

David Fernandes

Alltype

informação, cognição e estética
no discurso tipográfico

2^a EDIÇÃO

CCTA Open Access



EDITORA DO
CCTA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES

Reitor
VALDINEY VELOSO GOUVEIA
Vice-Reitora
LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE



Diretor do CCTA
ULISSES CARVALHO DA SILVA
Vice-Diretora
FABIANA SIQUEIRA

Conselho Editorial
CARLOS JOSÉ CARTAXO
JOSÉ FRANCISCO DE MELO NETO
MAGNO ALEX SEABRA
MARCÍLIO FAGNER ONOFRE
ULISSES CARVALHO DA SILVA
Editor
JOSÉ LUIZ DA SILVA
Secretário do Conselho Editorial
PAULO VIEIRA

Laboratório de Jornalismo e Editoração
Coordenador
PEDRO NUNES FILHO

David Fernandes

Alltype

informação, cognição e estética
no discurso tipográfico
2^a EDIÇÃO



Editora do CCTA/UFPB
João Pessoa
2020

© Copyright by David Fernandes, 2020

Produção Gráfica e Capa
MARCUS VINICIUS ANDRADE

Ficha catalográfica

F363a *Fernandes, José David Campos.*
Alltype [livro eletrônico]: informação, cognição e estética
no discurso tipográfico/ José David Campos Fernandes. -
João Pessoa: Editora do CCTA/UEPB, 2021. 2ª ed.

Recurso digital (40,8 MB)
Formato: ePDF
Requisito do sistema: Adobe Acrobat Reader
ISBN 978-65-5621-125-1

1. Tipografia, 2. Ciência da informação 3. Alltype

UEPB/BC

CDU: 655

Direitos desta edição reservados à Editora do CCTA/UEPB

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

O homem propõe, o signo dispõe.

JOSEPH RANSDALL

Para Onilma (em memória),
Yasmin, Flora e Aleksandr

Agradecimentos

Para José Fernandes e Alzair Fernandes,
pais que estiveram em todas minhas histórias.
Ah! Como dói essa saudade.

Para Silvano Bezerra, José Luiz e Francisco Magalhães,
pela amizade duradoura.

Para Olga, Mírian e Custódio, pelas inúmeras sugestões.

Aos colegas do Departamento de Biblioteconomia, de
Comunicação e à Editora da UFPB, meus agradecimentos.

APRESENTAÇÃO

A investigação na Ciência da Informação certamente tem seus primórdios na ruptura gutenberguiana, quando abre-se a possibilidade de o conhecimento ser difundido amplamente. A circulação da informação passa a ter um caráter revolucionário e a imprimir as primeiras idéias de globalização, como atesta McLuhan no seu consagrado "A Galáxia de Gutenberg" (1962). Nessa perspectiva, este estudo de José David Fernandes, que contempla a tipografia criativa, vai reportar-se ao sentido etimológico de informação, que significa "a idéia de dar forma a alguma coisa", ou ainda a outras conceituações clássicas, como "matéria-prima de que deriva conhecimento (McGarry), ou "a informação como representação ou substituto físico do conhecimento, como a linguagem usada para a comunicação" (Farradane). O modo como as peças tipográficas são organizadas faz parte de uma informação estética que não pode prescindir do valor conferido aos conceitos de percepção e de reflexão ideológica inseridos nos debates hodiernos da Ciência da Informação, nem tampouco "aqueles relativos à informática, no tocante à agilidade na exploração da composição tipográfica (webdesigners, por exemplo).

A escolha pela proposta semiótica vem atender à investigação dessas relações sógnicas que as peças tipográficas vão revelar. A metodologia da análise semiótica, por sua vez, possibilita perceber, no domínio da informação estética, a comunicação polissemica do signo, que cria novas imagens, definindo igualmente novas possibilidades de leitura. A

identificação visual fornece elementos imagéticos que sintetizam um determinado mundo, cujo repertório se apóia na informação tipográfica para transmiti-lo. As peças estruturadas por artifícios tipográficos – na forma alltype – mostram formas visuais que representam relações de significação. Há uma construção do sentido nas composições tipográficas que permite a compreensão do significado verbal e visual, pois essas estruturas tipográficas desvelam um conhecimento que privilegia novas formas de ler o mundo.

A contribuição de David Fernandes para o campo da informação e da comunicação é bastante promissora, pois também vem com o intuito de fornecer mais subsídios à informação estético-visual. Este estudo se revela original, bem fundamentado e aberto à interdisciplinaridade, pois as abordagens da estética informacional aqui levantadas deverão servir de fonte para todos aqueles que se dispuserem a redescobrir as inúmeras diversidades da galáxia tipográfica.

OLGA TAVARES

Professora da Universidade Federal da Paraíba
Doutora em Comunicação

PRÓLOGO

Horácio, na **Ars poética**, deixou dito que "omne tulit punctum qui miscuit utile dulci"¹, salientando com esta expressão que o poeta diverte ao mesmo tempo em que ensina ao leitor. estamos muito distantes do mundus menti da Antiguidade Clássica, para o qual a arte era mais que o resultado da conjugação do talento, domínio técnico e sensibilidade: ela estava associada a finalidades práticas.

É comum homens e mulheres ilustrados de nosso tempo torcerem o nariz diante da consideração de que as artes, tais como as conhecemos, tenham fins úteis, o que artefatos úteis sejam artísticos e possam ser saboreados esteticamente. A percepção que temos, hoje, de arte, e de experiência estética, é consequência do avanço das idéias ocorridas ao longo do século XVIII, quando o pensamento sistemático se achava às voltas com os fenômenos ligados às sensações, às sensibilidades humanas e que culminou no aparecimento da Estética, como disciplina filosófica. A partir daí, duas correntes se delinearam: uma inaugural, porém de menor força, com Baumgarten, designa originariamente a sensibilidade (aisthesis, em grego arcaico) em uma dupla acepção, de conhecimento sensível (percepção) e de aspecto sensível de nossa afetividade, e que está presente em todos os espaços da existência humana; a segunda corrente se volta definitivamente para marcar a artisticidade das **belas-artes**

¹**Alltype** é um termo do design gráfico para uma construção que só utiliza letras. A letra é a própria ilustração.

ou artes maiores. Esta última entra em descompasso com o nascimento da Estética como ciência da sensorialidade, dos estados de sensibilidade e afetividade, ao se virar para o estudo exclusivo da artisticidade, "quase se envergonhando do território originário, considerado inferior e de fraca conta²".

A partir de então, o mundo moderno viu triunfar uma concepção – embrionariamente com Kant, e depois com Schelling e Hegel – que criou um fosso profundo entre a arte e a vida, entre objetos e seres humanos, entre criação e história. Através dessas grades filosóficas a atitude indagadora fechou-se à tradição, ao passado, isolando a arte de tudo que ela revelasse de impuro, artesanal, laboral, ao mesmo tempo em que a experiência estética se limitou a girar ao redor de objetos nobres.

Uma simples e rápida olhadela na história, porém, é suficiente para dar-mo-nos conta de que a maior parte do que hoje chamamos de **belas-artes** surgiu, em época muito recente, das profissões utilitárias. Até inícios do século XVIII – quando ainda não se havia estabelecido a concepção de **les beaux arts** (poesia, música, pintura, escultura, arquitetura, dança) – não se fazia qualquer distinção entre o artista e o artesão³. A idéia originária de arte – e que durante muitos séculos imperou no Ocidente – incluía uma enorme variedade em termos de competências, habilidades, profissão e tecnologia.

Entre os gregos da Antiguidade Clássica, a arte correspondia a *téchne*, vocábulo de múltiplos e diferenciados significados, que procurava recobrir uma série de habilidades, as quais, respeitando regras, produziriam algumas coisas – geralmente, a transformação da realidade natural em objetos artificiais. Era termo muito utilizado para identificar as artes

² Renato Barilli, *Curso de estética*. Lisboa: Editorial Estampa, s/d, p. 52..

³ Étienne Sourieau. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris: Quadrige; Presses Universitaires de France, 1990, p. 168.

manuais tradicionais ou aptidões utilitárias cultivadas, do mesmo modo como hoje nos referimos às artes da medicina, às artes da educação etc. Platão⁴, por exemplo, se referirá a Fídias⁵, no *Hípias maior*, como exímio artesão, adestrado nas habilidades escultóricas, e, durante a Idade Média, livros como os de Teófilo e de Cennino Cennini eram basicamente manuais de ofícios e técnicas, e não de estética. Essa concepção permanecerá quase a mesma durante toda a Idade Média, quando passa lentamente a sofrer modificações ao final do Renascimento, até adquirir, ao longo do século XVIII, a conformação do que hoje entendemos por belas-artes.

Lenta e progressivamente se verá o conceito de arte qualificar-se – em gradações cada vez mais intensas ao longo da era moderna – por uma aceção nobre, espiritual, elevada de arte bela, que com máxima solenidade se fará portadora privilegiada de verdades imorredouras e universais. A atividade artística e a experiência estética que a acompanha culminaram em resultados de exceção, em modos privilegiados de contato, sob a regência de uma escala ascendente de valores estéticos, a partir de onde a experiência estética alcançaria o ápice. Por essa vertente reduziu-se drasticamente o âmbito de toda reflexão estética a um de seus domínios, excluindo uma gama extensa de objetos, realizações e circunstâncias.

4 O caráter utilitário da arte (*techné*) é bastante evidente no livro X da República, em que Platão expulsa o Homero de sua cidadela ideal. Platão compara a arte médica de Hipócrates à arte poética de Homero, indagando sobre qual das duas seria de maior utilidade para a República. O argumento para a expulsão de Homero se fundamenta nos efeitos que sua arte produz sobre os cidadãos, considerando-os completamente contrários àquele mais útil à manutenção e fortalecimento da cidadela.

5. **Fídias** é considerado o maior escultor grego do período clássico. Contemporâneo de Péricles, Fídias realizou uma série de impressionantes peças escultóricas, dentre as quais: o revestimento plástico do Pártenon, as estátuas da deusa Atena Prómacos, da Atena de Pártenos, da Atena Lêmnia e da gigantesca estátua criselefantina (executada em ouro e marfim) de Zeus no templo de Olimpia.

O pensamento estético contemporâneo, vendo-se em meio a velozes transformações – técnicas, tecnológicas, científicas etc. – avança rapidamente em sentido oposto a este de redução do domínio do estético, e como que se abrindo às sugestões do pensamento de Baumgarten, cuidará de reconciliar vetores estéticos, redescobrendo – e valorizando – inúmeros exercícios postos à apreensão sensível, e não apenas os dos tradicionais produtores de objetos nobres. Sob diferentes direções teórico-especulativas, a experiência estética contemporânea abriu-se a um vasto continente, demonstrando a viragem, que se mostra como uma aplicação, a novos contextos e condições, do mecanismo conceitual anteriormente forjado. Como consequência obrigatória das reorientações na focalização dos fenômenos de natureza estética, o termo arte vai, também, recuperando o seu antigo significado generalizador. A distinção anterior de arte como **belas-artes** perde parte de sua força, para então permitir que se recubra como designativo arte uma variedade incalculável de objetos aptos a promover experiências estéticas. Os mais distintos artefatos elaborados pelo homem – funcionais, decorativos, técnicos etc. – se reagem bem a uma finalidade extra-estética, também serão percebidos por sua parcela estética e artística.

A reflexão desenvolvida por José David se alimenta justamente dos impulsos gerados por esse amplo movimento de reconsideração dos espaços estéticos, para descobrir na arquitetura da letra tipográfica o que ela manifesta de qualidade artística, pelas fímbrias de sensibilidade, pelos exercícios de experimentação estética que é capaz de produzir. A letra tipográfica criativa é uma dessas esferas que se integram àquele movimento que Baudrillard, temerária e preventivamente, denominou de estetização do cotidiano, de onde coisas simples e banais subitamente conquistam alguma autonomia estética.

José David deu-se conta de que a função útil e informativa, comercial, da composição tipográfica – em geral presa a marcas, etiquetas, produtos – exige a reinvenção simbólica, a engenhosidade criativa, para transformar a letra em matéria viva, capaz de falar às emoções e produzir apropriações interpretativas. O que este estudo realiza, com o auxílio da maquinaria semiótica, é não só pôr em lugar de destaque aspectos de uma atividade que passariam despercebidos a quaisquer olhos desacostumados aos regimes de visualidade, mas também e principalmente, deixar demonstrado que a letra tipográfica criativa possui qualidade expressiva.

A familiaridade do autor com a produção gráfica, o gosto e a dedicação à programação visual, a experiência docente sempre envolvida com os materiais e lógicas visuais fazem parte da história subterrânea deste trabalho, e um ingrediente a mais a se levar em conta em sua apreciação. Vejo nas análises das peças tipográficas que integram o corpus não apenas a presença do programador visual, atento às mínimas reentrâncias da forma, aos seus volumes, cores e disposições, mas também a do artista, que com sensibilidade e paixão fala de seu ofício. E isso fica evidente no modo como dirige o leitor pelos caminhos da leitura da letra tipográfica, no que traz de sutilezas, de refinamento, de jogo metafórico, de contato surpreendente e prazeroso. Esta é uma boa, e oportuna, introdução ao universo expressivo da letra tipográfica.

SILVANO ALVES BEZERRA DA SILVA

Professor da Universidade Federal do Maranhão
Doutor em Comunicação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Introduzindo com todas as letras, 21

CAPÍTULO I

- 1. O lugar da informação, 27
 - 1.1. A (consciência da) informação, 29
 - 1.2. Informação e complexidade, 32
- 1.3. Informação, originalidade e inteligibilidade, 35
 - 1.4. A estética informacional, 38
 - 1.5. Informação e tipografia, 42

CAPÍTULO 2

- 2. A propósito da Semiótica, 45
 - 2.1. A semiótica e imagem, 47
 - 2.1.1. A semiose, 51
 - 2.2. Ação estética, 54

CAPÍTULO 3

- 3. O signo e a dimensão estético cognitiva, 57
 - 3.1. A cognição: a dimensão sígnica, 57
 - 3.2. Cognição como tradução, 59
- 3.3. Cognição, Leitura e representação visual, 62
 - 3.4. O texto é uma imagem, 65
- 3.5. Imagem da escritura e escritura da imagem, 68

- 3.6. Um cenário de letras, 69
- 3.7. A letra fala, 79
- 3.8. A cena da enunciação, 83
 - 3.8.1. Legibilidade, 84
 - 3.8.2. Leiturabilidade (Readability), 85
 - 3.8.3. Pregnância, 85

CAPÍTULO 4

- 4. A tipografia criativa, 87
 - 4.1. Explorando os signos tipográficos, 87
 - 4.1.1. Classificando a composição tipográfica, 88
 - 4.1.2. A cognição através da tipografia criativa, 90
 - 4.2. A trama de MOTHER, 92
 - 4.3. A sutileza da crisálida, 94
 - 4.4. A máquina numérica, 96
 - 4.5. O casamento pela letra, 99
 - 4.6. FAMILIES através das letras, 101
 - 4.7. A letra sem chão, 104
 - 4.8. Café no zoológico, 106
 - 4.9. O eclipse tipográfico, 108
 - 4.10. Zoom da zoomp, 110
 - 4.11. O ruído das letras, 112

CONCLUSÃO, 115

GLOSSÁRIO, 119

BIBLIOGRAFIA, 121

INTRODUÇÃO

Introduzindo com todas as letras

Este trabalho se insere no circuito amplo da investigação da Ciência da Informação, e toma como foco de sua atenção a letra tipográfica, com o objetivo de explorar e analisar as relações cognitivas e estéticas que se fazem presentes na arquitetura da mensagem tipográfica. É nossa intenção, assim, verificar o modo como as composições que se utilizam da letra estabelecem processos quer de natureza cognitiva, quer de natureza estética. Para cumprir tal propósito, valer-nos-emos de peças estruturadas por artifícios tipográficos, na qualidade de elementos empíricos de nossa investigação. Todas as peças incluem-se na forma **alltype**¹.

Nosso *corpus*, constituído de 52 peças, objeto de nossa exploração, foi escolhido tanto em função do seu caráter criativo-composicional, como em função de sua organização estética, com suas inevitáveis e específicas potencialidades cognitivas. A obra principal de análise foi também escolhido em função de estar presente em importantes publicações do design gráfico, tais como *Los Carteles*, de Barnicoat, entre outros. São peças produzidas por nomes significativos do design gráfico mundial, e constantemente referenciadas.

¹**Alltype** é um termo do design gráfico para uma construção que só utiliza letras. A letra é a própria ilustração.

É importante, aqui, chamar a atenção, como ponto importante em nosso estudo, que embora estejamos tratando da letra tipográfica – sucedânea da palavra falada, e portanto, com claras implicações de ordem lingüística – a composição tipográfica que nos interessa é aquela que visa reorientar a percepção da própria letra. Trata-se, em substância, – e aí já a avaliando do ponto de vista semiótico – da letra que reconsidera o funcionamento do seu próprio código lingüístico, por se situar numa zona de confluência, ou de interpenetração, entre os códigos visuais.

A propósito deste tema, ao analisarmos a bibliografia existente no país, constatamos que não há um tratado específico sobre o tema. O que há são pequenos apanhados históricos e discussões sobre legibilidade. Neste sentido, podemos considerar dois aspectos importantes para a realização deste estudo: do ponto de vista da ciência, pretende-se contribuir para preencher uma lacuna na bibliografia existente sobre o tema e imprimir novas discussões no cenário da estética informacional; e, do ponto de vista do investigador, a necessidade de pôr às claras aspectos, processos e relações fundamentais do universo da letra tipográfica é, para nós, de importância capital.

Além do mais, e já pensando na possibilidade de desdobramento social desta investigação, queremos que possa servir de referencial para os profissionais que se aventuram na arte de produzir e armazenar informação visual.

O nosso processo de estruturação da investigação inicia-se com a escolha da matriz teórica que nos permitiu enfrentar a organização – cognitiva e estética – da mensagem tipográfica. Selecionamos, para esse fim, as orientações da Semiótica, em especial as que exploram as dimensões da imagem e as dimensões estéticas das mensagens (estética semiótica ou semiótica estética).

Optamos pela fundamentação semiótica porque esta ciência estuda a vida dos signos no interior da convivência social, e apresenta um quadro teórico-metodológico capaz de dar conta do fluxo de nossa pesquisa, que vai, como já especificado, das mecânicas relativas ao conhecimento até as reorientações formais e, por conseqüência, às apropriações de conteúdo, ou de sentido.

