

## Logocentrismo e design tipográfico

O FUNDADOR DA SEMIOLOGIA, o lingüista Ferdinand de Saussure, considerava que a escrita era simplesmente uma técnica notacional para o registro gráfico da fala – esta sim, na sua concepção, constituindo-se num verdadeiro sistema semiótico.

Entre os acadêmicos mais notáveis que fizeram coro com Saussure, Vachek (1973) cita os lingüistas norte-americanos Edward Sapir, Leonard Bloomfield e Charles F. Hockett. O último, ainda por volta de 1958, conforme nota Vachek, se opunha ao uso dos termos *linguagem falada* e *linguagem escrita*, que ele qualificava de ‘termos de leigos’. Estes sugeriam, erroneamente segundo ele, que a fala e a escrita teriam o mesmo *status* comunicacional, o que para ele era uma falácia (Vachek 1973: 11). Vachek, contudo, também observa que houveram algumas notáveis exceções entre os lingüistas, quanto a essa noção, podendo-se citar entre eles Jan Baudouin de Courtenay, Henry Bradley e Antonin Frinta, que tentaram estudar a relação mútua entre a fala e a escrita de uma maneira adequada e sem preconceitos (Vachek 1973: 12-13).

Já Hjelmslev, um excepcional lingüista e semiótico dinamarquês, cujas teorias fundamentaram muitos dos escritos de Barthes e Greimas, em seu *Prolegomena to a Theory of Language* (Hjelmslev 1943/1961), livro no qual ele esboçou sua teoria lingüística particular (que ele chamou de *glossemática*), tentou corrigir alguns dos preconceitos de Saussure com relação à escrita, argumentando que as linguagens ‘naturais’, aquelas que se falam, são apenas um modo particular de *manifestação* de um sistema semiótico mais amplo, o sistema abstrato da língua (*la langue*):

‘Na prática, uma linguagem é uma semiótica para a qual todas as outras semióticas podem ser traduzidas –

Flávio Vinicius Cauduro

PhD em Comunicação Gráfica, University of Reading, UK  
Professor da FAMECOS/PUCRS

tanto todas as outras linguagens quanto todas as outras estruturas semióticas concebíveis. Esta possibilidade de tradução se apoia no fato que linguagens, e tão somente elas, estão em uma posição que possibilite formar qualquer sentido [*purport*, no original], seja ele qual for...'. (Hjelmslev 1943/1961, p.109)

Hjelmslev enfatizava que a suposta e tradicional supremacia da fonética havia estreitado as concepções dos linguistas acerca das chamadas 'linguagens naturais', induzindo-os a pensarem a linguagem como se ela fosse exclusivamente constituída de 'sons', desprezando o papel que gestos e ações musculares (outros que não aqueles envolvidos com garganta, boca e nariz) desempenham numa conversação.

O que era mais importante ainda, segundo Hjelmslev, eles erravam em não reconhecer que é possível substituir a *substância* usual da linguagem, o som e o gesto, por outra qualquer apropriada, como se verifica na escrita, nos códigos de sinalização marítimos, na linguagem de sinais dos surdo-mudos, etc. Hjelmslev rejeitava como irrelevante o ponto de vista tradicionalista que considerava tais linguagens 'não-faladas' como sendo 'derivadas' e 'artificiais', em comparação com a 'naturalidade' e 'primazia' da fala, uma vez que, para ele,

'...o fato que uma manifestação seja 'derivada' em relação à uma outra não altera o fato que ela é uma manifestação de uma dada forma lingüística. Além disso, não é sempre possível estabelecer o que seja derivado e o que não é; não devemos esquecer que a descoberta da escrita alfabética está escondida na pré-história, de maneira que a afirmação que ela se apoia numa [primitiva] análise fonética é apenas uma das possíveis hipóteses diacrônicas; ela também poderia ter se apoiado numa análise formal da estrutura

lingüística'. (Hjelmslev 1943/1961: 104)

