

MARCELO GONÇALVES MIGUEL

TIPOGRAFIA. A VOZ DO TEXTO

*Uma abordagem das relações entre forma e vibração
na construção de sentido na mídia impressa.*

**BAURU/SP
OUTUBRO-2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TIPOGRAFIA. A VOZ DO TEXTO

*Uma abordagem das relações entre forma e vibração
na construção de sentido na mídia impressa*

Dissertação de Mestrado apresentada por Marcelo Gonçalves Miguel ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Área de Concentração: Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - *Campus* de Bauru, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Luciano Guimarães.

BAURU/SP
OUTUBRO -2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A Dissertação “**Tipografia. A voz do Texto. Uma abordagem das relações entre forma e vibração na construção de sentido na mídia impressa**”, desenvolvida por **Marcelo Gonçalves Miguel** foi submetida à Banca Examinadora como exigência para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação, junto ao **Programa de Pós-Graduação em Comunicação**, na Área de Concentração “**Comunicação Midiática**”, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Bauru – São Paulo.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof. Dr. Luciano Guimarães
Instituição: FAAC/UNESP – Bauru/SP

Titular: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Instituição: UEL - Londrina-PR

Titular: Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz
Instituição: FAFICH/UFMG

BAURU - OUTUBRO -2007

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Odel Miguel e Maria Aparecida Gonçalves Miguel, e às minhas irmãs, Miriam e Mônica Gonçalves Miguel, pelo esforço no estímulo e patrocínio de meus primeiros estudos, pelo amor, pelo apoio moral e espiritua e pelos exemplos de honestidade.

À minha querida avó, Dona Lídia Glingani, pelas orações sempre bem-vindas.

À Aline Fernanda Yoshimura, minha musa, pela inspiração, pelo apoio, amor e carinho.

Ao meu orientador, Luciano Guimarães, pela paciência, perserverança e pela contribuição enriquecedora de suas pesquisas para o meu objeto de estudo.

Aos funcionários da Pós-graduação em Comunicação, Helder e Sílvio, pelo pronto atendimento e pelas valiosas dicas.

À equipe da Aero Comunicação, em especial, ao meu sócio Deny Carvalho Comine, que compreendeu minhas ausências e incentivou minha dedicação.

À Maria Cecília Campos, pelo empenho exemplar na docência e pelo estímulo à pesquisa.

À Susan Andrews, que com sua inteligência e compreensão me fez ampliar a consciência do que nos torna realmente humanos.

Aos professores Adenil Alfeu Domingos e Ricardo Alexino Ferreira, pelas sugestões e apontamentos sobre a pesquisa.

Aos professores do curso de Desenho Industrial da Unesp, em especial ao prof. José Luiz Valero, por ter despertado em mim a paixão pela Tipografia.

Aos meus alunos, pela troca e aprendizado mútuo.

DEDICATÓRIA

*À minha mãe, Maria Aparecida Gonçalves Miguel.
Guerreira, linda, corajosa, simples, sábia. Um amor de pessoa.*

SUMÁRIO

RESUMO: 01

ABSTRACT: 02

1. INTRODUÇÃO: 03

1.1	COMPREENDENDO A RAZÃO DAS EMOÇÕES	04
1.2	QUANDO OS INSTINTOS SOLAPAM A RAZÃO, COM TODA A RAZÃO	06
1.3	A TIPOGRAFIA COMO A INTERFACE DA RAZÃO E DA EMOÇÃO	10

2. CAPÍTULO I : 20

2.1	FORMA E VIBRAÇÃO: RELAÇÕES FÍSICAS, PRÉ-COGNITIVAS E COGNITIVAS	21
2.2	O PRINCÍPIO DA COMPLEMENTARIDADE DE BOHR E OS SENTIDOS	23
2.3	EMOÇÃO E RAZÃO. DUAS FERRAMENTAS PARA ABRACAR A REALIDADE DUAL	25
2.3.1	OS SENTIDOS E SEUS DESDOBRAMENTOS NO FIM DO IMPÉRIO GREGO	32
2.4	SINESTESIA E TEORIA DO PENSAMENTO HOLOGRÁFICO	39
2.4.1	SINESTESIA. OPCIONAL OU DE FÁBRICA?	41
2.4.2	MEMÓRIA HOLOGRÁFICA E SINESTESIA. SINTONIA	46
2.4.3	FORMA, SOM E TATO. TUDO AO MESMO TEMPO AGORA	50
2.5	GESTALT À LUZ DA NEUROCIÊNCIA	54
2.5.1	O SENTIDO DOS SENTIDOS	56
2.5.2	SENTIDOS EM TODOS OS SENTIDOS	60
2.5.3	OS PARECERES DO CÓRTEX VISUAL PRIMÁRIO	61
2.5.4	GESTALT, UM SOFTWARE DE CÓDIGO ABERTO?	64
2.5.5	O SIGNIFICADO DE GESTALT – CATEGORIAS E PRINCÍPIOS	66
2.5.6	BELEZA E SENSO COMUM. CONSENSOS ENTRE RAZÃO E EMOÇÃO	72
2.5.7	LIVRE-ARBÍTRIO: DETERMINADO A NÃO SER DETERMINISTA	79

3. CAPÍTULO II: 88

3.1	SOBRE AS ORIGENS DA LINGUAGEM E DA ESCRITA	89
3.1.1	SINCINESIA. GESTOS GERANDO SONS GERANDO SINAIS VISUAIS	91
3.1.2	SIMBOLOGIA MUSICAL E NEURÔNIOS-ESPELHO	94
3.1.3	PADRONIZAÇÃO DE <i>INPUTS</i>. SEMPRE AS MESMAS PERGUNTAS	111
3.2	SUBVOCALIZAÇÃO E ENTONAÇÃO NA ESCRITA	115
3.3	FONÉTICA E LINGUÍSTICA. A LINEARIZAÇÃO DO PENSAMENTO	122
3.3.1	DA ESCRITA MITOGRÁFICA MULTIDIRECIONAL À FONÉTICA LINEAR	131

CAPÍTULO III: 135

4.1	A NATUREZA DA INTERFACE ENTRE O VERBAL E NÃO VERBAL	136
4.2	A ARTE DA TIPOGRAFIA. ENTRE O ESPONTÂNEO E O IMPESSOAL	140
4.2.1	APRENDENDO TIPOGRAFIA DE OUVIDO E DE PARTITURA	148
4.2.2	ERRAMOS. ONDE SE LÊ “VERSUS”, FAVOR LER “E”	151
4.2.3	OS DESAFINADOS TAMBÉM TÊM UM CORAÇÃO	154
4.2.4	FONTES PARA SEREM VISTAS. FONTES PARA SEREM LIDAS	166
4.2.5	FONTES PARA QUEM. FONTES PARA QUÊ	173
4.2.5.1	A ESCRITA MONUMENTAL	174
4.2.5.2	A ESCRITA LIVRESCA	177
4.2.5.3	A ESCRITA PRIVADA OU USUAL	179
4.2.5.4	A ESCRITA INFORMATIVA	182
4.3	FONTES E ENTONAÇÕES NA PRODUÇÃO DE SENTIDO	189
4.3.1	CÓDIGOS CULTURAIS. A GENTE NÃO QUER SÓ COMER	191
4.3.2	EXPERIMENTAÇÃO OU CATALOGAÇÃO?	200
4.3.2.1	A MÍSTICA DAS FONTES SERIFADAS	201
4.3.3	RADIALISTA E ÂNCORA DE TV. DA ENTONAÇÃO À PERSONIFICAÇÃO	203
4.3.3.1	FONTES RENASCENTISTAS	208
4.3.3.2	FONTES BARROCAS	210

4.3.3.3 FONTES NEOCLÁSSICAS	212
4.3.3.4 FONTES ROMÂNTICAS	214
4.3.3.5 FONTES REALISTAS	216
4.3.3.5.1 FONTES EGÍPCIANAS (INCLUÍDAS NAS FONTES REALISTAS)	219
4.3.3.6 FONTES MODERNISTAS GEOMÉTRICAS	221
4.3.3.7 FONTES MODERNISTAS LÍRICAS	223
4.3.3.8 FONTES PÓS-MODERNAS. ELEGÍACAS E GEOMÉTRICAS	224

5. CONCLUSÃO: 235

5.1 A TIPOGRAFIA COMO VOZ DO TEXTO	236
5.2 EXPERIMENTAÇÕES PARA ALÉM DA PESQUISA	240

6. APÊNDICES: 244

6.1 APÊNDICE 01	245
6.2 APÊNDICE 02	246
6.3 APÊNDICE 03	247
6.4 APÊNDICE 04	248
6.5 APÊNDICE 05	249
6.6 APÊNDICE 06	250
6.7 APÊNDICE 07	251
6.8 APÊNDICE 08	252
6.9 APÊNDICE 09	253
6.10 APÊNDICE 10	254
6.11 APÊNDICE 11	255

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: 256

MIGUEL, Marcelo Gonçalves. **Tipografia: a voz do texto. Uma abordagem das relações entre forma e vibração na construção de sentido na mídia impressa.** 2007. 243 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, outubro, 2007.

RESUMO

Assim como um orador irônico, que pode mudar radicalmente o sentido de um texto utilizando-se apenas da oratória (expressão corporal, timbre de voz, entonações etc.), um comunicador de mídia impressa pode reforçar, amenizar ou até mesmo ridicularizar o texto original a partir da escolha tipográfica (fontes) dos textos de uma matéria jornalística, por exemplo. A Tipografia (estudo sistemático e conceitual dos caracteres, sua forma, classificação, utilização, evolução etc.) é uma das disciplinas que mais se beneficiou, em inventividade, com a informática e com a crescente convergência digital. Porém, mesmo com o vasto repertório de fontes (tipos de letras) disponível, que sofreu saltos de criatividade e acessibilidade, não se verifica o mesmo incremento na habilidade dos profissionais de Comunicação Social em produzir sentidos por meio da tipografia. Esta pesquisa pretende demonstrar a importância da riqueza da linguagem tipográfica como produtora de sentido na comunicação midiática, notadamente na mídia impressa brasileira (jornais e revistas); estudando as relações físicas, pré-cognitivas e cognitivas entre Forma (grafema) e Vibração (fonema), a partir dos estudos de Comunicação, revisitando os princípios da Gestalt e da simbologia musical, apoiando-se em diversas áreas do conhecimento, nos estudos de linguagem, na Antropologia e na Semiótica da Cultura, em investigações sobre a origem das linguagens verbal e escrita (Gramática Gerativa, Sinestesia e Sincinesia), traçando paralelos entre os códigos específicos da linguagem tipográfica com os da linguagem oral e corporal.

Palavras-chave: Tipografia, Entonação, Sentidos e sensações, Gestaltismo, Sinestesia, Projeto Gráfico

MIGUEL, Marcelo Gonçalves. **Typography: the voice of the text. A boarding of the relations between shape and vibration in the construction of sense in the press media.** 2007. 243 f.. Dissertation (Post-graduate in Communication). Program of Post-Graduate in Communication. College of Architecture, Arts and Communication, UNESP, Bauru, October 2007.

ABSTRACT

The same way an ironic lecturer can change dramatically the sense of a text by making use of oratory techniques (body language, tone of voice, intonation etc.), a press media communicator can reinforce, tame or even joke the original text by choosing the font to be used in a newspaper, for example. The Typography (systematic and conceptual study of the fonts, their shapes, classification, use, evolution etc.) is one of the subjects which have been most benefited by the innovative information technology and by the growing digital convergence. However, even though we can now count with a vast range of available types, which have been incremented in creativity and accessibility, we are not sure the same growth can be found among Social Communication professionals in order to make sense by the use of typography. The present research aims demonstrate the importance of the variety in typographic language as a producer of sense in media communication, more precisely within the press media (newspapers and magazines), by studying its physical, pre-cognitive and cognitive relations among Shape (grapheme) and Vibration (phoneme), having as a start the studies of Communication, revisiting the Gestalt principles and musical symbology, supported by many sources of knowledge areas (language studies, Cultural Semiotics), investigating the verbal and writing languages (Generative Grammar, Synaesthesia and Synkinesy), relating specified codes of typographic language and oral/corporal languages.

Key-words: Typography, Tune, Senses, Gestalt, Synaesthesia, Press Design

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

1.1 COMPREENDENDO A RAZÃO DAS EMOÇÕES

Visitemos por alguns instantes nosso senso comum sobre o que a ciência tem nos dito acerca de nossas características diferenciadas no reino animal. Vejamos. O homem é um ser racional. O que nos difere dos outros animais é a capacidade de abstração simbólica. O ser humano caminha sobre 2 pernas, liberando os membros superiores. Nas mãos, seu polegar opositor permite o movimento de pinça dos dedos, o que por sua vez permite a manipulação de precisão, o que nos difere dos outros animais. O homem produz cultura, o que nos difere de outros animais. O ser humano é capaz de exercer o livre-arbítrio, o que nos difere de outros animais. O ser humano possui memória de médio e longo prazo, o que possibilita refletir sobre o pensar, o que nos difere dos outros animais. O homem sabe-se só e indivíduo, o homem se identifica no espelho, o que nos difere...

Ao ouvir essas afirmações nas conversas de bar, nas universidades, naquelas conversas genéricas de sala de visita, ou mesmo em artigos de divulgação científica de revistas conhecidas, permanece uma impressão estranha, um mal-estar, típico daqueles momentos em que você é espectador, por acaso, de uma cena constrangedora de preconceito, de indiferença, de ojeriza injustificada a outro. Parece-nos que o que realmente nos difere dos outros animais é essa vontade incessante de nos diferenciarmos de uma vez por todas dos animais. Observando o comportamento dos representantes da fauna mais próximos de

nosso dia-a-dia, é difícil perceber qualquer traço de desdém ou de altivez por parte deles para com a nossa espécie. Ao contrário, nota-se um certo respeito temeroso. No mais, parecem felizes, ingenuamente indiferentes, ou – quem poderá nos garantir que não – eles têm outros “pensamentos” mais importantes com que se ocupar. Depois então das descobertas científicas sobre a estrutura do DNA e a incômoda semelhança de nosso código genético com o os chimpanzés, a vontade coletiva de diferenciação apresentou-se com outras faces, outras teorias, algumas muito sofisticadas, outras ainda mais constrangedoras. Darwin não estava contrariando apenas a Igreja. Estava antes blasfemando nosso brio de sermos os escolhidos para reinar sobre todas as coisas. Este brio, ainda que sem qualquer razão, realmente nos difere, infelizmente. Mas nos momentos históricos em que o homem, solapado ou por forças descomuns da natureza (terremotos, vulcões, tempestades), ou mesmo por descobertas irrefutáveis da ciência (aquecimento global causado pela ação do homem, clonagem, robótica, inteligência artificial, herança genética comportamental), desce do salto e contempla as semelhanças com os outros inquilinos do paraíso, a ciência enxerga um ser humano mais para animal do que para anjo. Bandeiras absolutas, como o livre-arbítrio, a abstração simbólica imaculada por emoções, entre outras, começam a ser arriadas aos mesmos níveis de outras condições mais herdadas do que merecidas. Por outro lado, nestes momentos históricos, questões antes desvalorizadas, como as emoções, o instinto, os estados da consciência etc., são recuperadas e enriquecidas de interesse.

Acredito que estamos em um desses momentos. E, aproveitando o ensejo, a presente pesquisa preocupa-se em destacar teorias científicas sobre esta face animal, relegada a assunto de segunda classe pelas correntes das ciências humanas reinantes no século XX, e, à luz das descobertas das neurociências, compreender a maquinaria de alguns juízos estéticos, recheados de intuições e emoções, que são cada vez mais importantes no campo da comunicação midiática, notadamente no Jornalismo e na Publicidade, em grande

parte devido à crescente importância (informativa e persuasiva) da linguagem não-verbal na geração de conteúdo para essas mídias.

1.2 QUANDO OS INSTINTOS SOLAPAM A RAZÃO, COM TODA A RAZÃO

Por que um trabalho sobre Tipografia dedicaria páginas e páginas a questões sobre instintos e emoções? Há uma forte razão para isso. Sim, o trabalho é sobre Tipografia, mas os tipos de letras e seus estilos aqui são mais estudados como um processo, uma interface entre o verbal e o não-verbal, entre som e imagem, e não somente como signos gráficos. Assim como Mendel escolheu as ervilhas e as moscas para estudar o *crossing over* e a mutação genética, eu escolhi – claro que nas devidas proporções de talento científico e objetivos – a Tipografia para estudar as relações entre forma e vibração na linguagem. Mais precisamente entre o que é consciente e o que é inconsciente em nosso processo de comunicação verbal e não-verbal.

Apesar de confiarmos dogmaticamente em nossa onipresença racional, boa parte de nossos atos, escolhas e decisões não são fruto de nosso pensamento racional consciente (aquilo que comumente consideramos ser a mente), livre dos anseios do corpo. Elas são muitas vezes, e muito mais do que imaginávamos há pouco, fruto de um processo intrincado de predisposições genéticas, instintos, padrões emocionais, experiência, racionalidade e cultura. Tão intrincado que nos damos conta que é um equívoco imaginar a mente dissociada do corpo. Mas um equívoco compreensível, se estudarmos a tradição cartesiana de nossa ciência ocidental, que alimentou o senso comum da racionalidade e do poder de decisão como produto do cérebro, e independente do resto do corpo.

