

Bruno Guimarães Martins

Tipografia popular

POTÊNCIAS DO ILEGÍVEL NA EXPERIÊNCIA DO COTIDIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Comunicação e sociabilidade contemporânea

Área de concentração: Meios e produtos da comunicação

Orientador: Prof. Doutor Paulo Bernardo Ferreira Vaz

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2005

Gostaria de deixar aqui registrados os meus sinceros agradecimentos ao programa de pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, representado por todos os seus professores e funcionários, que acolheram tão generosamente o pesquisador e seu objeto de pesquisa. Quero também agradecer especialmente ao meu orientador, Paulo Bernardo Vaz, que foi, desde o início, um entusiasta do projeto, guiando e confundindo seu percurso com um perfeito equilíbrio entre apoio, liberdade e críticas; ao professor Mike Hanke e à professora Maria Beatriz Bretas, que, no parecer de aprovação do projeto junto ao colegiado, acrescentaram, cada um a seu modo, considerações que foram incorporadas à pesquisa; aos professores Bruno Souza Leal, César Guimarães, Regina Mota e Vera Regina França, cujas aulas, acredito, podem ser ouvidas durante a leitura desta dissertação; ao professor Jalver Betônico, pelas observações valiosas e pela insistência na importância do caráter “político” do projeto; aos colegas da turma de pós-graduação, pela amizade, pela boemia e pelas imensuráveis contribuições dentro e fora da sala de aula; aos colegas da lista “Tipografia Tópica” cujas discussões foram incorporadas de alguma forma ao texto da dissertação; a André Brasil, pelo interesse e pela indicação do texto de onde foi retirada a epígrafe inicial do trabalho; a Fernanda Goulart, pelas críticas ao mesmo tempo carinhosas e rigorosas; a Pedro Dolabela, pela leitura atenta de um iseriano; a Roberta Veiga, pelo entusiasmo e atenção dedicados à pesquisa desde seu anteprojeto; a Rodrigo Tavares, pelas dicas de tradução e pela discussão de temas variados; a Ana Martins Marques, cujas contribuições ultrapassaram em muito a cuidadosa revisão, fazendo esta dissertação legível aos seus futuros leitores; a Marcílio França Castro, por todas as idéias “interessantes”; ao meu pai, pelo afeto e pelas preocupações metodológicas; a minha mãe, pelos almoços de domingo; a todos os amigos que colaboraram com a elaboração desta dissertação, incentivando ou simplesmente silenciando suas críticas.

Finalmente, dedico este texto a Renata, pelo apoio incondicional e pela paciência necessária para ceder diante da perturbação.

Na extrema consequência do empirismo, o sentido está totalmente imerso no ruído, o espaço da comunicação é granular, o diálogo está condenado à cacofonia: o transporte da comunicação é transformação perene. Então, o empírico é estritamente o ruído essencial e accidental.

Michel Serres

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1. INTRODUÇÃO | 6 |
| 2. UM OBJETO MULTIFORME | |
| 2.1 Paisagens tipográficas | 10 |
| 2.2 Ocupação e transição: um objeto da passagem | 15 |
| 2.3 Imagens tipográficas | 16 |
| 2.4 O recorte do ilegível | 18 |
| 2.5 <i>Corpus</i> de análise | 21 |
| 3. TIPOGRAFIA E COMUNICAÇÃO | |
| 3.1 Por uma ciência do comum | 26 |
| 3.2 A tipografia como ato comunicativo | 27 |
| 3.3 Um breve histórico: da caverna ao computador..... | 31 |
| 3.4 Tipografia clássica e experimental | 36 |
| 3.5 A tipografia popular | 42 |
| 4. POTÊNCIAS DO ILEGÍVEL | |
| 4.1 Leitura de caracteres excêntricos | 49 |
| 4.2 Uma tática de fala | 53 |
| 4.3 O significado suspenso | 63 |
| 4.4 Do estético no pragmático | 69 |
| 4.5 Contexto, presenças e sentidos | 71 |
| 4.6 A materialidade dos meios | 74 |
| 5. ÀS MARGENS DO LEGÍVEL | |
| 5.1 Perceber o ilegível | 78 |
| 5.2 Maneiras de olhar, maneiras de dizer | 98 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 102 |

RESUMO

À margem das mídias convencionais, a tipografia popular é um ato comunicativo que aparece discretamente no espaço cotidiano. Forma anônima de comunicação, essa escrita do homem ordinário é capaz de estimular a atividade criadora do leitor de seus caracteres excêntricos e irregulares. Quando os princípios definidores da legibilidade se fazem ausentes, a letra distancia-se da idéia de um signo transparente e o ilegível emerge como potencializador de sentidos. Esse processo de leitura incomum, proporcionado pelas singularidades formais e contextuais da tipografia popular, constitui o objeto desta dissertação. A partir de dez imagens da tipografia popular, selecionadas por seu caráter de excentricidade em relação aos parâmetros de legibilidade que norteiam a tipografia clássica, procura-se investigar o modo como, na recepção desses textos, a atenção do leitor é conduzida, simultaneamente, para a materialidade dessas manifestações e para a complexidade do espaço cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE

comunicação, cotidiano, tipografia, ilegível, leitura.

Summary

Besides traditional medias, popular typography is a discrete communicative act in everyday life space. These anonymous writing of ordinary people is capable to stimulate a creative activity on the reader of their eccentric and irregular characters. When the principles of legibility are not present, type emerge as an empowerment of meaning, becoming far from the idea of a transparent sign. This unusual reading process made possible by formal and contextual singularities of popular typography is the main object of this dissertation. Since ten images of popular typography, chosen by their eccentricity from the rules of legibility in classic typography, is made an investigation of how, during reading process, the reader attention is guided simultaneously for the materialities of these texts and for the complexity of everyday life space.

Key words

communication, everyday life, typography, illegible, reading.

I. INTRODUÇÃO

Nuvens de letras-gafanhotos, que já obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas com a sucessão dos anos.

Walter Benjamin

Na cidade contemporânea onde os muros invisíveis e a velocidade das redes aprisionam e impõem ritmos acelerados à percepção, o caminhar desinteressado do *flâneur* não parece mais ser possível. Os espaços públicos surgem como esvaziados, espaços limite que seguem, contudo, habitados. Em meio à saturação e a homogeneização do espaço urbano, subsistem, no entanto, vestígios de vozes, formas de apropriação (e de reapropriação) desse espaço que resistem às regras que os constituem.

As cidades formam diferentes paisagens tipográficas: aqui e ali, placas de sinalização, fachadas comerciais, vitrines, *outdoors*, painéis eletrônicos, empenas, faixas, bandeirolas, estandartes, panfletos, cartazes “lambe-lambe” revelam a onipresença da escrita. A sinalização e a publicidade seguem não só um conjunto de leis – mesmo que muitas vezes desrespeitado – que determinam seu posicionamento no espaço, mas também obedecem a regras de linguagem que preservam sua eficácia comunicativa. Como exemplo podemos citar a estética da legibilidade “universal” das tipografias utilizadas nas placas de sinalização e dos transportes urbanos, ou o conhecido limite de doze palavras que impõe uma necessária rapidez à leitura dos títulos de *outdoors*. Se a fascinante rebeldia dos *graffiti* e das pichações, com seus limites difusos, suscita discussões diversas e apaixonadas, propomos voltar o nosso olhar para outras manifestações, que surgem discretamente no espaço urbano, na maioria das vezes desvinculadas de conteúdos culturais ou identitários declarados. Essas manifestações, valendo-se de táticas sutis, se contrapõem e se misturam às estratégias da publicidade e da rebeldia estetizada. Devido a uma de suas

características – o caráter democrático de sua produção, pois potencialmente podem ser realizadas por qualquer um –, vamos chamá-las de tipografia¹ popular.

São inscrições que invadem paredes, muros, edifícios, objetos, pessoas, chãos; são letras produzidas manualmente que surgem em qualquer local onde exista uma demanda de comunicação: estabelecimentos comerciais, beira de estrada, encruzilhadas, entradas de residências, praças, parques, mercados, banheiros públicos... Não existem regras que determinem seu estilo ou sua posição no espaço. Mas se sua localização pode parecer aleatória, devemos lembrar que uma demanda de comunicação sempre está orientada para alguém, para um outro. Diferentemente das herméticas pretensões de demarcação territorial presentes nos traços de assinatura dos chamados pichadores, essas inscrições têm sua razão primeira de ser no próprio ato de comunicar, estão ali para serem lidas.

Além da intencionalidade comunicativa, a tipografia popular caracteriza-se por utilizar técnicas de produção manuais, às vezes bastante precárias. O desenho de uma letra nunca será idêntico ao de outra, que se repete mais à frente. Mesmo quando se percebe uma continuidade no estilo, ou uma maior habilidade técnica, a familiaridade é improvável. Esses desenhos de letras e suas composições geralmente diferem daqueles aos quais um leitor experimentado se habituou, ou seja, configuram-se, em relação à tipografia tradicional, como desenhos excêntricos. Sabemos que o desenho das letras, a composição, o espaçamento entre as letras e entre as linhas, além de todas as variações que compõem a tipografia (tamanho, contraste, cor, etc.) são elementos determinantes para a produção de sentido. O significado de um determinado texto não é dado apenas por seu conteúdo semântico, mas também por sua imagem, por seu desenho, por sua tipografia. Quando a imagem da letra é explicitada em desenhos e composições singulares, o leitor é obrigado a rearranjar constantemente seus parâmetros e expectativas de leitura, promovendo uma atividade criadora durante o processamento do texto. O ilegível presente na tipografia popular provoca uma oscilação entre a percepção e a significação de uma determinada placa ou inscrição, possibilitando, assim, a emergência de outros sentidos.

Circulam na rede e-mails cujos títulos (por exemplo, “Noça Lingua Portuguesa”) revelam a intenção de ressaltar os tropeços gramaticais e ortográficos

¹ O termo tipografia é utilizado aqui em um sentido amplo, direcionado não só à criação do desenho das letras, mas também de sua composição no espaço, assim como será melhor desenvolvido

presentes nesses grafismos anônimos. Sem dúvida, o riso é uma reação comum na recepção de muitas dessas manifestações (FIG. 1). Porém, o que nos fascina aí não são os desvios da língua ou seu efeito cômico. Uma leitura superficial poderia apresentar esses grafismos como simples exemplos de curiosidades gramaticais ou transcrições da linguagem oral; entretanto, essas constatações estão longe de revelar todas as suas potencialidades. Sabemos que nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer, pois as intenções do enunciador (nem mesmo em um texto pragmático!) não são capazes de aprisionar o leitor durante o ato da leitura. Se em geral não há, na tipografia popular, complexidade frasal, encontramos nesses textos uma grande complexidade espacial, material e temporal. Ao mesmo tempo que o leitor realiza um processo redutor, ao compreender o significado de uma determinada placa ou inscrição, impõem-se a ele outras características contextuais e visuais singulares que o impellem para além dos significados imediatos.

Tomando emprestadas as idéias de Bergson (1999), sabemos que o corpo necessita de um certo tempo para responder aos estímulos do mundo. Quanto mais curto é o tempo para a devolução desses estímulos, mais mecânicas serão as respostas. Por outro lado, quanto mais distendido o tempo, mais elaboradas serão essas respostas. A partir de elementos que bloqueiam a ação imediata, a percepção é liberada e somos capazes de ultrapassar o objeto percebido e alcançar, progressivamente, outras camadas da realidade. Os fracassos de reconhecimento deslocam o sujeito para um estado de suspensão em que o prolongamento sensório-motor é momentaneamente interrompido, situando-o no campo das potencialidades, do possível, do virtual. Ao desacelerar (ou, muitas vezes, bloquear) o acesso imediato ao conteúdo, a ilegibilidade da tipografia popular coloca o leitor em um estado de suspensão, possibilitando percepções outras, diversas da apreensão de conteúdos semânticos.

O fazer tipográfico, de acordo com o *designer* Bruce Mau (2000), está fundamentalmente relacionado com a idéia de dar forma ao tempo (“*shaping time*”). No universo das letras, o que dá forma à nossa leitura (e ao nosso tempo de leitura) é a tipografia. Se na atividade da leitura a concentração de nossos esforços encontra-se na atenção cognitiva – quando lemos nossa atenção se direciona principalmente para o conteúdo do que estamos lendo –, temos, concomitantemente, uma outra atenção, a

no tópico do terceiro capítulo: “A tipografia popular”.

atenção associativa, que está ligada à percepção dispersa nos cinco sentidos. Na tipografia clássica a arbitrariedade do signo lingüístico nos faz buscar o significado de um determinado texto sem que nos atenhamos à forma da letra; ora, é justamente com a inversão desse movimento que o ilegível institui uma nova temporalidade à leitura. A tipografia popular subverte a hierarquia das atenções surgindo como um signo opaco, cujos significados se constituem a partir da própria materialidade de suas formas. O potencial de sentido da tipografia popular é catalizado no leitor pela fricção entre suas referências e o que lhe é apresentado. A instabilidade formal retarda a passagem do significante para o significado, fazendo emergir múltiplos sentidos para textos simples como “campainha”, “garagem” ou “cuidado com o cão”. Em contraposição à seletividade de vozes dos meios de comunicação de massa encontramos nestas inscrições polifônicas vestígios de presença nas paisagens esvaziadas.



Figura 1 – Fotografia realizada em banca de revistas no Rio de Janeiro, em que pode ser notado um tom cômico na inscrição.

FONTE – CAMARGO & SOARES, 2003. p. 13.

2. UM OBJETO MULTIFORME

O olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: simultaneamente ele olha a flor e lê a frase. A percepção do texto se desdobra (...) A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar.

Paul Zumthor

2.1 Paisagens tipográficas

Vivemos imersos no universo da linguagem. Estamos cercados de letras e símbolos por todos os lados. Nas comunidades urbanas, o capitalismo expõe sua força em painéis luminosos gigantescos; crianças são capazes de identificar alguns símbolos e marcas antes mesmo de serem alfabetizadas. A escrita se faz onipresente, acenando não só com sua tradicional função de domínio da informação e transmissão do saber, mas com imponência visual. Nosso cotidiano é revestido por uma profusão tipográfica que vai da bula de remédio à sinalização do trânsito, dos painéis eletrônicos à interface das telas, dos livros aos *graffiti*. Em meio a essa grande diversidade de paisagens tipográficas, a protagonista desta dissertação será a tipografia que chamamos de popular. As manifestações tipográficas populares utilizam-se de técnicas manuais e têm como característica principal a apropriação do seu contexto de inserção. Essas manifestações tipográficas surgem, inicialmente, em qualquer local onde exista uma demanda de comunicação. São avisos, placas, inscrições, advertências, recados, assinaturas, pensamentos, anúncios de produtos ou serviços que têm por objetivo sinalizar, anunciar, demarcar, avisar, ou seja: comunicar algo. Suas formas têm por destino o olhar do outro, desejam ser vistas, desejam ser lidas. Na maioria das vezes possuem proposições pragmáticas que dependem da decodificação para que se realizem.

A intenção de comunicar e o movimento de se apropriar de uma ocasião são, portanto, características definidoras da tipografia popular. Não é tarefa fácil encontrar especificidades nesse objeto multiforme que se configura distintamente em cada ocasião. Assim como são singulares a voz e a caligrafia, cada indivíduo, cada

ocasião faz surgir, a partir de uma mesma matéria-prima lingüística, desenhos e composições únicos. No entanto, é possível distinguir, inicialmente, dois padrões:

- a) placas produzidas por pintores-letristas profissionais, que são utilizadas em fachadas e interiores de estabelecimentos comerciais, como supermercados, mercearias, açougues, padarias, lanchonetes, sacolões, etc. (FIG. 2 e 3);
- b) placas e inscrições realizadas por não-profissionais, anônimos, ambulantes, comerciantes, etc.

Enquanto no desenho das letras produzidas pelos pintores-letristas percebe-se uma certa regularidade, devido à habilidade do “profissional”, no segundo padrão pode-se observar uma maior imprevisibilidade nos desenhos e composições, causada pela falta de domínio técnico dos seus produtores. Mas apesar dessa distinção, em ambos os casos as técnicas de produção são manuais e, quase sempre, precárias. Sendo assim, tanto em um caso quanto em outro, a regularidade é improvável, ou seja, uma letra nunca será idêntica à outra e, mesmo quando se percebe uma continuidade no estilo, ou um maior domínio de uma determinada técnica, os desenhos distanciam-se das formas convencionais a que estamos habituados. Justamente por isso devemos estar atentos para as limitações dessa diferenciação, pois o “profissional” – que em muitos casos curiosamente grafa junto à sua assinatura a palavra “arte” – pode produzir uma tipografia carregada de interferências em que será difícil reconhecer com clareza a mensagem grafada; por seu lado, o não-profissional, eventualmente, pode-se investir de uma habilidade tal que sua composição irá se aproximar do trabalho dos pintores-letristas.



Figura 2 – Placa produzida por pintor-letrista onde se pode ler a palavra “arte” integrada à assinatura.

FONTE – CAMARGO & SOARES, 2003. p. 50.

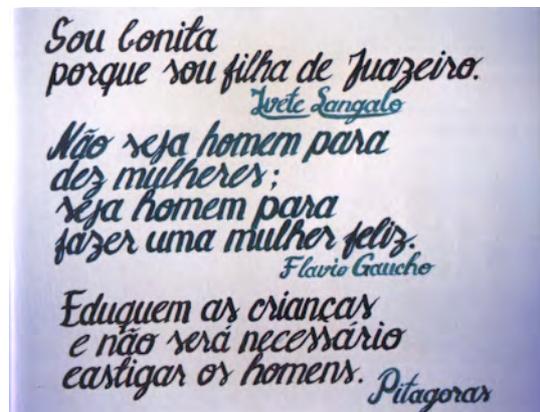


Figura 3 – Inscrição feita por pintor letrista em que pode ser observada uma regularidade formal.

FONTE – CAMARGO & SOARES, 2003. p. 29.

Uma vez que não existe uma sistematização consensual e aprofundada sobre o tema, vamos comparar a tipografia popular com outras manifestações das quais se aproxima. A escolha dessas manifestações – as mídias externas da publicidade, os *graffiti* e a caligrafia – se baseia em pontos de aproximação e contraposição que irão contribuir para delimitar melhor o que chamamos de tipografia popular.

A presença maciça de publicidade nos espaços públicos pode ser notada, muitas vezes inadvertidamente, em *outdoors*, empenas, cartazes, fachadas, vitrines, folhetos, painéis eletrônicos, dirigíveis, etc. Sabemos que os processos de criação e produção da publicidade são baseados, principalmente, em tecnologias digitais, o que

faz com que suas mensagens possam ser reproduzidas indefinidamente. A publicidade pode compartilhar o mesmo espaço com a tipografia popular, mas devemos apontar aqui algumas diferenças entre as duas. Em primeiro lugar há uma diferença visível em relação às técnicas de produção, uma vez que a tipografia popular se utiliza de técnicas manuais variadas, o que impossibilita, ao menos em princípio, sua reprodutibilidade. Curiosamente, ocorre na publicidade uma apropriação do caráter irreprodutível da tipografia popular, com a intenção de “esquentar” ou tornar mais “real” um determinado *layout* (FIG. 4). Outra diferença relevante em relação à publicidade diz respeito à ocupação do espaço. Enquanto a publicidade possui um espaço institucionalizado, ou seja, existe uma regulamentação que determina onde e de que forma a publicidade será veiculada nos espaços públicos (é claro que estamos cientes das inúmeras transgressões que ocorrem às determinações legais, mas não cabe aqui entrar nessa discussão), a tipografia popular não possui um conjunto de normas que regulem sua posição no espaço. Apesar do vazio regulador, a ocupação não é aleatória; como observamos anteriormente, a tipografia popular ocupa o espaço a partir da apropriação de uma determinada ocasião, sempre relacionada com a intenção de comunicar.



Figura 4 – Marca utilizada no lançamento do filme “CARANDIRU” em que se pode notar claramente a inspiração na forma das letras escritas com ranhuras nas paredes das celas. Percebemos na palavra “CARANDIRU” o uso de uma técnica recorrente no desenvolvimento de famílias tipográficas inspiradas em temas “populares”, com a realização de dois desenhos de algumas das letras (no caso em questão, isso pode ser percebido no “A” e o “R”), como uma tentativa de reproduzir a irregularidade do desenho à mão.

FONTE – <http://carandiru.globo.com/>

Como distinguir a tipografia popular do *graffiti*? O *graffiti* constitui, sem sombra de dúvidas, um objeto que possui um enorme potencial comunicativo e não só compartilha dos mesmos espaços, mas, em alguns casos, das mesmas técnicas e suportes da tipografia popular. No entanto há algumas diferenças marcantes: enquanto o *graffiti* possui uma linguagem relativamente organizada e está

explicitamente ligado à rebeldia, à contestação, à afirmação da identidade e, até mesmo, às artes plásticas, a tipografia popular pode ser realizada por qualquer um que tenha uma demanda de comunicação e não se baseia em uma atitude explicitamente contestatória. Sua intenção primeira é o ato comunicativo. A tipografia popular não busca o desenvolvimento de uma linguagem própria, sua expressão se dá no movimento de reiteração da linguagem. Também não devemos confundir a tipografia popular com as inscrições indecifráveis (a não ser para um grupo restrito) que interferem na paisagem das cidades. Ao contrário da complexa codificação dos grafismos dos pichadores, que têm seus apelidos ou os nomes de seus grupos colocados nos locais mais improváveis, a tipografia popular é, essencialmente, feita com o objetivo de ser lida, de ser decodificada, de ser compreendida, mesmo que sua posição nos pareça muitas vezes discreta e seus caracteres, ilegíveis.

A caligrafia talvez seja a manifestação da escrita que mais se aproxima da tipografia popular. Ambas coincidem em seu aspecto gestual. No entanto, a caligrafia é feita visando a um número muito restrito de leitores (como, por exemplo, no caso de um bilhete), ou mesmo ao próprio autor (no caso das anotações pessoais), algumas vezes com intenções artísticas ou decorativas (poemas caligráficos, endereçamento para convites). Já a tipografia popular é produzida para ser lida por um número ilimitado de leitores; ela tem um caráter público, mesmo que, muitas vezes, sua inserção no espaço seja discreta. Enquanto a caligrafia se manifesta sempre no movimento de seus instrumentos (canetas, lápis, penas, pincéis, etc.) sobre um suporte relativamente constante (papel), na tipografia popular não existe uma técnica ou um suporte predominante, pois sua forma de produção se transforma de acordo com a inserção no contexto. Apesar das visíveis diferenças entre um bilhete pessoal e uma placa localizada na rua, é necessário observar que a tipografia popular se aproxima da letra caligráfica em sua expressividade, na espontaneidade da escrita que espelha o gesto.

2.2 Ocupação e transição: um objeto na passagem

Entre as diferentes paisagens tipográficas das cidades, a tipografia popular se estabelece como uma apropriação singular da linguagem, uma voz de resistência que não se posiciona antagonicamente à expressão institucionalizada, mas resiste a ela de forma silenciosa. É importante notar a enorme amplitude espacial da tipografia popular, uma vez que uma demanda de comunicação pode surgir em qualquer lugar. Além dos espaços públicos da cidade, não podemos desprezar outros espaços mais restritos, como banheiros públicos, o interior de estabelecimentos comerciais ou as placas localizadas nas margens das estradas.