Hjelmslev também considerava irrelevante uma outra noção, levantada contra sua abordagem semiótica da linguagem, que afirmava que uma substância diferente era acompanhada em muitas circunstâncias por uma forma lingüística mudada. Porque, dizia ele, em primeiro lugar o que conta é que temos uma forma lingüística manifestada na dada substância, e, em segundo lugar, porque sua premissa estruturalista era que '...diferentes sistemas de expressão podem corresponder a um mesmo sistema de conteúdo.' Ou, como pode ser experimentalmente demonstrável, acrescentava ele, 'que qualquer sistema de expressão *lingüística* pode ser manifestado em substâncias de expressão amplamente diferentes' (Hjelmslev 1943/1961: 105, ênfase minha).

A conclusão de Hjelmslev ainda deixa muito a desejar, porém, pois está assentada em duas premissas que ainda continuam privilegiando os signos lingüísticos na significação, como Derrida já observou:

1) Hjelmslev assume que a linguagem, enquanto um sistema mental ou língua (*la langue*), com seus signos e regras especificamente *lingüísticos*, seja um sistema totalmente *formal*, monológico, fechado (como um sistema algébrico), capaz inclusive de existir independentemente de qualquer suporte material (até mesmo de sujeitos falantes e do mundo). Ele postula, conseqüentemente, que só pode existir uma única e mesma linguagem fantasma de natureza *lingüística* para a produção de significações mentais e o pensar, seja qual for a substância material através da qual ela venha eventualmente a se manifestar. Isto é, ele postula que, em última instância, estamos sempre traduzindo todos os mais variados tipos de significantes *substanciais*, materiais, em tantos outros significantes lingüísticos *formais*, assim reprimindo portanto o papel desempenhado por imagens mentais, sensações

não-verbalizáveis recebidas dos sentidos, e até mesmo emoções, no processo de significação.

2) Hjelmslev também assume, como Saussure, que a linguagem existe em dois planos independentes e separados, um para as *formas da expressão*, o dos significantes lingüísticos mentais, e o outro para as *formas do conteúdo*, como se existissem dois domínios, dois compartimentos lingüísticos separados em nosso cérebro, que seriam então correlacionados pela *função signo* (que agiria como um acoplador de significantes formais depositados em um plano com significados formais depositados no outro).

Conseqüentemente, Hjelmslev assume que os significantes mentais (formas da expressão) e seus significados mentais correlatos (formas do conteúdo) não são afetados pelas suas correspondentes realizações substanciais, sejam elas faladas, escritas, gesticuladas, etc, e independentemente do sujeito e seu contexto, sua história, sua psique, suas características enunciativas particulares (sotaque, ritmo, ênfase, estilo, etc.).\*

Evidentemente, noções como essas são ingênuas e irrelevantes quando se estuda a significação do design material das manifestações semióticas, ou seja, como varia a interpretação de qualquer signo em função das características particulares do sujeito, da substância dos signos e do contexto da enunciação.

O *logocentrismo*, o privilegiamento da linguagem interna (mentalmente 'falada') sobre a sua representação externa (manifesta por uma escrita gráfica), como enfatizou Derrida, concebe a fala como aquela forma de expressão mais perto da consciência. A missão da escrita seria apenas a de criar a ilusão que letras e palavras são simples transcrições do discurso de um autor falando *in absentia* e silenciosamente, através de sinais visuais neutros, para nossas mentes. Por isso, a escrita e a leitura alfabética – li-

near, simbólica (de formas gráficas aparentemente não-motivadas), sem ilustrações, sem diagramas, e com um mínimo de variantes tipográficas – é a alternativa mais privilegiada pelo logocentrismo. Como acentua Derrida, para a maioria dos filósofos,

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

Assim, se privilegia, na maior parte das mensagens escritas, a tipografia linear, uniforme, transparente (discreta) e interrompida o menos possível por espaços ou traços.