A Semiótica, assim, permite, pela variedade de suas tipologias teóricas e analíticas, avaliar as relações específicas propiciadas pela letra tipográfica. De outra parte, a Semiótica estética instrumentalizará a nossa investigação no sentido de identificar e analisar o funcionamento das potencialidades estéticas presentes na composição tipográfica. Há na literatura semiótica diversos títulos que contemplam as relações de natureza estética, indo dos estudos apresentados por Max Bense, até as pesquisas mais recentes sobre a estrutura e a gramática iconológica, onde se inclui estudos de Lúcia Santaella. Desta forma, os instrumentos semióticos apresentam "luzes" para que nosso esforço intelectual se processe de forma sistemática e segura.

Através das bases conceituais da Semiótica, procuraremos perceber o modo como se estrutura a composição sígnica da letra tipográfica, e as significações nela presentes. Enfim, exploraremos as íntimas associações entre o sujeito da enunciação e o sujeito da interpretação, nesse fluxo, diverso e complexo, a que esta área de estudos chama de pragmática. Entende-se por investigação semiótica pragmática a atividade de sondagem dos signos que leva em consideração três componentes do funcionamento sígnico: o emissor, o texto e o receptor a que o texto faz referência. A orientação pragmática entende a composição sígnica como uma espécie de espelho que reflete, de forma significativa, tanto a percepção e intenção

do emissor, quanto o texto prevê, por sua constituição, o seu próprio leitor (ECO, 1994). O texto, assim, põe em evidência múltiplos e intrincados procedimentos de inteligibilidade, todos referenciados a partir da matéria sígnica.

A composição tipográfica, portanto, divisa, como já enfatizamos, em sua identidade e especificidade interna, a inteligência operativa de um autor de um texto, suas recolhidas e escolhas sígnicas, suas intenções e seus vínculos de natureza ideológica, seu modo de fazer referência ao universo da experiência humana; ao mesmo tempo, prefigura um tipo de leitor, uma possibilidade interpretativa.

Em relação aos passos propriamente ditos para a construção de nosso estudo, estabelece-se a seguinte divisão em capítulos:

No primeiro capítulo apresentamos o conceito de informação e ciência da informação e suas relações com a tipografia. Identificamos a informação e suas particularidades, colocando em discussão algumas balizas fundamentais para a delimitação do fenômeno informacional, visto que nosso esforço de investigação se dá nos limites da informação estética.

O segundo capítulo vai se concentrar no estudo de nossa matriz teórica, a semiótica, como protótipo e campo de pesquisa e representação estética. É uma teoria privilegiada, no estudo dos signos, que os investiga explicitamente, além de suas relações e os processos sígnicos.

No terceiro capítulo apresentamos o signo e sua dimensão estético cognitiva, e observações sobre as pesquisas realizadas no campo da legibilidade e na sua sistematização, como também, e principalmente, da Semiótica. Os elementos-chaves para seu funcionamento: o texto, a tipografia e suas articulações com o pensamento, a organização e a expressão escrita.

E no quarto capítulo, analisamos as peças selecionadas, em suas determinações de ordem semiótica, segundo as orientações de Peirce. Apresentamos o funcionamento interno das composições tipográficas, tais como suas peculiaridades, propriedades e a natureza dos seus processos informacionais e significacionais. Após a análise de todas as peças explorando a mecânica semiótica internalizada em cada uma delas, passamos a analisar o potencial propriamente cognitivo da tipografia criativa.

Esta investigação, portanto, propõe uma abordagem racional da estética informacional, que não pretende dar receitas interpretativas, nem ser exaustiva. No entanto, espera contribuir para a compreensão e a produção de mensagens tipográficas, afinal, comuns.

CAPÍTULO I

1. O lugar da Informação

O fenômeno da informação é o resultado de muitos olhares, e esses olhares podem ser identificados a partir de uma grande quantidade de referências. Cada modo de ver revela aspectos diferentes do fenômeno informacional, mas nenhum – pelo que se vê da riqueza crítica voltada para este tema – o mostra em sua plenitude. A necessidade de informação adequada, pertinente e precisa é, desde o princípio da aventura humana, algo que move as pessoas a buscar o lugar onde se possa adquiri-la. Essa busca nos permite entender, num primeiro momento, o conceito de informação como um conjunto de mecanismos que proporcionam ao indivíduo retomar os dados de seu ambiente e estruturá-los de uma maneira determinada de modo que lhe sirvam como guia de sua ação.

A informação não é algo recentemente descoberto, também não é fruto da chamada sociedade da informação. O processo de evolução de homem não se desenvolveu de forma linear, mas sempre foi ascendente, e podemos enquadrá-lo em três grandes estádios: o da **oralidade**, o da **escrita** e o das **tecnologias de informação e comunicação**.

No estádio da **oralidade**, como bem descreve Lubisco (2000, p. 12), o homem mantinha "uma relação com o meio ambiente ingênua, porque contextualizada, ou seja, ele vivia o instante, o grupo". Seu principal foco de atenção era subsistir:

comer, procriar, defender-se e abrigar-se. O conhecimento acumulado era preservado pela oralidade. Como um dos recursos da linguagem, a fala ocorreu. Pela fala o mundo dos seres humanos ganha sentido e objetividade, ganha transparência e se transforma em algo presentificável, sujeito à percepção. Assim como entre as primeiras descobertas, o domínio do fogo foi a mais significativa experiência no terreno material, a linguagem verbal foi a primeira experiência no terreno da abstração.

No estágio **oral** a sonoridade age com poder e ação, entretanto sua enunciação não conhece a repetição. A palavra é ocorrência, acontecimento, vive de uma ratificação imediata.

O segundo estágio, revolucionário, é o da **escrita**. A relação do ho-mem com o mundo passa a ser menos ingênua e mais crítica, uma vez que a escrita descontextualiza o enunciado da situação emocional que envolveu sua emissão. O enunciado separado de sua enunciação pode viajar longe de sua fonte, ser objeto de uma estocagem, de um tratamento à parte.

A expressão escrita vai traduzir, em substância, não só a identidade, mas a própria lógica através da qual e com a qual os humanos inscrevem sua existência. Com isso queremos dizer que é com a escrita que o pensamento converte-se em matéria sobre a qual pode rever-se e converter-se em coisa inteligente, exposta à apreciação, ao julgamento, à avaliação. O conhecimento produzido transforma-se em documento, em matéria de manuseio e de juízo.

O segundo estágio implicou em uma revolução: no oral, o emissor móvel e sua mensagem giram em volta de um receptor fixo; "na escrita – e ainda mais com o impresso – é o leitor/receptor que gira em volta da mensagem que se tornou imóvel e cuja coerência parece, doravante, sagrada" (BOUGNOUX, 1994, p. 99).

O terceiro estágio é o das tecnologias de informação e comunicação, momento em que aparecem os circuitos eletrônicos e a comunicação à distância - telemática e microeletrônica - que nos conduzem ao que chamamos de ciberespaço. O ciberespaço é entendido como um lugar não físico que nos oferece um ambiente virtual para "navegar" e um conjunto de redes de computadores interligados que vão permitir uma interação entre mundos.

Nos estágios anteriores, o da oralidade e o da escrita, espaço e tempo eram elementos constitutivos da realidade. No ciberespaço o espaço simplesmente é, segundo Lubisco (2000, p. 20), "aniquilado pelo real (...) onde a tela é a fronteira entre o individual e o coletivo".

A necessidade de se identificar a informação e suas particularidades, suas formas, têm merecido a atenção de inúmeros estudiosos. Pôr em discussão, aqui, algumas balizas fundamentais acerca da delimitação do fenômeno informação é central para os nossos propósitos, visto que nosso esforço investigativo se dá nos limites da informação estética.

1.1. A (cons)ciência da Informação

Etimologicamente, o termo informação equivale a dar forma, pôr em forma, formar, configurar e por extensão representar, apresentar ou criar uma idéia ou uma noção, o que constitui um valioso ponto de partida. Em outras palavras, informar é dar uma forma ou um suporte material a uma imagem mental ou a uma experiência pessoal do emissor. Informação, entretanto, não se reduz a isso. A forma ou o suporte necessita associar-se a uma série de signos ou símbolos convencionais que objetivem tal forma, de modo a torná-la transmissível para um receptor ou receptores. O sujeito emissor transforma a imagem mental formalizada (mensagem) numa série de signos

(codificação) que se transmitem para serem decifrados e interpretados pelo sujeito receptor.

A informação é, aqui, também compreendida "como a remoção geral de um desconhecimento, e a remoção de um desconhecimento deve ser valorizada como um conhecimento. Desconhecimento e remoção do desconhecimento valem dentro de um repertório de casos, eventos, estados, coisas parecidas [...] O desconhecimento e a remoção deste, ou informação, podem, portanto, ser definidos estatisticamente, como sucede na teoria da informação" (BENSE, 1971, p. 79).

A informação, neste sentido, contribui diretamente para a propagação de conhecimentos. Ela se localiza num plano mais físico, tal como o enunciado por Farradane, que propõe definir a informação como qualquer forma física de representação do conhecimento, visto que a informação é o único objeto físico presente na cadeia de comunicação, onde todos os outros estádios são, por natureza, processos mentais e não podem ser diretamente examinados (FARRADANE apud SAYÃO, 2000, p. 144).

O termo ciência da informação começa a ser delineado e expandido a partir da II Grande Guerra, mas somente nos anos sessenta é que são elaborados os seus primeiros conceitos e definições, e, então, iniciam-se os debates sobre a origem e os fundamentos teóricos dessa nova área. No âmbito do **Georgia Institute of Technology**, a ciência da informação foi definida como

"a ciência que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que governam o fluxo de informação e os meios de processamento da informação para a acessibilidade e usabilidade ótimas. Os processos incluem geração, disseminação, coleta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação e uso da informação. A área é derivada ou relacionada à matemática, à lógica, à

lingüística, à psicologia, à tecnologia computacional, à pesquisa operacional, **às artes gráficas**, à comunicação, à biblioteconomia, à administração e algumas outras áreas (SHERA,1997 apud BRAGA, 1995, grifo nosso).

Delimitar-se um objeto de estudo (como se olha) e um campo de fenômenos (para onde se olha) são parâmetros básicos para se definir uma ciência ou mesmo para sua continuidade enquanto atividade racional-sistemática. A CI é, portanto, uma área novíssima, e ainda se ressentida da ausência de corpo de fundamentos teóricos que possam delinear seu horizonte científico. A falta de estudos nesta linha e mesmo a presença incipiente de teorias mantêm a CI num estado de fragilidade teórico-conceitual. Não é à toa que para o termo informação foram identificadas por Yuexiao (PINHEIRO, 1995) cerca de quatrocentas definições, deixando transparecer que o conceito de informação não é singular.

No sentido clássico do termo, a CI nunca vai ser considerada ciência, por isso mesmo e como solução, seus principais teóricos a têm pensado como um campo de reflexão ou de experiências práticas. A CI, segundo Wersig, "não deve ser pensada em termos de uma ciência clássica, mas como protótipo de uma nova ciência" (PINHEIRO, 1995, p. 43).

Para Gómez, o que constituiria o domínio da CI não seria a qualidade de um campo de fenômenos da informação (informação científica, informação tecnológica, informação para a cidadania), mas a instauração de um "ponto de vista" que recorre a uma ampla zona transdisciplinar com dimensões físicas comunicacionais, cognitivas e sociais ou antropológicas. Em entrevista à revista Informação & Sociedade, Gómez afirma:

Podemos dizer que a sociedade contemporânea se caracteriza pelo conhecimento sobre o conhecimento.

Castells afirma algo parecido, quando diz que se trata de uma sociedade na qual o conhecimento tem como objeto de exploração o conhecimento. Na verdade, isto representa para mim não só o caráter reflexivo da sociedade que se chama sociedade da informação ou sociedade do conhecimento, ela explora a possibilidade de intervir sobre seus próprios processos e estruturas de produção de conhecimento, de comunicação².

Esse ponto de vista não teria como objeto a informação e suas especificações, mas antes as pragmáticas sociais de informação, ou, em termos mais freqüentes, a meta-informação e suas relações com a informação. Esse "objeto" da CI não seria uma "coisa" ou uma "essência" de uma região de fenômenos, mas um conjunto de regras e relações tecidas entre agentes, processos e produções simbólicas e materiais.

Gómez coloca em discussão para a área, marcadamente "tecnologis-ta", a reelaboração de seu quadro conceitual, através de uma aproximação com estudos filosóficos e humanistas da linguagem, e os estudos da cultura (local e globalizada).

Atualmente, entretanto, a tendência dos teóricos da ciência da informação é alargar a abordagem informacional, de uma compreensão limitada pela filosofia da representação e pela abordagem cognitivista para uma leitura dos fenômenos e processos de informação em contextos outros, como estéticos e prático-normativos.

1.2. Informação e complexidade

Desde suas primeiras aparições, as teorias informacionais (com Shannon e Weaver, e Wiener) ultrapassaram seu âmbito

² **Informação & Sociedade**, v. 10, nº 1, p. 186

puramente técnico: de um lado, afirmou-se no setor de máquinas simuladoras do funcionamento do cérebro – inteligência artificial – e, de outro, indicou um modo unificante de teorizar todos os aspectos da vida cultural. A partir dos seus conceitos de emissor/fonte e receptor, código, canal, mensagem, ruído, redundância, chega a uma formulação fundamental para todos os tipos de interação humana, como também em relação à arte, na medida em que o conceito de informação, entendido como improbabilidade, imprevisão e ruptura de uma ordem, torna-se a chave interpretativa da criatividade de toda expressão.

De acordo com os fundamentos da teoria da informação, uma mensagem é constituída por uma seqüência de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura. Três conceitos, segundo Bense(1971), são fundamentais para este entendimento: **ordem, repertório e estrutura.**

A **ordem** surge a partir da desordem, do movimento do indiferenciado para o diferenciado. É a saída do caos – uma massa confusa de elementos no espaço. Estabelecer diferenças e semelhanças para classificar, ordenar e armazenar os objetos sensíveis ou inteligíveis é algo que pode ser realizado com os mais diversos critérios. Bense (1971) apresenta três tipos de ordens: a caógena, a regular e a irregular. A ordem caógena apresenta-se quando o conjunto de elementos materiais acha-se em estado de "mistura" máxima; a ordem regular apresenta-se quando o conjunto de elementos materiais indica uma repartição "estrutural", de tal sorte que seja dada previamente uma sintaxe, uma lei que ordene o conjunto de elementos em um modelo; a ordem irregular apresenta-se quando o conjunto de elementos materiais possui uma repartição configurada arbitrariamente e é interpretado como sistema de decisões passível de ser caracterizado como singular.

A **estrutura**, conceito intimamente ligado ao de ordem, surge como um modelo capaz de permitir operações com as mensagens sob um determinado ponto de vista.

É com a determinação da estrutura que se passa a identificar o diferente. Só esse procedimento é capaz de justificar a prática informativa mesmo porque apenas o diferente interessa à informação (...) Sem estrutura não há mensagem ou informação. Por outro lado, estrutura sempre existirá numa mensagem (ou em qualquer outra coisa), variando apenas o grau de dificuldade de sua identificação ou proposição (COELHO NETO, 1999, p. 127).

Por **repertório** entende-se o estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo. Coelho Neto (op. cit., p. 123) faz uma distinção entre o repertório ideal e o repertório real. Um exemplo de repertório ideal, para um brasileiro, é o conjunto de todas as palavras (implicando as correspondentes regras gramaticais) da língua portuguesa; o repertório real desse indivíduo vai ser o conjunto de palavras e regras que efetivamente conhece e utiliza.

Uma mensagem teria, pois, tanto mais valor quanto maior for o número de modificações que ele pode provocar. Portanto, quanto maior o repertório, maiores as modificações possíveis, e inversamente, quanto menor o repertório, menores as possibilidades de modificação.

O objetivo de quem produz informação é criar mensagens que provoquem um máximo de modificações a um número máximo de receptores. A taxa de informação aumenta quanto mais complexa ela se torna. Entretanto, a complexidade implica na redução da audiência - menos receptores entenderão. O produtor de informação terá que encontrar um termo médio entre os extremos **máxima informação**/mínima audiência. Ele buscará recursos que permitirão a uma mensagem de elevado

valor informativo, complexa, atingir um número maior de receptores, apesar da perda de parte do seu potencial inicial.

Portanto, quando se estrutura e ordena, ou se impõe uma regra ou lei a uma ocorrência, há uma diminuição da complexidade e da quantidade de informação. Isso corresponde ao aparecimento de uma forma. A forma é um produto da redundância, isto é, da transmissão da informação com um grau menor do que o máximo permitido pela capacidade do canal. "Como apenas as formas são perceptíveis e reconhecíveis, resulta que a inteligibilidade das mensagens é inversamente proporcional à sua complexidade" (EPSTEIN, 1986, p. 39).

Para ser inteligível, a mensagem deve ser construída de modo redundante³, de maneira que, no repertório de elementos à disposição do emissor para se transmitir uma mensagem, não sejam introduzidos elementos estranhos a ele, que não são por isso significantes. À medida que cresce a taxa de informação, menor será sua inteligibilidade. E, inversamente, aumenta-se a inteligibilidade reduzindo-se a taxa de informação. A informação, portanto, é reduzida pela redundância, pelos elementos de ordem impostos à equiprobabilidade do repertório à disposição, pela codificação.

1.3. Informação, originalidade e inteligibilidade

Indicada a sua natureza estética, a informação precisa ser compreendida em função de uma dupla articulação, aparentemente contraditória: a que leva em consideração o grau

³ **Redundância** é o que é dito, verbal ou graficamente, ou por outro meio qualquer, em demasia com a finalidade de facilitar a percepção e a compreensão da mensagem. Assim, introduzem-se elementos de reforço, que pretendem eliminar, ou reduzir, as variações de interpretação, tornando precisa a mensagem.

de complexidade – o nível de desordem, da entropia, da novidade – em consonância com os elementos que asseguram (ou mostram) seqüências de ordem, isto é, que apresentam relações de redundância, representando justamente a ausência de informação inovadora.

A peculiaridade da informação estética é chamar a atenção sobre a sua própria originalidade. Quanto maior a taxa de novidade, maior seu valor informativo, sendo maior a mudança de comportamento provocada. A mensagem estética tem à sua disposição apenas o material concreto com o qual é construída, isto é, a linguagem. A originalidade pode ocorrer tanto no plano da expressão (elaboração de um código formalmente novo) quanto no de conteúdo (inserir significados novos no âmbito do universo semântico consolidado).

A funcionalidade do código dá um grau de redundância às mensagens, isto é, um baixo conteúdo informativo. Como contraponto, a informação estética - utilizando também um certo grau de redundância - sendo baseada na originalidade, deve, ao contrário, aumentar muito o grau de informação, ou seja, o grau de imprevisibilidade das próprias mensagens.

