

A U S S T E L L U N G

**Eidgenössisches Stipendium
angewandte Kunst 1978**

Berner
zentrum für
Allmend

18. Feb

-19. Mäi

Geöffnet:

Täglich von 10-12 und 14-18 U

Donnerstag 19.30-21 Uhr. So

tag 10-12 Uhr. **Eintritt fre**

Desconstrução e tipografia digital

Flávio Vinicius Cauduro

Até bem recentemente, tinha-se como consenso que a tipografia era uma forma de escrita padronizada inventada apenas para registrar e ‘transmitir’ melhor idéias, pensamentos e discursos originalmente verbais, através de um processo de produção em massa de impressos, geralmente de papel, sendo o produto final publicado em um grande número de exemplares, sob a forma de livro, jornal, cartaz, folheto, etc. A função primordial da tipografia seria então apenas instrumental, dedicada à difusão genérica de informações, gravadas de uma forma perene sobre suportes planos em grande escala.

Essa concepção secular começou a ser contestada freqüentemente por poetas e artistas, a partir do fim do século passado, quando foi aperfeiçoada a litografia de grande formato e surgiu o *poster* de rua, o que possibilitou ao movimento *art nouveau* produzir através desse meio formas gráficas impressas que fossem mais atraentes do que aquelas produzidas pela tipografia tradicional.

Mas a vitalidade e a inventividade desses pioneiros, assim como dos futuristas, dadaístas e surrealistas que lhes seguiram, foram sendo gradualmente domesticadas, racionalizadas e recalçadas pelos funcionalistas (pertencentes aos movimentos De Stijl, Suprematismo, Construtivismo e Bauhaus), que preferiram cultivar a elegância calculada e a economia extrema de formas (que deveriam ser claras, ordenadas, simples, geométricas e repetitivas), evitando ao máximo a ornamentação intuitiva e o arranjo emotivo (ou ao acaso) dos elementos gráficos utilizados (que também eram reduzidos a um número de alternativas muito pequeno).

Em vão havia Filippo Tommaso Marinetti conclamado a seus colegas artistas em 1909:

Um livro deve ser a expressão futurística de nossos pensamentos futuristas. Melhor: minha revolução é, entre outras coisas, contra a assim chamada harmonia tipográfica da página do livro que está em oposição ao fluxo do estilo manifesto na página. Se necessário, usaremos três ou quatro cores diferentes e 20 diferentes estilos de tipos na mesma página (in GOTTSCHELL 1989: 17).

Cartaz de
Wolfgang Weingart, 1978.

Predominava na Bauhaus, uma escola subsidiada pelo Estado, cada vez mais o cultivo à ordem e ao racionalismo, à clareza e à harmonia, como se ela buscasse um contraponto tipográfico ao conflito, à comoção, à anarquia, ao caos e à desestabilização do *status quo*, sentimentos estimulados pelos movimentos sociais revolucionários pós-Primeira Guerra Mundial.

A escola suíça, que sucedeu a Bauhaus após a Segunda Guerra, refinou e reprimiu mais ainda quaisquer subjetivismos, regionalismos ou 'estilismos kitsch' que ameaçassem contaminar as formas tipográficas ascéticas (sem serifa e monotonamente uniformes) propagadas pelos minimalistas alemães, o que restringia o trabalho dos designers a manipulações tipográficas mínimas de tamanho, cor e alguns outros poucos atributos visuais dos impressos. Sendo modernistas e suíços exemplares (precisos e dogmáticos), seus designers maiores (Emil Ruder, Armin Hoffman, Josef Müller-Brockman) pregavam a superioridade universal de suas soluções gráficas minimalistas, rigidamente controladas pelo *grid system* e vestidas uniformemente pelas famílias Futura, Helvetica e Univers. Este estilo veio a ser conhecido nos anos 1960 e 1970 sob a denominação de *International Style*, sendo adotado por quase todas as grandes empresas multinacionais em seus programas de identidade visual corporativa, assim como por grandes editoras de livros científicos, técnicos e artísticos.

Essas soluções minimalistas dos funcionalistas suíços eram repetidas incessantemente, tornando-se rapidamente uma fórmula facilmente copiada por qualquer designer, independentemente de seu talento ou preferências, e sem levar em consideração o contexto comunicacional. Logo, as 'programações visuais' que essas fórmulas mecanicistas geravam tornaram-se muito facilmente previsíveis, aborrecidas e desinteressantes, passando a ser praticamente invisíveis após algum tempo. Isso era, na verdade, a conseqüência lógica e inevitável do seu princípio maior: *form follows function*. Se a função de um determinado gênero de impresso era basicamente sempre a mesma, seguia-se que não havia, portanto, por que fazer maiores alterações nas formas já consagradas para aquele gênero – como no caso de programas de sinalização visual ambiental ou de programações visuais de embalagens farmacêuticas, por exemplo.

Embora um dia pudessem ter sido inéditas e não-redundantes, essas soluções padronizadas e repetitivas eram camisas-de-força para designers talentosos e inovadores. A hegemonia do estilo internacional, devida à sua ampla divulgação em todas e quaisquer peças de comunicação *programadas* das grandes corporações, incessantemente difundidas em escala global, desestimulava a emer-

gência de estilos alternativos. Era muito fácil, cômoda e rentável a adoção desse estilo suíço pela maior parte dos designers já que os clientes sentiam-se muito seguros em adotá-lo. Qualquer empresa, por menor que fosse, podia igualar-se à IBM ou à Bayer, em termos da aparência visual de seus impressos ou embalagens, com um mínimo de esforço.

Para os modernos funcionalistas, portanto, a tipografia continuava a ser uma modalidade padronizada e neutra de escrita, um processo de codificação da fala, otimizado para a fácil produção e difusão de impressos em larga escala de informações alfanuméricas. Para isso ela utilizava o alfabeto greco-romano simplificado, seus símbolos sendo realizados no característico estilo ‘sem serifa’ e ‘monolinear’. A tipografia idealizada por eles materializava os critérios maiores de legibilidade, uniformidade de traço, discrição e redundância de forma.

Essa monotonia e pasteurização do design ocidental só vai começar a ser contestada sistematicamente a partir da metade dos anos 1960, quando alguns jovens designers suíços (Odermatt & Tissi em Zurique, Wolfgang Weingart em Basle, entre outros) começam a propor alternativas não-dogmáticas, mais descontraídas (retorno à ornamentação, ao simbolismo, ao humor e à improvisação) para fugir da esterilidade das formas modernistas. Essa rejeição se espalha aos poucos pelas escolas norte-americanas a partir dos anos 1970, trazida por ex-alunos norte-americanos de Weingart (como April Greiman), que dão origem ao estilo expressionista/intuitivo da *New Wave*, o qual surge nos EUA e também ganha adeptos em países europeus, graças aos trabalhos, por exemplo, de Neville Brody na Inglaterra, Studio Dumbar na Holanda, e de Javier Mariscal na Espanha.

O encontro desse espírito de rebeldia com as teorias desconstrucionistas produz os primeiros teóricos do design pós-moderno nos EUA, na Cranbrook Academy of Art, em Michigan, que a partir de 1978, sob a liderança de Katherine McCoy, começa a propagá-las através de *posters* e publicações (entre as quais se destacam os de Scott Makela), e que confundem propositadamente a clássica distinção entre texto e ilustração, procurando produzir, por estratégias visuais sutis, uma leitura ambígua dos traços impressos. Ao mesmo tempo, a *grid* é ignorada e o uso de elementos gráficos ‘inúteis’ é incentivado, visando o enriquecimento das possibilidades expressivas e interpretativas tanto dos designers como dos leitores (LUPTON & MILLER, 1996: 7-9).

Atualmente, aquele movimento de rejeição ao funcionalismo transformou-se em várias correntes estilísticas denominadas pós-modernistas (os estilos *punk*,

grunge, *techno*, entre outros). Caracterizam-se pelo ecletismo de suas fontes históricas de inspiração (que incluem soluções vernaculares, regionais, como os designers do *Push Pin Studio* já adotavam há muito tempo), pela valorização de ruídos, sujeiras e impertinências visuais, pela hibridação das novas tecnologias da computação com mídias e técnicas mais antigas, e pela procura de soluções aparentemente caóticas e anárquicas, trabalhadas em parte pelo acaso (fragmentos, deteriorações, defeitos), em parte por processos conscientemente controlados pelo designer, tanto um quanto o outro realizados com a ajuda do, mas não só no computador.

