



UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS



ESCOLA DE DESIGN

LUÍS EDUARDO CAMPOS MORICI

O SIGNO VERBAL E O SIGNO VISUAL:
momentos da semiose no design de tipos

BELO HORIZONTE
2017

LUÍS EDUARDO CAMPOS MORICI

O SIGNO VERBAL E O SIGNO VISUAL:
momentos da semiose no design de tipos

Dissertação apresentada à Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção título de Mestre em Design.

Área de Concentração: Design, Inovação e Sustentabilidade

Linha de Pesquisa: Design, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

BELO HORIZONTE
2017

Morici, Luís Eduardo Campos.

M854S O signo verbal e o signo visual: momentos da semiose no design de tipos.
[manuscrito] / Luís Eduardo Campos Morici – Belo Horizonte/MG, 2017.

86 f.: il.

Orientador: Sérgio Antônio Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design. Linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

1. Projeto Gráfico (Tipografia). 2. Prática Tipográfica. 3. Artes Gráficas. 4. História da Tipografia I. Silva, Sérgio Antônio. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Escola de Design. III. Título

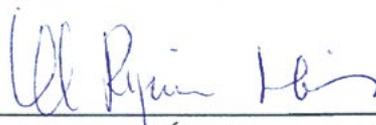
CDU: 766

O SIGNO VERBAL E O SIGNO VISUAL: MOMENTOS DA SEMIOSE NO DESIGN DE TIPOS.

Autor: Luís Eduardo Campos Morici

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

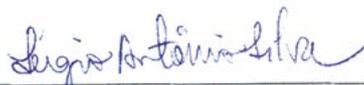
Belo Horizonte, 11 de agosto de 2017.



M. Regina Álvares C. Dias
Coordenação Mestrado e Doutorado
MASP 1258945-3
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Profª. Maria Regina Álvares Correia Dias
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA



Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Orientador

Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Bruno Guimarães Martins, Dr.

Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Charles Antônio de Paula Bicalho, Dr.

Universidade do Estado de Minas Gerais

Para Larissa e Isabela,
que não tarda a chegar

AGRADECIMENTOS

A Larissa, pelo suporte incondicional, por compartilhar as dores e alegrias desse e de todos os trajetos, pela graça de sua presença, pelo presente de uma vida.

Aos meus pais, sempre tão generosos, pela reservada e inabalável confiança. A minha querida irmã, um modelo de perseverança e de êxito.

A Sérgio Antônio Silva, meu orientador, pela serenidade resiliente, pela amizade e pelos caminhos da semiótica.

A Sérgio Luciano da Silva, pelos conselhos, discussões teóricas essenciais e pelo raro modelo de pensamento em design nos limiares da abstração.

A Paula Silva, primeira colega de docência, e a Juliana Ribeiro, que inspira pelo talento.

Aos professores da Universidade do Estado de Minas Gerais. Ao professor Edson Carpintero, que me acolheu no Programa de Pós-Graduação. Aos professores Cláudio Santos, Leonardo Dutra, André Mol e Sérgio Lemos, pelo suporte de longa data. À professora Marcelina de Almeida, pelos caminhos da metodologia.

Aos professores da Universidade Federal de Minas Gerais – Vera França, Eduardo Soares Neves Silva e Marco Antônio Sousa Alves –, que colaboraram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos professores membros da banca. A Charles Bicalho, pela prontidão em se fazer presente. A Bruno Guimarães Martins, que em tanto contribuiu, com preciosas críticas e sugestões, fundamentais à moldagem da dissertação.

A Bruno Teixeira, cujas conversas informais inspiraram minha volta às humanidades.

Sócrates - E és de opinião que todo o mundo pode ser legislador, ou apenas quem possui essa arte?

Hermógenes - Quem possui essa arte.

Sócrates - Por conseguinte, Hermógenes, nem todos os homens têm capacidade para impor nomes, mas apenas o fazedor de nomes, e esse, ao que tudo indica, é o legislador, de todos os artistas o mais raro.

(Platão – “Crátilo, ou: sobre a justeza dos nomes”)

RESUMO

O design de tipos é uma atividade que, como qualquer ato projetual, envolve uma construção de possíveis significações relativas ao produto pretendido. Dois momentos específicos, porém, pautam a semióse presente nessa atividade. O designer de tipos lida necessariamente com a coexistência do signo de natureza verbal e do signo de natureza visual, são elementos que constituem ontologicamente a própria tipografia. Para se investigar o funcionamento desses momentos – ou seja, dessas delimitações sógnicas – cada um deles é explorado em um respectivo capítulo da presente pesquisa. Trata-se de dois capítulos que se cercam de recursos teóricos majoritariamente voltados à semiótica. O primeiro capítulo aborda o signo verbal e a relação entre tipografia, linguagem e escrita. O segundo capítulo se dedica à semiótica da imagem e do signo em geral. Assim, o tipo é visto como recurso icônico, plástico, histórico e passível de mudança. Finalmente, no terceiro capítulo, o signo verbal é colocado em uma perspectiva histórica, momento em que é possível distinguir períodos de interesse para o design de tipos no que se refere a diferentes compreensões de como o tipo porta significado linguístico. No mesmo capítulo é estudado o signo visual na história. Os processos semióticos de conotação e de metáfora são aprofundados para se compreender os mecanismos de conservação formal e os momentos de diálogo entre tipografia e outros meios externos.

Palavras-chave: design de tipos, signo verbal, signo visual, semiótica, história da tipografia.

ABSTRACT

Type design is an activity that involves a construction of possible meanings regarding the intended product, just as any other design enterprise. But two specific instances guide the semiosis in that activity. The type designer deals necessarily with the coexistence of the sign of verbal nature and the sign of visual nature: such elements constitute typography's ontology itself. To investigate how these instances – i.e. these delimitations of sign – function, each one is explored in a respective chapter of this research. These are two chapters that encompass theoretical resources mainly focused on semiotics. The first chapter deals with the verbal sign and the relation among typography, language and writing. The second chapter is dedicated to image semiotics, as well as to the sign in general. Thus, type is regarded as a resource that is iconic, plastic, historical and open to change. At last, in the third chapter, the verbal sign is put to a historical perspective, as an opportunity to distinguish moments of interest for type design regarding different understandings of how type conveys linguistic meaning. The visual sign in history is also the subject of the third chapter. The semiotic processes of connotation and metaphor are extended towards explaining the act of conservation of forms and the moments of dialog between typography and external mediums.

Keywords: type design, verbal sign, visual sign, semiotics, history of typography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-1: Diversas formas da letra 't'	31
Figura 3-1: Helvetica Neue Medium e Avenir Next Medium - terminais.....	65
Figura 3-2: Futura Medium - terminais	65
Figura 3-3: Adobe Garamond e Bauer Bodoni.....	69
Figura 3-4: Centaur e Didot - contornos sobrepostos	69
Figura 3-5: Adobe Garamond Pro e P22 Bayer Universal - glifos 'n'	70
Figura 3-6: Oakland Eight	72
Figura 3-7: Toppo Regular.....	73
Figura 3-8: Mojo	74
Figura 3-9: Hazel Script.....	77
Figura 3-10: Heleodora 1	77
Figura 3-11: P22 Bifur A.....	78

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1-1: Tipografia como materialidade do sistema de escrita	26
Diagrama 1-2: Modelo de significação por nomenclatura.....	30
Diagrama 1-3: Modelo de significação por estrutura.....	32
Diagrama 2-1: Relação entre sistemas denotado e conotado	38
Diagrama 2-2: Semiose ilimitada.....	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
i. Design de tipos como atividade	7
ii. Imagem e verbo na tipografia.....	8
1 O SIGNO VERBAL	12
1.1 Linguagem, língua e signo	12
1.2 A escrita	14
1.3 Escrita e fala.....	15
1.4 Escrita e imagem	18
1.5 Linguagem verbal e linguagem escrita.....	20
1.6 A tipografia	21
1.7 Arquétipos e estrutura	27
1.8 A relação entre tipografia e escrita	33
2 O SIGNO VISUAL.....	35
2.1 Denotação e conotação.....	37
2.2 Significantes de significantes.....	40
2.3 A semiose ilimitada.....	46
2.4 Denotação, conotação, transformação	50
2.5 Elementos plásticos e icônicos.....	53
2.6 Denotação, conotação e metáfora na imagem tipográfica	56
2.7 A atividade do designer de tipos e a historicidade visual	59
3 DIACRONIA DA IMAGEM TIPOGRÁFICA	61
3.1 A consciência tipificante.....	61
3.2 A consciência da estrutura.....	67
3.3 Conotação na expressão tipográfica.....	71
3.4 Conotação na conservação das formas.....	75

3.5 A metáfora no gesto.....76

CONCLUSÕES79

REFERÊNCIAS83

INTRODUÇÃO

No cotidiano da nossa língua é dito que aquele ato ou pensamento por demais minucioso chega a *perder-se* nos detalhes. Se a linguagem faz da inteligência humana algo propriamente inteligível, certo é que detalhes linguísticos são também janela para nossa natureza, e aí se encontra a primeira apologia a qualquer minúcia em que se possa incorrer. A língua, que condena o detalhe por ser uma *perda* – talvez de tempo ou de foco, de impulso – se entrega sem poder disfarçar sua contradição: ela é feita de inúmeros detalhes, e nenhum deles tem a ingenuidade de não produzir efeitos.

É nesse meio que a linguagem se apresenta ao olhar na forma da escrita. Tal escrita que daí surge por vezes sequer é notada pela sua plasticidade, é lida sem que nem se perceba o ato de olhar, como quem não se dá conta da própria respiração. Por outras vezes, a passividade da língua escrita é rompida, seja pela nossa capacidade de estranhar o que é banal, numa passagem para um estado superior de atenção, seja pela plasticidade da letra quando esta vai contra as normas correntes, quando forçosamente exclama à visão a sua própria existência.

A escrita se materializa pela tipografia. Em lápides, livros – em páginas, parágrafos e palavras – a tipografia se reduz, enfim, às formas de cada tipo. O presente estudo se lança a entender uma questão de detalhe, em toda a sua grandeza. O design de tipos, esse reino do detalhe, tem impacto crucial na expressão da totalidade tipográfica da escrita. Para os casos em que o tipo se destina à reprodução em massa, ou mesmo à simples repetição, é fácil perceber o poder de cada pequeno traço que se multiplica no resultado final, seja numa folha de papel, num muro ou numa tela. E mesmo nos casos em que um tipo é único, singular na sua aura, a ausência da multiplicação não afasta o fato de que toda forma conta para moldar a percepção que se tem de uma expressão tipográfica, e, em última instância, do verbo visível. Esta é a segunda apologia à eventual minúcia em que se possa incidir.

i. Design de tipos como atividade

A relação entre design e produto é uma relação por vezes indireta. Design produz diretrizes formais, e estas são a base para a construção do produto – o profissional da área atua por excelência no domínio da ideação, ainda que esteja, em regra, autorizado a ir além dela. O design leva em conta como os processos influenciam produtos, para poder agir sobre essa interação (CARDOSO, 1998). Na tipografia destinada à reprodução em massa, o designer do século XV desenvolvia um conjunto de normas formais que ditava a moldagem dos tipos de chumbo. Hoje, constrói com curvas de Bézier um código que permite a leitura digital e sua tradução em uma tela ou impressora. Na tipografia que não se vale da reprodução, a exemplo da caligrafia ou do letreiramento, a essência do design se mantém na área de mediação entre processo e produto, ainda que o domínio direto sobre o meio e o resultado sejam especialmente marcantes nesses casos.

Diante da falta de padronização de nomenclatura que sempre assombra a pesquisa tipográfica, a expressão *design de tipos* deve ser defendida. Seja o produto final passível de reprodução ou não, os objetivos do designer se voltam não ao desenho específico de um tipo, mas ao caráter geral da expressão tipográfica. Não que o tipo isolado não mereça toda a atenção. É que a unidade que encerra um projeto é o conjunto de tipos que entre si formam a relação de uma família. Trata-se do que, no caso dos projetos voltados à reprodução em massa, é denominado *typeface*. Assim, se pensarmos que o design visa a constituição de uma *typeface*, a expressão *design de tipos* é uma metonímia, toma o todo pela parte. Por outro lado, considerado o tipo como o objeto que está diretamente sob o domínio da manipulação do designer, a expressão é literal.

O design de tipos é atividade que merece profunda investigação em face de sua relevância atual. Em um mundo saturado por imagens, a palavra-imagem é a resistência da letra. O produto tipográfico prolifera em sua manifestação: se o designer de tipos de outrora era também escultor e ourives, dono de equipamentos raros e

aprendiz em uma casta de artesãos, o de hoje tem acesso ao computador como instrumento e à informação que circula ao ritmo de sua curiosidade. E o produto tipográfico também prolifera porque é difundida a noção de que a escrita, pela sua forma, comunica mais do que aquilo que se lê na palavra.

ii. Imagem e verbo na tipografia

O tipo é meio de manifestação da escrita e é, ao mesmo tempo, objeto para ser visto. É nele que escrita e comunicação visual se encontram inseparáveis (VAN LEEUWEN, 2005b). Por isso, é dito que na tipografia existe a “sobreposição entre signos visuais e verbais” (GRUSZYNSKY, 2008, p. 17), ou “uma conjugação do duplo movimento de olhar e ler” (MARTINS, 2007, p. 60). Assim como no caso geral da tipografia, o design de tipos é uma atividade que possui dois princípios fundamentais: o princípio verbal, que possibilita a inserção do tipo no sistema de linguagem escrita, e o princípio visual, que resulta da expressividade inafastável do tipo no plano imagético, pela sua mera existência.

O que é visto e lido pelo usuário mantém, na ausência do designer-autor, sua natureza tipográfica exatamente por essa conjugação. Então, a duplicidade da tipografia – verbal e visual – está tanto na fase do projeto, sob o domínio do designer, quanto na interpretação do leitor que contempla, que interpreta, que consome. Está nos dois momentos distintos, design e leitura, de modo que a duplicidade é inerente ao produto tipográfico, é parte de sua essência e de seu *telos*.

A tipografia como observada empiricamente é multimodal (VAN LEEUWEN, 2006). É um sistema semiótico que se combina com outros, como a cor, como a textura do traço e do fundo, como a qualidade do movimento. Por isso, na delimitação do objeto deste trabalho, não é demais zelosar destacar que o tipo será estudado pela sua forma, apenas, como se destacado, por um exercício intelectual, dos outros meios de

expressão que constituem essa dita multimodalidade. É como ignorar a cor que escapa do preto e branco, do positivo e negativo em que contrastam traço e fundo, como ignorar as características materiais específicas de cada superfície em que escreve, considerar a tipografia em um modelo que a toma por estática e rigidamente bidimensional. Trata-se de um modelo limitado, mas útil para se compreender a atividade de projeto no design de tipos. É na forma dos tipos que o designer atua invariavelmente, ao menos. A possibilidade de influenciar ou mesmo constituir a significação apenas pela manipulação da forma é pressuposto dessa atividade.

Mas o recorte do objeto deste trabalho vai um pouco além. O que se pretende abarcar é o desenho dos tipos, não as composições com tipos. Isso implica olhar para dentro da unidade do projeto, para dentro da página, do parágrafo, da linha ou da palavra para encontrar a divisão mínima, sobre a qual o designer de tipos atua mais diretamente – o tipo em si.

Levando em conta, portanto, o desenvolvimento das formas dos tipos, indaga-se quais as bases semióticas que configuram os princípios verbal e visual que são levados em conta na atividade. O que se busca compreender, nesse sentido, e como objetivo geral, é o funcionamento do signo verbal e do signo visual dentro do design de tipos.

Para fundamentar o funcionamento do signo verbal é necessária, antes, uma investigação acerca do próprio verbo como sistema semiótico. Nesse sentido, vale-se principalmente da semiologia nos moldes inaugurados por Ferdinand de Saussure, que toma a língua por base e ponto de partida. Já para a fundamentação do signo visual no design tipos, devem ser explorados modelos que compreendam a maior variabilidade do signo visual. A semiótica de Charles Sanders Peirce é um dos subsídios teóricos, pois retorna aos fundamentos da lógica e da filosofia para explicar qualquer processo semiótico, incluso aquele relativo à produção e apreensão de imagens, antes mesmo da necessidade de uma base linguística. Derrida também é aqui incluído pela direta crítica da estabilidade do modelo de Saussure. Mas a linha de origem saussuriana

também é de grande importância para a análise do signo visual, em especial pelos desdobramentos explorados por Roland Barthes para além do signo linguístico.

A dicotomia entre o signo verbal e visual se encontra em qualquer manifestação tipográfica – é, como já sugerido, parte de sua ontologia e de seu propósito. Se os princípios respectivos – verbal e visual – fazem-se presentes na concepção de qualquer projeto de design de tipos, parece ser o caso de se relacionarem com uma segunda dicotomia. É uma recorrente oposição que assume vários nomes: a oposição entre tipos visíveis e invisíveis (GAUDÊNCIO JUNIOR, 2004); entre tipos para ver e tipos para ler (MANDEL, 2006) e entre tipografia clássica e tipografia experimental (ROCHA, 2012). No modernismo, a dita *boa* tipografia já foi comparada a um “cálice de cristal” (WARDE, 1956, p. 18), por portar de bom grado – assim como o faz uma taça translúcida que recebe um bom vinho – o conteúdo escrito, de modo a não lhe impor obstáculo quando da apreensão do leitor. Em sentido semelhante, Bringhurst (2008, p. 23) fala em “estátua transparente”: a tipografia ideal chama a atenção antes de ser lida, para, depois, ao momento da leitura, se livrar da atenção dedicada a si própria em favor da mensagem escrita. Da mesma forma, os tipos já se fizeram visíveis em lápides da antiguidade, em experimentações com a linguagem dos tipos móveis no século XVI, em vanguardas modernistas que denunciavam e exaltavam a materialidade da palavra escrita. Não se pretende dizer, entretanto, que o signo verbal se associa exclusivamente à tipografia para ler, e que o signo visual se liga apenas à tipografia para ver. Não há tipografia sem a combinação de visualidade e da verbalidade. O que interessa aqui é investigar como cada princípio interage com o ato de desenvolver tipos, sejam eles ‘visíveis’ ou ‘invisíveis’.

A interação entre signos verbal e visual é interdependente, simultânea e traça, entre ambos os signos, contornos de definição instável. Por isso, é preciso estabelecer a tipografia como objeto de natureza verbo-visual. A divisão em signos verbais e e signos visuais é, assim, metodológica, necessária e pertinente ao estudo da semiótica do tipo. Os modelos semióticos que se apresentam como recurso de pesquisa são,

invariavelmente esquemáticos – ainda que em maior ou menor medida a depender da escola de pensamento – e propõem subdivisões das representações, dos processos e dos termos pertinentes à significação. Para se compreender os modos do tipo significar, é preciso dissecá-lo e compreendê-lo em partes, sem que se perca a perspectiva dos aspectos gerais e dos contextos. Não se trata, aqui, de um imperativo de subdivisão do plano material ou conceitual. Mesmo que se tome o tipo por objeto uno, inerentemente uma manifestação verbo-visual, do ponto de vista das possíveis semioses, ele serve de referente para uma infinidade de signos. É aí que surge a oportunidade, antes de mais nada instrumental, de se cindir o verbo do visual.

A semiose do tipo é, portanto, o alvo da cisão. São momentos dedicados ao signo verbal e ao signo visual como princípios que podem ser compreendidos em separado, por mais que a percepção do fenômeno tipográfico insista em uni-los. Não são momentos no sentido de uma ordem ou de uma distinção cronológica: a qualidade ou existência de etapas temporais – verbais e visuais – do tipo devem ser reservadas a compôs como a psicologia cognitiva ou a neurociência. Os *momentos* da semiose são, aqui, instâncias, esferas cujos limites, ao menos por ora, devem ser traçados mais pelos esforços metodológicos que por critérios inabaláveis da *episteme*.

1 O SIGNO VERBAL

O ponto de partida para o estudo dos processos de significação da tipografia depende certamente de deliberação do pesquisador que se lança sobre a tarefa, mas trata-se de uma questão que terá significativos desdobramentos sobre os resultados de uma pesquisa. Para nós, o problema se inicia com a concepção da linguagem, perpassa a língua, a fala e a escrita. É a escrita, afinal, que viabiliza a compreensão da tipografia como signo verbal, ou seja, como portadora de significados que respondem a um sistema que reporta à língua, à linguagem, e, em última análise: ao verbo, ao *logos*. Difícil seria tratar da essência da tipografia, e – se é possível esse termo tão genérico – de seu *propósito*, sem abordar tais assuntos. Independentemente dos pormenores de cada caso investigado, a questão da linguagem nos acompanha a todo momento na pesquisa tipográfica, mesmo que por vezes de modo apenas sutil.

No presente trabalho, entretanto – e conforme sugerido –, linguagem, língua e fala são pontos conceituais necessários para uma abordagem proveitosa da escrita. E é apenas após o cumprimento dessas etapas que se pode tangenciar o signo verbal que acompanha qualquer expressão tipográfica.