+ ORIGINALIDADE = - PREVISIBILIDADE = + INFORMAÇÃO
+ PREVISIBILIDADE = - ORIGINALIDADE = - INFORMAÇÃO

Com base na noção de novo, diz-se agora que a taxa de informação de uma mensagem é função de sua originalidade, sendo a imprevisibilidade a medida da originalidade.

A mensagem que tende para um grau máximo de originalidade (a mensagem mais imprevisível) tende igualmente para um máximo de informação e, inversamente, quanto mais previsível a mensagem, menor sua informação. A informação ideal é a que tende para um máximo de

originalidade, porém, quanto mais imprevisível for, menos será passível de apreensão por um receptor "médio" para o qual as mensagens surgem sempre como dependentes de uma ordem e para quem o novo, o original, surge incessantemente com nítidas características de desordem, confusão, "complexidade". De fato, o novo é uma quebra de estruturas existentes. **A novidade é a introdução de desordem numa estrutura preexistente** e a mensagem totalmente original apresenta-se para o receptor médio como uma desordem total na qual ele é absolutamente incapaz de penetrar (COELHO NETO, 1999, p. 131, grifo nosso).

A questão da inteligibilidade apresenta-se, nesse quadro, como de fundamental importância para o informador do campo estético. Se for seu objetivo não apenas transmitir com exatidão um determinado significado (problema semântico de uma ação de informação) como também produzir no receptor a alteração de comportamento (problema da eficácia). Nesta hipótese – não a única, uma vez que em certos processos informativos (como os desenvolvidos no campo estético) pode não interessar ao informador a transmissão de significados determinados, nem esta ou aquela mudança de comportamento – o recurso para assegurar o grau desejado de inteligibilidade é a redundância.

Em outras palavras, esta característica da informação estética leva a que se busque repensar o papel nela desempenhado pela redundância. Como foi observado, a redundância é um recurso com a finalidade específica de diminuir a taxa de informação de uma mensagem, diminuindo seu grau de originalidade e aumentando a sua previsibilidade. O objetivo desta ação é tornar mais inteligível a mensagem para o receptor. Como consequência disso, registra-se que, quanto mais acentuada for a redundância, mais facilmente se consegue esgotar a mensagem, dela extraíndo todos os significados

possíveis. Esta equação, no entanto, não se aplica à informação estética. A informação estética não se esgota na mesma proporção, pois permite várias leituras por seus leitores, como também por um mesmo leitor.

1.4. A estética informacional

MOLES (1978), em sua obra Teoria da informação e percepção estética diferencia, então, os dois tipos de informação: a semântica e a estética. Moles coloca em oposição duas grandes categorias do conhecimento: a razão (compreensão pelo racional) e a estética (conhecimento pelo sensível, intuitivo, primário).

Pertencendo à ordem, à razão, a informação semântica é lógica, traduzível, estruturada, enunciável, estritamente utilitarista e preparatória para a ação.

É a estruturação de símbolos previamente codificados, manipulados com uma certa lógica, do domínio de um grupo relativamente amplo de indivíduos (matriz sociocultural) e que levaria de um para outro desses sujeitos (fonte-receptor) uma certa mensagem útil para o receptor, que lhe serve como instrumento para algo bem definido – capaz de levar seu receptor a tomar uma atitude (COELHO NETO apud PINHEIRO, 2000, p. 160).

A informação estética é, segundo Moles, antiutilitária, não intencional, intraduzível em outros canais e apenas preparatória para estados de ânimo. Caracteriza-se, portanto, pela sua "inutilidade", ou seja, "não prepararia para atos ou atitudes, não levaria a decisões, uma vez que não procuraria influir sobre o receptor" (COELHO NETO apud PINHEIRO, 2000, p. 160).

Esta caracterização da informação estética por sua inutilidade, é, segundo Coelho Neto, um conceito capaz de

provocar deformações nocivas. "O conhecimento pelos sentidos é útil (e indispensável) na medida em que complementa o raciocínio, em cujo sistema a ordem estética configura um estado intermediário e necessário entre as ordens ergástica (razão prática) e semântica (razão pura)" (COELHO NETO, 1999, p. 167). O fato estético, seja qual for a forma adotada, nunca se constituirá assim, numa inutilidade. O enfoque de Abraham Moles, para quem a arte não possui 'em nenhum grau', um caráter utilitário, contraria toda uma realidade psicossociológica do homem. Estas duas modalidades de aparecimento da informação, todavia, não são opostas, estão sempre presentes ao mesmo tempo e são inversamente proporcionais. Alguns critérios (PINHEIRO, 2000, p.161, grifo do autor) podem ser adotados para distingui-las:

a) **Logicidade:** a informação semântica baseia-se na lógica, seja na lógica do senso comum, seja em uma lógica altamente estruturada. Sem lógica, não há informação semântica; a informação estética pode ou não utilizar os postulados da lógica universal, o que não impede sua existência, nem a invalida: (...) freqüentemente o valor de um estado estético é tanto maior quanto mais 'ilogicidade' tiver sua forma (isto é, quanto mais ele se afastar dos padrões habituais, quanto mais imprevisível for, quanto mais original)."

b) **Ampla circulação:** a informação semântica pode ser entendida por todos os membros de uma mesma matriz sociocultural; a informação estética continua a existir mesmo que haja apenas uma fonte e ninguém para recebê-la. A decodificação de um fato estético não é essencial à configuração da informação estética.

c) **Tradução:** a informação semântica é traduzível de um sistema de símbolos para outro, de uma linguagem para outra, de um canal para outro; a informação estética não permite tradução. Mantém rigidamente o seu sistema de símbolos, o seu código, o seu canal. Qualquer intervenção pode significar a mutilação da obra ou sua transformação.

d) **Esgotamento** da mensagem transmitida: a informação semântica se esgota logo na primeira vez em que é transmitida; a informação estética não se esgota na mesma medida. Permite várias abordagens de acordo com os seus receptores e, ainda, por parte de um mesmo receptor.

A **estética informacional**, para Bense (1971) que opera com meios semióticos, caracteriza os estados estéticos, observáveis em objetos da natureza, objetos artísticos, obras de arte ou design, através de classes de signos. Ela define uma espécie particular de informação: a **informação estética**.

Numa primeira aproximação, estética é, segundo Bense (1971, p. 49), uma "teoria dos estados estéticos" que, como foi dito, se acham realizados em certos "dados" (portadores) naturais, artísticos e técnicos. Estes dados e feitos podem ser tanto objetos quanto eventos. De qualquer maneira, são realizados "materialmente", não sendo, portanto, apenas pensados ou imaginados. Uma teoria "objetiva" dos estados estéticos deve, de início, compreender e descrever apenas o que aparece no objeto dado e não no sujeito contemplante.

Os estados estéticos são estados de ordem, por via de um repertório de elementos materiais e objetos artísticos (também objetos estéticos). Existem dois estados fundamentais do repertório, a partir dos quais os estados estéticos são produtíveis mediante transformação ou seleção criativa: o repertório pode encontrar-se em estado de desordem caótica ou em estado de ordem pré-dada.

No primeiro caso, trata-se de uma produção de ordem a partir da desordem.

[**DESORDEM** → **ORDEM**]

E, no segundo, da produção de ordem a partir de ordem

[**ORDEM** → **ORDEM**]

Para Bense (1971, p. 28), "entre o mundo e a consciência intervêm sempre os signos como meios [...] Este deve ser visto, antes, como um sistema de signos, entendido como um sistema conscientizado dos sinais que partem do mundo". Nenhuma relação consciência-mundo é imediata. Entre o mundo e a consciência interpõem-se os meios da ação e da elaboração. Essas mediações têm na sua base esquemas semióticos.

O fundamento de toda teoria de Bense, conforme Calabrese (1987, p.67, grifo nosso),

reside precisamente na confiança em que a obra possa ser definida como **'intervenção de seres inteligentes sobre situações estéticas'**. Nesse sentido, sempre se partirá de um dado real, posto que sempre existirá uma realidade física que funciona como suporte de uma realidade estética. Mas, enquanto a primeira tem um grau mais elevado de determinação, em consequência de leis naturais, a segunda é menos determinada. A obra como elemento espiritual, para poder ser percebida como tal, deve ter, portanto, uma manifestação material e extensional qualquer, e, além disso, deve ser uma realidade artificial, produzida pelo homem.

O produto estético tem no seu grau de ordem um elemento determinante de sua taxa de informação, não podendo deixar de apresentar-se de alguma forma ordenado, se se pretende sua transmissão (e sua desordem nada mais é que uma ordem outra), esse produto deverá, por um lado, jogar com um mínimo e com um máximo de ordem. Por outro lado, não é apenas a ordem o elemento responsável por sua taxa de informação, mas também a complexidade - quanto mais elevada for esta, em princípio maior será a quantidade de informação veiculada. A complexidade vem mesmo compensar os efeitos da ordem - uma grande complexidade elimina ou diminui os efeitos negativos (em termos de informação) de uma ordem excessiva,

podendo-se dizer que a tendência para a complexidade máxima equivale à tendência para entropia máxima.

Bense(1971) desenvolve também o conceito de "fragilidade" da informação estética. A informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo autor. O grau máximo de fragilidade da informação estética não permite qualquer alteração, por menor que seja, de uma simples partícula, sem que se perturbe a realização estética. Não se pode, assim, separar a informação estética de sua realização, "sua essência, sua função estão vinculadas e seu instrumento, a sua realização singular. Conclui-se que o total de informação de uma informação estética é, em cada caso, igual ou total a sua realização, [donde] pelo menos em princípio a sua intraduzibilidade". (BENSE apud PLAZA, 2001, p.28).

1.5 Informação e tipografia

Em termos gerais, a tipografia consiste em eleger um tipo de letra para um trabalho determinado, de modo que a palavra ou um bloco de palavras seja lido sem dificuldade. Entretanto, em um exame detalhado, é evidente que encerra algo mais que uma simples questão de facilidade de leitura. A tipografia é, segundo Lucy Niemeyer (2000), "o ofício que trata dos atributos visuais da linguagem escrita".

A definição que adotamos é a mesma utilizada por Priscila Farias (2000, p. 15), como sendo o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independente do modo como foram criados (à mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documento digital).

A tipografia traduz, em substância, não só a identidade, mas a própria lógica através da qual e com a qual os humanos delimitam a existência. Não será demais afirmar que a letra tipográfica é a forma mais elaborada, mais requintada, e mais perfeita que dispomos para representar e nos representarmos – nessa epopéia chamada vida em sociedade. Com isso queremos dizer que é com a letra escrita que o pensamento ganha maior autonomia, converte-se, enfim, em matéria sobre a qual pode rever-se e converter-se em coisa inteligente exposta à apreciação, ao julgamento, à avaliação. Por isso mesmo, que toda forma superior de expressão do pensamento encontrará na escrita o seu maior suporte – porque transformado em documento, em matéria de manuseio e de juízo.

Mas a letra, a composição tipográfica, não pode e nem deve ser entendida como objeto que informa tão-somente o racional; deve ser vista, também, como matéria expressiva, que traz consigo intenções que transcendem o simples espaço objetivo da enunciação para pôr-se como manifestação estética. Ou seja, não estamos falando de poesia, como seria possível imaginar-se quando falamos de escrita poética: referimo-nos a outro nível de construção poética, para fora do domínio daquilo a que se convencionou chamar nos meios literários. A poesia a que nos referimos é, como se poderá ver mais à frente, uma inscrição específica da informação visual, que repensa o espaço gráfico, mínimo – inscrição, pode-se dizer, minimalista – para reconsiderar a própria palavra ou termo, emprestando-lhe sentido, alterando-lhe a lógica. Trata-se, com efeito, de uma inscrição dentro da inscrição – fruto da inteligência e da perspicácia do homem. Isto significa que a informação estética, via tipografia, não se esgota facilmente, sempre há algo novo para se retirar dela.

A experiência tipográfica transcendeu os espaços exclusivos de simples informação impressa para adquirir novas

funções, segundo o avanço e a sofisticação que então se verificou neste domínio ao longo do século passado, e, de forma extremamente acentuada, neste século (FARIAS, 2000, p. 17).

A **tipografia** é um dos mais ricos aspectos da informação estética. Sua forma mais difundida é a da impressão de linguagem, ou seja, a **imprensa**, que abarca inúmeros elementos, como o livro, o jornal a revista, o cartaz, e tantos outros veículos. É instrumento e suporte de leitura, veículo da informação e elemento fundamental na constituição do "caráter" do projeto gráfico. A letra não é só símbolo, e, sim, também ícone. É uma forma que sofre todas as influências da estética de seu tempo, e as expressa. É reflexo não só da mensagem textual, mas da carga expressiva e cultural da mensagem. A tipografia possui um discurso próprio, uma fala que vai além do signo propriamente fonético.

CAPÍTULO II

2. A propósito da Semiótica

"Vivemos mais em mundo de signos do que de coisas e nossa percepção jamais é uma impressão, mas uma reconstrução que seleciona, como informação, os estímulos correspondendo aos estados próprios de nossos dispositivos cognitivos. É a razão pela qual todo conhecimento é antes de tudo um reconhecimento, uma homeóstase estruturada pela redundância, identificação ou tradução no patamar cognitivo do confinamento organizacional de cada um: chamamos informação o que confirma e reforça nossa organização sensível e viva".

(Daniel Bougnoux)

Como nosso propósito não é expor a história e os diversos desenvolvimentos da teoria semiótica desde o seu surgimento, nem mesmo sobre a história da tipografia, apresentamos, de forma bastante breve os princípios, que a nosso ver, são operatórios para compreendê-la melhor. O ponto de partida da teoria peirceana dos signos é o axioma de que as cognições, as idéias e até o homem são essencialmente entidades semióticas. Como signo uma idéia também se refere a outras idéias e objetos do mundo. Assim, tudo sobre o que refletimos tem um passado, é informação acumulada.

A posição privilegiada da semiótica como teoria geral dos signos deve-se ao fato de que ela investiga explicitamente todos os signos, as relações sígnicas e os processos sígnicos, que são usados implícita, intuitiva e automaticamente. Não existe, em

nenhuma atividade espiritual, um meio utilizável ou utilizado que, uma vez referido a qualquer fato ou acontecimento material, ou não material, não pertença à teoria geral dos signos (WALTHER-BENSE, 2000).

Um signo tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe está no lugar de outra; esta é a particularidade essencial do signo: estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa ausente, concreta ou abstrata.

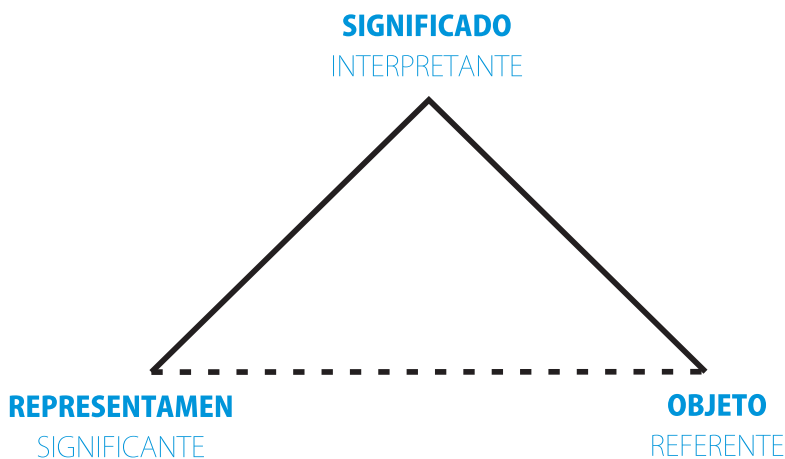
Numa fase pré-terminológica, Peirce(1990) referiu-se aos três constituintes do signo simplesmente como signo, coisa significada e cognição produzida na mente. Na terminologia que adotou mais tarde, o **representamen** é o primeiro que se relaciona a um segundo, denominado **objeto**, capaz de determinar um terceiro, chamado **interpretante**.

Para Peirce(1990), um signo "é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade". O mérito dessa definição é mostrar que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos (e não apenas dois como em Saussure): 1) a face perceptível do signo, "**representamen**", ou significante; 2) o que ele representa, "**objeto**" ou referente; 3) e o que significa, "**interpretante**" ou significado.

Representamen é o nome peirceano, como já dissemos, do objeto perceptível que serve como signo para o receptor. É o veículo que traz para a mente algo de fora; o **objeto** corresponde ao referente, à coisa (pragma), ou ao denotatum em outros modelos de signo. O objeto pode ser uma coisa material do mundo, do qual temos um conhecimento perceptivo, mas também pode ser uma entidade meramente mental, ou

imaginária, portanto, o signo pode denotar qualquer objeto: sonhado, alucinado, existente, esperado, etc. Quando ele está "fora do signo", sendo a realidade "que o signo só pode indicar", ele é chamado de objeto real, ou dinâmico. Quando ele é uma cognição produzida na mente do intérprete como representação mental de tal objeto, ele é chamado de objeto imediato; o interpretante é a significação do signo, é o efeito do signo. Em alguns momentos, Peirce chama de significance, significado, ou interpretação do signo.

Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa de seu receptor.



2.1. Semiótica e imagem

A semiótica é a ciência que estuda a vida dos signos no interior da convivência social. Vai das mecânicas relativas ao conhecimento até as reorientações formais e, por consequência, às apropriações de conteúdo, ou de sentido.

A propósito da imagem, suas primeiras discussões foram iniciadas durante os anos 60, polarizadas entre os que sustentavam a existência de uma linguagem específica da imagem e os que as negavam. Discutia-se a validade de uma semiótica imagética, sobre a aplicação de categorias lingüísticas ao estudo da imagem como objeto teórico. A polêmica parecia não conduzir a lugar algum até que Umberto Eco propõe com grande lucidez superar este beco sem saída declarando a relatividade de uma concepção puramente lingüística baseada no conceito da dupla articulação (essencial para a língua) e a necessidade de ampliar o campo de estudo da semiótica ao da imagem. Neste novo avanço teórico, os conceitos trabalhados por Peirce se converteram no centro de análise da semiótica da imagem (VILCHES, 1997).

A primeira originalidade do sistema peirciano (TODOROV; DUCROT, 1999) reside na própria definição que ele dá do signo. Em uma das formulações, Peirce diz que "um signo é um Primeiro, que mantém com um Segundo, chamado seu objeto, uma relação tão verdadeira que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu interpretante, para que este assuma a mesma relação triádica com respeito ao mencionado Objeto que é reinante entre o Signo e o Objeto". A ação do signo é a ação de determinar um interpretante, termo que não deve ser tomado como sinônimo de intérprete – meio através do qual o interpretante é produzido, ou mesmo sinônimo de interpretação – processo de produzir um interpretante. O interpretante deve ser compreendido como o efeito que o signo está apto a produzir ou que efetivamente produz numa mente interpretadora. Portanto, o signo é uma mediação entre o objeto (aquilo que ele representa) e o interpretante (o efeito que ele produz), assim como o interpretante é uma mediação entre o signo e um outro signo futuro.