É ainda dessa forma (com esta imagem de independência racional e vigilância) que consideramos somente os lapsos de consciência mais corriqueiros, como o sono, a mente

turvada pela fome, as variações de humor etc., como movimentos de aceitável rebeldia ao poder racional, completamente controláveis na rotina, sem poderes e organizações capazes de tomar o governo do consciente. Assim, sentimo-nos mais humanos, mais “nós mesmos”, mantendo o macaco de Darwin na gaiola do zôo.

A partir desse ponto de vista, é compreensível mesmo para os mais cartesianos (no sentido de entenderem o corpo dissociado da mente) que, durante a resposta do corpo a um estado de risco à saúde, o consciente, representado por nosso “eu” que pensa e age por vontade própria, dê uma carta branca ao inconsciente instintivo, representado pela voz do corpo. Assim como os indivíduos de uma nação consentem em transferir temporariamente poderes máximos ao Ministério da Defesa em situação de invasão, é razoável, para a ciência ocidental e para o bom senso, que o corpo – cujos mecanismos de auto-preservação, regeneração e procriação são muito anteriores aos mecanismos da consciência racional – seja tão sábio em saber se cuidar sozinho que pode solapar a razão vez por outra. Apesar de nos maravilharmos quando alguém safa-se de um atropelamento por saltar com rapidez estonteante sem ao menos “pensar” a respeito do ocorrido, não achamos conveniente reconhecer que esta mesma voz possa influenciar constantemente, às vezes decididamente, nossas escolhas que consideramos (e gostamos de pensar assim) ser resultado de nosso livre-arbítrio, de nossa personalidade única, de nossa “mente”, de nossa vontade consciente. Mas o que as pesquisas em Neurociência têm nos alertado é que essa voz, que vem do corpo, é incessante, insistente e muitas vezes bem articulada (com um repertório de instintos, intuições e emoções, das mais arcaicas às mais refinadas), fazendo literalmente nossa cabeça em assuntos tão longe dos interesses do estômago, como preferir os quartetos de Beethoven ou de Rachmaninoff, aplicar em ações da BP ou da Texas CO, ou escolher um estilo de letra para o cartaz de venda que você pretende colar no seu carro, por exemplo.

Antes de avançar sobre o tema, faz-se necessária uma defesa da escolha pela Tipografia como objeto de estudo. Como toda escolha, um *mix* de emoção e razão, influenciada pela voz do corpo, que compõe – como as diversas cores compõem a luz branca – a voz pretensamente cristalina da própria mente consciente. Um dueto naturalmente previsível. Afinal, “a mente teve primeiro de se ocupar do corpo, ou nunca teria existido” (DAMÁSIO, 1998, p. 14).

1.3 A TIPOGRAFIA COMO A INTERFACE DA RAZÃO E DA EMOÇÃO

Na atividade profissional e nas incursões acadêmicas de pesquisa, sempre nutri curiosidade pelas questões que envolvem limites, intersecções, contornos, litorais, áreas de transição, fronteiras. Parecem ser momentos do espaço-tempo mais ricos, mais dinâmicos, mais criativos. Assim como Charles Chaplin amava filmar as esquinas, onde as coisas realmente aconteciam e as pessoas se encontravam/esbarravam, as áreas de contato são as que mais estimulam (ou forçam) a comunicação. De forma semelhante, é nas margens dos rios, nos mangues ou recifes, onde tudo que é sólido se desmancha na água e vice-versa, que surge a riqueza da fauna e da flora. Alto mar é um deserto e os interiores dos grandes continentes também comportam grandes desertos. Assim também vejo a palavra que dá as costas para a imagem, o abstrato querendo se esquecer do concreto. A mente desvencilhada do corpo. “Fantasia sem concretude” (MASI, 2003, p. 35).

A Tipografia, para o leigo, parece não ser grande coisa. E, ao contrário de muitos apaixonados pelo tema, vejo até um bom senso nisso. Temos muitos outros problemas de comunicação social mais importantes a serem resolvidos na esfera da educação e da família, por exemplo. Apesar de ser afetada inconscientemente pelos sentidos que a tipografia sugere à leitura dos textos veiculados na mídia, para a grande maioria das pessoas, a escolha

consciente da fonte é quase um capricho. Até recentemente, com as fontes tão disponíveis e solícitas à manipulação virtual, a Tipografia não era assunto de estudos aprofundados no Brasil, mesmo entre os que pesquisam ou trabalham cotidianamente com a palavra escrita, como jornalistas e designers. Nesse caso, entre os produtores de sentido, a Tipografia há muito merece ser ouvida com outros olhos.

Em experimentos simples de sala de aula, como professor de turmas de Comunicação Social (Publicidade, Jornalismo) e Design Gráfico, pude notar o quão esclarecedora é a abordagem primeira da Tipografia relacionada às entonações da fala. Ao contrário de iniciar a disciplina pela sua história e classificações - o que pode afastar a atenção dos que ainda não se interessaram pelo assunto - a opção por despertar no aluno a compreensão do potencial gerador de sentido da linguagem tipográfica a partir das comparações com a prosódia (a linguagem da fala, seus timbres e entonações), tem demonstrado ser mais sedutora, mais compreensiva, mais inclusiva.



Fig. 01a

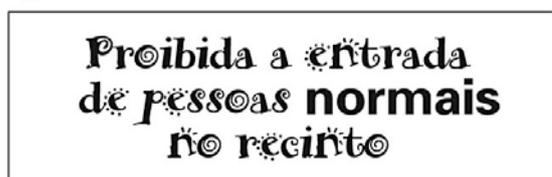


Fig. 01b



Fig. 01c



Fig. 01d

Fig. 01 a. Uma placa, que colocada em vagas nos campus da Unesp-Bauru e da Unip Bauru, não conseguiu dissuadir nenhum motorista a pleitear a vaga, por 6 horas seguidas, porque a tipografia (combinada com outros fatores como material e formato da placa, o local inusitado, que fogem do padrão reconhecido como típica sinalização de trânsito) indicavam que a placa “não parecia estar falando sério”. Fig. 01 b. Um exemplo de entonação que reforça ironicamente o sentido expresso pelo texto. Fig. 01 c e d. Duas placas que geram um ruído irônico, um estranhamento que desacelera a leitura automática, por não coadunarem nem como voz nem como forma ao repertório básico associado ao texto. (Fonte: autoria do pesquisador)

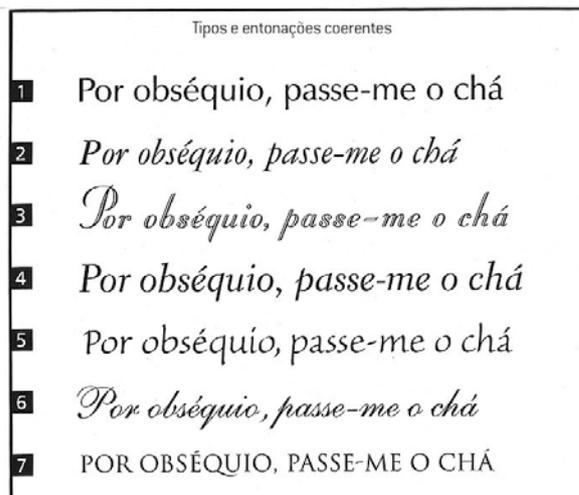


Fig. 02 a

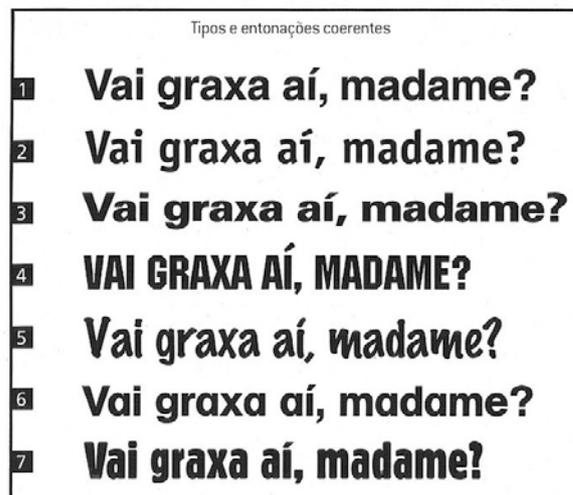


Fig. 02 b



Fig. 02 c

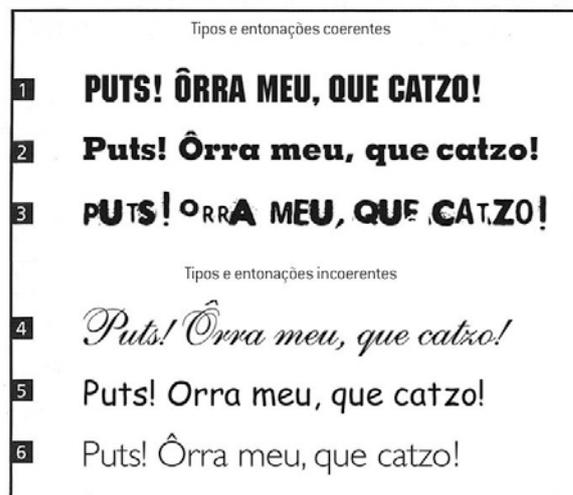


Fig. 02 d

Fig. 02 a e 02 b. Exemplos de fontes que combinam com o “espírito” do texto, cada uma a seu modo adicionando diferenças sutis de interpretação, pela personificação do sujeito que suscitam e sua provável entonação e timbre de voz. Fig. 02 c e 02 d. Exemplos em contraste de tipos coerentes (que sintonizam com o timbre e entonação sugeridos pelo texto) e incoerentes (que não coadunam com as prováveis personificações e entonações indicadas pelo texto), gerando um estranhamento e estimulando leituras diversas, algumas vezes anulando completamente o sentido inicial do texto, outras sugerindo entonações irônicas ou mecânicas. (Fonte: autoria do pesquisador)

Exemplos didáticos como os das placas e frases acima, ao serem ministrados em aula como introdução ao tema, têm dado conta de traduzir a dimensão da linguagem tipográfica e sua força como produtora de sentido, mesmo antes de avançar sobre os códigos específicos da linguagem, que a cada dia estão se tornando mais complexos e menos

empáticos aos leigos, como é o caso das inúmeras soluções para taxonomia e classificação dos estilos tipográficos. Em observação por mais de sete anos ministrando aulas sobre Tipografia, estes exemplos têm demonstrado serem capazes de despertar a curiosidade e o interesse, estimulando a criatividade na manipulação da linguagem tipográfica entre os alunos, independente de conhecimento prévio sobre o assunto. E, naturalmente, despertar o interesse seguinte pelas suas características e códigos próprios.

É claro que a linguagem tipográfica não se limita a resgatar uma voz para o texto. A tipografia como voz do texto, foco do presente trabalho, é apenas uma das funções que a tipografia assume naturalmente (como veremos adiante) quando empregada a textos mais longos, ao pensamento traduzido em palavras. Empregada em textos mais curtos ou apenas em palavras solitárias (ou mesmo em tamanhos ampliados que valorizam sua forma antes de sua função simbólica), a capacidade de suscitar vozes é amainada pela capacidade maior de suscitar formas e tons, sendo observadas como objetos antes de signos fonéticos. Este é o caso de inúmeros logos no Design e títulos na Publicidade, entre outros exemplos que podemos colher também na poesia (como a futurista e a concreta).



Fig 3 a.



Fig 3 b.

Fig. 03 a. Exemplo da tipografia como ícone, no caso, aproximando-se da forma do cabelo, em anúncio do Shampoo Seda Queda Control. Fonte: Revista Boa Forma, contracapa, edição de maio/2007.

Fig. 03 b. Logos criados pelo designer norte-americano Herb Lubalin, exemplos da utilização da tipografia como ícone além de sua interpretação simbólica fonética. Fonte: SNYDER, PECKOLICK, 1985

A escolha da pesquisa pelo estudo da tipografia mais atrelada ao símbolo fonético e não apenas como ícone gráfico se deve não por considerar determinada abordagem mais rica ou profunda ou relevante que outra, mas sim pelo fato de, enquanto voz do texto, ser mais próxima das fronteiras entre o verbal e o visual, gerando incessantemente (e muitas vezes imperceptivelmente) sentidos pela intensa simbiose entre seus potenciais icônicos e simbólicos, influenciando diretamente na interpretação daquilo que reconhecemos ser a solução ocidental para exprimir e compartilhar o pensamento: a linguagem fonética linear simbólica.

Talvez pelo fato de ser uma interface limítrofe entre o verbal e o visual, a tipografia é um tanto menosprezada e desperdiçada como produtora de sentido que sempre foi. O potencial de expressão da tipografia não se limitou aos experimentos de Mallarmé (*Un Coup De Dés*, 1897), da poesia dadaísta, futurista ou concreta. Ela, na verdade, foi apenas redescoberta por esses movimentos, que só aceleraram sua multiplicidade de sentidos, sua replicação evolutiva de formas, de microtons. Nada contra a palavra. É apenas uma questão de reequilibrar a atenção entre verbal e visual. Esse movimento acadêmico da última década de revalorização da comunicação não-verbal (encabeçado pela Neurociência e pelo resgate da filosofia estóica na Comunicação, encorajada por Gilles Deleuze), que inclui a expressão corporal, os estudos de oratória e persuasão, o timbre de voz, o estudo das cores, das formas, a compreensão das emoções etc., tem reequilibrado aos poucos a balança.

Mas, por enquanto, a palavra “fala mais alto”. Ou, para quem gosta de trocadilhos, como os publicitários e jornalistas, “tem a última palavra”. E, em muitos casos, não há mal nisso, desde que a atenção na palavra não seja absolutista a ponto de abafar o discurso visual, com a desculpa de que tipografia deva se preocupar somente com a legibilidade. Existem casos em que a tipografia deve se comportar como um bom juiz de futebol. Se funciona bem, não aparece. “Deixa o jogo fluir”, sem muitas interferências, apenas as necessárias para não desvirtuar os códigos e manter a cadência. O pensamento revelado pelo texto aparece em primeiro plano. Mas, em outros casos, como alguns títulos de *outdoor*, cartazes, estampas, e até manchetes, o texto original deve ceder. A palavra, neste caso, precisa saber que a posse de bola é, no primeiro momento, da forma, da estética, e que sua valorização depende desse reconhecimento. Trocar um verbete por um sinônimo mais curto, enxugar textos, são muitas vezes vistos como afrontas para redatores e jornalistas, principalmente os matutinos. E os argumentos são geralmente muito bons, pois os profissionais da redação têm prática e fama de serem bem articulados.

Porém, quando grandes comunicadores conseguem fazer a tipografia recitar poesia silenciosa em logos, cartazes, manchetes de jornal, projetos gráficos de revistas, interfaces de *blogs* e portais, são pouco valorizados, inclusive pelos seus pares. E quando se põem a falar sobre suas criações, pecam por manter-se na defensiva ou fugir em debandada. Ora pelo seu próprio discurso verbal incipiente, escorregadio, muito dependente dos gostos e preferências estéticas pessoais ou pseudo-generalizantes, ora por discursos defensivos, entrincheirados, cheios de referências e citações estéticas forçosamente costuradas, apenas para validar o resultado, aos olhos do leigo, ou do redator, ou jornalista, ou mesmo do cliente, como produto conceitualmente bem respaldado, com receio de que ele seja visto como um decorador supérfluo, “sem sentido”.

Boa parte do esforço deste trabalho é no sentido de demonstrar que há espaço para embasamento científico para o discurso estético, nas áreas das Ciências Humanas, Comunicação Social e Artes Aplicadas. E que recursos de linguagem como metáforas e comparações, ao contrário do que possam parecer, podem ser considerados como esforços válidos para elucidar as construções mixadas de nossas decisões, das mais corriqueiras às mais importantes, que envolvem tanto a dedução racional de causas e efeitos como a avaliação instantânea e inconsciente dos dados captados pelos sentidos. Metáforas e comparações são instrumentos valiosos para a compreensão consciente dessas escolhas, em especial das escolhas relacionadas à Tipografia. Mas o encanto das metáforas também pode, com seu poder de síntese quase mágico – como o de um chiste bem aplicado ou de uma definição que parece compreender sinteticamente algo extremamente complexo –, mascarar outras visões do assunto, empobrecendo ou cristalizando a visão coletiva sobre o tema, adiando a evolução de sua compreensão mais ampla.

Uma metáfora reinante por meio século sobre as obrigações da Tipografia para com o texto – que acabou por tornar-se um obstáculo à evolução do tema justamente pela

sua qualidade de síntese – é a da “taça de cristal”, elaborada pela publicitária e tipógrafa Beatrice Warde, então chefe do departamento de publicidade da Monotype Corporation, em palestra no ano de 1932. “A Tipografia bem utilizada é invisível enquanto tipografia, assim como uma oratória perfeita é o veículo não perceptível para a transmissão de palavras, idéias”. Para Beatrice, o desenho das letras funcionava como uma taça de cristal, transparente, inodora, inerte, para carregar o conteúdo líquido do pensamento, das idéias defendidas no texto. Atualmente os profissionais tanto da área do Design como do Jornalismo notam que a metáfora já não dá conta da utilização da Tipografia em tantas novas mídias, em que muitas vezes rebaixa propositadamente a legibilidade para tornar-se digna de ser lida, atraindo o leitor com seu poder imagético, reforçando os argumentos e as idéias contidas no texto não pela neutralidade, mas assumindo de vez seu poder na entonação da linguagem escrita, tornando-a próxima da fala. Não da fala mecânica, impessoal, mas da fala convincente, comprometida com o conteúdo.