Afirmar que a tipografia popular situa-se na passagem significa incorporar ao objeto sua perspectiva comunicacional. A passagem nunca é fixa, ela se configura sempre a partir do movimento, o espaço é constituído como um *entre*, espaços de cruzamentos, de encontros, de caminhos, de atravessamentos, de interseções. É necessário ultrapassar a espacialidade delimitadora do objeto para apreendê-lo nos momentos fugazes em que se constitui. Se compreendermos a tipografia popular como um meio que torna presente algo que estava ausente, devemos encará-la como uma trajetória no tempo, que só se realiza na interação com o leitor-passante. O produtor dessas inscrições busca inscrever-se no espaço, mas essa ocupação só se realiza nos momentos de transição, quando o leitor-passante lança seu olhar sobre elas, tentando decodificá-las. A complexidade espacial de inserção interfere na constituição do sentido, pois atravessa o leitor-passante independentemente de sua vontade. É somente quando ele *olha* para as inscrições da tipografia popular que seus sentidos podem ser percebidos. Nosso objeto se situa, dessa forma, na inter-relação entre as inscrições e seus leitores, o que significa, em última instância, que ele se situa no encontro entre o produtor-inventor e o leitor-passante promovido pela percepção das inscrições.

2.3 Imagens tipográficas

Há muito a tipografia já não é entendida somente como desenhos que representam algo; suas formas se revelaram portadoras de uma grande diversidade de aspectos culturais, técnicos e temporais. Observar a tipografia a partir de suas formas é um movimento importante para o raciocínio proposto. Apresentamos, ao longo da dissertação, algumas imagens relacionadas com a história da escrita e da tipografia, a fim de delimitar e contextualizar o recorte do objeto, além de exemplificar alguns dos argumentos indicados. As imagens têm como função não só ilustrar o texto, no sentido forte do termo, mas também dar ao leitor a possibilidade de experimentá-las visualmente. Podemos separar as imagens em dois grandes grupos: exemplos da história da escrita e demais imagens ilustrativas e imagens de tipografia popular.

As imagens da história da escrita têm como função apresentar exemplos de algumas transformações técnicas e formais e relacioná-las com a constituição de sentido em diferentes momentos. Esses exemplos, extraídos de publicações diversas, revelam de que maneiras a visualidade da tipografia se materializa para nós a partir de transformações históricas. Como referência ao recorte proposto para o objeto foram escolhidos alguns exemplos dentro do universo conhecido como tipografia clássica. É a partir desses exemplos que se define o que é aceito culturalmente como legível. Por outro lado, para configurar um horizonte de contraposição, foram escolhidos exemplos de tipografia que não se encaixam no ideal clássico e que ressaltam aspectos imagéticos da tipografia. Além dessas imagens da história da escrita e da tipografia, outras imagens ilustrativas auxiliam na delimitação do objeto e na compreensão de sua lógica de produção.

A construção da tipografia popular como objeto para esta pesquisa se deu a partir da própria experiência do pesquisador, que, caminhando pelas ruas, deparou com diversas das suas manifestações e passou a se perguntar por que elas o fascinavam tanto. Parte dessa experiência foi registrada e, dentre dezenas de fotos feitas no espaço urbano da cidade de Belo Horizonte nos últimos cinco anos, dez foram escolhidas para constituir o *corpus* de análise da pesquisa. O recorte espacial e temporal se justifica pela própria experiência do pesquisador, uma vez que reside na cidade e coleta, há algum tempo, imagens de tipografia popular encontradas em seus trajetos. Algumas excursões exploratórias para registrar imagens foram realizadas

como forma de tornar os trajetos do pesquisador um pouco mais aleatórios, já que a definição de um lugar específico (ou de um trajeto específico) iria contrariar a própria natureza ocasional do objeto. O desenvolvimento de um grande número de famílias tipográficas digitais a partir de uma inspiração “popular” e o aparecimento recente de publicações como *O Brasil das placas* (FIG 5) e a revista *Tupigrafia* apontam a relevância do tema na atualidade.

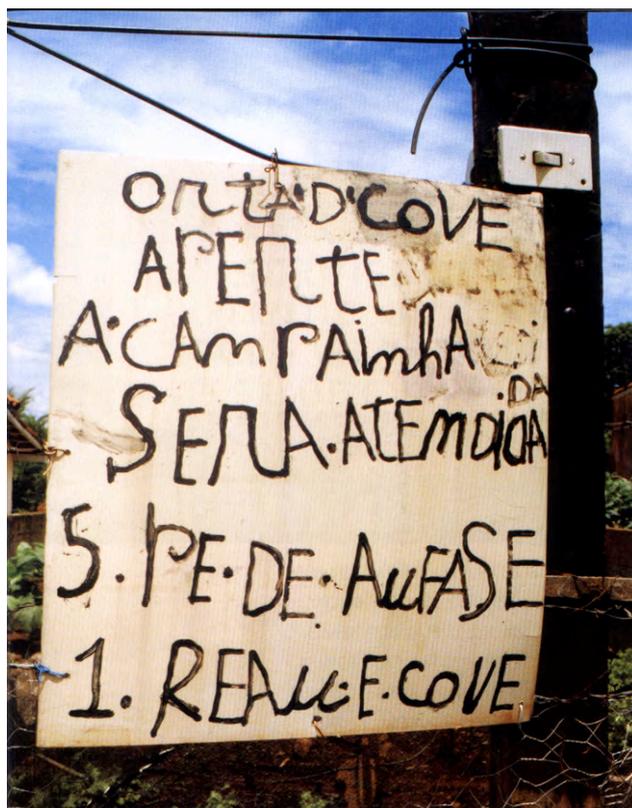


Figura 5 – A publicação recente do livro *O Brasil das Placas* pela editora Abril veio confirmar o crescente interesse nas manifestações tipográficas populares. O jornalista e editor especial do Guia 4 Rodas José Eduardo Camargo realizou, por todo o Brasil, registros fotográficos de várias placas, faixas, inscrições, fachadas, etc. Neste exemplo, uma placa encontrada em Tabatinga, SP.

FONTE – CAMARGO & SOARES, 2003. p. 69.

2.4 O recorte do ilegível

Dentre as imagens registradas no espaço urbano de Belo Horizonte, dez foram escolhidas para compor o *corpus* desta dissertação, e serão alvo de uma análise mais aprofundada no capítulo 5. A seleção das imagens foi realizada tendo como parâmetro as características de excentricidade em relação à tipografia clássica. Assim, o objeto desta dissertação se constitui inicialmente a partir de suas diferenças em relação à idéia convencional de que a tipografia funcionaria como uma ponte de livre acesso para o significado. Esse recorte se justifica pelo fato de compreendermos que a força da tipografia popular está justamente nos elementos que a tornam formalmente singular. Na tipografia popular é a excentricidade visual que desvia o leitor do significado imediato dos enunciados, colocando-o diante de uma multiplicidade de sentidos a serem percebidos no momento da leitura. Quando a inscrição não é imediatamente compreendida pelo leitor, ou seja, quando de uma forma ou de outra ela se torna ilegível, seus sentidos possíveis são potencializados.

Ao tratar aqui de manifestações tipográficas que nascem mais de uma pulsão do que de um planejamento de escrita, nas quais procuramos a potencialidade do ilegível, temos como contraponto as preocupações com a legibilidade tipográfica pertinentes ao meio editorial. Muitos especialistas europeus e americanos já se dedicaram a estudos sobre a legibilidade, dentre os quais François Richaudeau (1979, 111-122) que desenvolveu um manual que aponta algumas regras que otimizam a legibilidade da tipografia para livros didáticos, a saber:

- a) a dimensão dos caracteres (ou corpo da letra),
- b) o desenho dos caracteres (ou esqueleto: minúsculas, maiúsculas, itálicas),
- c) o estilo dos caracteres (ou detalhes da execução: famílias tipográficas),
- d) o espaço entre as letras e o espaço entre as palavras,
- d) o alinhamento das palavras,
- e) o comprimento das linhas,
- f) o espaço entre as linhas,
- g) tintas e papéis (ou o contraste do texto impresso sobre o suporte).

Para cada um desses tópicos existem regras que, se seguidas em seu conjunto, produzem composições de textos com um alto grau de legibilidade. Sabemos que esses

princípios funcionam para o texto impresso, pois foram formulados para serem aplicados em livros didáticos. Entretanto, pretendemos utilizá-los como um contraponto para identificar o ilegível na tipografia popular. Dentro do universo da tipografia popular, existem alguns exemplos que se aproximam das características de legibilidade, como nos casos de composições realizadas por alguns pintores-letristas que, devido a um bom domínio técnico, realizam composições legíveis. Sendo assim, a tipografia popular produzida por profissionais e que se aproxima de um estilo reconhecível ou dos conceitos de legibilidade da tipografia clássica foi desconsiderada para análise. A opção pela tipografia excêntrica se justifica porque acreditamos que é justamente na singularidade de suas formas que a tipografia popular encontra sua maior potencialidade. Partimos, portanto, da idéia da ilegibilidade como potencializadora de sentidos. As dez imagens escolhidas, assim, não nos revelam situações típicas, mas a grande diversidade de configurações do objeto.

Como vimos, as manifestações aqui estudadas são produzidas para serem lidas, mas o que acontece quando seus leitores deparam com inscrições ilegíveis? É importante observar que buscamos no ilegível um ponto de partida para as análises que visam, em última instância, a apontar quais são as experiências de construção de sentido possíveis ao leitor da tipografia popular. A tipografia popular se constitui como um ato comunicativo revestido de ruídos, e é justamente da dificuldade de leitura imposta aos seus leitores que surge sua força. Considerando intangível o saber técnico e cultural de seus anônimos produtores, procuramos identificar na materialidade do objeto os fatores que determinam a “ilegibilidade” dos textos. Na maioria dos casos notamos claramente a intenção de comunicar (por exemplo pelo tamanho exagerado de uma inscrição), mas, mesmo assim, sua aparência surge como excêntrica, como ilegível. Ou seja, o ilegível não surge como intenção, mas como consequência de fatores extrínsecos e intrínsecos à habilidade do produtor. Assim como os erros de grafia, “acidentes” no ato de escrever e nas técnicas utilizadas para as inscrições podem fazer com que a tipografia popular torne-se ilegível: uma rasura aparente, interferências de terceiros, sobreposições, ação do tempo, a imprevisibilidade de reação do suporte à técnica de inscrição, etc. No entanto, isto não deve ser tomado como uma regra determinante, pois, em alguns casos, podemos identificar o ilegível como proposição, já que existem inscrições “secretas” ou codificadas, como uma gravação das iniciais dos enamorados sobre o caule de uma

árvore. Também devemos lembrar que não só os desenhos das letras, mas também o contexto de inserção no espaço, podem determinar o grau de dificuldade ou de facilidade da leitura: o excesso tipográfico em um quadro de anúncios de empregos, onde dezenas de letras diferentes disputam um espaço reduzido, dificulta a fixação do olhar do leitor, atrapalhando o acesso à informação desejada. Temos então que o ilegível é determinado menos pela intenção, e mais pela materialidade e pelo contexto de inserção espacial da inscrição.

Para organizar nosso *corpus* de análise vamos organizar as imagens a partir dos seguintes itens descritivos, que têm por objetivo apresentar o contexto de inserção e as técnicas utilizadas para produzir as inscrições escolhidas:

- data e local do registro fotográfico;
- inserção no espaço – breve descrição do contexto e da inserção espacial da inscrição:
 - interno: banheiros, interior de estabelecimentos comerciais, etc.;
 - externo: espaço público (ruas, avenidas, estradas, etc.) com circulação de carros e pedestres;
 - móvel: quando a inscrição não está presa a um local fixo e circula pelos espaços;
- técnica e suporte: descrição das técnicas e dos suportes utilizados pelas inscrições;
- tamanho: tamanho aproximado das placas e das inscrições é um dado importante, uma vez que o tamanho dos caracteres pode vir a definir sua legibilidade;
- transcrição do texto: transcrição dos textos identificados nas mensagens.

2.5 *Corpus* de análise



Figura 6

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Agosto de 2002, AV. do Contorno, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Tapume na entrada de uma obra de construção civil localizado em uma avenida com grande circulação de pedestres.

Técnica e suporte

Giz e “cerâmica” sobre tapume de compensado.

Tamanho

200 X 40 cm.

Transcrição do texto

“CA(N)MPAIN(M)HA”.



Figura 7

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Novembro de 2002, AV. Bias Fortes, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Estabelecimento comercial onde o motoqueiro deixou seu capacete sobre o balcão.

Técnica e suporte

Ranhuras e pintura sobre capacete.

Tamanho

40 X 40 X 40 cm.

Transcrição do texto

“SOU DE JESUS NÃO SOU NADA”.



Figura 8

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Outubro de 2001, AV. do Contorno,
Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Banca de camelô colocada sobre a
calçada de uma avenida
com grande circulação de pedestres.

Técnica e suporte

Caneta esferográfica e caneta hidrocor
sobre papelão.

Tamanho

40 X 25 cm.

Transcrição do texto

“PORANG(9)ABA”.



Figura 9

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Outubro de 2002, AV. Antônio Carlos,
Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Portão de residência em avenida de
grande circulação.

Técnica e suporte

Durex colorido sobre placa de metal.

Tamanho

45 X 15 cm.

Transcrição do texto

“LAVA-SE ROUPAS”.



Figura 10

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Julho de 2001, Rua Almandina, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Portão de metal localizado em rua de bairro com pouca circulação de carros e pedestres.

Técnica e suporte

Spray sobre metal.

Tamanho

500 X 300 cm.

Transcrição do texto

“Não (NÃO) Estacione (ESTACIONE)”

“EM(EM) USO(USO) 24hs (24hs)”

“DANGER”.

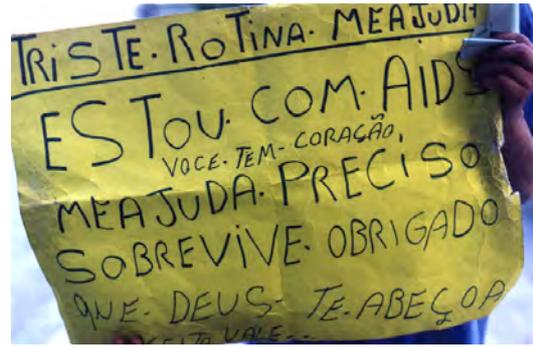


Figura 11

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Janeiro de 2002, cruzamento da Rua Espírito Santo com AV. Bias Fortes.

Inserção no espaço

Pedinte circulando entre os carros em cruzamento de grande movimento.

Técnica e suporte

Caneta hidrocor sobre cartolina colorida.

Tamanho

65 X 45 cm.

Transcrição do conteúdo

“TRISTE . ROTINA . MEAJUDA – ESTOU.

COM. AIDS [VOCE . TEM . CORAÇÃO,]

MEAJUDA.PRECISO SOBREVIVE.

OBRIGADO QUE.DEUS.TE.ABEÇOA

ACEITO VALE...”.



Figura 12

FORNTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Janeiro de 2002, sem local determinado, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Nota recebida de troco em supermercado.

Técnica e suporte

Caneta esferográfica sobre papel-moeda.

Tamanho

14 X 6,5 cm.

Transcrição do texto

“TODAS AS PESSOAS que pe(r)gar está nota de 1 real vai ter sorte”,
 “ASSI(:) EUDES de Ribeirão Pires”.



Figura 13

FORNTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Janeiro de 2002, cruzamento de Rua Cristina com Rua Viçosa, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Placa afixada no caule de uma árvore.

Técnica e suporte

Tinta sobre placa de metal.

Tamanho

60 X 110 cm.

Transcrição do texto

“LAVADOR DE CARROS”, “LAVAR R\$5,00”, “ASPIRAR R\$1,50”, “PASSO PRODUTO ENCERAR – R\$10,00”, “COM A CERA DO FREGUÊS”, “CONTATO: RUBENS RUA CRISTINA – 9680 – FUNDOS SÃO PEDRO – TEL: 2214880”, “VOLTE SEMPRE!”.



Figura 14

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Janeiro de 2002, AV. Afonso Pena, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Caixa de engraxate localizada em avenida de grande circulação no centro comercial da cidade.

Técnica e suporte

Pintura sobre caixa de madeira.

Tamanho

50 X 30 cm.

Transcrição do texto

“PEDRA BRUTA”.



Figura 15

FONTE – Arquivo do pesquisador

Data e local do registro fotográfico

Novembro de 2004, Praça Cairo, Belo Horizonte.

Inserção no espaço

Fragmentos encontrados sobre o passeio de uma rua residencial de pouca circulação de pedestres.

Técnica e suporte

Caneta hidrocor sobre papel.

Tamanho

21 X 15 cm.

Transcrição do texto

“[...] DE-SE [...] A GÁS FALAR COM CAITANO”.

3. TIPOGRAFIA E COMUNICAÇÃO

A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica.

Mikhail Bakhtin

3.1 Por uma ciência do comum

O progressivo distanciamento do discurso científico em relação ao discurso do senso comum foi cristalizado, de acordo com Boaventura de Souza Santos (1989), a partir do século XVII. A partir daí a ciência tornou-se um campo autônomo, estranho até mesmo ao próprio cientista, incapaz de vislumbrar a totalidade diante da crescente especialização e do surgimento de novos campos de conhecimento. As contradições encontradas pelas ciências sociais, criadora e objeto de seu próprio discurso, não são resolvidas por meio das mesmas proposições lógicas das ciências naturais e matemáticas. Originado na burguesia do século XVIII como senso médio e universal e transformado pela mesma burguesia – ascendida ao poder – em um conceito ilusório e superficial, o *senso comum*, com sua ambivalência, deve ser encarado pelas ciências sociais com atenção, uma vez que sua relação com o discurso da ciência é marcada por ambigüidades. Apesar de seu viés muitas vezes conservador, interessa-nos aqui olhar para o *senso comum* em seu caráter de permeabilidade e resistência.

... se é certo que o senso comum é o modo como os grupos ou classes subordinados vivem a sua subordinação, não é menos verdade que, como indicam os estudos sobre as subculturas, essa vivência, longe de ser meramente acomodatória, contém sentidos de resistência que, dadas as condições podem desenvolver-se e transformar-se em armas de luta. (SANTOS, 1989: 37)

Se a ciência moderna constrói suas bases ao se distanciar do *senso comum*, privilegiando a relação epistemológica eu/objeto, Santos propõe uma nova forma de

se pensar a epistemologia a partir de uma dinâmica relacional intersubjetiva e da hermenêutica. Essa desconstrução é operada a partir de uma “dupla ruptura epistemológica”. Num primeiro momento ocorre um rompimento, um distanciamento do *sensu comum*, necessário à constituição de um discurso científico, mas num segundo momento há uma negação dessa primeira ruptura, visando à contemplação de fenômenos que, principalmente para as ciências sociais, não se encaixam no conceito de verdade científica. Uma desconstrução “que não é ingênua nem indiscriminada porque se orienta para garantir a emancipação e a criatividade da existência individual e social, valores que só a ciência pode realizar, mas que não pode realizar enquanto ciência” (SANTOS, 1989: 42). Tudo que é incerto, aleatório ou regido por regras pouco lógicas, como as atividades criadoras e a estética, podem finalmente ser inseridas dentro do discurso científico. Curiosamente, a ciência pós-moderna é uma ciência reencantada. É dentro desse contexto que desejamos voltar o nosso olhar para um objeto do universo do “comum”, um objeto que inicialmente não apresentaria à ciência elementos relevantes para análise. Ressaltar a importância da tipografia popular como um objeto para os estudos da comunicação significa olhar para um lugar desconhecido e desprezado, no qual, contudo, podemos vislumbrar a existência de uma polifonia de vozes excluídas que, se não ousam gritar, murmuram uma existência vigorosa.

3.2 A tipografia como ato comunicativo

Cada cultura transfere à sua maneira marcas para a forma de sua escrita, como poderíamos apontar em inúmeros exemplos: os caracteres cuneiformes dos sumérios, os hieróglifos egípcios, os ideogramas chineses, a caligrafia árabe, as lápides romanas, a escrita gótica ou uma das fontes-padrão do *Windows*. Desde os primeiros pictogramas inscritos nas paredes das cavernas até os alfabetos digitais, miramos um enorme abismo de transformações técnicas e culturais. Mas o que existe de comum entre o homem pré-histórico que grava suas mãos nas paredes da caverna e o homem contemporâneo que envia *e-mails*? Poderíamos dizer, sem nos aprofundar nas questões específicas da arte rupestre ou da *web*, que os dois estão inseridos em uma situação de comunicação. Ambos se utilizam do ato de inscrever/escrever para

comunicar. Se o primeiro faz a sua marca com as próprias mãos, sem a utilização de um sistema de signos organizado, o segundo se utiliza não só de um sistema de signos complexo, mas de tecnologias informáticas sofisticadas que conjugam eletrônica e matemática.

Vamos tomar a linguagem como ponto de partida para pensar as interações sociais. Lembrando os fundamentos da “sociologia do conhecimento”, exposta no livro *A construção social da realidade*, de Luckmann e Berger, podemos certamente repetir que vivemos "em um mundo de sinais e símbolos todos os dias" (2002: 61). A vida cotidiana é, para nós, o espaço em que experimentamos a realidade. Sabemos que a expressividade humana é capaz de objetivações ao se utilizar da linguagem. O cotidiano se baseia sobretudo na linguagem e é por meio dela que compartilhamos o mundo com nossos semelhantes. Ao apreender a linguagem, apreendemos não só um conteúdo enunciado, mas a própria realidade da vida cotidiana. O abismo que se faz entre a nossa compreensão subjetiva e a realidade somente pode ser transposto pela linguagem. A compreensão do outro é que torna o existir possível. Ao ultrapassar a expressão direta do “aqui e agora”, efetivada na conversa face a face, a linguagem possibilita ao homem acumular e transmitir significados através das gerações. O inatingível à linguagem descritiva encontra alento no simbólico, podendo nos levar a regiões distantes da nossa experiência cotidiana. Ao vivificar constantemente sinais e símbolos construímos e apreendemos uma realidade subjetiva e compartilhada. O movimento de experimentar o mundo está, dessa forma, mediado pela linguagem a partir de um processo dialético contínuo de interiorização (de uma realidade objetiva) e exteriorização (de uma realidade subjetiva). Não se trata de compreender a linguagem como estática e representativa, mas como capaz de expressar subjetividades e tecer relações. A realidade é *construída* a partir da linguagem e se realiza na linguagem, e são as inter-relações entre sujeito, sociedade e linguagem que constituem um estar no mundo, que instituem uma diversidade de discursos estimulados pela experiência. O desaparecimento da dicotomia indivíduo e sociedade ressalta a idéia de que o sentido não é dado, mas construído: “o *sentido* deve ser visto como construção, em vez de processo de revelação de verdades instituídas” (BORBA, 2003: 26).

Diante da complexa textura móvel de relações que configuram o indivíduo e seus vínculos sociais, não podemos caracterizar a relação eu/mundo e a vertiginosa

importância dada à linguagem de forma superficial. Para compreender o papel da linguagem que constitui, e ao mesmo tempo, é constituída pelo tecido social em que está inserida, vamos compreender a palavra em seu caráter dialógico, como apontado por Bakhtin:

Na realidade toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise em relação à coletividade.
(BAKHTIN, 1992: 113)

O que percebemos aqui é a dinâmica da interlocução. A palavra não é definida exclusivamente por seu locutor, não se diz apenas aquilo que se deseja, o próprio desejo de dizer leva o outro em consideração. Vamos apontar aqui para uma possível transposição do raciocínio dialógico de Bakhtin para a tipografia. Sabe-se que o objetivo primeiro da tipografia é a leitura. Para que uma composição tipográfica se efetive como ato comunicativo o leitor deve ser considerado. Cada grupo de leitores possui particularidades específicas. Vejamos o caso de crianças que ainda não consolidaram a alfabetização. A tipografia que pretende ser lida por essas crianças deve levar em conta alguns aspectos, como o fato de elas não diferenciarem bem as direções, podendo “espelhar” a leitura das letras (como o “b”, o “d”, o “p” e o “q”). Pode-se afirmar, a partir dessa constatação, que uma tipografia para crianças deve ser criada com desenhos de letras muito diferentes entre si, ou seja, não é adequado que o desenho do “d” seja simplesmente o “b” espelhado. Existem ainda muitos outros aspectos que podem definir o desenho ideal de letras para crianças, mas nesse momento, interessa-nos ressaltar como a consideração de um determinado grupo de leitores interfere na forma final da tipografia.