Um signo é um elemento substitutivo, representa algo que não é ele, mas que está no lugar dele. O signo é sempre parcial e por natureza incompleto. O "objeto é a causa ou a determinante do signo" (SANTAELLA, 1992). Não há possibilidade de acesso ao objeto sem a mediação do signo. O signo é determinado pelo objeto, mas é ele que determina o interpretante.

Outro aspecto notável da atividade semiótica de Peirce: suas classificações das variedades de signos. O número **três**, segundo Todorov e Ducrot (1998), desempenha papel fundamental, tanto quanto o **dois** de Saussure. O número total de variedades que Peirce distingue é de 66. Algumas dessas distinções são bastante correntes. A mais conhecida: **ícone**, **índice** e **símbolo**.

Ícone é definido por Peirce (1990, grifo nosso) "como sendo um signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua natureza interna; **Índice** como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da relação real que mantém com ele; **Símbolo** como sendo um signo que é determinado por seu objeto dinâmico no sentido apenas no qual ele será interpretado".

Em outras palavras o **ícone** é um signo que retrata, imita, o seu objeto, vale dizer, que tem pelo menos um traço comum com seu objeto. Uma fotografia, um esquema, um diagrama, uma metáfora. **Índice** é um signo que tem relação real, causal, direta com seu objeto, que aponta diretamente para o objeto ou o assinala, que dirige nossa atenção para o objeto indicado, como que por um impulso cego. Pegadas indicam que passou alguém por ali, nuvens carregadas indicam que vai chover. **Símbolo** é um signo que não imita nem indica seu objeto, mas que representa de maneira arbitrária, convencional. As palavras de um dicionário de uma língua, os sinais de trânsito.

Bense (1971) apresenta um esquema gerador de signo, que descreve a seqüência das referências de signo, sobretudo nos processos comunicativos e informativos do signo.



À referência de objeto, à de meio e à de interpretante da relação triádica são coordenadas respectivamente, três referências semióticas precisas que podem se denominar **ícone**, **índice** e **símbolo** relativamente à referência de objeto; **quali-signo**, **sin-signo** e **legi-signo** relativamente à referência de meio; **rema**, **dicente** e **argumento** à referência de interpretante.

Quali-signo é um signo qualitativo, uma qualidade sensível tomada como signo. Uma cor por exemplo, a sensação de vermelho; **Sin-signo**, ou signo singular, é um objeto ou evento (ou uma coisa ou um evento atualmente existentes), tomados como signo. Como exemplo citamos um determinado quadro, uma palavra como representação, um catavento; **Legi-signo** é uma lei, ou tipo geral, tomado como signo. Como exemplo as letras do alfabeto, independentemente de sua realização impressa, uma placa de trânsito (pare).

Rema é um signo que não é verdadeiro nem falso, e que para seu interpretante é o signo de uma possibilidade qualitativa,

de uma função proposicional que depende de completção (o rema é um termo em relação ao dicente, que é um enunciado, e ao argumento que é um juízo completo, um raciocínio conclusivo); **Dicente**, que corresponde, como já dissemos, ao enunciado, é um signo que se presta à afirmação ou asserção, que move a consciência ao julgamento, que é verdadeiro ou falso, que, para seu interpretante, é signo de uma existência real, atual; **Argumento** é um signo que, para seu interpretante, é signo de uma conjunção ordenada. O argumento contém premissas e uma conclusão que o completam. Como exemplo citamos um silogismo, um estilo artístico regulado por leis.

2.1.1. A semiose

A semiótica, que está alicerçada na fenomenologia, foi concebida como uma doutrina formal de todos os tipos possíveis de semiose. "Esta doutrina é tão geral e abstrata a ponto de poder dar conta de qualquer processo sígnico, esteja ele no invisível mundo físico microscópico ou no universo cosmológico, esteja ele nas interações celulares ou nos movimentos político-sociais" (SANTAELLA, 1992, p. 36).

Não se deve confundir semiose com semiótica. Semiose quer dizer ação do signo. A ação do signo é a ação de determinar um interpretante. Peirce também conceituou a semiose como "o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete". (NÖTH, 1998) A semiótica é a ciência que tem por tarefa estudar todos os tipos possíveis de ações sígnicas, portanto, a semiose é seu objeto de estudo.

Para Peirce (1990), a semiose – a elaboração de pensamentos (em pensamentos) – desenvolve-se em três etapas sucessivas e interligadas, onde a segunda pressupõe a primeira e a terceira as duas anteriores:

1) **ícone, quali-signo** e **rema** pertencem à categoria denominada primeiridade, que compreende o domínio do sensível, do possível, do qualitativo (do "emocional"); é a apresentação de algo aos sentidos, imediato e integral, na qual captamos as qualidades de algo como um sentimento instantâneo e fugaz, que precede qualquer elaboração posterior;

2) **índice, sin-signo** e **dicente** pertencem à categoria denominada secundidade, que compreende o domínio da experiência, da realidade, da ação da coisa ou evento (do "energético"); depois da primeiridade, que é pura impressão, vem a sensação, o confronto e a consciência de algo concreto, exterior a si mesmo.

3) **símbolo, legi-signo** e **argumento** pertencem à categoria denominada terceiridade, que compreende tudo o que depende do pensamento, da consciência. É a esfera da própria inteligibilidade (racionalidade). É o momento em que o ator (sujeito da semiose) através de progressivos níveis de consciência, passa de um pensamento que é uma impressão pura e instantânea de algo (primeiridade) para um pensamento constatativo, produzido pela sensação desse algo como uma presença e concreta (secundidade), conduzindo-o, finalmente, à percepção da realidade exterior.

Para melhor compreensão do esquema das referências dos signos, com as categorias peirceanas, Bense(1971) apresenta o seguinte quadro:

		MEIO	OBJETO	INTERPRETANTE
MEIO	PRIMEIRIDADE	Quali-signo	Ícone	Rema
OBJETO	SECUNDIDADE	Sin-signo	Índice	Dicente
INTERPRETANTE	TERCEIRIDADE	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Peirce(1990) enceta mais uma subdivisão dos signos icônicos em **imagem propriamente dita, diagrama e metáfora**.

A **imagem propriamente dita** reúne os ícones que mantêm uma relação de analogia qualitativa, uma similaridade na aparência. Uma foto, um desenho, uma pintura retomam as qualidades formais de seu objeto.

O **diagrama** representa relações – principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. Utiliza-se uma analogia de relação, interna ao objeto. Um organograma, o projeto de um motor.

A **metáfora** trabalha a partir de um paralelismo qualitativo, um paralelismo com algo diverso. A metáfora é uma figura de retórica. O leão (força e agilidade) poderia ser comparado ao jogador de futebol Dunga, da seleção brasileira.

Em síntese, pode-se afirmar que a imagem é uma similaridade na aparência; o diagrama nas relações e a metáfora no significado. Pela lógica peirceana, no entanto, quando passamos da imagem para o diagrama, este embute aquela, assim como a metáfora engloba, dentro de si, tanto o diagrama como a imagem. Daí que as cintilações conotativas da metáfora pro-duzam nítidos efeitos imagéticos, assim como a metáfora sempre se engendra num processo de condensação tipicamente diagramático. Essa mesma lógica de encapsulamento dos níveis mais simples pelo mais complexo também vai ocorrer nas relações entre ícone, índice e símbolo. É por isso que o símbolo não é senão uma síntese dos três níveis signícos: o icônico, o indicial e o próprio simbólico. A afirmação de que a imagem é sempre e meramente ícone já é relativamente enganadora; **a de que a palavra é pura e simplesmente símbolo é decididamente equivocada**. (...) também há necessidade de imagem no símbolo, pois sem a imagem o símbolo não poderia significar (SANTAELLA, 1999, p.63, grifo nosso).

Segundo Eco(1985), representar iconicamente um objeto é transcrever segundo convenções gráficas propriedades culturais de ordem ótica e perceptiva, de ordem ontológica (qualidades essenciais que atribuem aos objetos) e de ordem convencional, quer dizer, o modo costumeiro de representar os objetos.

O signo estético propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude, visto que se enraíza no icônico e, como tal, signo que não se "distrai de si", nem na relação com o objeto que é pelo ícone substituído, nem na relação com o interpretante que só pode ser fundada na analogia.

2.1.2. Ação estética

A **semiótica estética** identifica e analisa o funcionamento das potencialidades estéticas presentes na imagem. Jürgen Trabant (1980) no capítulo que trata o signo como ação, discute três ações:

a) **Ação de indicação** tem como finalidade ser compreendida. Sua primeira característica é dirigir-se a outrem, dos quais se espera que transformem a ação de indicação em ação de compreensão. As ações de indicação são cooperativas. Outra característica é a de que "indica algo", "comunica algo", ou é semântica. Subdividem-se em diretas – aquelas que não se repetem, mas podem ser anotadas ou gravadas, e as indiretas, que são marcas permanentes e independem da presença temporal de seus produtores. São semânticas e informativa na medida em que nos dizem algo de novo acerca da realidade.

b) Os **rituais** funcionam como ratificações da permanência de instituições sociais, o desrespeito por estes rituais pode ser interpretado como uma recusa revolucionária daquela. Os rituais não são semânticos nem informativos, na medida em que

não nos comunicam nada acerca da realidade e nem tampouco são acontecimentos novos.

c) As **ações estéticas**, tal como os rituais, não são semânticas do ponto de vista do objeto da atenção, ou seja, não comunicam nada acerca da realidade. A relação entre a obra de arte e a realidade é indireta, isto é, pode também comunicar alguma coisa acerca da realidade, mas não é essa sua função primária. Por outro lado são informativas, à semelhança das ações de indicação, na medida em que representam acontecimentos novos. O novo nas ações estéticas não é, porém, aquilo que nos dizem, como acontece nas ações de indicação, mas sim como são. Ou melhor, o que é importante nas ações de indicação é aquilo que o agente comunica ao entendedor acerca da realidade por meio dessa ação; no ritual o que interessa é o fato de o agente executar esta ação diante do entendedor; e na ação estética, interessa a maneira como o agente executa a ação perante o entendedor.

A ação estética não tem por finalidade primária a representação da realidade, caso da ação de indicação, nem a ratificação de uma relação social, caso do ritual, mas antes a produção de uma realidade, que ele apresenta ao entendedor como algo a ser entendido. Sob este último aspecto, a realidade criada pela ação estética com uma intenção estética difere da realidade da natureza, que não foi intencionalmente criada por um sujeito a fim de que os homens a compreendam.

CAPÍTULO III

3. O signo e a dimensão estético-cognitiva

"Percepção é a possibilidade de adquirir informações, de significar mais; ora, uma palavra pode aprender. Quanto mais não significa hoje a palavra eletricidade do que significava no tempo de Franklin? Quanto mais não significa hoje o termo planeta do que no tempo de Hiparco? Essas palavras adquiriram informação, tal como o faz o pensamento de um homem através de uma percepção ulterior. Mas não há aqui uma diferença, dado que um homem faz a palavra, e a palavra nada significa senão aquilo que algum homem a fez significar e isso apenas para esse homem? Isto é verdade; porém dado que o homem pode pensar apenas por intermédio das palavras ou outros símbolos externos, as palavras poderiam replicar dizendo: você nada significa senão aquilo que lhe ensinamos e isto apenas na medida em que você se dirige a alguma palavra como o interpretante de seu pensamento. Portanto, de fato, o homem e as palavras educam-se reciprocamente uns aos outros; todo aumento de informação do homem é ao mesmo tempo o aumento de informação de uma palavra e vice-versa"

(Charles S. Peirce)

3.1. Cognição: a dimensão sógnica

A história da cultura do homem consiste em elaboração de discursos, sistemas de representação e estruturação da experiência, subsistindo em um processo contínuo de reelaboração. As suas diversas falas não sobrevivem isoladas, recortadas, pois há uma constante influência, interação, que as

enriquece mutuamente, uma permuta que permite um fluxo de experiência desde níveis mais simples, até discursos mais complexos. É a experiência que alimenta a ação dos signos (semiose), uma ação triádica e irreduzível. Este processo caracteriza-se basicamente pela tradução de um signo em outro, com o crescimento contínuo da experiência do objeto, e assim sucessivamente.

Compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim ad infinitum"(SANTAELLA, 1999,P.52).

O fenômeno da cognição tem em sua base a percepção. É a matéria que a alimenta, é o plano no interior do qual a cognição se processa. Se é verdade que não existe cognição sem signo, é verdade também que esta se inicia com a percepção. A percepção está na base da inteligência, delimitando a sua esfera de cognição, e na vida cultural consiste em uma de suas matrizes.

Na natureza constata-se a existência de duas ações básicas, segundo Peirce(1990): **ação mecânica**; e **ação inteligente**. A ação mecânica é uma ação diádica, uma interação redutível a pares, ação e reação. A ação inteligente é triádica, é necessariamente mediada, irreduzível à solução entre pares, processando-se na dimensão signica. O que efetivamente distingue a ação mecânica da inteligente é a intencionalidade, extraíndo-se daí um conceito de inteligência como sendo todo e qualquer processo controlável e dirigido a um fim.

A cognição neste quadro é uma ação inteligente, é um fenômeno mediado, deste modo indissociável da ação do signo. A cognição como um processo é controlável e intencional, também constatável fora do cérebro humano, em outros meios que simulem as condições ideais.

A percepção está na base da cognição. É da massa amorfa de percepções do sujeito em um nível primário e imediato que se processa a organização e identificação de padrões no caos perceptivo, esta elaboração de uma morfologia da percepção já implica em um certo grau de abstração, envolvendo signos para a representação de tal tipo ou matiz de experiência.

Os ícones estão na base mais elementar de cognição, signos essenciais na representação de imagens e impressões pictóricas. Estes padrões se justapõem em um grau crescente até a elaboração conceitual, signos caracterizados pela incapacidade de comunicação por si sós, estritamente formais, carecem de conteúdo, são como diz Peirce, signos de lei, de comportamento futuro previsível, porque convencionais. Os índices, signos que interagem fisicamente com os objetos, são circunstanciais e apontam para a realidade em um dado momento, preenchendo o vazio de conteúdo dos conceitos, conferindo-lhes poder de comunicação (poder que os ícones também possuem). O símbolo é a própria elaboração conceitual.

A percepção, portanto, constitui-se em um nível elementar de cognição, merecendo este rótulo quando o sujeito a percebe como tal, o que indica já a presença da mediação sígnica. A cognição não se dá em um ato, mas se constitui em um processo mediado por várias espécies sígnicas.

3.2. Cognição como tradução

A cognição, tradicionalmente concebida a partir da cibernética em que a idéia é a de manter a inteligência humana

em termos de processos operando sobre representações, através da manipulação de símbolos e regras, visando construir um modelo da ação inteligente no mundo. A mente é analisada como um dispositivo de processamento de informações.

Quando pensamos, segundo Plaza (2001, p. 18), "traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos, ou concepções em outras representações que também servem como signos". Todo pensamento é a tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento pressupõe ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Segundo Peirce, um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais (...) qualquer pensamento presente, na sua imediaticidade, é mero sentimento, e, co-mo tal, não tem significado algum, não tem valor cognitivo algum, pois este valor reside não naquilo que é realmente pensado, mas naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de pensamentos subseqüentes (PEIRCE apud PLAZA, 2001, p. 18).

Portanto, a cognição é um elemento constitutivo no processo do signo triádico ou semiose, tal como Peirce define o processo em que o signo tem um efeito cognitivo no seu intérprete. Mas a semiose, a ação do signo, não pode ser reduzida à cognição. Ela pressupõe a percepção, um processo triádico gerado na consciência do observador a partir do nível de um sentimento imediato ainda indiferenciado, no qual ele é meramente a qualidade de um signo mental.

A cognição funciona em primeiro lugar como o interpretante de um signo, que Peirce também define como o pensamento ou idéia "criada na mente do intérprete" de um signo.

Com o surgimento de um novo campo de interesses na percepção trazidos pelo cognitivismo, o papel que a teoria peirceana pode desempenhar, nesse contexto, é insubstituível, visto que nenhuma teoria está tão preparada quanto a sua, em termos lógicos, ontológicos, e epistemológicos, para enfrentar as questões relativas à percepção (SANTAELA, 1993, p.15).

Os argumentos que embasam essa afirmação são muitos, ainda, segundo a autora, mas podem, no momento, ser reduzidos a dois: de um lado, o fato de que para Peirce, não há e nem pode haver, separação entre percepção e conhecimento. Segundo ele, todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada. Além disso, a cognição e, junto com ela, a percepção, são inseparáveis das linguagens através das quais o homem pensa, sente, age e se comunica. Daí a teoria da percepção peirceana estar intimamente ligada à sua teoria dos signos, que, por sua vez, está fundamentada numa lógica tri-relativa, altamente rigorosa, que não separa os processos mentais, e mesmo os sensoriais, das linguagens em que eles se expressam.

Entendemos a cognição como a aquisição de um novo conhecimento. Funciona como o interpretante de um signo. Uma vez que o pensamento, e, portanto, a cognição, de acordo com este autor, é somente possível através de signos, o interpretante de um signo também o funciona mesmo como um signo. Na cadeia contínua e infinita de semioses, a cognição é, portanto, um signo pensamento, traduzido ou interpretado por um subsequente.

A ciência cognitiva investiga significados como representações mentais e descreve a compreensão como um processo de construção de modelos mentais. "Um modelo mental é a representação de uma área limitada da realidade num

formato que permite a simulação interna de processos externos de tal forma que permita tirar conclusões e fazer predições" (MOLITOR; BALSTAEDT; MANDL apud NÖTH, 1998, p. 137).

3.3. Cognição, Leitura e representação visual

O processo de leitura, como cognição de um signo, desenvolve-se de forma dialógica mediada pela ação do signo, entre uma mente que conhece e o objeto conhecível. Na relação entre o autor e o leitor é que se descobre a linguagem e seus sentidos.

No primeiro momento da leitura o efeito causado pelo signo não é senão a qualidade de sentimento que o signo pode provocar. Temos somente idéias vagas, possibilidades. No caso do objeto estético, segundo Plaza(2001) isto tende a se acentuar, pois que o signo e sua essência estão aptos a produzir meros efeitos de analogia.

O segundo momento é definido através do esforço mental desprendido da experiência real. Trata-se da experiência real como o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. "Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage"(PLAZA,2001, p.35).

No terceiro momento, têm-se a consciência de um processo no qual se desenvolve a cognição. Há sentido de aprendizado, evolução e representação mental.