Voltando às áreas de contato, mais propensas – segundo a visão do sociólogo alemão Niklas Luhmann – a gerar irritabilidade no interior dos sistemas, a escrita “seria uma estrutura”, gerada por este atrito, “que vincula uma sociedade do esquecimento à da memória, eliminando a possibilidade do esquecimento” (MARCONDES, 2004, p. 432). Avançando nesta visão de comunicação – fruto de um “acoplamento estrutural”, segundo Luhmann, quando o sistema interage com o real externo fatiando e selecionando um pequeno espectro do que lhe irrita (como nossa visão e audição), e por conta disso reage gerando informação dentro do sistema, que por sua vez produz uma nova estrutura –, nota-se que a escrita age e reage como se fosse composta não de material inerte, mas sim de matéria viva, ainda que mais sólida e estruturante que os compostos da palavra falada, dando suporte dinâmico à linguagem oral, aos fonemas criados pelo homem. Um salto de diversidade e complexidade para a cultura, similar aos recifes e corais para a vida marinha, que surgem

justamente onde o mar atrita a terra. Pequenos recipientes/estruturas de conceitos sonoros, os caracteres do alfabeto agem como corais que, graças à sua capacidade de selecionar um pequeno espectro das partículas que formam os oceanos, fixam/organizam a vida na rocha, formatando e se alimentando do mar, incontável e sem forma, como o som, como o inconsciente, como a imaginação. Um coral tipográfico que dá suporte à fauna e à flora do pensamento, acumulando e organizando conhecimentos a partir da relação reducionista e seletiva fonema/grafema, que se multiplicam em infinitas combinações, recriando e reinterpretando a complexidade externa e possibilitando as sobrecamadas mais altas da cultura letrada.

A tipografia pretende ser a forma do que não tem forma ao olhar humano: o som e o fonema. Ela representa uma superfície constituída de duas faces indissociáveis, como duas páginas da mesma folha, o verbal e o visual. A mente e o corpo. A razão e a emoção. A vibração e a forma.

Como símbolo dessa intersecção constante, a Tipografia é o objeto privilegiado de estudo sobre as relações entre forma e vibração na Comunicação Humana. Como já citado, uma interface entre o verbal e o visual. E para que a pesquisa possa dar cabo de si mesma, para não nos perdermos em alto-mar, fatiaremos nosso espectro do real, limitando o território de pesquisa à utilização da Tipografia na mídia impressa ocidental (em especial revistas e jornais brasileiros), com a esperança e o otimismo de que este espectro nos possibilite reter estruturas básicas e comuns ao objeto de estudo, potencialmente combináveis entre si, a ponto de nos favorecer uma visão, com alto nível de complexidade (assim como os poucos 34 fonemas do português nos permitem criar frases infinitamente), de um universo maior que o pesquisado.

O início da pesquisa se deu com um esforço em apontar estudos (alguns recentes, outros nem tanto) que pretenderam sondar as relações entre forma e vibração, entre

emoções e razão, entre corpo e mente. O objetivo é que esta compilação seja útil àqueles que fazem da Comunicação Social e das “Artes Aplicadas” o seu prazer e ofício. Útil na medida em que aprimora o conhecimento profissional para a manipulação da Tipografia como produtora de sentido na mídia contemporânea, e também embasa cientificamente os discursos estéticos, geralmente muito dependentes das impressões não racionalizadas, intuitivas, que muitas vezes são menosprezados por abordagens aparentemente mais científicas, porém inadequadas aos objetos de análise.

Em resumo, esses profissionais, quer pratiquem mais a interface verbal ou visual dos signos, vão encontrar na pesquisa argumentos à altura para orientar e defender seus pontos de vista estéticos, além de ampliar sua criatividade (espero) e compreensão das múltiplas experiências racionais e emocionais que a forma pode desencadear no receptor.

CAPÍTULO I

2. CAPÍTULO I

2.1 FORMA E VIBRAÇÃO: RELAÇÕES FÍSICAS, PRÉ-COGNITIVAS E COGNITIVAS

No princípio era o Verbo. Não é de hoje que as pessoas têm a sensação que, de alguma maneira, sons e formas estão interligados por algo anterior ou comum à sua manifestação. Muitos artistas que experimentam as formas como seu recurso de linguagem (designers, publicitários, diagramadores, arquitetos, escultores, pintores, artistas plásticos, artesãos etc.), e mesmo cientistas que investigam a matéria (físicos, químicos, matemáticos), tecem metáforas ou teorias entre formas e sons, ou música, com muita frequência.

Como Isaac Newton, com sua teoria que relaciona as sete notas musicais com as sete cores do arco-íris, apresentada em seu livro *Opticks*, publicado em 1704, quase todos nós, ainda que céticos por hábito ocidental, gostaríamos que isso fosse verdade. É como se fôssemos tomados por uma crença nessa poesia de coincidências.

É tão tentadora e poética a idéia de uma relação harmônica entre formas, sons e cores que nós, dos mais céticos aos mais crentes, nos sentimos tentados a “fabricar” esse elo, mesmo antes que a ciência possa comprová-lo. É como se tudo se encaixasse, como se tudo tivesse um princípio único, uma harmonia essencial, uma mesma nota de fundo. É como se pudéssemos, a partir das coincidências, acreditar novamente que não estamos neste mundo à revelia da própria sorte. A crença de que tudo está conectado, ainda que nossos sentidos captem apenas partes desse todo, tem adeptos em todas as áreas da ciência e da arte.

Esta crença é, ao mesmo tempo, minha motivação e meu maior receio. Como mais um dos vários pesquisadores que gastaram seu tempo na compreensão dessa conexão, eu já inicio a pendenga cômico de que sou intuitivamente crédulo, ainda que racionalmente cético. Por ser desde já ciente dessa minha fascinação intuitiva por uma teoria unificadora, há um esforço consciente em busca da comprovação científica ou do embasamento teórico, justamente para afastar qualquer inclinação por uma conclusão precipitada.

Explanarei aqui várias abordagens que lançam luz sobre o assunto. Assim como no livro de Stephen Hawking, *O Universo numa Casca de Noz* (2001), que relaciona todas as teorias físicas viáveis aos experimentos atuais e que explicam, cada uma a seu modo, a origem do universo, eu me dediquei neste capítulo a relacionar as teorias – iniciando na Física, passando pelas Neurociências, Psicologia da Percepção e Linguística, e finalizando na Comunicação em mídia impressa – que melhor podem explicar como formas e vibrações estão interconectadas em nossos processos de comunicação. Deixando desde já claro que o exemplo com a obra de Hawking é apenas uma comparação de formato e objetivos, já que sua abrangência e a profundidade superam obviamente a ambição da presente pesquisa.

Começaremos a focar nossa pesquisa sobre a natureza da matéria. Porque, antes de nos debruçarmos sobre a aparente contradição entre razão e intuição, ou razão e emoção, que ocorre em nossos corpos e mentes, e seus processos (conscientes e inconscientes), é legítima a suspeita de que a própria matéria que estimula nossos sentidos, constituídos por sua vez da mesma matéria é, em sua natureza mais privada, também contraditória em suas qualidades estruturantes, haja vista que nossos cinco sentidos só conseguem absorver partes dessa realidade. Por conta disso, nosso aparato sensorial e mental reinterpreta e reconstrói o real externo a partir da relação desses dados captados pelos sentidos, em intersecção com os desejos e crenças internas geradas pelo corpo e pela mente do observador, em uma tentativa de transformar os dados dos sentidos, que são estanques, em algo mais fluido e constante,

em busca de uma metáfora mais próxima do que suspeitamos ser, de fato, o real. É provável que, causada por essa dificuldade inicial, essa abordagem dual da mente (que ora se apóia no dado material, ora nos padrões de continuidade que o dado gera no tempo/espaço), que tenta com esforço ininterrupto relacionar os dados dos sentidos em um todo coerente e com determinado sentido, seja uma adaptação evolutiva para melhor interação com o real, decorrente da própria natureza da matéria.

2.2 O PRINCÍPIO DA COMPLEMENTARIDADE DE BOHR E OS SENTIDOS

A teoria quântica tem sido revisada e respaldada por cientistas de renome, e vem possibilitando avanços tecnológicos impressionantes (*laser*, computador, celular, genética molecular, ressonância magnética etc.). Seu sucesso fez com que o físico dinamarquês Niels Bohr especulasse, em 1928, que a natureza última da matéria era, de fato, a dualidade partícula-onda, sugerindo o Princípio da Complementaridade, afirmando que onda e partícula são duas versões igualmente possíveis e complementares de existência, que se manifestam como antagônicas apenas quando o objeto quântico é observável. Duas faces da mesma página. Duas interfaces do mesmo conteúdo. Antes do contato com o observador e seus meios, o objeto não é partícula nem onda. É outra substância que combina as duas naturezas e que representa a realidade física final da Natureza.

O Princípio da Complementaridade abriu espaço para muitos físicos esboçarem novas teorias, que tentavam harmonizar o conhecimento das religiões orientais (como o Budismo, o Taoísmo e o Tantrismo Indiano e Tibetano) sobre a essência da matéria com as novas descobertas da Física. Apesar dos exageros, o próprio Bohr considerou paralelos com essa linha de pensamento, incluindo o símbolo Yin Yang em seu Brasão ou Escudo de Armas, quando recebeu o título de cavaleiro dinamarquês. Para não deixar dúvida, Bohr

incluiu um texto em latim no escudo: “*Contraria sunt Complementa*”, ou seja, os opostos são complementares, demonstrando claramente a influência do livro de poemas *Tao Te King* (que pode ser traduzido como *O Livro do Sentido da Vida* ou *O Livro do Caminho Perfeito*), de Lao-Tsé (chinês que viveu aproximadamente entre 604 e 527 a.C.), em sua concepção da física quântica. Nesse livro, que apresenta o taoísmo em forma de poemas, a idéia da complementaridade dos opostos na natureza é considerada a essência de todas as coisas, que por nós é observada de maneira segmentada pelo consciente. Os princípios Yin – receptivo, contemplativo, feminino, escuro etc. – e Yang – racional, claro, ativo, masculino – eram, para Bohr, análogos aos conceitos de onda e partícula na Teoria da Complementaridade.

A coincidência de conceitos entre Lao-Tsé e Heráclito, filósofo da Grécia antiga, mereceu comentários do físico Fritjof Capra, que em seu livro *O Ponto de Mutação* destaca essa sincronia:

[...] é espantoso que, ao mesmo tempo em que Lao-Tsé e seus discípulos desenvolviam a sua concepção de mundo, as características essenciais da concepção taoísta foram também ensinadas na Grécia por um homem cujos ensinamentos chegaram até nós de forma fragmentária, e que foi – e ainda é – freqüentemente mal compreendido. Esse “taoísta” grego foi Heráclito de Éfeso. Heráclito partilhava com Lao-Tsé não apenas a ênfase na mudança contínua – que expressou em sua famosa afirmação “Tudo flui” – mas, igualmente, a noção de que todas as mudanças são cíclicas [...] imagem muito semelhante à idéia chinesa do Tao que se manifesta na interação dinâmica cíclica do *yin* e do *yang* (CAPRA, 1992, p. 92).

Reforçados pela tradição filosófica oriental, destacaremos os pontos que mais nos interessam no presente estudo, ou seja, as possíveis relações entre forma e vibração que podem influenciar na geração de sentidos de nossos textos impressos. Assim sendo, destaco os pontos dos conceitos do Princípio da Complementaridade de Bohr que podem contribuir para uma melhor compreensão da dualidade pensar e sentir, à luz das novas descobertas da

Neurociência, observando o que ocorre (ou o que potencialmente pode ocorrer com qualquer um de nós), nos sentidos e na cognição, quando nos deparamos com um texto impresso.

2.3 EMOÇÃO E RAZÃO: FERRAMENTAS PARA ABARCAR A REALIDADE DUAL

Pensar e sentir, assim como partículas e ondas, viveram divorciados por um bom tempo, graças aos avanços da física clássica Newtoniana e às teorias do francês René Descartes, que defendia que o ato do pensar era oposto ao do sentir, sendo o pensamento capaz de se abstrair completamente do corpo (mas não do que o autor considerava ser a “alma”). Descartes possui muitos críticos modernos, porém somente com os avanços científicos das Neurociências, em especial as obras do português António Damásio, ficou claro para a comunidade científica que as sensações influenciam a todo momento o pensamento, sendo essas muitas vezes anteriores ao ato de pensar. Mesmo a sensação não necessita da presença do objeto para existir. O que torna a célebre *Cogito ergo sum* desatualizada. Antes, “eu sinto, logo existo” (DAMÁSIO, 1998, p. 26), já que é necessário existir um alguém que sente, ou seja, que internaliza uma sensação provinda do mundo exterior ou do próprio imaginário. Damásio, em seu livro *O erro de Descartes* (____, 1998), apresenta os resultados de seus experimentos científicos que demarcam uma nota de fundo (que pode tornar-se por momentos a nota principal) proveniente dos sentidos em todos os momentos de nossa vida consciente.

A todo instante nossa tela mental é alimentada por dados sensoriais internos, que nos informam sobre o estado do corpo, e externos, que nos dão informação sobre o que ocorre em nosso entorno. Assim (re)construímos a nossa realidade.

Se temos, pela Teoria da Complementaridade, a premissa de que a matéria, viva ou inerte, é dual, ou seja, comporta em sua natureza a forma e a vibração, é possível que a

mente tenha se desenvolvido em processo evolutivo para construir um modelo de realidade compatível com essa qualidade dual da matéria. Uma mente que seja capaz de abranger essa dualidade – ou pelo menos valer-se de uma versão do real que, na maioria das vezes, é válida e prática – a partir dos sentidos.

Segundo as pesquisas de Damásio e de sua equipe, assim como as pesquisas de Steven Pinker, Joseph Ledoux, entre outros tantos expoentes das Neurociências, pensar e sentir se complementam. São provavelmente o resultado de um processo de adaptação evolutiva (que segue as teorias de seleção natural de Darwin) à realidade dual. As emoções cuidam de perceber o real sem distinguir-se de seu fluxo, sintonizando os ritmos internos com os externos (homeostase), transformando objetos, mentais ou externos, em cascatas de hormônios, gerando na própria carne uma imagem memorável do objeto: uma emoção. Já a razão procura se distanciar, procurando contornos, delimitando limites, gerando seus simulacros mentais pretensamente livres das impurezas ou ruídos do real, separando-os para estudo abstrato. Como a matéria, que nem é onda nem partícula, mas outra coisa, as imagens mentais parecem ser também outra coisa que engloba razão e emoção de maneira indissociável. Conceito próximo inclusive dos estóicos (escola filosófica pós-socrática iniciada por volta de 335 a.C.) sobre o que eles denominaram de mistura total, contradizendo o princípio físico da Impenetrabilidade de Arquimedes (287 a 212 a.C.). O conceito de mistura total dos estóicos previa que uma substância poderia estender-se, literalmente, através de outra substância, sem perder suas propriedades, de tal maneira que seria possível encontrar ao mesmo tempo essas duas substâncias em qualquer parte do todo da mistura.

Para validar essa hipótese, estudando os mecanismos de captação de dados pelos cinco sentidos, nota-se uma clara simplificação da complexidade da realidade abarcada, que é reduzida a dados amostrais, codificados em sinais majoritariamente binários, enviados em sistemas mistos de sinais elétricos (ondulatórios), mecânicos e químicos (partículas) para o

interior do cérebro. Esse, por sua vez, possui tecidos de neurônios especializados em decodificar cada um desses sinais – que apesar de serem eletro-químicos e binários, são organizados em linguagens diferentes –, esforçando-se em construir um modelo o mais verossímil possível com a realidade. Sendo a própria evolução do corpo e dos sentidos um sinal claro de adaptação à realidade, é de se prever que esse modelo está evolutivamente adaptado para compreender a maior parte dos fenômenos naturais, pelo menos os macroscópicos. Apenas uma pequena parte de nosso bom senso não coaduna com a realidade científica. Porém, lembramos mais deles que das intuições corretas, pois é um tanto frustrante observar nossas tão verossímeis visões de mundo, na infância ou até mesmo na fase adulta, serem ridicularizadas pelo professor de Ciências ou por aquele documentário do National Geographic (como acharmos, quando crianças, que a Terra era plana, e as estrelas eram furos da lona azul-marinho que cobria a Terra da luz do Sol; ou acharmos que objetos mais pesados caem mais rápido ao chão). A maioria daquilo que é considerado bom senso a olho nu na Física macroscópica é coerente com os estudos da Física moderna. Até aqui falamos da matéria macroscópica. Mas será que nossa mente já está adaptada a compreender, mesmo que intuitivamente, a dualidade descoberta pela Física microscópica?

Apesar de nossos sentidos fragmentarem a realidade em cinco canais, destrincharem a matéria em reduções (partículas de informação), há um esforço insistente em sentido contrário patrocinado pela mente, que tenta a todo custo reunir as sensações dos cinco sentidos e recompor a fluidez da realidade com sua aparente riqueza multimidiática, preenchendo as lacunas intuitivamente, tentando compensar o reducionismo imposto pelos órgãos dos sentidos. Ainda que uma recriação, podemos considerar essa tendência sintetizadora da mente um sinal claro de adaptação, que gerou diferencial competitivo também claro para a sobrevivência da espécie e da característica em estudo.