Espaços em branco são como que ausências e silêncios perturbadores da voz e devem ser reprimidos ao máximo. Quebras súbitas de continuidade em espaçamentos, estilos e tamanhos de tipos, ritmo e cores, são recursos que só a publicidade pode se dar a liberdade de usar, porque não é considerado um gênero sério de escrita.

Assim também, diagramas, fotos, desenhos, tabelas, ilustrações e até mesmo esquemas devem ser evitados em livros 'sérios' de filosofia e literatura, porque poderiam sugerir que a palavra escrita tem sérias limitações para representar o mundo e por receio que o discurso do autor pudesse ser suplantado por representações icônicas de colaboradores. Esses signos não-lingüísticos, por isso, são suprimidos, marginalizados ou minimizados sistematicamente pelo logocentrismo, que sobrevive e se mantém através da prática tipográfica orientada para a produção de livros 'sérios'.

Não é de admirar, pois, que a ideologia do logocentrismo possa aparecer até mesmo em discursos de designers tipográficos. Por exemplo, o conhecido tipógrafo britânico Ruari McLean escreve, em um livro didático para futuros designers, que:

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

Uma vez mais, como se observa, o campo dos significantes tipográficos fica restrito, por definição de uma ‘autoridade’, ao domínio das palavras impressas. Os suportes não contam. Cores por si só não contam. Formas de embalagens não contam. Displays eletrônicos não contam. Imagens não contam. E signos alfanuméricos, supõe aquele autor, não podem comunicar icônicamente, são considerados sem valor imagético.

Na página seguinte, a ideologia tipográfica de Ruari torna-se mais explícita ainda:

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

O que é mais curioso é o fato de um profissional da tipografia estar aqui constrangendo e limitando, ele mesmo, o campo da prática tipográfica. E, mais curioso ainda, depois de cem anos da invenção da máquina de escrever, e em plena era dos gravadores, telefones e computadores, Ruari ainda restringe os meios de produção dos originais dos autores à lápis, caneta e papel. E os originais dos autores são supostos conterem unicamente palavras. Como se o sujeito semiótico só pensasse e escrevesse em palavras.

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

*Servo* de um outro? Que espécie de discurso é este? Que tipo de postura profissional está Mr. McLean sugerindo que futuros designers tenham em relação a seus clientes e/ou empregadores? Será essa a ideologia predominantemente pregada e praticada pelos professores das escolas de design britânicas? Se for, será essa a razão porque a maioria dos livros ingleses não mencionam os nomes, não dão crédito aos tipógrafos, designers, programadores, diagramadores e capistas que os produziram? Porque são simplesmente *servos*, anônimos operários à serviço de uma mente privilegiada, o Mestre Autor?

Como bem observou Derrida,

‘... [o] logocentrismo, esta *época* da fala plena, tem posto sempre entre parênteses, *suspense*, e suprimido por razões essenciais, toda reflexão livre sobre a

origem e posição da escrita, toda ciência da escrita que não fosse *tecnologia e história de uma técnica.....*' (Derrida 1967/1976: 43)

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

Como Raymond Williams já havia notado, ao discutir a imprensa e a escrita em conexão com questões culturais, sempre houveram tentativas de excluir impressores e outros trabalhadores 'manuais' do domínio da produção 'cultural'. Em relação à moderna produção de jornais, ele escreveu que:

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

Como se observa, o logocentrismo tem como um forte aliado, na sua desclassificação cultural da prática do design tipográfico,

co, uma razão econômica: é óbvio que quanto mais restrita e elitista for construída a classe de *autores e produtores culturais*, tanto menos serão os custos para os publicadores de uma obra, em termos de royalties, honorários e *salários*.