No nosso caso a percepção visual atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores, em termos de "imagens mentais". O seu registro é feito pela exploração do campo visual, conjugando a percepção global ou simultânea e a linear. Contudo, estes aspectos, que permitem a captação da informação visual, podem ser organizados a partir da própria

constituição sígnica. Isto é, quando se organiza o signo, está também se organizando a construção do olhar. Assim, "o olho não é só um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de objetos imediatos da percepção" (PLAZA,2001, p. 52)

A noção de escolha, de alternativa ou de seleção, fundamental no processo de projetar e construir uma obra ou um texto, fundamental, portanto, no processo de gerar informação, encontra-se presente no processo da tipografia criativa. Essa presença é o resultado de um discurso, de um acontecimento - nunca unidirecional, nunca unidimensional que ocorre sobre um plano, não sobre a linha, que, portanto, precisam ser vistos, observados, para serem percebidos e compreendidos. Além, a prática do autor que incorpora o risco, o erro, a dúvida, a resposta imprevisível. O leitor surpreende a palavra em seus sentidos, ou em sua sinuosidade, porque ele mesmo é surpreendido por ela.

Neste sentido, a informação pressupõe a existência de seleção, de escolha, no conjunto de experiências e linguagens de um indivíduo e de uma coletividade. O repertório está indissolúvelmente ligado à linguagem, e muitas são as linguagens, cada qual possibilitando informações que lhes são exclusivas.

O repertório tem a função teórico-criativa de um autor, de uma fonte de informações. A manipulação da linguagem escrita em confronto e diálogo com os outros sistemas sígnicos é condição basilar da tipografia criativa: a criação do texto implica diversificação de repertórios, migração de recursos imprevisíveis nesse sistema.

Todo texto produzido existe em função do repertório do autor, e se a informação resulta no grau de imprevisibilidade da mensagem, é necessário para adquiri-la, lavrar hábil e insistentemente o código, o que implica, ao menos, conhecê-lo.

Max Bense salienta que todo repertório de elementos, que podem ser entendidos como signos, é primariamente um repertório material, determinado por categorias de substância, forma e intensidade. Pertencem também ao repertório elementos ideais, não materiais. São eles que constituem a dimensão semântica, relevante para o interpretante dos signos, que denomina semantemas, criando de certa forma um repertório semântico. A diferença, segundo Bense (1971), entre estas duas modalidades de repertório constitui parte fundamental da "teoria do repertório" da estética mais recente. "Toda concepção e produção consciente de um estado estético (...) parte de um repertório que possui, além da componente material, um componente semantema. Na criação de um retrato, por exemplo, cores e formas pertencem ao repertório material e similitude diz respeito ao repertório semantema"(BENSE, 1971, p. 66).

Bense salienta, ainda, por um lado, a função do repertório em relação à obra e, por outro, a transposição do repertório ao objeto como uma operação de seleção e ordenação, na medida em que o indivíduo recorta, do universo de sua experiência, os dados, para articulá-los em uma obra. De outro modo, poder-se-ia dizer que ocorre, nessa transformação, a passagem do mundo descontínuo, discreto, a um mundo contínuo, conexo, vale dizer, da pré-ordenação a ordenação.

O repertório tem naturalmente a função teórico-comunicativa ou teórico-criativa de um "emissor", de uma "fonte", o que significa, porém, que ele é seletivo. Em geral, nenhum repertório é transposto completamente para o objeto - obra material. O objeto-obra é, na maioria das vezes, apenas uma "imagem" material parcial do repertório, exatamente, uma seleção material (BENSE, 1971, p. 66).

O processo de composição da imagem tipográfica funciona de duas formas: como signo icônico, que substitui um determinado setor do real em virtude do processo de semelhança, e como simbólico ou portador material de certas idéias abstratas que, objetivadas pela finalidade expressiva do autor, são cifradas na mensagem tipográfica e são decifradas por um leitor, em concordância com o caráter de suas referências às convenções interpretativas social e culturalmente estabelecidas.

A ambigüidade da tipografia é para nós um ponto de partida para a análise e não somente o reconhecimento de uma evidência irrefutável. A composição tipográfica mostra a inteligência operativa de um autor, suas definições sígnicas, seus modos de fazer referência ao universo da experiência humana, suas intenções e seus vínculos de natureza ideológica; ao mesmo tempo, prefigura um tipo de leitor, uma possibilidade interpretativa, um certo topos mental, capaz de ajuizar esta específica manifestação sígnica.

É possível modificar ou reforçar um texto com o objetivo de melhorar a compreensão e ao mesmo tempo proporcionar prazer. Essa construção pode nos fornecer um quadro interpretativo suficiente para fazer novas inferências sobre o sentido das palavras, além de permitir uma compreensão e uma memorização satisfatória. Também nos mostra que é possível agir sobre a compreensão do texto ao fornecer ao leitor ajudas cognitivas.

3.4. O texto é uma imagem

Dentro do modo como se articula a composição tipográfica, percebemos um componente chave para seu funcionamento: o texto. Ele põe em evidência múltiplos e intrincados procedimentos de inteligibilidade, todos referenciados a partir da matéria sígnica.

O texto é o tecido lingüístico de um discurso. Este tecido encontra sua realização concreta nos textos escritos. A representação através da tipografia é condição de possibilidade de repetição: o texto pode várias vezes ser reescrito com caracteres e suportes diferentes, mas não deixa de ser o mesmo texto. A forma do texto é condicionada pelos elementos que intervieram na sua produção e reprodução.

O texto deve ser considerado como o meio privilegiado das intenções informativas e comunicativas. É através da textualidade onde é realizada não só a função pragmática da informação, como também onde é reconhecida pela sociedade. Trata-se, portanto, de um todo discursivo coerente por meio da qual se executam as estratégias de informação e comunicação. O texto é "o traço da intenção composta por um locutor em comunicar uma mensagem e de produzir um efeito" (SCHMIDT apud VILCHES, 1997, p. 31).

O jogo textual se realiza através de três componentes: a manipulação de formas e técnicas que constituem o universo produtivo por parte de um realizador individual ou coletivo, que chamamos de autor; a colocação em cena de um produto complexo, mas formalmente coerente que constitui propriamente o texto e, finalmente, sua recepção ativa por um destinatário individual ou coletivo que chamamos de leitor. O texto escrito só adquire significado quando há a intervenção do leitor.

"A materialidade de um texto, precisamente naquilo que antes era 'insignificância', e, depois leitura, é o que faz com que, mediante interpretações subjetivas, o texto não venha a sofrer distorções; e os cuidados postos na conservação do texto ou na recuperação da sua expressão genuína quando desgastada pelo tempo, são tentativas de defesa contra a prepotência da subjetividade. Mas a alternativa é drástica: a objetividade só é possível na ausência da leitura, isto é, de

significação; a leitura implica sempre um grau de subjetividade. Só no interior dessa subjetividade é possível propor-se uma interpretação que adira ao texto, graças ao domínio dos códigos presentes no texto; as várias leituras a que um texto está sujeito permitem fazer face (não eliminar) aos erros e desvios (Enciclopédia Einaudi, v. 17, 1984, p. 155).

O texto escrito possui propriedades evidentes:

-- ele pode circular longe de sua origem, encontrar públicos imprevisíveis sem precisar ser modificado a cada vez. Como quem escreve não pode controlar a recepção de seu enunciado, é obrigado a estruturá-lo de maneira a torná-lo compreensível, ou seja, é obrigado a fazer de seu enunciado um texto, no sentido mais pleno do termo;

-- no oral, o leitor-receptor partilha o mesmo ambiente que o autor-emissor, reage imediatamente à sua entonação, às suas atitudes. Não podendo percorrer a arquitetura do enunciado em seu conjunto, ele vai tomando conhecimento dele aos poucos e tem uma consciência muito vaga de estrutura. No escrito, por outro lado, ele deve proceder a uma leitura pessoal. Se o leitor-receptor-emissor encontra dificuldade em controlar o curso de uma interação oral, que implica minimamente a participação de pelo menos duas pessoas, no escrito ele pode impor seu modo de consumo, seu ritmo de apropriação: ler com a rapidez que lhe convém, silenciosamente ou em voz alta, com atenção ou em diagonal, interromper-se quando quiser;

-- a distância que assim se estabelece entre o leitor-receptor e texto escrito abre espaço para um comentário crítico ou para análises: o leitor pode sondar o texto, comparar certas partes, de forma a elaborar interpretações;

3.5. Imagem da escritura e escritura da imagem

Com a escrita, e sobretudo com a sua multiplicação através da impressão, o texto explora cada vez mais o fato de ocupar um espaço material. Um enunciado – aqui entendido como uma unidade de informação completa no âmbito de um determinado gênero de discurso – produzido por um autor ausente, deve conter tudo aquilo que é necessário para ser decifrado. Um enunciado que não é oral constitui, assim, uma realidade que não é mais puramente verbal. O texto, formado por letras, por palavras, constitui em si mesmo uma imagem, uma superfície exposta ao olhar.

Os jogos com a tipografia definem justamente o limite onde a imagem é convertida em "substância" no subconsciente do leitor, é levada a sua consciência e convertida em elemento verdadeiramente pictórico.

Essa duplicidade de sentido da imagem da palavra pode fazer-se patente de diversas maneiras. Uma modalidade de combinação escritura-imagem consiste na troca de uma letra por um objeto-signo.



Nos exemplos acima é interessante estimar o grau de legibilidade da palavra em relação com a essência do signo empregado e ausência, portanto, da letra pertinente. O signo da nota musical é compreendido espontaneamente como M na palavra Música, ainda que resulte incompreensível na palavra CASA.

Outra modalidade, mais expressiva que a anterior, consiste em um desordenamento das letras dentro de uma mesma palavra.

Ante essa disposição insólita, o leitor se sente em primeiro lugar desconcertado, mas ao reconhecer o jogo em curso, toma consciência da metamorfose em que foi convertida a letra em imagem/figura, tornando-se clara a relação e conteúdo compartilhados pelo significado e a apresentação literal costumeira.

Com o emprego de formas de letras de diferentes tipos de escrituras dentro de uma mesma palavra/inscrição se produzem efeitos semelhantes ao acontecimento pictórico da palavra. O modo mais direto de "figurativizar" os signos da escrita consiste em modificar a imagem das letras ou da palavra para a expressão pictórica, com o que se dá lugar à clara oposição entre visível e legível. Este duplo efeito é muito empregado no grafismo moderno, por exemplo para conferir maior memorabilidade ao símbolo, fazendo com que o leitor fique intrigado pelo jogo entre o abstrato da forma alfabética e a imagem fática apresentada.

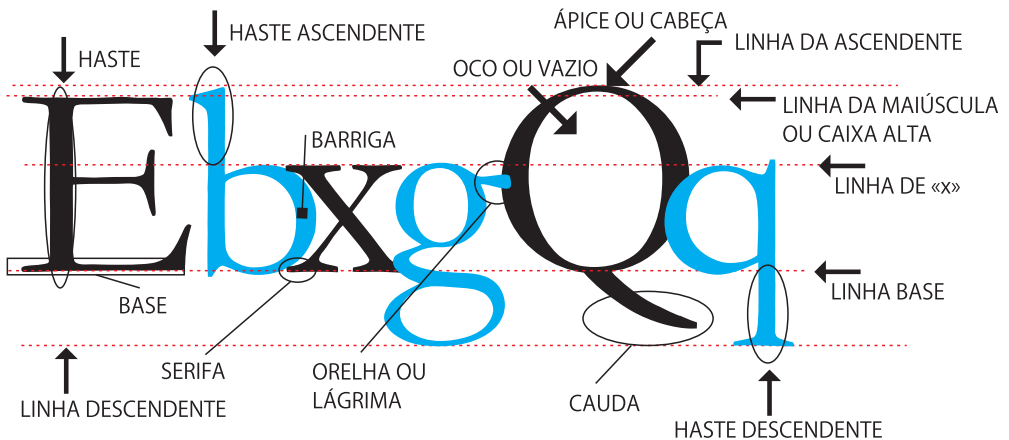
3.6. Um cenário de letras

Em termos gerais, a tipografia consiste em eleger um tipo de letra para um trabalho determinado, de modo que a palavra ou um bloco de palavras seja lido sem dificuldade. Entretanto, em um exame detalhado, é evidente que encerra algo mais que

uma simples questão de facilidade de leitura. A tipografia é, segundo Lucy Niemeyer (2000), o ofício que trata dos atributos visuais da linguagem escrita.

A definição de tipografia que adotamos é a mesma utilizada por Priscila Farias (2000), como sendo o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e paraortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independente do modo como foram criados (à mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documento digital).

ANATOMIA DO TIPO



Alguns conceitos sobre tipografia facilitam também a compreensão do nosso estudo:

FONTE

É o termo que designa a coleção completa de todos os caracteres de um tipo em um tamanho. Uma fonte inclui as letras maiúsculas, as minúsculas, os números, os sinais etc. Um exemplo simples é o teclado de uma máquina de escrever manual.

ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstu
vw
xyz
1234567890 `!%^&*()n_ -
+ = \
< > ? / , . " " : ; { } []

Fonte Century Schoolbook, corpo 28

FAMÍLIA

A família é a coleção de variações baseada em um design único.

Garamond
Garamond Cursiva
Garamond Book Condensed Italic
Garamond Light Condensed Italic
Garamond Media
Garamond Light
Garamond Black
Garamond Black Cursiva
GARAMOND NORMAL VERSALETE
Garamond Black Condensed
Garamond Media Stencil

As variações, portanto, podem ser quanto ao peso, largura, inclinação, e outros usos.

EIXO



ROMANO
NORMAL



ITÁLICO
GRIFO

PESO



LEVE
LIGTH

NORMAL
REGULAR
MÉDIO

NEGRITO
BOLD
BLACK
PESADO

LARGURA



ESTREITA
CONDENSADA



LARGA
EXPANDIDA

OUTRAS VARIAÇÕES



OUTLINE



STENCIL



REVERSED



SHADOW

A mais simples das classificações, conhecidas mesmo por muitos leigos, é aquela que divide os alfabetos em com e sem serifa. Entretanto essa simplificação não explica a origem dos alfabetos. Eis a classificação européia:

HUMANISTA

Alfabetos originários dos primeiros tipos romanos aparecidos na Itália (1460-1470), e se baseiam nas letras dos manuscritos humanistas escritos com as minúsculas carolíngias. São também chamados de venezianos.

ABCDEF GHI abcdefghi

Fonte Carolingia

ABCDEF GHI abcdefghi

Fonte Centaur

OLD STYLE/ESTILO ANTIGO

Varição das fontes humanistas, com modificações nas maiúsculas e minúsculas. Suas serifas são triangulares e as serifas das caixas baixas são obliquas. Há um maior contraste entre as hastes e a barra tende a ser perpendicular. Aparecem a partir de 1475.

ABCDEF GHI abcdefghi

Fonte Garamond

ABCDEF GHI abcdefghi

Fonte Goudy Old Style

ABCDEFGHIabcdefghijkl

Fonte Palatino

TRANSICIONAIS

Tem origem no Roman du Roi, alfabeto criado para a Imprensa Real por determinação de Luis XIV e que foi projetado por regras matemáticas rígidas. Eles marcam uma divergência entre as formas Old Style e as formas mais modernas do final do Século XVII. Destaca um maior contraste entre seus traços e uma maior verticalização das letras que possuem curvas.

ABCDEFGHIabcdefghijkl

Fonte Baskerville

ABCDEFGHIabcdefghijkl

Fonte Bookman Old Style

MODERNOS

Tipos que têm origem no neoclássico da segunda metade do século XVIII e início do século XIX. Possuem grande contraste em seus traços e usam amplamente serifas bastante delgadas.

ABCDEFGHIabcdefghijkl

Fonte Bodoni Bd BT

ABCDEFGHIabcdefghijkl

Fonte Bell MT

SLAB SERIF/SERIFAS RETAS

Associados à revolução industrial e ao mercado publicitário da época, foram originalmente criados para serem vistos de longe e em meio aos impressos concorrentes. São mais pesados e têm destaque nas serifas.

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Linowrite

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Claredon BT

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Century Schoolbook

SEM SERIFA

Também, originários da revolução industrial.

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Arial

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Futura Hv BT

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Kabel

DISPLAY

Desenhado com uma falsa serifa, ou serifa curta. Inclassificável como serifado ou sem serifa ou mesmo como moderno.

ABCDEFGHIABCDEFGHI

Fonte Copperplate Gothic

ABCDEFGHIabcdefghijkl

Fonte Maiandra GD

Francis Thibadeau, considerando a enorme variedade de nomes de tipos, com a crescente produção industrial estabeleceu uma classificação geral dos tipos considerando as serifas existentes na linha de base.



BASTÃO



EGÍPCIANA



ELZEVIR



DIDOT

Uma outra classificação, bastante utilizada por autores brasileiros é a seguinte:

ROMANA

É o tipo clássico. Possui serifa e hastes diferenciadas



Fonte Garamond

GÓTICA

Foram os tipos utilizados na Bíblia de Gutenberg. É uma letra bastante rebuscada e pontiaguda. De leitura bastante difícil, geralmente é utilizada como capitular.



Fonte Old English

EGIPCIA

As serifas são marcantes, sólidas, grossas, de largura idêntica às hastes.



Fonte Geo Slab

GROTESCA

Não possui serifa. Seus hastes podem ser iguais ou com contraste de espessura.



Fonte Futura

MANUSCRITA

Tenta imitar a escrita caligráfica.



Fonte Bright Kunstler Salkiy

FANTASIA

São tipos que parecem mais desenhados do que propriamente escritos. Comumente utilizados para anúncios e logotipos. Não se destinam ao texto corrido.



Fonte Snowtop Caps

3.7. A letra fala

A letra, como se pode perceber, é enquadrada quanto à forma e quanto ao estilo. Ela sempre está associada à história de seu tempo, aos modismos. A fonte **Helvética** – filha direta da **Futura**, de Paul Renner, 1927 – que foi construída dentro da filosofia do funcionalismo absoluto, antidecorativo, antiformalista (Escola Bauhaus), mas que justamente torna-se o símbolo tipográfico do próprio funcionalismo, do modernismo, enquanto movimento cultural e estético. É o anti-símbolo que se torna símbolo. É impossível imaginar o modernismo sem a Helvética; é, aliás, impossível imaginar o modernismo sem as famílias não serifadas.

Giambattista Bodoni torna-se, com a criação de sua fonte, o primeiro topógrafo "moderno", exemplo máximo da tendência à racionalização da página, à limpeza, precursor até mesmo do modernismo, pela eliminação quase total dos elementos decorativos e a fé na beleza intrínseca e não figurativa da tipografia. É, pois, típico produto do Iluminismo e até mesmo da Revolução Francesa, pois há uma aura "totalitária" em Bodoni, assim como o neoclássico exprime perfeitamente o regime totalitário. (Os caracteres de Firmin Didot, primos-irmãos dos da família Bodoni, são sistematicamente utilizados pela Revolução Francesa e pelo Primeiro Império).