Assim, quando ouvimos um som, ouvimos sem interrupções. Não obstante,

nosso ouvido manda pacotes de informação de uma faixa de frequências bem reduzida da realidade externa e, mesmo assim, temos a impressão de ouvirmos o todo, e não as partes.

Ao mesmo tempo em que ouvimos, sentimos, cheiramos, vemos. A percepção multimidiática, gerada a partir de dados segregados, integra-se em um todo contínuo, como um grande filme mental multidimensional cujo espectador somos nós mesmos. Mas, ao contrário do que podemos nos imaginar como espectadores (sentados confortavelmente em uma cadeira cativa de nossa mente), não há um substrato físico comum onde todos os sinais provenientes dos sentidos sejam gravados e rodados para o nosso deleite. Então, como a mágica acontece? A suspeita é de que a sincronia de ativação das áreas responsáveis pela decodificação de cada sentido seja responsável pela ilusão fluida e multimidiática.

Sabemos, por exemplo, que aspectos variados de um objeto – por exemplo, sua forma ou sua cor, o movimento ou os sons que ele produz – são trabalhados de um modo relativamente segregado por regiões corticais localizadas a jusante dos respectivos córtices visuais ou auditivos primários. É possível que algum tipo de processo neural integrativo ajude a gerar, na região global associada a cada modalidade – os chamados córtices sensoriais iniciais – o complexo de atividades neurais que sustenta a imagem integrada que experimentamos [...] Sabemos que a mesma região global alicerça a produção de imagens na percepção (que construímos de fora para dentro, a partir da cena real, externa ao cérebro) e na evocação (que reconstruímos na mente internamente, de dentro pra fora, digamos). Temos razões para crer que a integração das representações sensoriais entre modalidades diferentes – por exemplo, visão e audição, ou visão e tato – pode muito bem depender de mecanismos de sincronização que coordenam a atividade através de vastas regiões do cérebro e provavelmente não necessita em si mesma de mais um espaço integrativo – um teatro cartesiano único (DAMÁSIO, 1998, p. 209).

Para nossa pesquisa, é muito importante destacar que a ilusão multimidiática que a mente recria é tão convincente que é capaz de enganar a si própria. Isto nos será útil quando argumentarmos que a escolha tipográfica, apesar de ser um estímulo primariamente

visual, pode suscitar ou induzir outras percepções não presentes, como o tato, a audição, e até mesmo o paladar. A mente, ao tentar reconstruir o todo presente no exterior, procura completar as lacunas com o objetivo de enriquecer a cena com o máximo de detalhes relevantes. O que ocorre é que, por hábito ou por estímulo indissociável selecionado na evolução, a mente costura a cena com outros enredos, por meio de associações com memórias que emprestam à cena as informações de seus sentidos. Esse esforço também deve ocorrer na medida em que o processo significa um benefício e um diferencial competitivo para a própria memorização da cena e sua posterior busca pela memória. Mas veremos isso mais adiante, ao repassar os *insights* da teoria da Gestalt à luz da Neurociência. No momento, investigaremos melhor a influência das emoções em nossos impulsos e decisões.

Como salienta Damásio (2000, p.220), a mente não é capaz de discernir com precisão uma emoção gerada por estímulos externos da gerada pela própria mente. Uma lembrança de um limão cortado, fresco e maduro, é o bastante para desencadear lembranças do paladar do limão, a ponto de nossa boca salivar. Ou seja, uma simples lembrança é capaz de influenciar o corpo fisicamente. As memórias dos fracassos podem ser até paralisantes. Ou, no mínimo, nos entregam, formando as microexpressões que delatam o nosso real estado emocional. Por exemplo, imaginemos um estagiário em seu segundo dia no trabalho, relembrando os constrangimentos que passou ao gaguejar em seu primeiro dia no emprego. É bem provável que, antes de falar, ele forme, ainda que levemente, a mesma expressão facial de constrangimento. Tenso no trabalho com a imagem do chefe chegando esbaforido e reclamando dos números do mês, é previsível que seu intestino pare de trabalhar, pois a tensão em seu corpo gerou uma cascata de adrenalina e cortisol, que sinalizou ao intestino (e a praticamente todas as células do corpo) uma necessidade premente de preparar o corpo para uma luta ou para uma fuga. E, nessas horas, gastar energia com digestão não é a coisa mais inteligente a fazer.

Muitos exemplos do dia-a-dia demonstram o tamanho poder das emoções em nossos estados mentais. Entendendo o sentimento como a percepção das mudanças do corpo causadas por determinada emoção, António Damásio e sua equipe publicaram estudos avançados (DAMÁSIO, 2000, p. 219 e 220) que indicam que este processo mental transformador de uma emoção em sentimento pode ser dividido em cinco fases:

1 – Um indutor de emoção estimula o organismo, por exemplo, visualmente. A representação visual do objeto viaja até os córtices visuais primários. O objeto pode ou não ser reconhecido conscientemente, o que não impede as fases subseqüentes.

2 – Os sinais do processamento do córtex visual primário ativam, por sua vez, áreas neurais pré-adaptadas (por instinto hereditário ou adquirido) para reagir àquele tipo ou classe de estímulo visual, ao qual pertence o objeto visto.

3 – Essas áreas desencadeiam uma série de reações (no corpo e em outros pontos do cérebro) que se constituirão na emoção propriamente dita.

4 – No cérebro, mapas neurais de primeira ordem, nas regiões corticais e subcorticais, representam com imagens mentais as mudanças no estado corporal causadas pela emoção, independente dela ter sido obtida pela visão do objeto ou pela imaginação do objeto. Ou seja, o objeto não precisa ser real para desencadear emoção.

5 – Toda a atividade neural do momento é mapeada em um padrão pelas estruturas neurais de segunda ordem, que comunicam à consciência as mudanças corporais, gerando a percepção do sentimento associado àquela emoção.

Sentimentos nos dão relatos não-verbais de que uma emoção aconteceu. Mas muitas das emoções percorrem nosso ser sem que nos demos conta conscientemente. Emoções só se transformam em sentimento quando são relevantes. A maioria de nossos sentimentos estão relacionados às emoções de tons mais carregados, como medo, raiva, tristeza, repugnância, tristeza e alegria, justamente as seis emoções universais que

influenciaram diretamente a comunicação humana, por serem fisiologicamente indissociáveis (menos para grandes atores, praticantes veteranos de yoga e psicopatas) das expressões faciais que as acompanham.

Na realidade, na maior parte do tempo estamos vivenciando outras emoções, mais amenas e corriqueiras, as chamadas emoções secundárias ou sociais. Essa variação contínua de emoções, ora induzidas por agentes externos, ora pelas mudanças e funcionamento do próprio corpo, ora induzidas pela capacidade imaginativa da mente, geram um pano de fundo contínuo em nossa mente.

Provavelmente é correto afirmar que os sentimentos de fundo são um indicador fiel de parâmetros momentâneos do estado interno do organismo. Os ingredientes centrais desse indicador são: 1) a forma temporal e espacial das operações da musculatura lisa nos vasos sanguíneos e em órgãos diversos, e dos músculos estriados do coração e do tórax; 2) a composição química do meio próximo a todas essas fibras musculares; e 3) a presença ou ausência de uma composição química que signifique uma ameaça à integridade de tecidos vivos ou de condições de homeostase ótima (DAMÁSIO, 2000, p. 362 e 363).

Por momentos, esse pano de fundo ganha a atenção do consciente e sentimos as emoções influenciando nosso pensamento. Mas o que não imaginávamos até há pouco é que mesmo as emoções de fundo (aquelas que não estão explícitas ao consciente) interferem diretamente em nosso modo de pensar e de agir. Para a Psicologia, as emoções secundárias (como alguns exemplos: excitação, fadiga, energia, bem-estar, mal-estar, arrebatamento, desinteresse, equilíbrio, desequilíbrio, harmonia, discórdia etc.) podem ser observadas de várias maneiras, como a postura de voz, a postura do corpo, nos movimentos etc.

A relação entre sentimentos de fundo e impulsos e motivações é estreita: os impulsos expressam-se diretamente em emoções de fundo, e finalmente nos damos conta de sua existência por meio de sentimentos de fundo (DAMÁSIO, 2002, p. 362).

Desta forma, a paisagem do corpo influencia ininterruptamente nossa mente, impulsionando o consciente para suas preferências, em busca, na maioria das vezes, da satisfação das necessidades do corpo. O que não suspeitávamos é que isso ocorre inclusive quando estamos por decidir não só qual é a melhor cor de terno que se deve aparentar no pregão da bolsa, mas também qual é o melhor investimento no fundo de ações que se deve fazer para garantir o futuro dos filhos.

Apesar da Neurociência ter tido um papel fundamental para o convencimento da comunidade científica e de ser um processo relativamente recente, é necessário fazer justiça e resgatar pensadores da Antigüidade que preconizavam conceitos muito sintonizados com o que se vem descortinando nas recentes pesquisas – em especial sobre como o *self* reconstrói o real a partir dos sentidos –, e que há muito tempo influenciam os estudos de Comunicação. Este resgate nos será útil para observarmos que as influências dos objetos dos sentidos – em especial os signos da escrita e da tipografia – sobre a razão e o intelecto e, conseqüentemente, na comunicação, são suspeitas antigas, demonstrando assim a relevância da abordagem da presente pesquisa para a área.

2.3.1 OS SENTIDOS E SEUS DESDOBRAMENTOS NO FIM DO IMPÉRIO GREGO

A partir de Demócrito de Abdera (contemporâneo de Sócrates), e unindo-se a ele, pensadores cirenaicos (escola fundada por Aristipo de Cirene, aluno de Sócrates, que pregava a busca do prazer, repudiando contudo os excessos), que compreendiam alma e corpo como homogêneos por natureza, se contrapunham ao idealismo da alma e de sua imortalidade, reduzindo tudo a corpo, cuja única certeza para o que vive é a morte. E como a morte é certa e não tem hábito de chegar atrasada, sobra ao homem buscar sua felicidade no tempo que lhe resta, sem muito se preocupar com o futuro. Para os cirenaicos, os sentidos

são, sim, um caminho válido e natural para a percepção do real, inclusive consideram a felicidade como subproduto do deleite sensorial. O aqui-agora é mais importante que o império grego. A indiferença com a política e com a doação a ideais em prol da felicidade individual – que é um traço que une os cirenaicos aos cínicos como Antístenes, também aluno de Sócrates – atordoava o orgulho grego pelos ideais atenienses, da busca de uma razão pura e endeusada. Os cínicos entendiam que a felicidade não dependia de fatores externos como luxo, boa saúde ou posição política. Ao contrário, a felicidade residia na indiferença e desapego ao que era efêmero. A indiferença com a própria vida e a dos outros é que influenciou na construção do significado que a palavra “cinismo” carrega nos dias de hoje. Nota-se nos cínicos – que aos poucos foram se associando à escola do estoicismo – uma crescente indiferença aos prazeres materialistas que os sentidos cantam como palavras de ordem, e que redundavam na busca por poder para obter ainda mais prazeres materialistas. A superação desses desejos impostos pelos sentidos são, na visão dos Cínicos, o caminho para a felicidade. A perdição do mundo grego, para eles, era exatamente a contradição dos ideais de elevação racional e democrática pregados pelos governantes com as suas atitudes autoritárias e mesquinhas no mundo, que delatavam a real dependência dos governantes aos prazeres mundanos. O poder pelo poder, segundo os cínicos, é a razão da queda do homem, iniciada pelo apego aos desejos materiais.

Notamos que mesmo no final do mundo helênico, com sua destacada importância nas sensações como uma forma direta de contato com o real, visualizamos novamente uma segunda bifurcação das duas correntes com ênfase ora na razão, ora na emoção ou intuição, ainda que dessa vez ambas totalmente descrentes do poder como caminho de elevação e da independência da razão para com os sentidos. A dos cínicos e estoicos, que se alinhava um pouco mais à visão apolínea grega por seu desapego aos prazeres dos sentidos, porém totalmente neutralizada em seus desdobramentos pela

idealização platônica da razão e de sua independência da matéria, da prática do poder esclarecido e da hegemonia cultural como redentora da humanidade. E a dos cirenaicos e dos epicuristas, que consideravam literalmente as sensações como única verdade, valorizando mais o instante e a experiência sensorial que os desdobramentos da razão.

Podemos encontrar esse mesmo aspecto aparentemente contraditório do estoicismo, que compreende a razão como interdependente do corpo (o estoicismo valorizava a “verdade” dos sentidos mas pregava a indiferença (*apathea*) aos seus prazeres, que devia ser controlada pela razão), na tradição tântrica, por volta de 4.000 anos antes de Cristo. No Tantra (palavra que literalmente significa “tecido”, mas que carrega outros significados como “tudo que amplia o conhecimento” ou “toda maneira certa de fazer”), corpo e espírito não são percebidos como duas entidades desconectadas que representam, respectivamente, o profano e o sagrado, ambos fazem parte de um mesmo todo, e por isso são considerados divinos.

Mesmo com essas semelhanças entre os pensamentos, há aqui uma dicotomia na compreensão da construção do conhecimento que nos será esclarecedora no desenrolar da pesquisa, que retomará discussão semelhante. Diferentemente da filosofia tântrica, que prevê reencarnações e algumas capacidades inatas e instintos comportamentais inerentes ao corpo e à psique humanos, os estóicos consideravam a alma como uma tábula rasa a ser impregnada pela experiência via sentidos (MARCONDES, 2004, p. 34). O conhecimento deve, segundo o estoicismo, surgir instantaneamente, evidenciando-se por uma representação sensorial (*phantasia*) compreensiva. Compreensiva porque além de sentida deve ser também “consentida”, isto é, aceita como real por aquele que sente. Em suma, o corpo precisa reviver a sensação para interpretá-la. Assim, o que temos não é a verdade em si, mas já uma versão dela. A verdade é algo que pode ser alcançado, mas não exprimível pela linguagem. Como a lendária e espirituosa resposta de Louis Armstrong, ao ser indagado

por uma senhora sobre o significado de Jazz em um de seus concertos: “– Se você precisa perguntar o que é Jazz, é porque nunca irá saber”.

Similar também ao pensamento do sofista Górgias de Leontili (contemporâneo de Sócrates, viveu entre 480 a.C. e 375 a.C.), que considerava impossível representar conceitualmente algo que pertence exclusivamente aos sentidos. E como cada um possui uma percepção diferente de outro, nenhuma emoção pode, segundo Górgias, ser de fato partilhada. Assim, a comunicação dentro dessa lógica é impossível, nada pode ser comunicado por completo, tese defendida pelos modernos Niklas Luhmann e von Foerster, citados por Ciro Marcondes Filho. Em destaque, os improváveis de Luhmann:

1. é improvável que alguém compreenda o que o outro quer dizer, tendo em vista o isolamento, a individuação de sua consciência;
2. é improvável que a comunicação chegue a mais receptores do que os que se encontram presentes na situação; por fim,
3. é improvável obter o resultado desejado: o de que o receptor adote o conteúdo seletivo da comunicação como premissa para seu próprio comportamento (LUHMANN apud MARCONDES, 2004, p. 468).

Ainda sobre os estóicos, que se distinguiam dos Epicuristas que admitiam apenas o Corpóreo, os estóicos, como Zenão, compreendiam também o conceito de Incorpóreo. Apesar de refutarem a existência transcendente das Idéias (Platonismo), considerando-as apenas pensamentos da mente humana e reduzindo quase tudo que era metafísico a corpo, ou seja, aquilo que age, eles compreendiam a existência dos conteúdos incorpóreos deste pensamento, ou seja, os significados (*semainomena*), conceitos que acompanham a palavra (que por sua vez é corpo pois age sendo transmitida de um para outro ser). Este realinhamento de *status* entre corpo e espírito, tão presente no Estoicismo, é, coincidentemente, muito presente nas novas teorias sobre a consciência propostas pelos estudos das Neurociências no final do século passado.

Voltando à visão estoicista de “incorpóreo”, temos o exemplo da palavra, que muito nos interessa, já que mais à frente a presente pesquisa traçará pontes entre a linguagem oral e a escrita/tipografia, tendo como mediador mental justamente o que os estóicos traduziam como “incorpóreo”, ou especificamente o *semainomena*.

O *semainomena* da palavra, diferente para cada um mas similar a um grupo ou cultura ou língua, constitui um exemplo de incorpóreo, e figura na semiologia estóica como um exemplo de “expressíveis” (*lekton*). Nesta teoria dos signos (*semeion*), temos uma tríade: a coisa significada, o significante e o próprio objeto. Os dois últimos sendo corpos e o primeiro, incorpóreo. Por ser incorpóreo, sendo ligado ao julgo particular, à razão, pode ser verdadeiro ou falso. O significante é a palavra; o significado é o que exprime a palavra, aquilo que imaginamos ao ver ou ouvir a palavra, e que um estrangeiro não é capaz de entender, apesar de poder até pronunciar corretamente a palavra. Outros objetos expressíveis são os julgamentos e suas associações, ou seja, o discurso que envolve a relação entre as coisas. Em suma, as idéias ou sensações associadas a um termo são alguma coisa a mais, um atributo derivado do ato de vincular dois corpos: a coisa e a expressão da coisa em palavra.