A despeito da força e disseminação da ideologia logocentrista e das divisões classistas na prática material da escrita, é preciso salientar, por outro lado, que existem contradições notáveis àqueles posicionamentos tradicionais. Isso acontece em se tratando do design de capas de livros ilustradas (principalmente fora do Reino Unido), do design de livros infantis, de livros de arte, de catálogos, para não mencionar o design de posters, anúncios, capas de discos, programas de identidade corporativa, sistemas de sinalização, pictogramas, etc.

Isso acontece quando se considera o design do ponto de vista (moderno) de uma prática criativa associada ao marketing, isto é, como um investimento que agrega valor ao que se constrói ou produz, e não como sendo simplesmente mais um dos custos de produção. Em outras palavras, quando se trata de despertar o desejo do consumidor, e não simplesmente seguir uma tradição acadêmica e retrógrada.

O design então se revela indispensável quando as questões de produção gravitam em termos de estratégias de marketing, moda, tendências, competição, expectativas, melhoria de qualidade, ergonomia, adequação de recursos humanos e técnicos à produção, lançamento de novas propostas, etc.

Nessas ocasiões, o mesmo sistema capitalista, paradoxalmente, sabe, por ser fundado na pragmática do lucro, da importância estratégica do design na produção de bens materiais e culturais. E quaisquer considerações logocêntricas são desconsideradas ou tornadas irrelevantes.

Aí então o design tipográfico, por exemplo,

não é mais considerado simplesmente um meio transparente para o 'transporte' de informação, mas um instrumento importante para provocar mudanças econômicas, socio-culturais e políticas desejadas. Aí então o design tipográfico não é mais tão somente uma tecnologia ou uma técnica burocrática, mas sim uma importante e valiosa *prática retórica*, criativa e inovadora, que produz sensíveis e significantes *efeitos* sobre o pensamento e comportamento das pessoas e que possui grande valor econômico para os produtores.

Isso nos leva a concluir que a tipografia clássica, aquela associada à produção de livros 'sérios', aquela à serviço de escritos filosóficos e literários, é apenas *uma* das várias formas retóricas que a escrita tipográfica, ou o *design tipográfico*, melhor dizendo, pode assumir na prática. O design dos livros 'sérios' é simplesmente uma das opções discursivas que a tipografia pode assumir, não é *toda* nem a tipografia, e portanto não pode ser considerada a melhor ou a mais eficaz tampouco. Aquele gênero de design simplesmente tem se revelado o mais adequado para perpetuar os mitos do 'autor' como único criador do livro e o da linearidade e fluidez da escrita enquanto reflexo de um pensamento lógico e cartesiano.

Tal forma retórica, que poderíamos chamar de 'neutralismo tipográfico', procura preservar a ilusão da escrita como re(a)-apresentação da voz de um autor que fala 'sem nenhum auxílio' através de significantes gráficos transparentes, de maneira a reforçar outro mito tradicional, o da possibilidade de transmissão intersubjetiva de significados e sentidos (a informação), como se os significantes gráficos pudessem *conter e transportar* uniformemente tais *efeitos*.

Por isso, o design 'neutralista' procura ser invisível, evitando ao máximo variações de tipos, formas, tamanhos, cores, orientações, texturas, tonalidades. Espaços, margens e vazios são mantidos sob rígido controle e

minimizados. Os números das páginas são marginalizados. Os títulos de capítulos são isolados do corpo do texto 'própriamente dito'. Notas ou pensamentos adicionais são removidas para o fim do capítulo ou do livro, ou colocados ao pé da página, tratados como *suplementos*. Figuras são excluídas. Dados sobre o preço, a obra e o autor, e muitas vezes a data e local da impressão, assim como outras informações históricas e contextuais, são colocados nas capas externas de proteção (*dust-jackets*), ou então são simplesmente excluídos.