No caso da tipografia popular, como vimos anteriormente, podemos sempre perceber a existência de uma intenção comunicativa, mesmo que essa intenção não se efetive com o sucesso pretendido. O conjunto de leitores para o qual ela se direciona é flutuante, uma vez que seu posicionamento no espaço faz com que seja acessível, aleatoriamente, a uma diversidade indefinível de indivíduos. Temos então uma curiosa dinâmica comunicativa entre texto e leitor. A relação entre produtores e leitores não se

dá na forma de um projeto, é um conflito criativo que define seus atos de linguagem. Nesse jogo agonístico, os produtores não podem ser classificados como manipuladores ou simplesmente como propositores de diálogo. Pressionados em parte pela escassez, os produtores incorporam em seus textos – mesmo que de forma inconsciente – elementos que ultrapassam o que pretendiam transmitir. É importante lembrar também que nem sempre há uma “informação” a ser transmitida, pois algumas das inscrições têm conteúdos pouco objetivos como pensamentos, devaneios, poemas, etc. Quando as realidades subjetivas dos produtores se realizam em intenções comunicativas, novas formas de vivificar a linguagem surgem nos lances de um jogo interativo com leitores indeterminados e com os inúmeros contextos de produção e inserção.

... falar é combater, no sentido de jogar, e [...] os atos de linguagem provém de uma agonística geral. Isto não significa que se joga para ganhar. Pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo: não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular e pela literatura? (LYOTARD, 1993: 17)

A constituição do campo da comunicação, para usar os termos de Braga (2001), enfrenta as dificuldades geradas pela pouca idade das reflexões, pelo seu caráter de interdisciplinaridade singular, por sua aparente falta de especificidade em relação a outras disciplinas das ciências sociais e, principalmente, pela falta de delimitação de seu objeto. Sem negar a importância das contribuições trazidas pelos estudos realizados a partir da crescente importância dos meios de comunicação de massa, não podemos nos deixar seduzir por sua aparente onipresença, pois a comunicação nos diz menos de um objeto específico e mais da mediação, de como a sociedade conversa, das interações travadas entre os indivíduos. Dessa forma, a pesquisa em comunicação deve se configurar como uma perspectiva, como um olhar comunicacional sobre os fatos sociais. Se compreendemos a tipografia como uma configuração possível da linguagem, olhar para a tipografia popular a partir de uma perspectiva comunicacional significa então, olhar para as interações que, mediadas pela tipografia, processam trocas simbólicas e práticas entre os indivíduos. O ato da escrita constituindo-se como um delineamento de mapas identitários. É a importância do próprio ato, permeado por escolhas de um sujeito, independentemente de sua

projeção ou de seu conteúdo, que marca a diferença entre o comunicar e o identificar-se. Vejamos a distinção descrita por Braga entre a cultura e a comunicação:

O gesto de cultura [...], em situação de auto-explicação, já não é apenas movimento de participação e de identificação do indivíduo na comunidade. É também expressão consciente desse identificar-se – é comunicação (aos iguais e aos diferentes) da opção feita. Corresponde a uma seleção entre diversos jogos e atuação consciente sobre suas regras, via interação social. (BRAGA, 2001: 35-36)

É justamente no ato de auto-explicação que encontramos os elementos constitutivos da comunicação. Desvinculada de territórios identitários tradicionais a tipografia popular é um ato comunicativo no qual escolhas são feitas, identidades são explicitadas. Compreendemos então a tipografia popular como um ato comunicativo que se direciona a um leitor indeterminado, e é justamente neste ato que podemos observar uma comunicação ruidosa. Poderíamos dizer que o desejo de se adequar a um leitor indefinido é uma das razões pelas quais a tipografia popular nos aparece multiforme; a imprevisibilidade dos seus traços parece acompanhar a indeterminação de seu público.

3.3 Um breve histórico: da caverna ao computador

O desenvolvimento da escrita e do alfabeto possibilitou o surgimento e o avanço da ciência, inaugurando novas maneiras de compreender e representar o mundo. As configurações da escrita não cessam de se transformar criando novas formas e novos usos para esse notável sistema de símbolos. O que é a tipografia senão a própria materialização da escrita? É no desenho de suas formas e em sua configuração sobre o suporte que a escrita se realiza. A grande diversidade de técnicas da escrita nos mostra, em seu desenvolvimento, particularidades e características que são conformadas culturalmente e historicamente. A pulsão de escrever do homem se realiza a partir de técnicas (incisões, o pincel, o cálamo, o osso, o buril, o lápis, a pena, os tipos móveis, a máquina de escrever, o computador) que dão forma a signos gráficos sobre uma grande diversidade de suportes (a parede das caverna, a pedra, as placas de argila, a cerâmica, o couro de animais, o pergaminho, o metal, a madeira, o

papel, as telas luminosas, etc.). As intrincadas relações da forma com a técnica e o suporte nos apontam caminhos para compreender a importância da materialidade da escrita, pois aqui não parece haver uma relação simples de causa e efeito, ou seja, a forma não é determinada puramente por uma transformação técnica. Em momentos de transição uma forma anterior se reproduz e interfere na forma “nova” até que ela adquira uma relativa autonomia, o que comprova que as formas estão em constante movimento. Para citar apenas um exemplo, podemos nos lembrar da escrita egípcia – capítulo importante na passagem de uma escrita pictográfica para uma escrita fonética. A rapidez demandada dos escribas para a realização dos desenhos complexos dos hieróglifos (FIG. 16) fez com que surgisse uma nova forma de anotação – a escrita cursiva hierática (FIG. 17), que adquiriu, com o passar do tempo, características formais muito diferentes.

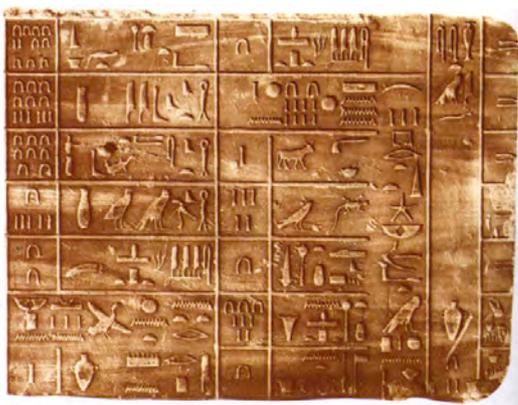


Figura 16 – Os hieróglifos egípcios mesclavam três espécies de símbolos: pictogramas (desenhos estilizados), fonogramas (desenhos que representavam sons) e determinativos (que classificavam coisas e seres em categorias). Nesta imagem, o calendário de Elefantina gravado em pedra por volta do ano de 1450 A.C.

FONTE – JEAN, 2003. p. 30.



Figura 17 – Escrita cursiva hierática e instrumentos utilizados pelos escribas. A escrita era, inicialmente, uma versão cursiva dos hieróglifos, até se distanciar completamente de suas formas originais.

FONTE – JEAN, 2003. p. 39.

Algumas transformações técnicas e históricas importantes indicam as diversas possibilidades de configuração da escrita, que se relacionam não só com invenções técnicas, mas com as mentalidades de cada período, de cada cultura. Para começar,

não podemos negar a importância do aparecimento da escrita, que promoveu um movimento de ruptura nas sociedades tradicionais, ao deslocar o lugar do conhecimento da oralidade para a escritura, criando as bases para o pensamento moderno. Inicialmente pictográfica, pode-se dizer que a escrita ocidental surgiu da necessidade de controle do tempo, das relações comerciais e administrativas de uma sociedade que se tornava cada vez mais complexa e mais numerosa. Quando o homem se fixou no encontro dos rios Eufrates e Tigre, fez-se necessário criar um registro das estações climáticas para planejar a sazonalidade das colheitas e o nascimento dos rebanhos; as trocas comerciais e questões relacionadas à propriedade também foram determinantes para a aurora da escrita. Alguns milênios depois das tabuletas de cerâmica (FIG. 18), a escrita começa a se democratizar, ampliando seu alcance para além das elites religiosas e aristocráticas. Isso se deu no ocidente, de forma mais expressiva, após a invenção dos tipos móveis de metal no século XV (FIG. 19), quando Gutenberg inaugurou um capítulo decisivo na história do impresso. Apesar de, sintomaticamente, a primeira publicação ter sido a famosa bíblia de 42 linhas (FIG. 20), poucas décadas após o surgimento das prensas tipográficas elas já se haviam espalhado por toda a Europa, propiciando uma grande difusão de livros científicos e clássicos da literatura, dentre outros. O aparecimento da litografia no século XIX libertou o desenho das letras das formas rígidas impostas pelos tipos de metal (FIG. 21) e abriu caminho para a invenção do sistema de impressão *off-set* em meados do século XX. A revolução industrial e a invenção da fotografia expandiram, ainda no século XIX, as possibilidades de representação no impresso e aumentaram seu alcance para uma sociedade de massas.

O resgate da caligrafia pelo movimento *arts&crafts*, no final do século XIX, se contrapõe às experiências tipográficas das vanguardas européias, sem, contudo, deixar de apontar para um horizonte comum em que se percebe uma liberdade formal da letra, quer seja por uma presença corporal ou mecânica. Ainda na Idade Média, anteriormente à invenção das prensas, as iluminuras e o desenvolvimento de alguns alfabetos já apontavam claramente para uma dimensão visual da letra, partindo da fusão do desenho ilustrativo com a escrita (FIG. 22). Ao pensar nos dias de hoje, não podemos deixar de citar o surgimento da informática e do *desktop publishing*, que, em conjunto com outras tecnologias, abriu possibilidades antes inimagináveis para o *design* gráfico e a tipografia. O digital inaugura um capítulo de grande liberdade, no

qual percebemos não só uma revisitação dos mais diversos estilos, como o surgimento de novas direções: sobre a superfície das telas o *pixel* substitui a tinta, fazendo as letras surgirem efêmeras, letras-luz em constante movimento.



Figura 18 – Fragmentos de um livro de contas em cerâmica pertencente ao templo de Uruk na antiga Suméria, datado do quarto milênio A.C.
 FONTE – JEAN, 2003. p. 13.

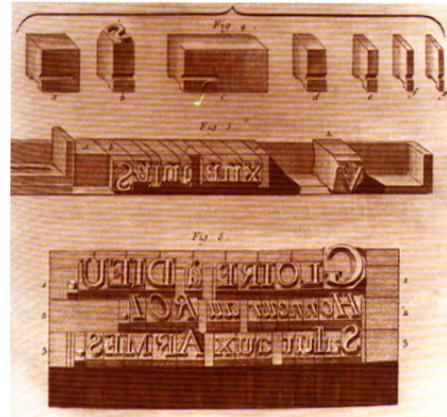


Figura 19 – Tipos móveis e espaços tipográficos utilizados para a composição da Encyclopédie de Diderot.
 FONTE – JEAN, 2003. p. 105.

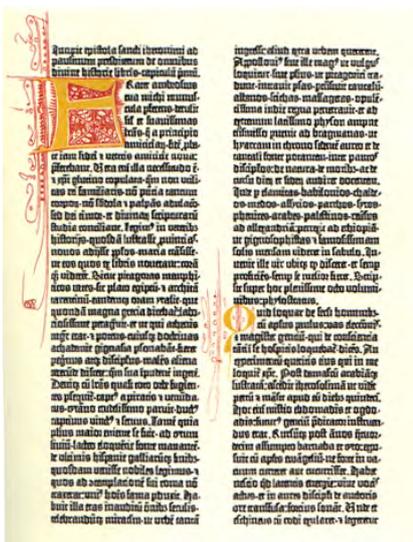


Figura 20 – A conhecida Bíblia de 42 linhas de Gutenberg, por volta de 1450.
 FONTE – FRIEDL & OTT & STEIN, 1998. p. 263.



Figura 21 – Cartaz impresso em litografia, criado por Toulouse-Lautrec em 1892.
 FONTE – BARNICOAT, 1972. p. 14.

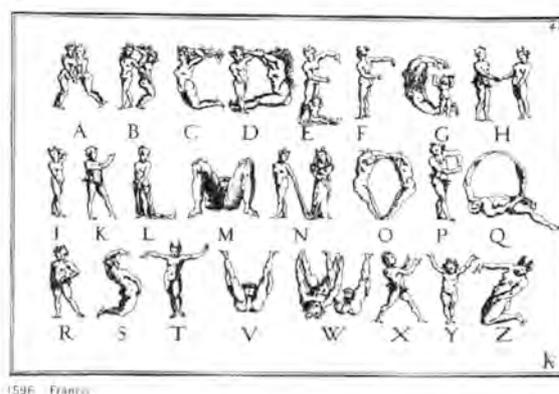


Figura 22 – Alfabeto desenvolvido por Franco em 1596.

FONTE – FRIEDL & OTT & STEIN, 1998. p 64.

Esse breve resumo de mais de 6.000 anos de história é importante não só como contextualização, mas também para ressaltar dois aspectos. Primeiramente devemos compreender a importância da invenção da escrita, que se funde com o próprio surgimento do pensamento ocidental. Num segundo momento pretendemos indicar como as transformações técnicas determinam, em conjunto com outros fatores histórico-culturais, a forma de uma tipografia. Vários exemplos podem ser citados para reafirmar as relações entre técnica e forma na história da tipografia. O tipo de pena utilizado pelos monges copistas, que caligrafavam variando os ângulos em relação ao papel, produziu a relação singular entre as espessuras do desenho da letra gótica. O aparecimento de detalhes no desenho da letra, como a serifa, tem também algumas explicações interessantes, apesar de alguns atribuírem sua função unicamente a uma melhor legibilidade em grandes manchas de texto. A função atribuída à serifa é a de conduzir o olhar do leitor, no entanto, de acordo com alguns pesquisadores, a serifa teria se originado da necessidade de que as letras esculpidas não acumulassem poeira e gelo em suas incisões. Sabemos que as questões técnicas ultrapassam o traço final do desenho da letra e envolvem outros aspectos do processo de produção, como a mecânica das prensas, a química da tinta e do papel, a fundição do tipo, etc. O próprio Gutenberg, utilizando suas habilidades de ourives, desenvolveu uma liga de metal que permitiu que os tipos móveis resistissem às batidas da prensa. Podemos também lembrar o desenvolvimento de papéis e tintas de qualidade superior para que, na segunda metade do século XVIII, o famoso tipógrafo

e editor Giambattista Bodoni pudesse imprimir com precisão os contrastes de sua elegante família tipográfica.

Também no caso da tipografia popular a questão técnica interfere decisivamente na forma. No entanto, como vimos anteriormente, não é possível identificar técnicas predominantes. A escolha da técnica está ligada ao seu contexto de inserção, e em cada nova ocasião surge uma nova técnica. É, portanto, o próprio contexto que define, provisoriamente, a escolha de uma determinada técnica de produção. As formas com as quais o leitor depara não foram desenhadas para ele; é a ocasião que determina sua aparência.

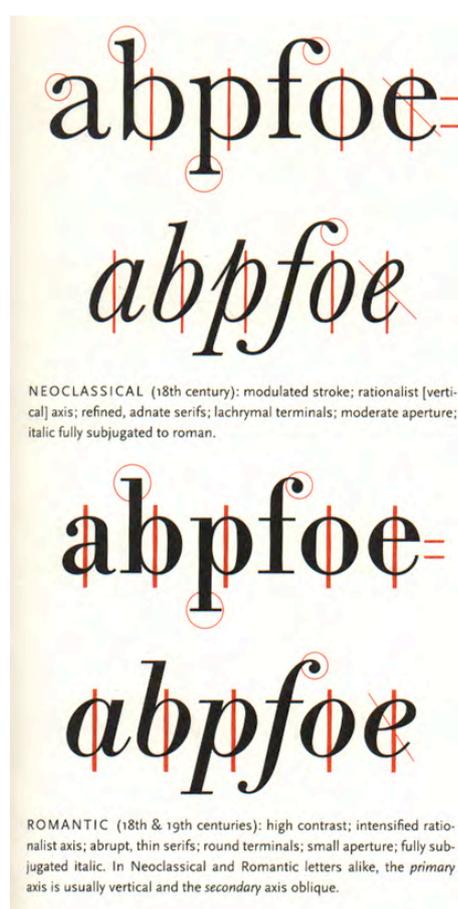
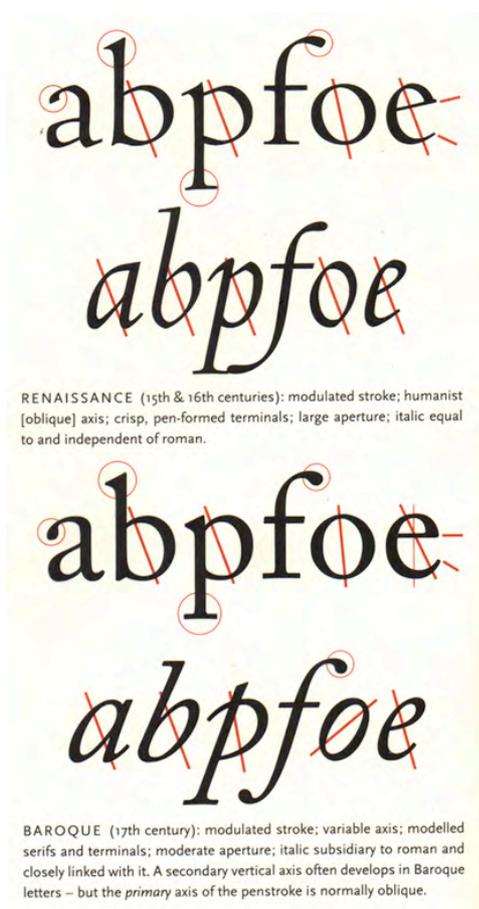
3.4 Tipografia clássica e experimental

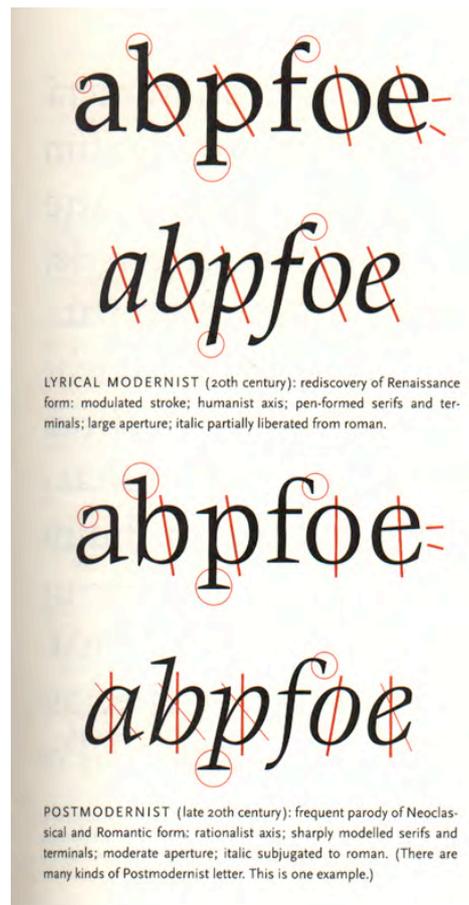
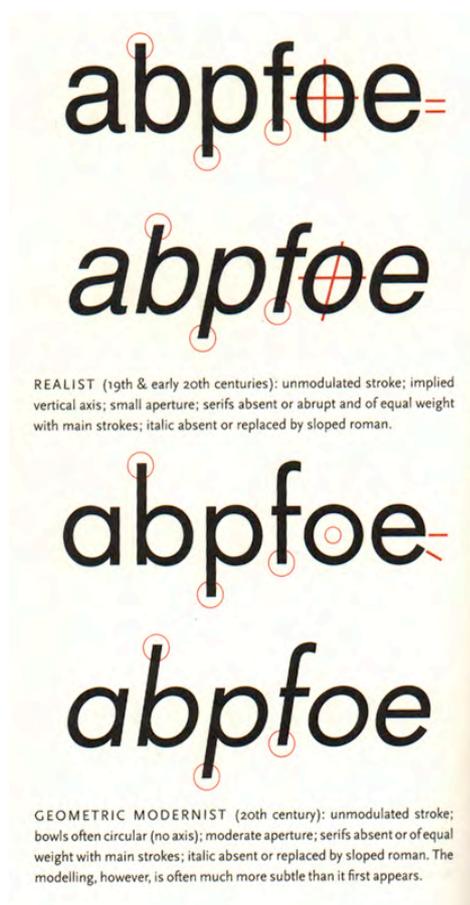
Mesmo não tendo a pretensão de realizar um registro detalhado das transformações por que passou a tipografia ao longo da história, vamos identificar duas faces distintas que conformam, de uma forma ou de outra, grande parte da história mais recente da escrita ocidental: a tipografia clássica e a tipografia experimental. Enquanto a chamada tipografia clássica segue a tradicional função de legibilidade, na tipografia experimental pode-se observar um deslocamento da letra de sua função primordial para a proposição de um signo autônomo – a letra passa a ser percebida como imagem.

Compreendemos aqui a tipografia clássica como “aquela que não é percebida, que está integrada visceralmente ao conteúdo e, portanto, não deveria chamar a atenção para si” (ROCHA, 2002: 52). É importante notar que essa “transparência” desaparece ao olhar atento, capaz de perceber que a tipografia incorpora em sua própria forma a mentalidade de uma época, ou seja, a tipografia tem sua forma definida a partir de conformações técnicas, históricas e culturais. No decorrer da história os diversos estilos característicos de cada época se transferem para os desenhos das letras, como se vê na ampla classificação proposta por Bringhurst (1999: 12-15) (FIG. 23, 24, 25 e 26). No entanto, ainda é possível perceber claramente na tipografia clássica a intenção de transformar a letra em um signo transparente. A forma é subjugada pelo conteúdo. O que está em jogo aqui é a intenção de tornar a tipografia um caminho confortável e imperceptível para o conteúdo do texto. O

surgimento do sujeito moderno trouxe consigo um ideal de representação da realidade, onde o racionalismo surge com força dissipando as visões místicas ou supersticiosas, o corpo se desliga da consciência propondo uma razão pragmática e funcionalista que se mostra na clareza da composição tipográfica na página.

Com a noção da totalidade orgânica, em que as partes definem-se por participarem do todo, também a forma de apresentação deveria acompanhar esses princípios. A neutralidade da tipografia, sua suposta transparência, sua ordenação, sua clareza não seriam arbitrárias, mas espelho de uma necessidade inerente da expressão em que a palavra era adequada para representar o real. De acordo com essa convicção, não poderia ser a letra impressa uma barreira entre o pensamento e a compreensão do leitor, mas apenas uma ponte de livre acesso. (GRUSZYNSKY, 2000: 38)





Figuras 23, 24, 25 E 26 – Sinopse histórica das transformações dos alfabetos clássicos da Renascença aos dias de hoje. É interessante notar que, ao relacionar as formas com os estilos de cada época, palavras como “humanista” e “racional” tornam-se adjetivos para classificar os desenhos.

FONTE – BRINGHURST, 1999. P. 12, 13, 14 E 15.

Seguindo outras direções, a tipografia experimental caracteriza-se pela “renovação da linguagem ou a busca da ruptura estética” (ROCHA, 2002: 53). O experimentalismo tipográfico explicita a forma da letra, questionando a legibilidade e distanciando os desenhos e composições da idéia de transparência. A imagem da tipografia é colocada em relevo, em detrimento de sua função de mera interface para o conteúdo semântico. A tipografia experimental nos aparece como um signo opaco, cujos significados não estão apenas em sua ligação com um conteúdo, mas constituem-se em sua própria materialidade: a forma é o conteúdo.