Entre os mais conhecidos cavaleiros do apocalipse tipográfico, destacam-se atualmente, por suas criações polêmicas e revolucionárias, David Carson, Neville Brody, Rudy VanderLans, Joel Katz, Paula Scher, Chuck Byrne, Edward Fella, Jeffery Keedy, Scott Makela, Barry Deck, Erik Van Blokland, Max Kisman, Tibor Kalman.

As influências produzidas pelo design pós-moderno até agora têm sido de modo geral inovadoras, libertadoras e provocantes, tendendo a estimular cada vez mais a produção de soluções extremamente ricas e abertas em sentido, como muitos críticos já começam a atestar (BIELENBERG, 1994: 185; LIVINGSTON & LIVINGSTON, 1992: 159; MILLS, 1994: 130-1; POYNOR, 1994: 87).

Entretanto, só no futuro saberemos quais as conseqüências culturais mais significativas produzidas por essa nova revolução tipográfica.

O paradigma logocentrista

O velho enfoque instrumentalista/funcionalista da tipografia, cada vez mais contestado pelos jovens designers pós-modernos, está exemplarmente explícito na visão que Ferdinand de Saussure, o pai da semiologia, tinha da escrita em geral, ao desenvolver suas modernas teorias lingüísticas, no início desse século.

Saussure, em seu *Cours de linguistique générale* (1916), enfatiza sempre a primazia da fala sobre todos os demais modos de comunicação, especialmente em relação à escrita: para ele a escrita era simplesmente um meio para a gravação ou anotação da fala, e não um outro sistema paralelo de comunicação com especificidades próprias. No Capítulo VI do seu *Cours*, em que ele trata da representação da linguagem, Saussure, mesmo reconhecendo a utilidade de textos escritos no estudo da linguagem falada, afirma que:

A linguagem e a escrita são dois sistemas de signos distintos; o segundo existe com o único propósito de representar o primeiro. O objeto lingüístico não é *tanto* as

formas escritas *quanto* as faladas das palavras; *as formas faladas tão somente é que constituem esse objeto*. Mas a palavra falada está tão intimamente associada à sua imagem escrita que a última termina por usurpar o papel principal (SAUSSURE, 1916/1974: 23-24, ênfases minhas).

Mas, como o filósofo Jacques Derrida observou em seu livro seminal *De la grammatologie* (1967), Saussure estava claramente reproduzindo em seu *Cours* um antigo argumento filosófico europeu, que sistematicamente taxava qualquer espécie de escrita como sendo simplesmente um suplemento acidental, particular e exterior da fala, e cuja única função seria a de re-apresentar signos fonéticos tidos como hierarquicamente superiores (pois a voz vinha do interior da cabeça e estava, portanto, mais perto da consciência, do verdadeiro 'eu' do sujeito).

O lingüista Josef Vachek (1973), por sua vez, diz que esse preconceito contra a escrita já era consensual na prática lingüística do século XIX, muito antes do aparecimento do *Cours* de Saussure, e que continuou a ser amplamente propagado pelos lingüistas, sem exceções, até as três primeiras décadas de nosso século:

O próprio termo linguagem escrita é raramente encontrado nos livros e artigos de lingüística desses períodos – os termos geralmente encontrados são escrita (*Schrift*, *écriture*), e até mesmo ortografia (*spelling*)... A idéia dominante da lingüística naquele período é a da absoluta supremacia (ou 'legitimidade lingüística') da linguagem falada e da constituição acústica das frases faladas (VACHEK, 1973: 9-10).

Derrida, ao longo da sua *Grammatologie*, que desconstrói posições similares avançadas ao longo da história por diversos filósofos ocidentais de peso (entre eles, Aristóteles, Platão, Rousseau, Hegel), observa que ao signo escrito tem sido tradicionalmente atribuída a condição de ser simplesmente o “signo de um signo”, e que Saussure não se excluía dessa posição (DERRIDA, 1967/1976: 29). Porque, de acordo com Saussure, pareceria haver uma precedência “natural” do signo lingüístico em relação ao signo gráfico, uma vez que a fala seria “a única ligação verdadeira” (SAUSSURE, 1916/1974: 25) entre os pensamentos e os sentidos, isto é, entre os significados e os significantes (observe-se que esta é a ordem em que ele usava esses termos).

Derrida chama nossa atenção para o fato de que tais preconceitos contra a escrita advêm dos antigos pensadores gregos: “Lembremos da definição aristotélica: ‘Palavras faladas são os símbolos das sensações mentais e palavras escritas são os símbolos de palavras faladas’” (DERRIDA, 1967/1976: 30). Para Aristóteles a voz tinha uma relação de proximidade essencial e imediata com a mente,

por ser a produtora dos primeiros símbolos. Assim sendo, o significante falado era considerado como sendo mais verdadeiro (mais fiel ao pensamento) que os demais: “ele significa ‘experiências mentais’ que por sua vez refletem ou espelham as coisas por semelhança natural” (DERRIDA, 1967/1976: 11). Portanto o significante escrito só podia ser técnico e representativo, sem qualquer participação na constituição do sentido – era um estranho, um excluído, um perigoso suplemento, estrangeiro à verdadeira ‘linguagem’ (ou à significação).

Essas noções estreitas cegaram os filósofos para a participação dos signos escritos na significação. Esses signos então se tornaram subordinados a um funcionamento que na realidade nunca é completamente fonético ou secundário, como pretendiam os antigos (DERRIDA, 1967/1976: 30). A escrita fonética, como argumenta Derrida, é usada maciçamente em nossos contextos científicos e culturais, mas ela não corresponde ou abarca completamente todos os possíveis tipos de escritas.

A imposição do modelo lingüístico sobre todos os demais sistemas semióticos foi uma decisão não muito sábia por parte de Saussure, diz Derrida. Pois na sua postulação semiótica da linguagem, a norma é o significante acústico subjetivamente insignificante – padronizado, arbitrário, não-motivado, despersonalizado, materialmente inexpressivo e transparente, absolutamente neutro, do qual o significante escrito é simplesmente uma tradução gráfica secundária e igualmente inexpressiva. Com tal postulação, “não existe escrita enquanto o grafismo mantiver uma relação de figuração natural e de alguma aparência com o que é então não significado mas representado, desenhado, etc.” (DERRIDA, 1967/1976: 32). Além disso, observa Derrida, Saussure restringe suas discussões sobre a escrita ao sistema alfabético que herdamos dos gregos, como ele mesmo reconhece (SAUSSURE, 1916/1974: 26), ignorando portanto por completo todas as demais alternativas de escrita não-fonéticas ou não-silábicas.

A intenção de Saussure é clara: ele está ansioso para reduzir toda a escrita à mera função de anotadora da linguagem falada, para torná-la uma simples notação. Assim fazendo, a escrita é transformada em um utensílio e excluída da linguagem ‘natural’, uma vez que, segundo Saussure, ela é “uma ferramenta imperfeita e uma técnica perigosa, quase maléfica” (DERRIDA, 1967/1976: 34).

Mas, ironicamente, mesmo “aquele modelo particular que é a escrita fonética, não existe”, já que se pode facilmente constatar a “maciça infidelidade de escritos matemáticos, de sinais de pontuação, e do espaçamento em geral, que dificilmente poderiam ser considerados simples acessórios da escrita, ao

modelo fonético de escrita idealizado por Saussure” (DERRIDA, 1967/1976: 39).

Saussure, ao contrastar e privilegiar os signos falados às custas de um sistema particular e subordinado que não era representativo de toda a escrita, assim reproduzia aquela visão estreita, estereotipada e etnocêntrica característica dos pensadores europeus. Esta teleologia (predestinação ideológica) da escrita, aponta Derrida, “leva a interpretar todas as erupções do não-fonético na escrita como sendo crises transitórias e acidentes de passagem”, e “mesmo que essa teleologia responda a alguma absoluta necessidade, ela deveria ser problematizada como tal” (DERRIDA, 1967/1976: 40), especialmente quando Saussure diz que a linguagem deve ser protegida da forma gráfica das palavras.