1.1 Linguagem, língua e signo

No *Curso de Linguística Geral*, Ferdinand de Saussure (1916/2012) estabelece uma distinção entre língua e linguagem que é ponto de partida para sua ciência. Essa divisão de conceitos é ato metodológico primordial que possibilita a constituição de uma nova Linguística. A *língua*, como Saussure postula, é seu verdadeiro objeto de estudo – é, ao mesmo tempo, “uma parte determinada, essencial” da linguagem, e “um todo por si e um princípio de classificação” (1916/2012, p. 41). Se a linguagem é pertencente a diversos domínios, multiforme e difícil de se tangenciar, a língua é uma divisão da linguagem que é passível de demarcação: é o primeiro conceito a receber

definição no pensamento saussuriano. Língua equivale à linguagem menos a fala; é uma instituição, um “contrato coletivo” ao qual todos os indivíduos se submetem, é um “sistema de valores” (BARTHES, 2012, p. 22). A cada signo linguístico corresponde um valor respectivo, e o indivíduo não pode, sozinho, agir sobre o sistema estabelecido. A ação individual só tem efeito na fala, que é a sucessão combinatória de signos linguísticos. Assim, a língua se constitui pela reiteração de signos na fala, e a fala emprega de forma combinada os signos da língua.

O signo¹ é composto por duas faces indivisíveis: o conceito e a imagem acústica, ou, respectivamente, o significado e o significante. A real compreensão de ambas as faces jamais se dá em separado. O significado é o conteúdo do signo, é do domínio psíquico, já o significante é o plano de expressão, se materializa no som que é emitido pela fala. A junção de tais correlatos é arbitrária, ou seja, não há motivação que justifique a relação entre significante e significado, que não a mera convenção, o contrato coletivo que constitui a língua. Assim, os sons de uma palavra não possuem nenhum vínculo analógico ou natural com o significado da mesma palavra, por exemplo. E o indivíduo não tem o poder de agir sobre esse vínculo: a arbitrariedade do signo se impõe ao sujeito que fala.

Para Saussure, a língua é um “sistema de valores puros” (1916/2012, p. 158). Situa-se no limite entre duas entidades amorfas: o pensamento e o som. O pensamento sem a língua é indistinto nas ideias que o compõem, irreconhecível em sua essência. O som, no mesmo sentido, é algo em constante transformação, amorfo e incompreensível até que a língua fixe nele suas subdivisões fonéticas. É a arbitrariedade que une som e pensamento, significante e significado; que garante a pureza do sistema de valores: não fosse por ela, haveria uma motivação, uma razão de ser externa à língua que

¹ Saussure trata especificamente do signo linguístico, reservando aos demais signos apenas seu lugar como objeto de uma esperada ciência futura: “A língua é um sistema de signos (...). Ela é apenas o principal desses sistemas. Pode-se, então, conceber *uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; (...) chamá-las de *Semiologia* (do grego *sēmeîon*, ‘signo’).” (SAUSSURE, 1916/2012, p. 47, grifos do autor).

justificaria a união entre expressão e conteúdo. Como tal, a motivação, o vínculo justificável, fundamentaria uma eventual intervenção do indivíduo sobre a estrutura linguística, ideia rejeitada por Saussure. Ou seja: a arbitrariedade garante a estabilidade da língua como contrato social.

A noção de sistema de valores em Saussure implica mais um constituinte de sua teoria. O signo só é capaz de representar na medida em que se relaciona com outros signos da língua, o signo só tem valor em função do sistema que o comporta. Esse valor é diferencial, ou seja, é apreendido negativamente: pelo que não é, mas pelo que se diferencia em relação a outros termos do sistema. Isso se nota tanto no significante quanto no significado: os sons da língua valem pela sua diferença se comparados a outros sons, e os conceitos só se estabelecem pela delimitação de outros conceitos em seu entorno.

1.2 A escrita

Definir a escrita pode se revelar tarefa complexa, em especial considerada a diversidade de sistemas e de fenômenos, existentes tanto no passado quanto na atualidade, passíveis de serem abraçados pelo termo. Afinal, este conceito ultrapassa antes de mais nada aquele da escrita especificamente alfabética, que, mesmo sendo o mais familiar ao Ocidente, é apenas uma dentre várias outras formas de escrita. Construir um conceito de escrita que seja válido para todas as etapas de seu desenvolvimento histórico, até os dias de hoje, e para todos os espaços geográficos em que se manifesta, leva a uma ideia um pouco vaga: uma “sequência de símbolos padronizados (caracteres, sinais ou componentes de sinais) destinados a reproduzir a fala, o pensamento humano e outras coisas, em parte ou integralmente” (FISCHER, 2009, p. 14). O postular dessa definição por demais ampla já auxilia, ao menos, no entendimento de dois aspectos da escrita. Em primeiro lugar, o que se destaca dessa possível definição é que essa “sequência” parece traduzir um sistema, ou seja, os

“símbolos padronizados” pertinentes à escrita formam, de modo interdependente, uma totalidade organizada. Sem essa sistematização, a escrita não seria eficaz em seus propósitos – dentre eles, o de comunicar determinado conteúdo. Um segundo elemento destacável desse conceito é que as unidades desse sistema são, propriamente, os símbolos gráficos.

John DeFrancis (1989) promove uma divisão entre o conceito de escrita parcial e de escrita integral. A escrita parcial não é necessariamente um estágio anterior àquela integral, podendo incluir, a título de exemplo, petróglifos, notações matemáticas e iconogramas:

Escrita parcial é um sistema de símbolos gráficos que pode ser usado para transmitir apenas alguns pensamentos. Escrita integral é um sistema de símbolos gráficos que pode ser usado para transmitir todo e qualquer pensamento.² (DeFRANCIS, 1989, p. 05)

Interessa aqui, acima de tudo, que uma definição cindida da escrita – dividida entre parcial e integral – mantém como constante seu caráter sistêmico e sua composição em símbolos gráficos. Ao lado desses dois aspectos, o conceito de escrita deve ser constituído mediante a consideração de sua relação com a tipografia. Para tal, restam antes apontamentos acerca do que a escrita deve à fala, das consequências de sua visualidade, e da questão do seu papel na comunicação e na linguagem.

1.3 Escrita e fala

É de um entendimento recorrente entre autores que a escrita serve de signo da fala, esta sendo a origem daquela. De fato, tal premissa tem fundamento na história do pensamento ocidental desde suas raízes clássicas. Para Aristóteles, “[a]s palavras

² *“Partial writing is a system of graphic symbols that can be used to convey only some thought. Full writing is a system of graphic symbols that can be used to convey any and all thought.”*

faladas são símbolos das afecções de alma, e as palavras escritas são símbolos das palavras faladas” (1985: 16a). Segundo Saussure, “língua e escrita são dois sistemas de signos distintos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (1916/2012, p. 58). O entendimento do linguista corrobora, portanto, a tradição filosófica, e relega à escrita um papel secundário, auxiliar à comunicação oral.

Como observa Derrida, em postura crítica notória, a escrita no pensamento dito *logocêntrico* se revela como “significante do significante” (1967/2013, p. 8): para qualquer significado pertinente à alma – o conceito ou o conteúdo pensado – há a expressão, ou significante, da palavra falada e, para esta, o significante que é a expressão da palavra escrita. É oportuno lembrar a divisão saussuriana de linguagem, afinal, em duas partes: a fala e a língua. Para essa divisão primordial, não há lugar para a escrita, a não ser como entidade derivada. A crítica derridiana não vem a negar a escrita como significante de significantes, mas, sim, a estender essa característica a qualquer signo existente. Esse aspecto será explorado no capítulo seguinte, quando do estudo da semiótica que ultrapassa os limites do verbal.

David Diringer (1962) é categórico ao afirmar que a escrita é a fixação da fala, seja de modo permanente ou semipermanente. Mas segue em sua definição citando Marcel Cohen (1958, p. 1): a escrita é “uma representação visual e durável da língua, que a permite ser transmitida e conservada”³. Aqui é de se concluir que língua e fala adquirem valor equivalente para se definir a escrita; ainda assim, tal abordagem estabelece esta como sistema secundário. E um argumento histórico e cronológico é lançado: “a escrita pressupõe a existência da linguagem oral. De fato, a humanidade viveu por um enorme espaço de tempo sem escrita de qualquer espécie, e não há dúvida de que a fala articulada estava em uso neste período”⁴ (DIRINGER, 1962, p. 14).

³ “...une représentation visuelle et durable, qui le rend transportable et conservable”.

⁴ “...writing presupposes the existence of spoken language. Indeed, mankind lived for an enormous period of time without writing of any kind, and there is no doubt that articulate speech was in use during this time.”

Fischer (2009) afirma que o sistema de escrita plena foi antecedido de uma escrita limitada. Na escrita limitada, os símbolos gráficos se referiam de forma figurativa a objetos externos ao sistema. Para a leitura, cada marca gráfica seria, portanto, compreendida primeiro como ícone semântico, para depois ser enunciada pelo seu valor verbal. O pictograma de um boi, por exemplo, deveria ser compreendido pela sua semelhança imagética com o animal real, para que depois fosse pronunciada a palavra “boi”. Foi na Suméria, por volta do ano 3700 a.C., que se implementou o foneticismo sistêmico, que possibilitaria a dita escrita plena (FISCHER, 2009). Nesta, o valor fonético de cada símbolo gráfico supera o seu valor como representação figurativa. Portanto, é estabelecida uma ligação direta entre som e símbolo, e a leitura corta a ligação, antes necessária, com o objeto externo a ela. No mesmo exemplo, o sinal da palavra “boi” poderia ser escrito e lido sem mesmo a necessidade de semelhança entre o sinal e o animal enquanto objeto de referência. A escrita integral pode, então, transmitir quase tudo que se refere à fala, seu poder de expressão é muito maior que um sistema de pictogramas que funcionam apenas por um valor semântico de imagem. Mas é importante observar que o foneticismo sistêmico em um primeiro momento não substituiu totalmente o sistema pictográfico anterior: “A *logografia* (sinais de palavras completas que designam o som do nome do objeto) e a *fonografia* (escrita exclusivamente fonética) só se desenvolveram totalmente na Mesopotâmia por volta de 2400 a.C.” (FISCHER, 2009, p. 31).

Mesmo diante de uma tradição ocidental de subordinação da escrita em função da fala, a conexão entre as duas deve ser analisada com a devida reserva. Fischer, que destaca o foneticismo sistêmico como um grande advento histórico, sugere algum cuidado em seu discurso: “A comunicação do pensamento, em geral, pode ser alcançada de inúmeras maneiras – a fala é apenas uma delas. E a escrita, *entre outros usos*, tem o de transmitir a fala” (FISCHER, 2009, p. 13, grifo nosso). Trata-se de uma pequena evidência da possibilidade de a escrita ser algo que vá além de um reflexo da oralidade.

A história da linguística do século XX aos dias de hoje aponta para pensamentos que vão além de uma cautela em relação à referida subordinação. É certo que Saussure inaugurou uma abordagem científica dentro da linguística em que a fala se submete à escrita, por razões inclusive metodológicas. Mas outras linhas de pensamento se mantiveram firmes em relação a um papel mais relevante da escrita, ao ponto de distinguirem a escrita como portadora de *status* equivalente ao da fala (JAFRÉE, 1997). Nesse sentido, Hjelmslev (1943/1969) aponta que se trata de dois sistemas de signos, que possuem função semiótica: do mesmo modo que os fonemas podem ser analisados na linguagem oral, os grafemas são passíveis de análise na linguagem escrita.

1.4 Escrita e imagem

O entendimento da distinção entre fala e escrita pode se iniciar pela flagrante diferença material. A materialidade da fala está no som, a vibração do ar específica que constitui cada imagem acústica, o significante da linguística saussuriana. Já a escrita é do domínio visual, seus significantes se desdobram na espacialidade gráfica: o que pode levantar dúvidas inclusive em relação à sua origem e função.

Os problemas relativos à origem e à função são intimamente ligados entre si. A fala não é referência única para a construção de um sistema de escrita, e a escrita não tem a simples função de transcrição da fala. Essas duas afirmações apontam para a importância da iconicidade. “A escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou do alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela” (CHRISTIN *apud* ARBEX, 2006, p. 17). Anne-Marie Christin afirma como a imagem é primordial para qualquer desses sistemas de escrita, mas acaba por adotar a visão de uma gênese mista. A linguagem oral influenciou, ao lado da imagem, a invenção da escrita, mas é a imagem que tem papel de meio determinante nesse processo (ARBEX, 2006).

A concepção da escrita exige, antes, a descoberta da representação bidimensional: esta é requisito da imagem. Portanto, é necessário ao homem primitivo perceber pela primeira vez que a superfície lisa de um objeto pode comportar traços, e que esses traços produzem uma relação entre positivo e negativo que resultam na percepção de uma imagem. Essa consciência, denominada por Christin (*apud* ABEX, 2006) de “pensamento de tela”, funciona pela relação entre traço e fundo, entre positivo e negativo, enfim, entre o que é figura e o que está em volta da figura.

Mas, cumpre esclarecer, na escrita, o papel da espacialidade leva em conta não apenas o contraste entre o signo gráfico e o que é externo a ele. Esse fundo, que justifica a compreensão do que o traço, não é apenas o que cerca a imagem holisticamente observada, o que lhe confere moldura. A relação espacial é também interna ao signo, ou seja, há uma relação fundamental entre positivo e negativo, entre traço e superfície no próprio conduzir da inscrição:

As penas e os instrumentos que as sucederam são canais. Sejam tubos ou não, eles aplicam normalmente tinta preta sobre superfícies brancas. A mão que escreve e dirige a pena instrui os canais para distribuírem tinta em forma de sinais gráficos. Por isso, quem escreve não é um pintor, ele é um desenhista. Ele não cobre a superfície com tinta, para encobri-la de maneira que a tinta pudesse representar algo imagetivamente, mas ele produz um contraste entre a cor da tinta e a da superfície, para que o sinal fique claro e nítido (o preto no branco). O objetivo não é uma representação por imagem, mas clareza e nitidez (legibilidade inequívoca). (FLUSSER, 2011, p. 37-38)

Escrever, portanto, é o ato de conferir coordenadas aos canais de tinta. Este ato ultrapassa o *sistema abstrato* que é a escrita, composto por signos gráficos com potencial de se realizarem no plano tangível. Como ação, como interação, como o domínio material, o *ato* da escrita é capaz de alcançar requisitos conceituais que já tocam a tipografia, como se verá adiante.

1.5 Linguagem verbal e linguagem escrita

Se o verbo e a escrita são linguagens distintas, há uma intercessão entre eles. Dentro dessa intercessão, temos a medida em que a escrita é verbal, e a medida em que o verbo é escrito – não vocalizado.

Destacar o que há de verbal na escrita é retirar dela, por um momento, seu potencial de expressão de natureza visual. O que resta é a relação da escrita com a lógica da palavra, a escrita como expressão do *logos*. Essa retirada é um exercício apenas intelectual, a escrita sem o *logos* é imagem pura, e como tal deixa de ser escrita.

De acordo com Jaffré (1997), a escrita, em sua instância mais abstrata, combina dois princípios: o princípio fonográfico e o princípio semiográfico. O primeiro se relaciona com a correspondência entre fala e respectivos fonogramas ou silabogramas. O segundo é constituído por unidades pertinentes à estrutura morfológica da língua. Os ideogramas chineses, os algarismos indo-arábicos, notações matemáticas são exemplos do princípio semiográfico, no qual signos da escrita apresentam autonomia em face da fonografia.

A partir de exemplos que escapam ao registro fonético, Derrida contesta a fonografia como um todo:

este modelo particular, a escritura fonética, não *existe*: nunca nenhuma prática é puramente fiel a seu princípio. Antes mesmo de falar [...] de uma infidelidade radical e a priori necessária, pode-se já notar os fenômenos compactos na escritura matemática ou na pontuação, no *espaçamento* em geral, que dificilmente podem ser considerados como acessórios da escritura. (DERRIDA, 1967/2013, p. 48, grifos do autor)

Para fins de análise no presente trabalho, o princípio semiográfico, junto àquele fonográfico, compõem a escrita enquanto sistema abstrato, e equivalem, juntos, à área de intercessão entre linguagem escrita e linguagem verbal. Mas é importante não confundir a imagem residual da escrita com o princípio semiográfico, pois este, ao

contrário daquela, ainda pertence ao domínio verbal. Dessa forma, um ponto de exclamação ou um sinal de porcentagem, por mais que não sejam lidos de forma fonética, fazem parte da linguagem verbal, como o faz o espaçamento entre palavras, a título de exemplos. Por *imagem residual*, pretende-se aqui conceituar o aspecto visual que resiste a qualquer significação de natureza verbal. Se a escrita é um sistema abstrato, a imagem residual é apenas uma instância potencial, que se realiza efetivamente em um segundo momento: na materialidade tipográfica.

A escrita, portanto, é um sistema cuja observação empírica permite a decomposição no princípio fonográfico, no princípio semiográfico e no potencial de expressão visual. Para se compreender como esse potencial se realiza, volta-se à exploração de outro conceito: o de tipografia.

1.6 A tipografia

‘Tipografia’ é um vocábulo de muitos significados, referindo-se, dentre eles, ao design *de tipos* ou ao design *com tipos*, ou seja, à criação ou à composição tipográficas, respectivamente. Mas a tipografia se associa, antes de mais nada, à técnica de tipos móveis que se tornou viável na Europa do século XV. Essa técnica envolve, portanto, a criação e a composição com os pequenos tipos metálicos, e, de forma derivada, designa também os estabelecimentos onde tal técnica de reprodução é aplicada. Nesses moldes, uma tipografia seria também o mesmo que uma oficina tipográfica.

A expressão ‘tipografia’ data do mesmo período de concepção da técnica tipográfica, ou seja, da segunda metade do século XV, significando, à época, o mesmo que impressão (GRUSZYNSKI, 2008). A etimologia do termo envolve a premissa segundo a qual é possível reproduzir a linguagem escrita através da repetição de formas pré-determinadas. ‘Tipo’ vem do grego *typos*, que significa, dentre outras coisas, vestígio: um vestígio específico, deixado por algo mais genérico, capaz de produzir, diversas

vezes, marcas semelhantes entre si. O *typos* é o “universal por ‘trás’ de tudo que é particular” (FLUSSER, 2011, p. 78). Já ‘grafia’, como já apresentado, vem do grego *graphein*: inscrever, ou no uso mais comum, escrever (FLUSSER, 2011).

A impressão tipográfica foi o modo de reprodução da linguagem escrita predominante por cinco séculos no Ocidente. Seu advento pode ser considerado a primeira revolução midiática da história, e representa um avanço da civilização comparável à invenção da própria escrita (MEGGS, 2009). Para além do marco tecnológico, a tipografia tange a própria forma de se propagar o pensamento.

Quando o texto impresso passa a ser visto de forma idêntica e simultânea por diversos leitores, não se trata de apenas uma nova forma de perceber a palavra escrita, mas também de uma revolução radical que transforma por completo as condições da vida intelectual na civilização ocidental. (GAUDÊNCIO JUNIOR, 2004, p. 21)

Se a impressão pela composição manual com tipos móveis não encontrou rival a altura por um período tão longo, o século XIX já esboçou formas de composição e impressão que culminariam na obsolescência da tipografia tradicional no século seguinte. A composição a quente – como a linotipia e a monotipia –, a litografia rotativa e a sua evolução – na forma da impressão em offset –, a fotocomposição e a composição digital: diversos foram os adventos tecnológicos que contribuíram para o processo.

Apesar das mudanças na técnica, o vocábulo ‘tipografia’ perdura para designar, como já exposto, dois atos de natureza projetual: a criação de tipos, e a composição com tipos. Daí surge a possibilidade de atar o conceito de tipografia não a uma técnica específica, mas ao próprio aspecto de reprodutibilidade. Essa é a ideia que parece tácita em Rocha (2012, p. 31): “antes do surgimento da tipografia, os livros eram manuscritos”. Se considerarmos que sua obra trata de diversas técnicas de composição, bem como o design digital de tipos, temos que seu conceito de tipografia – oposto ao de manuscrito – se relaciona diretamente com a reprodutibilidade. No mesmo sentido,

Loxley (2006, p. 7) determina que o tipo é a “letra para produção em massa”⁵, em oposição ao letreiramento e à caligrafia.

Entretanto, resumir a tipografia à ideia de reprodutibilidade pode se revelar um recorte ontológico problemático. Em primeiro lugar, seria então o caso de excluir da pauta dos estudos tipográficos o *corpus* relativo a marcos fundamentais para o projeto tipográfico atual, a exemplo das lápides romanas ou das iluminuras medievais? Em segundo lugar, existiria um problema de terminologia em estudos tipográficos que se voltam ao manuscrito, à caligrafia, à escrita vernacular e ao *graffiti*? Se os objetos de pesquisa então estudados não o são enquanto base para o desenvolvimento de um produto de reprodução em massa, eles não seriam estudos de *tipografia*?

Levando em conta uma concepção de tipografia que é frequente entre autores da área é possível negar categoricamente esses questionamentos. Tipografia tem um significado certamente mais amplo que aquele que a confina à reprodutibilidade. Para Cheng, “o tipo é a manifestação visual da linguagem”⁶ (2005, p. 7). No mesmo sentido, Lupton, em sua obra *Pensar com tipos*, define o termo em uma das frases mais célebres do design gráfico contemporâneo: “Tipografia é a cara da linguagem” (2006, folha de rosto). A autora segue em sua definição, mais à frente: “é uma ferramenta com a qual [...] a linguagem ganha um corpo físico” (2006, p. 8). Todos os estudos tipográficos que se voltam às letras esculpidas, caligrafadas, à tipografia vernacular, ao manuscrito moderno assim compreendidos *in loco* parecem corroborar de forma ao menos tácita, quando não expressa, com um conceito amplo de tipografia. Lupton, entretanto, parece não afastar a coexistência de um conceito lato e um conceito estrito. Junto com Miller, estabelece que “o alfabeto, em princípio, representa os sons da fala, reduzindo-os a um conjunto finito de marcas repetíveis; a tipografia nada mais é do que o meio pelo qual ocorre essa repetição” (2011, p. 5). Se a essência da tipografia está no repetir,

⁵ “lettering for mass production”.