Podemos fazer aqui uma aproximação da tipografia com a pintura, compreendendo que determinadas tendências modernas ao abstracionismo

distanciaram a linguagem pictórica de uma representação orgânica da realidade. Pensamos aqui especificamente em alguns movimentos pré-modernos e modernos que, diante do advento da fotografia, apontaram novas soluções formais para a pintura, buscando para isso recursos nas possibilidades do próprio suporte. Assim como na pintura, percebemos na tipografia experimentações em uma direção auto-reflexiva, ou seja, o desenvolvimento de uma linguagem formal relativamente autônoma. A palavra não tem apenas a função de representar algo, em sua aparência ela já é. O significante – entendido aqui como as formas das letras e sua composição no espaço – surge, assim como na poesia moderna de vanguarda, como imagem autônoma, cujo sentido não está apenas em sua ligação com o conteúdo, mas emana de sua própria materialidade. A letra se aproxima do estatuto do imagético, como no exemplo dos caligramas (FIG. 27): é a letra-imagem que avança sobre a letra-representação. Nas vanguardas do início do século XX, a começar pelo futurismo (FIG. 28), passando pelo dadaísmo (FIG. 29), pelo construtivismo, pelo suprematismo, pelo *de Stijl*, dentre outros, mudanças sensíveis foram propostas na tipografia, deslocando-a da função de representar a voz de um autor. Surgem então novas relações entre a letra e sua imagem – a forma passa a ser compreendida como um elemento intensificador, constituidor do texto.

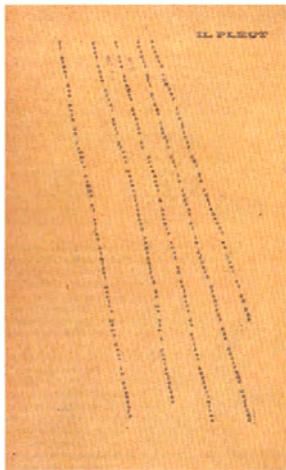


Figura 27 – Caligrama do poeta Guillaume Apollinaire realizado em 1918.
 FONTE – BLACKWELL, 1998. p. 28.

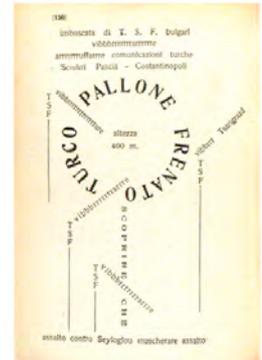


Figura 28 – Capa e página interna do romance “Zang Tumb Tumb” do futurista Filippo Marinetti, produzido em 1914.
 FONTE – BLACKWELL, 1998. p. 25.

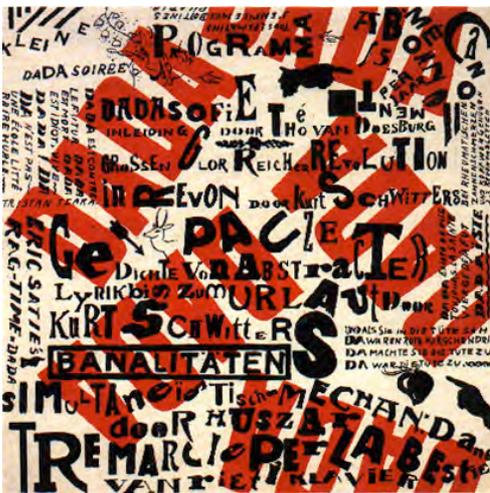


Figura 29 – Cartaz “Small Dada Evening” realizado por Theo Van Doesburg e Kurt Schwitters em 1922.
 FONTE – BLACKWELL, 1998. p. 42.

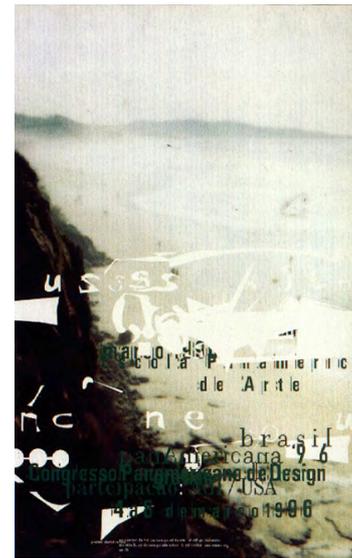


Figura 30 – Cartaz do designer David Carson para exposição de seu trabalho realizada em 1996 no Brasil. Carson se tornou emblemático para o design da década de 90 ao propor *lay outs* caóticos com misturas e fragmentações tipográficas nos quais os paradigmas da legibilidade eram desrespeitados.
 FONTE – BLACKWELL & CARSON. 1998. p. 156.

Depois das vanguardas, nossa *condição pós-moderna*, para usar o termo cunhado por Lyotard, colocou em xeque a vocação humanística da tipografia. Os computadores pessoais e a tecnologia digital (com destaque para o *post script*, o *desktop publishing* e os *softwares* para criação de fontes digitais) transformaram radicalmente o *design* gráfico e a tipografia ao acelerar vertiginosamente suas possibilidades formais. A fragmentação advinda dos experimentos tipográficos obriga o leitor a interagir com verdadeiros quebra-cabeças visuais criados a partir de referências individuais, impõe-se ao leitor uma grande variedade de representações subjetivas do mundo. Os princípios formais de equilíbrio e simetria, definidores da legibilidade, são subvertidos. As convenções são desrespeitadas, a tipografia ultrapassa sua função de passagem para um conteúdo proposto reafirmando sua potencialidade visual (FIG. 30). Não basta transmitir uma informação, mas impor uma experiência, tensionar a interação com o leitor. Existem vazios, fissuras, porosidades. A participação do leitor não se limita à decodificação dos signos visuais, mas se coloca como um processo de mediação intersubjetiva em que ruídos se entrecruzam e repertórios individuais se inter-relacionam. Numa das faces da tipografia contemporânea, que alguns chamam de pós-moderna, as possibilidades visuais são levadas ao extremo. Em detrimento à linguagem verbal do texto, as composições visuais – como propunham os movimentos de vanguarda no início do século xx – alcançam autonomia.

Podemos dizer que a tipografia comporta duas faces, uma que se relaciona ao seu caráter verbal e outra ao seu caráter visual. É a conjugação do duplo movimento de olhar e ler, durante o processo de leitura, que articula uma linguagem formal com uma linguagem que não pode ser formalizada.

... a atividade de criar tipos e organizá-lo com arte no espaço alia-se tanto à articulação de uma linguagem formal como ao manejo de forças culturais e estéticas. O primeiro aspecto revela seu lado mais conservador, vinculado à existência de um sistema simbólico de signos verbais regido por uma série de convenções sociais e culturas genéricas. O ponto de vista icônico/indicial, por outro lado, mostra sua face mais maleável e passível de ser trabalhada segundo preferências subjetivas e levando em conta adaptações ao contexto. Na tipografia há, então, a sobreposição entre signos verbais e visuais. (GRUSZYNSKY, 2000: 16)

Sabemos que a palavra escrita nunca está descolada de sua imagem. A leitura só se realiza em conjunto com uma experiência visual que envolve o conhecimento prévio do leitor e a aparência do texto. Se a leitura se dá a partir dessa relação, as características formais peculiares da tipografia popular são um fator relevante para compreender as relações que o leitor estabelece com ela. O que tanto nos fascina na tipografia, senão essa sua face maleável, em que a forma escapa de uma função puramente cognitiva para surgir como um anteparo imagético? Conscientes das complexas discussões filosóficas que acompanham as vanguardas, não desejamos aqui analisar as manifestações da tipografia popular a partir de suas teorias, mas devemos tomá-las como uma referência valiosa no que diz respeito à compreensão da potencialidade formal da tipografia. Se na tipografia popular não pressentimos um saber teórico ou conceitual elaborado, percebemos indícios de um saber que se afasta da autonomia e clama sempre pela presença de um outro cuja atenção se debruça sobre as apropriações singulares da linguagem, a sobreposição inconsciente das tradições, os rastros do corpo visíveis em suas formas.

3.5 A tipografia popular

Não podemos nos esquivar aqui de uma discussão um pouco mais aprofundada sobre o termo tipografia popular, pois, apesar do crescente interesse de tipógrafos em digitalizar caracteres a partir de manifestações populares, sabemos que essas manifestações, que gostaríamos de classificar como tipográficas, não são criadas para serem reproduzidas mecanicamente – umas das características que alguns autores apontam como pré-condição para determinar o que é tipografia. Faz-se, assim, necessário explicitar a acepção atual do termo tipografia, uma vez que esta ainda é alvo de confusão, mesmo entre especialistas. O que chamamos aqui de tipografia não está relacionado à técnicas de impressão mecânicas ou digitais, ou ao local onde se guardam ou executam impressões com tipos móveis, mas sim a um conceito amplo de desenho e composição.

Confundida muitas vezes com a tipologia, a tipografia é, dentro das muitas disciplinas do *design*, uma área de estudos voltada para o desenho e a composição de caracteres no espaço. Pode-se dizer que, por uma lacuna terminológica, o termo

tipografia agrega na língua portuguesa três termos da língua inglesa – *writing*, *lettering* e *typography*. *Writing* se aproxima do que conhecemos como caligrafia ou qualquer ato de escrever manual que se utiliza de instrumentos que vão do lápis ao pincel para desenhar letras de apenas uma linha (*stroke*). Por sua vez *lettering* é o ato de desenhar letras, também com a utilização de técnicas manuais, mas sem a restrição de que sejam desenhadas com apenas uma linha, podendo, por exemplo, ser preenchidas ou hachuradas. Finalmente, entende-se por *typography* a criação de desenhos e composições predeterminados por meio de técnicas mecânicas ou digitais que independem do movimento da mão. Apesar dessas diferenciações possíveis, vamos compreender tipografia a partir de um conceito amplo, que se relaciona tanto com o ato de escrever quanto com a composição dos elementos no espaço. Vamos então nos apropriar de três definições possíveis fornecidas por autores de origens distintas:

Definiremos [...] tipografia como o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos. (FARIAS, 1998: 11-12)

Percebemos, na definição da tipógrafa brasileira Priscila Farias, um direcionamento para a criação e utilização da tipografia dentro de um ambiente profissional. Nela pode-se observar uma predominância da idéia de tipografia como ofício; o tipógrafo é aquele que vai tratar tanto da produção do desenho das letras, quanto da sua utilização. Apesar da ênfase profissional, o fazer tipográfico é compreendido como livre, uma vez que sua criação e reprodução não se encontram tecnicamente definidas.

Numa segunda conceituação, o tipógrafo alemão Wolfgang Weingart constata a importância da composição dos elementos no espaço como fator determinante para a constituição do sentido e aponta para questões que ultrapassam a função inicial de legibilidade.

Tipografia é transformar um espaço vazio num espaço que não seja mais vazio. Isto é, se você tem uma determinada informação ou um texto manuscrito e precisa dar-lhe um formato impresso com uma mensagem clara que possa ser lida sem problema, isso é tipografia. Mas essa definição tem o defeito de ser muito curta. Tipografia também pode ser algo que não precisa ser lido. Se você gosta de transformar partes desta informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível, para que o leitor descubra a resposta. Isso também é possível, e isso também é tipografia. Tipografia é a arte de escolher o tamanho correto, o comprimento certo da linha, de escolher as diferentes espessuras das informações do texto. Ela pode incluir cor, que dá outro significado à palavra. Se você imprimir algumas partes em vermelho, elas se transformam numa outra informação. (WEINGART, 2000: 72)

Weingart chama a atenção para o fato de que o desenho das letras, a composição, o espaçamento, as entrelinhas, além de todas as variações que compõem a tipografia (tamanho, contraste, cor, etc.), são elementos determinantes para a construção do sentido. Pode-se concluir que o significado de um determinado texto é dado não só por seu conteúdo lingüístico, mas por sua imagem, por seu desenho, por sua composição, por sua tipografia.

O objetivo inicial da tipografia era substituir os escribas, reproduzindo os textos indefinidamente. De acordo com o tipógrafo canadense Robert Bringhurst, se no mundo da reprodutibilidade digital a caligrafia pode ser reproduzida com a mesma facilidade com que se reproduz uma composição tipográfica, pouco haveria mudado na função da tipografia: criar a ilusão de precisão e velocidade da mão que escreve.

Tipografia é simplesmente isto: a escrita idealizada. Hoje são raros os escritores que mantêm a habilidade caligráfica dos antigos escribas, mas eles evocam inúmeras versões de uma escrita ideal em uma variedade de vozes e estilos literários. A essas visões encobertas e freqüentemente invisíveis, o tipógrafo deve responder em termos visíveis.² (Tradução do autor. BRINGHURST, 1999: 19)

² *Typography is just that: idealized writing. Writers themselves now rarely have the calligraphic skill of earlier scribes, but they evoke countless versions of ideal script by their varying voices and literary styles. To these blind and often invisible visions, the typographer must respond in visible terms.* (BRINGHURST, 1999: 19)

Se são as diferentes vozes de autores e estilos literários que se fazem visíveis na diversidade de desenhos tipográficos produzidos profissionalmente, haveria uma correspondência entre essa “escrita idealizada” com a tipografia popular? Na tipografia popular que não se utiliza de um projeto para tornar suas mensagens visíveis, a precisão e a velocidade da mão que calígrafa são substituídas pelo ilusão do *fazer*. Afastando-se das determinações impostas pelo processo do projeto, a tipografia popular não possui uma intencionalidade pré-determinada – sua singularidade é produzida no processo de materialização do que foi “idealizado”. A escrita é, portanto, “idealizada” e é o próprio *fazer* que se torna visível em suas formas. Uma grande mutiplicidade de vozes invisíveis surgem no cotidiano e se fazem ouvir nos detalhes precários dos desenhos da tipografia popular.

Devemos agora nos perguntar por que chamar esta tipografia de popular? Alguns críticos da indústria cultural apontam, com alguma razão, para a manipulação e o controle que seus produtos pretendem exercer sobre as massas. Não estamos aqui nos referindo ao popular que é medido pelo grau de avidez de consumo das massas, ou às categorizações hierarquizadas da cultura. O popular deve ser compreendido aqui como algo que ultrapassa a idéia daquilo que é “feito pelo povo”. O popular se constitui como um movimento que não se delimita simplesmente pela força das tradições, ele instaura um lugar híbrido, em se pode observar um acúmulo de impurezas, de contaminações mútuas, de transformações. Dessa forma, concordamos com Canclini quando ele diz que “o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições” (1997: 23). O popular, portanto, está em tensão contínua com as manifestações não-populares, ou seja, com aquelas que estão legitimadas por instituições, e se constitui como um processo conflituoso, em que ocorre um duplo movimento de conter e resistir, de manter a tradição e subvertê-la. Esse duplo movimento pode ser observado claramente em alguns exemplos da tipografia popular. Ao observar as placas produzidas pelo pintor-letrista pernambucano Seu Juca, Priscila Farias identificou a fusão de desenhos de letras pertencentes a tradições distintas com a criatividade de um saber-fazer popular. (FIG. 31)

Embora Juca afirme não copiar modelos, este tipo de letra é bastante comum em cartazes e manuais de estilo vitoriano. É uma espécie de forma híbrida que mistura a estrutura formal das maiúsculas romanas com os terminais típicos da “fratura” (uma variação da letra gótica) germânica, resultando em um tipo de serifa conhecida como “toscana”. A “quebra” das hastes na altura média das letras, também presente em algumas letras de fantasia do século XIX, tem precedentes em modelos de letra romanescos dos séculos 2 e 3. (FARIAS, 2000: 20)

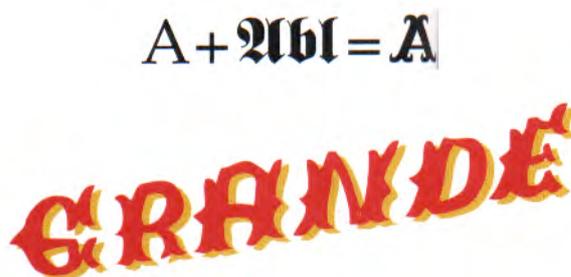


Figura 31 – Tipo de letra identificado por Priscila Farias como o mais utilizado pelo pintor-letrista pernambucano Seu Juca e a comparação feita pela autora a partir de uma fusão da estrutura formal de letras romanas com uma das variações das letras góticas germânicas.

FONTE – TUPIGRAFIA, V. 1, 2000. p. 20.

Seu Juca provavelmente não teve contato direto com as tradições citadas por Farias, mas seus desenhos se apropriam delas distorcendo-as, transformando-as. Para o popular a tradição é um elemento vital, mas não imutável. É a partir da associação e articulação de elementos da tradição num determinado momento histórico e das suas constantes mudanças de posição que o popular pode adquirir significado e relevância. O popular se relaciona com grupos de excluídos que jogam sutilmente com a ordem estabelecida, utilizado-se de uma astúcia que subverte sem deixar de concordar – suas acrobacias de baseiam *maneiras de fazer* e desfazer. Como escreveu Certeau, muito mais do que a repetição ou a manutenção de uma tradição, o popular é um processo de apropriação constante, no qual o saber e o agir são indissociáveis:

... a “cultura popular” [...] se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, maneira de pensar investida numa maneira de

agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar. (CERTEAU, 1994: 42)

A (re)criação digital de algumas fontes feita por tipógrafos brasileiros inspirados nas mais variadas manifestações populares e artísticas nacionais – tão diversas como a prática de marcar o gado com ferro quente (FIG. 32), o *graffiti* urbano ou os bordados de Arthur Bispo do Rosário – são exemplos de apropriações do saber popular. Paradoxalmente, numa era dominada pelas lógicas industriais e informáticas, o olhar se volta para o popular, para o espontâneo, para as práticas cotidianas: a racionalidade técnica se mistura com o saber intuitivo. Podemos observar esse deslocamento nas apropriações que o *design* industrial faz do artesanato, manifestação que sabemos inserida no centro de uma extensa discussão sobre o popular. O que vemos hoje não é só um artesanato exótico, mas sim o artesanato incorporado à lógica da indústria. Assim as tradições são deslocadas de seu lugar de origem para serem resignificadas em um novo sistema. Sua relação singular com o contexto, a criatividade na utilização dos materiais, o desenvolvimento de técnicas viáveis, a apropriação de materiais industrializados, dentre outras características, fazem do artesanato uma fonte vigorosa de soluções não só para o desenvolvimento sustentado ou para a reciclagem, mas para o *design* produzido de forma industrial³. Ao conhecimento funcional e ergonômico que visa à eficiência e à produtividade se contrapõe uma lógica que possui características singulares e contextuais, levando-nos a repensar nossas relações com o popular. São formas de se apropriar desse *saber-fazer* do artesão, não-científico, que não se expressa e não se transmite a partir de um discurso sistematizado.

³ Podemos destacar o reconhecido trabalho dos irmãos Campana, que utilizam bonecas de pano feitas por uma cooperativa de artesãs para formar uma poltrona (FIG. 33) ou ralos plásticos de banheiro que colados uns aos outros, transformam-se em uma mesa.



Figura 32 – Família tipográfica intitulada “Alfabeto Sertanejo”, desenvolvida digitalmente por Virgílio Maia a partir de marcas de ferrar gado do sertão pernambucano.

FONTE – TUPIGRAFIA 3, 2003. p. 42.



Figura 33 – Poltrona “Multidão”, projetada pelos irmãos Campana. O estofado é composto de bonecas de pano produzidas por uma cooperativa de costureiras.

FONTE – ARC DESIGN, 2004, no 38. p. 23.

4. POTÊNCIAS DO ILEGÍVEL

... embaixo[...], a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres [...], cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego quanto no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade.

Michel de Certeau

4.1 A legibilidade de caracteres excêntricos

Para a tipografia a legibilidade é uma questão central. Na tradição ou em sua subversão, as diferentes soluções tipográficas dialogam com a capacidade de compreensão do texto pelo leitor. O leitor depara com uma interface que tem a função de ser uma ponte de acesso ao conteúdo, à informação, às idéias de um autor. Muitas vezes, em um texto cuja a leitura *flui*, as soluções tipográficas passam despercebidas. No entanto o leitor percebe, a partir de seu próprio hábito, que existem soluções mais ou menos confortáveis, mais ou menos legíveis. De forma consciente ou não, o desenho da letra e sua disposição no espaço são processados e, durante o ato de leitura, o conforto se relaciona com as soluções tipográficas que foram dadas a um determinado texto.

O que o leitor não desconhece – pragmática e irrefletidamente – é sua experiência de leitura cujo desempenho pode ser melhor ou pior [...] São questões e respostas, certamente técnicas, que tanto podem propiciar quanto atropelar a leitura de qualquer texto. (VAZ, 2002: 172)

Nos controversos estudos da legibilidade, a definição de uma metodologia esbarra nos mais diversos problemas – do tempo de leitura à subjetividade dos

leitores. Interessa-nos destacar as diferença entre dois conceitos que, apesar de estarem intimamente ligados, devem ser compreendidos separadamente: legibilidade (*legibility*) e leiturabilidade (*readability*) (TRACY, 1986). Ambos referem-se à facilidade e à clareza de percepção que o leitor tem ao processar um texto; no entanto, configuram-se como movimentos diferenciados. Nos estudos da tipografia, legibilidade é a qualidade que permite identificar e reconhecer caracteres. A legibilidade de uma determinada letra diz respeito ao seu desenho e à habilidade do leitor de identificá-la. Sendo assim, é a velocidade de reconhecimento do caractere que define seu grau de legibilidade. Já a leiturabilidade é estabelecida de acordo com a duração da leitura. Se um texto diagramado em um livro pode ser lido sem dificuldade ou sobressaltos, pode-se dizer que sua tipografia tem boa leiturabilidade. A leiturabilidade, portanto, está ligada ao conforto de leitura e, principalmente, à facilidade do leitor em compreender conjuntos de palavras. Outra característica que interfere na leiturabilidade é o conteúdo do texto: um texto será lido com mais ou menos facilidade de acordo com sua coerência interna. De acordo com Farias: “...um texto coerente é lido com muito mais rapidez do que uma série de palavras combinadas ao acaso” (FARIAS, 1998: 63). Podemos ampliar esse conceito para a legibilidade de uma palavra isolada, ao compreender que o “contexto” dessa palavra é conformado pelos caracteres que a constituem, ou seja, numa palavra em que encontramos um caractere estranho ele será compreendido a partir dos outros que o rodeiam. Temos então que a legibilidade e a leiturabilidade de um texto se definem, por um lado por seus aspectos intrínsecos (tipografia e conteúdo) e, por outro lado, pelo leitor.

Uma importante constatação dos estudos da legibilidade revelou que a leitura de um determinado texto não ocorre de forma linear – o olhar do leitor avança sobre “pedaços” do texto em um movimento que desobedece a retidão insinuada pelas linhas em uma página diagramada. Constatou-se também que a familiaridade do leitor com determinadas palavras faz com que a leitura dessas palavras se dê “automaticamente”, ou seja, o leitor não percebe individualmente todos os caracteres de uma palavra para compreendê-la. Ao contrário, no caso de palavras não-familiares (como nos desvios ortográficos da tipografia popular) e descontextualizadas é necessário um processo de análise que será mais ou menos complexo de acordo com seu grau de excentricidade. Quando o leitor depara com um conjunto de palavras que

não produz sentido imediato ou mesmo com um conjunto de caracteres que não reconhece imediatamente como palavra, o significado será colocado momentaneamente em suspensão. Sendo assim, para a tipografia popular com características ilegíveis, um conjunto de palavras, uma palavra ou até mesmo um caractere só se realizam como “significados” depois de identificados pelo leitor, ou seja, só são lidos na medida em que são examinados individualmente e comparados com o contexto de inserção e as referências do leitor.