O ecletismo tipográfico do final do século XIX é o reflexo mais claro do ecletismo arquitetônico e artístico do mesmo período. À arquitetura eclética corresponde um estilo gráfico eclético, que usa numa mesma página até 10 tipos diferentes.

São as variações e o desenho da letra – que partilham em alguns períodos históricos de estilo – que permitem, no grafismo, emitir conceitos visuais. Como as cores, que podem expressar estados ou sentimentos, – o vermelho é sinônimo de calor, o azul

MODE	mode
Mode	Mode
mode	MODE
Mode	MODE
Mode	mode
MODE	MODE
<i>mode</i>	Mode
	MODE

BREF SOYEZ A LA

MODE

Siglo XX. Variedad de Deberny et Peignot

de frio, o branco de pureza, o preto de obscuridade – a letra, por si mesma, por sua forma, por seu contraste ou tamanho, pode expressar idéias ou pode reforçar o significado das palavras. Tomemos como exemplo as palavras perfume e trator e tratemos de ver, de acordo com o tipo de letra empregado para escrever estas palavras, se seu sentido cai diminuído ou reforçado:

PERFUME DE MULHER

Utilizando maiúsculas de um tipo Preto, a frase resulta fria, quase sem sentido.

*Perfume de
Mulher*

Ao empregar no mesmo texto uma letra de perfil fino, este tipo reforça e expressa melhor o significado destas palavras.

Vejamos agora um caso oposto com as palavras seguintes:

Trator Ford

Uma letra como esta, do tipo Garamond, resulta inadequada para reforçar a idéia de trator, de peso, de potência.

TRATOR FORD

Um tipo como este, da família grotesca, está mais próximo de expressar a idéia de peso, de potência...

TRATOR FORD

... que é perfeita quando a frase aparece com uma composta por uma letra superpreta.

É difícil precisar exatamente qual deve ser, em cada caso, o tipo de letra a utilizar para conseguir maior expressividade. Porém, parece possível estabelecer algumas normas gerais de interpretação como as estabelecidas no quadro seguinte:

Letra grotesca, sem serifa

Indicada para expressar atualidade, mecanismo, força, indústria...

Letra em estilo romano

Expressa classicismo, tradicionalismo, religião, arte...

LETRA GROSSA

Símbolo de força, poder, energia

LETRA CLARA

Simboliza debilidade, suavidade, elegância, luxo.

LETRA CURSIVA MAIÚSCULA

Símbolo de dinamismo.

LETRA MAIÚSCULA

Indica título, encabeçamento, anúncio.

Letra minúscula romana

Indica conversação, frase...

3.8. A cena da enunciação

A imagem tipográfica nos remete simultaneamente a dois níveis de realidade que trazem elementos interpretativos capazes de particularizar sua significação: o do denotado e o de nossa própria experiência subjetiva. Além disso, a própria imagem é portadora de outra instância de significação: a intencionalidade expressiva do autor.

Em sua intencionalidade expressiva, Priscila Farias (2000) levanta três critérios básicos para a usabilidade do tipo: legibilidade, leiturabilidade (readability) e pregnância. Ela destaca ainda que esses critérios não são os únicos a serem levados em conta no desenvolvimento de um projeto gráfico. Devem ser considerados na utilização do tipo também seus aspectos quanto à estética, à significação e a adequação ao projeto produtivo.

3.8.1. LEGIBILIDADE

As investigações sobre legibilidade têm como objetivo a otimização do poder de informação e comunicação da palavra materializada. O termo legibilidade tem várias implicações, pois abarca todo um conjunto de estudos que vão desde a percepção dos caracteres e das palavras até a facilidade e rapidez de leitura dos textos compostos.

É necessário fazer uma distinção entre a legibilidade do carácter e a legibilidade de um texto impresso. A legibilidade de um carácter é a facilidade com que um usuário identifica um carácter individual como uma letra em particular. A legibilidade de um texto se refere à facilidade com que grupos de caracteres são identificados corretamente como uma palavra, resultando que o leitor perceba frases significativas para ele ou ela (FARIAS, 2000, p. 72).

Um alto grau de legibilidade é muito importante em material que exija uma leitura intensa, como livros e jornais, muito maior do que a aplicada em cartazes e logotipos. "Se um texto não é muito legível, esta característica vai afetar de modo determinante a velocidade com que o texto é lido e aumentará o esforço mental necessário para identificar corretamente as letras e conseqüentemente a compreensão do texto" (FARIAS, 2000, p. 73).

Como contraponto aos padrões que regem a noção de legibilidade, principalmente a partir dos anos 1980, o conceito de ilegibilidade como dado negativo começou a ser questionado. Tem sido mais ou menos freqüente projetos que se utilizam de informações propositadamente ilegíveis como um recurso de comunicação – o que seria inadmissível há alguns anos.

3.8.2. LEITURABILIDADE (READABILITY)

A diferença da legibilidade, que se refere à facilidade de leitura relacionada com a apresentação tipográfica de um texto (quer dizer, com a forma), a leiturabilidade, ou compreensibilidade, como também se chama, é a qualidade de um texto ser compreendido e interpretado, e se relaciona com o estilo do autor e o argumento utilizado. Com efeito, um texto pode ser muito legível devido ao que está impresso em papel de boa qualidade, com letra muito clara e de tamanho adequado à idade e demais características do leitor, porém, pode ser pouco leiturável ou compreensível se está escrito com palavras e termos que o leitor não entenda em absoluto. Ao contrário, um texto pode ser muito leiturável (uma carta, por exemplo) e pouco legível (se escrita com letra de um médico). Se a legibilidade depende da realização gráfica de um original, a leiturabilidade é a qualidade que torna possível o reconhecimento do conteúdo da informação em um suporte quando ela está representada por caracteres alfanuméricos em grupamentos com significação, com palavras e frases.

Para um nível alto de leiturabilidade, a composição do texto deve possibilitar fácil acesso à informação contida nas palavras. Além da composição em si, a leiturabilidade depende, também, da dificuldade do vocabulário, da estrutura frasal e do grau de abstração presente nas relações expressas nas palavras.

3.8.3. PREGNÂNCIA

Pregnância "é a qualidade de um caracter ou símbolo que faz com que ele seja visível separadamente do seu entorno" (SANDERS; MCCORMICK apud FARIAS, 2000, p. 75). Toda mensagem que chega a um leitor é o reconhecimento de algo,

de uma forma que este já conhecia de uma maneira mais ou menos intuitiva. A noção de forma está ligada à de contorno, com relação a um fundo – como o contorno de uma palavra. Uma forma verdadeira, segundo a **gestalt**, um todo maior que as partes. Na leitura, uma palavra é superior a suas partes, as letras.

A eficácia de uma forma está ligada à pregnância, que a faz mais facilmente perceptível. As palavras mais simples, mais usuais e curtas possuem a qualidade de pregnância. São reconhecidas mais facilmente e mais rapidamente do que outras palavras, pois exigem menos esforço do leitor.

O corpo de texto em um livro não precisa ser prenante, entretanto, quando algumas palavras necessitam atrair mais a atenção, utiliza-se o artifício de compor formas que contrastem com as demais, tais como modificar o corpo, o peso, a inclinação etc.

A pesquisa tipográfica sobre pregnância tem se preocupado, principalmente, com os efeitos sobre a leitura das interferências no tipo, como a de sublinhar, de alterar o corpo, de variar o peso. Nessas investigações têm sido usados procedimentos de medição do movimento dos olhos e de avaliação de compreensão do texto.

CAPÍTULO IV

4. A Tipografia Criativa

"Há mais luz - houve quem dissesse - nas 25
letras do alfabeto do que em todas as
estrelas."

(Cassiano Ricardo)

4.1. Explorando os Signos Tipográficos

Esta parte do trabalho de investigação trata de analisar as peças tipográficas selecionadas, em suas determinações de ordem semiótica, segundo as orientações da escola peirceana, vistas por Santaella, Nöth, Bense e Calabrese. As peças, objetos de nossa exploração, foram escolhidas em função de seu caráter criativo-composicional, como em função de sua organização estética, com suas inevitáveis, e específicas, potencialidades cognitivas. Investigaremos as relações presentes na composição sígnica, a fim de compreender os fluxos presentes nos planos da semiose. Tais organizações, relações, fluxos e processos semióticos permitir-nos-ão compreender o funcionamento interno das composições tipográficas, como as peculiaridades, as propriedades e a natureza de seus processos significacionais.

4.1.1. Classificando a composição tipográfica

De saída, é necessário considerarmos que os nossos objetos de análise inscrevem-se num circuito semiótico complexo, cuja operação se processa em termos heurísticos, aí se incluindo, do ponto de vista do conhecimento produzido, uma informação, e, do ponto de vista estético, uma originalidade⁴. Quer isso dizer que, indicada a sua natureza estética, o signo precisa ser avaliado em função de uma dupla articulação, aparentemente contraditória: a que leva em consideração o grau de complexidade – o nível de desordem, da entropia – em associação com os elementos que asseguram (ou refletem) seqüências organizadas, isto é, que apresentam relações de redundância, daquilo que é conhecido pela repetição do igual, representando justamente a ausência de informação inovadora.

A composição sígnica de natureza estética, assim, se inscreveria num fluxo que se, de um lado, potencializa as margens interpretativas, em função de uma desordem, inscrita na materialidade dos significantes (ou dos objetos), não pode ser percebida, ou analisada, se não puser em circulação, no ato interpretativo, certos lugares conhecidos, certas seqüências determinadas pelo uso constante. No campo específico de uma semiótica estética, dir-se-ia que é impossível construir-se um objeto estético que desconsiderasse a cultura precedente; isto é, um objeto artístico-estilístico novo, original, não pode romper inteiramente com o *status* mental de uma comunidade – *status*, esse, construído pela produção semiótica – pois, se assim ocorresse, a mensagem se transformaria em algo absolutamente

⁴ Veja-se, a esse respeito, as investigações de BENSE (1971, p.123-133), acerca do processo de composição da matéria sígnica de natureza estética, e da natureza mesma dessa matéria, enquanto manancial especial de informação.

caótico. Neste sentido, a abertura semiótica de natureza estética deixaria de ser produtiva, instigante, para transformar-se em confusão, em disjunção, em dispersão. Por isso, o objeto estético é, em essência, produzido por uma tensão, entre a total dispersão, marcadamente entrópica, e a estabilidade, a previsibilidade da redundância⁵.

Assim considerando, vemos no interior da classificação semiótica peirceana elementos que contemplam a complexidade, já antes referida no capítulo anterior, típica e característica de nossos objetos de análise. Reto-mando, portanto, a exploração acerca da qualidade do signo tipográfico em análise, vemos que ele se enquadra, na relação triádica peirceana, como signos da **terceiridade**, considerando-se que são:

- 1) elementos que, em relação ao objeto, apresentam uma fisionomia duplamente articulada, ou híbrida: ícones, por um lado, e símbolos, por outro – imitam o seu objeto (pela relação de similaridade icônica) mas, também, os representa de maneira arbitrária, convencional (a letra tipográfica; o que permite a transcendência estética, pelo jogo metafórico que estabelecem entre estes dois pólos);
- 2) em relação ao meio, são legi-signos – signos que expressam uma lei ou um tipo geral - tal como uma metáfora;
- 3) e, em relação ao interpretante, são argumentos – são signos cuja conjunção é ordenada; o argumento em si contém premissas e uma conclusão que o completa.

⁵ Este fenômeno pode bem ser percebido no interior da discussão sobre a figura do **kitsch**, iniciada pelo ensaio de Abraham Moles (1986). A discussão sobre a natureza do **Kitsch**, e sua presença no interior da matéria artística, está longe de chegar a uma solução pacífica e uniformemente acatada. Entretanto, adotamos a compreensão de Eco (1986), que afastando-se dos extremos propostos por Moles, entende que a figura do **Kitsch** – o lugar estilístico-composicional comum, repetido – integra o processo artístico. Isso porque, nenhuma obra estética pode dispensar a tradição que a precede; a obra de arte, para ser original, incorpora, em certa medida, as soluções geradas pelos movimentos anteriores, acrescentando-lhe, ou alterando-lhe as suas marcas essenciais. Daí o novo; que é sempre uma resposta ao antigo.

Assim, os exemplos aqui trabalhados incluem-se na categoria denominada de **terceiridade** – *thirdness*: são, assim, legi-signos argumentais icônico-simbólicos, já que dependem diretamente do pensamento, da consciência, da reflexão, pois movem a consciência para determinados pontos, como norma de suas operações intrínsecas.

Observar-se-á que na tipologia peirceana não existe a categoria icônico-simbólico. Como se verá, a natureza específica de nossos objetos de análise integram-se, todavia, nessa categorização híbrida, já que não faria sentido, reconhecendo-se os níveis de articulação propostos por Pierce, inscrevê-los numa plataforma única: icônicos ou simbólicos. Imagem e texto articulam-se, nas composições tipográficas aqui selecionadas, compõem-se, integram-se, daí a sua natureza ser inter-relacionada – razão de sua força argumentativa e de sua criatividade expressiva.

O trabalho aqui desenvolvido analisará as composições tipográficas, levando-se em consideração a articulação dos três níveis propostos por Pierce: o signo em relação ao objeto, em relação ao meio e em relação ao interpretante. Assim, em cada signo analisado são, portanto, estabelecidas uma referência de objeto, uma de meio e uma de interpretante. A referência de objeto chama-se, também, "representação", a referência de meio chama-se, também, "linguagem" e a referência de interpretante chama-se, também, "expressão" (BENSE, 1971, p.61).

4.1.2. A cognição através da tipografia criativa

As letras retrabalhadas, e pela semelhança/aproximação com a imagem, fazem da estrutura mais que uma composição simbólica: uma reinscrição da letra no universo do icônico, ou vice-versa, uma reinscrição do icônico no universo da letra. Tem-

se, portanto, uma via de mão-dupla, que integra modalidades semióticas, por absoluta recorrência ao código da palavra: a palavra se mantém palavra, mas ao mesmo tempo se projeta em direção ao ícone – por consequência da reorganização da matéria significante. Aqui, portanto, estamos no nível da definição de sua estrutura enquanto linguagem. O domínio de sua organização como linguagem, ou forma de linguagem, opera por uma reinvenção do próprio espaço simbólico – entendido, portanto, segundo a direção que lhe empresta Peirce. A letra, em sua formação originária, abriga outra inscrição que transcende o mero espaço da articulação da letra, ou da norma que marca a operação deste código chamado língua.

O modo operativo da linguagem, em seu processo de reenvios para algo que a transcende – mas que ao mesmo tempo a fortalece e a atualiza – reinventa a própria linguagem; conferindo-lhe um outro estatuto antes não divisado pelo código primeiro – ou organização semiótica inicial. Trata-se, assim, de signos dentro de signos: isso porque tanto a palavra – símbolo – ganhou uma outra identidade, ou outras identidades, como se operou uma mudança fundamental na potencialidade comunicativa, informativa, desse manancial de linguagem. Diferenciada em função de suas operações sígnicas intrínsecas, a palavra-ícone – ou o símbolo-ícone – se apresenta como forma mais imediata de atenção. Ou para usar um termo muito rico ao pensamento estruturalista responsável pelas investigações sobre a matéria artística, pode-se dizer que tais operações sígnicas se auto-enfatizam, pela sua originalidade. Assim, a composição tipográfica apresenta-se como objeto primeiro da atenção, porque diferenciada, estranha em relação ao código da palavra.

Nesse sentido, a composição tipográfica criativa parece incorporar das diretrizes articuladas pela poesia concreta, em

que a letra, a estrutura e a organização do alfabeto são não só exploradas em sua vertente poético-comunicacional como letra, mas também como imagem, como potência imagética que transcende o estatuto da palavra e se transfere para o domínio da imagem, do ícone. Tal processo – ou poética – faz da palavra-poema o seu sucedâneo no plano da imagem: o ícone-poema da letra, se assim se pode falar.

Por aí mesmo se pode observar que a composição tipográfica se põe em desacordo com a percepção habitual que se tem do alfabeto. A letra ganha, por essa específica operação semiótica, um grau de autonomia, de capacidade representativa que originalmente não dispunha. Assim, a organização tipográfica parece dar vida, dar espírito a algo que não tem alma.

Refazendo a natureza interna do termo gráfico, da palavra escrita, a composição tipográfica, reorganiza, também, o campo significacional a que faz referência.

4.2. A trama de Mother

Consideremos a construção tipográfica **Mother**, primeiramente, em relação ao seu objeto. A composição estrutura-se em letras da matriz GOUDY OLD STYLE, numa tipologia fina e longilínea. As letras "o", "t", "h", e "e" acham-se ligadas: as três primeiras pela parte superior, e a penúltima com a última pela parte inferior. Estabelece-se, assim, uma ligadura entre as quatro letras que fazem o centro da composição. A letra "o" traz, dentro dela, a inscrição do & (símbolo comercial, ou de associação) e este, por sua vez, apresenta a inscrição inglesa *child* (= criança) em letras pequenas, utilizando a mesma fonte.

De um lado – e podemos dizer, também, que mais fortemente -a composição se dá, em seu plano representacional,

como um símbolo, já que não imita o seu objeto, sendo de natureza convencional, arbitrária. Enquanto palavra, seu suporte se organiza em função da fixação do termo no interior de uma prática de linguagem. Entretanto, o elemento surpresa - criativo, que reordena a percepção – também é de natureza simbólica: o & e o termo *child*, mas se organiza através de relações intersígnicas outras. Observe-se que a inscrição internalizada no símbolo, através dos jogos com as letras, dispostas numa trama representacional específica, faz da letra "o" não mais apenas a letra do alfabeto, mas uma parte que imanta a estrutura toda com um grau representacional de evidente complexidade. A letra "o" e as inscrições que carrega em seu interior, transformam-na – através da relação de semelhança – na representação icônica do ventre materno em estado de gravidez.



Criação de Herb Lubalin

Neste sentido, de simples termo, ou símbolo - mother -, com seus significados específicos, abre possibilidades para outros fluxos interpretativos. Aqui, portanto, tem-se não uma formulação que gera equivalentes remáticos no plano interpretativo, mas, sua complexidade é própria do argumento.

Veja-se que, em sua condição inicial, mother, do ponto de vista retórico, é termo que gera estados sentimentais, gera afetos, correspondências a estados afetivos diversos, a estados psicológicos importantes da experiência humana. Mas não se

pode afirmar que, assim escrito, possa ser definido em termos de uma relação argumentativa. Bem diferente é o caso da composição tipográfica que estamos analisando. Isso porque a reorientação que faz do código transforma o bloco tipográfico em uma organização única, suscetível de ser avaliada não só porque se refere a "mamãe", mas também porque a própria composição extrai do "frio" da letra, uma referência única, distinta, sintética, uma forma de reconsideração da experiência representacional.