⁶ “Type is the visual manifestation of language.”

é possível sugerir que esta afirmação ainda aponta para o conceito amplo de tipografia: repetir a forma de uma letra é o modo de se produzir um manuscrito, também. Porém, Lupton e Miller continuam logo a seguir: “[a] letra *a* pode ser entalhada em pedra, escrita a lápis ou impressa com um bloco gravado, mas apenas esse último processo é tipográfico, propriamente falando”. E o sentido estrito mais uma vez se anuncia.

Farias (2013, p. 18) define o vocábulo de forma, a princípio, aparentemente contraditória: tipografia seria “o conjunto de práticas subjacentes à criação e à utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução”. Mais à frente, após essa apresentação de um sentido estrito, parece pender à noção mais ampla, pois trata da “tipografia, enquanto linguagem visível”. Não haveria, entretanto, linguagem visível que não se presta aos fins de reprodução? A própria autora, entretanto, busca conciliar essa contradição mais tarde. Em instância diversa, Farias é expressa quanto à existência de um conceito lato e um conceito estrito:

Parte-se da compreensão da tipografia em um sentido amplo, que inclui o design de letras e o design com letras, independentemente do modo de produção ou reprodução. Tal definição inclui, portanto, manifestações da linguagem gráfica verbal que, de um ponto de vista mais restrito, seriam mais bem descritos como escrita ou letreiramento. (FARIAS, 2016, p. 46)

Conceituações conflitantes para o termo *tipografia* são recorrentes. A depender da concepção de ‘tipo’ – se necessariamente objeto de reprodução em massa ou não –, as definições de Blackwell (2004, p. 7) também podem parecer incompatíveis entre si, já que tipografia seria “a matéria de *typefaces* e questões que envolvem sua criação e aplicação”, ao mesmo tempo em que a tipografia poderia ser dita “a arquitetura da nossa linguagem escrita”⁷.

⁷ “the subject of *typefaces* and the matters involved in their creation and application.”
“the architecture of our written language.”

Essas aparentes contradições podem ser conciliadas por três vias de entendimento. Pela via de uma definição formal, como já exposto, existe um conceito lato e um conceito estrito de tipografia, que podem coexistir. Por outra via, é possível propor que, com os adventos tecnológicos da nossa era, a reprodutibilidade técnica se torna um conceito maleável, de contornos imprecisos: até um manuscrito guardado pode vir a ser, eventualmente, fotografado, assim como o são tantas vezes as iluminuras e as placas de rua. Por último, as contradições podem também ser mitigadas, senão afastadas, justamente pela compreensão mais abrangente do que é um tipo e por um entendimento mais profundo e mais remoto das transformações tecnológicas. Nesse sentido, é dito que o tipo é uma ideia preexistente à prensa de Gutenberg, mas que veio à luz da consciência humana apenas com os adventos inovadores do século XV:

Tipografa-se desde que a escrita (principalmente a alfanumérica) foi inventada. [...] A tipografia esclareceu que manipulamos tipos quando escrevemos (e, por conseguinte, também quando expressamos pensamentos ao escrever). A tipografia fez com que os tipos ficassem tangíveis e sob controle. [...] O escritor da era pré-gutenbergiana considerava os sinais gráficos caracteres que tornavam visíveis um som particular de uma língua falada. De acordo com essa falsa concepção, para cada língua específica deveria haver um alfabeto particular, pois o A latino representaria um som diferente do alpha grego. (FLUSSER, 2010, p. 78-82)

Se o tipo carrega consigo a possibilidade inata de reprodução, mesmo que pela via manuscrita, torna-se finalmente possível unir a ideia de reprodutibilidade da tipografia àquela definição segundo a qual a tipografia é o aspecto visual da linguagem. Isso porque, por essa via, toda manifestação imagética da linguagem seria composta por tipos, mesmo aquela que não é reproduzível ou reproduzida no sentido tradicional, como uma frase que é escrita em um caderno para nunca ser fotografada ou fotocopiada.

Todavia, a definição ampla de tipografia merece, ainda assim, uma reformulação. Sugerir que se trata do aspecto visual da linguagem implica incidir em imprecisões. Em primeiro lugar, pela dimensão do conceito de linguagem, intangível para Saussure

(2012), que extrapola a língua e permeia outras formas de comunicação que não verbais, inclusive de carácter visual, como o gesticular. Em segundo lugar, pelo potencial de se incorrer, erroneamente, na confusão do conceito de tipografia com o próprio conceito de escrita. A escrita, afinal, não é aquele instrumento que faz da palavra algo visível? Mais preciso seria estabelecer que a tipografia é o aspecto visual e material da escrita, e não da linguagem (Diagrama 1-1). O que o presente estudo adota é um conceito nem tão estrito, nem tão amplo, mas intermediário, capaz de dispensar a reprodutibilidade como requisito, ao mesmo tempo que não toma da escrita seu papel fundamental. A tipografia, afinal, toma por base um sistema abstrato de escrita para transformá-lo em forma concreta, em imagem específica.

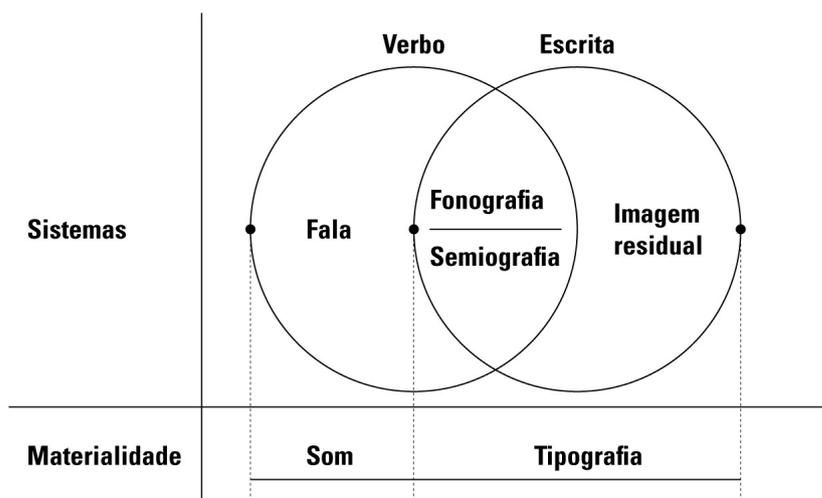


Diagrama 1-1: Tipografia como materialidade do sistema de escrita.
(Fonte: elaborado pelo autor)

Cumprе também salientar que a construção de um conceito amplo ou de um conceito intermediário de tipografia não afasta jamais a importância da técnica, por mais que se insista, como se faz aqui, na disjunção entre a tipografia e os tipos móveis, ou no desembaraço entre tipografia e reprodutibilidade como compreendida em seu sentido comum. Isso por uma série de razões: o presente estudo se insere numa investigação no campo do design, que não se esgota na técnica, mas não existe sem ela; a tipografia pressupõe sempre a escrita, que já é em si uma técnica; e, por fim, uma definição sintética da tipografia que excluísse em absoluto a técnica ali presente para fins

metodológicos seria pobre – a técnica representa em si um valor, nunca é ingênuo (GAUDÊNCIO JUNIOR, 2004); “Existe um complexo *feedback* entre a técnica e o homem que a utiliza” (FLUSSER, 2011, p. 35).

1.7 Arquétipos e estrutura

Considerar a tipografia como o aspecto visual da escrita não faz da primeira uma empreitada unicamente imagética. Existem duas formas de se compreender como o desenho de cada tipo se liga, sempre com a mediação do sistema da escrita, a uma linguagem preestabelecida de natureza verbal: é possível ligar a forma de cada glifo a um arquétipo correspondente de caractere, como que um repertório de signos gráficos vistos, cada um, de forma isolada, bem como é possível compreender cada glifos como passível de significação por via de seu valor dentro de uma estrutura. As duas abordagens são exploradas a seguir.

Mas, para se analisar ambas as formas de conjugação entre tipografia e expressão verbal, é necessário em primeiro lugar elucidar o que se entende por “caractere” e por “glifo”. O caractere se refere ao domínio do que é abstrato: “Quando *pensamos* no caractere *A*, é como se ele fosse a referência para todas as formas de *a* que já foram escritas e para todas aquelas que ainda irão se escrever” (SILVA, 2016, p. 31). Já o glifo é um conceito que se relaciona à materialidade, é a manifestação concreta de um caractere. É possível, assim, que mesmo dentro de uma *typeface*, existam mais de um glifo para o registro e expressão de determinado caractere, a exemplo dos glifos alternativos do formato *Opentype*. Dentro da perspectiva da metafísica platônica, pode-se propor que o caractere pertence ao mundo das ideias, e o glifo ao mundo sensível (SILVA, 2016). Na escrita latina, as letras podem se referir a classes de caracteres de origem alfabética, ou se manifestar enquanto glifos – seriam, nesse caso, a materialização de caracteres alfabéticos.

Os signos gráficos que compõem em abstrato a escrita – ou os caracteres – constituem requisito primeiro para a forma dos tipos, e comprometem, na atividade de design de tipos, os limites da originalidade do projeto. A rigor, nenhum objeto de design pode ser inteiramente original. “É impossível articular pensamentos fora do domínio da linguagem” (CARDOSO, 2012, p. 83), e essa linguagem depende de um repertório preexistente. “Do mesmo modo que escritores escrevem frases novas num idioma que aprenderam a falar, o designer projeta formas numa linguagem que já existia quando ele veio ao mundo” (CARDOSO, 2012, p. 83). O que ocorre no design de tipos é que a constituição formal de cada glifo passa por um segundo crivo: nenhum tipo pode ser inteiramente original, seja pelo fato de ser o produto de um projeto de design, seja porque já que parte, desde o início, para o desenvolvimento de seus glifos, de formas construídas ao longo de milênios: as formas das letras dos alfabetos e as formas dos demais caracteres. Os *dingbats*, que não comunicam propriamente um conteúdo pertinente ao sistema de escrita⁸, não se submetem a esse segundo crivo, e por isso sua natureza como produto tipográfico é também questionável. A obediência ao arcabouço de formas que se relacionam ao domínio verbal, uma longa lista cujos itens podem ser chamados de “arquétipos de caracteres” (FRUTIGER, 2007, p. 170), tem impacto direto sobre a legibilidade de um tipo. Ou seja, quanto mais próximos dos respectivos arquétipos são os glifos projetados, mais identificáveis são enquanto suporte de texto. Isso implica perceber que o domínio da tipografia, mesmo que de natureza francamente visual, é disciplinado pelo verbo, e que a ação do designer de tipos é, em maior ou menor grau, limitada por formas milenares. O grau de limitação depende da natureza do projeto, se junta aos demais requisitos na lista que compõe qualquer projeto de design.

A compreensão da natureza verbal do tipo por meio de um arcabouço predeterminado de caracteres pode ser explorada numa mesma via, em duas direções contrárias entre si. Em primeiro lugar tem-se a direção do glifo que toma forma a partir do caractere,

⁸ Em sentido análogo: Barthes (2012) considera que a fala sem a língua não cumpre a função de comunicar.

como visto no parágrafo acima. Em segundo lugar, na direção da reiteração de um signo gráfico concreto, pela manifestação repetida de glifos com forma semelhante, forma-se a ideia abstrata de um caractere. O raciocínio é análogo à ideia de um dicionário (Moro, 2003): um verbete pode apresentar vários exemplos de uso na língua, mas cada verbete foi constituído pela reiteração de exemplos reais de emprego da palavra em questão, na vivência tangível do emprego da língua. Outra analogia pode ser traçada, dessa vez, de volta à teoria saussuriana, no processo dialético entre fala e língua. A primeira só comunica conteúdo por se valer do sistema da segunda, ao mesmo tempo em que é porque os signos da fala se reiteram nos discursos que esses signos recebem valor linguístico e passam a compor o que se entende por língua.

Porém, uma compreensão menos apurada do que consiste o referido arcabouço de caracteres leva a um modelo muito próximo daquele questionado na linguística saussuriana. “Para certas pessoas, a língua, reduzida a seu principio essencial, é uma nomenclatura, vale dizer, uma lista de termos que correspondem a outras tantas coisas” (SAUSSURE, 1916/2012, p. 79). Este modelo de nomenclatura é criticado como preâmbulo para a exposição da relação entre significante e significado. Pensar a língua como nomenclatura (Diagrama 1-2), nesse sentido, seria temerário, já que pode gerar a ideia de um signo como algo que une uma palavra e uma coisa, e não, como defende Saussure, uma imagem acústica e um conceito. Mesmo assim, a nomenclatura, modelo tão comparável ao do arcabouço de caracteres, não é de todo abominável: “esta visão simplista pode aproximar-nos da verdade, mostrando-nos que a unidade linguística é uma coisa dupla, constituída da união de dois termos” (SAUSSURE, 1916/2012, p. 79).

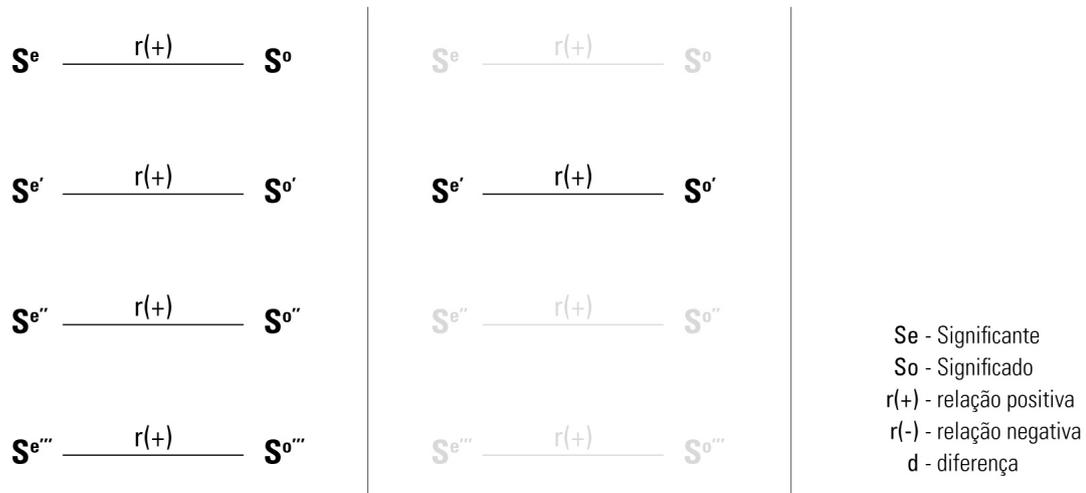


Diagrama 1-2: Modelo de significação por nomenclatura, análogo ao rol de caracteres. A correlação entre significante e significado é positiva. (Fonte: elaborado pelo autor)

Visto de forma isolada, em sua manifestação real, cada glifo de uma *typface* pode ser entendido como um artefato, que é produto de um processo do design. O significado do tipo que se relaciona com o caractere, com a sua natureza verbal, pode ser associado ao que Cardoso (1998) denomina significado *inerente* do artefato. Mesmo que pela via da semiótica se estabeleça que os processos de significação sejam voláteis, “os artefatos [...] são capazes de conter significados tão intimamente ligados à sua natureza física e concreta, que esses podem ser considerados mais ou menos ‘inerentes’” (CARDOSO, 1998, p. 32). Em exemplo dado pelo autor, um relógio dificilmente deixa de se passar por um relógio, em sua dimensão ontológica, ou deixa de se associar à ideia de passagem do tempo, em sua dimensão epistemológica, por mais que tenha seu uso deslocado para outro contexto ou que suas engrenagens deixem de funcionar. No mesmo sentido, um glifo dificilmente deixa de remeter ao arquétipo de caractere de acordo com o qual foi desenhado. O glifo A é ontologicamente uma manifestação material do caractere abstrato *a*, e epistemologicamente relata a ocorrência do fonema correspondente na língua em uso. Se, para Cardoso (1998, p. 17), o design incide no ato de atribuir aos artefatos “significados alheios à sua natureza intrínseca”, tem-se que a ação do designer de tipos gira em torno, a partir de um zelo pela inerência das formas que suscitam significado verbal, de todo o âmbito projetual restante, qual seja: na manipulação do signo visual

do tipo, que não o descaracterize enquanto tipo. É esse signo visual presente da tipografia que será tratado no capítulo seguinte.



Figura 1-1: Diversas formas da letra 't' (Fonte: SAUSSURE, 1916/2012, p. 167)

A segunda forma de se entender a ligação do tipo com o signo verbal é por meio do arranjo estrutural dos caracteres. Como visto anteriormente, o signo linguístico para Saussure (1916/2012) é arbitrário e diferencial. O mesmo que o autor prescreve para o objeto da linguística, qual seja, a fala, se aplica para a escrita, havendo entre os dois sistemas, nesse sentido, um “idêntico estado das coisas” (SAUSSURE, 1916/2012, p.167). Saussure não explora a distinção entre os conceitos de letra, caractere ou glifo – afinal, quer afastar de sua ciência a promiscuidade entre fala e escrita – de modo que aqui é possível interpretá-lo aplicando-se tais conceitos, deixando mais precisos os preceitos dessa abordagem estruturalista. Dessa forma, Saussure estabelece quatro aspectos da escrita que são de fundamental importância para se compreender sua dinâmica: os signos da escrita, assim como os signos linguísticos, têm caráter arbitrário, ou seja, não há nada de intrínseco ou natural que ligue a forma de uma letra ao som que se pronuncia quando da sua leitura; os valores dos caracteres são diferenciais, são negativos na medida em que significam pelo que não são – uma letra t pode ter diversos desenhos (Figura 1-1), desde que não se confundam com o desenho de outra letra ou caractere (Diagrama 1-3) –; o sistema de caracteres é limitado, ou seja, o valor diferencial e negativo de cada um deles se estabelece em face de uma lista finita de demais caracteres; e, por último, para que um signo da escrita funcione como tal, não importa o meio pelo qual é produzido – “Quer eu escreva as letras em branco ou preto,

em baixo ou alto relevo, com uma pena ou com um cinzel, isso não importa para a significação” (SAUSSURE, 1916/2012, p.167).

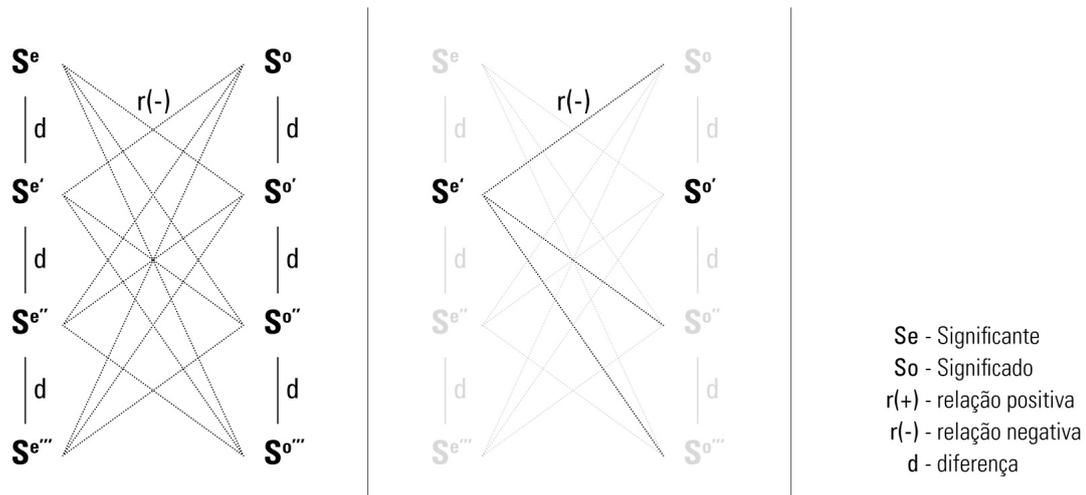


Diagrama 1-3: Modelo de significação por estrutura. A correlação entre significante e significado é negativa. (Fonte: elaborado pelo autor)

Essa perspectiva de estrutura da escrita pode lançar luz, ou mesmo fornecer a base teórica para o que Lupton e Miller (2011) se referem, por sua vez, como tipografia estruturalista. O estruturalismo no ato de se projetar tipos é anterior à sua contraparte teórica saussuriana. Da prensa de Gutenberg até o final do século XVII, o design de tipos se baseava em um idealismo que referenciava a concepção de um caractere original para a construção de cada glifo. Já a tipografia dita moderna, que culminou com os trabalhos de Didot e Bodoni no século XVIII, se baseou em um relativismo, nas diferenças formais entre cada caractere dentro de um mesmo sistema. Nessa tipografia estruturalista, cada glifo faz referência não a um arquétipo isolado, mas a todo o sistema que compõe o alfabeto e demais signos da escrita. Essa forma de projetar abraça o que há de arbitrário e diferencial em cada elemento que constitui o todo. A oposição entre arquétipos e estrutura é aprofundada por meio de exemplos no terceiro capítulo.