Como vimos, as manifestações escolhidas para análise se afastam dos princípios definidores da legibilidade na tipografia tradicional. A produção da tipografia popular se caracteriza por um fazer manual que cria letras que não possuem formas exatamente simétricas ou familiares, por exemplo, entre duas letras “a” utilizadas em uma mesma palavra. Também a irregularidade da composição, que geralmente não obedece a linhas horizontais imaginárias sobre as quais as letras e as palavras estariam dispostas, indica a relevância do significante no processo de significação. Devido à grande diversidade de técnicas e estilos utilizados, não há familiaridade imediata entre leitor e letra, pois cada manifestação – assim como na caligrafia – possui características singulares. Sendo assim, podemos dizer que o ilegível da tipografia popular demanda um esforço de reconhecimento, uma adequação do texto feita pelo leitor. Muitas vezes os caracteres e palavras devem ser percebidos individualmente para que se tornem legíveis, ou seja, para que se atinja o significado de uma determinada inscrição, faz-se necessária uma adequação do repertório visual do leitor. A desordenação lógica e a disposição pouco convencional chocam-se com as referências de um leitor versado, obrigando-o a “adivinhar” a identidade de um caractere a partir de seus pares, a acrescentar um artigo ou uma preposição que não existem, a corrigir mentalmente uma palavra grafada de forma incorreta. A leitura aqui se configura como uma reconstrução visual.

É possível dizer que certas expectativas são criadas quando começamos a ler um texto. A presença deste tipo de expectativa pode ser notada ao tentarmos ler um texto composto com uma fonte deliberadamente pouco legível. De forma bastante similar ao processo de criação de uma nova fonte, o processo de leitura de um texto em fonte excêntrica torna-se menos árduo à medida que detectamos o plano geral que rege a construção de seus caracteres, reajustando assim nossas

expectativas a respeito de como devem ser as formas dos caracteres que ainda não encontramos. (FARIAS, 1998: 98)

A leitura da tipografia popular impõe ao leitor um desvendamento constante, uma atividade criadora no ato de identificação dos caracteres. O que nos interessa aqui é compreender como o ilegível prende a atenção do leitor provocando um deslocamento de suas referências. O não-reconhecimento provoca um movimento de rearranjo das expectativas que não se direciona somente ao conteúdo, mas à própria forma do texto. Sabe-se que a memória e o repertório individual de cada leitor são uma das chaves para compreender como a leitura de caracteres excêntricos é realizada. É razoável pensar que, quanto mais amplo for o repertório gramatical e visual, maior facilidade o leitor vai encontrar para decifrar um conjunto de soluções tipográficas não convencionais.

... quanto mais complexos e dinâmicos forem os conceitos a respeito de letras e palavras [...] mais rápida e eficiente será a identificação de uma letra ou palavra específica, mesmo que se trate de um membro excêntrico (não familiar) de sua categoria. (FARIAS, 1998: 65).

No entanto, não devemos deixar de levar em consideração a existência de leitores que se formaram a partir de parâmetros diferentes dos da educação formal. Quantas são as residências onde não se encontra vestígio da cultura letrada, nenhum livro ocupa a estante, nem mesmo uma revista ou um jornal? Pensando nesses indivíduos, que têm diferentes graus de “letramento”, pode-se imaginar uma outra educação visual, em que a tipografia pode ser compreendida em sua natureza de diversidade formal – para cada situação (impresso, tela, rua, etc.), uma forma diferente. A referência não é estática, o excêntrico pode ser familiar e, assim como um leitor acadêmico lê um livro cujo projeto gráfico foi executado rigorosamente dentro de padrões tradicionais de legibilidade, um indivíduo pode ser capaz de ler as inscrições da tipografia popular com fluidez e naturalidade.

São comuns em exemplos da tipografia popular erros de grafia, erros gramaticais, ausência de artigos e preposições, falhas e irregularidades. O sentido dessas inscrições, no entanto, não deve ser avaliado levando-se em conta sua correção ou um maior capricho ou regularidade. Existe algo na materialidade singular de suas

formas que oferece elementos estéticos relevantes para a análise, alimentando o delírio interpretativo desta dissertação. Não devemos nos esquecer de que, além do contexto de inserção, as técnicas e os suportes utilizados na tipografia popular são aspectos importantes que interferem na sua recepção, do mesmo modo que o formato de um livro ou o ambiente onde se lê interferem em sua leitura. Alguns dos muitos estudos científicos direcionados à legibilidade, que passam pela frequência de piscadas ou até mesmo pelos batimentos cardíacos no momento da leitura, entendem a leitura como uma atividade perceptiva que oscila entre o sensorial e a significação. Para que a leitura se efetive, é necessário atribuir significados ao texto; mas, uma vez que se trata de uma atividade empreendida por indivíduos singulares, essa atribuição de significados dificilmente poderá ser medida a partir de parâmetros objetivos. Uma interessante proposta para se verificar a eficácia da legibilidade de um texto é aquela que considera a adequação entre o conteúdo e a mensagem impressa, medindo sua eficácia a partir de qualidades que definiriam uma “atmosfera” tipográfica. Essa atmosfera provocaria sensações no leitor – como luxo, refinamento, precisão, força – que se referem diretamente ao conteúdo ou às intenções de significado pretendidas por um texto, aumentando sua legibilidade.

De alguma forma, a complexidade temporal e espacial do cotidiano se apresenta na diversidade de atmosferas tipográficas geradas pelas manifestações da tipografia popular. São as práticas do cotidiano que se tornam visíveis nas composições excêntricas da tipografia popular.

4.2 Uma tática de fala

Questionando e subvertendo a idéia da passividade no consumo, Certeau nos conduz a um cotidiano em que não há nada fixo, a resistência está no ato de consumir, no uso que se faz dos produtos. Percebemos no autor uma confiança depositada no outro – usuário, consumidor, leitor –, que pode realizar pequenos desvios em suas práticas ordinárias. À produção institucionalizada contrapõe-se uma outra produção, que surge de maneira silenciosa, dispersa, astuciosa. Consumidores que instituem novas “formas de empregar” os produtos impostos por uma ordem dominante. O uso se investe de uma criatividade dispersa e bricoladora por parte de

grupos e indivíduos, deixando rastros ilegíveis, difíceis de serem mensurados pelos gráficos estatísticos e sua racionalidade niveladora. O cotidiano é compreendido como um espaço político, no qual pequenas batalhas são travadas no dia-a-dia e os indivíduos – retidos na malha do sistema tecnocrático e disciplinador – lutam silenciosamente. Mesmo sem o poder de se desvencilhar dessa malha, é possível que o sujeito se destaque, utilizando-se de pequenos golpes, afirmando sua existência a partir de táticas sub-reptícias que se configuram como atos de linguagem. Essas “maneiras de falar” possibilitam a emergência de novas regras para um jogo que se define pela ocasião e pelo transformar, conduzindo o sujeito a uma trajetória que tem por objetivo alcançar a alteridade, a diferença, o outro.

O autor de *A invenção do cotidiano* define duas “lógicas da ação” para compreender e identificar as “maneiras de falar”: a *tática* e a *estratégia*. A *estratégia* define-se pela diferenciação de um dentro e de um fora, através da qual o sujeito é isolado em um lugar circunscrito como *próprio*. A partir desse lugar, definido estrategicamente, o sujeito é capaz de gerir suas relações com a exterioridade. Trata-se de um lugar legitimado pela autoridade: as instituições, a ciência, as empresas, etc. A *estratégia* é a vitória do lugar sobre o tempo, e é por meio da estratégia que o espaço pode ser subjugado a uma vigilância pan-óptica e o poder torna-se preliminar ao saber. Nessa perspectiva, o campo da arte é um lugar estrategicamente definido. Um objeto somente é reconhecido como artístico depois de nomeado e legitimado como tal pelo artista e pelas autoridades responsáveis por lhe aferir valor.

Por outro lado, a *tática* não possui fronteiras definidas, ela não dispõe de uma base, de um lugar, de um próprio, ela só tem por lugar o outro. Se a *estratégia* se constitui como uma vitória do lugar sobre o tempo, a *tática* executa uma trajetória no tempo, não se apropria de uma formalidade específica já dada, mas se constitui como um movimento, como um “fazer com”. Em sua natureza ocasional, a *tática* proporciona atos-surpresa, direcionados para o outro, conformados pelo acaso: ela “consegue estar onde ninguém espera”. Sua astúcia não é visível, é a arte do golpe, do furto.

Denomino [...] “tática” um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A *tática* só tem por lugar o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base

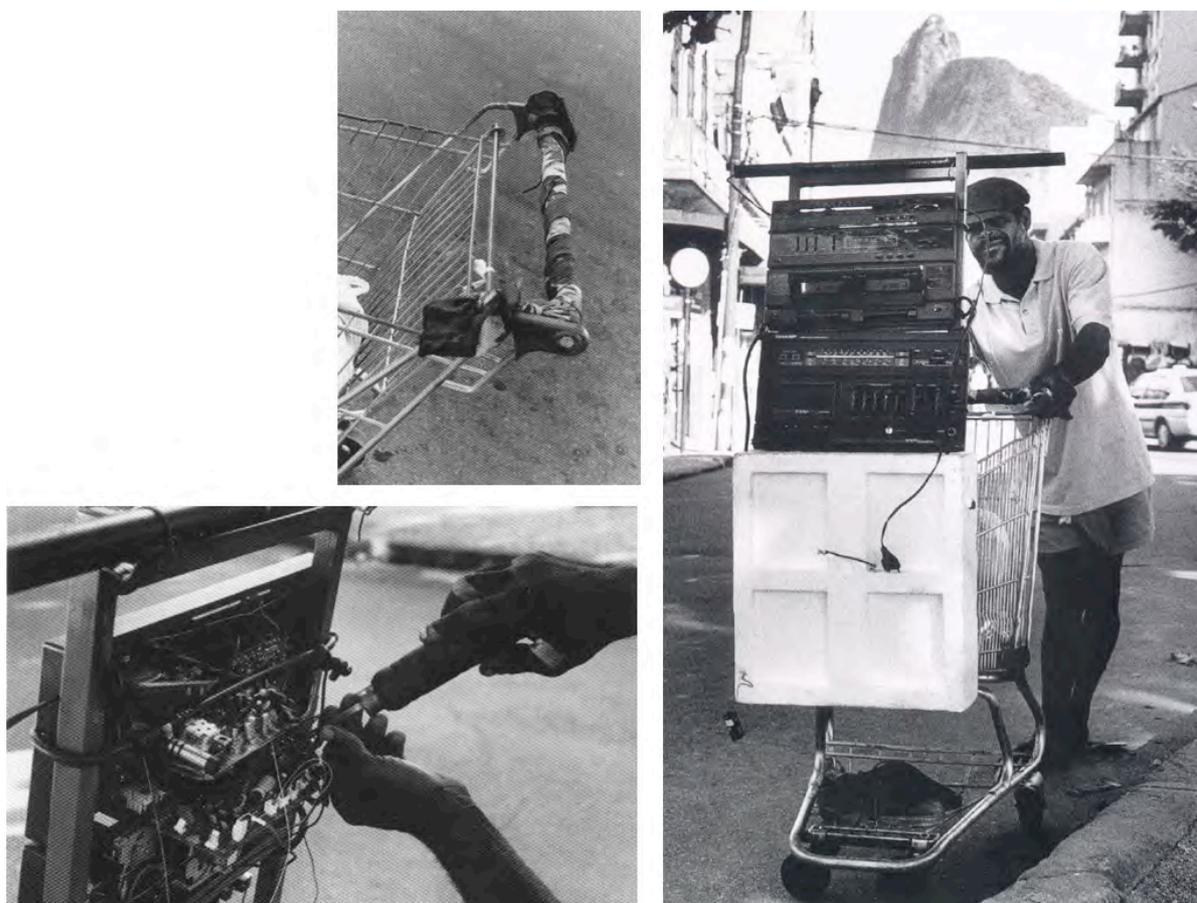
onde capitalizar seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no vôo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos [...], mas sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”. (CERTEAU, 1994: 47)

É o homem ordinário que promove o desvio da voz para fora dos lugares de controle, desprendendo a linguagem de suas funções metafísicas ou especialistas para devolvê-la ao cotidiano. O ordinário não é um homem ludibriado, cujo destino e decisões são subjugadas pela tecnocracia. Ele aparece como aquele que produz sua linguagem, que tece sua escritura, alguém que, diante do estilhaçamento das tradições, constitui-se em um espaço transitório, móvel. Os atos de linguagem que se aproximam da *tática* apontam para o uso da linguagem em espaços de conflito, que sempre se realizam em relação ao outro. As constantes atualizações, necessárias aos atos de linguagem nos espaços multiformes do cotidiano, favorecem o aparecimento de inventores que fazem e refazem as regras do jogo comunicativo. O ato de enunciação é sempre um jogo do presente, a cada momento de fala o indivíduo se apropria de um sistema de signos, vivificando-o, operando-o de acordo com as situações que se apresentam.

Colocando-se na perspectiva da enunciação [...] privilegia-se o ato de falar: este opera no campo de um sistema lingüístico; coloca em jogo uma apropriação, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um presente relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um contrato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações. (CERTEAU, 1994: 40)

O espaço cotidiano é ao mesmo tempo renegado e privilegiado, e é justamente em sua transitoriedade que ele preserva um caráter libertário. Seus espaços de passagem, travestidos pelo anonimato, constituem-se como não-lugares em que os sujeitos se inscrevem, utilizando-se de uma “astúcia de caçadores”. A trajetória é o seu

ponto de partida e de chegada. As *táticas* do cotidiano, apesar de discretas, manifestam-se às vezes de forma mais aparente, possibilitando a um observador ouvir seu murmúrio (quase) inaudível. Para citar um exemplo, podemos observar como transformações proporcionadas por ações táticas se fazem claramente visíveis nos objetos produzidos a partir da sucata (FIG. 34, 35, 36 e 37).



Figuras 34, 35 e 36 – Carro de som montado por morador da cidade do Rio de Janeiro identificado como “Zé” (“Achei o som no lixo. Eu peguei quebrado e estou arrumando. Prendi com arame, ajitei meu MITSUBISHI. Logo mais vou colocar para funcionar”). Materiais utilizados: carrinho de supermercado, aparelho de som, placa de isopor, fios, arames, panos e ferramentas.

FONTE – PEREIRA, 2002. p. 82-83.

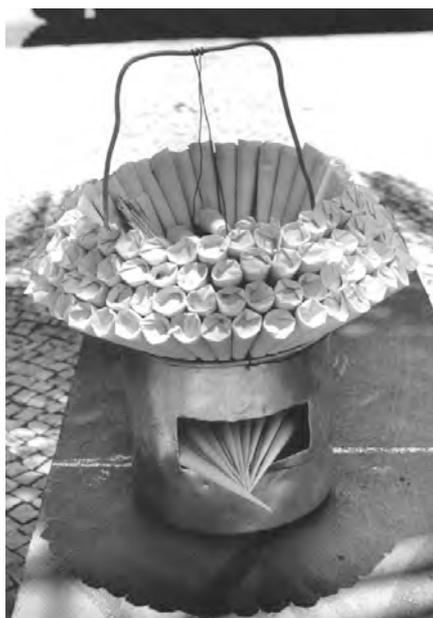


Figura 37 – Lata utilizada por ambulante para transportar e manter aquecidos amendoins acondicionados em cones de papel.

FONTE – PEREIRA, 2002. p. 48.

O movimento de apropriação dos restos rouba o tempo das fábricas, permitindo aos indivíduos reintroduzir nos espaços urbanos novas formas de dizer. A partir de *táticas* criativas, os resíduos das máquinas transfiguram-se em objetos textuais e revelam, em sua materialidade, a existência de um processo de enunciação. São vozes que se fazem ouvir nos pequenos gestos de apropriação dos materiais e do espaço: uma lata de tinta é um braseiro que mantém aquecidos cones de papel cheios de amendoins torrados; o carrinho de supermercado é um armário com rodas; ao parar no semáforo o motorista vê seu retrovisor se transformar em uma vitrine para o vendedor de balas...

A tipografia popular também se aproxima do conceito de *tática* ao deixar entrever, em sua materialidade, os deslocamentos e surpresas dessas ações ocasionais. A distância dos suportes e técnicas de reprodução da cultura letrada (como no impresso ou nos meios eletrônicos) faz da tipografia popular uma manifestação singular da escrita. Nela identificamos, assim como na sucata, uma apropriação da linguagem, da matéria, do contexto que se transfigura a partir do uso. As letras não se encontram aprisionadas em um sistema rígido que define sua aparência; os

conteúdos aparentemente simplórios apontam para a potencialidade poética de seus significantes.

A “economia escriturística” reorganizou o fazer histórico ocidental nos últimos quatro séculos. Com a proliferação das prensas tipográficas, a escritura se tornou a heroína da ciência moderna. A intensificação de um processo de perpetuação e fixação do conhecimento, que se iniciara quando da invenção da escrita, propiciou uma maior autonomia das narrativas em relação aos mitos tradicionais, ao transfigurar “a multiplicidade das narrativas orais que circulavam um pouco em toda a parte em coletâneas escritas” (RODRIGUES, 1994: 61). O surgimento do sujeito moderno no século XVII engendrou uma série de transformações profundas na sociedade. Uma vez que o texto sagrado não é mais capaz de revelar a verdade, o enunciado dá lugar ao processo de enunciação.

A virada da modernidade se caracteriza em primeiro lugar, no século XVII, pela desvalorização do enunciado e pela concentração sobre o ato de enunciar, a enunciação. [...] Quem falará? E a quem? Com o desaparecimento do Primeiro Locutor surge o problema da comunicação, ou seja, de uma linguagem que se deve fazer e não mais somente ouvir” (CERTEAU, 1994: 229).

A disjunção entre escritura e oralidade impôs a “economia escriturística” como um aparelho disciplinador, legitimador da razão. No entanto, para esta dissertação, é importante afastarmo-nos da tendência de hierarquizar as relações entre o oral e o escrito para aproximarmos de um momento anterior: os “atos de dizer”. Inicialmente vamos fazer uma aproximação entre a tipografia popular e o que Certeau identifica como os três elementos decisivos para definir o que é escrever: a página em branco (espaço a ser inscrito), o texto que é construído (usinagem da matéria lingüística) e o lance transformador proposto por este à sua exterioridade (eficácia social). Não estariam nossos escritores anônimos próximos dessas três premissas propostas pelo autor? Podemos observar na tipografia popular não só a delimitação de um espaço (sinais que demarcam meu território), como o processamento de referências (escreve-se como se fala ou escrevo a partir das minhas experiências) e a interferência no espaço exterior a ela (o que escrevo será lido). É possível perceber uma coincidência entre a idéia de página em branco e os vazios do espaço: aquele que escreve nas ruas segue a proposição de Paul Valéry quando ele diz que “escrever nada

mais é que preencher espaços em branco”. Mas, embora a partir dessas premissas seja possível aproximar a tipografia popular dos conceitos que definem uma escrita disciplinadora, há outros elementos que permitem inseri-la no universo dos “atos de dizer”. Temos aqui uma linguagem fabricada em espaços que não definem lugar, mas se realizam num movimento inter-relacional. A demanda por uma inscrição manual surge com mais intensidade em locais em que o acesso a determinadas tecnologias como o computador e a impressora, é restrito. Mas o aspecto mais importante é que um indivíduo qualquer que tenha uma demanda de comunicação pode, potencialmente, produzir tipografia popular. Se a linguagem é constantemente atualizável, podemos perceber em seu uso, no ato de enunciar a reiteração do senso comum, o aparecimento de inventores que fazem e refazem as regras no jogo comunicativo.

Em uma sociedade em que o leitor é considerado moldado pela escritura, ou, mais recentemente, moldado pelos meios, o texto aparece como imposto, e o leitor torna-se semelhante ao texto ao invés de se apropriar dele, de “torná-lo semelhante”. A hegemonia de uma lógica produtivista opõe produção e consumo, relegando à “maioria marginalizada” a incapacidade de reação – aos consumidores de simulacros só restaria a apatia.

O funcionamento social e técnico da cultura contemporânea hierarquiza estas duas atividades. Escrever é produzir o texto; ler é recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar, sem refazê-lo (CERTEAU, 1994: 264).

Mas o que dizem aqueles que não possuem vozes estrategicamente definidas? Uma questão especialmente importante, que está diretamente ligada à compreensão das relações entre o oral e o escrito como instâncias complementares, é revelado quando aceitamos que ler o sentido e decifrar as letras correspondem a atividades diversas. Os questionamentos semânticos se solidificam no processo de atribuição de sentido, no qual uma memória cultural adquirida de ouvido converge na escrita. A ilegibilidade produzida na tipografia popular aponta para uma característica específica nesse duplo movimento de decifrar as letras e atribuir sentido “lendo” a paisagem, pois o ilegível interrompe a decifração imediata. Uma apropriação do leitor se faz necessária desde a decifração das letras, pois a excentricidade dos caracteres exige que o leitor torne-os reconhecíveis, ou seja, o ilegível provoca um elemento

extraordinário na decifração do próprio desenho da letra. Quando a letra se apresenta como um elemento desestabilizador, ela se transforma numa paisagem dentro da paisagem. A atribuição de sentido só pode se dar na medida em que o leitor “lê” as paisagens. Se a tipografia popular se constitui ela mesma, não como um conjunto de letras a ser decifrado, mas como uma paisagem tipográfica dentro de um contexto, sua leitura vai se dar a partir da sua compreensão como paisagem. Mesmo que o significado se estabilize no seu sentido pragmático, a experiência da decifração dos caracteres e da presença no contexto não pode ser descartada como conformadora de sentidos.

Fixando o olhar nas manifestações da tipografia popular (ou nos objetos feitos de sucata), percebemos ações que partem da escassez e da flexibilidade na utilização de recursos e indicam uma ligação direta com o fazer. É o uso poético e silencioso do espaço que está em jogo. Definitivamente, essas manifestações aproximam-se daquilo que é diverso e múltiplo nas ações *táticas*, são atos comunicativos que se apropriam de acontecimentos, transformando-os em ocasiões. À margem das *estratégias* institucionalizadas, a tipografia popular estabelece-se como enunciações que realizam movimentos de apropriação e reapropriação da linguagem, do espaço e do próprio cotidiano. Suas regras se modificam segundo tempos presentes relativos, em que os interesses se encontram dispersos. Não se trata apenas de mensagens informativas ou de objetos funcionais, mas de assinaturas, de *táticas* de ocupação, atos de resistência diante de um mundo estrategicamente organizado. Partem de uma racionalidade intrinsecamente ligada ao fazer, ou seja, são “artes de fazer”, que se executam como operações multiformes e fragmentárias, em consumos combinatórios e utilitários: uma arte de combinar indissociável de uma arte de agir. Afastadas dos *media*, essas práticas se constituem como expressões do que Certeau chamou de “maneiras de falar”. Nelas não se percebe a delimitação de um lugar, seu objetivo não parece ser o controle do tempo – estamos diante de uma forma outra de escrita construída nas fronteiras de um espaço da passagem.

Dessa forma, podemos identificar na tipografia popular um texto que não se limita ao seu conteúdo verbal. São os usuários-inventores que apresentam aos leitores-passantes textos diferentes dos convencionais, textos táticos que se realizam na medida em que são percebidos. É justamente no movimento intersubjetivo e

transformador da leitura que se encontra uma das possibilidades de aparecimento do poético no cotidiano.