Porque, segundo Saussure, a única conexão verdadeira ou fiel entre significantes e significados, ou pensamentos, é “a conexão do som”. Mas a forma gráfica, diz ele, consegue “se impor” às pessoas às custas do som; portanto, a linguagem deve ser protegida da “imerecida importância da escrita”, de seus “absurdos” tipográficos, de suas grafias “irracionais”, de sua “natureza equívoca”, de sua “tirania”, de seus erros “patológicos”, de suas “deformações” fônicas que “a lingüística deveria por [...] em um compartimento especial para observação [porque] elas são casos teratológicos [monstruosos]” (SAUSSURE, 1916/1974: 25, 29-32).

Derrida julga todas essas afirmações muito sintomáticas: “Parece então como se Saussure desejasse ao mesmo tempo demonstrar a corrupção da fala pela escrita, para denunciar o dano causado pela segunda à primeira, e sublinhar a inalterável e natural independência da linguagem. ‘Linguagens são independentes da escrita’ [(SAUSSURE, 1916/1974: 24)]. Tal é a verdade da natureza [para Saussure]” (DERRIDA, 1967/1976: 41).

“Mas onde está a maldade?” pergunta Derrida,

“O que tem sido investido na ‘palavra viva’, que faz intoleráveis tais ‘agressões’ da escrita? [...] Que proibições foram assim transgredidas? Onde está o sacrilégio? Por que deveria ser a língua-mãe protegida da operação da escrita? [...] Por que não deveria a língua-mãe ter *uma história* [...]? Por que desejar punir a escrita por um crime monstruoso, ao ponto de querer reservar-lhe, mesmo dentro do contexto científico, ‘um compartimento especial’ que a mantivesse à distância? Porque é sem dúvida dentro de uma colônia de leprosos intralingüística que Saussure deseja conter e concentrar o problema das deformações realizadas pela escrita” (DERRIDA, 1967/1976: 41-42, ÊNFASE MINHA).

Os preconceitos de Saussure contra a escrita, como vêm à tona naquele

sexto capítulo do seu *Cours*, são sem dúvida muito curiosos, já que suas emocionadas afirmações aí são contrariadas por outras que ele faz em outras passagens do mesmo *Cours*. Lemos, por exemplo, nas páginas iniciais daquele livro: “A coisa que constitui a linguagem é, como mostrarei mais adiante, não relacionada ao caráter fônico do signo lingüístico” (SAUSSURE, 1916/1974: 7).

Tais contradições, de acordo com Derrida, advêm do fato de que Saussure, a despeito de suas concepções ‘revolucionárias’ sobre a linguagem, continuava ainda apegado ao que ele chama de metafísica logocêntrica da presença, ou *logocentrismo*, aquela posição filosófica pela qual a fala tem sido sempre vista como sendo a única conexão verdadeira que temos com o nosso pensamento, a escrita sendo apenas uma mera técnica para representá-la:

O sistema da linguagem associado com a escrita alfabética fonética é aquele dentro do qual a metafísica logocêntrica, determinando o sentido de ser como presença, tem sido produzida. Este logocentrismo, esta época da fala plena, tem posto sempre entre parênteses, suspenso, e suprimido por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e posição da escrita, toda ciência da escrita que não fosse tecnologia e história de uma técnica, ele mesmo se apoiando sobre uma mitologia e uma metáfora de uma escrita natural [motivada] (DERRIDA, 1967/1976: 43).

A lógica de Saussure é contraditória, continua Derrida, porque se os signos são sempre arbitrários, não-motivados, como afirma o primeiro, e se linguagem falada e escrita são “dois sistemas distintos de signos”, como é então possível que ele diga, em certas passagens, que a escrita é uma “imagem” ou “figuração” da linguagem (SAUSSURE, 1916/1974: 23, 68-69)? Como observa Derrida, se o princípio de Saussure da arbitrariedade do signo deve manter-se para a convencionalidade da relação entre o fonema e o grafema, pela mesma moeda ele proíbe que um grafema seja uma imagem de um fonema ou, generalizando, que qualquer signo seja uma re-presentação de um outro signo. “Deve-se portanto desafiar, em nome da mesma arbitrariedade do signo, a definição saussureana da escrita como ‘imagem’ – portanto como símbolo natural [signo motivado] – da linguagem” (DERRIDA, 1967/1976: 45).

De acordo ainda com Derrida, as noções de Saussure sobre a escrita, visando caracterizá-la como exterior e acidental à linguagem, são totalmente inadequadas e mostram que a intenção do Capítulo IV do *Cours* não era nada científica:

“Quando digo isso, minha disputa não é propriamente com a intenção ou motivação de Ferdinand de Saussure, mas sim com toda aquela tradição não-questionante que ele herda. [...] Isto e outros indicadores (de maneira geral o

tratamento dado ao conceito de escrita) já nos fornecem meios seguros de começar a desconstrução da maior totalidade de todas – o conceito do epistema e a metafísica logocêntrica – dos quais se produzem, sem jamais colocar-se a radical questão da escrita, todos os métodos ocidentais de análise, explicação, leitura, ou interpretação” (DERRIDA, 1967/1976: 45-46).

Por um lado, como diz Derrida, o *Cours* se afasta radicalmente da tradição logocêntrica, quando Saussure argumenta que os signos são totalmente arbitrários e convencionais, no sentido de que o que distingue um signo do outro não são atributos essenciais, positivos, mas sim diferenças relativas. Essa é uma proposição que torna a linguagem um sistema de diferenças puramente relacional e seus signos em produtos dessas diferenças, ao invés de entidades positivas, ou ‘palavras’, como postulava a tradição logocêntrica.

Por outro lado, contudo, continua Derrida, o texto de Saussure confirma o investimento logocêntrico na natureza transcendental do significado (a prioridade acordada ao conceito, à idéia, à alma, à determinação do homem, a deus, etc.) uma vez que está implícito, em certas passagens do *Cours*, que o significado precede o significante, como por exemplo: “A substância fônica não é nem mais fixa nem mais rígida que o pensamento; ela não é um molde ao qual o pensamento deve necessariamente se ajustar, mas sim uma substância plástica que é dividida por seu turno em partes distintas para fornecer os significantes que o pensamento necessita” (SAUSSURE, 1916/1974: 112). Como se deduz dessa afirmação, Saussure considera o significante fônico como sendo secundário ao processo de significação, como se fosse um simples veículo para o etéreo, metafísico, desmaterializado ‘pensamento’.

Esse logocentrismo ainda sobrevive em muitos modelos de comunicação social, em que qualquer prática significante é colocada em termos de um simples processo de troca de mensagens, que são vistas como não-problemáticas, como simples meios materiais neutros e transparentes para ‘transporte’ de informações mentais, para intercâmbio de significados ‘padrões’ entre mentes de emissores e receptores também ‘padrões’. Em decorrência disso, muitos estudos sobre a comunicação escrita tendem a ser simples exercícios verbais sobre ‘análise de conteúdo’, com muito pouca atenção sendo prestada aos papéis desempenhados tanto pelas qualidades materiais dos textos quanto pelas subjetividades dos leitores (e dos investigadores, inclusive) envolvidos na produção (e reprodução) de sentidos e significados.

Críticas adicionais podem ainda ser feitas ao logocentrismo, quando con-

sideramos a questão da forma do significante gráfico. Por exemplo, no campo dos estudos literários, Culler (1982) acrescenta, seguindo as pegadas de Derrida, que o logocentrismo sempre privilegiou o sentido pretendido pelo autor da mensagem ou texto, considerando o leitor como um receptor passivo de idéias comunicadas, assim renegando a produção ativa de outras significações, a pluralização de significados, provocada pela forma material dos significantes gráficos:

Privilegiar a fala tratando a escrita como uma representação parasítica e imperfeita da mesma é uma maneira de pôr de lado certas características da linguagem ou aspectos de seu funcionamento. Se distanciamento, ausência, desentendimentos, insinceridade e ambigüidade são características da escrita, então ao distinguir a escrita da fala se pode construir um modelo de comunicação que toma como norma um ideal associado à fala – em que as palavras sustentam um sentido e o ouvinte pode em princípio pegar precisamente aquilo que o locutor tem em mente (CULLER, 1982: 100-101, ênfases minhas).