1.8 A relação entre tipografia e escrita

A *tipografia* é a materialidade da *escrita*. São conceitos distintos, mas relacionados, nunca sinônimos, e por isso foram aqui trabalhados em suas seções próprias e delimitadas. Cabe, portanto, determinar a natureza da relação entre tipografia e escrita. Afinal, são domínios adjacentes, hipótese em que a escrita termina onde começa a tipografia?

Essa possibilidade é logo afastada na medida em que os dois conceitos são indissociáveis em qualquer manifestação prática. A escrita sem a tipografia existe, mas enquanto mera abstração, é um sistema verbal cuja visualidade é apenas potencial. Já a tipografia que se afasta da escrita vai na direção de se tornar apenas imagem, perdendo sua natureza inicial – tipográfica, propriamente.

Como visto, a escrita é um sistema semiótico autônomo, na medida em que não é simples reflexo da fala. Porém, assim como a fala, remete à linguagem verbal: se não pelo som, então por meio de seus princípios fonográficos e semiográficos. É a plasticidade tipográfica que move o sistema de escrita para além do verbo, formando algo que não é apenas uma estrutura de signos aleatórios. A tipografia é visual, mas herda, na constituição de sua própria essência, o verbo que é presente na escrita. Por isso que tipografia tem na sua constituição preceitos tão marcados originários da linguagem verbal, é por isso que os glifos remetem às formas sistematizadas dos signos linguísticos escritos, sejam eles pensados pela via de um rol de caracteres, seja através das relações formais entre caracteres.

O que é tratado, aqui, como escrita em abstrato, aquela sem a tipografia, alinha-se com o conceito saussuriano de escrita. Como já visto, para Saussure (2012), o signo da escrita é arbitrário, diferencial, negativo, demanda sua inscrição em um sistema limitado com os demais signos da escrita, e é independente do meio em que é produzido. A tipografia, por sua vez, deve se fundar em todos esses preceitos, mas sua

significação ultrapassa o arranjo estrutural da escrita. Cada glifo que é desenhado dentro do contexto do design de tipos faz referência a um caractere arbitrário, diferencial e que se insere em um esquema finito de caracteres, porém, certamente, essa base não encerra a expressividade da tipografia. E no domínio da tipografia, toda a variação de forma, de meio plástico e de suporte material é relevante para a significação.

A substância da tipografia não está no alfabeto em si – as formas genéricas dos caracteres e seus usos convencionados –, mas no contexto visual e nas formas gráficas específicas que materializam o sistema da escrita. O design e a tipografia trabalham nos limites da escrita, determinando a forma e o estilo das letras, os espaços entre elas, e sua localização na página. De sua posição à margem da comunicação, a tipografia distanciou a escrita da fala. (Lupton; Miller, 2011, p. 14)

Se a essência da tipografia não se situa no esquema convencional de caracteres da escrita, este não deixa de ser um requisito no design de tipos e no design com tipos. O que distancia a tipografia de qualquer expressão puramente imagética – seja a pintura, o desenho, a fotografia etc. – é que ela é tanto abalizada pelos preceitos da escrita quanto pela ampla significação pertinente a estas formas de expressão por imagem.

O que diferencia a tipografia da escrita como sistema abstrato é que, como meio de manifestação material, dotado de visualidade, seus signos não perduram, em sua totalidade, enquanto diferenciais e arbitrários. Como já visto, os signos da escrita são transpostos para a tipografia pela referência de um arcabouço de formas que é o repertório finito de caracteres, seja pela observação individual de cada caractere, seja pela compreensão estrutural das relações comparadas entre os caracteres. Mas a atividade do designer de tipos consiste em unir dois princípios. De um lado, há esse signo de origem verbal – arbitrário e diferencial e negativo – que está presente no caractere e que é passado ao glifo; de outro lado, há o signo visual, que é percebido de forma icônica e positiva.

2 O SIGNO VISUAL

Tipografia é verbo e é imagem. Discorreu-se no capítulo anterior a respeito do signo verbal tipográfico em face de dois modelos de significação consideravelmente estáveis: o modelo de um rol de caracteres aos quais os glifos fazem correspondência, e a semiologia de Saussure que submete o glifo a uma relação estrutural diferencial.

A semiologia de Saussure (2012) pode ser defendida como adequada à análise do signo verbal. Neste, ao menos em face do projeto de design de tipos, a proposta de uma rigidez de significação e de uma marcante arbitrariedade sígnica se encaixam bem. De fato, muito da aproximação, que se realiza no presente texto, entre a semiologia de base linguística e o tipo como portador de elementos verbais, é feita sem grandes custos. Em primeiro lugar, devido à natureza do signo que – antes mesmo da sugestão de uma nova disciplina chamada ‘semiologia’ – foi eleito e detalhadamente explorado por Saussure na sua linguística: o signo da palavra falada, capaz de formar a estrutura da língua. Trata-se de dois signos, portanto, verbais: é o comparar do verbo que se faz na fala e do verbo que se faz no tipo. Em segundo lugar, porque, por mais que Saussure relegue a escrita a uma posição secundária em relação à fala, o autor se vale justamente da letra para exemplificar o que entende por valor de um signo arbitrário e diferencial em face do sistema no qual está inserido. Esse exemplo foi exposto no capítulo anterior.

Essa estabilidade se deve, antes de mais nada, ao recorte sincrônico do sistema a ser estudado. Sua origem é o imperativo expresso que Saussure estabelece para seu método: há que se deixar de lado a transformação histórica e abordar a língua como ela é, em apenas um momento fixo. Outro fator é a exigência da arbitrariedade na relação significante/significado *dentro* do signo, quando combinada a uma relação puramente diferencial e negativa *entre* signos. Se é retirada a variável do eixo temporal, e não se explora possibilidade de um signo significar outro signo, então não há espaço

para a instabilidade e para a mudança que fariam deste modelo algo próximo do verossímil. Mas o objetivo de Saussure é, antes de mais nada, compor sua nova linguística. O argumento maior é o próprio método. É certo que Saussure admite a mudança da língua, apenas a relativiza na constituição de sua ciência.

É necessário, então, reconhecer os limites da metodologia saussuriana, frente ao estudo de uma atividade que envolve, justamente, a mudança das significações. O designer de tipos, em maior ou menor grau na história, é um manipulador e transformador de signos. A inovação, porém, é com maior frequência da ordem visual que verbal.

Mesmo diante da viabilidade do modelo saussuriano, sincrônico e estático, como um instrumento de método⁹ para se compreender o verbo na tipografia, o signo visual persiste como uma contraparte ainda por resolver. O modelo de Saussure é problemático, tanto quando se considera a atividade do designer de tipos, quanto quando se considera a questão da imagem como um todo – da qual a visualidade do glifo não pode por óbvio escapar. A imagem, sob diversos pontos de análise semiótica, contraria o postulado da arbitrariedade, e Saussure afasta qualquer resquício de vínculo natural na composição de seu modelo de signo.

Assim, antes de se abordar conceitos ligados diretamente à imagem e às suas formas e significar, parte-se no presente capítulo para o estudo de modelos e linhas de pensamento capazes de compreender o aspecto variável do signo. É com a compreensão da diacronia, do fator histórico, da contínua transformação dos signos na sociedade, que se torna mais frutífero o estudo da atuação do designer sobre a parte da tipografia que está diretamente sob o alcance de seu ato transformador: a própria

⁹ Por "instrumento de método" faz-se eco ao termo que Derrida extrai da etnografia de Claude Lévi-Strauss. Derrida, ao expor os mecanismos da desconstrução, aponta que o antropólogo critica a estabilidade da oposição natureza/cultura, ao mesmo tempo que se vale dela para a edificação de seu argumento. "É assim que se critica a linguagem das ciências humanas. Lévi-Strauss pensa deste modo poder separar o método da verdade, os instrumentos do método e as significações objetivas por ele visadas" (DERRIDA, 1967/1971, p. 238).

imagem tipográfica. Os modelos que merecem atenção têm origens diversas: partem do próprio estruturalismo, mas também do pensamento pós-estruturalista ou de linhas completamente apartadas das origens linguísticas.

2.1 Denotação e conotação

Conforme desenvolvido no capítulo anterior, o signo para Saussure (2012) é bipartite, composto por duas faces indissociáveis: o significante e o significado. O significante é o plano de expressão do signo, ao passo que o significado é o plano de conteúdo¹⁰. Barthes, na construção de sua semiologia, e ainda em estreita sintonia com a obra de Saussure, fala em um terceiro termo, que é o signo em si:

... deve-se considerar em todo o sistema semiológico não apenas dois, mas três termos diferentes; pois o que se apreende não é absolutamente um termo, um após o outro, mas a correlação que os une, temos portanto, o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos. (BARTHES, 1957/2001, p. 134-135)

É em “Mitologias” que Barthes (1957/2001) deixa transparecer sua completa conversão ao estruturalismo (DOSSE, 1997a), estimulada pelas leituras de Saussure e Hjelmslev. Nessa obra, crítica à naturalização dos mitos pequeno-burgueses do dia a dia, Barthes já extrapola preceitos da linguística saussuriana para outros sistemas possíveis de signos. É a partir dessa segmentação dos signos que é possível compreender os conceitos de denotação e de conotação, uma dicotomia resultante da influência de Hjelmslev. “Um sistema conotado é um sistema de expressão cujo plano é, ele próprio, constituído por um sistema de significação” (BARTHES, 2012, p. 113). Ou seja: a conotação ocorre quando um significante e seu significado correlato compõem um signo que, por sua vez, equivale ao significante de uma segunda relação de

¹⁰ Essa nomenclatura alternativa – a dicotomia expressão/conteúdo – pode ser vista em Hjelmslev (1943/1969).

significação. O primeiro sistema é, nesse sentido, o sistema denotado, ao passo que o segundo sistema é o sistema conotado.

sistema conotado	expressão		conteúdo
sistema denotado	expressão	conteúdo	

Diagrama 2-1: Relação entre sistemas denotado e conotado (fonte: adaptado de BARTHES, 2012, p. 114)

Em “A retórica da imagem”, Barthes (1964/1990) torna explícita, em definitivo, a tentativa de uma extensão sistematizada da estrutura do signo da linguística de Saussure para uma semiologia que compreenda o estudo da imagem. Nesse sentido, Barthes parte da relação presente no signo verbal entre significante e significado para explorar as possibilidades de significação da imagem, na medida em que esta pode, argumenta-se, apresentar uma natureza linguística. Ao se dedicar à análise de uma imagem publicitária em específico, este caso de estudo logo revela a existência de mensagens conotada e denotada, ou, respectivamente, mensagem simbólica e mensagem literal.

A mensagem denotada de uma imagem é composta pelos objetos reais nela retratados. Tratam-se de signos não arbitrários, paradoxalmente não codificados e cuja relação significante-significado é “quase tautológica” (BARTHES, 1964/1990, p. 30), dado que, na ausência da transformação via códigos, o aspecto visual do significante é por demais semelhante ao que a imagem significa. Para se chegar à mensagem denotada é necessária a exclusão de toda a mensagem conotada que ela implica: seria um exercício apenas intelectual e instrumental, já que, para Barthes (1964/1990), signos conotados são sempre incorporados ao que é literal, e a mensagem denotada nunca é encontrada pura em sua expressão. É sobre a base dos signos da mensagem literal que se constroem os significantes da mensagem conotada. Diante do necessário contexto simbólico, significantes conotados e seus significados correlatos compõem os signos conotados. São signos descontínuos, flutuantes, incertos. Seu funcionamento

depende intimamente da formação cultural de cada indivíduo. De fato, não apenas pode haver diversos signos para os diversos indivíduos que entram em contato com a denotação: dentro de cada indivíduo, um mesmo signo literal pode resultar em variados signos de natureza simbólica: “a mesma lexia mobiliza diferentes léxicos” (BARTHES, 1964/1990, p. 38).

Se os conotadores são erráticos, descontínuos, uma imagem só pode apresentá-los sob o eixo do paradigma. Ou seja, não é possível construir uma continuidade, ou um sintagma, com a mensagem conotada. O eixo sintagmático é deixado, por outro lado, para a mensagem denotada: os elementos literais da imagem são nela sempre justapostos, expressos de modo natural aos olhos. Os signos conotados são, assim, fixados e naturalizados pelos signos literais. As consequências disso se propagam para muito além da semiótica da imagem: “o mundo do sentido total está dividido internamente (estruturalmente) entre o sistema como cultura e o sintagma como natureza” (BARTHES, 1964/1990, p. 41-42).

Com os conceitos de conotação e denotação Barthes parece construir um sistema menos hermético e mais próximo dos referentes que o de Saussure. Os significados da conotação em Barthes consistem em fragmentos de uma ideologia – como tal, esses fragmentos pertencem a um momento histórico específico: “estes significados [da conotação] comunicam-se estreitamente com a cultura, o saber, a História; é por eles que, por assim dizer, *o mundo penetra o sistema*” (BARTHES, 1964/2012, p. 115, grifo nosso). Voltando-se aos primórdios do estruturalismo barthesiano, o mesmo se aplica para sua análise específica dos mitos, contingentes, presos ao seu próprio tempo: “pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (BARTHES, 1957/2001, p. 132).

2.2 Significantes de significantes

Derrida (1967/2013) leva às últimas consequências os efeitos da teoria saussuriana, a ponto de ela mesma ser útil para a crítica do legado de Saussure e para a crítica de uma tradição logocêntrica que sua obra representa. É sobre o logocentrismo e a metafísica da presença que se funda a filosofia ocidental, e é sobre ambos que surge a possibilidade do estruturalismo rígido de Saussure.

A metafísica da presença que é aqui denunciada indica a existência, no pensamento tradicional, de uma série ubíqua de relações binárias de conceitos (1967/1971) – mente e corpo, dentro e fora, natureza e cultura, original e cópia, homem e mulher, realidade e representação, entre tantas outras. Segundo Derrida, todos esses binômios remetem, em última análise, à relação presença/ausência. Assim como a presença é destacada, entendida como ponto privilegiado em relação à ausência, todas as demais relações binárias apresentam um dos termos nela contidos como hierarquicamente superior à sua contrapartida. É o que ocorre no caso do privilégio da fala em relação à escrita e que vai levar à constituição do pensamento logocêntrico.

Na base da metafísica da presença está o convencimento segundo o qual a verdade e o conhecimento se fazem pela via do que é presente em detrimento do que é ausente. A esses diversos conceitos que recebem posição de superioridade em seus respectivos pares de oposição se atribui um aspecto de presença, e, por isso, a tradição filosófica ocidental investe neles a expectativa de verdade e de transcendência. Afinal, a presença que supostamente está contida nos termos privilegiados é aquela que traz à tona o fundamento da verdade, qualquer que ele seja. A identidade desse fundamento, a que Derrida se refere de modo mais recorrente como 'centro' (1967/1971), varia de acordo com o período histórico: pode ser a ideia em Platão, Deus no cristianismo, a razão no Iluminismo, o espírito hegeliano, para citar alguns exemplos. É nesse sentido que Derrida acusa a possibilidade de "a história do conceito de estrutura (...) ser pensada como uma série de substituições de centro para centro"

(1967/1971, p. 231).

O logocentrismo, uma “metafísica da escritura fonética” (DERRIDA, 1967/2013, p.3), conta com uma estabilidade da oposição fala/escrita, na qual a fala – o verbo, ou o *logos* – é o polo privilegiado. A fixação desse polo como centro comanda, dentre outros elementos:

a *história da metafísica* que, apesar de todas as diferenças e não apenas de Platão a Hegel (passando até por Leibniz) mas também, fora dos seus limites aparentes, dos pré-socráticos e Heidegger, sempre atribuiu ao *logos* a origem da verdade em geral... (DERRIDA, 1967/2013, p. 4, grifos do autor)

De fato, a primazia da fala funda a metafísica da presença, na medida em que é a fala “condição mesma do tema da presença em geral” (DERRIDA, 1967/2013, p. 9), um instrumento que fez o ser humano – pela primeira vez – capaz de ouvir a si mesmo. A fala se fez presente como algo interno, fora do mundo, criando, assim, a própria ideia de um mundo externo. Daí surgem as condições para um entendimento das oposições dentro/fora, bem como presença/ausência e, por consequência, todas as outras oposições já mencionadas.

A extensão da questão do logocentrismo é decididamente, como aqui demonstrado, muito maior que um problema de hierarquia entre fala e escrita compreendidas ambas em seu sentido mais estrito e material. Além das implicações diretamente metafísicas, a fixação do *logos* como centro do jogo de significações abala tudo que pode ser dito a respeito da relação entre significante e significado dentro do campo da semiótica. Como tratado desde o capítulo anterior, a tradição filosófica do Ocidente rebaixa a escrita ao *status* de significante do significante, uma mera derivação da fala. Se Saussure elege o signo falado como objeto por excelência a ser cindido na correlação significante/significado, o faz porque segue, ainda que inadvertidamente, a metafísica

na qual ainda hoje residimos¹¹. A fala é tida como presente e plena, como a ligação com um mundo das ideias apartado da sensibilidade: “a ‘ciência’ semiológica ou, mais estritamente, linguística, não pode conservar a diferença entre significante e significado – a própria ideia de signo – sem a diferença entre o sensível e o inteligível...” (DERRIDA, 1967/2013, p. 16). Espera-se, pela via da matriz ocidental de pensamento, a existência e a presença de um significado inteiramente inteligível antes que ocorra sua passagem para o âmbito da sensibilidade, um significado que remeta na sua origem a um “*logos* absoluto” (DERRIDA, 1967/2013, p. 16).

A presença que é cara ao *logos* requer, portanto, que se afaste aquele significante do significante, ou seja, que se afaste a escrita e a sua impureza impregnadas de uma derivação incerta quanto às suas consequências. Resta pela via do *logos* privilegiado uma relação estável, contida, segura e tranquilizante entre um significante e seu significado. Essa estrutura estável do signo viabiliza toda a semiologia de Saussure.

O problema surge ao se contrapor de modo crítico dois fatores: a fixação do *logos* – ou de qualquer outro elemento a que se atribua valor transcendental, de presença e ligação com a verdade – como centro do conceito de estrutura; e o próprio funcionamento da linguagem, da escritura em seu sentido mais amplo¹² e de todos os processos de significações nelas presentes. O centro, ao mesmo tempo que orienta e

¹¹ “... não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranho a essa história...” (DERRIDA, 1967/1971, p. 233)

¹² Derrida se vale do termo “escritura” em sentido bastante lato, na maior parte das ocorrências, ainda que por vezes recorra a um sentido estrito em afinidade com a noção cotidiana de escrita e escritura. A abordagem mais ampla do termo é, de fato, central para argumentação geral da “Gramatologia”. Uma de suas definições mais sintéticas pode ser extraída no que se segue: “Se ‘escritura’ significa *inscrição e primeiramente instituição durável de um signo* (e é este o único núcleo irredutível do conceito de escritura), a escritura em geral abrange todo o campo dos signos linguísticos” (DERRIDA, 1967/2013, p. 54, grifo nosso). A escritura, portanto, não apenas subsume a fala: nela também está inscrita toda a linguagem e, para além dela, todos os sistemas de significação. “Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural etc.” (DERRIDA, 1967/2013, p. 10-11).

organiza a estrutura, também a organiza a ponto de limitar o “jogo da estrutura” (DERRIDA, 1967/1971, p. 230). A permuta de significações é essencial ao funcionamento da estrutura, a possibilidade de substituições é o que possibilita esse jogo em que ocorrem as significações. Mas o “centro encerra [...] o jogo que torna possível” (DERRIDA, 1967/1971, p. 230). Ele é contraditório porque ao mesmo tempo em que sua fixação possibilita a orientação das permutas dentro da estrutura, não há possibilidade de transformação ou permuta dos termos no centro em si. Nessa esteira, ainda que, para a filosofia, os fundamentos de verdade e de conhecimento – sejam eles a ideia, a razão, a divindade e em última instância o próprio *logos* – rejam todos os significantes da estrutura total, são eles intangíveis e imutáveis, invulneráveis às relações fluidas de significação no decorrer do tempo.

O jogo da estrutura, a fluidez de seus termos é possibilitada, portanto, por um centro não fluido. Mas esse centro não pode estar inserido em uma estrutura fluida se ele é fixo: se está contido na forma total, deve em tese ter as propriedades dessa forma. Para solucionar tal impasse, na filosofia da presença o centro é simultaneamente mantido e extraído da estrutura: “O conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo fundado, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela própria subtraída ao jogo” (DERRIDA, 1967/1971, p. 231).

Contraposta a todo esse diagnóstico dos vícios da filosofia da presença está a mudança que Derrida percebe nas ciências humanas contemporâneas. Para essa abordagem emergente, não há que se falar em um significado transcendental, digno de presença, como face oposta e correlata do significante. Há, sim, uma expectativa humana por significados tranquilizantes. “Identificamos o logocentrismo e a metafísica da presença como o desejo exigente, potente, sistemático e irreprimível, de um tal significado” (DERRIDA, 1967/2013, p. 60). Contra esse desejo pela tranquilidade da presença, o pensamento acadêmico inaugura tentativas de se compreender um jogo sem fundamento estável. A estrutura inteiramente fluida que se revela é a própria linguagem.