Outra variante estóica deste princípio vem de Sexto Empírico (médico e filósofo cético grego, que em sua obra de sete livros, *Adversus Mathematicus*, abordou diversas faces da teologia estóica), para quem o expressível está compreendido na representação racional – oposto à representação sensível, que se grava na alma de maneira direta, sem intermediação. O expressível, um atributo incorpóreo associado ao termo, sendo racional, é mais liberto e pode relacionar à representação sensível reduzindo-a, dilatando-a, porém sem agir sobre o objeto que gerou a sensação, ou seja, incorpóreo.

Aqui, podemos fazer um paralelo com os estudos da Neurociência, que consideram que essa representação racional está, assim como a sensível, gravada no corpo e sendo constantemente manipulada pela mente. E, ao contrário da pretensa liberdade racional, essas

representações estão a todo momento sendo influenciadas e novamente moldadas pelas representações dos sentidos. Veremos no capítulo sobre os princípios da Gestalt à luz da Neurociência como esses estudos recentes compreendem o “incorpóreo” na mente humana.

O que existe, para os estóicos, é a expressão de um certo aspecto do objeto, não real, pois está ligado ao julgo particular. Sendo um julgamento, potencialmente falso ou verdadeiro, este será mais próximo do “verdadeiro” se ligado ao presente, visto como fluxo contínuo, que corresponde mais proximamente à percepção da representação sensível, mais “realista”. Ao invés da expressão “A árvore é verde”, um estóico diria “A árvore verdeja”. O verde, portanto, é uma das “maneiras de ser” da árvore, pois é um efeito. Avançando na física estóica, este efeito é compreendido como um “acontecimento” decorrente do ato de ser árvore. Nesse ponto, a física estóica se diferencia dos epicuristas, separando o ser profundo e o que é real (a força, o corpo) e o plano dos fatos, que se dá na superfície do ser/corpo, que se desdobram em acontecimentos, em incorpóreos, que não lhe alteram enquanto corpo. Finalizando, temos na física estóica um plano passivo, da substância, e um plano ativo, constituído pela razão (*logos*), mutante e dialético. Uma dicotomia entre os objetos mentais gerados pelas reações do corpo em resposta aos sentidos e os gerados pela razão em resposta às reações do corpo. Ainda que os sentidos sejam o início de todo conhecimento, para os estóicos havia uma diferença entre esses objetos mentais, aqueles que eram mais próximos do real, ou seja, da verdade impregnada pelos sentidos, e aqueles que eram mais próximos da versão do real pela razão.

Esses planos também são visíveis na compreensão complementar do tempo pelos estóicos. Na perspectiva incorpórea de tempo (*Aion*), os acontecimentos se desdobram sem serem modificados por ele, sendo que o presente existe apenas como fragmento infinitesimal, imperceptível. Na perspectiva corpórea de tempo (*Cronos*), o tempo se realiza no exato momento das ações e reações. Há, portanto, só o presente, sendo o passado e o

futuro “expressíveis”, ecos. Para Marco Aurélio Antonino (pensador estoíco grego que chegou a ser imperador romano entre 161 e 180 d.C.), resgatado pelo filósofo francês Victor Goldschmidt, “o tempo é como um rio, um fluxo eterno de todos os seres vivos. A única vida que um homem pode viver é a que está vivendo no presente, ele não tem outra vida a não ser a que está perdendo a cada instante”. (MARCO AURÉLIO apud MARCONDES, 2004, p. 51). Em contraponto com essa percepção finita de tempo, temos Crísipo (pensador grego, viveu entre 280 e 208 a.C.), que entendia o tempo como intervalo do movimento. Da mesma forma que o vazio total é infinito em todas as suas partes, o tempo total também é infinito nas extremidades (passado e futuro). Porém mesmo Crísipo entendia que o presente existe em separado. “O passeio existe para mim quando eu passeio; mas, quando estou deitado ou sentado, ele não existe” (MARCONDES, 2004, p. 52).

Essa visão complementar do tempo como partícula ou como fluxo (onda) tem um forte correlato no Princípio da Complementaridade de Bohr, esmiuçado no capítulo de introdução à física quântica. Mais uma demonstração de como o pensamento estoíco está enredado com as descobertas mais recentes da Física e das Neurociências, que compreendem a natureza da matéria como algo que não é nem partícula nem onda, sendo outra coisa que “é” ao mesmo tempo, ou “conecta” as duas (muito similar ao conceito de incorpóreo e de mistura dos estoícos).

Outro campo de estudo que deve aos estoícos alguns de seus *insights* é o ramo da Neurociência que pesquisa a Sinestesia. Para os estoícos, o corpóreo impregnado pelos sentidos é potencialmente único e indivisível, por isso indizível, inefável, inexpressível. Como uma síntese da experiência sensorial gerada ao mesmo instante pelos cinco sentidos, os estoícos compreendiam o movimento gerado pelo objeto nos sentidos como incomunicável em sua completude. Ao expressá-lo, a mente naturalmente reduziria o corpóreo às limitações da linguagem.

Para aprofundarmos mais o estudo de algumas teorias que tentam compreender esse inexprimível gerado pelos sentidos – e mais à frente, os inexprimíveis gerados pelos signos tipográficos –, iremos nos debruçar sobre as recentes pesquisas em Neurociência, mais precisamente sobre a compreensão do fenômeno da Sinestesia e a teoria do Pensamento Holográfico.

2.4 SINESTESIA E TEORIA DO PENSAMENTO HOLOGRÁFICO

Nos desdobramentos da teoria de Niklas Luhmann sobre as crescentes improbabilidades da comunicação, ou pelo menos de uma comunicação mais próxima do ideal integral (que segundo os estóicos, e o próprio Luhmann, é impossível), nota-se uma visão pessimista sobre a participação dos meios eletrônicos (televisão e computador) no processo de deterioração da intenção da comunicação. Para o autor, a uniformidade dos sentidos – em parte imposta pela tela, em outra pela valorização do estímulo visual –, a falta de contraste entre superfície (as interfaces) e profundidade (os códigos e programas) dificulta a compreensão e o acesso aos meios pelos quais a informação é trabalhada, o que, segundo Luhmann, faz desaparecer a unidade do enunciado, presente ainda em uma carta, por exemplo – todos esses fatores caracterizam essas novas mídias como potencialmente danosas à comunicação social, por distanciar ainda mais o receptor da intenção inicial da comunicação. Similar ao pensamento de Dominique Wolton, Luhmann considera que a sociedade tecnológica não comporta mais Comunicação, nos termos expressos em sua teoria, como síntese de três elementos: informação, comunicação e entendimento.

Para localizar a escrita no assunto abordado e, em especial, o potencial da Tipografia como geradora de sentido na comunicação eletrônica, tomarei esta afirmação de

Luhmann como ponto de partida da teoria da Comunicação para demonstrar que as interfaces eletrônicas, em especial da internet, ainda que por um lado percam em profundidade física e valores sensoriais reais de tato, temperatura, paladar e olfato, são capazes de sinalizar sensações potencialmente tão ricas de sentido como as interfaces não eletrônicas.

Para que a argumentação não fique apenas na avaliação da produção feita hoje em dia nessas mídias – produção essa cada vez mais dinâmica e complexa – tomemos o cuidado de atualizar os conhecimentos sobre os sentidos, em especial as pesquisas que estudam a capacidade integralizadora da percepção, no ramo da Sinestesia e da Holografia.

Assim como a teoria da sincronização, preconizada pelo psicólogo canadense Donald O. Hebb e defendida por António Damásio (2000, p. 208), os estudos sobre a Sinestesia e a teoria do pensamento Holográfico também compreendem que o aparelho sensorial humano é interligado por natureza – não necessariamente por proximidade física – gerando sensações e posteriores memórias sensoriais integralizadoras dos dados captados pelos cinco sentidos, mesmo que um ou mais deles permaneçam inalterados fisicamente – sem captar novos dados externos durante o momento de exposição ao objeto externo. Em suma, as duas teorias tentam compreender a característica multimidiática de nossa percepção e também de nossa memória.

Essa compreensão lança luz sobre o real potencial dos novos meios eletrônicos em suplantar a riqueza abdicada pela perda de recursos de linguagem próprios do mundo não eletrônico (em especial os relacionados às sensações táteis e olfativas), por meio da exploração de outros recursos visuais capazes de estimular instintivamente – sem necessariamente com participação do consciente – os outros sentidos.

Em sintonia com as pesquisas de Damásio, para quem a integração das representações sensoriais entre modalidades diferentes depende principalmente da

sincronização dos disparos, os recentes estudos sobre o fenômeno da Sinestesia – distúrbio que gera uma mistura perceptiva instantânea de dois ou mais sentidos pelo fato de seus caminhos neurais e/ou seus córtices sensoriais estarem anormalmente conectados – não descartam a idéia de que, em um ser humano normal, a mente utiliza-se da dimensão tempo, e não apenas da proximidade física dos caminhos neurais ou dos córtices sensoriais primários, para associar inconscientemente dois eventos simultâneos.

2.4.1 SINESTESIA. OPCIONAL OU DE FÁBRICA?

A Sinestesia fornece algumas pistas de como essa rede sensorial, que costura sentidos a todo momento no inconsciente, funciona quando se evidencia na mente consciente. A Sinestesia, antes considerada uma doença e hoje por muitos avaliada como um dom, é um distúrbio que afeta pessoas normais em outros aspectos, para quem dois ou mais sentidos se misturam de maneira instantânea, como num curto-circuito sensorial.

Pesquisada desde 1880, inicialmente por Francis Galton, primo de Charles Darwin, foi por muito tempo considerada fraude imposta pelos pretensos pacientes. Uma explicação da época compreendia que a pessoa, ao associar ininterruptamente um sentido a outro, estaria vivenciando memórias traumáticas ou simplesmente pioneiras da infância. Outra versão é a de que os pacientes estariam somente tecendo metáforas ao descreverem tal nota como de cor verde, como costumeiramente fazemos quando dizemos que determinada melodia é doce. Porém, com a evolução nos testes e dos equipamentos de ressonância magnética, ficou comprovado que, para os sinestésicos, a metáfora não é uma opção, é uma constante imposta pela percepção sensorial, que a todo instante bombardeia o consciente com associações entre dois ou mais sentidos.

Havia uma suspeita de que algum caminho neural cruzado seria a causa do fenômeno. Recentemente, uma pesquisa desenvolvida por Vilayanur Ramachandran e Edward Hubbard, publicada na *Scientific American* (RAMACHANDRAN e HUBBARD, 2003, p. 55), indicou que o cruzamento defeituoso pode ocorrer em uma área específica no interior do cérebro, chamada de TPO (temporal, parietal, occipital), onde convergem os sinais dos cinco sentidos após terem passado pelos seus respectivos córtices sensoriais primários. Há também a possibilidade de um córtice sensorial primário, por proximidade anormal ou desequilíbrio bioquímico, ativar outro córtice sensorial relacionado a outro sentido. Regiões cerebrais vizinhas naturalmente inibem a atividade uma das outras por meio de um equilíbrio químico de substâncias na região, evitando a ativação cruzada. Alguma má formação, doença, mutação genética ou trauma físico pode fazer com que esses caminhos ou áreas corticais se cruzem ou se ativem simultaneamente em uma espécie de curto-circuito neural nos sinestésicos (do grego *Syn* – junto, tudo e *Aisthesis* – sensação, percepção).

Há pacientes que possuem sinestesia severa, que inclui não só os sentidos mas também os conceitos abstratos associados às formas captadas pelos sentidos. São os pacientes que associam, por exemplo, a noção abstrata de dois com determinada cor, independente de ver o numeral 2 em um impresso ou de ver duas poltronas vagas no cinema, dois comprimidos ou um belo par de seios (a sinestesia é severa, mas os exemplos não precisam ser). A provável má formação deve acontecer, neste caso, em toda a área da junção TPO, que se ocupa, além da visão, dos conceitos de seqüência e quantidade, e processa os sons da fala. A junção TPO é muito próxima também do córtex do paladar (ínsula) e do tato pelas mãos (córtex adjacente).

Segundo a mesma pesquisa, a Sinestesia é sete vezes mais comum em pessoas consideradas criativas em produção de metáforas (poetas, escritores, pintores, publicitários, designers etc.) que na população em geral. Existem mais sinestésicos canhotos que destros, o

que indica também uma lateralidade do fenômeno, provavelmente destacada pelo fato da maioria dos sinestésicos manter sempre ativa sua percepção visual, cujos córtices de processamento são mais especializados no lado direito do cérebro. Por causa das conexões entre sentidos mais acentuada, os sinestésicos têm facilidade em elaborar metáforas e associações entre grupos de conhecimento bastante distintos, o que pode favorecer o surgimento de novas idéias e conceitos, tanto artísticos como científicos.

Um dado que reforça a teoria da mente associativa inconsciente – como resultado da seleção natural em busca de uma melhor performance na memorização e na utilização prática das inferências acerca do ambiente – é o fato de que os sinestésicos, principalmente os que apresentam mais sentidos interligados, são os que possuem uma capacidade de memorização consideravelmente superior à média. Relembrar um fato é muito mais fácil se este possuir outras chaves de acesso além do estímulo sensorial preponderante, e mais fácil ainda se a combinação dos sentidos no momento da percepção for acompanhada de uma narrativa em busca de um sentido unificador da sensação. Isso explica em boa parte a nossa ancestral tendência a contar e ouvir histórias recheadas de metáforas. É a forma que nossa mente melhor se adequou aos desafios impostos por milênios de evolução, tecendo as informações em busca de sentido.

Ao contrário do que possa parecer no início, para quem possui uma queda, assim como Newton e tantos outros, pela correlação entre as artes, os signos que os sinestésicos associam (números e letras que evocam cores, ou formas que evocam sons e cores etc.) são em um número considerável de vezes arbitrários, variando de um sinestésico para outro. Para um sinestésico, a letra A pode sempre parecer azul, ao passo que para outro o mesmo A é, invariavelmente, vermelho. Esta observação indica com alta probabilidade que a experiência tem considerável influência na relação entre os signos de cada sentido. Devido à grande variedade de tipos de sinestesia (são mais de 100 tipos, os mais comuns são aqueles que

relacionam números e letras a cores, sons a cores, formas a sons e formas a sabores, respectivamente), não é possível relatar “alfabetos” idênticos entre sinestésicos do mesmo tipo. Por essa razão, não há como considerar completamente arbitrária ou inata a relação entre signos pelos sinestésicos. Mas um estudo desenvolvido pela neurologista Patricia Greenfield (RAMACHANDRAN e HUBBARD, 2003, p. 54), da Universidade de San Diego, na Califórnia, com questionários específicos para sondar se o fenômeno da sinestesia está potencialmente inserido em nossa percepção normal, demonstra resultados surpreendentes de correlação entre formas e sons, em especial formas e fonemas.

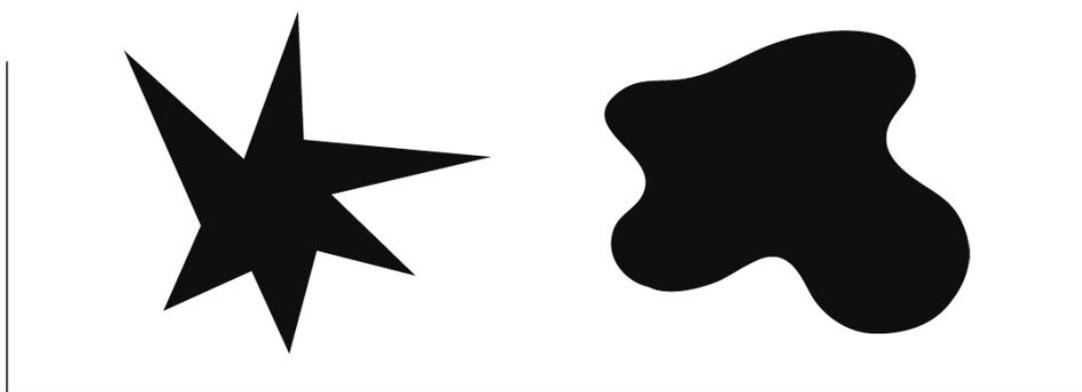


Fig. 04. Qual das formas é Bouba e qual é Kiki?

Quando questionados sobre qual das figuras acima é uma “bouba” e qual é uma “kiki”, 98% dos entrevistados, avaliados individualmente, escolhem o borrão amebóide como Bouba e a outra forma pontiaguda como Kiki (fig. 04. Fonte: *Scientific American* Brasil, ano 2, v. 13, n. 12, 2003, p. 54). Como esclarecem os autores da pesquisa:

Humanos têm uma propensão inata para associar certos sons a formas visuais específicas, importante fator para a criação de um vocabulário comum. Além disso, as áreas específicas do cérebro que processam as formas visuais dos objetos, letras, números e sons de palavras podem se ativar entre si até mesmo naqueles que não têm sinestesia, levando as pessoas a achar, por exemplo, que formas pontiagudas possuam nomes com rispidez sonora (RAMACHANDRAN e HUBBARD, 2003, p. 55).