A escrita, continua Culler, tem sido olhada com desconfiança pelos filósofos, desde os tempos de Platão porque, em sua concepção, ela media as palavras faladas de um locutor ausente; ela introduz ambigüidades assim como padrões visuais artísticos, retóricos, que ‘distorcem’ o pensamento. Para eles:

O ideal seria contemplar o pensamento diretamente. Uma vez que isso não é possível, a linguagem deveria ser idealmente tão *transparente* quanto fosse possível. A ameaça da não-transparência está no perigo de que, ao invés de permitir a contemplação direta do pensamento, os signos lingüísticos [escritos] possam paralisar o olhar e, pela interposição de sua forma material, possam afetar ou infectar o pensamento. Pior ainda, o pensar filosófico, que deveria estar além das contingências da linguagem e da expressão, poderá ser afetado pela *forma* dos significantes de uma linguagem (CULLER, 1982: 91, ênfases minhas).

Ora, de acordo com Derrida e a semiótica pós-estruturalista, ambigüidades e paradoxos são inevitáveis na produção de significação, e muito mais ainda quando ela envolve o meio da escrita, quando então o autor ou emissor da mensagem está geralmente ausente e distante, no tempo ou no espaço, para poder prover um *feedback* ‘corretivo’.

Sentindo este ‘perigo’, a filosofia, que tanto depende do livro para a propagação de suas teorias transcendentais, sempre tentou reprimir as qualidades materiais icônicas (figurativo-subjetivas) e indiciais (experienciais-factuais) dos seus textos, enfatizando apenas seus aspectos simbólicos (lingüístico-conven-

cionais). Em consequência desse posicionamento, a tipografia acadêmica tem estado geralmente a serviço de uma concepção notacional, algébrica, universal da linguagem utilizada, que promove uma visualidade neutra, e o mais possível ordinária, das formas gráficas de seus impressos, e que tenta valorizar apenas o ‘conteúdo’ das suas ‘formas transparentes’.

Não é de se admirar, portanto, que a escrita linear interrompida, não-ilustrada, monotonamente ‘cinza’, tenha se tornado a norma e o ideal tipográfico dos chamados livros ‘sérios’, numa tentativa fútil de impressores e editores de torná-la uma representação neutra e tão fiel quanto possível à ‘fala original’ e aos significados pretendidos por seus autores.

Por exemplo, Beatrice Warde (1900-1969), tipógrafa, escritora e intelectual americana que tornou-se muito influente entre os designers ingleses de livros de sua época, rejeitava movimentos de *avant-garde* na tipografia, pois acreditava que a tipografia clássica das grandes editoras forneciam “uma janela altamente polida” para a comunicação de idéias (in LIVINGSTON & LIVINGSTON, 1992: 201-2). Em outra ocasião ela também usou a metáfora da “reluzente taça de cristal” para enfatizar o papel de recipientes *transparentes* que os significantes tipográficos deveriam sempre procurar assumir para melhor revelarem seus “conteúdos” (citado por MILLER & LUPTON, in BIERUT et al., 1994: 20-1; por McLEAN, 1980: 10).

Por isso, a escrita e a leitura alfabética – linear, simbólica (de formas gráficas não-motivadas, padronizadas, impessoais), sem ilustrações, sem diagramas, e com um mínimo de variantes tipográficas – são as alternativas mais privilegiadas pelo logocentrismo. Como acentua Derrida, para a maioria dos filósofos,

A escrita alfabética está relacionada tão somente aos representantes puros. Ela é [para eles] um sistema de significantes onde os significados são significantes: fonemas. A circulação de signos é [assim] infinitamente facilitada. A escrita alfabética é a mais muda possível, pois não fala qualquer linguagem de imediato. Mesmo estranha à voz, é [suposta ser] mais fiel a ela e a sua melhor representante (DERRIDA, 1967/1976: 300).

Contudo, continua Derrida, o valor de um tal modo “racional” e “universal” de escrita é ambíguo porque “a universalidade ideal da escrita fonética é devida à sua infinita distância em relação ao som [...] e ao sentido significado pela palavra falada” (DERRIDA, 1967/1976: 301). Pois a escrita fonética tanto quanto a pintura não estão amarradas a nenhuma linguagem determinada, tendo suas próprias especificidades.

Por outro lado, acrescenta Derrida, a pintura, a escrita pictórica realista, a despeito de sua aparente capacidade totalmente empírica, múltipla e versátil

para representar unidades sensoriais independentemente de qualquer código – o que a faz parecer um meio universal e direto de representação da realidade – é todavia tão ambígua quanto a escrita fonética, porque “pictografia pura e fonografia pura são duas idéias [dois pólos] da razão. Idéias de presença pura: no primeiro caso, presença da coisa representada na sua perfeita imitação, e no segundo, a auto-presença da própria fala. Em ambos os casos, o significante tende a ser apagado na presença do significado”, como se o sentido estivesse prontamente presente (DERRIDA, 1967/1976: 301).

Mas para Derrida, o significado saussureano é apenas um momento na vida do signo, ao invés de um conceito transcendental que possa ter existência à parte de um significante: “A identidade própria do significado se esconde incessantemente e está sempre em movimento” (DERRIDA, 1967/1976: 49), ou seja, o significado “está sempre e já na posição do significante” (DERRIDA, 1967/1976: 73). O significado, em outras palavras, é da mesma natureza e se encontra no mesmo plano *do*, e na posição *de* significante, futuro ou passado, o que desconstrói a noção estruturalista de um signo formado em dois níveis materiais distintos (os famosos planos da *expressão* e do *conceito* dos estruturalistas).

Coward & Ellis (1977), por sua vez, enfatizam que com essa afirmação, Derrida indica a impossibilidade de um simples escape da metafísica:

Não é possível simplesmente rejeitar tais noções como ‘conceito’, ‘significado’, [conteúdo,] etc.: “eles são necessários e presentemente pelo menos nada pode ser pensado sem eles” (DE LA GRAMMATOLOGIE, P.25). A questão não é [simplesmente] refutar estas idéias mas sim como “sacudir por completo” a tradição da qual fazem parte. O signo é o “elemento central de nossa cultura” e é devido à primazia que lhe é conferida nas teorias do sentido e da linguagem que tem possibilitado a repressão do materialismo. Contudo, por sua ambigüidade, o signo também abriu a possibilidade de afirmação do materialismo. Porque tão logo se questione a noção de ‘significado’, o próprio signo é problematizado, o que sugere que a linguagem é *um movimento de significantes*. (COWARD & ELLIS, 1977: 125, ênfase minha)

Entre o material e o espiritual, entre o corpo e a alma, o concreto e o abstrato, esses dois pólos, duas épocas da escrita universal, duas simplicidades, duas formas de transparência e univocidade, as histórias da escrita e da ciência têm circulado, diz Derrida. Mas a história do conhecimento – da filosofia – tem sempre favorecido à formalização, álgebra, abreviação, num movimento que tende à idealização, e que Derrida vê como sendo “uma algebrização, uma *formalização despoietizante*, cuja operação reprime – de maneira a dominar melhor

– o significante associado ou o hieróglifo correlato” (DERRIDA, 1967/1976: 285, ênfase minha).

A filosofia que tende a multiplicar livros é, dentro da escrita, “tão somente este movimento de escrever apagando o significante e o desejo da presença restaurada, do ser, significado no seu maior brilho e glória” (DERRIDA, 1967/1976: 286). Nesse movimento, a filosofia tem promovido a prosa, ou melhor, o tornar-se prosa do mundo, às custas da poesia e da iconicidade (DERRIDA, 1967/1976: 287), assim exaltando a fala como a única ‘verdadeira’ linguagem apropriada para um ser consciente, racional.

Em suma, como argumenta Derrida, “a escrita fonética, o meio da grande aventura metafísica, científica, técnica e econômica do Ocidente, é limitada no espaço e no tempo e limita a si própria mesmo quando se encontra no processo de impor suas leis às áreas culturais que lhe tinham escapado” (DERRIDA, 1967/1976: 10). Parafraseando Saussure, Derrida afirma, com ironia, que a lingüística e a fonologia constituirão no futuro apenas uma ramificação circunscrita de uma ciência mais geral, a ciência da escrita, a ciência do significante material, do traço: *gramatologia*, ou a escrita como *différance* (diferença / deferência – ver CAUDURO 1996), ou simplesmente ‘desconstrução’, como tem sido chamada pelos críticos.