Os créditos de produção são geralmente os mínimos possíveis, nos livros 'sérios'. Referências bibliográficas e índices remissivos são considerados irrelevantes ou opcionais (como nos livros 'sérios' publicados na França e no Brasil). As capas de proteção são feitas para serem facilmente removidas e jogadas fora pelas bibliotecárias quando os livros vão para as prateleiras. Todo e qualquer texto que não tenha sido escrito pelo autor da obra é sempre excluído do texto principal e assinado pelo responsável (apresentações). Para completar, prefácios e introduções aparecem antes do início do texto principal, para reforçar a idéia que o autor já sabia firmemente tudo o que iria dizer, do início ao fim da obra, antes mesmo de começar a escrevê-la.

Essa retórica tipográfica é a face gráfica, visível, do logocentrismo. Ela reforça a ilusão que a escrita é um processo contínuo, linear, de mínimo esforço e de origem vocal.

Assim como foi aparentemente produzida de maneira linear, a retórica desse tipo de escrita também parece trazer a promessa do texto poder ser consumido linearmente, de uma só vez, e com um mínimo de esforço. Isto também é muito conveniente para os editores de livros de ficção, principalmente os que publicam *best-sellers* populares, pois eles estão obviamente interessados em promover a digestão fácil e rápida de seus textos, e não em problematizá-la.

Parafrazeando Roland Barthes, poderíamos dizer então que a sobrevivência do livro tradicional, do livro só texto, 'sério', seja ele acadêmico ou popular, sem figuras, só se mantém graças à essa *retórica visual neutralista*, aperfeiçoada pela habilidade dos designers de tipos, dos tipógrafos de livros, e de seus impressores e editores.

Uma retórica que vem sendo aperfeiçoada ao longo dos séculos, durante os quais a uniformidade, a linearidade e a repetição das formas gráficas alcançaram gradativamente um aspecto de inevitabilidade, naturalidade. É durante todo esse tempo, cores, comentários paralelos, ornamentações e figuras foram sendo gradativamente expurgadas dos textos 'própriamente ditos'.

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

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

A escrita, continua Culler, tem sido olhada com desconfiança pelos filósofos, desde os

tempos de Platão, porque, em sua concepção, ela media as palavras faladas de um locutor ausente; ela introduz ambigüidades assim como padrões visuais artísticos, retóricos, que 'distorcem' o pensamento. Para eles,

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

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

Em suma, como argumenta Derrida, 'a escrita fonética, o meio da grande aventura metafísica, científica, técnica e econômica do Ocidente, é limitada no espaço e no tempo e limita a si própria mesmo quando se encontra no processo de impor suas leis às áreas culturais que lhe tinham escapado' (Derrida 1967/1976: 10). Parafrazeando Saussure, Derrida afirma, com ironia, que a lingüística e a fonologia constituirão no futuro apenas uma ramificação circunscrita

de uma ciência mais geral, a *ciência da escrita*, a ciência do significante material, do traço: *gramatologia*, ou a escrita como *différance* (diferença/deferência – vide Cauduro 1996), ou simplesmente 'desconstrução', como tem sido chamada pelos críticos •

## Referências

Cauduro, F V (1996) 'Escrita e *différance*', in *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, No. 5, dezembro 1996, pp. 63-72, Porto Alegre: EDIPUCRS.

Culler, Jonathan (1982) *On Deconstruction*, Ithaca: Cornell University Press.

Derrida, J (1967/1976) *Of Grammatology*, translated by Gayatri Spivak, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press (First published in 1967 as *De la Grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit).

Hjelmslev, L (1943/1961) *Prolegomena to a Theory of Language*, 2nd rev.ed., Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press (First published in 1943 as *Omkring sprogtærens grundlæggelse*, Copenhagen).

McLean, R (1980) *The Thames and Hudson Manual of Typography*, London: Thames and Hudson.

Vachek, J (1973) *Written Language: General problems and problems of English*, *Janua Linguarum, Series Critica* no.14, directed by Werner Winter, The Hague: Mouton & Co.N.V.Publishers.

Williams, R (1981) *Culture*, London: Fontana Press.