O acontecimento de ruptura [...] ter-se-ia talvez produzido no momento em que a estruturalidade da estrutura deve ter começado a ser pensada [...]. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso... (DERRIDA, 1967/1971, p. 232)

Signos são imotivados, como atesta Saussure e confirma Derrida. Mas os limites da imotivação de Saussure estão precisamente nos limites do seu conceito de signo. Há nesse âmbito a distinção entre 'signo' e 'símbolo' saussurianos, já que apenas o primeiro é plenamente imotivado. "O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado" (SAUSSURE, 1916/2012, p. 109). Esse conceito é contestado por Derrida: qual significante seria capaz de se amarrar a um significado transcendental, por meio desse vínculo natural, dada a instabilidade da própria noção de natureza e de presença? A escritura derridiana, que abraça toda forma de significação, leva a concluir que todo signo, por fim, é imotivado.

Se a imotivação é a ausência de um vínculo natural entre significante e significado, a imotivação levada às últimas consequências é o caminho para o abandono da metafísica da presença. Assim, se todos os significantes correlatos a significados sólidos e tranquilizantes são desconstruídos, resta, então, o jogo do discurso, composto apenas de significantes sem um lastro estável com a presença transcendente. Quando se volta a atenção para a significação dentro desse jogo de signos, em detrimento de uma significação das coisas em si, o que se observa é aquela série de significantes de significantes, uma cadeia de termos sempre dispostos provisoriamente e passíveis de permutas e abalos. Se nessa cadeia não há nem origem, nem fim, o jogo é livre e qualquer significante pode se ligar a qualquer significado: temos, mais uma vez, a demonstração da arbitrariedade e da imotivação. Há ainda, pelo mesmo princípio, a exigência de uma diferença que permita uma significação efetiva, capaz de conferir aos significantes um valor no jogo.

Mas considerando que cada significante leva a um outro significante, a relação entre os termos contidos nos signos não se dá estritamente em um eixo paradigmático, sincrônico, como afirmaria Saussure. A cadeia que se desdobra por ela mesma, sem centro fixo, sem referência metafísica a título de origem ou de destino, o faz precisamente no eixo temporal, diacrônico, enfim, histórico. A 'diferença', termo fundamental para a constituição do valor do signo saussuriano, se torna '*différance*'. O neologismo, criado por Derrida, une o sintagma e o paradigma rumo à compreensão da significação dentro de um jogo sem centro. A *différance* ao mesmo tempo que diferencia os termos possíveis ou efetivamente lançados na estrutura, também os difere, os posterga. Nesse sentido, o significado definitivo de um significante sempre é adiado pela mediação sucessiva de significantes de significantes. Eis porque, no sentido contrário, o logocentrismo de Saussure é intimamente ligado ao sincronismo estrito. A cadeia de significantes de Derrida leva a um futuro indefinido, intangível, assim como não pode ser rastreada a um passado seguro. Não é possível pretender despertar as origens ou antecipar os fins, sem se cair mais uma vez na metafísica da presença.

Dada a suspeita inescapável que desestabiliza todos os significantes possíveis, a superioridade da fala sobre a escrita não é, jamais, posta em cheque para se dar lugar a uma inversão de hierarquia. Ou seja, não seria o caso de se associar o polo da escrita à presença metafísica. Esta presença cai quando se percebe a extensão da derivação, da secundariedade, dentro da estrutura: "[a] secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o *início do jogo*" (DERRIDA, 1967/2013, p. 8, grifo do autor). Ao mesmo tempo em que se percebe que a fala é despida de presença, a tradicional tese de que a escrita é mera derivação deve ser expendida até o ponto em que essa derivação caracterize também a fala e – com efeitos drásticos para a semiótica – todos os demais sistemas de signos.

2.3 A semióse ilimitada

Para que Derrida justifique um abalo de toda a transcendência, a imotivação dos signos é, como visto, imprescindível. E ao argumentar pelo caráter imotivado desses signos, Derrida recorre aos ensinamentos de Peirce. Como observa McNabb (2012), há até mesmo certa reverência a Peirce: ao contrário do que ocorre para a maioria dos autores vistos por Derrida – sobre os quais a “Gramatologia” se volta sucessivamente –, a obra peirciana escapa de qualquer exercício mais atento de desconstrução: “Peirce vai muito longe em direção ao que chamamos [...] a desconstrução do significado transcendental, que, num ou outro instante, daria um final tranquilizante à remessa de signo a signo” (DERRIDA, 2013, p. 59-60). Derrida usa o conceito e a caracterização peirciana de símbolo, única classe, nessa concepção, de signo pleno¹³, e, nesse sentido, cita (DERRIDA, 2013, p. 58) a seguinte passagem dos “Collected Papers”:

Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones, ou de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos. Só pensamos com signos. Estes signos mentais são de natureza mista; denominam-se conceitos suas partes-símbolo. Se alguém cria um novo símbolo, ele o faz por meio de pensamentos que envolvem conceitos. Assim, é apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir. *Omne symbolum de symbolo.* (C.P. 2.302)

É necessário, portanto, voltar-se à semiótica como extraída a partir de Peirce. Aqui, o signo é tripartite, divide-se em: ‘representamen’ – o signo em si, que se coloca no lugar de algo para significar este algo; ‘objeto’ – aquilo a que o signo se refere; e o ‘interpretante’ – efeito da relação entre *representamen* e objeto. Nesse sistema, o signo apresenta vínculos com o passado, por signos antecedentes que servem como fundamento, e com o futuro, por signos que surgem pelo necessário devir. A projeção temporal do signo peirciano fica clara com a passagem que, pela ordem da edição dos

¹³ Da segunda tricotomia peirciana tem-se três tipos de signo, assim classificados em relação ao seu objeto: ‘ícones’, ‘índices’ e ‘símbolos’. Porém, ícones puros são apenas hipotéticos (NOTH, 1995), ou mesmo tidos como inexistentes (PINTO, 1995); índices puros se limitam a conduzir a uma reação mediata com o objeto, e não portam consigo qualquer conhecimento (PEIRCE, E.P. 2.306). Todos os signos genuínos passam necessariamente pela terceiridade e pelo crivo simbólico (NOTH, 1995, PINTO, 1995).

“Collected Papers”, vem logo em seguida à citada acima. O signo, por definição, remete a um objeto e conduz o seu interpretante a referir-se igualmente ao mesmo objeto, “transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*” (C.P. 2.303). É em sentido semelhante que Derrida afirma que os signos não levam a uma presença, mas apenas aos signos que vêm em seguida em dada cadeia de significação.

Para Eco (2014), é precisamente nessa definição que Peirce dá ao signo que se pode extrair a conclusão de que, há na semiótica, propriamente, um processo de “semiose ilimitada” (Diagrama 2-2). É pela via do interpretante, conceito tão controverso quanto fundamental, que o signo se projeta no tempo e se desprende do que em palavras derridianas se chamaria de desejo por uma tranquilidade da presença. Peirce caminha numa direção de ruptura: “a ideia de interpretante faz de uma teoria da significação uma ciência rigorosa dos fenômenos culturais e *as separa da metafísica do referente*” (Eco, 2014, p. 59, grifo nosso). Se toda semiose tem como efeito um interpretante que é um signo, e assim por diante, vale então dizer que o interpretante não se direciona a iluminar totalmente a relação interna da tríade, ou seja, não resolve em definitivo a relação entre *representamen* e objeto. Peirce indica expressamente que o signo é inepto para tanger diretamente o referente: “O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto...” (C.P. 2.231). Nos termos de Eco, “a significação [...] circunscreve as unidades culturais de modo assintótico, sem conseguir jamais tocá-las diretamente, mas tornando-as acessíveis através de outras unidades culturais” (2014, p. 60). Se, então, o interpretante se projeta infinitamente para o futuro, o objeto leva a um caminho de regressão também sem fim.

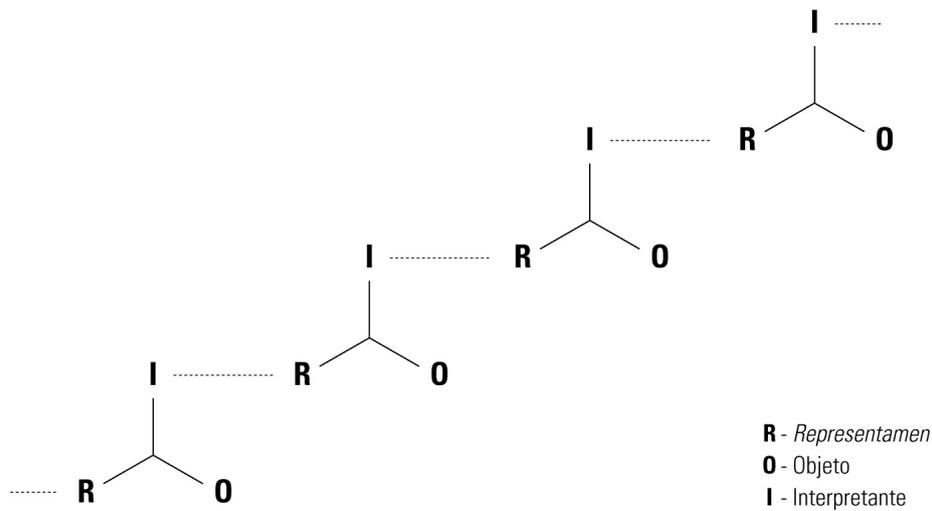


Diagrama 2-2: Semiose ilimitada

(Fonte: elaborado com base em teoria de Peirce (C.P., 2015) e Eco (2014))

Todavia, como mencionado, o interpretante é um conceito controverso. Santaella (2004) afirma que a semiose ilimitada que dele decorreria é fruto da influente interpretação que Eco faz da semiótica peirciana. Porém, essa interpretação só seria adequada se feita a partir do conceito de interpretante como construído pelo Peirce jovem. A teoria peirciana madura altera elementos do interpretante, adicionando novas classificações e camadas a ele relacionadas. Nesse contexto surge a ideia de interpretante final, ou o interpretante em si mesmo, capaz ele de encerrar uma remessa infinita dos signos. O interpretante final é aquele que é eventualmente alcançado pela razoabilidade, ou seja, por uma tendência oriunda da lógica, esta informada pela mudança de hábitos interpretativos. Devido a essa raiz na lógica, o interpretante final é concebível apenas em abstrato. Diante da impossibilidade de uma verificação definitiva, não há como afirmar nenhum interpretante como final. Importante ressaltar que, em linhas de conciliação teórica, se Eco reconhece um aproximar assintótico entre signo e objeto, Santaella indica que o futuro do interpretante final é “um futuro idealmente pensável, mas materialmente inatingível na sua plenitude, porque só é aproximável assintoticamente” (SANTAELLA, 2004, p. 81-82). Ao menos no devir fático, ambos parecem concordar que a certeza objetiva em relação ao referente escapa de qualquer representação.

McNabb (2012) aponta também para uma diferença entre a teoria peirciana jovem e tardia quando pondera o uso apologético que Derrida faz do signo de Peirce. O amadurecimento do pensamento peirciano traz consigo o conceito de 'interpretante final', não trabalhado anteriormente. Mas, também, uma exploração mais dedicada ao conceito de 'índice', como outro exemplo, liga o signo ao objeto de modo a não ser necessário recorrer a uma série eterna de interpretantes, que separariam, portanto, o mundo dos signos do mundo dos referentes. É certo que, apesar de proximidades entre Peirce e Derrida no que diz respeito a uma ideia de processos de semiose concatenados, o pensamento de ambos autores apresenta divergências metafísicas cruciais. Afinal, a preocupação de Peirce com a verdade vai de encontro à crítica derridiana: conceitos como essência ou *aletheia* são por essa via apenas versões do centro a ser desconstruído¹⁴. Se Peirce defende a possibilidade, por um processo assintótico, de conhecimento do mundo, esse conhecimento é indefinidamente diferido, e é apenas essa possibilidade sempre adiada que seria dotada de uma presença (McNABB, 2012).

Ambas as interpretações de Peirce, a que prioriza a semiose infinita ou a que destaca a aproximação da verdade com o decorrer das interpretações, projetam o signo no tempo: se, por um lado, uma semiose plenamente ilimitada afasta, por óbvio, a possibilidade do cessar de uma sequência de interpretantes no presente, por outro, não há interpretante final sem uma projeção hipotética futura, na qual são aceitas, como parte do processo, as variações interpretativas dos signos. A semiótica de extração peirciana, ao contrário do sistema de Saussure, deve muito a ideias de transformação do signo e ao uso do eixo temporal como instrumento teórico.

¹⁴ "Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (*eidos, arquê, telos, energeia, ousia* (essência, existência, substância, sujeito) *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.)." (DERRIDA, 1967/1971, p. 231, grifos do autor)

2.4 Denotação, conotação, transformação

Embora Barthes reconheça que a conotação viabiliza a inserção do fator histórico no processo de significação – seja em termos gerais (1964/1990), seja no caso dos mitos contemporâneos (1957/2001) –, é preciso atenção à sua forma própria de lidar com o rigoroso signo saussuriano. A um passo aquém das relações de denotação e conotação, ou seja, no plano da simples relação significante/significado e do signo como termo resultante, se alça ainda a estrutura estática, a ênfase do eixo paradigmático. Ainda que não tão hermético e isolado do domínio da referência, o signo de Barthes permanece, ao menos, atado à forma mais estrita de estruturalismo sincrônico, em especial quando se trata da metodologia da pesquisa semiológica. Esta se inicia na etapa de delimitação de um *corpus*, formado previamente à descoberta dos limites da estrutura, que deve na medida do possível ser homogêneo tanto em relação à sua substância quanto em relação à temporalidade. Assim, não é nos insumos ou intermédios que o projeto barthesiano reserva lugar para o fator temporal, mas sim nos seus fins:

em princípio, o corpus deve eliminar ao máximo os elementos diacrônicos; deve coincidir com um estado do sistema, um "corte" da história. Sem entrar aqui no debate teórico acerca de sincronia e diacronia, diremos somente que, de um ponto de vista operatório, o corpus deve abranger tão estritamente quanto possível os conjuntos sincrônicos; preferir-se-á, pois, um corpus variado, mas cingido no tempo, a um corpus estreito, mas de longa duração [...]. Essas escolhas iniciais são puramente operatórias e, em parte, forçosamente arbitrárias: não podemos prever o ritmo de mudança dos sistemas, visto que o objetivo talvez essencial da pesquisa semiológica (isto é, aquilo que será encontrado em último lugar) é precisamente descobrir o tempo próprio dos sistemas, a história das formas. (BARTHES, 1964/2012, p. 122)

Compreende-se, portanto, que o impacto da história subsiste ao pensamento domado sob a forma da estrutura, ainda que, pode-se argumentar, a história seja aqui por demais subjugada ou até por vezes esquecida. Mas, como visto, se os sistemas sígnicos têm cada um o seu próprio tempo, tanto isso é verdade para os casos em que

aparecem as conotações. Isso não implica dizer que toda conotação traz mudanças nos processos de significação: apenas, sim, que o plano cultural demandado pela conotação lembra sempre que a história se faz presente, ainda que a metodologia se volte exclusivamente à sincronia. De fato, quando Barthes inaugura sua abordagem da conotação (1957/2001), o faz em crítica à manutenção do *status quo* burguês, ou seja, refere-se a semioses que, mesmo não eternas, são consideravelmente estáticas. Isso exige o reconhecimento da dimensão temporal e, ao longo dela, a formação de mitos duráveis e capazes de parecer, na medida de sua estabilidade, pertencentes ao domínio do que é natural.

Porém, pela abordagem da semiótica social, a conotação pode também ser uma das chaves para a inovação da significação (VAN LEEUWEN, 2005a). Isso se dá pela possibilidade de, pela conotação, se ‘importar’ signos de um contexto, de um domínio, para outro (VAN LEEUWEN, 2005a; 2005b; 2006). A produção de novas conotações envolve algum propósito de significação, e a partir desse propósito um mesmo referente pode significar algo diverso do que significava anteriormente na mesma comunidade que compartilha convenções sígnicas. No contexto de atividades de criação, como no design, a conotação é meio de inovação e, antes disso, de experimentação criativa. O uso do papel sanfonado na confecção de uma cadeira, por exemplo, envolve a importação de um signo (o papel como material) até então alheio ao domínio do mobiliário, e conduz uma ideia – um conceito puro, mas instável, um mito, como de se esperar em significados conotativos – de *sustentabilidade*.

A semiótica social, como apresentada por Van Leeuwen (2005a), é expressa na aceitação tanto da sincronia quanto da diacronia, numa combinação que auxilia a compreensão da mudança e da resistência à mudança social. Isso é especialmente relevante se considerado que Van Leeuwen afirma que sua principal referência para seu conceito de conotação está em “Mitologias”, de Barthes (1957/2001). Afinal, para formar o conceito que a semiótica social tem de conotação, em uma abordagem que se volta à inovação dos signos, Van Leeuwen se vale de Barthes em um de seus

momentos mais próximos do estruturalismo radical. A conotação barthesiana parece assim não se conformar às restrições da sincronia. Essa possibilidade é reforçada anos mais tarde, quando Barthes passa a fazer coro ao pós-estruturalismo. Em “S/Z” (1970/1999), Barthes demonstra sua ruptura, e, dirigindo-se à literatura da mesma forma que Derrida se dirigiu à filosofia (DOSSE, 1997b), trata por questionar a pretensão teórica de se resumir todas as narrativas a uma só estrutura totalizante. Em favor de uma desconstrução da própria ideia de signo e do reconhecimento da instabilidade das significações, Barthes também se ocupou de rever aspectos dos conceitos de conotação e denotação, que não mais se estabelecem em relações fixas.

Estruturalmente, a existência de dois sistemas considerados diferentes, a denotação e a conotação, permite ao texto funcionar como um jogo, pois cada sistema reenvia para outro, de acordo com a necessidade de criar uma certa *ilusão*. Ideologicamente, [...] este jogo assegura vantajosamente ao texto clássico uma certa *inocência*: dos dois sistemas, denotativo e conotativo, um deles evidencia-se: o da denotação; a denotação não é o primeiro dos sentidos, mas finge ser; sob tal ilusão, ela não é, finalmente, senão a *última* das conotações... (BARTHES, 1970/1999, p. 15, grifos do autor)

É nesse contexto que fica claro o papel da conotação como meio de remessa de significados para fora de um signo específico:

O que é então uma conotação? Por definição é uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de se relacionar com menções anteriores, ulteriores ou exteriores a outros lugares do texto (ou de um outro texto) ... (BARTHES, 1970/1999, p. 14)

Assim, o conceito de conotação em Barthes, seja aquele estático do ápice estruturalista, seja aquele dinâmico, mais adequado ao esforço desconstrutivo, representa uma projeção inevitável do signo no eixo temporal. Não se trata, jamais, de uma abordagem historicista, vale ressaltar. A história reivindica, sim, sua importância por levar consigo a passagem do tempo. Mas se o estruturalismo se fecha à abordagem historicista em suas estruturas herméticas, a desconstrução se recusa a reconhecer atributos de presença e de verdade na narrativa histórica. Nenhum desses caminhos, portanto, reserva espaço à história como centro.

2.5 Elementos plásticos e icônicos

Uma parte importante do que é necessário ser explorado na imagem tipográfica já foi tratada no primeiro capítulo, quando se utilizou da escrita para fundamentar o signo verbal. Isso é inevitável, pois, como visto, o aspecto visual não surge apenas com a tipografia. A escrita carrega por definição a potencialidade imagética, e o seu nascimento só foi viável com a consciência de que é possível para o ser humano representar por imagens artificiais. Se a tipografia é a manifestação visual e material da escrita, o signo visual é anterior a ela. Entretanto, deve-se extrair o que há de significação verbal, se o que se pretende, ao menos por ora, é a compreensão da tipografia como ícone. Vale dizer: toda manifestação tipográfica é visual, toda tipografia é imagem – há, porém, em uma mesma forma de tipo, signos que remetem ao verbo, e signos que o preterem. Quando a imagem opera sua semiose sem o auxílio da linguagem verbal, aí se encontra o que é tratado aqui como ‘signo visual’. Se a escrita é o ponto de partida para se compreender o signo verbal na tipografia, a imagem é, naturalmente, o ponto de partida para o signo visual – o que implica em dizer: tipografia é um conceito que forma intercessões com a escrita, bem como forma intercessões com a imagem.

Os conceitos de denotação e de conotação são importantes para o estudo da imagem, como visto em Barthes (1964/1990). Porém, essa dicotomia não é exclusiva dos sistemas imagéticos – relações de denotação e conotação estão por todas partes, nos mais diversos sistemas sócio-culturais. Vale, então, a atenção ao que compõe o próprio domínio da imagem, para se compreender sua forma de significação. Santaella e Nöth (2008), produzem uma distinção entre as imagens visuais, pertinentes à materialidade e passíveis de serem captadas pelo sentido da visão; e as imagens mentais – imateriais, como as fantasias, modelos e esquemas. Trata-se de dois tipos de imagem que se influenciam e se fundem, dado que a produção de um é a gênese de outro. A imagem

visual, nesse sentido, é percebida, a imagem mental é evocada.

O estudo da imagem pode se basear em uma considerável diversidade de critérios de classificação, para além do aspecto visual ou mental. Mas, na presente investigação semiótica, faz-se importante dentre tais critérios a divisão entre signo icônico e signo plástico. Em termos gerais é comum que uma imagem represente algo por meio da semelhança, através de uma analogia da forma. Essa expectativa conceitual é expressa já por Platão: “Dou o nome de imagens, em primeiro lugar, às sombras; depois, aos simulacros formados na água e na superfície dos corpos opacos, lisos e brilhantes, e tudo o mais do mesmo gênero...” (Rep. VI, 509e-510a). A relação de semelhança com um objeto externo à imagem é o que forma a iconicidade. Quando Barthes trata da retórica da imagem (1964/1990), concentra seus esforços neste aspecto específico, iniciando seu texto com a referência etimológica do termo “imagem”, do latim *imitari*. É este o ponto de partida para a descrição das mensagens denotativa e conotativa, ou, respectivamente, também chamadas de mensagem *icônica* literal e mensagem *icônica* simbólica.