A tipografia moderna

O que Derrida propõe, a desconstrução do *significado* transcendental e a concomitante valorização do *significante* ‘suplementar’, sempre fez parte, em maior ou menor grau, dos vários movimentos artísticos que caracterizaram a modernidade, a começar pelos artistas gráficos da *art nouveau* que se envolveram com a criação de cartazes e ilustrações litográficas: Chéret, Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Will Bradley, os irmãos Beggarstaff e muitos outros. Podemos dizer que foram eles os pioneiros do design moderno em escala industrial, ao desenharem seus próprios tipos, nos mais diversos estilos e *layouts*, para produzirem a grafia dos textos que acompanhavam suas ilustrações nos cartazes de rua. Ao mesmo tempo, eles demonstravam a ampla gama de possibilidades na criação de tipos que a litografia possibilitava, pois os caracteres não estavam mais sujeitos à tirania da grade tipográfica ou quaisquer outras restrições mecânicas.

Até Jan Tschichold (1902-1974), um dos expoentes do design gráfico moderno e o maior teórico da tipografia funcionalista, seguidor que foi da escola Bauhaus, advertia quando jovem que: “Tipografia significa muito mais que simplesmente ‘escrita com tipos’” (TSCHICHOLD, 1935/1967: 54), como que pressagiando

o perigo que sua nova tipografia (*Die Neue Typographie*) corria quando adotada por mentes minimalistas.

Para Tschichold, tipografia era, em última análise, “a disposição de palavras para serem lidas”; “[a] arte [que] deveria ser praticada não por uns poucos, mas por todos os impressores”; “uma arte gráfica bi-dimensional”; e, mais que tudo, ela significava assimetria, contraste, e experimentação que não se restringisse a tipos ou formas convencionais (TSCHICHOLD, 1935/1967: 26, 54-55). Porque Tschichold via na tipografia uma prática de escrita que era eminentemente social, contextualizada, suportada pela tecnologia, e aberta a interpretações criativas e inovadoras do impressor ou tipógrafo, que ele considerava como designers ou mediadores intérpretes, interpostos entre os originadores (os autores) dos significantes originais e os usuários ou leitores finais dos resultados produzidos por aquele processo de mediação/transcrição. Para Tschichold, a escrita mediadora dos tipógrafos deveria ser dinâmica, moderna, viva, não convencional. Para obter tais características, eles deveriam utilizar, segundo sua visão pragmática, fortes contrastes e oposições visuais entre os atributos tamanho, cor, posição, textura, etc., das formas tipográficas utilizadas, e explorando tanto quanto possível *layouts* assimétricos e estruturas rítmicas complexas.

Tschichold, há mais de sessenta anos, e quando jovem ainda (pois mais tarde renegaria sua ‘nova tipografia’ e adotaria os padrões tipográficos tradicionais, para surpresa de todos os seus colegas), não via por que restringir a noção de tipografia a um mero compor rotineiro de caracteres, espaços e arranjos segundo esquemas convencionais. Mais ainda, ele também exortava os tipógrafos a inventarem novos significantes em suas peças gráficas, não importando por que meios e para que finalidade (texto ou ilustração): “Possibilidades adicionais [de contraste, que era o princípio mais importante de sua nova tipografia] residem [...] no uso ocasional de letras desenhadas à mão-livre” (TSCHICHOLD, 1935/1967: 54). E mais:

Os signos e letras da sala de composição não são os únicos meios à disposição da nova tipografia. [...] Assim como na fotografia normal, existem variações que podem ter seu lugar na nova tipografia; por exemplo, fotogramas, [...] fotografia em negativo, dupla exposição e outras combinações. [...] Uma ou todas essas podem ser usadas a serviço da expressão gráfica. [...] Embora a fotografia seja o meio mais importante de expressão pictórica na nova tipografia, isso não exclui o uso de desenhos lineares livres ou diagramáticos (TSCHICHOLD, 1935/1967: 84-86).

Portanto Tschichold já estava bem consciente naquela época que tipografia

era, mais que tudo, uma prática de *escrita híbrida*, interpretativa, rica em camadas de sentido – ou seja, era uma prática retórica, probabilística, complexa, sujeita a múltiplas escrituras e leituras, altamente dependente dos sujeitos interpretantes e dos seus contextos, bem antes que os desconstrucionistas e pós-estruturalistas o postulassem.

O mesmo poderia ser dito do trabalho pioneiro de Otto Neurath com pictogramas, uma vez que seu processo de design, coletivo e interdisciplinar, visava fundamentalmente transformar a informação (e não simplesmente transportá-la, como ainda hoje assumem os funcionalistas ‘neutralistas’ da comunicação) através do trabalho de ‘editores visuais’ sintonizados com as necessidades e padrões culturais dos usuários (ver TWYMAN, 1975: 11-12).

Contudo, a despeito de todos os movimentos de *avant-garde* que têm perpassado a história da tipografia ao longo do século XX, e por obra e graça dos funcionalistas da velha guarda, que ainda hoje tentam dissociar *information design* de *graphic design*, para não serem ‘contaminados’ por modismos e subjetivismos, encontraremos muitos defensores do logocentrismo em atuação – designers praticantes da tipografia tradicional, que invariavelmente privilegiam o ‘conteúdo’ verbal em detrimento da inovação e da experimentação.

O logocentrismo, como vimos, só pode conceber a escrita como subordinada à fala, aquela forma de comunicação humana que julga a mais perto do pensamento. Letras e palavras escritas são simplesmente transcrições do discurso de um autor falando *in absentia* e silenciosamente, através de sinais visuais, para nossas mentes.

Assim, os autores privilegiam, para a transcrição de suas escritas, a tipografia linear, uniforme, transparente (discreta) e interrompida o menos possível por espaços ou traços. Espaços em branco são como que ausências e silêncios perturbadores da voz do autor, e devem ser reprimidos ao máximo. Quebras súbitas de continuidade em espaçamentos, estilos e tamanhos de tipos, ritmo e cores, são recursos que só a publicidade pode se dar a liberdade de usar, porque ela não é considerada um gênero sério de escrita. Assim também diagramas, fotos, desenhos, tabelas, ilustrações e até mesmo esquemas devem ser excluídos de livros de filosofia e literatura porque poderiam sugerir que a palavra escrita tem sérias limitações para representar o mundo e por receio que o discurso do autor pudesse ser suplantado por representações icônicas criadas por algum ‘auxiliar técnico’. Esses signos não-lingüísticos, por isso, são suprimidos, marginalizados ou minimizados sistematicamente nos impressos pelo logocen-

trismo, que sobrevive e se mantém através da prática tipográfica orientada para a produção de livros ‘sérios’.

Não é de se admirar, pois, que a ideologia do logocentrismo possa aparecer até mesmo em discursos de professores de tipografia. Por exemplo, o conhecido tipógrafo britânico Ruari McLean escreve, em um livro-texto de tipografia da Thames & Hudson, adotado nas politécnicas inglesas para a instrução de futuros designers, que:

‘Tipografia’ é a arte, ou habilidade, de projetar a comunicação que se realiza por meio da palavra impressa. Ela compreende o design de livros, revistas, jornais, folhetos, panfletos, cartazes, anúncios, bilhetes, na verdade de qualquer coisa que seja impressa e comunique alguma coisa às pessoas por meio de *palavras*. O comunicar por meio de *imagens* – i.e. por meios pictóricos ou por símbolos, em contração às palavras – é uma espécie diferente de habilidade [...] embora um tipógrafo tenha muitas vezes que lidar com ilustrações [...] (McLEAN, 1980: 8, ênfases minhas).

Uma vez mais, como se observa, o campo dos significantes tipográficos deveria ficar restrito, por recomendação de uma ‘autoridade’, ao domínio das palavras impressas, mesmo em plena época do *offset* e, atualmente, do *desktop publishing* (que permitem mesclar texto e imagem nos impressos e originais das páginas sem maiores problemas, utilizando a mesma unidade significante, o *pixel*).