A leitura ficaria então situada na conjunção de uma estratificação *social* (das relações de classe) e de operações *poéticas* (construção do texto por seu praticante): uma hierarquização social atua para conformar o leitor à ‘informação’ distribuída por uma elite (ou semi-elite): as operações de leitura trapaceiam com a primeira insinuando sua inventividade nas brechas de uma ortodoxia cultural. Destas duas histórias, uma esconde aquilo que não é conforme aos “mestres” e lho torna invisível; a outra o dissemina nas redes do privado. Ambas pois colaboram para fazer da leitura uma incógnita de onde emerge de um lado, teatralizada e dominante, a única experiência letrada e, do outro, raros e parcelados, à maneira de bolhas que sobem do fundo d’água, os índices de uma poética *comum*. (CERTEAU, 1994: 268)

Vamos então tentar compreender alguns aspectos que apontam para o surgimento dessa poética *comum*. A apropriação criativa necessária a esse surgimento pode ser vista claramente nos deslocamentos promovidos pela tipografia popular ou pelos objetos da sucata. Em primeiro lugar, o usuário-inventor faz uso da língua (ou dos restos industriais) para elaborar suas mensagens, promovendo interferências ativas sobre os materiais disponíveis e o espaço. Percebemos aqui o processamento de referências diversas que se materializam a partir de apropriações e reapropriações. Dentro de um sistema predeterminado, seja a arbitrariedade de uma língua ou o sistema de produção industrial, vislumbramos a manifestação de uma criatividade cotidiana que se constrói a partir de deslocamentos discretos. As formas e os materiais afastam-se de funções predeterminadas e são reconfigurados pelo uso: uma letra “g” se configura inesperadamente como um “9”, um pneu é usado como suporte para uma inscrição, uma lata de cerveja transforma-se em cinzeiro. O uso, que determina a configuração final, é ocasional, móvel, fugaz, acompanha as migrações dos usuários, e é a partir dele que se pode pensar na enunciação do homem ordinário. A concentração no uso retira da escrita e dos objetos de consumo a função de representantes de uma ordem fixa. Quando os usuários-inventores fazem ver suas táticas, algo antes silencioso pode ser ouvido, reverberando nos corpos dos leitores-passantes. Aceitando que o uso se baseia em constantes deslocamentos, vislumbramos na sua realização criativa a possibilidade de provocar estranhamento. São letras que

não se lêem imediatamente, materiais usados de forma inusitada, *táticas* de fala que propõem aos leitores-passantes um jogo cujas regras são dadas por contextos ocasionais.

Um segundo aspecto a ser considerado para o aparecimento da poética *comum* diz respeito à forma como se firma o olhar do leitor-passante sobre essas letras e esses objetos inseridos em seu dia-a-dia. O caminhar é também um enunciar. Os sujeitos movimentam-se deixando rastros ilegíveis, caminhos enunciados, “árvores de gestos” que ocupam o espaço sem definir lugar. O corpo se move enquanto o olhar disperso sobrevoa a complexidade do visível. Alguns destes rastros, no entanto, se fazem ver quando o olhar se fixa, mesmo que brevemente, em um objeto, em uma inscrição. Nesse momento, quase aleatoriamente, um *frame* pode ser criado sobre os textos do usuário-inventor, e o leitor-passante experimenta o seu cotidiano esteticamente, ultrapassando a mensagem ou a funcionalidade. Eis, finalmente, o ato da leitura, uma atividade performativa que se dispersa em sua duração, bricolagem de memórias e conhecimentos que se contradizem e se completam em espaços de jogos entre o texto e o leitor. O jogo proposto pelo texto não conquista um lugar, avança sobre seus leitores como uma dialética sem síntese, transforma, mas não se fixa: a leitura e o leitor não têm lugar.

... seu lugar não é aqui ou lá, um ou o outro, mas nem um nem outro, simultaneamente dentro e fora, perdendo tanto um como o outro misturando-os, associando textos adormecidos mas que ele desperta e habita, não sendo nunca proprietário. Assim, escapa também à lei de cada texto em particular, como a do meio social. (CERTEAU, 1994: 270)

Os textos dos objetos da sucata e da tipografia popular insinuam pequenas transgressões, deslocamentos que abrem e quebram expectativas. Durante o processo de leitura dos objetos do cotidiano é a presença forte do contexto que atravessa o corpo, independentemente da vontade do leitor. Fora do isolamento do gabinete, a interiorização dos textos do cotidiano não deixa o corpo impune, mas o atravessa com ruídos, cheiros, texturas, paisagens, presenças.

4.3 O significado suspenso

Vimos que o uso e a leitura configuram-se para Certeau como uma “astúcia poética”. Mas é a partir do pensamento de Wolfgang Iser que procuraremos compreender melhor o jogo que se estabelece entre texto e leitor. Para tanto, vamos recorrer a alguns conceitos desenvolvidos pela “estética da recepção”, mais especificamente ao que Iser, em sua teoria do “efeito estético”, identifica como aspectos de uma fenomenologia do processo de leitura. Transformando a dicotomia sujeito-objeto, Iser tenta compreender o sentido não como dado, mas como construído no momento da recepção, ou seja, um processo comunicativo que se estabelece entre o texto e o leitor. Trata-se de olhar para as interações que, mediadas pelo texto, processam trocas simbólicas e práticas entre sujeitos. É a partir desse movimento que podemos compreender a leitura da tipografia popular como um processo transformador, uma vez que o significado não pode ser pensado como um objeto que se define, mas como um *vir a ser*, como algo a ser experimentado por sujeitos que não são absolutos ou contínuos.

O significado não se encontra no texto, tampouco no leitor, ele é inter-relacional, constitui-se no movimento entre os signos textuais e os atos de compreensão. O texto se compõe de vazios que precisam ser negociados ao modo de jogos de linguagem. Para compreender esse processo, fez-se necessária a conjugação da teoria do efeito estético com a estética da recepção. A estética da recepção abrange, dessa forma, o estudo da recepção (ou seja, o estudo dos modos como os textos são lidos e assimilados nos vários contextos históricos – a partir da hermenêutica, da sociologia, da história, etc.) e uma análise do efeito ou impacto que um texto pode provocar. Ao colocar o leitor e a recepção no centro do processo de significação, percebeu-se “a necessidade de se analisar o efeito estético como relação dialética entre texto e leitor, uma interação que ocorre entre ambos.” (ISER, 1983: 20). O efeito estético configura-se assim como uma reação estimulada pelo texto na imaginação do leitor. O ato de leitura passa a ser tão importante quanto o próprio texto.

O teórico alemão identifica duas etapas principais da leitura: um primeiro momento, em que o leitor sofre o *efeito do significado*, uma experiência situada entre o sensório e o conceitual, e um segundo momento, em que o significado é questionado considerando-se o código e os valores sociais do leitor. Essa etapa subsequente é

chamada de *significação*. É justamente na transição entre essas duas etapas que se dá o *significado imagético*, processo ideativo provocado no leitor: instância em suspensão, ainda não formulada discursivamente, mas que constitui o ponto de partida para o processo de *significação*, construído intersubjetivamente.

A reciprocidade entre o texto e o leitor implica um processo de interferências mútuas: “ao mesmo tempo em que a estrutura oferece possibilidades de combinações para que o leitor se reconstitua neste apelo de arranjo ideativo, o leitor, na participação assim conduzida, constrói esta mesma estrutura” (BORBA, 2003: 35). Assumindo que o texto é processado pelo leitor, é a *interação* texto/leitor no momento de recepção que, a partir de contingências resistentes e transformadoras, conduzem o leitor à *significação*. A assimetria existente entre o texto e o leitor transforma o texto em um “correlato noemático na mente do leitor”. São os vazios e as lacunas colocados para o leitor por um determinado texto que impulsionam os atos de compreensão. Uma *estrutura de afeto* pertencente ao *pólo estético* (leitor) avança sobre uma *estrutura verbal* pertencente ao *pólo artístico* (texto), num movimento que parte do leitor no momento em que passa a interagir com a estrutura do texto. Sendo assim, o processo comunicativo tem início no leitor.

Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura. [...] Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos *determinados* interligados por conexões *indeterminadas*, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não-expresso impulsiona a atividade de constituição de sentido, porém sob o controle do expresso. (ISER, 1983: 28)

O significado do texto se constrói na medida em que o leitor, segundo suas próprias disposições, retoma a experiência do texto, processando mentalmente o expresso e o não-expresso. As lacunas e negações proporcionam uma experiência de contingência mútua, pois durante o processo de leitura tanto o leitor quanto o texto são determinantes para a constituição do sentido. Em sua relação com o texto, cabe ao leitor preencher os vazios, e são justamente esses vazios que estimulam a atividade ideacional.

Lacunas e negações impõem uma estrutura peculiar a essas atividades constitutivas do processo de leitura e, ao mesmo tempo, estimulam o leitor a suprir o que falta. No caso das lacunas, falta estabelecer a conexão dos segmentos. No caso das negações, falta a motivação para anular o que parece familiar. [...] A ausência de certas relações estimula a atividade ideacional do leitor. Lacunas são encontradas no repertório formado por todos aqueles elementos das realidade extratextuais que são trazidos para o texto, perdendo com isso as conexões que possuíam no campo referencial de onde foram importados. (ISER, 1983: 29)

As lacunas e negações são o princípio formal que produz efeito no leitor, permitindo tomadas de posição individuais diante do texto. É somente após o embate do leitor com o texto que se produz *significado*. As interrupções no fluxo do texto configuram-se como lacunas que suscitam conteúdos, ao deparar com esses lugares vazios, ao leitor não basta preenchê-los de acordo com suas concepções individuais, faz-se necessário formular conexões. Ao sintetizar determinados segmentos e contrapô-los, o leitor se desliga de suas disposições habituais, deslocando-se para o campo de uma significação subjetiva que torna o texto passível de ser observado a partir de ângulos variáveis. A organização das lacunas e seu processo de preenchimento e conexão funciona ao modo das inversões constantes entre *figura* e *fundo* – o olhar transita entre a visibilidade atualizável da *figura* e a indeterminação do *fundo*, e é justamente nesse movimento que emergem elementos novos para o leitor.

... pela percepção, o observador visualiza uma forma emoldurada, ou uma *figura*, isso se deve a uma seleção diante de um conjunto de dados disponíveis aos sentidos. Nesse momento ele não se dá conta do *fundo*, o que circunscreve a *figura*, visto somente como algo difuso, pelo menos dessa vez. No entanto, num outro instante, o que tinha sido percebido como *fundo* pode passar a ser privilegiado pelo sentido e se fazer aparecer como *figura*. Instaura-se, então, um efeito *surpresa* por conta mesmo de o observador não ter tido anteriormente a consciência daquela forma. (BORBA, 2003: 72)

Se os vazios propulsionam a atividade do leitor, a *estrutura verbal* também apresenta elementos culturais e históricos em seu *repertório* (realidade extratextual) e em suas estratégias narrativas internas, que assumem um papel significativo na interação do texto com o leitor. Um *ponto de vista movente* guia o leitor entre as

sentenças e seus correlatos, impelindo-o a realizar *sínteses* que revelam a dependência mútua entre texto e leitor, uma vez que essas *sínteses* não se encontram no texto e não são produzidas individualmente pela imaginação do leitor.

Como o elemento básico da *síntese* é a imagem, e ainda, como o significado é imagético, não fica difícil concluir que o leitor só passa pelo *efeito* desse *significado* (experiência estética) se a interação com o texto se revestir de exigências semelhantes àsquelas previstas na *contingência mútua* do contexto pragmático: movimentação adequada entre *plano e resposta*. (BORBA, 2003: 52)

A idéia da transformação de um significado semântico em um *significado imagético* trouxe uma importante contribuição para a compreensão da multiplicidade interpretativa, ao apontar para o funcionamento do processo criativo no ato da leitura. Não se trata mais de um leitor que interpreta um texto em busca do significado não-revelado, mas de um leitor que constrói os sentidos do texto. Ao formular respostas para a estrutura de um texto, o leitor participa ativamente de sua realização, recorrendo, a partir do seu ponto de vista, à memória e à projeção. Desse processo “resulta a própria experiência estética, segundo uma teoria que descreve a fenomenologia das etapas de efeito de significado e da resposta a este efeito, a saber, a significação” (BORBA: 2003, 52).

Para Iser, as negações se apresentam como um tipo específico de lacuna que, por seu grau de indeterminação, cancela a estrutura dos campos de referências extratextuais. A negação parcial produz sobre o repertório do texto um duplo impulso operacional:

... a negação não só gera lacunas no repertório textual selecionado nos campos de referência extratextuais, mas também desloca o leitor para uma posição intermediária entre o que foi cancelado e o que precisa ser suprido como motivação para tal cancelamento. O leitor é instigado a assumir nova posição em relação ao que foi negado. (ISER, 1983: 31)

As negações colocam em questão a realidade extratextual, forçando o leitor, de acordo com sua intensidade e importância, a reorganizar suas referências. O que é revelado representa um sinal do que está encoberto, as deformidades propõem ao leitor uma leitura imaginativa e apontam para um mundo avesso ao representado

pelo texto. A negatividade é compreendida como um componente básico que, ao mesmo tempo, constitui e possibilita a construção de sentido: “Ao texto formulado e verbalizado corresponde uma dimensão não formulada, não escrita. A essa duplicação do texto chamarei negatividade [...]” (ISER, 1983: 31). Se a negatividade não é formulada pelo texto, ela só poderá ser experimentada, no entanto, de acordo com Iser, importantes questões podem ser apreendidas a partir do texto. Em primeiro lugar, um texto somente pode-se investir de significado no ato de leitura. Se os vazios e negações constituem algo não explicitado no próprio texto, e o que possibilita suas conexões é justamente a negatividade, então pode-se dizer que a negatividade é uma sombra invisível que permite fazer as conexões necessárias para compreender o texto. A segunda característica da negatividade se relaciona ao contexto. São as deformações e desvios do que está revelado que fazem o leitor imaginar as “causas ocultas das deformidades aparentes”; a duplicação se dá uma vez que o revelado aparece como um sinal do que está encoberto. O terceiro aspecto da negatividade está ligado à comunicação. Para se comunicar algo o familiar deve estar duplicado negativamente no texto. A partir do seu aspecto representacional – que desloca e esvazia as estruturas do mundo empírico conhecido –, o texto leva o leitor a transcender o questionamento do mundo representado para observá-lo de um ponto exterior ao seu enredamento com a realidade.

A negatividade exige um processo de determinação que só o leitor pode implementar; e isso confere ao sentido do texto um matiz subjetivo. Mas confere também fecundidade a esse sentido, pois cada escolha realizada tem de estabilizar-se contra o universo de possibilidades que foram excluídas. Tais possibilidades surgem tanto no texto quanto nas disposições peculiares ao leitor: o texto permite diferentes opções, as tendências próprias ao leitor, diferentes *insights*. E como não há um sentido específico do texto, essa aparente deficiência é, na verdade, a matriz produtiva que torna o texto significativo [...] (ISER: 1983, 33)

Embora as análises de Iser sejam voltadas especificamente para as obras literárias, acreditamos ser possível estender a compreensão do ato da leitura como processo comunicativo para procurar entender como se dá a leitura dos objetos do cotidiano. A teoria de Iser se baseia em uma noção semântica que produz estímulos

que não a enunciam, mas a suscitam; por seu lado a tipografia popular não dispõe, aparentemente, de conteúdos semânticos que seriam capazes de suscitar desdobramentos no leitor. No entanto devemos compreender a complexidade formal da tipografia popular como um texto que, depois de colocado em um *frame* pelo leitor-passante, pode ser experimentado esteticamente. Vimos anteriormente como os usuários-inventores tem maneiras de dizer que podem causar efeitos de surpresa. Neste sentido, pode-se afirmar que a tipografia popular manifesta uma negatividade próxima àquela do texto literário, pois não só representa uma realidade, mas recria *um* mundo a partir das proposições singulares de linguagem dos usuários-inventores. São as apropriações das formas dos signos lingüísticos e das técnicas que apresentam ao leitor uma duplicação negativa do que lhe é familiar. Podemos também observar na natureza ocasional da tipografia popular a presença de uma negatividade: quais seriam as “causas ocultas” de suas deformidades aparentes?

A tipografia popular contém em suas formas, em sua inserção no espaço a proposição de lacunas e negações. Cada uma de suas manifestações tem características (desenho, composição, técnica de produção, suporte) que podem surpreender o leitor-passante. Suas letras singulares surgem como novas famílias tipográficas que não possuem par nas tipografias comumente conhecidas. Ao deparar com uma dessas composições, o leitor, talvez pela dificuldade de reconhecer os caracteres excêntricos, tem seu repertório colocado que xeque, e é levado a questionar suas convicções visuais e a olhar para outros elementos presentes na situação, como forma de tentar compreendê-la. Ao modo da variação do movimento entre figura e fundo, o leitor da tipografia popular é capaz de perceber novos elementos do seu cotidiano e de um determinado contexto a partir do processo de significação de uma inscrição. No processamento de um texto da tipografia popular, assim, o leitor deve rearranjar constantemente seus parâmetros de leitura. O sentido dessas inscrições, no entanto, não se estabelece apenas a partir do preenchimento de lacunas formais ou semânticas. São necessárias as conexões de que fala Iser, as quais só se realizam a partir das disposições individuais do leitor que, nesse momento, transforma-se também em um inventor. Essas conexões se realizam na medida em que o leitor busca compreender de onde vem essa voz que lhe é dirigida. Se a pontuação é uma tentativa de transferir para o texto literário a presença do corpo e da voz do autor, na tipografia popular pressentimos, na irregularidade singular de suas formas, presenças do corpo.

Entretanto, as vozes que aí se fazem ouvir aí não são de um autor, mas de um outro que diz através do *fazer*.

4.4 Do estético no pragmático

Enquanto Iser se ocupa exclusivamente de textos literários, buscamos nas análises de textos não-ficcionais realizada por Stierle algumas idéias que podem facilitar a compreensão do processo de recepção dos textos da tipografia popular. Pretendemos com essa aproximação investigar qual é a possibilidade de textos pragmáticos (categorização que se aplica a grande parte dos textos da tipografia popular) proporcionarem a seus leitores uma multiplicidade de sentidos. E, se esta possibilidade existe, quais são as características visíveis na tipografia popular que apontam para isto?

Assim como Iser, Stierle compreende a recepção como um *vir a ser* que, diante das possibilidades do texto, se atualiza sempre de modo parcial e constitui um horizonte para a recepção sempre mais abrangente do que essa atualização. Uma vez que um significante não possui um significado único, mas evoca um “horizonte de significados possíveis”, ao leitor é atribuída a função de reduzir esse horizonte ao significado visado. É durante esse processo de redução, ou seja, na performance da leitura, que se dá a articulação de aspectos formais e materiais do texto, com o objetivo de atingir o significado visado. No entanto, a diversidade de reações suscitadas na recepção ultrapassa a simples compreensão e nela interfere, apontando para uma multiplicidade interpretativa.

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade de reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de apresentá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... (STIERLE, 1979: 136)

Para compreender a recepção complexa do texto ficcional Stierle propõe uma volta à recepção ingênua do texto pragmático, a forma de recepção elementar e comum a todos os textos. No entanto, desde o início o autor afirma que formas de

apreensão mais complexas são possíveis a partir dos textos pragmáticos: “... só quando entendemos a recepção ingênua, na forma como se automatiza nos contextos cotidianos da ação verbal, é que podemos passar para as formas mais complexas de recepção, que, na verdade, já são possíveis no campo pragmático [...]” (STIERLE, 1979: 137).

Os textos pragmáticos estão orientados para o campo da ação, sendo então direcionados para fora de si mesmos. A princípio, o texto pragmático esgota-se uma vez cumprida a sua tarefa, mantendo-se como uma estrutura esvaziada que poderá, potencialmente, ser renovada. Essa estrutura esvaziada do texto pragmático torna sua forma e, conseqüentemente, sua materialidade mais aparentes: “É justamente no campo pragmático, onde o texto não possui significado fora de sua finalidade, que se torna visível a função da forma que ultrapassa a ação verbal concreta [...]” (STIERLE, 1979: 141). Temos então, a partir da sua forma e das diferentes reações a ela, uma possibilidade de abertura de sentido na recepção de textos pragmáticos, fazendo emergir a partir da sua materialidade significados secundários, conotativos, camadas que se sobrepõem abrindo horizontes suplementares de significação. Stierle ressalta a importância da dimensão semiótica, durante o processo de recepção, como um possibilitador dessa abertura:

É justamente a dimensão que não tem um significado organizado e articulado verbalmente, mas semiótico, que abre ao texto, sobre o espaço recepcional da compreensão ingênua, a inesgotável rede de significados. Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. (STIERLE, 1979: 142)

Não vamos aqui reivindicar um *status* literário para os textos da tipografia popular, mas nos interessa compreendê-la para além do seu conteúdo pragmático. Outras análises poderiam limitar-se a abordar a tipografia popular como proposição de uma ação, como curiosidade ortográfica ou mesmo como transcrição da oralidade; entretanto nenhuma dessas abordagens alça verdadeiramente suas potencialidades estéticas. Para tanto faz-se necessário olhar a tipografia popular a partir de uma perspectiva “não-pragmática”, estética, pois é exatamente em seus aspectos formais e contextuais que reside seu potencial de abertura de sentidos.

A complexidade espacial e temporal do espaço cotidiano atua de forma determinante sobre a recepção dos textos da tipografia popular. Diferentemente do

ocorre nos textos literários, essa outra complexidade, externa ao próprio texto, que interfere no processo de recepção. Ao mesmo tempo que o receptor realiza um processo redutor, ao compreender o significado de uma determinada placa ou inscrição, impõem-se a ele outros “textos” que também o impelem a preencher vazios e realizar conexões. Ao ser interpelado por esses significados “secundários”, o leitor deve levá-los em consideração não só para alcançar seu significado pragmático, mas para vislumbrar uma multiplicidade de significados. O processo de recepção da tipografia popular provoca um movimento centrífugo que, ao se direcionar para o que é externo ao texto, conduz o leitor à complexidade do cotidiano. Mas, simultaneamente, um outro movimento se processa: quando o leitor é obrigado a relacionar suas referências com as características excêntricas das letras e composições da tipografia popular. Os aspectos formais se colocam, juntamente ao contexto, como determinante para a construção de sentido. A instabilidade formal na tipografia popular retarda a passagem do significante para o significado, trazendo à tona a imagem da letra, que carrega consigo as aparências de um *fazer*.

4.5 Contexto, presenças e sentidos

O medievalista Paul Zumthor ressalta a importância do corpo no momento de recepção, afirmando que a leitura só se realiza no momento em que o corpo materializa a experiência do texto. Vê-se assim, que o autor desloca sua atenção do processo de leitura para a singularidade do leitor. De acordo com Zumthor, a poeticidade de um texto se realiza quando o operador da leitura deixa de simplesmente decodificar para perceber o texto como princípio de prazer. Nessa perspectiva, a poeticidade é percebida como tal segundo as disposições individuais do leitor. A performance, então, é considerada como um elemento constituidor da forma, pois suas regras engendram o contexto no qual um texto é percebido. No processo de passagem da virtualidade à atualidade, o leitor, situado em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, reitera e modifica a natureza do texto. Uma reverberação prazerosa se realiza no corpo do leitor, conduzindo-o à percepção poética. Vamos à definição de performance apresentada por Zumthor:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da recepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. (ZUMTHOR, 2000: 59)

Sem contradizer o processo de leitura proposto por Iser, Zumthor reivindica para a produção de sentido aspectos perceptivos, ou seja, um conjunto de percepções sensoriais que tomam lugar no corpo, concretizando a recepção. Buscando o prazer poético na leitura, o autor amplia o alcance do texto de seu papel de transmitir informação para uma dimensão de catarse, em que o comunicar incorpora sempre transformação: “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2000: 61). No ato da leitura, no momento em que o texto é percebido, as palavras reverberam no corpo do leitor:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2000: 63)

A escrita, sobretudo nos últimos trezentos anos, cuidou de apagar os vestígios de presença para se fixar como um meio de transmissão do saber e expressão do poder. No entanto, em um grau mais fraco, persiste em sua materialidade uma situação performancial inegável. Mesmo reconhecendo que não a percebemos de forma tão intensa quanto em uma situação de performance com audição e visão global, na leitura solitária pressente-se a presença da voz. Portanto, o escrito não apaga definitivamente uma percepção corporal do leitor. Em algumas manifestações da escrita, como na caligrafia, a enunciação se faz visível em seus traços particulares e a separação entre olhar e ler se enfraquece. No momento em que aspectos visuais do texto são colocados como elementos decisivos para o leitor, é possível identificar um caráter performancial no ato da leitura.