Mas a imagem comporta, ao lado dos signos icônicos, os signos plásticos. Trata-se do que é percebido, visualmente, na imagem em si: formas consideradas em abstrato, figuras puras, impressões cromáticas (SANTAELLA; NÖTH, 2008). O signo plástico prescinde o referente, é anterior a qualquer associação da imagem a algo com que ela possa manter relação de semelhança.

A representação por analogia que a imagem proporciona afasta a possibilidade de formação de um signo arbitrário, ao menos na medida em que ocorre uma relação mimética para com algum referente. É certo que a similaridade é a própria justificativa de correlação entre significante e significado. Essa motivação presente na imagem a

aproxima do conceito saussuriano de 'símbolo'¹⁵. Note-se, como pequena evidência de uma considerável divergência de nomenclatura, que Peirce possui outro conceito para o termo 'símbolo'. Em sentido radicalmente diverso, Peirce aponta para as relações de lei, de convenção e de hábito para caracterizar o símbolo. É esse o espaço, portanto, de inserção da cultura no modelo peirciano. Neste modelo semiótico, a analogia imagética é do domínio do 'ícone'.

O ícone não se encerra na imagem, porém. É um conceito que a contém. Afinal, "qualquer coisa pode ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe" (C.P. 2.276). Peirce faz a divisão dos signos icônicos – também chamados de 'hipoícones' – em três categorias: as 'imagens' propriamente ditas, os 'diagramas' e as 'metáforas'. As três categorias representam pela analogia. Mas a imagem representa pela similaridade na aparência, o diagrama pela similaridade nas relações e a metáfora pela similaridade de significados. Como é recorrente nas classificações peircianas, os níveis mais complexos englobam níveis mais simples, de modo que sempre que existe um diagrama, existe também a imagem, e sempre que há uma metáfora, há também a imagem e o diagrama (SANTAELLA; NÖTH, 2008).

Se nem todo ícone é imagem, por outro lado a própria semiótica de extração peirciana admite que há mais na imagem do que o ícone. "Os níveis de convencionalidade, que estão presentes, em maior ou menor medida, nas imagens, correspondem ao caráter simbólico, além de que há imagens alegóricas que figuram simbolicamente aquilo que denotam" (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.63). Há precisamente aqui uma convergência considerável com o sistema de Barthes para a retórica da imagem: ambas as abordagens reconhecem que na imagem há ao menos um nível de significação de natureza denotativa, que funciona por similaridade, e outro nível de significação que se realiza por meio de convenções.

¹⁵ Cf. 2.3

2.6 Denotação, conotação e metáfora na imagem tipográfica

A expansão das oposições de denotação e conotação da linguística rumo ao novo e abrangente campo semiológico foi liderada por Barthes, quando de sua fase tipicamente estruturalista. A denotação que daí surge implica uma relação instável, como comprova Barthes (1970/1999) em empreitada desconstrutiva de seus próprios postulados – mesmo assim, esse conceito mantém sua validade semântica e instrumental, seja na linguagem do cotidiano, seja na semiótica.

Como argumentado até aqui, a tipografia parte da imagem, quer se busque nela um signo verbal, quer se procure no tipo apenas a expressão visual. É por isso que qualquer manifestação tipográfica apresenta uma denotação para cada sistema: uma denotação ligada ao verbal, uma ligada ao visual. E ambas as denotações, certamente, têm a gênese em aspectos imagéticos, a dizer: se baseiam nas formas dos tipos. A denotação verbal leva ao significado, ao menos no sistema alfabético de escrita, de um fonema: “formas de letras têm sido em geral consideradas denotativas – uma haste descendente abaixo da linha de base, com um bojo à direita denota o som ‘p’, por exemplo”¹⁶ (Van Leeuwen, 2005a, p. 42). Esse grafema expresso leva a uma outra articulação, mais complexa, ao ser combinado com outros grafemas. O resultado é a palavra, neste caso, escrita.

Já a denotação pertinente ao signo visual da tipografia leva a um caminho diverso. O aspecto visual, a forma do tipo, não expressa unicamente o sistema de escrita, com a verbalidade que este implica. Em um exemplo mais básico, o caractere ‘o’ que se manifesta em glifos das *typefaces* de proporções clássicas se assemelha a um círculo, a uma esfera, a uma roda, o suficiente para ser reconhecido como tal, em especial se o

¹⁶ “... letterforms have generally been regarded as denotative – a stem descending below the baseline, with a bowl on the right denotes the sound ‘p’, for instance.”

glifo for isolado do contexto textual. Mas aquém de caracteres e glifos específicos, os tipos denotam sempre o traço – um traço que não depende da técnica (risco, pena, impressora ou pixel), mas que é testemunho da ação humana de destacar, da tela que serve de fundo, o duto formador do glifo.

Mesmo assim, a denotação que se faz relevante para o estudo da tipografia conotativa é um fenômeno diverso dos anteriores. É também de natureza visual, prescinde dos sistemas verbais e de escrita. Mas, ela tem origem alheia à tipografia, ou seja, deve ser extraída de sistemas que, a princípio, não têm relação necessária de vínculo ou semelhança com as formas de caracteres, ainda que eventualmente, e como com frequência ocorre ao longo da história, essas formas exógenas se integrem ao repertório formal básico da tipografia.

Como visto, a conotação pode ser formada pela ‘importação’ de signos de um sistema para outro (VAN LEEUWEN, 2005a; 2005b; 2006). Portanto, na tipografia, o processo conotativo descrito por Van Leeuwen se inicia fora dela – ou seja: por imagens de potencial denotativo que são levadas, nesse intuito, para o universo tipográfico. Esse tipo de ato, que se inicia, geralmente, na experimentação, é a própria importação: é um exemplo do que faz Van Leeuwen associar a conotação com transformação e com a inovação semióticas. Vale ressaltar, porém, que também a conotação pode ser incorporada nas expectativas formais de uma comunidade para com a tipografia. Nesse sentido, a origem conotativa de uma forma não afasta o quadro oposto, de conservação. Esta pode vir a ser necessária justamente para a manutenção do *status quo*, seja para propósitos de eficiência na comunicação, de legibilidade, conforto, tranquilidade, ou mesmo de relações sociais de poder já estabelecidas. E mais: conotações usuais podem resultar em fórmulas padronizadas, por mais extravagantes que sejam alguns tipos: nesse caso, sempre que o designer deseja conotar determinado significado abstrato, pode seguir certo modelo formal, sem sequer precisar recorrer à origem denotativa que motivou a ‘importação’ de significados.

A metáfora, para Van Leeuwen (2005a; 2005b; 2006), é outra forma, além da conotação, capaz de viabilizar a mudança de natureza semiótica. Assim como os sistemas conotativos, a metáfora se baseia na ideia de transferência de algo de um lugar para o outro. O conceito de que Van Leeuwen se vale para trabalhar com a metáfora é extraído, em sua maior parte, da obra de Lakoff e Johnson (1980), e não se aplica apenas ao signo visual. É notável, pelo contrário, o rico universo de metáforas do discurso verbal. As manifestações metafóricas, também, não são necessariamente inovadoras. Podem eventualmente ser adotadas no uso comum da comunidade que compartilha a estrutura sêmica, se tornando imperceptíveis ao observador desatento.

Mas há um elemento essencial que viabiliza a mudança semiótica na metáfora. É da intuição de Lakoff e Johnson (1980) que o fator da experiência tem um papel a cumprir em qualquer metáfora. A experiência de ordem física, espacial, e orientacional, prescinde a convenção da cultura. Aqui se encontra o maior espaço para a criação de novos signos e novas significações, e é daqui que Van Leeuwen encontra insumos para justificar a relevância das “metáforas experienciais”¹⁷. A metáfora pode apresentar como base de sua semiose o fator cultural, a se associar com as bases experienciais. Isso é facilmente perceptível na linguagem verbal. Tem-se, a título de exemplo, a associação cultural entre a ideia de ‘conduta ética’ e as ideias de ‘pureza’ e ‘limpeza’. A experiência sensorial com a oposição limpeza/sujeira, combinada com essa convenção, embasa o uso de expressões como ‘dinheiro sujo’, ou, em seguida, ‘lavagem de dinheiro’.

Entretanto, o fator cultural nem sempre compõe a significação. Na tipografia, a maior expressão da metáfora se encontra no gesto, visto a partir do domínio da experiência. O índice do gesto – o traço –, portanto, informa aspectos físicos da constituição do tipo, e, com isso, pode expressar metaforicamente ideias atribuíveis à mão e ao

¹⁷ Tradução livre da expressão “*experiential metaphor*” (VAN LEEUWEN, 2005a). Van Leeuwen, por sua vez, se baseia nas “bases experienciais das metáforas”, ou “*experiential basis of metaphors*”, em Lakoff e Johnson (1980).

intelecto.

O papel das conotações de das metáforas na significação tipográfica é fenômeno proveitosamente observável em casos concretos, razão pela qual um dos objetivos do capítulo próximo é a exemplificação e análise desses fenômenos a partir de *typefaces* pertinentes.

2.7 A atividade do designer de tipos e a historicidade visual

Tem-se aqui postulado que não há tipografia sem o signo verbal. O design de tipos, e, em especial, o design de cada tipo individualmente considerado, segue sempre a convenção linguística pré-estabelecida. Se é a imagem que está à disposição do designer, é a manipulação dela que é requerida para facilitar, reforçar, ou até desconstruir a mensagem verbal. Mas, em regra, trata-se de intervenções na mensagem geral, e não no código verbal empregado. O designer é impotente para alterar os signos do verbo escrito no mesmo sentido em que o indivíduo não altera as regras da língua na linguística saussuriana. Mas, no que se refere ao signo visual, a vivência de um único projeto pode envolver diversas ressignificações, no âmbito de tudo que não descaracteriza o tipo – que é sempre, também, a representação de um caractere.

Assim, com as abordagens diversas das de Saussure, foram exploradas leituras que correspondessem à mobilidade sígnica do design de tipos. O sistema de denotação e conotação de Barthes demonstra que um signo pode ser o significante de outro signo. Na sua fase pós-estruturalista, Barthes vai além ao afirmar a possibilidade de múltiplas conotações em sequência. Derrida também contesta o sistema hermético de significante/significado de Saussure, apostando na presença sempre diferida de um significado. Peirce, por meio do conceito de interpretante, também evoca uma cadeia de semiose, seja ela compreendida como uma semiose ilimitada ou como um processo com um fim virtual formado pelo hábito interpretativo. São modelos semióticos que

não apenas revelam, no eixo paradigmático, uma interdependência entre signos coexistentes, como também projetam o signo e o sistema sógnico no tempo. Investem, ainda que em diferentes graus e por diferentes instrumentos, na contestação de uma distinção clara e inequívoca entre significante e significado. No caso de Peirce, isso se manifesta na permuta de um mesmo elemento, ora como interpretante, ora como *representamen*, a depender de qual signo da cadeia está sob análise¹⁸.

A imagem, por si só, como visto, escapa do esquema simplesmente arbitrário, já que o fator da representação por similaridade é por demais relevante. Relativizar a importância do arbitrário implica em relativizar o papel da convenção. É daí que surge a possibilidade de se propor o novo, ou de se manusear o antigo para o propósito do momento. O designer de tipos se submete à história do verbo, que se apresenta como dado virtualmente intransponível, mas realiza a história da visualidade com o presente de que dispõe.

¹⁸ É preciso cautela ao reunir conceitos como 'significante' e 'significado' de Saussure e 'interpretante' e '*representamen*' de Peirce. A tradição de cada um dos autores é distinta ao ponto de inviabilizar maior aproximação entre os termos de uma teoria com os termos de outra sem riscos de se comprometer seus respectivos fundamentos. Portanto, os pares significante/significado e *representamen*/interpretante não são equivalentes, ainda que cumpram papéis similares sob determinados pontos de vista e em determinadas condições específicas de análise.

3 DIACRONIA DA IMAGEM TIPOGRÁFICA

O signo verbal e o signo visual são, naturalmente, afetados pelo devir histórico. O verbo na tipografia tende à estabilidade, mas a compreensão de como o tipo é efetivamente capaz de expressá-lo é histórica, leva em conta a conformação dos glifos projetados em cada época. Já a visualidade tipográfica, volátil, consideravelmente aberta à transformação pela via criativa, emana historicidade e cultura passíveis de mapeamento mais preciso. Até as *typefaces* que no passado se pretenderam as mais racionais e universais, quando em voga essa categoria de ambição, são produtos do espírito de seus designers e de seus contextos culturais e sociais.

Assim, é válido um estudo de exemplos que exploram mais a fundo o modo de significar tipográfico. Sem a pretensão de uma história da tipografia, nem mesmo em versão breve, o que se propõe é o estudo de casos concretos de tipos que portam significantes elementos em suas formas, diante dos critérios extraídos dos capítulos anteriores: a expressão verbal por meio dos arquétipos e da estrutura, e a expressão visual por meio de conotações e metáforas. Também não é colocada aqui uma linha do tempo: ordem cronológica só é seguida quando convém à análise específica pretendida.

3.1 A consciência tipificante

Faz-se importante retomar aqui a concepção tipográfica de Flusser (2011), mencionada quando do estudo do próprio conceito de tipografia, no primeiro capítulo. Para o autor, a originalidade maior de Gutenberg não é de natureza tecnológica, já que os requisitos técnicos já se faziam presentes antes mesmo de seu tempo¹⁹. A real invenção

¹⁹ Aqui é possível contra-argumentar que Gutenberg merece crédito por dois avanços tecnológicos: (a) a invenção do molde ajustável, capaz de fundir de modo rápido uma série de tipos, sem a necessidade de escultura

de Gutenberg teria sido uma nova forma de se pensar a letra: o ato de combinação linear dos tipos abriria espaço para se conceber o caractere como um *universal*. Por essa perspectiva, ao se conduzir a pena, esculpir em pedra ou se compor com peças de chumbo, o escriba manipula os particulares – neste caso, os glifos –, que são manifestações concretas dos caracteres universais.

De fato, Flusser declara a influência do advento tipográfico sobre o *problema dos universais*, especialmente relevante para a filosofia medieval: “a invenção da tipografia – o que também os livros de história gostam de dizer – decidiu, durante a era moderna, a disputa pelos universais a favor dos realistas” (2011, p. 81). Se os nominalistas argumentavam contra a existência de qualquer aspecto típico entre particulares, a não ser pelo nome a eles atribuído, o tipo de Gutenberg apontou um caminho contrário, que testemunhava, com uma clareza não antes vista, uma infinidade de glifos remetendo a um caractere, apenas. E, apesar da importância do pensamento nominalista, que perdurou na filosofia moderna e no método científico, é a tese realista que foi corroborada com a tipografia a ponto de a crença nos universais se colocar como um fundamento da modernidade²⁰.

O que haveria antes disso, ou seja, no fazer tipográfico prévio à tipografia, é uma questão que vale alguma reflexão. Se Flusser (2011) afirma que a tipografia existe desde os primórdios da escrita, mesmo que em um primeiro momento sem o

individual de cada peça (MEGGS, 2009), e (b) a própria síntese de todas as tecnologias pré-existentes em no aparato único da prensa. Também vale dizer que o que ocorre entre o *ethos* e a tecnologia de qualquer momento histórico é uma relação de mútua influência. Para se atestar essa tese, não é necessário ir longe, basta nos atermos a um trecho já citado aqui, de autoria do próprio Flusser: “existe um complexo feedback entre a técnica e o homem que a utiliza” (FLUSSER, 2011, p. 35). Pode-se compreender, portanto, que o triunfo do modo de pensar tipográfico e a tecnologia tipográfica são causa e consequência um do outro.

²⁰ Temos aqui pelo menos duas formas em que a tipografia e a modernidade se associam: a racionalização e a recusa à autoridade. Por um lado, a tipografia refletiu e possibilitou diretamente esforços de racionalização, seja das formas dos tipos, seja dos meios de reprodução (KINROSS, 2004). Por outro lado, deve-se considerar que o nominalismo medieval recusa a prática de se buscar universais e prescreve apenas a fé em Deus contra a tentação de nomes ilusórios (FLUSSER, 2011). Se a modernidade afirma a autonomia em relação à autoridade tradicional (PIPPIN, 1991), fica claro que o fomento ao realismo possibilitado pela tipografia foi um dos caminhos para essa contestação, em especial à autoridade divina. Chega-se, indiretamente, aqui, à racionalização, formadora do método científico.

pensamento “tipificante”²¹, sem uma tipografia consciente de si, é de se esperar ao menos dois quadros contrapostos – um antes e um depois da prensa – que exigem do designer de tipos (seja puncionista, calígrafo ou manipulador de gravetos) diferentes expectativas para a forma do glifo. Antes da tipografia, diz Flusser (2011), o escriba pensava um caractere como a representação de um som específico de uma língua específica: só era possível escrever em grego com o alfabeto grego, escrever em hebraico com o alfabeto hebraico, e assim por diante. É possível ir além e propor, então, que a escrita – ao menos a que se pretende fonética – era vista como um ato de remeter não apenas a um rol de caracteres, mas um rol de fonemas. Atar o ato de escrever às convenções de uma língua retira substancialmente o grau de liberdade plástica daquele que escreve. Afinal, nenhum indivíduo é capaz de, por si só, alterar a língua. Restaria, portanto, a qualquer um que escreve ou que desenha o glifo, repetir as formas pré-existentes do modo mais fiel possível.

É constante, porém, que em qualquer momento histórico a tipografia só se forma se observados os preceitos do sistema de escrita, como já defendido. É a escrita que porta a verbalidade à tipografia, e sem esse sistema, a tipografia seria apenas imagem. O que parece contingente, entretanto, é a forma como se espera que a tipografia manifeste a verbalidade. Naquele momento anterior, da tipografia antes da tipografia, como alega Flusser (2011), a forma material seria um direto correspondente do som da língua. No mundo pós-Gutenberg, haveria a ideia de que os tipos poderiam ser manipulados e adaptados para se adaptar às necessidades do contexto, inclusive linguístico. Flusser exemplifica tal possibilidade com a adaptação do alfabeto latino para exigências fonéticas do alemão, em particular na junção dos caracteres ‘sch’ para a expressão do fonema correspondente, que não existe no latim.

²¹ Assim traduzido para para o português por Murilo Jardelino da Costa, do original alemão *Das “typisierende” Densk* (FLUSSER, 2011, p. 79)

Trata-se de um exemplo de como o emprego dos tipos podem se adaptar a um contrato de natureza linguística pré-existente. Mas a questão da adaptabilidade pode ser analisada do ponto de vista mais próximo da atividade do designer de tipos, ou seja, em relação às interações entre verbo e formas tipográficas. É certo que o advento da prensa inaugurou um movimento de criação de *typefaces* que se adequem a diversas escritas, em face dos mais variados e específicos caracteres de cada língua, na busca de uma totalidade harmônica dos glifos desenhados. As fontes multiescrita digitais representam a atualidade desse esforço. Elas não deixam, porém, de nos lembrar que para se ter uma *typeface* cosmopolita, é preciso transigir e encontrar, entre as possíveis formas a desenhar, respostas sintéticas que representem um denominador comum entre culturas escritas conflitantes.

Mas isso não significa que são, por uma via oposta, irrelevantes os eventuais esforços de adaptação, dentro de uma *typeface*, de um caractere para uma língua específica. A Futura é um exemplo disso. Desenvolvida em 1927 por Paul Renner, Futura é, pela maior parte de suas características, pensada como parte do esforço dos tipógrafos alemães de sua época para a construção de traços de pureza geométrica, despidos de especificidades culturais (MANDEL, 2006). Mas, mesmo dentro do contexto de busca por formas universais, tão característica do modernismo, a *typeface* mais emblemática da década de 1920 (BLACKWELL, 2004) possui aspectos formais que fazem dela uma obra conformada à língua alemã (OMAGARI, 2016). Uma das evidências disso se encontra nos glifos 'C' e 'c'. Para se compreender isso é necessário um exercício comparativo. Seguindo princípios de harmonia e coesão, a maior parte das *typefaces* sem serifas possuem terminais semelhantes entre glifos como 'c', 'e', 's', entre outros (Figura 3-1).