Para McLean, os suportes não interessam ao tipógrafo. Cores por si só não contam. Formatos de embalagens não contam. *Displays* eletrônicos não contam. Imagens não contam. Mais ainda, para ele parece que os signos alfanuméricos (os símbolos legítimos da ‘sua’ escrita tipográfica) não comunicam nada iconicamente, como se fossem despidos de qualquer valor figurativo. Pois na página seguinte de seu livro-texto, a ideologia tipográfica de Ruari torna-se mais explícita ainda:

Embora as técnicas sejam agora diferentes, o propósito do design tipográfico *não tem mudado*. É o de comunicar *palavras*: sem palavras, em primeiro lugar, a tipografia não existe [!]. A tipografia é o meio pelo qual palavras, concebidas na mente de alguém e então postas no papel com uma pena ou lápis, são postas à disposição de todo mundo (McLEAN, 1980: 9, ênfases minhas).

Belo exemplo de logocentrismo em ação. O que é mais curioso é o fato de um profissional da tipografia estar aqui constringendo e limitando, sem necessidade, o campo da prática do design tipográfico, a despeito de tudo que já havia sido postulado e praticado pela *avant-garde* do design em décadas passadas. Alienação sendo pregada por um alienado. Um escravo reproduzindo

a ideologia tradicional de seus senhores, os Autores Iluminados. E, mais curioso ainda, depois de mais de cem anos da invenção da máquina de escrever, e em plena era dos gravadores e computadores, McLean ainda restringe os meios de produção dos originais dos autores a lápis, caneta e papel.

O tipógrafo, continua McLean, deverá se preocupar, na maior parte do tempo, com o “como tornar as palavras claras, legíveis e atrativas através da impressão”, uma vez que através da tipografia “vocês [tipógrafos ou designers gráficos] *não estão produzindo suas próprias obras de arte*; vocês estão, na verdade, *transmitindo*, com tanta habilidade, graça e eficiência quanto possam ser requeridas, *as palavras de um outro*” – de quem “vocês são o *servo*, ou colega, se quiserem” (McLEAN, 1980: 9, ênfases minhas).

Servo do autor? Que espécie de discurso é este? Que tipo de postura profissional está Mr. McLean sugerindo que futuros designers tenham em relação a seus clientes e/ou empregadores? Será essa a ideologia predominante entre os professores das escolas de design britânicas? Se for, será essa a razão por que a maior parte dos livros ingleses não mencionam os nomes, não dão crédito, aos tipógrafos, designers, programadores, diagramadores e capistas que os produziram? Porque eles são simplesmente servos, anônimos operários a serviço de uma mente privilegiada, a do Master Author?

Como bem observou Derrida,

logocentrismo, esta época da fala plena, tem posto sempre entre parênteses, suspensa, e suprimida por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a origem e posição da escrita, toda ciência da escrita que não seja tecnologia e história de uma *técnica* [...] (DERRIDA, 1967/1976: 43).

Mas por que isso acontece?

A retórica tipográfica

Se a escrita *com*, mas não somente *através de tipos*, a *tipografia*, é considerada pelo logocentrismo apenas uma tecnologia e história de uma técnica, não é de se admirar que tipógrafos e designers envolvidos nessa prática tenham sido tradicionalmente considerados pela grande maioria dos grupos sociais não mais que simples técnicos, úteis mas não muito importantes, ao serviço de autores e da indústria de publicações.

Sempre houve tentativas de excluir impressores e outros trabalhadores ‘manuais’ do domínio da produção ‘cultural’, como já havia notado Raymond Williams ao discutir a imprensa e a escrita em conexão com outras questões

culturais. Em relação à moderna produção de jornais, ele observa:

É dito com firmeza, baseado nos pressupostos de classe existentes, que tais trabalhadores não têm qualquer relação legítima com o conteúdo da produção cultural. Impressores que se recusam a imprimir algum item particular de um jornal são denunciados como arruaceiros e como uma ameaça à liberdade de imprensa. O que acontece nessa produção cultural é uma divisão de classe, de natureza estável e organizada. De um lado da divisa estão aqueles que 'escrevem', do outro lado aqueles que 'imprimem' [não esquecendo de colocar aqui também os designers de impressos, conforme a visão 'servil' de Ruari McLean]. O primeiro processo é visto como sendo uma produção cultural, o segundo como sendo meramente instrumental (WILLIAMS, 1981: 115, ênfase minha).

Como se observa, o logocentrismo tem como um forte aliado, na sua desclassificação cultural da prática do design tipográfico, uma razão econômica: é óbvio que quanto mais restrita e elitista for a classe de autores e produtores culturais, tanto menores serão os custos para os publicadores de uma obra, em termos de *royalties*, honorários e salários. Portanto, a luta dos designers por reconhecimento não pode ficar restrita simplesmente a questões e disputas meramente acadêmicas: ela é antes de tudo uma luta material, concreta, por melhor remuneração, e que necessita a união dos interessados em associações de classe. Uma luta que não se restringe a designers, mas que diz respeito também a fotógrafos, desenhistas, ilustradores, diagramadores e demais produtores visuais.

A despeito da força e disseminação da ideologia logocentrista e das divisões classistas na prática material da escrita, é preciso salientar, por outro lado, que existem contradições notáveis daqueles posicionamentos tradicionais. Isso acontece em se tratando do design de capas de livros ilustradas, do design de livros infantis, de livros de arte, de catálogos, para não mencionar o design de *posters*, anúncios, capas de discos, programas de identidade corporativa, sistemas de sinalização, pictogramas, etc. Isso acontece quando se considera o design do ponto de vista de uma prática criativa associada ao *marketing*, possibilitadora de maiores lucros – quando se vê o design como um investimento que agrega valor ao que se constrói ou produz, e não como sendo simplesmente mais uma das técnicas de produção. Em outras palavras, quando se trata de despertar ainda mais o desejo do consumidor, e não simplesmente de seguir mecanicamente uma tradição editorial.

Quando as questões gravitam em termos pragmáticos, contextuais, histó-

ricos, o design revela toda sua importância para solucionar problemas relacionados com o *marketing*, a moda, as tendências sociais, econômicas e culturais, a competição, as expectativas, a melhoria de qualidade, a ergonomia, a adequação de recursos humanos e técnicos à produção, o lançamento de novas propostas, etc. Nessas ocasiões, o mesmo sistema capitalista paradoxalmente sabe, por ser fundado na pragmática do lucro, da *importância estratégica do design* na produção de *best sellers* culturais. Aí então o design tipográfico, por exemplo, não é mais considerado simplesmente um meio transparente para o ‘transporte’ de informação, mas um instrumento importante para provocar mudanças na direção desejada. Aí então o design tipográfico não é mais tão somente uma tecnologia ou uma técnica burocrática, mas sim uma importante e valiosa prática retórica, criativa e inovadora, que produz sensíveis e significantes efeitos sobre o pensamento e comportamento das pessoas, com grande valor econômico para os seus patrocinadores.

Isso nos leva a concluir que a tipografia clássica, aquela associada à produção de livros ‘sérios’, aquela a serviço de escritos filosóficos e literários, é apenas uma das variantes retóricas que a escrita tipográfica, ou o *design tipográfico*, melhor dizendo, pode assumir na prática. O design dos livros ‘sérios’ é simplesmente uma das opções discursivas que a tipografia pode assumir; ela não é *toda* a tipografia, e portanto não pode ser considerada a melhor ou tampouco a mais eficaz. Aquele design simplesmente tem se revelado o mais adequado para manter o mito da ‘autoridade’, da linearidade e fluidez da escrita como reflexo de um pensamento lógico e cartesiano. Tal forma retórica, que poderíamos chamar de ‘neutralismo tipográfico’, procura preservar a ilusão da escrita como re(a)presentação da voz de um autor racional, controlado, sempre senhor de suas falas e ações (a escrita não hesita), que fala através de significantes gráficos transparentes, de maneira a reforçar o mito tradicional da transmissão de significados e sentidos (a informação) como se os significantes gráficos pudessem conter, transportar e difundir uniformemente tais efeitos, independentemente dos sujeitos interpretantes e seus contextos.