O questionário, assim como outros similares aplicados durante a pesquisa, demonstra a habilidade do cérebro em associar características e percepções de forma, som e tato. A forma com pontas sugere um tato cortante e perfurante, que combina com sons ríspidos, com a letra K, e que exigem movimentos de língua e do maxilar bruscos. E sabores ácidos, que por sua vez lembram cores cítricas. A forma mais arredondada e suave parece combinar com movimento lento da língua e dos lábios para o som “bouba” e com as letras B e O. Um sinal de que a pesquisa sobre a mecânica da sinestesia pode estar certa: pessoas com prejuízo de performance na área da junção TPO perdem parte da habilidade de casar forma e som. Porém, não é só nesta área que pode ocorrer o “curto”. A idéia de que mesmo pessoas normais possuem essa capacidade de associar instintivamente forma e som pode ser também explicada pela ativação cruzada em áreas motoras específicas na parte frontal do cérebro, responsável pela fala. Uma destacada forma com uma protuberante inflexão visual ou um som áspero induzem essa área a produzir instintivamente uma inflexão similar da língua no palato, que pode estimular a produção de som pela boca. Alguns músculos da face também são acionados e o resultado é uma expressão facial condizente com o som da voz, que por sua vez é condizente, em algum grau de similaridade, com a forma visual inicial ou com aquele som áspero inicial. Como especulam os próprios cientistas da pesquisa, “o cérebro parece ter regras preexistentes para traduzir o que vemos e ouvimos em movimentos da boca que refletem aqueles *inputs*” (RAMACHANDRAN e HUBBARD, 2003, p. 55).

Outra forte evidência vem de outra sintonia cerebral, o efeito de *Sincinesia*, que ocorre em todos nós, humanos (e provavelmente com mais ênfase entre os italianos). É uma sincronia de disparos e ações que relacionam os movimentos musculares necessários para a gesticulação das mãos, e aquelas para a boca. Darwin já intuía essas relações de sincronia ao suspeitar da razão de cerrarmos e descerrarmos os dentes quando estamos a cortar algo com uma tesoura, imitando com o maxilar o movimento das mãos. Darwin foi até mais longe.

Estudando a formação dos ossos da mandíbula com os ossos que mais tarde, nos humanos, iriam formar parte do aparelho auditivo, Darwin notou que essa formação mantinha conectada, e sincronizada, as áreas do córtex responsáveis pelos movimentos da boca com a captação auditiva. Uma estimulava a outra. Isso pode explicar a razão de balbuciar para nós mesmos o que estamos lendo, o que nos será esclarecedor ao pesquisar a relação entre tipografia e entonação de voz.

Retomaremos esse tema no próximo capítulo da pesquisa, que trata justamente das origens prováveis da linguagem oral e escrita entre os humanos, que irá nos esclarecer sobre a natureza e origem prováveis das relações suscitadas ainda hoje pela linguagem tipográfica (uma escrita idealizada) com as entonações da fala. Por agora, voltemos a outros *insights* a partir dos estudos sobre a Sinestesia.

Outras pesquisas do mesmo grupo de cientistas concluíram que, geralmente até os seis meses após o nascimento, as conexões cerebrais dos cinco sentidos surgem e se mantêm interligadas e vão, lentamente, se especializando e se desconectando. Os sinestésicos podem ter mantido essas conexões por alguma razão. Hereditariedade ou aprendizado? Não se sabe ainda qual é o fator determinante que gera a separação ou mantém os sentidos unidos. O que sabemos é que essa habilidade de fazermos conexões, associações, metáforas etc., é resquício dessa tendência em procurar entender/memorizar o que percebe fazendo associações entre os sentidos. É por isso que todos possuem certo talento “sinestésico”.

2.4.2 MEMÓRIA HOLOGRÁFICA E SINESTESIA. SINTONIA

Uma teoria que converge com os resultados das pesquisas sobre Sinestesia e os modernos estudos sobre a origem da linguagem é a teoria do Pensamento Holográfico. A

teoria relaciona evidências de que o cérebro armazena, organiza e processa informações pelo princípio holográfico, ou seja, os padrões ondulatórios provenientes de cada sentido impregnariam (organizando sinapses) a rede de neurônios de maneira similar a uma chapa holográfica, formando os hologramas mentais (do grego *holo* – todo e *graphis* – imagem) de nossa memória. A informação, nesse caso, não estaria armazenada dentro dos neurônios, e sim, entre eles, nos padrões de potencial elétrico gerados pelos dendritos.

Segundo a teoria, sugerida pelo físico norte-americano David Bohm (que foi professor emérito da Universidade de Londres) e desenvolvida pelo neurofisiologista Karl Pribram (da Universidade de Stanford, nos EUA), acessando um dos canais sensoriais (visão, audição, olfato, tato ou paladar) teríamos acesso a toda informação captada, o que corresponde aos estudos investigativos que revisamos até agora. (PRIBAM e WILBEN, 1995, p. 45-104). Na tese, o mais relevante para a presente pesquisa é que, mesmo quando o objeto de interesse se limita a sensibilizar apenas um sentido, como uma música instrumental por exemplo, o processo, invariavelmente, cria ondulações que interferem nos córtices sensoriais primários, sugerindo emoções relacionadas a cada um dos quatro sentidos restantes. Ou seja, o cérebro recriaria inconscientemente associações relativas a sentidos não sensibilizados diretamente pelo objeto da percepção. Seria como tocar violão em uma sala repleta de instrumentos de corda. As ondas sonoras poderiam ressoar os outros instrumentos, fazendo-os produzir sons sem serem tocados pelo instrumentista. Essa característica pode ter sido selecionada e adquirida no processo de evolução devido à qualidade de produzir relações ressonantes entre os sentidos, tornando o dado mais fortemente armazenado e, futuramente, mais fácil de ser lembrado. No próprio momento da percepção, a partir dos disparos gerados em todos os córtices sensoriais dos cinco sentidos, a mente narrativa, mais localizada e especializada no lado esquerdo do cérebro, responsável pela linguagem verbal, constrói uma versão do momento, relacionando as emoções geradas pelos sentidos.

Naturalmente, o estímulo predominante e presente é o que mais forte irá impregnar de sentido a informação. Os outros quatro sentidos, estimulados por ressonância do estímulo presente, irão compor as chamadas emoções de fundo, complementando as emoções vivenciadas pelo corpo naquele presente momento, dando cor e cenário que parecerão coerentes ao significado sugerido pelo estímulo principal.

Esta inferência da teoria holográfica também está de acordo com recentes pesquisas sobre a especialização dos hemisférios e a tendência do hemisfério esquerdo em tecer histórias sobre as escolhas supostamente arbitrárias do hemisfério direito.

Os neurocientistas Michael Gazzaniga (professor Ph.D. em Psicologia) e Roger Sperry (psicobiologista e neurofisiologista, 1914-1994), ambos do Instituto de Tecnologia da Califórnia, apresentaram estudos que comprovaram essas tendências (PINKER, 2004, p. 70)., estudos esses que valeram o Prêmio Nobel de Neurofisiologia e Anatomia a Sperry, em 1981. Estudando pacientes que precisaram extirpar o corpo caloso, que une os dois hemisférios, Sperry e Gazzaniga notaram que cada hemisfério pode exercer o livre-arbítrio sem a influência ou o consentimento do outro.

Mais desconcertante ainda é o fato de que o hemisfério esquerdo constantemente tece um relato coerente mas falso do comportamento escolhido sem o seu conhecimento pelo hemisfério direito. Por exemplo, se um experimentador mostra de relance o comando “ande” ao hemisfério direito, a pessoa obedece à ordem e começa a sair andando da sala. Mas quando se pergunta à pessoa (especificadamente, ao hemisfério esquerdo da pessoa) por que ela acaba de se levantar, ela responde, com toda a sinceridade, “para buscar uma Coca-cola” – em vez de “eu não sei” ou “tive esse impulso” (PINKER, 2004, p. 70).

Naturalmente, com o corpo caloso que une os dois hemisférios intacto, o que se presencia é o hemisfério esquerdo justificando os impulsos por meio de narrações com

sentido. E por outro lado, o hemisfério direito gerando imagens que se coadunam com a interpretação definida pelo esquerdo. Um traduz o outro, em um intenso esforço de complementação. Uma questão levantada é se a tendência a associar dados à procura de sentido integrador é um instinto incondicional e ininterrupto de nossa mente, ou se é uma ferramenta controlável pelo consciente como outra habilidade ou inteligência, que de quebra facilita a memorização e o acesso à informação. A teoria holográfica, assim como os estudos avançados sobre a Sinestesia e a Sincinesia, sugerem que a base de funcionamento do processo cognitivo é resultado do aprimoramento evolutivo, que priorizou a busca de sentido como diferencial competitivo na evolução. Assim, faz sentido que toda a informação, mesmo que aparentemente desconectada, deva ser memorizada com suas associações básicas de contexto, além de associações cognitivas paralelas, ligadas não só a contextos biológicos mas também culturais, costuradas inconscientemente durante o momento de percepção e/ou conscientemente (arbitrariamente, ou por associação de forma ou proximidade), durante a sensação da emoção causada pela percepção.

Para ilustrar a teoria, os neurocientistas lançam mão da memória olfativa, mais primitiva e geralmente mais poderosa em evocação que a memória visual. Um odor pode suscitar memórias extremamente complexas e enredadas. É comum lembrar situações inteiras e novamente vivenciá-las na memória a partir de um odor ligado à infância, por exemplo. Essa teoria corrobora a tese de que a relação entre os sentidos é uma habilidade natural, independente do consciente, inerente ao processo perceptivo e mnemônico. A diferença, segundo os cientistas, é que a maioria das pessoas não se dão conta de que possuem essa habilidade, assim como não temos conhecimento ou controle consciente de muitos processos cognitivos instantâneos, como a leitura facial de emoções, como a atração sexual, como a percepção visual (Gestalt), entre outros.

Mesmo os símbolos da escrita fonética, apesar de arbitrários, produzem associações nesse nível mental inconsciente, influenciando na construção do sentido. Prova disso são as fontes com serifas muito pontiagudas (em forma de triângulo) ou as hastes com terminações em forma de estaca, que sugerem um tato perfurante/cortante, ou mesmo as fontes arredondadas, como do logotipo da *Dunkin' Donuts*, que sugerem um tato e um sabor repletos de gordura trans, que contaminam a relação forma-fonema, influenciando em seu significado a partir das mudanças ocasionadas na paisagem do corpo, que por sua vez geram emoções que interferem, como cenários ou notas de fundo, na interpretação dos signos. Veremos como isso se processa na leitura no terceiro capítulo, que se dedicará exclusivamente à tipografia como objeto de estudo.

2.4.3 FORMA, SOM E TATO. TUDO AO MESMO TEMPO AGORA

Ao lermos um texto é possível perceber uma voz interna bem baixinha repetindo tudo o que se lê. Isso acontece com a maioria das pessoas, e pode ocorrer mesmo entre aqueles que praticam o hábito de ler há décadas. Algumas pessoas relatam que conseguiram, graças a treinamento, dissociar o murmúrio da leitura. Mas trata-se de um esforço voluntário para domar um instinto, preconizado pelos neurônios especulares, que nos ajudaram muito a aprender a falar e escrever, entre outras coisas. Mas é difícil notar, pois quando conscientemente queremos ouvir, ela parece que soa falsa. É como a respiração. Sabemos que respiramos mesmo quando não pensamos nela. Mas basta pensarmos no ato para que respiremos artificialmente.

O fato é que falamos internamente o que lemos porque nossas redes neurais, que cuidam do falar e do ler, aprenderam assim, repetindo, imitando quem falava ao nosso lado. Antes mesmo da fala, imitamos os gestos, o andar, as expressões faciais... A descoberta

dessa especialização neuronal é recente. Parte de nossos neurônios é especializada em repetir os atos de outras pessoas. Eles estão por toda a parte no cérebro. São chamados de neurônios especulares ou espelho. Eles repetem o estímulo que receberam para aprender. E também para sentir de maneira similar, no palco do corpo, as sensações que o outro também sentiu, para entender o que se passa na mente do outro. Um eco, uma reverberação. A raiz da empatia humana deve muito aos neurônios especulares. É por isso que, em uma multidão, sempre depois que um tosse, muitos outros tosse em seguida. É por isso também que, quando você conversa amistosamente com alguém, este alguém “espelha” sua postura. Além de aprendizado, é um sinal de empatia. Se você põe a mão no queixo, o outro também, e a dança se inicia. Somos todos mímicos de nascença. Existem muitas razões para os neurônios especulares terem sido selecionados e adaptados pelo processo evolutivo. Além de possibilitar uma fonte de renda para estrangeiros recém-chegados (ser mímico de praça é um daqueles raros “empregos” que não exigem domínio do idioma), o nosso talento nato para a mímica cerebral é o mecanismo que a Natureza desenvolveu que mais favorece o aprendizado *just in time*. Em suma, você constrói o avião enquanto voa. Você aprende a viver vivendo. Falaremos deles mais à frente, mas por enquanto vamos nos ater aos seus reflexos na leitura, destacados por recentes pesquisas publicadas na revista *Scientific American*, na edição de junho de 2005, levadas a cabo pelo neurobiólogo Gerhard Neuweiler e sua equipe da Universidade Ludwig Maximilian, de Munique.

Pode-se até mesmo especular que mecanismos semelhantes ao comportamento dos neurônios-espelho participem da fala interior, silenciosa; ou em planos realizados mentalmente. De fato, nos símios, esses neurônios se ativam com a pura observação de uma ação, sem realizá-la; como se o animal estivesse executando a ação apenas “mentalmente” (NEUWEILER, 2005, p. 69).

Nossos olhos lêem, nosso corpo imita e recita. É como se fosse uma maneira de transformar o ritmo físico, tinta preta em papel branco, em ritmo mental, que modifica a paisagem do corpo (no caso, ativando os córtices sensoriais iniciais ligados à audição e à fala, especialmente ao mecanismo psicomotor de produção da fala, incluindo o controle da língua e do maxilar). É a maneira pela qual nossa mente evoluiu para o aprendizado, sentindo no corpo as modificações externas e internas. Note que, quando éramos mais novos, instintivamente líamos em voz alta, mesmo quando ninguém pedia. Ainda hoje, se não policiarmos a nós mesmos, iremos balbuciar uma ou outra palavra escrita. É presumível que o rosto vá responder conscientemente ao que está escrito, exposto (algo como se entristecer ou rir de uma piada). Mas microexpressões surgem, e às vezes perduram no seu rosto sem ao menos seu consciente notar a razão, estimuladas por informações que seu inconsciente está processando enquanto seu consciente dá conta de traduzir o significado literal do texto. Coisas como o ritmo de leitura imposto pelo estilo do texto, pelas vírgulas, pela melodia das vogais, pela quantidade de branco na página, pela espessura das hastes da tipografia escolhida, pelo desenho de suas terminações, pela dificuldade ou facilidade de leitura, pela textura do papel, entre mil outras nuances. É como ver um clipe de Santana (guitarrista cubano naturalizado norte-americano) tocando um solo de guitarra, mas com o som desligado. Podemos “ouvir” as notas do solo vendo apenas as expressões de seu rosto. Os neurônios especulares de Santana, naquele momento, estão representando as emoções sugeridas não só pelo contexto da música e da melodia, mas também pelas nuances das notas, pelo vigor físico exigido pelos acordes, pela empunhadura da guitarra, pela reverberação do som em seu tímpano e em todo o corpo, pela energia do público etc. A diferença entre um leitor de romances e o Santana é gritante. Ele está ouvindo de fato seu instrumento. Romances são lidos em silêncio (pelo menos eram, antes dos iPods). Mas como todo músico que se preze, e preze seu estilo de música, até lendo a partitura o Santana deve

fazer suas expressões. Por causa dos neurônios espaciais. É por isso que você conhece o músico pelas rugas do rosto. E consegue distinguir de relance o flautista, com suas sobrancelhas arqueadas e olhar matutino, do soturno trompetista. O baixista, que cultiva rugas na testa acompanhando as notas graves e longas, do guitarrista de rock, com seus inseparáveis pés-de-galinha que acompanham as notas agudas e curtas dos solos acelerados, resultado do movimento instintivo de tonificar os músculos e nervos da face e do ouvido interno para amenizar a dor e o estrago que um som poderoso pode causar aos tímpanos (a mesma expressão que fazemos antes de um copo de vidro cair ou de uma bomba de festa junina explodir).

Novas pesquisas citadas por Malcolm Gladwell (2005, p. 77-79), relatam evidências sobre a linguagem corporal que Stanislavski e os estudantes de seu método estão “corcundas” de saber: expressões faciais e corporais forjadas (ao fingir estar bravo ou alegre), quando mantidas por um pouco mais de tempo, disparam padrões de resposta emocionais associados à expressão, notadamente quando estas expressões correspondem a uma das seis universais estudadas por Charles Darwin. Não importa o sentido. A via é de mão dupla, apesar das pistas no sentido racional-emocional serem em menor número. Mesmo sendo instigada racionalmente, a paisagem do corpo, que é geralmente de fundo, pode tomar o palco principal e tornar-se protagonista de uma hora para outra.