Na leitura (...) a ação visual se orienta de vez para a decifração de um código gráfico, não para a observação de objetos circundantes. Para todo indivíduo alfabetizado tendo adquirido o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que essas três, quatro ou dez letras juntas querem dizer) é interiorizada, não transita mais pelo objeto. Você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página e feito isso passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental.

Essa imediatez foi sentida e explorada por todas as civilizações da escrita que, cada uma à sua maneira (segundo a plasticidade do seu sistema gráfico), procurou compensar. Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. (ZUMTHOR, 2000: 85-86)

O destaque dado ao significante resgata para a escrita uma presença perdida. É o corpo que se faz mais uma vez presente. Ao mesmo tempo que o leitor olha a inscrição, ele lê as palavras, dessa forma a leitura se desdobra, permitindo perceber tanto o significado presente semanticamente no texto, quanto outros elementos apreendidos visualmente. O olhar escapa ao controle, percebendo conjuntamente a situação e o texto, sem se fixar em nenhum dos dois. O vazio da presença faz com que o leitor busque nos traços da escrita manual uma voz que não se apagou artificialmente pelos padrões mecânicos ou digitais. O traço caligráfico, muitas vezes presente na tipografia popular, nos leva a pensar que seus caracteres excêntricos desautomatizam a leitura, fazendo o olhar percorrer não só um significado pretendido, mas o desenho da letra e seu contexto de inserção. Atravessado pelo visível (e também pelo sensível), o leitor pode encontrar, no momento em que o texto é performado, uma dimensão poética, que não provém da poesia ou da literatura, mas do próprio cotidiano: a “poética do comum”.

4.6 A materialidade dos meios

Qual é importância da materialidade dos meios de comunicação para a construção de sentido? Essa questão, proposta por Hans Ulrich Gumbrecht, permite compreender como a materialidade singular da tipografia popular é um aspecto importante a se considerar no processo de significação. O autor propõe um deslocamento do foco de análise, ao dizer que não se trata de dedicar a atenção apenas à semântica e às formas dos conteúdos, deve-se considerar “os mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido” (1998: 67). As mudanças estruturais por que passam os meios de comunicação provocam um profundo impacto sobre o sentido e suas formas, e também reconfiguram as funções dos processos comunicativos, que, por sua vez, interferem sobre a mentalidade dos indivíduos envolvidos.

Na busca de uma construção histórica que leve em conta a compreensão de seus processos transformacionais, o autor se afasta da noção de uma história holística, regida por leis históricas que pretendem alcançar uma realidade totalizada. Diante das dificuldades para definir um horizonte e as relações entre as várias perspectivas históricas (econômica, cultural, literária, etc.), Gumbrecht se apóia em Luhmann para apontar a necessidade de fazer “da história das formas de comunicação e dos meios de comunicação o substituto funcional para a antiga história em si mesma” (GUMBRECHT, 1998: 71). Nesse sentido, as transformações históricas das formas comunicativas afetam, direta ou indiretamente, todos os outros subsistemas sociais. Foi o conceito de teoria sistêmica de Luhmann que inspirou Gumbrecht a analisar a materialidade dos meios como determinante para a construção de sentido.

A teoria sistêmica estimula a investigação das condições de possibilidade de constituição de sentido já dado – seja este um texto tradicionalmente concebido como possuindo uma interpretação “correta” ou mesmo concebido numa sofisticada teoria da recepção, segundo a qual o significado é resultado temporário de atos particulares de leitura. E aqui a teoria sistêmica forneceu a Gumbrecht o instrumental necessário para levar adiante a importância da materialidade dos meios de comunicação, uma vez que a emergência de sentido somente ocorre através do concurso de formas materiais. Em outras palavras, as

condições concretas de articulação e de transmissão de uma mensagem influem no caráter de sua produção e recepção. (ROCHA, 1998: 18)

Para validar seus argumentos conceituais, Gumbrecht recorre ao século XV, quando a rápida ascensão do Reino de Castela (Espanha) à condição de primeira superpotência de alcance mundial coincide com a substituição dos manuscritos em pergaminho por livros impressos. As prensas tipográficas, cuja presença foi amplamente estimulada pelos reis Fernando e Isabel, processam uma “transcrição da vida cotidiana”, substituindo os traços do corpo nos manuscritos pelo aparecimento do autor, cujas intenções poderiam ser notadas na recorrência de estilos e idéias dos textos impressos. Esse fato significativo demonstra uma mudança na mentalidade da época – o surgimento do texto impresso transformou a relação das pessoas com seus corpos, com sua consciência e com suas ações.

Na Idade Média eram poucos os que dominavam a escrita e a leitura. O latim fazia parte de um grande discurso religioso professado pelos clérigos. A oralidade da vida cotidiana era pouco afetada pela transcrição do latim, uma vez que as línguas faladas estavam no vernáculo. É possível identificar, na consolidação das línguas vernáculas em manuscritos no final do século XIII, um primeiro sintoma de crise, pois a escrita já não era mais executada exclusivamente por clérigos, mas também por um número cada vez maior de leigos alfabetizados que trabalhavam como escribas. Isso não só fraturou a divisão tradicional do trabalho, como deslocou o sentido cosmológico dos fenômenos de um lugar auto-evidente e intrínseco para um outro espaço social e comunicativo, em que o sentido das coisas necessitava ser explicado. Entretanto, os manuscritos vernáculos continuavam ligados ao corpo, pois os processos mecânicos ainda estavam por vir. Na segunda metade do século XV, depois que os tipos móveis de Gutenberg se espalharam rapidamente pela Europa, a prensa mecânica separa o corpo de sua função de veículo de sentido, liberando-o, ao mesmo tempo, da função de constituidor de sentido, na qual fora substituído pela consciência do autor.

... ao contrário dos textos manuscritos, as letras e palavras impressas não mais podiam ser vistas como marcas de um movimento corporal do copista (ou autor) e [...] essa mudança convergiu com uma nova atitude da parte do receptor [...] considerar os textos impressos cada vez menos como indicações para a recitação oral. (GUMBRECHT, 1998: 305)

No lugar dos trovadores, surgem os poetas, conscientes de sua nova atividade. Suas palavras não são mais escritas para uma encenação, suas intenções devem ser explicitadas por letras impressas. Compreendido como um *meio*, o livro invade as esferas heterogêneas da cidade, onde as representações situacionais e simbólicas não são mais assinaladas espacialmente. A cidade se transforma em espaço de comunicação e o livro é o *meio* carregado de intenção; portanto, os autores deveriam tentar fazer a consciência de seus leitores. A imprensa introduz um novo espaço de significação para a consciência, ou seja, a partir da cisão entre corpo e mente operada na percepção do texto impresso, surge uma nova estrutura mental para a era moderna: a subjetividade.

Que relações é possível estabelecer entre o profundo impacto ocorrido após a proliferação dos textos impressos nas cidades medievais e as discretas inscrições da tipografia popular presentes nos espaços da cidade contemporânea? Devemos lembrar, recorrendo mais uma vez a Gumbrecht, que na sociedade contemporânea há muito a relação espaço/tempo se modificou visivelmente (modificação que fica patente, por exemplo, nos espaços dos aeroportos e nos corpos dos viajantes), provocando uma espécie de sobreposição entre estas duas instâncias antes compreendidas como “meta-históricas” pela racionalidade moderna. O espaço estaria ligado à experiência do corpo no tempo presente e, por sua vez, o tempo seria o lugar da consciência onde o passado e o futuro são projetados. Diante desta distinção surge, de acordo com Gumbrecht, no cotidiano pós-moderno temporalidades e espacialidades complexas e não-lineares que coexistem nos corpos que se deslocam por espaços de trânsito, produzindo uma pluralidade difusa – o ponto de partida e de chegada é diluído em suas diversas possibilidades. Aquele que percorre a cidade depara com uma miríade de paisagens tipográficas que amplificam o tempo presente, surgindo como apropriação ou reprodução de uma diversidade inclassificável de estilos e técnicas historicamente distintos que compartilham o mesmo espaço e são percebidos simultaneamente.

A tipografia popular parece ser herdeira de *meios* de comunicação que nunca foram institucionalizados, ou seja, nunca foram realmente considerados como *meios*. Talvez pelo seu difícil registro ela faz parte de uma arqueologia que remonta aos *graffiti* de Pompéia e manifesta a existência de vozes efêmeras que se diluem no fluxo da história.

A compreensão das inscrições da tipografia popular não se dá a partir da identificação das intenções de seus “autores”. A materialidade singular de suas formas solicita não só uma leitura imagética, mas uma leitura que constrói sentidos permeada de texturas, cores, cheiros. O fazer tipográfico popular traz em sua materialidade traços do gesto. Traços que resgatam a presença do corpo no momento de recepção, em um movimento contrário à mecanização e à digitalização. A subjetividade se manifesta não como intenção, mas se corporifica na materialidade das tácticas. A uma “maioria marginalizada” resta inventar seus próprios *meios*. Vozes da invenção, vozes do fazer são ouvidas ao se olhar para esses caracteres excêntricos que instauram no espaço cotidiano reinvenções da linguagem.

5. ÀS MARGENS DO LEGÍVEL

Do barro nascem os jarros, mas o espaço vazio deles dá origem à natureza do jarro. As paredes com janelas e portas formam a casa, mas o espaço vazio entre as paredes dá origem à natureza da casa.

Lao-Tsé

5.1 Perceber o ilegível

Este capítulo é dedicado à análise das imagens apresentadas no início da dissertação. Não se pretende seguir uma metodologia rigorosa para identificar ou interpretar os sentidos dessas inscrições; o que se deseja é apontar para o processo de emergência de sentidos na relação do leitor-passante com as inscrições da tipografia popular. Para isso o pesquisador se colocou como um sujeito que observa, ao mesmo tempo, seu objeto e a si mesmo, e tentou descrever algumas das suas percepções como “pesquisador-passante”. Numa tentativa de aproximar o leitor desta dissertação dessas percepções, as imagens aqui devem ser “lidas” como textos cujos recortes já foram preparados. Os conceitos dos autores discutidos ao longo da dissertação perpassam todas as análises, sem que sejam explicitados.

Em primeiro lugar devemos lembrar como o ilegível interfere na relação do passante com as inscrições. São justamente as composições com características excêntricas – comuns a todas as imagens escolhidas – que possibilitaram uma “fixação” do olhar sobre elas. O ilegível é uma força atratora que funciona como uma espécie de *frame* que atrai o olhar do passante transformando-o em leitor. Quando o significado de uma inscrição não é decifrado imediatamente, o leitor-passante desacelera a rotina do seu percurso, podendo desdobrar sua percepção. Seguimos aqui Gumbrecht quando ele define as “materialidades da comunicação” como “qualquer objeto que participa na produção de sentido sem ser sentido ele mesmo” (2004: 19). Ora, é na oscilação entre a tendência à estabilização de sentido de uma inscrição e seus aspectos “materiais” que se situa o interesse maior da análise da tipografia popular. A interrupção do acesso ao significado abre para o leitor-passante

a possibilidade de aproximar suas percepções das presenças que se fazem ver na materialidade das inscrições. Não só a presença de um outro que lhe dirige uma mensagem, mas presenças que constituem o cotidiano do leitor-passante.

Nas análises apresentadas a seguir buscamos apontar a emergência de sentidos a partir do encontro, mediado pelas inscrições, entre o produtor-leitor e o leitor-passante no momento da recepção. Para isso, direcionamos nossa atenção tanto para a produção quanto para a recepção dessas manifestações. Já ressaltamos a natureza ocasional de nosso objeto e o fato de que suas configurações variam de acordo com uma multiplicidade de circunstâncias. Assim, seria difícil afirmar precisamente como essas inscrições foram produzidas: por que este tamanho e não outro, por que esta posição e não outra, por que esta técnica e não outra, e assim por diante. Também sabemos que não é possível reproduzir todos os ruídos que atravessam os leitores no momento da recepção. Não pretendemos nos colocar como um leitor “ideal”; no entanto, apesar de todas essas dificuldades, será realizado um esforço para descrever a recepção dos textos da tipografia popular a partir do ilegível e da materialidade das inscrições, como forma de exemplificar a multiplicidade de sentidos que podem emergir no momento em que os textos são percebidos.



Giz e “cerâmica” sobre tapume de compensado, 200 x 40 cm.

O tamanho das letras surpreende. Por que a indicação da campanha com tamanho tão exagerado? O corpo de quem realizou a inscrição se movimentou à medida em que as letras foram desenhadas, talvez uma falta de domínio da espacialidade tenha sido a razão para que a inscrição tomasse um tamanho tão inusitado. Parece um grito! Um grito tipográfico das maiúsculas de proporções agigantadas que chamam o leitor para tocar, mas ele está apenas de passagem. Mesmo notando a tentativa de utilização de elementos familiares (todas as letras maiúsculas), observamos aqui caracteres desalinhados e com significativas diferenças entre si. Ao deparar com o ilegível, os centros de atenção não se fixam e a leitura desobedece a linearidade convencional da esquerda para a direita. A palavra não é identificada de imediato, o olhar avança sobre ela tentando preenchê-la de significado, mas sua tentativa fracassa. Oscilante, o olhar volta-se individualmente para os caracteres, como se quisesse se certificar de um significado que não se confirmou. No início da palavra, o “c” aparece leve, como a lembrança de uma letra infantil, a letra que ainda não desenvolveu uma identidade firme. Seu desenho sinuoso dificulta a repetição do traço. A suavidade do “c” em relação aos demais caracteres remete a uma fala que,

aos poucos, perde sua timidez, para finalmente se firmar e reafirmar no último “A” – que teve seus traços redesenhados várias vezes. Também nas demais letras percebemos uma reiteração do traço, uma segunda passagem de giz que termina por ressaltar as diferenças entre as letras. Um inusitado pingo no “I” maiúsculo parece questionar discretamente sua própria existência. Uma interferência no traço, provavelmente gerada pela (dupla) dúvida a respeito da grafia correta, instaura uma indefinição: trata-se de um “M” que se transforma em “N” ou de um “N” que se tranforma em “M”? A grafia indefinida faz com que o leitor tenha que se decidir duplamente em relação às rasuras. Dois traços foram acrescentados aos dois enes. Esses traços foram acrescentados à inscrição por um outro (ou pelo mesmo) produtor, pois percebemos que foram realizados em um segundo momento. A seta aponta um lugar, trazendo de volta a função pragmática. Os traços alaranjados foram feitos com um “caco” de tijolo ou de cerâmica que arranhou a superfície da madeira. O branco-giz predomina, mas se mistura ao alaranjado da cerâmica e aos matizes rosa-avermelhados do tapume. O produtor se apropriou do que estava à mão: o giz, o pedaço de tijolo, o tapume. O giz aqui não é o da lousa do professor, mas o giz do construtor que marca as posições (quase precisas) para erigir um edifício. Os cacos são restos, sobras da construção que se transformaram, momentaneamente, em instrumentos para a escrita. O edifício absorve na concretude dos projetos arquitetônicos e estruturais a presença daqueles que o construíram. Ao preencher as pequenas fissuras do tapume de madeira colorida artificialmente, a inscrição em giz e cerâmica revela, de forma fugaz, indícios da existência daqueles que são invisíveis. Antes da próxima chuva e enquanto os tapumes não dão lugar aos muros de proteção, a palavra inscrita apresenta aos leitores-passantes a possibilidade de experimentar o indizível. Não interessa muito a localização da campainha, mas a suspensão da imediatez do significado proporcionada pelas formas ilegíveis da palavra. O leitor desloca-se de uma recepção pragmática para se lançar na temporalidade de um outro texto cujos vestígios são visíveis na materialidade dos traços dessa palavra aparentemente tão simples.



Ranhuras e pintura sobre capacete, 40 x 40 x 40 cm.

No capacete que protege seu proprietário pelas ruas da cidade inscrevem-se, de cima para baixo, as seguintes palavras: “SOU DE JESUS NÃO SOU NADA”. A forma do objeto convida a uma exploração curiosa do olhar sobre sua superfície arredondada. As palavras se escondem nas tangentes e nos reflexos causados pela tinta brilhante. Dificilmente poderiam ser lidas durante o movimento veloz da motocicleta. Somente nos momentos em que se encontra estática, ou melhor, desacelerada, o leitor poderia se encontrar com essa inscrição: na fila, no descanso do almoço, na parada do semáforo... Talvez também tenha sido produzida num desses momentos. O tédio inevitável de uma espera que não é sua move a mão que descasca a tinta negra do capacete quase agressivamente. As ranhuras não podem ser realizadas com um total controle de seu desenho, a tinta se solta a partir do seu contato com um instrumento de ponta dura (talvez uma chave), revelando uma segunda camada de tinta. Depois de um algum esforço – não é fácil marcar um objeto como este – as letras surgem vermelhas. As lascas que são retiradas têm algo de aleatório, criando caracteres irregulares com uma estranha familiaridade. Ao final da inscrição uma palavra (“NADA”) surge em branco, talvez pintada com tinta de corretivo. Além das palavras

inscritas no capacete aparecem outras ranhuras dispersas que indicam possíveis quedas ou simplesmente ranhuras displicentes que foram feitas pelo próprio prazer de realizá-las, para fazer o tempo passar.

A utilização de duas técnicas (ranhura e pintura), conjugada com o efeito final das cores e sua posição no capacete, proporciona algumas combinações para a leitura. Em primeiro plano lê-se “SOU DE JESUS”, mas, logo depois, o significado é colocado em xeque quando as letras vermelhas complementam: “NÃO SOU”. Sou ou não sou? Finalmente se lê “NADA” (em branco). Também pode-se ler nas três últimas palavras: “NÃO SOU NADA”. As leituras combinatórias parecem nunca se estabilizar, os significados são ambíguos, as diferentes técnicas e cores produzem uma leitura oscilante. O capacete, que pode decidir o destino do motoqueiro, carrega uma frase em que a fragilidade da vida vibra em gestos perturbados. Uma certa morbidez parece ser iminente no conjunto da frase: “SOU DE JESUS NÃO SOU NADA”. O objeto não é assinado por um nome ou por uma grife, mas pelos gestos que o marcaram, pelo uso que se fez dele. A segurança não foi esquecida, mas as inscrições lhe auferiram nova função: o capacete transformou-se em *meio*. É ele que transporta a voz de seu proprietário.



Caneta esferográfica e caneta hidrocor sobre papelão, 40 x 25 cm.

A aba de uma caixa de papelão se transforma no suporte para uma placa colocada entre sacos de ervas na banca de um camelô disposta na calçada. Sobre uma lona surrada de tons amarelados surge um nome indígena: “PORANGABA”. Palavra estranha para um ambiente urbano. Para desenhar as letras cuidadosamente, três tipos de canetas foram utilizadas (esferográfica azul, hidrocor vermelha e hidrocor preta). Paralela à dobra feita no papelão, foi traçada uma linha-base para conter a variação de posicionamento das letras. O próprio suporte sugere uma segunda linha para o “teto” das letras – é o final da aba que determina o término do desenho das letras. A verticalidade exagerada do desenho acompanha o movimento das fibras do papelão. As letras condensadas parecem encaixar-se na composição, fazendo-a curiosamente funcional, uma vez que as letras se concentram no topo da placa, deixando um vazio para que ela seja “enfiada” entre os sacos de ervas sem que as letras sejam ocultadas. Apesar da sofisticação do desenho, que integra elementos constitutivos do suporte para dar forma às letras, do inegável capricho e da habilidade do produtor, as formas não nos aparecem como legíveis. Em cada uma das letras percebe-se a utilização do preto e do vermelho na tentativa de criar um efeito

“tridimensional” na composição. Essas sombras, no entanto, terminam por criar falsas dimensões. Cada caractere parece ter sido desenhado a partir de uma lógica diferente, fazendo o olhar deparar com uma palavra que se coloca em “multiperspectivas”. Diversos planos iludem o leitor, interferindo na percepção das letras hachuradas pela caneta esferográfica azul. O surpreendente aparecimento do “g” – única letra minúscula da palavra – confunde o leitor. Sua descendente foi alinhada à base das maiúsculas fazendo-a se parecer com a cifra “9”. O leitor sabe que esse conjunto de letras forma uma palavra, mas seu significado (e nem mesmo o som!) não vem de imediato. Sem referência, o leitor precisa de ajuda. O olhar escrutina a inscrição ansiosamente em busca de associações que possam prover um significado. Seria uma daquelas ervas dispostas ao redor do pedaço de papelão a resposta que ele procura?



Durex colorido sobre placa de metal, 45 x 15 cm.

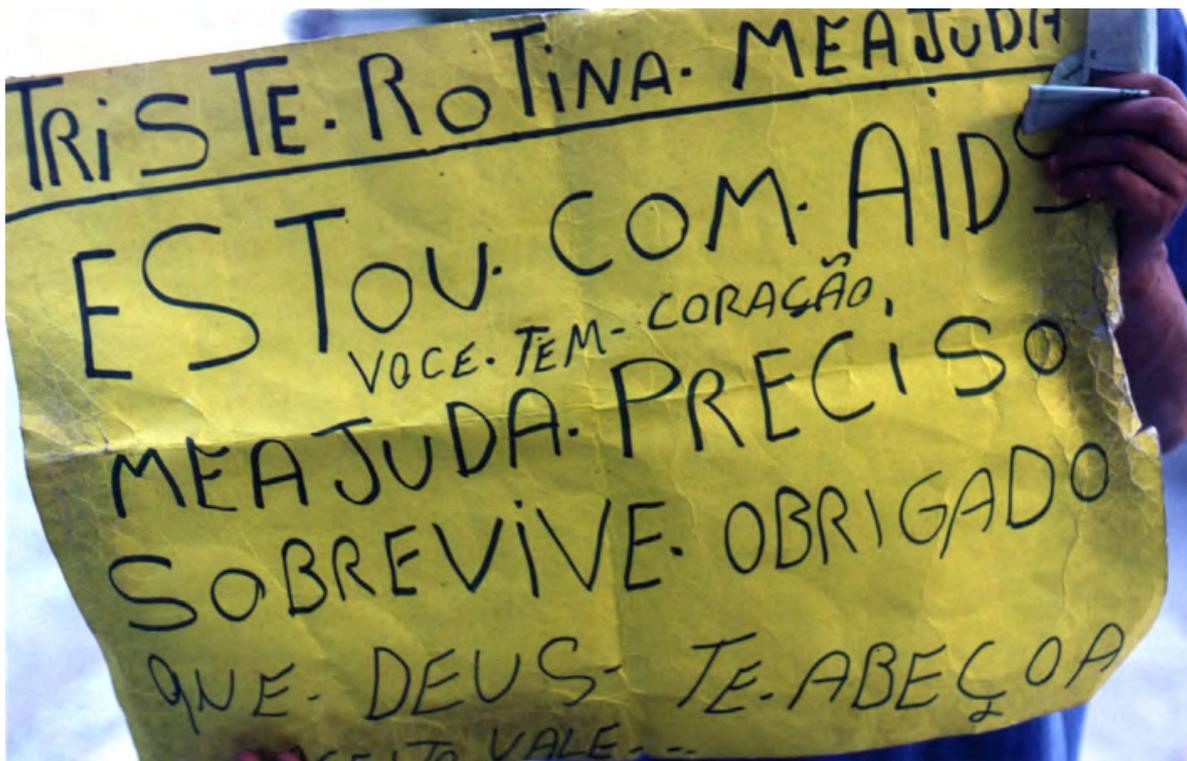
Aqui, o gesto da mão não é um gesto caligráfico. Pedacos de durex colorido foram cortados cuidadosamente para formar a frase: “LAVA-SE ROUPAS”. Se a função de lavar roupas pode não parecer uma atitude política, onde estaria a resistência numa placa com tais dizeres? É o uso singular de matérias industrializadas (o durex, a placa de metal, os fios de arame) que aponta para um ato que diz através do fazer. A placa foi produzida a partir do material que deveria estar disponível no momento de sua produção. O produtor apropriou-se do que estava “à mão”. O gesto que se torna visível nesta placa é o gesto de uma apropriação. A placa poderia ter sido feita de outras inúmeras maneiras, mas foi uma determinada ocasião que lhe deu forma. O importante é realizar o ato comunicativo, que, mesmo com um conteúdo pragmático óbvio, aponta para o “*do it yourself*”, para o “faça você mesmo”, “faça do jeito que é possível”. A espessura das letras e as cores da composição – o vermelho sobre o branco – chamam a atenção do passante. A forma final do desenho, que tem uma familiaridade razoável, foi determinada, em parte, pelo próprio material utilizado. A regularidade das espessuras não impede o aparecimento de irregularidades, proporcionadas pela colagem dos pedacos de durex com sutis diferenças entre os

ângulos. Decifrar o significado dessa inscrição não é difícil, mas as texturas criadas pela superposição e as pequenas falhas provocadas pelo desgaste do tempo acrescentam pequenos ruídos à placa, que não deixam o olhar do leitor incólume. Como se negasse o significado imediato, a percepção se contamina de ruídos, voltando-se para os detalhes. O leitor passa a buscar um momento anterior ao da significação, o momento em que a placa foi produzida. Talvez seja nesse movimento que se apresenta uma abertura de sentido. Será que nesse movimento o leitor não poderia se transportar para a infância, lembrando de suas brincadeiras com durex coloridos? Nesta placa é o próprio ato de dizer que se torna visível. Assim como vimos em Certeau, é um ato que diz ao se apropriar, que tem em sua materialidade singular a proposição de um *fazer-dizer*.