Essa retórica tipográfica da invisibilidade (pois segundo Beatrice Warde, “o impresso deveria ser invisível” – McLEAN, 1980: 9) é a face gráfica, visível, do logocentrismo. Ela cria e reforça a ilusão de que a escrita é um processo contínuo, linear, de mínimo esforço e de origem vocal. Assim como simula uma escrita que parece ter sido produzida de maneira contínua, linear, tranqüila e sem nenhuma hesitação, essa forma retórica também cria a ilusão que o texto

poderá ser consumido linearmente, de uma só vez, ininterruptamente e com um mínimo de esforço; e sempre com o mesmo resultado.

Por outro lado, a publicidade sempre foi, dentre as práticas da comunicação escrita, aquela que mais promoveu a tipografia espetacular, chamativa, emocional, estimulando inovações já desde as primeiras décadas do século passado, quando começaram a aparecer cartazes impressos de grandes dimensões e com letras 'garrafais' (TWYMAN, 1970: 10-17).

Mas agora um desenvolvimento tecnológico ocorrido há 14 anos veio alterar novamente o *status* da tipografia na comunicação gráfica, assim como impulsionar e difundir cada vez mais uma nova revolução de *avant-garde* no design: a invenção do sistema de *desktop publishing*, cria da revolução digital.

A tipografia digital

O chamado *desktop publishing* (DTP), nome pelo qual é internacionalmente conhecida hoje em dia a prática da editoração eletrônica, se tornou uma alternativa viável e quase equivalente à combinação tradicional fotocomposição-fotogravura a partir de 1984, quando surgiu o microcomputador *Macintosh* da *Apple*, que podia gerar, processar e exibir desenhos, fotos e tipos gráficos em monitores preto-e-branco com uma boa resolução gráfica (72 *pixels/inch*), para posterior impressão das artefinais em *dot matrix printers* (impressoras matriciais de agulha), de igual resolução (72 *dots/inch* ou dpi), ou, como logo se tornou padrão, em *laserprinters* de 300 dpi ou em *imagesetters* de 1200 dpi ou mais.

Os novos microcomputadores pessoais e seus aplicativos gráficos, principalmente combinações do tipo *Apple Macintosh – Aldus PageMaker*, deram a seus usuários a possibilidade inédita de controlar uma ampla gama de atributos visuais dos textos que agora podiam ser compostos, deformados (se necessário) e diagramados, ou seja, *simulados* na tela – e não mais simplesmente processados (isto é, se podia ir além da simples conversão automática de *keystrokes* e comandos fixos de diagramação em blocos de textos impressos em papel fotográfico para posterior corte e montagem em mesas de *paste up*).

Os novos PCs gráficos da *Apple* também possibilitavam integrar blocos e colunas de textos com imagens e elementos geométricos (fios, círculos, elipses, retângulos, molduras). A página virtual, mostrada pelo monitor, passou a ser formada através da digitação de tipos no teclado e por manipulações analógicas escolhidas de um menu de possíveis transformações oferecidas pelos aplicativos gráficos (dentre os quais se sobressaía o utilíssimo *SuperPaint* da *Silicon Beach*

Software), com a ajuda de um indicador-arrastador-clicador espacial, também analógico, conhecido como *mouse*.

Na época heróica do DTP (dos 72 dpi de resolução gráfica das impressoras), que cobre o período 1984-1986, começam a aparecer trabalhos de estudantes de design que, mais entusiásticos e audazes que a maioria de seus colegas já estabelecidos profissionalmente, exploram inteligentemente a baixa definição dos tipos digitais. Eles utilizam essa limitação como pretexto para uma nova estética gráfica, *high-tech*, mas que é rejeitada pelos tradicionalistas como sendo “brutalista” e até mesmo “obscena” (*sic*, ver MEGGS, 1989).

Tirando partido das limitações impostas pelo *bitmaps*, que aprisionavam tipos e figuras em contornos serrilhados (*jagged*), destacaram-se alguns designers situados em Los Angeles, como a *free-lancer* April Greiman, que lançou o design híbrido (digito-analógico) e os parceiros vindos da Europa, Rudy VanderLans e Zuzana Licko, que divulgaram e batalharam a estética do *bitmap* digital da nova tipografia na sua revista *Emigré*, começando a mudar o gosto gráfico da nova geração em fins dos anos 1980. Há de se mencionar também a contribuição do irreverente Neville Brody, designer aclamado das revistas londrinas *The Face* e *City limits*, de capas de discos e de livros (Penguin Books), e produtor de muitos logos e anúncios memoráveis (ver WOZENCROFT, 1988).

A introdução da linguagem *PostScript*, dois anos após o lançamento do Macintosh, (comercializada pela *Adobe* através de impressoras laser e que descreve tipos, gráficos e a diagramação das páginas segundo linhas e curvas geométricas governadas por equações matemáticas) acaba com as limitações impostas pelos *bitmaps* às formas digitais. O *PostScript* permitirá não só a produção de páginas com resolução de impressão variável, dependente apenas daquela do dispositivo final de saída (que tanto pode ser os 300 dpi de uma laser quanto os 1270 ou 2540 dpi das *imagesetters*), como também oferecerá ao operador efeitos inéditos de sombra, texturização, transparência, fusão de formas, distorções, composição de palavras em linhas curvas e em espirais, etc. O *PostScript* liberta assim a criação tipográfica da tirania milenar da forma do tipo de metal e do aprisionamento imposto aos elementos tipográficos pela grade bi-dimensional da escrita produzida fotomecanicamente (sobre a história da grid, ver MEGGS, 1992).

Esses novos recursos permitirão a elaboração rápida de *layouts* quasi-profissionais pelos usuários, pois ele/ela passa a ter à sua disposição quase todos os recursos de uma máquina fotocompositora tradicional, somados a recursos

de manipulação de imagens equivalentes ao de um sofisticado laboratório fotográfico.

Esses desenvolvimentos, tendo aperfeiçoado a indústria das publicações em DTP, começaram a ser saudados entusiasticamente também por grande parte dos designers profissionais, principalmente os da nova geração. Pois o DTP estimulava a experimentação visual e conferia ao designer uma grande liberdade de criação e mistura de mídias.

Com isso, os designers eletrônicos passam a refinar cada vez mais a qualidade de seus *layouts*, manipulando repetidamente detalhes gráficos em escala cada vez menor, chegando inclusive a poder trabalhar, quando quisessem, contornos, texturas e detalhes mínimos de qualquer caractere. E podem, se quiserem, gerar e vender cópias de suas próprias fontes tipográficas, com a ajuda de *softwares* de baixo custo, bastante simples de operar. Para completar o quadro, várias modalidades visuais (textos, desenhos geométricos, gráficos, fotos, pinturas, representações em três dimensões) podiam ser então facilmente geradas e/ou processadas por uma só pessoa e integradas pelo computador gráfico a uma página ou a um slide de apresentação, já que os aplicativos haviam se tornado mais diversificados e fáceis de usar, enquanto a matéria-prima permanecia sendo sempre a mesma: pontos luminosos (*pixels*), preto-e-branco ou coloridos, numa tela de vídeo.

Em suma, os designers passaram a ter uma maior liberdade e estímulo para experimentação e um maior controle sobre suas criações. O resultado de qualquer decisão ou manipulação executada por eles era imediatamente mostrado na tela, para ser aceito ou rejeitado pelos mesmos. A gama de alternativas de ação, passíveis de execução a qualquer momento, também foi se tornando cada vez mais ampla à medida que os programas visuais foram evoluindo. De tal forma que hoje se indaga: 'o que é que o computador ainda não me permite fazer?' em vez de se enumerar uma lista muito grande de opções.

A complexidade dos recursos, a heterogeneidade dos elementos visuais processados, o realismo das simulações *WYSIWYG* (*what you see is what you get*), a fragmentação da criação em passos cada vez menores e a possibilidade de modificar cada vez mais detalhes pontuais das peças levam os designers a procurarem fugir de dogmas e fórmulas concebidas em épocas em que a manipulação tipográfica ainda era muito limitada, cara, demorada e sujeita a restrições de ordem física.

Aos leigos, o computador também permite agora que eles possam fazer suas

experimentações tipográficas sem maiores custos e sem sofrer nenhuma penalidade.