Assim também é com a fala. Gritar, falar alto, manter entonação de alegre ou raivoso dispara os mesmos padrões emocionais. O que nos revela outro dado muito importante para o aprendizado neste esforço de locutor: é que o fato de lermos o texto internamente nos ajuda a dar uma melodia à interpretação do texto. Assim, nossa mente apreende e aprende melhor o contexto e experimenta múltiplos significados, que influenciam na paisagem sensorial do corpo, que por sua vez reestimula os córtices sensoriais iniciais dos

cinco sentidos, enriquecendo ainda mais o cenário, oferecendo elementos multimidiáticos em tempo real para a imaginação avançar *ad infinitum*.

É pela ação dos neurônios especulares que os neurocientistas especulam (trocadilhos gratuitos como esse são também sinais da ação preguiçosa desses neurônios) que, independente de conexões ou ativações cruzadas, somos todos sinestésicos, ainda que inconscientemente, gerando sentidos integrais, holísticos. Em outra palavra, Gestalt.

2.5 GESTALT À LUZ DA NEUROCIÊNCIA

Encantados com a natureza das percepções equivocadas que acometem a todos, pesquisadores alemães da Universidade de Frankfurt no final do século retrasado (Max Wertheimer, 1880-1943, Kurt Koffka, 1886-1941 e Wolfgang Köhler, 1887-1967) começaram a divulgar uma teoria da percepção, que ficou conhecida por Teoria da Gestalt, baseada em algumas anotações do filósofo vienense Von Ehrenfels. Uma teoria unificadora da forma e da percepção, que se preocupou em explicar o porquê de sermos muitas vezes ludibriados pelas ilusões ópticas, como estes famosos desenhos que viraram febre na internet, apresentados a seguir:

Fig 05 a. Quantas patas tem este elefante?

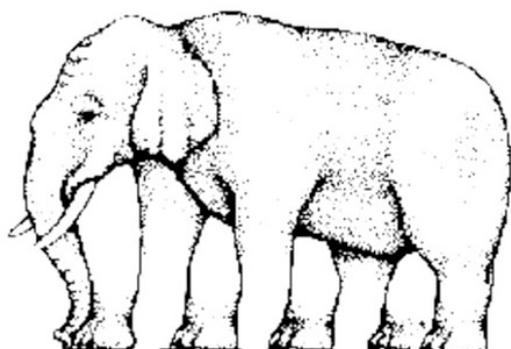
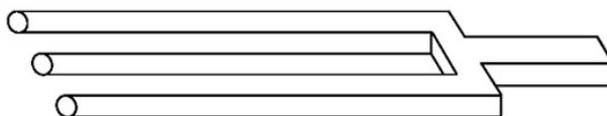
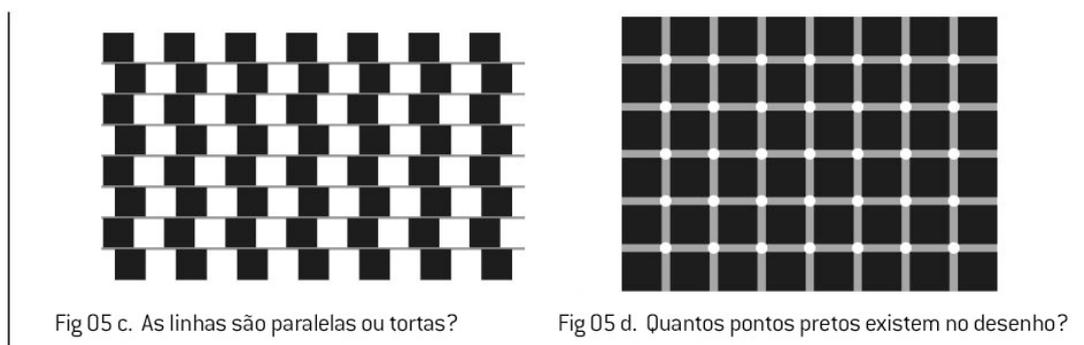


Fig 05 b. Quantas pontas este garfo possui?





Na figura 05 a, sabemos de antemão que um elefante possui 4 patas, mas nos confundimos ao contar as patas pois algumas delas são de fato espaço entre as pernas. O mesmo ocorre com o garfo (05 b). Na figura 05 c, nossa percepção teima em afirmar que as linhas horizontais são tortas, mas na verdade elas são paralelas. Passando os olhos na figura 05 d, veremos pontos pretos cintilando entre os quadrados. Porém os tais pontos pretos não existem no desenho.

Recentemente, com as conclusões de diversas pesquisas que se tornaram mais freqüentes e intensas a partir de 1990, psicólogos cognitivos e neurocientistas, como António Damásio, Vilayanur S. Ramachandran, Oliver Sacks, Walter J. Freeman, Nikos K. Logothetis, Edouard Gentaz, Yvette Hatell, John McCrone e Steven Pinker, se debruçaram para compreender a maquinaria dos sentidos e, alguns mais ousados, a natureza do que chamamos Consciência.

Com base nessas descobertas e redescobertas científicas, algumas somente possíveis graças aos avanços tecnológicos dos aparelhos que perscrutam o cérebro vivo e em ação, retomaremos nesta pesquisa as premissas da teoria da Gestalt desenvolvidas no final do século XIX e, à luz do estado da arte da Neurociência sobre a percepção e cognição, iremos reconsiderar e, principalmente, ampliar e respaldar os *insights* dessa teoria, que considerava a busca e a construção de um sentido unificador dos objetos percebidos pelo sentido da visão como uma condição anterior ao processo cognitivo, instintiva e, até certo

ponto, independente da vontade. Esta revisão dos preceitos da Gestalt a partir do olhar das pesquisas em neurociências nos serão úteis para compreender como a forma das letras podem suscitar novos sentidos ao texto ao leitor mesmo antes que seu processo cognitivo tome as rédeas da interpretação.

Antes das pesquisas que esses alemães da Universidade de Frankfurt fizeram, havia um consenso entre os pesquisadores da área de que a percepção era resultado de uma soma simples das partes que compunham a cena, incluindo o cenário. Ou seja, que o sistema consciente observava cada objeto e depois compunha a cena com cada um dos seus elementos para obter um quadro geral. Porém, o que notamos no dia-a-dia é que a percepção é, para nossa consciência, instantânea. Então, se a percepção tende a ser instantânea, como se processa o ato de ver?

2.5.1 O SENTIDO DOS SENTIDOS

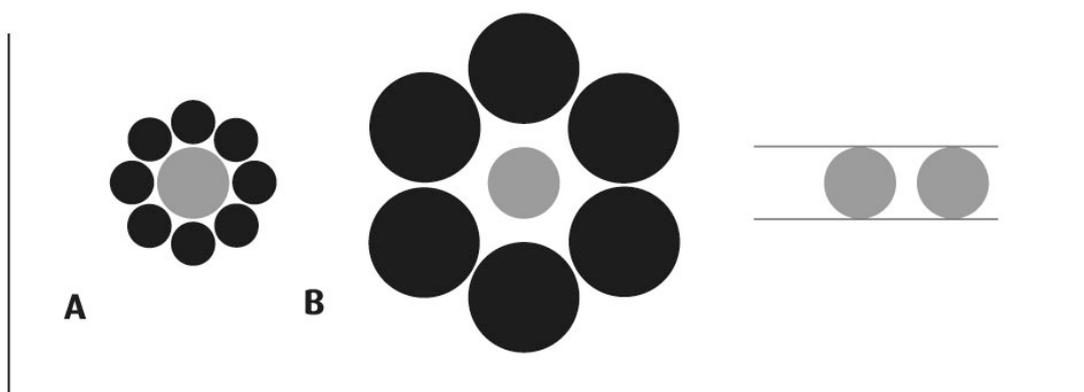


Fig. 06. Qual dos círculos cinzas é maior?

Observando a figura 06, (Fonte: GOMES FILHO, 2000, p. 05-17) é difícil conceber que os dois círculos cinzas possuem o mesmo diâmetro. Mesmo depois de aferirmos as medidas iguais com instrumentos, nossa mente insiste em montar a mesma imagem inicial, que contraria a sua própria constatação métrica. Como ocorre este desencontro?

Para ficar mais claro, vamos retomar etimologicamente os sentidos do verbo Ver. Ele surge do latim *videre*, que era usado como sinônimo de “perceber pela vista, notar, observar, enxergar, presenciar, ir ter com alguém (como sentidos concretos) e também “ver com os olhos do espírito, com o pensamento, imaginação, compreender, dar por conta, julgar, determinar (como sentidos abstratos)” (MACHADO, 1967). Nossos órgãos sensoriais da visão são capazes de registrar por volta de 24 quadros por segundo. O cinema de película, por exemplo, exibe 24 quadros em seqüência por segundo, o que nos dá a sensação de continuidade. No vídeo, a taxa de fps (*frames per second*) é ainda maior (30), o que garante a sensação rítmica de estarmos vendo algo como se de fato acontecesse ao vivo, transformando cada imagem em minúsculos pontos, pequenos tijolos de imagem chamados *pixels*.

A imagem chega aos olhos por meio da luz ambiente refletida, que é um feixe de ondas eletromagnéticas de diversas intensidades e comprimentos, e que por sua vez sensibiliza a retina, uma pequena camada de células nervosas especializadas em capturar dados de variados espectros da onda luminosa, que se encontra na parede interna da câmara ocular. De forma análoga à superfície do sensor CCD das câmeras digitais, a retina é constituída por um emaranhado de células, cada uma defendendo seu lugar ao sol, ou melhor, à luz, seja de fonte natural ou artificial. Na retina, temos duas espécies de células: os Cones, que são sensíveis às cores, e os Bastonetes, sensíveis aos tons de luminosidade (claro e escuro). Digamos que os cones vão delimitar o que é verde, o que é vermelho etc. Os bastonetes observam a quantidade de luz que está incidindo em cada ponto da retina, determinando claros e escuros, como uma imagem em preto e branco. Os três tipos de células Cone se dispersam sobre a retina, concentrando-se mais na fóvea, que corresponde à área da retina que mais recebe os raios de luz por estar a praticamente 90 graus da abertura do olho. Os cones se diferenciam pelas cores do espectro que mais admiram ou, em linguagem científica, estão mais sintonizados. Um tipo de cone é mais sensível ao verde,

outro mais sensível ao vermelho e ainda outra ao azul índigo, que são as cores primárias de luz, as mesmas que formam as cores das TVs e dos monitores (RGB: *Red, Green and Blue*).

Na superfície interna do olho, cada ponto da imagem é processado como uma espécie de *pixel*, que depois é decodificado em sinais nervosos com suas qualidades de posição (coordenadas) cor brilho e intensidade. Segundo as pesquisas relatadas por McCrone, em seu livro *Como o Cérebro Funciona* (2002, p. 35 a 41), esses sinais viajam pelo cérebro e são enviados para o lobo occipital, onde fica o córtex visual primário (uma “tela” de neurônios, que não é senão uma lâmina com área similar ao tamanho da palma da mão, com cerca de dois milímetros de espessura, contando em torno de 500 milhões de neurônios interconectados). O córtex humano possui trinta áreas distintas de processamento visual. Elas analisam o que os olhos vêem passo a passo, de maneira quase instantânea. Os cientistas distinguem cinco áreas mais importantes. A chamada V1, que corresponde ao córtex visual primário, é a área de mapeamento inicial, que analisa contrastes básicos, agrupando ou segregando partes da imagem para formar um todo coerente (que correspondem na Gestalt às tendências ao AGRUPAMENTO ou SEGREGAÇÃO). Na sequência, a área V2 analisa as fronteiras e contornos, uma espécie de esboço dos principais objetos que compõem a cena. Na Gestalt, ela está diretamente relacionada com a tendência ao FECHAMENTO (ver figuras 07 e 08). A área V3 enriquece o quadro delimitando melhor as formas, dando noção de volume e recriando a profundidade da cena. Nos *insights* da Gestalt, a área V3, com seu potencial em compreender imagens em planos diferentes, é responsável pela tendência à TRIDIMENSIONALIDADE (ver figura 09) e também à tendência de agrupamento por PROXIMIDADE e por SEMELHANÇA (ver figura 10). A área V4 inclui a cor e a V5 analisa o movimento, só depois dos esboços montados pela V2 e V3, que favorecem a visão em três dimensões. As dinâmicas de processamento da área V5 geram o que na Gestalt se estuda como tendência à BOA CONTINUIDADE (ver figuras 11 e 12).

Fig. 07. Tendência ao Fechamento

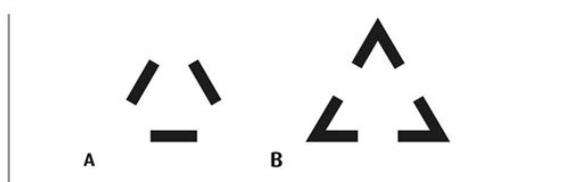


Fig. 08. Tendência ao Fechamento

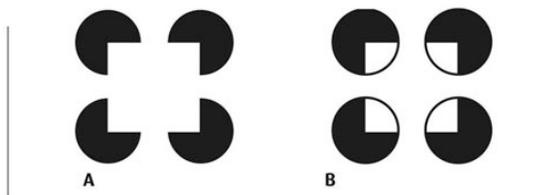


Fig. 09. Tendência à Tridimensionalidade

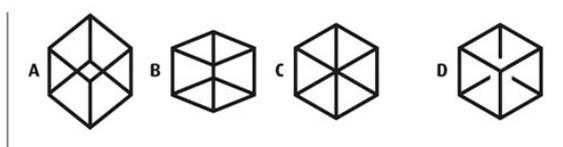


Fig. 10. Tendência ao agrupamento por Proximidade e Semelhança

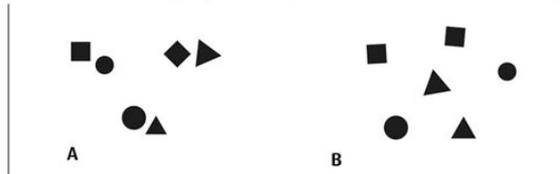


Fig. 11. Tendência à Boa Continuidade

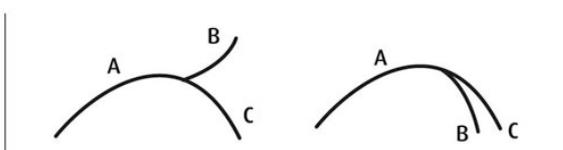


Fig. 12. Tendência ao Fechamento e à Boa Continuidade

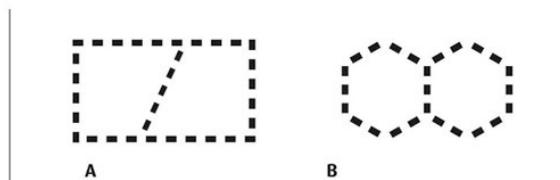


Figura 07 – Na figura A, nós não enxergamos imediatamente uma forma, que é clara na figura B, apesar de não se tratar de um triângulo propriamente, pois seus lados estão abertos. Como a forma se aproxima à de um triângulo, a percepção tende a fechar os contornos. Figura 08 – Similar à anterior, consideramos instantaneamente que o espaço formado entre os semicírculos pretos é um quadrado, ainda que ele não esteja completo. A percepção fica ambígua quando completamos o contorno dos círculos, mas ainda assim o quadrado é claro, indicando a tendência ao Fechamento. Figura 09 – Na imagem A, vemos claramente um cubo (uma imagem em 3D). Na imagem B, há um momento de ambigüidade. Já na figura C, é mais difícil imaginarmos imediatamente o Cubo. A tendência é ver uma forma plana. Com a quebra de continuidade de alguns traços, indicados na figura D, a percepção volta a ver instantaneamente o cubo, indicando uma combinação de tendências. Figura 10 – A percepção tende a unir elementos pela proximidade entre eles ou por sua semelhança de formas, cores, texturas etc. Figura 11 – Como em tempo real, a mente observa imagens em 2 dimensões também como objetos suscetíveis às leis empíricas do movimento. No caso, na primeira imagem, vemos claramente que o traço B não corresponde naturalmente à continuidade do traço. A mente considera instantaneamente que o traço C é a continuidade natural do A, (reforçado inclusive pelo hábito da escrita ocidental). Na imagem ao lado, temos um exemplo que gera ambigüidade. Tanto o traço B quanto o C podem ser considerados como a continuidade do traço. Figura 12 – Na imagem A, devido à boa continuidade das linhas horizontais, nossa percepção entende a imagem como um retângulo cortado ao meio, e não dois trapézios colados. Por outro lado, na figura B, é clara a distinção de 2 hexágonos, demonstrando que a tendência à Boa Continuidade interfere na tendência ao Fechamento, e vice-versa. (Fonte: GOMES FILHO, 2000, p. 05-17)

Todo este processo não demora mais que milésimos de segundo e é totalmente inconsciente. Reorganizada a imagem, ela é novamente enviada por sinais nervosos, agora para dois locais do cérebro ao mesmo tempo. Uma cópia segue para o lobo parietal, que, com seu padrão de processamento especializado, tenta responder à pergunta “onde está?”. Os neurônios dessa área são especializados em detectar desvios de posição e de movimento, para deduzir, sem a participação consciente, se o objeto visto está indo em direção ao sujeito que olha, se está parado, ou indo embora etc. É nesse momento que a cena se transforma por completo em uma imagem tridimensional, reconstituindo a noção de espaço ao redor do observador a partir dos esboços de planos e volumes dados pelas áreas V2 e V3 do córtex visual primário.