Claro está que o seu uso, na composição tipográfica em análise, levou em exata consideração a experiência social a que se agrega a palavra. Em função de sua típica organização sígnica, tanto pode suscitar estados afetivos, como pode - graças ao trabalho de inteligência que lhe é peculiar, porque criativo - levar o sujeito da interpretação à experiência estética, ao gozo estético. A força expressiva, pela sugestiva metáfora incorporada na trama tipográfica, pode potencialmente gerar estados de contemplação, de reinterpretação sugeridos pelo jogo criativo da peça. A intensidade expressiva, assim, desse material tipográfico, é bastante elevada, graças às rupturas sígnicas já antes consideradas nesta análise.

4.3. A sutileza da crisálida

A composição tipográfica de nosso segundo exemplo, Chrysalis (= crisálida - estado intermediário por que passam os lepidópteros para se transformarem de lagarta em borboleta) é construída na fonte GARAMOND. É uma construção sutil, onde a letra "y" tem sua haste mudada para a forma itálica.

A grafia incorpora a forma de uma lagarta, transformada em borboleta alçando seu primeiro vôo. Deste modo, no processo, a imagem tipográfica funciona de duas formas: como signo icônico, que substitui um determinado setor do real em

virtude do processo de semelhança, e como simbólico ou portador material de certas idéias abstratas que, objetivadas pela finalidade expressiva do autor, são decifradas por um leitor, em concordância com o caráter de suas referências às convenções interpretativas sociais e culturais estabelecidas.

Chrysalis

Sutileza e estilo no logotipo para a Chrysalis Records,
criação de Peter Saville and Associates, 1987

O reforço expressivo ocorre no momento em que a simples modificação de uma das letras provoca no leitor uma associação interpretativa com o ato de "vôo", de "liberdade", provocado pela "iconização" da palavra. A crisálida é reapresentada. É recuperada analogicamente (em termos concretos) qualidades físicas, sensíveis, daquilo a que faz referência, excitando no leitor sensações análogas às que o objeto excitaria. A palavra recria sensível e concretamente efeitos físicos do objeto. O leitor redescobre o objeto que se confunde com o próprio desenho da palavra. A palavra se faz movimento e este se faz palavra.

A força expressiva, sugerida pela metáfora incorporada na palavra, gera estados de contemplação, de reinterpretação. A intensidade expressiva é bastante elevada. A palavra é reforçada sutilmente com o objetivo de melhorar a compreensão, de informar melhor, e ao mesmo tempo, proporcionar prazer.

A forma de construção da palavra Chrysalis nos fornece um quadro interpretativo suficiente para o leitor fazer uma nova

inferência sobre o sentido da palavra, ao mesmo tempo em que permite uma compreensão e uma memorização satisfatória.

4.4. A máquina numérica

Organizada em uma estruturação marcadamente "pesada", e aparentemente singela, a peça a seguir exposta é um perfeito exemplo de síntese compósita, em que a letra, submetida a uma reorganização criativa, termina por gerar uma tensão interpretativa. Trata-se de uma composição tipográfica comemorativa ao 100 aniversário do automóvel, e sua força comunicativa é assinalada, em primeiro lugar, em razão da sugestão de movimento que sua tipografia, sua cor e sua disposição promovem.



Criação de Alan Fletcher, da Pentagram, para a Daimler-Benz, empresa alemã, Para celebrar o centenário do automóvel, 1986.

A composição está construída na fonte Helvetica, e acha-se disposta sobre um fundo retangular negro, acompanhada da frase **100th anniversary of the automobile**, que toma o canto inferior esquerdo do espaço visual. O número 100 não chega a ocupar o meio do espaço gráfico: ele se encontra projetado mais à esquerda do retângulo e abaixo da linha mediana do espaço visual, e o "1" que compõe o "100" está inclinado cerca de 45 graus. Esta disposição dos elementos constituintes é bastante plástica, e cria a ilusão de que os elementos estão em movimento, o que implica na idéia de um tempo que transcorre e é precisamente esse fator que dá a esta composição o seu *tonus* maior, sua maior intensidade como mecanismo representacional.

Por uma parte, poderíamos afirmar que a composição se constrói sob a idéia de temporalidade: há um tempo a que se refere a inscrição tipográfica, e que, afinal ela está a comemorar. O número 100 põe em imediata relação uma faixa temporal, longa, que dimensiona a vetustez do objeto a que se está a referir. Mas o número 100, considerado em sua ordem representacional, encerra apenas a idéia de tempo. Veja-se bem que o número 100, entretanto, não se reduz a um numeral: ele já não é o número 100, mas a metáfora de um automóvel; o espaço negro que ambienta a composição já não é mais apenas um fundo qualquer, mas a negra estrada feita do mais negro asfalto; o texto que indica que esta composição é comemorativa ao 100º aniversário do automóvel, já não é mais uma frase alusiva, mas uma faixa divisória de pistas de rolagem.

O número 100, composto em um tipo em negrito não apenas faz referência aos pneus do automóvel, e à sua parte frontal, mas também está a indicar um mecanismo poderoso, cujas partes salientes propõem justamente essa intensidade gráfico-psicológica.

As coordenadas gráficas dessa composição nos remetem, apesar de aludir a um mecanismo centenário, à idéia de modernidade. Se não, vejamos: graças a essa espantosa máquina o transporte individual e coletivo sofreu uma vertiginosa mudança, permitindo o rápido deslocamento entre distâncias até então longas, cujo percurso exigia considerável faixa de tempo. A idéia de transporte, a partir do automóvel, foi rapidamente revista, e esta máquina transformou-se, sem sombra de dúvidas, no mais eficiente e requisitado instrumento de locomoção em tempos de modernidade. E estas coordenadas, que indicam a velocidade das mudanças tão próprias da era moderna integram a composição. Perceba-se, atentamente, que a faixa negra que dá o suporte às inscrições tipográficas é curta. Ora, ela poderia ser mais longa, para com isso enfatizar, graficamente, a idéia de deslocamento: espaço maior correspondendo, assim, a um deslocamento igualmente maior. Mas não é essa a forma dada à composição: nela, o espaço é curto, justamente para marcar o aspecto da rapidez com que se dá o deslocamento pelo automóvel.

Giddens(1991)⁶, em **As conseqüências da modernidade** afirma que uma das marcas que mais evidenciam as condições de modernidade está na rapidez como as mudanças se processam neste período. Diferentemente de outros momentos da história civilizacional, o homem experimenta na modernidade alterações significativas em espaços de tempo muito curtos. Pois bem, a composição tipográfica de que aqui nos referimos

⁶É importante aqui referir que Giddens discorda de Jean-François Lyotard quanto ao dimensionamento que este pensador francês dá aos nossos tempos como tempos de pós-modernidade. Para Giddens, não existe qualquer razão substancial que indique que as condições de modernidade tenham sido superadas, para então dar lugar ao pós-moderno. O que se experimenta, hoje, é a intensificação dos peculiares fundamentos do moderno, a que Giddens chama de alta modernidade. Ver Giddens (1991).

incorpora, em seus fundamentos representacionais, essas implicações, que podem ser traduzidas pelos seguintes aspectos: a) a idéia de movimento, já explorada; b) a idéia de tempo que transcorre de forma rápida; c) a máquina, como expressão da conquista da racionalidade.

A composição, assim, em sua singularidade compósita, se põe em uma articulação duplamente implicada: a letra se apresenta enquanto orientação icônica, e o ícone se manifesta em uma peculiar formação argumentativa.

4.5. O casamento pela letra

A palavra francesa MARRIAGE, de que agora nos ocuparemos, é um dessas típicas construções em que a forma escrita ganha uma alta carga significacional, em razão de uma alteração em sua constituição formal, que lhe dá não só uma dimensão representacional elástica, como também amplia as significações que se agregam à idéia que a palavra em si comporta.



Criação de Herb Lubalin

Esta peça está composta em caixa alta, na fonte BAKERSIGNET BT, sendo que o dígrafo "rr" está em vermelho e o restante das letras em preto. A composição possui uma constituição elegante, delicada, amparada por tipos finos e longilíneos, que caracterizam esta fonte. Além da sugestão

sensual que a tipografia ostenta, o ponto central dessa peça consiste, precisamente, na constituição dos dígrafos "rr", que se acham quase na posição central da palavra. Os dígrafos encontram-se em situação invertida e, conforme já frisado, estão na cor vermelha.

Consideremos, mais detidamente, os elementos constituintes dessa peça, em seu funcionamento semiótico. A peculiar inversão dos dígrafos "rr" define uma situação de justa equivalência, mas cujos vetores são invertidos, caracterizando duas partes autônomas, mas que se acham integradas em um mesmo propósito unificador. A inteligente delicadeza dessa composição põe em justo contraste a situação de seres humanos que não são iguais, mas que, em sua autonomia, se unem em razão de sentimentos, desejos e intenções quase comuns. A cor vermelha indica, não só a paixão, o calor do amor, mas, também, certa tensão, certo grau de conflitividade.

Observe-se que os "rr" estão unidos, pelas pernas, e se tocam na pela parte superior, o que acentua a união, o enlaçamento sem qualquer critério de submissão ou de preponderância de um dos pólos. Esse aspecto dá à composição uma percepção moderna dos relacionamentos amorosos que culminam com o casamento. As identidades dos integrantes não subsumem ou, inversamente, não são ampliadas em razão da centralidade de um dos parceiros, mas são concebidas em termos de perfeito equilíbrio, em suas distintas posições. Mas as distinções não são capazes de pôr em desajuste a harmonia que dá equilíbrio à "peça-relação humana". A situação de equilíbrio entre os dessemelhantes é condição sine qua non sobre que se arma a estrutura relacional: ou seja, a harmonia é um jogo no qual participam atores individualmente consagrados, cujos pesos, em suas alteridades, formam não uma unidade, mas uma diversidade em luta pelo equilíbrio.

A organização tipográfica, assim, ao reorientar o plano das inscrições, ao modificar a escritura original que traduz uma "tradicional" prática de união, põe em reconsideração – através de sugestivos efeitos de sentido – essa experiência milenar. Assim, o amor, o afeto, a convivência harmônica que historicamente definem uma visão romântica de casamento são contrastados, por tais artifícios gráficos, com outros fatores presentes nessa situação relacional – o que faz da composição um núcleo de revisitação dessa experiência humana.

É bom chamar a atenção para o fato de que essa composição não põe o amor numa posição subalterna, mas o que ela faz, isso sim, é implicar a carga romântica dentro de um quadro em que as divergências – próprias em situações entre os diferentes – sempre são possíveis. E mais ainda: as divergências são possíveis em ambientes ou condições em que os integrantes da relação têm participação equilibrada, são senhores de sua própria expressão. Diferentemente ocorre em situações de exercício de autoridade ou de supremacia, em que um dos pólos domina a cena.

4.6. Families através das letras

A peça que aqui analisaremos foi construída na fonte **Frankfurt**, em caixa alta e baixa (o "f" maiúsculo e as demais letras em mi-núsculo), e por possuir uma configuração em bold, a sua aparência é densa e pesada. Os tipos foram dispostos de forma muito aproximada, separados por pequenas nescas. As três formas longilíneas da composição – o "i", o "l" e o outro "i" – acham-se destacadas, tanto em razão da cor preta que a acompanha – distinguindo-a do resto da composição que se acha em azul – quanto pelo pingô sobre a letra "l".

As soluções aqui apontadas, do ponto de vista semiótico, apresentam aspectos bastante interessantes, em razão de sua constituição criativa. Tomemos cada uma delas separadamente, para em seguida fazê-las convergir para um ponto que as unifique.



Criação de Herb Lubalin

Primeiramente, a composição em bold. O termo "famílias" assim organizado numa estruturação densamente constituída em **bold** indica organizações sociais sólidas – cujo sentido não necessariamente se reduz à idéia de indissolubilidade, mas que também põe em circuito o sentido de que são células importantíssimas da vida social. O peso da composição traduz exatamente essa idéia de núcleo de alta relevância social.

Já a pouca distância com que as letras foram arranjadas indica uma outra importante peculiaridade familiar: a aproximação entre os membros integrantes. É importante dar-mos conta que a estruturação da composição tipográfica acentua a individualidade dos seres, através do destaque dado a "iii". Aqui, as letras ganham autonomia gráfica e representativa, onde cada letra marca uma individualidade, uma específica caracterização de um ente. Por tal razão, as letras acham-se articuladas de maneira muito próxima, quase a se tocarem, justamente porque pretendem criar o efeito visual-gráfico-

poético de proximidade, de mutualidade, de troca, de reciprocidade, de afeto, de bem-querência.

Os elementos que ocupam o foco central da composição, justamente porque receberam uma coloração diferenciada (preto) e por causa do pingo sobre a letra "l", constituem, por justa aproximação visual, os integrantes da família. Note-se que as três letras longilíneas possuem alturas diferentes, que indicam uma tradicional distinção entre pai (o "l", que é a letra mais alta, e que ocupa, por isso mesmo, o centro do núcleo "ili"), a mãe (que ocupa a altura intermediária entre o mais alto e o mais baixo) e o filho (que apresenta, obviamente, a menor altura). A altura do "l", inclusive, projeta-se para além da altura da letra mais alta, que se encontra em caixa alta, o "f" – artifício que ajuda ainda mais a garantir a centralidade de toda composição.

A estrutura complexa desta peça possui uma unidade surpreendente – conforme esperamos ter deixado exposto. As peculiaridades que envolvem essa composição põem em evidência uma estrutura semiótica com alto grau de orientação estética, e, por isso mesmo, com alto potencial informativo. A estrutura da peça se apresenta como um todo articulado, em que todas as partes confluem perfeitamente para uma constituição única. Se for possível sintetizar numa frase a natureza comunicacional dessa peça diríamos que se trata de "uma bela metáfora de uma metáfora".

Com isso, pretendemos dizer que da simples "inscrição" representativa de "famílias", a inteligência criativa operou uma reinvenção do que já era uma forma sígnica de algo existente daí a dupla metaforização.

Essa particularidade não é específica da construção tipográfica Families, mas de todas as demais que integram o nosso corpus de análise. Entretanto, a complexa constituição de Families, combinado ao seu alto teor poético-informacional

deixa evidenciado que é uma das mais criativas composições do universo tipográfico.

4.7. A letra sem chão

A peça Abismo foi composta na fonte Helvetica, em caixa alta. É uma recriação de um trabalho de Millôr Fernandes. A letra M tem uma de suas hastes ampliada no sentido descendente. No final, abaixo da linha base e no final da haste ampliada a letra "O", transformada em objeto, completa a palavra, passando a idéia para o leitor de uma pedra que despencou em um abismo; ou de um ente que caiu.

ABISM
lo

Criação de Millor Fernandes

A palavra provoca uma leitura não linear — não segue a direção tradicional da esquerda para a direita. É a ação do objeto dinâmico, provocado em razão dessa inserção da estrutura sígnica inovadora, que produz novos interpretantes. A leitura é simultânea. A palavra é apresentada num movimento

descontínuo que permite a captação de uma imagem, em outras direções. Isso faz com que o autor jogue com mais essa possibilidade. Ele realiza um processo que, sem deixar de ser palavra, constrói um objeto. A palavra adquire, pela remodelação, uma existência visual que a conduz ao terreno figurativo.

A letra composta em **Helvética Black**, apresenta uma identidade marcadamente pesada, que ajuda a formar o tônus tenso e dramático perseguido pela idéia de queda a que se vincula o abismo. Outro aspecto importante dessa composição, não é apenas o "o" que está num plano abaixo, mas a perna direita da letra "m", que se projeta para baixo, criando justamente, a figuração de algo que também está caindo. Quer dizer: a composição signfica marca a idéia de algo que caiu e algo que está em processo de queda. O dinamismo dessa peça é impressionante, porque sugere uma caminhada: cria a impressão de que todas as letras caminham para um precipício, cuja queda é inevitável.

Na concepção pierceana, todo o signo é capaz de gerar outros signos, daí ser a semiose um processo de extensões infinitas. Um signo gera outro que gera outro, que, por sua vez gera outro, e assim sucessivamente. Mas, aqui, a capacidade que a armação semiótica promove uma reconsideração do próprio signo, em sua força representacional, a qualidade e a condição de sua natureza convencional são sugeridas a uma combinação: ampliando, muitíssimo as possibilidades de constituição de novos interpretantes.

Pela lógica peirceana, que fala de ícones (signos de qualidade cujos objetos são meras probabilidades), os objetos podem ser absolutamente ficcionais, com todas as verdades que lhe dizem respeito. Aqui, efetivamente, a inserção da força icônica é bastante evidente, e produz uma tensão, que reorienta,

em função das probabilidades geradas, os interpretantes. Mas é a letra, símbolo peirceano, que está em jogo. Não se trata de uma imagem pura e simplesmente, mas de uma imagem produzida a partir de uma codificação estruturada por signos linguísticos. A tensão, portanto, que aí se projeta, é de nível simbólico, sem que se perca a dimensão a operação qualitativa icônica que lhe é própria. Essa não é, tão-somente, a condição dessa peça a que estamos submetendo à análise, mas a de todas as peças aqui trabalhadas.

4.8. Café no Zoológico

Construído nas fontes Avant Garde e **Humanist**, na forma vazada, na cor branca, sob retângulo azul celeste, esta composição é um típico exemplo de excelente organização espacial e de alta qualidade criativa. Observemo-la atentamente, para explicitar o que acabamos de afirmar.

O espaço em que se acha o café é, claro, é um zoológico, e a composição procura, justamente estabelecer um conjunto e sinais gráfico-visuais não só capazes de fazer imediata referência ao zôo, como também criar uma espacialidade que acentue sua extensão, um de seus animais e o clima propício para se ir ao zôo. A alegoria gráfico-visual, se orienta, como dito, sob a forma de um retângulo cuja base é longa, o que imediatamente sugere extensão espacial. Os zoológicos, via de regra, encontram-se em grandes áreas, próprias para que os animais disponham de espaços. Portanto, a forma retangular é adequadíssima para a representação de um zoológico.

O fundo que recebe a composição tipográfica é de um azul celeste profundo, que faz referência a céu azul. Os zoológicos são visitados, em geral, em dias de sol, e, portanto, o fundo azul dessa composição traduz, justamente, esse clima de

luminosidade que é próprio dos dias de visita aos zôos. Além do mais, o azul transmite, além de profundidade e liberdade, a sensação de bem-estar, alegria, jovialidade.