O operador/programador, que anteriormente vivia subordinado à sintaxe da máquina, passa então à condição de usuário/controlador de um sistema muito rico em possibilidades de *input*, processamento e *output* de sinais. Tudo o que se exige hoje é que o sujeito tenha um fluxo abundante de idéias para serem testadas pelo computador; e que valorize ao máximo os complexos e sofisticados recursos que utiliza, ao tentar, idealmente, criar soluções cada vez mais inovadoras e originais.

Assim é que o computador pessoal gráfico é hoje um dos recursos semióticos mais flexíveis, ecléticos e prazerosos de se utilizar, estimulando e enriquecendo a auto-expressão e o diálogo, a liberação e a difusão de novas idéias.

Finalmente, é o computador que propiciará o rejuvenescimento, uma vez mais, do design tipográfico, como preconizado pelos futuristas, dadaístas e surrealistas, permitindo o retorno do *jogo* e do *acaso*, fatores anteriormente oprimidos pelos funcionalistas do design, mas que agora emergem, e são cada vez mais valorizados, graças aos incríveis resultados gerados pelas novas tecnologias digitais de criação e produção visuais.

Para concluir, vale citar um pensamento recente de Chuck Byrne e Marta Witte, que sintetiza com precisão a importância das questões que tentamos abordar nesse artigo:

O efeito último da desconstrução e dos computadores no design gráfico não se sabe. O que é aparente é que mesmo que eles [os designers] tendam a se isolar de suas origens filosóficas, muitos mesmo assim estão hoje engajados no design desconstrutivo. É pena que eles desejem se isolar das origens de uma filosofia tão entremeada com a visualidade, pois ela parece ser a inspiradora de uma mudança muito significativa no design gráfico. Eles deveriam, ao invés, seguir o exemplo dos antigos pioneiros do design do século XX: procurar entender estas fontes e confrontá-las (BYRNE & WITTE, 1994: 121).

Esperamos que os pontos que enfocamos acima sirvam para subsidiar um pouco mais as discussões que se travam atualmente sobre o pós-modernismo no design.

Referências

- Bielenberg, John. (1997). "Thinking about communication", in Michael Bierut et alii, orgs., *Looking closer 2: critical writing on graphic design*. Nova Iorque: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts.
- Byrne, Chuck & Witte, Marta. (1994). "A brave new world: understanding deconstruction", in Michael Bierut et alii, orgs., *Looking closer: critical writing on graphic design*. Nova Iorque: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts.
- Cauduro, Flávio V. (1996). "Escrita e différance". *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, n.5 (dezembro 1996). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Coward, Rosalind & Ellis, John. (1977). *Language and materialism: developments in semiology and the theory of the subject*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, Jonathan. (1982). *On deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques. (1967/1976). *Of grammatology* [traduzido por Gayatri Spivak]. Baltimore: Johns Hopkins University Press [publicado originalmente em 1967 como *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit].
- Gottschall, Edward M. (1989). *Typographic communications today*. Cambridge: MIT Press.
- Miller, J. Abbott & Lupton, Ellen. (1994). "A natural history of typography", in Michael Bierut et alii, orgs., *Looking closer: critical writing on graphic design*. Nova Iorque: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts.
- Livingston, Alan & Livingston, Isabella. (1992). *The Thames and Hudson encyclopaedia of graphic design and designers*. Londres: Thames & Hudson.
- Lupton, Ellen, & Miller, J. Abbott. (1996). *Design writing research: writing on graphic design*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
- McLean, Ruari. (1980). *The Thames and Hudson manual of typography*. Londres: Thames and Hudson.
- Meggs, Philip B. (1989). "The obscene typographic machine". *Print*, XLIII: V, (Sept-Oct 1989).
- Meggs, Philip B. (1992). *A history of graphic design* [2ª ed.]. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold.
- Mills, Mike. (1994). "The (layered) vision thing", in Michael Bierut et alii, orgs., *Looking closer: critical writing on graphic design*. Nova Iorque: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts.
- Poynor, Rick. (1994). "Type and deconstruction in the digital era", in Michael Bierut et alii, orgs., *Looking closer: critical writing on graphic design*. Nova Iorque: Allworth Press and American Institute of Graphic Arts.
- Saussure, Ferdinand de. (1916/1974). *Course in general linguistics* [org. por C. Bally & A. Sechehaye, com A. Reidlinger, e traduzido por W. Baskin]. Londres: Fontana/Collins. [publicado originalmente em 1916 como *Cours de linguistique générale*, Genebra].
- Tschichold, Jan. (1935/1967). *Asymmetric typography* [traduzido por Ruari McLean]. Londres: Faber & Faber. [publicado originalmente em 1935 como *Typographische Gestaltung*, Basle].
- Twyman, Michael. (1970). *Printing 1770-1970: an illustrated history of its development and uses in England*. Londres: Eyre & Spottiswoode.
- Twyman, Michael. (1975). "The Significance of Isotype", in *Graphic communication through isotype*. Reading: University of Reading.
- Vachek, J. (1973). *Written language: general problems and problems of English*. Janua Linguarum, Series Critica no.14, dirigida por Werner Winter. Haia: Mouton & Co. N.V.Publishers.
- Williams, Raymond. (1981). *Culture*. Londres: Fontana Press.
- Wozencroft, J. (1988). *The graphic language of Neville Brody*. Londres: Thames & Hudson.

Resumo

Tradicionalmente, tem-se concebido a escrita como apenas uma ferramenta para o registro de pensamentos e discursos verbais. Até mesmo Saussure, o pai da lingüística moderna e da semiologia, não conseguiu se livrar desse preconceito, conforme demonstrou Derrida. Todavia, muitos artistas plásticos, poetas e designers gráficos vêm tentando há tempos demonstrar o potencial do design tipográfico para provocar emoções e indicar relações, indo além de sua função simbólica e notacional, tendência esta que data principalmente da produção de cartazes litográficos no final do século XIX. Com o surgimento do Modernismo, a visão logocêntrica da escrita passou a prevalecer entre os designers gráficos europeus e depois expandiu-se mundo afora devido em grande parte aos movimentos racionalistas que deram origem, após a Segunda Guerra Mundial, à chamada escola suíça de design, cuja abordagem minimalista se tornou influente no mundo inteiro sob a denominação de Estilo Internacional. Foi somente na década de 1980, com o aparecimento do computador gráfico pessoal e com a difusão da teoria desconstrutivista entre estudantes de design gráfico, que a tipografia pôde manifestar todo o seu potencial comunicativo, visto que foram enfatizados pelos novos designers digitais os seus aspectos icônicos e indiciais, em adição às suas características simbólicas, permitindo a re-introdução do sujeito e sua história na prática retórica do design .

Flávio Vinícius Cauduro é professor titular da Faculdade de Comunicação Social da PUC-RS. Titulado MS em design de produto pela Stanford University (EUA) e PhD em comunicação gráfica pela University of Reading (GB). Pesquisador do CNPq nas áreas de comunicação visual e design gráfico, integra a CEE*Design* do Ministério da Educação. Editor gráfico da revista *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, atua ainda como consultor e programador visual.

Abstract

TITLE: "Deconstruction and digital typography"
AUTHOR: Flávio Vinícius Cauduro

Writing has traditionally been regarded as simply a tool to record verbal thoughts and discourses. Even Saussure, the father of modern linguistics and of semiology, could not rid himself of this prejudice, as pointed out by Derrida. However, many visual artists, poets and graphic designers have long been trying to show the potential of typographic design to arouse emotions and to indicate relations in addition to its symbolic notational function, a trend dating mainly to the lithographic posters of the latter half of the nineteenth century. With the appearance of Modernism, the logocentric view of writing came to prevail among European graphic designers, due largely to rationalist movements which gave birth, after the Second World War, to the so-called Swiss school of design, whose minimalistic approach became very influential all over the world, under the denomination of International Style. It was only in the 1980s, with the appearance of the personal graphic computer and the spread of deconstruction theory among students of graphic design, that typography was able to show all its communicative potentialities, insofar as both its iconic and indexical features were emphasized by many of the new digital designers, in addition to its symbolic characteristics, a development which allowed the re-introduction of both the subject and his/her history in the rhetorical practice of design.