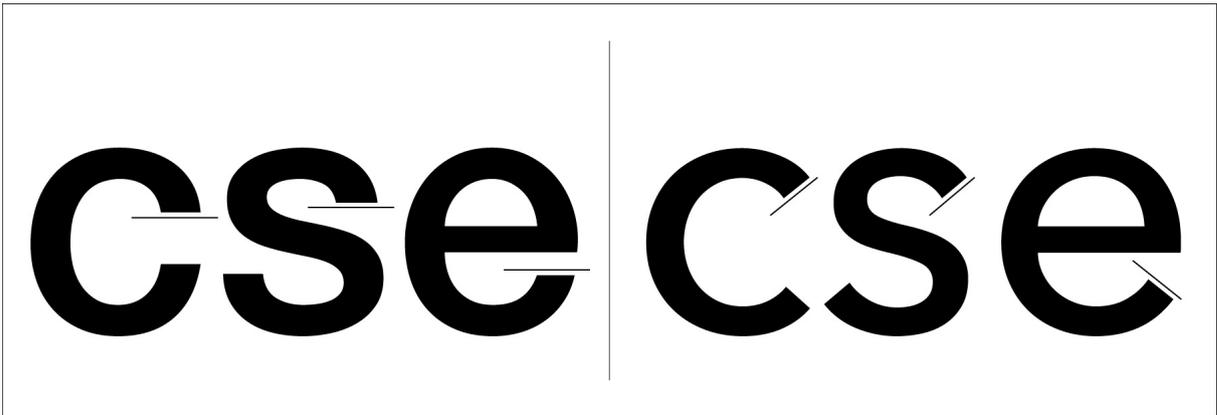


Figura 3-1: Helvetica Neue Medium, *typeface* digital criada a partir de projeto de Max Miedinger (esq.). Avenir Next Medium, de Adrian Frutiger (dir.). Fator de inclinação dos terminais dos tipos é consistente dentro do projeto de cada *typeface*.

Nas palavras do alemão, a letra 'c' só poder ser seguida pelas letras 'h' ou 'k', formando as grafias 'ch' e 'ck'. Os dois terminais de 'c', portanto, são sempre adjacentes a hastes das letras seguintes, 'h' e 'k'. Com vistas a um melhor espaçamento, o glifo 'c' de Futura sofre um corte radical à sua direita, ao passo que outros glifos como 'e' e 's' permanecem com terminais oblíquos (Figura 3-2).



Figura 3-2: Futura Medium, *typeface* digital criada a partir de projeto de Paul Renner. Terminais do glifo 'c' se destacam dos demais (esq.). Espaçamento eficiente na composição de 'ch' (dir.).

Tem-se, portanto, que a rigidez relativa da linguagem verbal pode se manifestar não apenas no traçado geral que leva todas as *typefaces* de determinada escrita (latina, grega, cirílica etc.) possuírem um mínimo fator formal de semelhança. Para se compreender a influência do verbo na tipografia, é necessário levar em conta contingências idiomáticas que influenciam os projetos de design.

As adaptações de uma forma do glifo para um idioma, como visto no exemplo acima, só vêm a reforçar a persistência da importância de um pensamento em termo de universais. O 'c' particular, relativo ao alemão, compartilha um traço mínimo comum a todas as manifestações de 'c' da escrita latina. O signo verbal não é senão adaptado, mantido intacto na sua significação e moldado pela via da forma que não é suficientemente diversa a ponto de evocar outro significado do verbo.

Mas essa crença no universal pode se aproximar de certo platonismo. Haveria, então, um 'c' ideal? Se o que se pretende é recusar a suposição de uma forma ideal de caractere, imbuído de presença, que habita o mundo das ideias, é preciso ao menos reconhecer que há, sim, um "contrato coletivo" – para se apropriar do termo barthesiano (1964/2012) – dentro de qualquer comunidade letrada, que estabelece relações diferenciais entre determinadas formas visualmente representáveis. Essas formas são os caracteres, e suas representações, os glifos. Nenhuma representação manifesta é capaz de exaurir o signo a que o traço remete: não há coleção de glifos que encerre as possibilidades que um caractere provê. Mas, então, em que modo a abordagem estruturalista se difere do platonismo puro? Antes de mais nada, nas implicações metafísicas de cada sistema e nas consequências para a explicação da origem dos signos verbais e tipográficos em cada modelo de verdade. O contrato coletivo, ainda que não passível de alteração por um indivíduo, tem origem na ação humana, e é nesse sentido menos intangível que a ideia platônica. A origem disso é diretamente ligada à linguística de Saussure: a fala se baseia na língua, mas *a língua se constrói pela fala*. Mesmo assim, é apenas na relativização do estruturalismo, na sua fusão com a análise diacrônica, que a formação e alteração dos acordos semióticos no eixo temporal faz inequívoco o abandono da exigência de um postulado que comporte um mundo inteligível radicalmente oposto ao sensível.

3.2 A consciência da estrutura

Por séculos após Gutenberg, o design de tipos manteve fortes referências na caligrafia que precedeu a prensa e a composição em chumbo. Porém, como visto, a tipografia foi um fenômeno que veio acompanhado do pensar moderno, que encerrava o período medieval e trazia novos ideais. Entre eles, a racionalização das relações sociais, das fontes de conhecimento e das técnicas. O impacto dessa progressiva transformação cultural é visível na forma tipográfica: a substituição da mão livre pelo cálculo é uma das grandes narrativas da expressão do tipo, de Gutenberg até hoje²².

Essa narrativa é a de enfraquecimento da forma de se pensar a construção do glifo por meio de instruções minimamente cristalizadas de condução da pena, e de fortalecimento de uma composição em formas geométricas que se combinam para formar glifos. O primeiro modo de construção se aproxima de um esquema de rol de caracteres, uma lista de figuras imagéticas que se ligam, cada uma, a seu significado verbal, análoga ao sistema de nomenclatura que Saussure combateu em sua linguística. O segundo modo de construção do tipo, por meio da combinação de unidades formais mínimas, anuncia uma perspectiva de consciência do funcionamento estrutural do signo linguístico, materializada em um fazer muito anterior à organização teórica do estruturalismo do século XX.

A tipografia moderna trocou o idealismo pelo relativismo. A noção de uma ligação ancestral entre as fontes contemporâneas em um passado clássico de inspiração divina foi substituída por um código de relações capaz de gerar infinitas variações. O alfabeto perdera seu centro: no lugar deste, passou a funcionar um modo de design de letras a que chamamos *tipografia estruturalista*. (Lupton; Miller, 2011, p. 55, grifo dos autores)

De acordo com Lupton e Miller (2011), a tipografia estruturalista começa sua história já nas produções de Didot e Bodoni, no final do século XVIII e início do século XIX, passa

²² Naturalmente, ainda que notória, não se trata da única narrativa histórica, nem de uma mudança sempre linear ou absoluta. Não perde, nem por isso, porém, seu valor explicativo.

pela expressão da publicidade oitocentista e é levada aos limites da estrutura com a vanguarda representada pelo modernismo do século passado. Didot e Bodoni são os maiores expoentes do que é largamente denominado, desde o século XIX, de 'estilo moderno' da tipografia. Esse estilo só se tornou possível com o advento de papéis mais finos e prensas mais precisas, dada a sutileza dos traços desses tipos. Mas o surgimento da nova configuração tipográfica não foi, como nunca é, de natureza puramente técnica: "o estilo [moderno] trazia consigo uma visão de tombar a bagagem do rococó, um retorno aos fundamentos e à ordem do período clássico. Era, de fato, plenamente apropriado como estilo da nova república da França"²³ (KINROSS, 2004, p. 29). A volta ao fundamento clássico, entretanto, foi adequada a novos elementos que se incorporavam à razão da modernidade. O retorno a Roma não é um simulacro da Coluna de Trajano. Novos instrumentos aumentaram a exigência e a possibilidade de conformação do tipo ao *grid* racional, para além da naturalidade da pena.

Por volta de 1790 Bodoni redesenhou as letras romanas para dar a elas uma aparência mais matemática, geométrica e mecânica. Ele reinventou as serifas, desenhando-as finas, que formavam nítidos ângulos retos com traços verticais, eliminando o afilamento gradual da serifa até o traço vertical, que caracterizava os tipos romanos Old Style. [...] *Bodoni decidiu que as letras numa fonte de tipos deviam ser criadas por combinações de um número muito limitado de unidades idênticas.* Essa padronização de formas que podiam ser medidas e construídas marcou a morte da caligrafia e da escrita como a mola propulsora do design de tipos e o fim da abertura e moldagem imprecisas da tipografia. As formas precisas, mensuráveis e repetíveis expressavam a visão e o espírito da era da máquina. (MEGGS, 2009, p. 168, grifo nosso)

Nesse sentido, é natural que sejam flagrantes uma gama de diferenças formais entre *typefaces* que exemplifiquem o Old Style do século XVI, e o Modern Style do século XVIII (Figura 3-3).

²³ "... the style carried with it a vision: that of a shedding of rococo baggage, a return to fundamentals and to the order of the classical age. It was indeed, entirely appropriate as the style of the new republic in France."

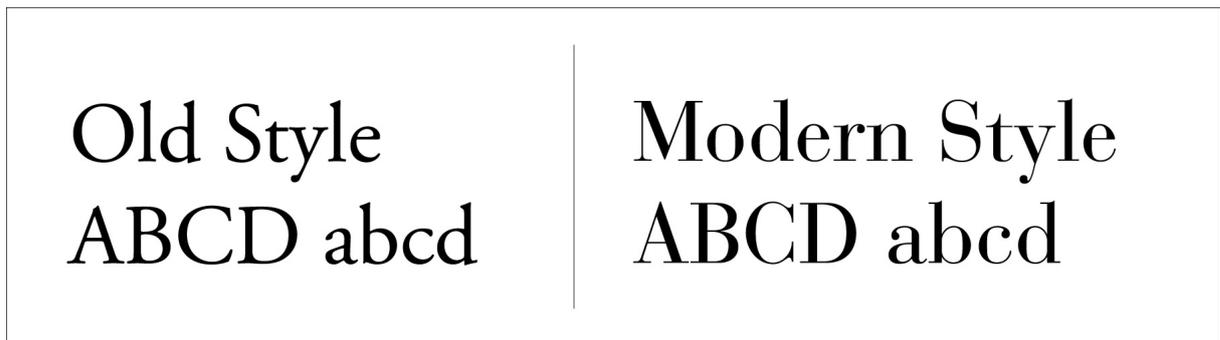


Figura 3-3: Adobe Garamond segue o Old Style (esq.), já Bauer Bodoni é expoente do estilo moderno (dir.).

Convém aqui uma sintética análise da construção do estilo moderno por derivações entre caracteres. Nesse sentido, é proposta uma comparação entre Didot e a *typeface* Centaur, de Bruce Rogers (Figura 3-4). Desenhada em 1928, esta última tem por base o estilo veneziano de Nicolas Jenson, do final do século XV. Os primórdios da prensa tipográfica italiana, assim como a contrapartida germânica contemporânea, se encontravam em particular afinidade com a caligrafia vernacular. A sobreposição do contorno de caracteres determina as diferenças entre o veneziano e o moderno. Enquanto o resultado da Centaur é formalmente irregular, a Didot apresenta contornos precisamente alinhados: é um *typeface* marcadamente modular.

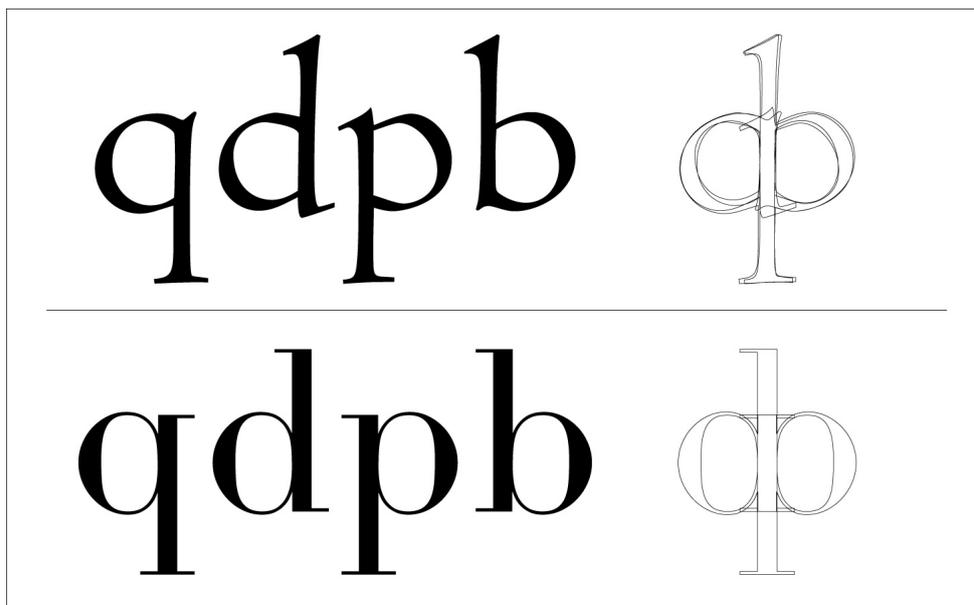


Figura 3-4: Centaur, de Bruce Rogers com base nos projetos de Nicolas Jenson (acima) e Didot, de Adrian Frutiger, com base nos desenhos de Firmin Didot (abaixo).

A tipografia estruturalista, como adiantado no primeiro capítulo, é construída por partes formais que dependem de todo o sistema de escrita para expressar seu significado. Cada módulo que é acrescentado é uma unidade mínima de significação que, por si só, não expressa qualquer significado verbal. Entretanto, essas unidades bastam para criar a relação diferencial entre glifos. Isso é percebido com maior intensidade nos exemplos de vanguarda do século XX. Como indicam Lupton e Mills (2011), esses tipos são a expressão da reivindicação estruturalista, nos moldes descritos por Derrida: uma demanda pela “compreensiva descrição de uma totalidade, de uma forma ou função organizadas de acordo com uma legalidade interna, na qual os elementos só possuem significado na solidariedade de suas correlações e oposições”²⁴ (1967/2005, p. 197). A Universal, projetada por Herbert Bayer em 1925 (Figura 3-5), apresenta diversos glifos que, se isolados de um contexto verbal, passam por meras formas geométricas, puramente idealizadas. É apenas diante do contexto da estrutura arbitrária e diferencial do alfabeto que essas formas se tornam letras. O glifo ‘o’, nesse sentido, é um círculo perfeito, a inserção de um retângulo como descendente faz o ‘p’ ao lado esquerdo ou ‘q’ ao lado direito. O glifo ‘n’ é precisamente o ‘u’ invertido, sem a necessidade que qualquer adaptação ótica ou estilística. Isolado, passa por um meio disco ligado a dois retângulos, e nada mais.

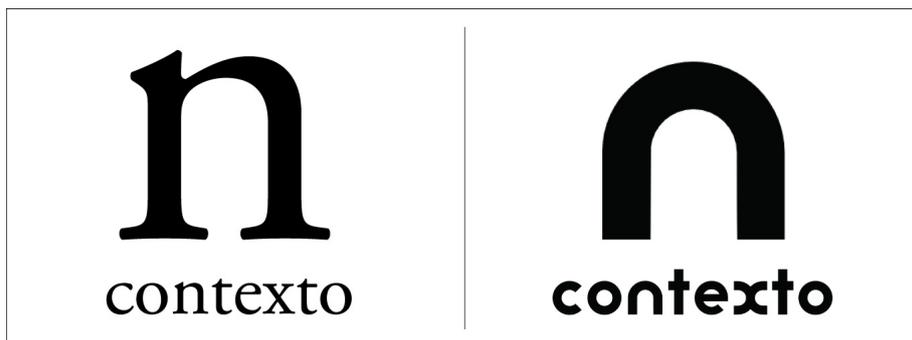


Figura 3-5: Glifos ‘n’ em Adobe Garamond Pro (esq.) e P22 Bayer Universal (dir.)

²⁴ “the comprehensive description of a totality, of a form or a function organized according to an internal legality in which elements have meaning only in the solidarity of their correlation or their opposition...”

A consciência da relação estrutural como requisito da formação do signo verbal é libertadora para o design de tipos. Os requisitos formais para que o tipo tenha valor de escrita são significativamente mais flexíveis que um rol de arquétipos, o que abre maior espaço para a criação pela imagem. Não obstante, o verbo persiste: se não há ao menos o resquício do verbo, não há tipografia. Assim, para que esta seja produzida, ainda que em face de padrões e expectativas contemporâneas, o contrato da língua ainda se impõe.

É preciso afirmar que, para além da modernidade, da crença nas metanarrativas, do estruturalismo, ainda há, sim, o novo, a constante reinvenção da tipografia. Lupton e Miller (2011), por exemplo, defendem a existência da tipografia pós-estruturalista. A experimentação e a contestação do design que desconstrói, porém, flerta com a instabilidade ou até com a eliminação da própria função verbal do tipo. No presente trabalho, que propõe o tipo como uma combinação inseparável do verbo e da imagem, a compreensão da estrutura basta à compreensão do signo verbal. O fazer tipográfico do designer é, via de regra, um recorte pontual, um replicar das regras da escrita semelhante ao idioleto na fala no que se refere a seus efeitos para com uma estrutura verbal. A atividade é fugaz em relação às convenções da língua, a expressividade do design de tipos se concentra na visualidade que se separa, ao menos metodologicamente, do verbo.

3.3 Conotação na expressão tipográfica

No capítulo anterior foi postulado que conotações operam pela inserção de um signo, vindo de um sistema, como componente de outro signo. No caso do signo visual da tipografia, o sistema de denotação e conotação se inicia fora do universo dos tipos. Os substratos podem ser das origens mais diversas possíveis, desde que deles se possa construir denotações visuais. O âmbito digital é um exemplo. As imagens nas telas de computadores são construídas por um mapa de pixels, alinhados a um diagrama de

eixos horizontal e vertical. Nos primórdios da computação, antes da composição em RGB ou da possibilidade de variação da intensidade de luz de cada pixel, este só poderia estar acesso ou apagado – correspondendo à alternância do código binário entre 0 e 1, e à memória de 1 bit. A rigidez da construção pixelizada se impôs, então, a toda imagem representada na tela. A imagem tipográfica também passou por esse processo, de modo que o tipo teve de ser criado com a composição de blocos – ou módulos – quadrados.

Em 1985, os projetos de Zuzana Ličko abraçaram essa diretriz inflexível, e a linguagem digital foi usada em proveito da expressão formal. Publicou projetos como *Emperor*, *Emigre*, *Universal* e *Oakland* (Figura 3-6), marcados pela construção a partir de uma matriz de pixels. Com a aceitação das limitações de uma técnica tipográfica digital incipiente, Ličko e seu marido, Rudy VanderLans, referiam-se a si próprios como ‘os novos primitivos’ (LUPTON, 2006; LUPTON; MILLER, 2011).

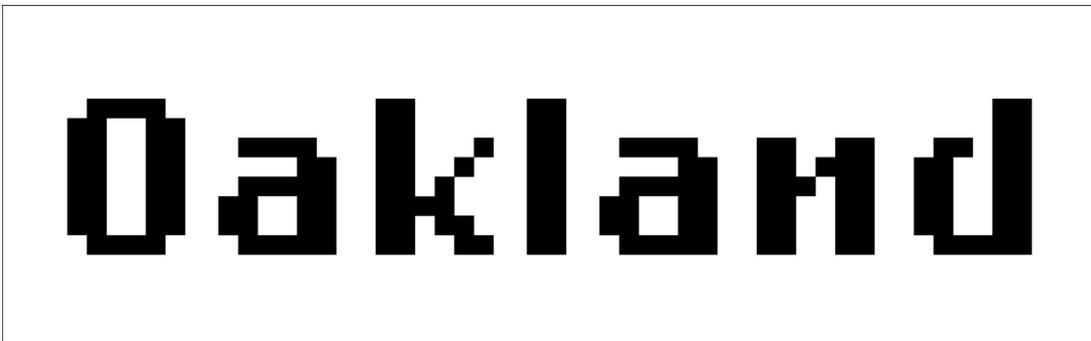


Figura 3-6: Oakland Eight, de Zuzana Ličko. Distribuído por Emigre

A introdução da malha de pixels no sistema formal da tipografia traz consigo, de modo geral, a conotação da ideia de tecnologia, e, a depender da época e do usuário, dos conceitos de modernidade, de futuro, ou de nostalgia. A *Oakland* tem excelente legibilidade em telas e impressoras de baixa resolução, mas se o desenvolvimento técnico torna eventualmente obsoleto esse propósito, a *typeface* de Ličko ainda atua no plano semiótico como recurso que justifica sua relevância. Como expressar tecnicidade e o digital se a tela é cada vez mais como uma janela para o resto do mundo? Com o realismo crescente dos *displays*, com a instabilidade da oposição entre

virtual e real em todos os aspectos do cotidiano, a expressão visual deve recorrer ao momento histórico em que o universo digital é claramente percebido como tal, ou seja, ao passado dos pixels visíveis, dos contáveis bits e da baixa resolução.

A conotação pode ser percebida também na alusão a materiais que compõem a técnica. Se no século XIX a impressão de tipos móveis de madeira era método adotado para a reprodução de letras de grande corpo, hoje, a manutenção de uma textura lenhosa em projetos digitais conota a rusticidade das prensas desse gênero. Em face às críticas dirigidas às técnicas digitais da atualidade, a referência ao método tipográfico mecânico, e até à xilogravura, conotam também certa autenticidade que se faz ausente no filtro do código binário. Um exemplo é a Toppo (Figura 3-7), publicada pelo Typoforge Studio. A referência ao design gráfico oitocentista permanece, mas não é necessária para a significação conotada: basta a denotação expressa na aparência rudimentar da madeira.



Figura 3-7: Toppo Regular, do Typoforge Studio. Disponível em <www.myfonts.com>

A possibilidade de conotações por alusão a técnicas como impressão de tipos de madeira não se limita à prática digital. O uso direto de uma prensa nos dias de hoje, um processo de resistência, que envolve esculpir tipos em madeira e utilizá-los – seja com propósitos de pesquisa, expressão artística ou mesmo como alternativa comercial – é um processo de design que carrega consigo as mesmas conotações da *typeface* digital Toppo, ainda que de modo mais direto e inequívoco. Independentemente do testemunho indicial autêntico – ou seja, a marca da madeira não é uma simulação, mas

uma pegada – a pura forma já capaz, em si, de expressar a rusticidade e a autenticidade.