Criação de Minale Tattersfield & Partners

A organização das letras obedece a uma delicada concepção. As palavras "the", "in the zoo" formam o que se pode chamar de a linha que compõe o espaço (o largo espaço) em que se ambienta o zôo. Essas palavras estão formadas em um tipo delgado, para, precisamente, sugerir árvores, ou outros elementos que, em razão da distância, rebatem a unidade principal da composição. Seja como for, a posição como se encontram essas letras querem dar a idéia de distância, de espaço entre elas e a palavra "café". A palavra "café" está composta na fonte Humanist negrito, para dar-lhe maior destaque, e torná-lo elemento primeiro a ser destacado na apreensão visual. Observe-se que esta palavra ocupa um plano distinto dos que armam as demais letras, com isso querendo dizer que se trata da alegoria de uma presença importante. Justamente deste termo desponta o elemento surpresa: o "F", que se projeta para além dos limites previsíveis da organização da letra, para fazer analogia à girafa.

A trama semiótica que aí se estabelece é bastante produtiva, em termos da construção, consciente de deliberada, de interpretantes, sem os quais a composição perde a sua força representativa. Os elementos propriamente iconográficos, acentuam qualidades, que, por sua vez, traduzem-se em expansões da própria representação. A palavra "café" não é solicitada a se auto-enfatizar, como acontece na maioria das concepções tipográficas aqui analisadas, mas ela é reorientada para significar algo que está para além dela mesma, que é a girafa, e, no conjunto da composição, a ambientação do zôo e o animal referido, como o clima psicológico a que procura se associar (o dia ensolarado, com o céu límpido).

Mas também a concepção guarda uma outra marcante característica semiótica: além da idéia de espacialidade, a de temporalidade. O tempo é sugerido na composição, como um tempo que transcorre sob a tutela da alegria, da felicidade; um tempo que corre frouxo, como os passeios curiosos por entre o exotismo dos animais. A complexa constituição semiótica armada nessa composição é capaz de produzir, por efeitos de aproximação e de sugestão, uma série de interpretantes como esses, que acabamos de nos referir.

4.9. O eclipse tipográfico

A peça, a seguir exposta, foi realizada na fonte Book Antiqua, em uma planificação de amplas proporções. A fonte, como se vê, é delgada e sinuosa, e a letra "l" apresenta-se apagada, como se a letra "c" ocupasse o lugar de um "o", avançando sobre o corpo daquela, eliminando a parte central de sua haste. A monumentalidade perseguida pela peça tipográfica é uma particularidade importantíssima, vez que o gigantismo

possui um evidente desempenho plástico, a realçar o caráter de grandiosidade que o processo de eclipsagem entre corpos celestes sugere.

ECLIPSE

Desenhado por Jeff Kinble, de Toledo (Ohio) para a Libbery-Owens-Ford Company.

A concepção é muito delicada, e sutil, mas de enorme feito plástico-composicional. O centro dessa composição está, precisamente, no efeito de eclipsagem operada pela superposição da letra "o" sobre as letras "c" e "l". A estrutura (em razão da largura das letras e das serifas que as acompanham) é muito sensual, por causa das circunvoluções trabalhadas na fonte Book Antiqua. Além desse, um outro aspecto é marcante nesta composição: a sensação de espaço celestial coberto pelas letras.

Embora a composição, como dito, se utilize de uma fonte delgada, o efeito gerado pela combinação das letras preenche o espaço visual de forma a dar a sensação de espaço estelar, locus em que ocorrem o fenômeno tratado pela concepção tipográfica.

Como em quase todas as composições aqui analisadas, um pequeno detalhe, uma sutil modificação, uma alteração na ordem gráfica do exercício corriqueiro da palavra escrita altera, substancialmente, o seu poder comunicacional, pela reinvenção do próprio espaço gráfico em que a letra se movimenta. Claro

está, que não há movimento na letra; elas são estáticas. Mas, é pela sugestão que a planificação gráfico-visual possibilita, que dá a clara impressão de movimento.

Na composição "eclipse" há uma evidente preocupação não só com o movimento, mas, também, com a noção de tempo. Perceba-se que a disposição espacial recoberta pelas letras "c" e "l" cria a sensação de que há uma movimentação que vai, pouco a pouco, permitindo que a letra "c" vá se revelando em sua totalidade, como também o mesmo parece que irá ocorrer com a letra "l". E esta passagem, ou esta "ilusão" construída pela composição, marca, justamente, um tempo que transcorre, que flui, e que desvela o que está oculto. Trata-se de efeitos muito preciosos, quando se considera que falamos de inscrições imóveis, estáticas.

A operação semiótica que aí se realiza cria um tensão entre objeto e o signo, em que o grau de referencialidade é sugerido a identificar-se com a própria a que está tratando de representar: uma operação em que o que mais se processa é uma reconsideração do próprio sentido, gerando, assim, outros interpretantes não controláveis.

4.10. Zoom da zoomp

Criado por Rafic Farah e Suzana Jeha, da Rafic Farah, a palavra ZOOMP foi construída na fonte Kabel Medium. Ao nível da primeira impressão, numa visão do todo, o procedimento através do qual a palavra se engendra já se revela uma semiose: a palavra se organiza acoplando-se a uma sintaxe cinematográfica. Frontalidade, movimento zoom, características estas que indicam o modo industrial de produção: a máquina de cinema. Cada letra passa a equivaler um plano fílmico (PPP – primei

ríssimo plano; PP – Primeiro plano; PA – Plano Aproximado), que vai imprimir movimento à palavra. O processamento da leitura da palavra ZOOMP dá-se, como no cinema, em tomadas curtas.



Criação de Minale Tattersfield & Partners

A iconicidade da palavra revela-se no nível rítmico, isto é, em termos de tempo-movimento, quando focalizamos o seu todo estrutural. O processo de redução-aproximação de planos vai criando um tempo de leitura cada vez menor, cada vez mais curto. Este encurtamento de tempo vai correspondendo à dilatação da palavra, ao mesmo tempo em que vai reproduzindo um movimento-ritmo acelerado.

Há, nessa operação de aproximação-distanciamento, uma visível falta de proporção entre as letras. Observe-se que a letra "m" não possui o mesmo tamanho que as letras "z" e "o" (embora o fechamento visual crie a impressão de que possuem o mesmo tamanho). Já a letra "p", diminuída, é que vai permitir que se consolide a idéia de distanciamento. O centro focal da composição, a letra "o", cujo tamanho é o maior, opera como um catalisador, que puxa o nosso olhar para ela, irremediavelmente. Não há como fugir desse centro gravitacional, como também é impossível fugir da lente que nos foca (muito perto, perto, distante).

E esse é, no nosso entender, o efeito perseguido por essa peça: há uma atração arrebatadora que suga a nossa atenção,

que nos joga nesse centro ótico, e que serve – é óbvio – como estratégia textual que atrai o olhar para a própria marca. A circunferência – já diziam os pensadores da Antiguidade Clássica – é a forma perfeita; nela não existem ângulos, nem bordas, e nosso olhar é atraído pela leveza, porque nada nela é abrupto, rugoso. O equilíbrio da circunferência é perfeito; ela se basta a si própria como núcleo da atenção, diferentemente de outras formas geométricas.

4.11. O Ruído das Letras

A peça a seguir exposta é construída na fonte **COOPER BLACK**, sendo apresentada de forma repetida, em insistentes sinuosidades, que lhe dá uma fisionomia deformada, e lhe garante um movimento sensual. A construção "gluglug" encontra-se repetida oito vezes, uma sob a outra, formando um bloco cujas extremidades também são sinuosas.

O autor construiu uma onomatopéia, formando um sistema de expressão de sons naturais por meio de harmonias imitativas. O efeito acústico que, por intermédio delas, se quer traduzir, é eminentemente mimético, pela reprodução intencional de sonoridades características do mergulhar, de bolhas de ar soltas na água, e assim por diante. Por uma necessidade de "realismo" descritivo, estes signos motivados adquirem uma função de imagem: as onomatopéias são ruídos "vistos" e "lidos" (realizando-se na interseção dos planos verbal, gráfico e acústico) que, não obstante, utilizam uma estrutura fonética da língua. Aqui também se dá uma transferência de canais: o ruído é objeto da visão.

A forma monolítica, organizada num bloco, possui um movimento excepcional, criando a impressão do turvo, que é próprio do efeito causado pela água.

GLUGLUG
GLUGLUG
GLUGLUG
GLUGLUG
GLUGLUG
GLUGLUG
GLUGLUG
GLUGLUG

Criação da Conway Group Graphics Ltd. Londres

CONCLUSÃO

Até aqui procedemos ao levantamento e ao exame dos principais elementos que interferem na tipografia como operação que envolve a tradução de pensamentos em signos, intercurso dos sentidos e transcrição de formas. A tradução com criatividade pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética.

Como pudemos observar, a tipografia criativa se põe em desacordo com a percepção habitual que se tem do alfabeto. A letra ganha, por uma específica operação semiótica, uma capacidade representativa que originalmente não dispunha. A reorganização das letras parece dar vida, dar espírito a algo que não tem alma. Ela muda o campo significacional a que faz referência.

Nossas discussões visaram, em primeira instância, ao delineamento dos caracteres gerais dos traços implicados no ato de composição da tipografia criativa. Procuramos demonstrar que a composição tipográfica é um manancial de informação riquíssimo, que está além de muitas avaliações que não conseguem mergulhar na sua competência estético-cognitiva. É possível modificar ou reforçar uma palavra, ou texto com o objetivo de melhorar a sua compreensão e ao mesmo tempo proporcionar prazer. Essa forma de construção nos fornece um quadro interpretativo suficiente para fazer novas inferências sobre o sentido das palavras, ao mesmo tempo em que permite uma compreensão e uma memorização satisfatória, como já

dissemos, e também nos mostra que é possível agir sobre a compreensão do texto ao fornecer ao leitor ajudas cognitivas.

A compreensão dessas estruturas tipográficas de alto potencial estético ampliam as capacidades de compreensão de nosso mundo humano. A experiência tipográfica transcendeu os espaços exclusivos de simples informação impressa para adquirir novas funções, segundo o avanço e a sofisticação que então se verificou neste domínio ao longo do século passado, e, de forma extremamente acentuada, neste princípio de século.

Na nossa contemporaneidade, a criação está dramaticamente perpassada pela influência dos meios de reprodução de linguagens. Hoje, assistimos a uma transformação profunda e radical na produção cultural que configura este momento histórico. Não mais a dominância de sistemas artesanais ou mecânicos, mas de sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção da informação. (PLAZA, 1987, p. 206).

A cultura visual, com o advento das novas tecnologias, tem passado por uma série de transformações tão rápidas, quanto assustadoras, o que vem trazendo importantes modificações no plano da constituição de linguagens, cujo peso estético cada vez mais se intensifica. De um ponto de vista mais amplo, o abundante e crescente volume de informação que nos cerca – nossa sociedade da informação – determina uma maior seletividade na percepção. Isto significa que só será percebida, compreendida e utilizada a informação que se apresentar a seu leitor de modo adequado e eficiente. Daí a necessidade de uma avaliação, segundo a percepção de Júlio Plaza, uma leitura lúdica e lúcida.

Nos tempos atuais, de fato, cada vez torna-se mais viável o acesso a equipamentos que permitem um sofisticado design

gráfico do texto. Como a maior parte dos impressos são elaborados por pessoas que não passaram por um processo de práxis ou educação formal em design gráfico, e em particular, em tipografia, é inevitável que sejam majoritários os materiais com baixa qualidade gráfica e ineficazes em seu processo de interação.

Para além destas motivações instrumentais, nosso trabalho pretendeu avançar a investigação sobre os fenômenos da construção do discurso tipográfico, na perspectiva semiótica, uma vez que a tradição dos estudos sobre a tipografia ficam limitados apenas a itens, como já dito, da sua história, escolas, estilos, usos e legibilidade. Nosso estudo buscou apreender o funcionamento de suas estratégias e seu processo de enunciação, enquanto opera numa perspectiva mediadora entre criadores e públicos.

Além do mais, e já pensando em desdobramentos que transcendem o espaço desta investigação, acreditamos que este tipo de análise é também importante para que todos aqueles que trabalham com construções tipográficas, com informação estética, entendam que para além dos caracteres tipográficos, há sempre um sentido se estruturando no interior do trabalho que se faz com estes signos.

GLOSSÁRIO

Alltype - Termo do design gráfico que designa as construções que se utilizam somente do recurso tipográfico.

Caráter - Qualquer sinal usado na escrita. Cada uma das letras, algarismos de numeração, sinais de pontuação ou outros que entrem na constituição da mensagem escrita.

Ciência cognitiva - investiga significados como representações mentais e descreve a compreensão como um processo de construção de modelos mentais.

Cognição - Aquisição de um conhecimento; funciona como o interpretante de um signo, que Peirce também define como o pensamento ou idéia "criada na mente do interprete" de um signo.

Discurso - É o plano de conteúdo de um texto, que resulta da conversão, pelo sujeito da enunciação; é a narrativa "enriquecida" pelas opções do sujeito da enunciação.

Interpretante - É a significação do signo. O próprio resultado do significante, ou seja, o efeito de um signo, podendo ser também "algo criado na mente do intérprete.

Letra - Cada um dos sinais gráficos elementares com que se representam os vocábulos na língua escrita. Diz-se de cada um dos caracteres do alfabeto quanto à sua forma e grandeza e conforme as diferentes espécies de escrita.

Logocentrismo - A escrita como centro do mundo, da civilização. Com o desenvolvimento das técnicas de impressão, a linguagem escrita pôde ser amplamente disseminada, influenciando várias áreas do saber e do fazer humanos

Objeto - Corresponde ao referente, à coisa (pragma) ou ao denotatum em outros modelos de signo, numa correspondência que é só aproximativa.

Objeto dinâmico - quando ele está "fora do signo", sendo a realidade que o "signo só pode indicar".

Objeto imediato - quando ele é uma cognição produzida na mente do intérprete como representação mental de tal objeto.

Palavra - Série de caracteres ou elementos binários, armazenada numa localização de memória e capaz de ser tratada como uma unidade.

Represetamen - é o nome peirceano do "objeto perceptível" que serve como signo para o receptor; é tudo aquilo que, sob certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo.

Semiose - a ação do signo ou processo de produção de significado; o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete.

Tipo - Pequeno bloco fundido em metal (ou fabricado com outros materiais resistentes, como a Madeira) na forma de paralelepípedo, que traz em relevo, numa das faces, uma letra ou qualquer outro sinal de escrita (ou caráter) para ser reproduzido por meio de impressão.

Tipografia - Arte de criar, desenhar e fazer o arranjo dos tipos a serem impressos.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção visual**. 3. ed. São Paulo: Edusp; Pioneira, 1986.
- AZEVEDO, Wilton. **Os signos do design**. São Paulo: Global, 1994.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2000.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BEAUMONT, Michael. **Type: design, color, character e use**. Cincinnati: North Ligth Books, 1991.
- BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Bauru: Edusc, 1999.
- BONTCÉ, M. **El arte de la rotulación**. Barcelona: Leda, 1979.
- BRAGA, G. M. **Informação, ciência, política científica: o pensamento de Derek de Solla Price**. Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v.3,n.2,p. 155-177,1974, 2001.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- COELHO NETTO, J. TEIXEIRA. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DIJK, Teun A. van. **Cognição, discurso e interação**. São Paulo: Contexto, 2000.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. **Dicionario Enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1983. (Coleção Ensaios).
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Com-panhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Leitura do texto literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1983
- ECO, Umberto . **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Ensaios).

EPSTEIN, Isaac. **Teoria da informação**. São Paulo: Ática, 1986.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 17, 1984.

FARIAS, Priscila L. **Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

FERLAUTO, Claudio. **O tipo da gráfica e outros escritos**. São Paulo: Cachorro Louco, 2000.

FRUTTIGER, Adrian, **Signos, símbolos, marcas, señales**. Barcelona: GG, 1999.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. 4. reimp., São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991. (Coleção Biblioteca Básica).

GILL, Erik. **An essay on typography**. Boston: David R. Godine, 1993.

GOMEZ, Maria Nélide Gonzalez de. **O objeto de estudo da Ciência da Informação: paradoxos e desafios**. Ci. Inf., Brasília, v. 19, n.2, p. 117-122, jul./dez., 1990.

GOMEZ, Maria Nélide Gonzalez de. Entrevista realizada pelos alunos do curso de Mestrado em Ciência da Informação. Inf. & Soc., João Pessoa, v. 10, n.1, p. 185-194, jan./jun., 2000.

JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

JOTA, Zélio dos Santos. **Dicionário de lingüística**. 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Presença/INL, 1981.

LÉVY, Pierre. **A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?** São Paulo: Loyola, 1998.

LEWIS, John. **Princípios básicos de tipografia**. México: Editorial Trillas, 1974.

LUBISCO, Nídia M. L., BRANDÃO, Lídia M. B. **Informação e informática**. Salvador: Edufba, 2000.

MARCH, Marion. **Tipografia creativa**. Barcelona: GG, 1989.

MEGGS, Phillip B. **Type & image: the language of graphic design**. Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1989.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOLES, Abraham. **Teoria da informação e percepção estética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. UnB, 1978.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Sistemas de grelhas**. Barcelona: GG, 1982.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Pierce**. São Paulo: Anna blume, 1998.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade**. São Paulo: Educ, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1999.

PERFECT, Christopher, AUSTEN, Jeremy. **The complete typographer**. Massachusetts: Rockport Publishers, 1992.

PEIRCE, Charles S. **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores, 36).

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1990.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro, GÓMEZ, Maria Nélida (Orgs.). **Interdiscursos da Ciência da Informação**: arte, museu e imagem. Rio de Janeiro: Brasília; IBICT/DEP/DDI, 2000.

PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro, LOUREIRO, José Maria Matheus. **Traçados e limites da Ciência da Informação**. Revista Ciência da Informação, Brasília, V. 4, n. 1, p. 42-53, Jan/Abr, 1995.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Com a palavra o senhor presidente José Sarney** - o discurso do Plano Cruzado. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo, Editora Ática, 1987.

SAYÃO, Luís Fernando, **Bases de dados e suas qualidades**. In: LUBISCO, Nídia M. L., BRANDÃO, Lídia M. B. **Informação e informática**. Salvador: Edufba, 2000. p. 143-180.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética**: de Platão a Peirce. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTAELLA, Lúcia e WINFRIELD, Nöth. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 2. ed., São Paulo: Iluminuras, 1999.

SMITH, Frank. **Compreendendo a leitura**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

TODOROV, Tzvetan, DUCROT, Oswald. **Dicionário enciclopédico das ciências das linguagens**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

TRABAN, Jürgen. **Elementos de semiologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen**: prensa, cine e televisión. Barcelona: Paidós, 1997.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.



ISBN 978-65-5621-125-1



9 786556 211251

EEFGHJLW
OPQRSTUW
XYZABCD

OPQRSTUW
XYZABCD

EEFGHJLW
OPQRSTUW