Spray sobre metal, 500 x 300 cm.

Às assinaturas de pichadores se sobrepõem inscrições que alertam para o funcionamento de uma garagem. Maiúsculas e minúsculas se espelham e se misturam caoticamente, parecem disputar um território: “Não (NÃO) Estacione (ESTACIONE)” “EM(Em) USO(uso) 24hs (24hs)”. O portão foi visto como folhas em branco a serem preenchidas e, talvez por suas proporções exageradas, essas folhas foram desejadas por muitos. Sobre os módulos que dividem o portão surge uma polifonia de vozes dissonantes. O pragmático ousa gritar mais forte e, como se quisesse expulsar os outros que ali se manifestaram, ameaça a todos com uma palavra estrangeira (“DANGER”). No entanto, seus gritos não conseguem se destacar do fundo e acabam por se confundir num grande emaranhado. As palavras se desmembram e distribuem-se numa aleatoriedade agressiva. Aos motoristas não é fácil compreender a advertência. Muitas são as combinações possíveis de leitura, são tantas as vozes que não se sabe ao certo o que dizem. As diversas camadas que compõem o fundo do portão se dissolvem ao poucos, remetendo à passagem do tempo. As superposições de vozes questionam o proprietário que deseja advertir. De quem seriam todas essas vozes?



Caneta hidrocor sobre cartolina colorida, 65 x 45 cm.

A respiração entrecortada do doente aparece nos pontos que separam as palavras: “TRISTE . ROTINA . MEAJUDA – ESTOU. COM. AIDS [VOCE . TEM . CORAÇÃO,] MEAJUDA. PRECISO SOBREVIVE.OBRIGADO QUE.DEUS.TE.ABEÇO A ACEITO VALE...”. Historicamente, antes do surgimento da pontuação, a disposição de pequenos pontos entre as palavras era um recurso estético utilizado para que elas fossem percebidas individualmente. Aqui, os pontos parecem remeter à entonação de uma voz soluçante. Também as espessuras e os tamanhos das letras variam como as oscilações de entonação de uma voz que engasga. Voz que se faz ouvir nesta folha de cartolina, que muitas vezes já foi dobrada e desdobrada nervosamente. Suas bordas já sujas e rasgadas se encharcaram diariamente de um suor aflito. A folha de cartolina é segurada junto ao peito e, por alguns momentos, levantada sobre os ombros do seu portador, em busca de leitores mais distantes. Sua superfície irregular faz com que a iluminação se espalhe de forma heterogênea sobre a inscrição. À medida que o corpo se movimenta entre os carros parados, as palavras se obscurecem e se revelam. O amarelo tenta chamar a atenção para as palavras feitas com caneta hidrocor, as letras variam de espessura e de tamanho, desobedecendo à linha-base como se despencassem – uma força parece movê-las insistentemente para baixo. A composição

mistura maiúsculas de diferentes proporções, talvez desenhadas de acordo com o ânimo do seu produtor, cujo rosto, cortado nesta imagem, parece fazer parte da composição. A situação aqui colocada não poderia ser explicada verbalmente na rapidez do intervalo dos semáforos. Entre frases que gritam surge, apertado, um último apelo: “VOCE . TEM . CORAÇÃO”.



Caneta esferográfica sobre papel-moeda, 14 x 6,5 cm.

Por quantas mãos esta pequena mensagem vai circular antes de ser destruída pelo Banco Central? A cédula de menor valor – a que mais irá circular entre usuários diferentes – torna-se um *meio* para comunicar uma superstição generosa que não parece ter um objetivo pragmático. O que moveu esse escritor a desejar sorte a um outro desconhecido? As palavras misturam aleatoriamente letras de forma e letras manuscritas. Cada uma delas parece ter sido desenhada individualmente. Sem contar com uma linha-base real ou imaginária para o desenho de cada uma das letras, a ponta da caneta foi retirada e recolocada sobre a nota. Não se percebe um fluxo na escrita, a identidade “caligráfica” se transforma a cada letra. Na palavra “vai”, por exemplo, o retorcido desenho do “v” minúsculo foi evitado e substituído por um “v” maiúsculo, sem ligação segue-se um “a” minúsculo, no prolongamento do “a” temos um “i” que apenas se insinua, sua existência só pode ser notada pelo círculo que representa seu pingo. Os desenhos se preenchem de tantos ruídos que alcançam um lugar-limite. As letras surgem singulares, obrigando o leitor a rearranjar várias vezes suas noções de letra. A velocidade da mão que escreve não tem a velocidade hábil do escriba, mas da mão de alguém que se esforça para escrever – o desejo de falar ultrapassa as limitações no manuseio do instrumento. Uma força excessiva, sem jeito, guia a caneta, cansa-se e recupera-se numa escrita curta. O gesto caligráfico titubeante se confirma com a assinatura, que não tem um desenho pronto: maiúsculas (“EUDES”) e minúsculas (“de Ribeiro Pires”) se misturam mais uma vez. O espaço destinado à marca d’água foi escolhido para receber a inscrição, as palavras se

apertam para não ultrapassar esse espaço, que, no contexto da cédula, é o que mais se aproxima do branco. É uma apropriação que se impõe limites; se a nota é inutilizada a mensagem teria seu efeito multiplicador interrompido. Sem que o autor da mensagem se revele a nota é repassada discretamente, a assinatura se dissolve no desejo de abençoar seus leitores. Os dizeres podem passar despercebidos, mas suas linhas irregulares apresentam o esforço generoso de um desconhecido. O que salta aos olhos nesta inscrição é a busca pelo olhar do outro. Assim como o beija-flor alimenta seus filhotes sem a certeza de sua sobrevivência, também esta inscrição se lança ao leitor incerta de sua recepção.



Tinta sobre placa de metal. 60 x 110 cm.

O vermelho sobre o azul, associado às dimensões variáveis dos brancos, provoca uma ilusão de movimento. O olhar tem dificuldade para se fixar, se debate com a visível hierarquia vertical, de cima para baixo. Os desenhos orgânicos das letras são realçados pelos contornos coloridos e se confundem, em razão das inversões da lógica predominante (letra branca / contorno vermelho) quando surgem palavras em branco (“CONTATO : RUBENS”, etc.), em vermelho (“TEL:”) e vermelhas com contorno branco (“2214880”). A associação hierárquica entre os elementos torna-se complexa, as informações só podem ser decodificadas depois de um olhar atento do leitor. Ao se percorrer a placa com os olhos pode-se notar a falta de clareza da hierarquia. Depois de reconhecer a função pragmática principal da placa (“LAVADOR DE CARROS”),

pode-se perceber outros elementos que não parecem tão objetivos. Há uma certa simpatia nos desenhos que representam os veículos e as faixas das ruas com traços quase infantis. Existe na pintura desta placa um quase-projeto que, no entanto, não é capaz de controlar as formas da composição. As palavras se espremem à medida em que o espaço para escrevê-las vai acabando, o alinhamento e os tamanhos não obedecem a uma regularidade contínua e seguem variando. Ao final da placa, ornamentos em semicírculos deixam claro que, apesar de todas as irregularidades, existe aqui um capricho com o trabalho. Capricho que não é apenas uma promessa de um esmero no serviço a ser prestado, mas um capricho do possível, capricho da ocasião, capricho da singularidade.



Pintura sobre caixa de madeira, 50 x 30 cm.

Com um pincel grosso increve-se na caixa do engraxate: “PEDRA BRUTA”. A tinta branca se transfere para a placa de metal azul e, então, com o mesmo pincel, acrescenta-se o desenho de uma estrela de cinco pontas. Quando a estrela foi desenhada o pincel já não estava tão carregado de tinta e ela aparece ligeiramente mais suave que as palavras. A largura do pincel não permitiria nenhuma delicadeza no desenho; seu tamanho foi, em algum sentido, determinado pelos vazios que formam os contornos das letras – no “B” os vazios internos estão apertados, caso fosse desenhado numa escala menor, com o mesmo pincel, esses vazios poderiam desaparecer. As duas letras “A” têm suas diferenças realçadas por se localizarem uma abaixo da outra. O traço do “T” parece ter sido desenhado oblíquo como uma tentativa de manter o espaçamento entre as letras regular. Assim, para se respeitar uma certa regularidade criou-se uma irregularidade (aceitando que o traço do “T” é geralmente perpendicular a sua base). Esse detalhe do traço do “T” torna-se mais interessante quando pensamos que foi uma ocasião, durante o momento da escrita (de repente, o espaço reservado ao “T” estava muito pequeno), que lhe deu essa forma – considerando as outras letras poderíamos afirmar que ele não havia sido idealizado

com o traço oblíquo. Riscos e fragmentos de tinta espalham-se por todas as letras – entre o “B” e o “R” as falhas dissolvem suas formas, tornando-os quase irreconhecíveis. A estrela parece ter sido feita pelo simples prazer de relembrar os movimentos necessários para o seu desenho, movimento fixado na memória por repetidos desenhos e redesenhos. Ela acrescenta um brilho opaco à composição: o brilho da pedra bruta. Seu brilho discreto não a deixa menos preciosa. Será que de fato deseja ser lapidada? São os olhares dos leitores-passantes que podem fazê-la reluzir, deixando-se contaminar por suas refrações.



Caneta hidrocor sobre papel, 21 x 15 cm.

Por que escolher materiais tão frágeis para produzir um anúncio com este? Não se deseja aqui demarcar um território, pois as tiras de durex não iriam afixar o papel sobre uma superfície externa durante muito tempo. As letras desenhadas em *outline* com caneta hidrocor borraram depois da chuva e, quando o vento carregou a folha de papel até o chão, a poeira grudou no suporte úmido, comprovando sua perecibilidade. O anúncio despedaçou-se no tempo, transformando-se em vestígios fragmentados. Os ruídos aqui não se dão pelo excesso, mas pela falta. É o leitor quem deve encontrar respostas para os vazios do texto. A partir dos elementos legíveis surge um jogo, um quebra-cabeças com uma de suas peças perdida. Existe então uma solução! Basta apenas encontrar a peça que se perdeu. Bem, ela não se encontra nos arredores. Poderíamos, ainda, tentar deduzir as palavras que desapareceram. Mas, mesmo assim, o significado não se estabiliza. Vários são os objetos “A GÁS”... A qual deles o anúncio estaria se referindo? O enigma segue aberto, e o leitor que executa seus lances encontra a impossibilidade da solução. A deterioração vem à tona mais uma vez e parece ser tão rápida que não haverá outro – que não eu mesmo – que poderá olhar para esta inscrição caída sobre a calçada. Não sei se quero “FALAR COM CAITANO”, nem mesmo consigo saber ao certo o que teria a me dizer, mas sei que o contorno dessas letras me fez desacelerar e, mesmo que por um momento apenas, encontrar sua voz.

5.2 Maneiras de olhar, maneiras de dizer

O *designer* Bruce Mau escreveu o texto que se segue referindo-se à produção de sentido a partir do contato do leitor com um texto composto dentro dos princípios de uma tipografia que se pretende legível e invisível, ou seja, a tipografia que chamamos de clássica:

A razão principal pela qual a tipografia se mantém como uma espécie de “magia negra” encoberta numa aura quase alquímica é que ela atua na fronteira entre nossa atenção cognitiva e associativa. Quando lemos, imediatamente aplicamos nossa atenção cognitiva ao texto em questão. Nosso canal cognitivo é aberto e nos concentramos no tempo presente. Nossa atenção está direcionada conscientemente. O que talvez não percebamos é que, simultaneamente, outros canais também estão abertos. Esses canais constituem a dimensão associativa da atenção. [...] Um dos motivos pelos quais tão poucos de nós têm noção da dimensão associativa da tipografia é que seus efeitos ocorrem quase exclusivamente no *background*, abaixo do limiar da percepção consciente.⁴ (Tradução do autor. MAU, 1999: 432)

Na leitura da tipografia clássica os efeitos do que o autor chama de “dimensão associativa” ficam sempre em segundo plano, são apagados pela percepção consciente. A consciência se esquece do corpo, do material, para se ater à estabilização do sentido. A arbitrariedade do signo lingüístico nos faz buscar o significado de um determinado texto sem que nos atenhamos a suas formas. No processo de leitura das inscrições da tipografia popular, no entanto, essa relação hierárquica entre as atenções parece se dar de forma diferente. Os aspectos ilegíveis das inscrições lançam o leitor numa outra temporalidade, que não é um prolongamento dos estímulos sensório-motores – o cognitivo é interpelado por ruídos e interferências que interrompem sua imediatez. Os sentidos se descolam da atenção cognitiva e o leitor se

⁴ *The principal reason that typography maintains its status as a ‘black art’ cloaked in a quasi-alchemical aura is that it operates across the boundary between our cognitive and associative attention. When we read, we actively apply our cognitive attention to the text at hand. Our cognitive channel is open and we focus in the present tense. Our attention is consciously directed. What we may not realize is that, simultaneously, other channels are open, too. These channels constitute the associative dimension of attention. [...] One reason so few of us have any sense of the associative*

abre à percepção sensorial, os canais da dimensão associativa são colocados em relevo. A libertação do prolongamento sensório-motor coloca o leitor em um estado de suspensão, abrindo a ele uma relação direta com o possível. Ao decifrar as inscrições da tipografia popular, o leitor integra aspectos (técnicas de produção, desenho de caracteres, suportes) estranhos àqueles que lhe são familiares. A produção de sentido oscila a partir da materialidade tipográfica das inscrições, atravessando o corpo do leitor em busca de significação; o *background* contamina a percepção consciente fazendo com que a produção de sentido ceda lugar à emergência de sentidos.

Podemos definir a tipografia popular como uma “atividade significante da linguagem ordinária”. Nos movimentos de reiteração da linguagem seus produtores inventam novas maneiras de dizer: a cada nova ocasião surge uma nova tipografia que carrega em suas formas a experiência da apropriação. Sabemos que os conteúdos semânticos da tipografia popular em muito diferem daqueles da prosa ficcional ou do discurso dos *media*, mas se investem de potência na corporeidade do cotidiano, espaço de encontro para inventores da linguagem do dia-a-dia. Não se percebe em seus traços a fluidez e a firmeza do gesto caligráfico; ao contrário, seus traços remetem a gestos do improvisado, do esforço, do precário. O apagamento ocasional do significado pelo ilegível traz à tona a importância do significante. É necessário, então, para decifrar essas inscrições, que o leitor se aproprie de seus significantes de forma a integrá-los às suas disposições. Os textos da tipografia popular, assim, impelem o leitor a vislumbrar a existência do significante. Mas o esforço exigido na decifração também revela ao leitor sua importância central no processo de significação, importância esta que não se dá apenas no plano da consciência, uma vez que o corpo segue atravessado pelas interferências do contexto. Sem lugar delimitado, a tipografia popular se realiza no corpo e na consciência de seus leitores.

O ilegível oferece ao leitor-passante um *frame* que suscita não só uma decifração, mas também uma fruição. Há um duplo movimento na desaceleração provocada pelo ilegível que faz o leitor oscilar entre um *dentro* e um *fora*. Num primeiro momento a leitura se direciona para *dentro* da própria inscrição, ao direcionar o olhar do leitor para a identificação de seus caracteres, para a

dimension of typography is that its effects occur almost exclusively in the background, beneath the threshold of conscious perception. (MAU, 1999: 432)

decodificação de suas palavras. O ilegível questiona as disposições formais do leitor fazendo-o integrar o que lhe é estranho e ultrapassa, desde já, os conteúdos pragmáticos das inscrições. Mas, apesar da importância da percepção da letra-imagem, as composições não são autônomas, não se esgotam em suas relações metalingüísticas – os ruídos que as conformam apontam também para outra direção. Durante o processo de produção de sentido, da materialidade das inscrições emergem outras significações que se adicionam àquelas colocadas nesse primeiro movimento e que se configuram como sentidos adormecidos que, num segundo movimento, lançam o leitor para *fora* das inscrições. A inscrição surge então como *meio* e estabelece-se um jogo com as ausências que ela carrega. Como esta inscrição foi produzida? Por que foi produzida desta forma? Quando foi produzida? Porque foi colocada neste lugar? Quem a produziu? Os vestígios do *fazer* impelem o leitor ao encontro de um cotidiano compartilhado. Lembrando as variações de *figura* e *fundo*, podemos dizer que o olhar do leitor sobre as inscrições da tipografia popular oscila no ato de leitura, entre a estabilização do significado e a materialidade das formas, renovando a percepção do cotidiano como espaço compartilhado. A presença de um outro emerge em um discurso ordinário que se presentifica na ocasião, narrando experiências a partir do *fazer*.

Nessa dissertação, voltamos nossa atenção para um objeto que não possui um lugar *próprio*, como diria Certeau. Acreditamos ser importante que os estudos da comunicação se desvencilhem das amarras temáticas que a onipresença dos *media* lhes impõe, para que possam escutar as vozes de uma “maioria marginalizada” que tecem a complexidade do mundo. Essas vozes configuram-se, ao longo da história, como invenções do existir, são *meios* que carregam e realizam suas potencialidades a partir de apropriações e reiteraões. Para esses *meios* quase invisíveis devemos voltar nosso olhar, cuidando para não os compreender, equivocadamente, como objetos “menores”. Num país onde a exclusão e a escassez são uma constante não podemos nos alijar de compreender a força política e estética de manifestações que surgem fora das instituições.

Aos estudos da tipografia – até mesmo àqueles que se direcionam para a legibilidade! –, a tipografia popular vem acrescentar aspectos desconcertantes de eficiência comunicativa como pode ser notado em alguns trabalhos recentes de tipógrafos e *designers* que incorporam as formas e a lógica de produção da tipografia

popular. Os dispositivos mecânicos e digitais muitas vezes prescindem de invenções criativas, apresentando soluções homogêneas que ignoram a singularidade do problema de comunicação em questão. Olhar atentamente para a tipografia popular pode não só alertar para os riscos dessa pasteurização, mas também colaborar com o desenvolvimento de uma identidade tipográfica própria, tão almejada por alguns. Para que isso se realize devemos nos desligar da consciência tecnicista e racional que aprisiona nossos sentidos, deixando que a tipografia liberte em suas formas textos que se encontram encobertos sob os conteúdos. Reafirmando o conceito de “materialidades da comunicação” proposto por Gumbrecht, compreendemos a tipografia popular como *meio* que transporta em sua configuração formal singular vestígios de presença que se deixam perceber a despeito do esgotamento de seus significados.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARC DESIGN. São Paulo: Quadrifoglio Editora, 1997-. Bimestral
- BARNICOAT, John. *Posters: a concise history*. London: Thames and Hudson, 1972.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. 1994 (3v.)
- BERGER, P. & LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLACKWELL, Lewis. *20th century type [remix]*. Corte Madera: Gingko Press, 1998.
- BLACKWELL, Lewis. *The end of print: the graphic design of David Carson*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.
- BLACKWELL, Lewis & CARSON, David. *David Carson: 2ndsight*. London: Laurence King, 1998.
- BORBA, Maria. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EDUFF, 2003.
- BRAGA, J. L. Constituição do campo da comunicação. In: NETO, Antônio F.; PRADO, José L. Aida; PORTO, s. Dayrrel (orgs.). *Campo da Comunicação - categorização problematizações e perspectivas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2001.
- BRETON, Philippe. *A argumentação na Comunicação*. Bauru: Edusc, 1999.
- BRINGHURST, Robert. *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1999.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- CAMARGO, José Eduardo & SOARES, L. *O Brasil das placas: viagem por um país ao pé da letra*. São Paulo: Editora Abril, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultura híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CASANOVA, Vera L.; VAZ, Paulo B. F. (org.). *Estação imagem: desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

- DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARIAS, Priscila L. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- FARIAS, Priscila L. Seu Juca: letrista pernambucano. In: *Tupigrafia*, São Paulo, v. 1, 2000. p. 18-21.
- FERLAUTO, Cláudio. *O tipo da gráfica e outros escritos*. São Paulo: Cachorro Louco, 2000.
- FORSSMAN, Friedrich & WILLBERG, Hans Peter. *Primeros auxilios en tipografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRIEDL, Friedrich & OTT, Nicolaus & STEIN, Bernard. *Typography: an encyclopedic survey of type design and techniques throughout history*. New York: Black Dog & Leventhal Publishers, 1998.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GRUSZYNSKY, Ana Cláudia. *Design Gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Materialidades de Comunicação: viagem de uma intuição. In: SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieria e Lent, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HORCADES, Carlos M. *A evolução da escrita. História ilustrada*. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.
- HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 1999.

- ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: COSTA LIMA, L. (ed.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, v.2, p. 19-33.
- JEAN, Georges. *A escrita memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAU, Bruce. *Life Style*. Toronto: Phaidon, 2000.
- MENA, Juan Carlos & REYES, Oscar. *Sensacional de Diseño Mexicano*. Mexico DF: Trilce Ediciones, 2001.
- OLSON, David R. *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. São Paulo: Ática, 1994.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2002.
- RICHAUDEAU, François. *Conception et production des manuels scolaires: guide pratique*. Paris: Unesco, 1979.
- ROCHA, João César de Castro. A materialidade da teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998, p. 7-22.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e cultura. A experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Presença, 1994.
- SANTAELLA, L. *Comunicação e Pesquisa*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTOS, B. S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- SERRES, Michel. *A comunicação*. Porto: Rés-Editora, 1967.
- SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. New York: Hasting House, 1970.
- SPENCER, Herbert. *The visible word*. New York: Hasting House, 1968.
- STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 133-188.
- TRACY, Walter. *Letters of credit*. London: Gordon Fraser Gallery, 1986.

VAZ, Paulo Bernardo. Imagem ao pé da letra. In: *Estação imagem: desafios*. VAZ, Paulo Bernardo; CASANOVA, Vera (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 171-179.

VIRILIO, P. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo, Ed. 34, 1993.

WEBER, Maria Helena; BENTZ Ione; HOHLFELDT, Antônio (orgs.). *Tensões e objetos: da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

WEINGART, W. *apub* FERLAUTO, Cláudio. *O tipo da gráfica e outros escritos*. São Paulo: Cachorro Louco, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Performace recepção leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

TUPIGRAFIA. São Paulo: Ed Bookmakers, 2000-. Trimestral.