Em outra instância, o *art nouveau* da virada do século XIX para o século XX é conhecido por uma grande variedade de experimentações formais, muitas delas fortemente ligadas a referências orgânicas. Diversos exemplos da tipografia *art nouveau* são fortemente impactados por insinuações particularmente fitomórficas, como é possível perceber na obra de Alfred Roller, expoente da Secessão Vienense. A Secessão representa uma oposição ao *art nouveau* floral francês (MEGGS, 2009). Porém, alguns letreiramentos de Roller são extremamente fluidos – a ponto de inspirarem cartazes da psicodelia californiana a partir da década de de 1960, pelas mãos de artistas como Wes Wilson, Rick Griffin e Victor Moscoso, e, a partir deles, a *typeface* digital Mojo (Figura 3-8), de Jim Parkinson.



Figura 3-8: Mojo, de Jim Parkinson, Alfred Roller. Disponível em <www.myfonts.com>

Os glifos em Mojo, a despeito de respeitarem limites externos que beiram a clausura retangular, possuem as contraformas extremamente orgânicas, braços curvos e vivos que em branco se insinuam e rompem com a rigidez da forma em preto. Formas que denotam, originalmente, a anatomia biológica são transpostas para a tipografia para conotar-se o calor, a liberdade, a ousadia. Aos olhos contemporâneos, trabalhar com formas semelhantes é conotar, por bem ou por mal, o ócio ornamental que a razão moderna insiste em repelir, bem como as próprias expressões culturais com que Roller se relaciona, seja por via direta do *art nouveau* na Áustria, seja por influência póstuma sobre a psicodelia americana.

3.4 Conotação na conservação das formas

Van Leeuwen (2005a) é enfático quanto ao poder inovador das conotações tipográficas. Mas é possível argumentar, para além das transformações sígnicas, que muito da atividade do designer de tipos remete à conotação, mesmo quando as formas desenhadas ganham os mais conservadores dos contornos. Isso pode ser evidenciado em especial em casos de mudanças nas técnicas de desenho ou de reprodução. A necessidade de se conotar sentidos relacionados à técnica superada – ou, ao menos, anterior – se liga diretamente a imperativos conservadores de diversas ordens. A mais técnica delas é a legibilidade e o conforto de leitura, dado que são fatores altamente impactados pela familiaridade do leitor com as formas. Mas há também razões subjetivas, culturais e políticas: a busca por tranquilidade, o respeito à tradição, e a manutenção de relações de poder simbolizadas na tipografia.

Na construção do processo tipográfico, empreitada inovadora por excelência, Gutenberg teve de operar escolhas da ordem do design de tipos. Afinal, qual forma específica assumiria os primeiros glifos de sua prensa? Era seu objetivo, antes de mais nada, a aceitação do usuário de uma novidade absoluta – um livro mecanicamente produzido –, de modo que seria conveniente a maior aproximação possível do tipo impresso com a forma caligráfica e inconstante da pena. Assim, o projeto da bíblia de 42 linhas contou com a composição feita por tipos conservadores em sua forma. “Gutenberg naturalmente escolheu uma textura quadrada e compacta comumente usada pelos escribas alemães de seu tempo. Os primeiros gráficos costumavam competir com os calígrafos imitando o mais próximo possível o seu trabalho” (MEGGS, 2009, p. 97). As formas da textura – um estilo de caligrafia gótica – foram empregadas no desenho de hastes verticais dominantes, eixos, contrastes, entradas e saídas que seriam provocadas pela condução de uma pena chata, mas que foram esculpidas e fundidas em metal.

As conotações da textura quadrada de Gutenberg, assim, são relativas à tradição. Diante da ruptura da prensa, a forma tipográfica constante conota a tranquilidade, o zelo pelo hábito constituído, a cultura germânica intimamente ligada à caligrafia gótica. Aqui, o novo universo tipográfico – comandado pelo puncionista – importa signos já existentes da tradição da pena.

3.5 A metáfora no gesto

O traço tipográfico é índice do gesto. O modo de composição da forma tipográfica pode ser testemunho – fiel ou ilusório – da intenção e dos meios do designer de tipos. Para exemplificar as possibilidades que a metáfora proporciona, é válido recorrer a exemplos de forte expressividade, o que torna mais claro o impacto do esforço gestual no design. Isso não quer dizer que a tipografia convencional careça desse nível de significação: não há tipo sem gesto e, logo, a metáfora é sempre presente.

Algumas *typefaces* classificadas como *script* têm um grande potencial de significação no plano experiencial de metáfora. A experiência comum, por exemplo, pode induzir à conclusão de que, dados densidade e comprimento constantes para dois objetos cilíndricos, o mais fino é o mais leve. A associação entre finura e leveza é encontrada também na tipografia. Dentro de uma mesma família tipográfica, a variação com hastes, traves e barras mais finas é denominada *light*, em geral. Essa associação não se deve, porém, apenas à ideia de um tipo tridimensional, dotado de massa. Há também a mão do designer de tipos, e aqui o calígrafo é o melhor exemplo, que ao conduzir o traço do tipo, toca a tela com leveza, e produz uma fina marca. Escrever ou desenhar tipos finos pode expressar, assim, a leveza, concreta ou em todas as suas possibilidades de abstração. É o caso da *typeface* Hazel Script (Figura 3-9), um produto digital de base caligráfica desenvolvida por Dave Rowland.



Figura 3-9: Hazel Script, de Dave Rowland. Disponível em <www.myfonts.com>

A experiência que se obtém pela observação do universo gestual conduz também a casos ainda mais ligados à subjetividade. A título de exemplo: é seguro afirmar que aquilo que é impulsivo – improvisado e feito sem o filtro da razão – tende em geral a ser irregular, ou até caótico. A *typeface* Heleodora (Figura 3-10), de Carlos Guerrero, incorpora em si os acidentes da forma, a imprevisibilidade da tinta que cai sobre a tela, a álea do gesticular espontâneo minimamente guiado. O caos formal, então, é metáfora da impulsividade, ou até mesmo, potencialmente, de sentimentos e estados subjetivos específicos, como a ira, o temor ou a desordem psíquica.



Figura 3-10: Heleodora 1, de Carlos Guerrero. Disponível em <www.myfonts.com>

O gesto tipográfico não deve ser entendido apenas como o fazer estritamente manual, a prática concreta e literal do gesticular irrestrito. Ele está em qualquer ato de design: na intenção, no planejamento e na construção formal, seja esta realizada à mão livre, por meios mecânicos ou digitais. O gesto de constituição calculada da imagem do tipo, presente em uma *typeface* geométrica, é, aqui, um caso esclarecedor. A P22 Bifur (Figura 3-11) é a versão digital desenvolvida por Robert Kegler, a partir da *typeface*

Bifur, de A. M. Cassandre. Cassandre lançou sua obra em 1929: é um dos exemplos mais célebres da tipografia *art déco* – por mais que, convém ressaltar, o Cassandre alegasse não se tratar de uma *typeface* ornamental. Seria, nesse sentido, “uma tentativa de retorno à característica essencial das letras individuais” (BLACKWELL, 2004).

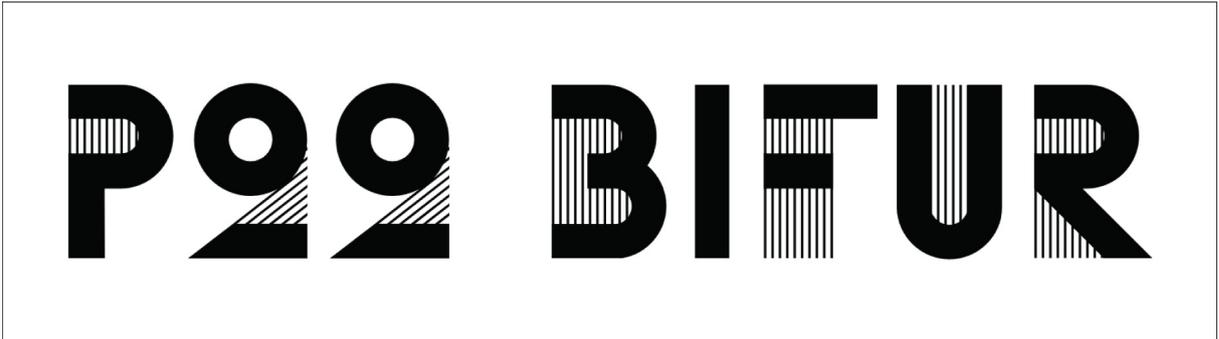


Figura 3-11: P22 Bifur A, de Robert Kegler e A. M. Cassandre. Disponível em <www.myfonts.com>

O gesto que se encontra nos tipos da Bifur é o da constituição mecânica e exata da forma, a partir de figuras ideais como substrato anterior: retas, triângulos, quadrados e círculos. É metáfora da própria racionalização, do raciocínio analítico, da neutralidade insípida na ausência da trêmula falha humana.

CONCLUSÕES

Falar de como o signo tipográfico significa é tratar da permanente questão da liberdade criativa no design. Neste campo, cada área traz consigo requisitos limitadores intrínsecos para o projeto, antes mesmo da chegada da demanda e da construção do problema. Para a tipografia foi estabelecido, aqui, que, em face da volatilidade e liberdade da imagem, há a estabilidade constritiva do verbo. A partir daí, constroem-se os outros requisitos do projeto: exigências de determinados graus de legibilidade, conforto de leitura, propósito de emprego futuro do tipo. Todas estas categorias de requisitos para além do verbo já esboçam a liberdade da imagem, que culmina na expressão do estilo e dos signos diretamente pretendidos pelo designer.

No presente trabalho, pelas delimitações epistemológicas instituídas de partida, só foi tratado do signo do ponto de vista do designer de tipos. Há que se falar, em outras instâncias, de outros elementos que compõem uma cadeia de atores, uma sequência cujo começo e fim são tão questionáveis como a cadeia de semiose peirciana: nela há toda a herança cultural da língua e da expressão visual, a história específica da tipografia, agentes que demandam a produção tipográfica, até que se chegue ao designer de tipos. A partir dele, há o responsável por aplicar os tipos – seja um tipógrafo, diagramador, o usuário de programas de edição de texto –, o usuário e leitor das formas tipográficas, e a continuidade da produção cultural da escrita em constante transformação. Diante de tantos atores e tantos significados a serem negociados, optou-se por um recorte de uma única atividade, envolta no momento da decisão dos contornos que constituem os glifos. É por isso que foram preteridas, ao menos por ora, questões não menos importantes para o design, como a ressignificação através do emprego dos tipos e a interpretação e possibilidade de simetria para com o usuário.

Apesar do recorte deste trabalho, é provável que muito das conclusões e abordagens de natureza metodológica aqui oferecidas se apliquem também a campos que excedem o design de tipos entendido no seu sentido mais estrito. Seria o caso, por

exemplo, de se verificar uma natural extensão deste estudo para outros objetos de pesquisa, como o letreiramento, a caligrafia, e – até mesmo, em esforço ainda mais amplo – para a composição com tipos, o design editorial e aplicações da escrita nos mais diversos suportes. Essas possibilidades tornam-se, aqui, portanto, expressas e convidativas por si só, razão pela qual são citadas a título de temas de investigação do porvir.

Outro fator que merece atenção e que está inerentemente atrelado ao tema dos signos na tipografia é a tecnologia. Aqui ela foi tratada apenas de modo oblíquo, mas vale observar que a técnica tem influência direta sobre a tipografia. Não podemos esquecer o papel das penas, prensas, pantógrafo, programas digitais: a tecnologia se faz presente, quer quando as formas tipográficas são índices de instrumentos e meios, quer quando há no ato do designer a intenção de negar ou de dissimular as ferramentas efetivamente empregadas. A tecnologia, entretanto, não é jamais determinante, seja na tipografia, seja em qualquer empreendimento humano: “há, geralmente, um excedente de soluções factíveis para qualquer problema dado, e atores sociais fazem a escolha final entre uma lista de soluções tecnicamente viáveis”²⁵ (FEENBERG, 1992, p. 305).

Sempre considerado seu contexto tecnológico, social e cultural, o designer transforma e gera novas possibilidades de significação pela via visual, caminho de afinidade com a mudança. Mas, para que haja a tipografia, deve-se compreender o atual estado da concepção sistêmica acerca do que faz uma letra, ou qualquer glifo, significar verbalmente. Ou seja, a perspectiva estruturalista do signo verbal ainda é relevante, é um instrumento de compreensão de grande utilidade.

²⁵ “... there is generally a surplus of workable solutions to any given problem, and social actors make the final choice among a batch of technically viable options.”

A sincronia restrita da estrutura, nesse sentido, pode ser metodologicamente subsumida em modelos diacrônicos mais abrangentes. Uma das mais notáveis críticas a Saussure, por exemplo, parte para a inserção do paradigma no eixo do eterno adiamamento da presença: a *diférance* de Derrida não é apenas diferir, é também a própria diferença. E isso se aplica para o signo legitimamente arbitrário, da fala e da escrita:

é necessário concluirmos que somente os signos ditos *naturais*, aqueles que Hegel e Saussure chamam de "símbolos", escapam à semiologia como gramatologia. Mas caem, *a fortiori*, fora do campo da linguística como região da semiologia geral. [...] o próprio do signo é não ser imagem. (DERRIDA, 1967/2013, p. 53-4)

Derrida expressa aqui, com o termo 'signo', a exclusão do ícone peirciano e, portanto, qualquer significação por analogia. Ou seja, mesmo dentro da arbitrariedade propriamente reconhecida, há espaço para o diferir. Fora dela, o vínculo natural está igualmente aberto à diacronia, na jornada do signo peirciano rumo ao interpretante final.

Para se compreender a língua como algo do domínio da estabilidade estrutural rígida, deve-se levar em conta o diminuto poder de influência do designer da forma tipográfica sobre a língua, no prazo real do projeto. Interessa aqui a tipografia e a influência da linguagem verbal como um dado anterior ao fazer tipográfico. O que salva a liberdade do designer, então, é o fato de que a significação puramente imagética é suficientemente rica.

Entretanto, a imagem não é plena liberdade, há nela sempre alguma convenção. Até a fotografia porta o convencionalizado, por meio de fatores de composição e técnica. Já a tipografia carrega uma série de convenções através da tradição, do estilo e da conotação. "A afirmação de que a imagem é sempre e meramente ícone já é relativamente enganadora; a de que a palavra é pura e simplesmente símbolo [no sentido peirciano] é decididamente equivocada" (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p.63). Tem-

se, logo, que o verbo também possui eventuais relações de motivação. Nöth (1995) lembra que, já a partir da década de 80, a linguística cognitiva vem a questionar a simples arbitrariedade que tradicionalmente é atribuída à linguagem.

Nesses moldes, considerada a complexidade da trama de signos em que se insere o design de tipos, é proposto o modelo de compreensão do signo verbal por meio da estrutura da escrita, e a o entendimento do signo visual através do uso da conotação e da metáfora. O perceber do signo verbal pela estrutura não é definitivo, e nem sempre foi a regra, como comprovou uma perspectiva histórica acerca do pensar na escrita. Quanto ao signo visual, o uso de conotações e metáforas marcam não apenas a mudança da forma, como também, a depender do modo de emprego, a manutenção dos padrões já existentes, o cumprimento de expectativas sociais e a tranquilidade trazida pela forma familiar expressa na imagem.

Perceber o jogo entre a estabilidade e a instabilidade, entre a lei que prescreve e a forma que liberta: aí está o valor da cisão da semiose tipográfica em dois momentos. A fusão desses momentos na experiência da criação tipográfica sintetiza regra e liberdade. Não é cabível, nem mesmo no método, tratar do signo verbal sem recorrer à imagem, não é possível tratar do signo visual sem recorrer à escrita. Assim, o exercício metodológico de separação, na medida em que se faz possível, revela que um momento habita o outro.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____ (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 17-62
- ARISTÓTELES. *Órganon*. Tradução do grego e notas de Pinharanda GOMES. Vol. I. Lisboa: Guimarães Editores, 1985
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem (1964). In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- _____. *Elementos de semiologia* (1964). 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2012
- _____. *Mitologias* (1957). 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001
- _____. *S/Z* (1970). São Paulo: Edições 70, 1999
- BLACKWELL, Lewis. *20th-century type*. New Haven: Yale University Press, 2004
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naif, 2008
- CASTELACCI, Claudio; SANVITALE, Patrícia. *Tipografia em liberdade*. In: Revista Tupigrafia, São Paulo, n.9, p. 108-117, mai, 2000
- CARDOSO, Rafael. *Design, cultura material e o fetichismo dos objetos*. Revista Arcos. Design, cultura material e visualidade, v. I, número único, p. 14-39, 1998
- _____. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- CHENG, K. *Designing Type*. 1 ed. New Haven: Yale University Press, 2005
- COHEN, Marcel. *La grande invention de l'écriture et son évolution*. Paris: Klincksieck, 1958
- DeFRANCIS, John. *Visible speech: the diverse oneness of writing systems*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1989
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In. *A escritura e a diferença* (1967). São Paulo: Perspectiva, 1971
- _____. "Genesis and structure" and phenomenology. In. *Writing and Difference* (1967). London e New York: Routledge, 2005
- _____. *Gramatologia* (1967). São Paulo: Perspectiva, 2013

DIRINGER, David. *Writing*. Londres: Thames and Hudson, Ltd, 1962

DOSSE, François. *History of Structuralism*. Volume I: The Rising Sign, 1945 – 1966. University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 1997a

_____. *History of Structuralism*. Volume II: The Sign Sets, 1967 – Present. University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 1997b

ECO, Umberto. *Tratado geral da semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2014

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

_____. *Tipografia digital: o impacto de novas tecnologias*. Teresópolis: 2AB, 2013

FEENBERG, Andrew. Subversive Rationalization: Technology, Power, and Democracy. In: *Inquiry*, v. 35, n. 3/4, p. 301-322, set/dez 1992

FISCHER, Steven R. *História da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2009

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. São Paulo: Annablume, 2010

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2007

GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Rosari, 2004

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Rosari, 2008

_____. *Design gráfico, tecnologia e mediação*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (22. : 1999 : Rio de Janeiro). [Anais. .]. Rio de Janeiro : Intercom, 1999

HJELMSLEV, Louis. *Prolegomena to a theory of language* (1943). The University of Wisconsin Press: Madison, Milwaukee e Londres, 1969

JAFFRÉ, Jean-Pierre. From writing to orthography: the functions and limits of the notion of system. In: PERFETTI, Charles A.; RIEBEN, Laurence; FAYOL, Michel (Ed.). *Learning to spell: research, theory and practice across languages*. Londres: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1997. p. 3-20

KINROSS, Robin. *Modern Typography: an essay in critical history*. Londres: Hyphen Press, 2004

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2 ed. London, New York: Routledge, 2006

LAKOFF, G. and JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980

LOXLEY, Simon. *Type: the secret history of letters*. Londres: I. B. Tauris, 2006

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. *Design escrita pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre: Bookman, 2011

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naif, 2006

MEGGS, Phillip B. *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naif, 2009

MANDEL, L. *Escrita: espelho dos homens e da sociedade*. São Paulo: Rosari, 2006

_____. *O poder da escrita*. São Paulo: Rosari, 2011

MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano*. São Paulo: Annablume, 2007

McNABB, Darin. Omne symbolum de symbolo: las huellas de Peirce que Derrida no rastreó. *Open insight*, Santiago de Querétaro, vol. 3, n. 4, p. 93-111, jul. 2012

MORO, Shigeki. Surface or essence: beyond the coded character set model. Proceedings. *Glyph and Typesetting Workshop*, Kyoto, 2003, p. 26–35

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995

OMAGARI, Toshi. *Practical outlier* (31 mai. 2016). Disponível em: <<https://www.grafik.net/category/letterform/practical-outlier>>. Acesso: 14 jun. 2017

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2015

_____. *The essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. V. 2 (1893-1913). Bloomington: Indiana University Press, 1998

PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1995

PIPPIN, Robert. *Modernism as a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture*. New York: Basil Blackwell, 1991

PLATÃO. *A república*. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. EDUFPA: Belém, 2000

_____. *Teeteto e Crátilo*. Tradução do grego de Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará: Belém, 1988

ROCHA, Cláudio. *Novo projeto tipográfico*. São Paulo: Rosari, 2012

SANTAELLA, Lucia. O papel da mudança de hábito no pragmatismo evolucionista de Peirce. *Cognitio*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 76-83, jan/jun, 2004

_____. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. Editora Ática: São Paulo, 1995

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral* (1916). São Paulo: Cultrix, 2012

SILVA, Sérgio Luciano da. *Faces e fontes multiescrita: fundamentos e critérios de design tipográfico*. Belo Horizonte: Adaequatio, 2016

VAN LEEUWEN, Theo. *Introducing social semiotics*. New York: Routledge, 2005a

_____. Towards a semiotics of typography. *Information Design Journal + Document Design* 14 (2). John Benjamins: 2006

_____. Typographic meaning. *Visual Communication*. Vol. 4, no. 2. p. 137-143. SAGE Publications: jun. 2005b

WARDE, Beatrice. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*, Cleveland: World Pub. Co., 1956