O outro ramo segue em direção aos lobos temporais, que, cruzando e analisando dados da memória, tentam responder à pergunta “o que é isto?”. A memória fornece neste momento os dados que facilitariam o trabalho dos lobos temporais, reconhecendo a imagem como sendo algo já conhecido ou novo. Ainda sem consciência do fato, o consciente aguarda pacientemente o trabalho dos lobos parietais e temporais para somente depois tomar, literalmente, consciência dos fatos. Mas a espera não é de fato demorada, aliás nem nos damos conta dela. Não superamos nem mesmo 1/4 de segundo, mas ainda temos muitos neurônios pela frente.

2.5.2 SENTIDOS EM TODOS OS SENTIDOS

Da última vez, a imagem havia se duplicado e sido enviada a duas áreas do cérebro. Uma para o lobo parietal, responsável pelo sentido corporal e espacial, e outra para o lobo temporal, que possui centros de memória e audição. Até o presente momento, o lobo frontal, que é responsável pelo planejamento consciente e controle motor, não foi informado

de nada. Mesmo depois de tornar-se consciente da imagem, há ainda o risco do consciente não dar a devida relevância para o objeto da imagem. Essa é a indicação das principais pesquisas sobre percepção e atenção seletiva, acompanhadas pela repórter científica Helen Phillips, da revista norte-americana *New Scientist*, editada em português pela *Scientific American Brasil*.

Outro enigma surgiu de um famoso experimento de Dan Simons e Christopher Chabris, de Harvard. Eles pediram a voluntários que assistissem a um jogo de basquete gravado em vídeo e contassem os passes feitos por uma das equipes. No início do jogo, um homem fantasiado de gorila atravessava a quadra caminhando, e durante 45 segundos podia ser visto. Ainda assim, 40% dos espectadores não notaram sua presença. Mas quando se solicitou que assistissem ao jogo sem nenhuma tarefa a cumprir, todos o viram imediatamente. Para Simons, isso indica que, embora tenhamos a impressão de ver um panorama completo e detalhado do mundo, há muita coisa faltando. Usamos o cérebro para preencher as lacunas (PHILLIPS, 2006, p. 72).

A imagem, na consciência do observador, só terá lugar se o objeto em questão for considerado como relevante pelo lobo frontal. A concorrência para tomar a atenção da consciência é enorme. Por isso, a evolução do ato de ver (e também dos outros sentidos) investiu tanto em sistemas automáticos de percepção anteriores à consciência. Para filtrar o que é realmente relevante e não se distrair com o que é redundante.

2.5.3 OS PARECERES DO CÓRTEX VISUAL PRIMÁRIO

Após milésimos de segundo, a imagem toma o consciente e se prepara para dar lugar à próxima. Se a nova imagem condizer com as previsões dos córtices visuais primários, a energia despendida para a atenção ao determinado objeto vai diminuindo,

transferindo paulatinamente a percepção daquele objeto ao inconsciente, liberando a atenção do consciente para outra atividade. Se a nova imagem gerar ambigüidade ou contradição com a anterior, todo o processo é questionado, e seu consciente volta a tentar entender a todo custo o que está acontecendo, baseado na primeira pista que foi dada pelos neurônios do córtex visual primário, que funcionam como especialistas de reconhecimento, cuja função é enviar pareceres ultra rápidos sobre a natureza do que se está vendo. Nessa busca quase instantânea pelo significado do que se vê, a mente às vezes aproxima, distorce ou se precipita em dizer que aquilo que está vendo é determinada coisa, porque se parece com outra que ela já viu (semelhança ou similaridade) ou porque está ao lado ou surgiu em seguida de outra coisa (proximidade ou contigüidade) etc. Não é tão difícil considerar que isso realmente acontece. Por exemplo, é muito comum lermos palavras que não estão escritas de fato no papel ou não notarmos erros grosseiros de ortografia. A mente não é limitada somente pelo que vê no momento. Ela é capaz de lembrar-se de outras coisas, de imaginar, de deduzir, de conectar palavras, imagens, a novos conceitos, inclusive de produzir imagens sem luz. Estamos construindo memórias e padrões a todo momento.

Se pensarmos em um motoboy, por exemplo, uma profissão relativamente nova mas já reconhecida pela maioria dos que vivem na cidade, imaginaríamos um sujeito de jaleco, com capacete surrado, uma moto 125 barulhenta... É provável que cada um de nós imagine diferentes imagens, mas é possível abstrairmos algumas características generalizantes da “espécie”, assim como fazemos empiricamente com as aves (possuem asas, penas e voam – galinhas e pingüins são exceção, claro, mas o que nos importa são as generalizações que podem abarcar o maior número possível de eventos).

Agora, se estivéssemos atrasados para pegar o ônibus na rodoviária, e víssemos um motoqueiro na rua, ainda que sem o jaleco, nosso olhar, ou melhor, aqueles neurônios apressadinhos do córtex visual primário e do lobo temporal, automaticamente deduziriam

que ele é um motoboy e mandariam pareceres com Post-It's escritos "RELEVANTE" para o seu consciente. Mas, convenhamos, ele pode ser simplesmente uma pessoa que tem uma moto e ponto. Essa tendência a aproximar o que se vê aos padrões de imagem já "catalogados" e "categorizados" acontece a toda hora. Se fosse um sujeito com uma moto 1.000 cilindradas, nossa mente nem perderia tempo e procuraria outra moto na rua. Porque ela está fora do padrão visual que nós, empiricamente, denominamos como "motoboy".

Essa dedicação incessante na criação de padrões gera também seus desencontros. Boa parte dos preconceitos sem fundamento científico é formada assim. É por isso que o assunto é muito estudado atualmente na Psicologia, porque nos ajuda a compreender que muito do que se deduz rapidamente pelo olhar não passa de uma análise superficial e padronizada da realidade. Ou seja, pré-concebida. Mas ela tem a sua razão de existir, sua função em nosso dia-a-dia, ainda que algumas vezes nos induza ao erro.

A razão evolutiva do "olhar" é a de entender o que está ao nosso redor e prever futuros, preencher lacunas, deduzir coisas sem necessariamente precisar tocar, apalpar, morder etc. A visão, nesta fração inconsciente, é como se fosse um tato a distância. Percebemos que uma banana está ou não madura pela cor, de longe. Rapidamente, a gente "percebe" que é momento de tomar outro rumo quando se vê que aquele sujeito, alvo de nossos xingamentos há pouco no trânsito, saiu do seu fusca e está se aproximando a passos largos com uma expressão facial e corporal de pouquíssimos amigos. Percebe-se que algo está quente porque está saindo fumaça ou por estar brilhando como brasa. Instantaneamente notamos que alguém está triste porque anda de ombros e queixo baixos. Assim como para o Padre Antonio Vieira, o olhar para os neurocientistas é o sentido mais multimidiática do corpo: "Nos olhos estão compreendidos todos os sentidos" (VIEIRA apud NOVAES, 1988, p. 12).

Tentar deduzir rapidamente o significado do que estamos vendo ajudou bastante em nossa evolução de animal para humano. Foi uma importante vantagem competitiva olhar e deduzir mais rapidamente que as outras espécies. Foi extremamente vantajoso inclusive entre os membros da mesma espécie, na compreensão da linguagem corporal e facial nas disputas por fêmeas, ou mesmo na disputa da liderança dos bandos, favorecendo aqueles que compreendiam melhor os sinais de medo, interesse ou de indiferença dos opositores. E, ao contrário do que possa parecer inicialmente, essa habilidade não trouxe apenas vantagens para comportamentos competitivos ou defensivos. Representou também uma ponte para os comportamentos solidários, como atesta o próprio Charles Darwin, que estudou a fundo as similaridades das expressões faciais humanas com a de outros animais, antes de lançar sua famosa teoria.

Os movimentos de expressão no rosto e no corpo, qualquer que seja sua origem, são por si sós tremendamente importantes para nosso bem-estar. Funcionam como os primeiros meios de comunicação entre mãe e filho; ela sorri aprovadamente e assim encoraja seu bebê a trilhar o caminho certo, ou franze o cenho em desaprovação. Facilmente percebemos solidariedade na expressão do outro; desse modo, nossos sofrimentos são atenuados e nossa satisfação ampliada; conseqüentemente, fortalecem-se os bons sentimentos. As expressões imprimem vivacidade e energia à palavra falada. Revelam os pensamentos e intenções de outras pessoas com mais autenticidade do que as palavras, que podem ser falseadas (DARWIN apud LEDOUX, 1998, p. 100).

2.5.4 GESTALT, UM SOFTWARE DE CÓDIGO ABERTO?

Depois de toda essa introdução à maquinaria de nosso sentido da visão, podemos voltar à definição daquele conceito inicialmente impenetrável chamado Gestalt. Podemos

considerar, para fins didáticos, que Gestalt é um conjunto de princípios de percepção sensorial, uma espécie de reunião dos mais úteis e rápidos algoritmos mentais de reconhecimento instantâneo, que funcionam automaticamente sem a participação consciente. Um *sistema* com o seguinte propósito: entender rapidamente o que estamos a olhar. Em poucas palavras, qual é o seu significado. O que ele representa (inicialmente para a nossa sobrevivência). Está vindo em sua direção ou está fugindo? Está com raiva ou tranquilo, é comestível ou perigoso etc. Esse sistema de reconhecimento funciona instantaneamente, e depois fornece pistas verossímeis sobre o real, permitindo que, com nosso ferramental consciente, analisemos em partes, raciocinemos, deduzindo com mais precisão. E encontremos erros datilográficos naquele texto que revisamos por mil vezes, por exemplo.

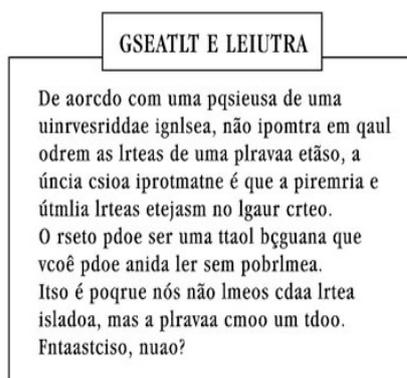


Fig. 13 - Spam de Internet, veiculado em 2003

Este sistema quer facilitar nossa vida e, acima de tudo, manter-nos vivos. Assim, ao invés de olhar cada objeto e depois juntar, ele considera tudo ao mesmo tempo, fazendo relações entre as partes, e tirando uma conclusão do todo. É um processo espontâneo e incessante, e que não exige ordem do consciente. É por isso que a principal premissa da Gestalt é a de que não vemos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra. Para a percepção, segundo os Gestaltistas, as partes são dependentes do todo.

2.5.5 O SIGNIFICADO DE GESTALT – CATEGORIAS E PRINCÍPIOS

As traduções mais felizes de Gestalt são “forma”, “totalidade”, “configuração”. A tradução mais comum em português é “boa forma”. Um outro sinônimo como área de pesquisa no Brasil para Gestalt é “Psicologia da Forma”. Cientistas dedicados a esta área observaram que a mente, quando se depara com uma imagem que nunca viu, sempre tenta entendê-la ou aproximá-la de algo que já lhe é familiar, que já “catalogou” ou categorizou de maneira muitas vezes inconsciente, em um formato que os cientistas cognitivos chamam de padrão ou memória conceitual (e o que António Damásio nomeia como representação dispositiva padrão), que pode ser alimentada tanto pela memória declarativa (aquela organizada e acessada pelo consciente) como pela não-declarativa (organizada pelo inconsciente, de conteúdo em parte adquirido e parte inato, e de difícil acesso ao consciente).

[...] nossos conceitos desses objetos são progressivamente construídos com base em numerosos contatos com diferentes tipos de xícaras e diferentes tipos de cadeiras... Todos os dias, manipulamos as categorias, e a avaliação das similaridades entre as coisas que vemos é tão importante quanto a das diferenças. Que tipo de memória subjaz à capacidade de adquirir conhecimentos sobre as categorias? A resposta é surpreendente: certos tipos de categorizações são não-declarativas (inconscientes) (KANDEL e SQUIRE, 2005, p. 62).

Esse sistema Gestalt possui um dinamismo auto-regulador que, à procura de sua estabilidade, tenta juntar o que vê em “todos” coerentes e unificados. Com o aval do consciente, os dados da percepção se transformam em memória conceitual. Sem o aval, a memória dos dados captados permanece emocional, mas continua a interferir inconscientemente – como uma espécie de trilha sonora ao fundo do plano consciente – e, em alguns momentos, decisivamente em nosso julgamento. E não há como nos livrarmos facilmente

desse mecanismo. Ele se origina de nossa estrutura cerebral, do ritmo e organização de nosso sistema nervoso. É por isso que funciona com todos que são da espécie.

[...] os conceitos são armazenados no cérebro sob a forma de registros “inativos”. Quando são reativados, esses registros recriam as sensações e as ações associadas a uma entidade ou a uma classe de entidades. Uma xícara de café, por exemplo, evoca ao mesmo tempo representações visuais e táteis de sua forma, cor, textura e temperatura, o odor e o gosto do café, assim como a trajetória da mão e do braço quando levam a xícara à boca. Todas estas representações são recriadas simultaneamente em distintas regiões do cérebro” (DAMÁSIO e H. DAMÁSIO, 2005, p. 29).

Os dados sensoriais, vindos de diversas partes do sistema nervoso, organizam-se em redes de conexão (gerando um padrão sensorial particular) a partir de um fator inicial em comum: a sincronia de suas ativações ou disparos (*priming*) no cérebro. Assim, estas redes e suas memórias sinápticas são inicialmente armazenadas, como um filme multimídia ou uma memória holográfica: cada instante forma um padrão específico que armazena dados sensoriais de tato, olfato, audição, paladar e visão, além da associação com outras memórias já organizadas. Este protocolo de *backup* enredado foi desenhado pela própria evolução, já que quantos mais canais de acesso uma memória tiver e quanto mais pontes possuir com outras memórias já catalogadas, maiores chances ela terá em sobreviver como memória, enfim, em ser útil ao portador.

O que as representações dispositivas armazenam em suas pequenas comunidades de sinapses não é uma imagem *per se*, mas um meio para reconstruir um esboço dessa imagem. Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução momentânea de uma representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais (DAMÁSIO, 2002, p. 130).

Cada vez que a imagem é evocada, a memória se reorganiza, incluindo ou eliminando novos dados, podendo inclusive se reforçar nos casos em que o processo é capaz de gerar sensações de alegria, prazer, riso, bem-estar ou tranquilidade. É isso que prediz a lei de Hebb, proposta pelo psicólogo canadense Donald Hebb em 1949 (PINKER, 2001), segundo a qual as sinapses entre neurônios que disparam simultaneamente se tornam reforçadas, sempre e quando o disparo simultâneo é acompanhado por uma recompensa, que pode ser interna (a liberação de hormônios que causam a sensação de prazer no cérebro, que nos faz lembrar de uma piada mais eficientemente que do assunto da reunião de trabalho) ou externa (as festas mais lembradas são aquelas com os melhores bolos, ou com os melhores beijos). Assim, quando uma parte dos neurônios da rede recebe um estímulo já conhecido, todo o conjunto é ativado, remodelando e atualizando o padrão inicial. Nada que as salivagens dos cães de Pavlov já não tenham indicado, em seus famosos experimentos na linha behaviorista. A diferença é a riqueza inusitada da lembrança, muito mais aprofundada e enredada, muito mais multimidiática que se preconizava na década de 80. E o que compromete o raciocínio puramente behaviorista: são tantos os canais lembrados que não se pode prever com exatidão o passo seguinte. Somente tendências, probabilidades, como na física quântica. Nunca se sabe ao certo qual será a ponte escolhida pela mente humana para engendrar o próximo pensamento.

O resultado é uma Gestalt, uma percepção carregada de significado, única para cada indivíduo. Para um cão, reconhecer o cheiro de uma raposa pode evocar o alimento e a espera de uma refeição. Em um coelho, o mesmo cheiro desperta lembranças de fuga e o medo de ser agredido (FREEMAN, 2005, p. 32).

Voltando ao nosso principal sentido de estudo, o visual, ao vermos algo que se parece, por exemplo, (por semelhança de formas) com uma árvore, nossa mente entende que

ela é de fato uma árvore porque se parece com a imagem que temos na memória, ou seja, um padrão visual ou conceito visual de “árvore” (relativo à última remodelação das sinapses sincronizadas dos neurônios que formam a rede que memorizou o conceito “árvore”). Geralmente este padrão não é idêntico à primeira que vimos, e sim uma imagem revisitada e melhorada de todas as árvores que já registramos (uma espécie de *poutporri* sintetizado em uma imagem padrão), seja na vida real, seja a partir de fotos ou ilustrações, ou mesmo a partir do que nossa imaginação elaborou na falta do objeto. E geralmente a árvore que guardamos como padrão é a mais bela delas, indicando que a estética do inconsciente confunde deliberadamente o belo e o bom antes mesmo do consciente “abrir os olhos”. A razão disso é que a memória dá vantagem hierárquica àquilo que é também emocionalmente prazeroso, como nos indica a Lei de Hebb, recentemente comprovada por pesquisas na área da Neurociência. Mas suponhamos o caso de uma pessoa que tenha batido recentemente seu carro em uma árvore qualquer. Mesmo que não queira, por um bom tempo, esta pessoa terá, muito provavelmente, aquela incômoda imagem, e nenhuma outra mais, em sua mente quando alguém ou algo lhe evocar o conceito “árvore”. Apesar disso contrariar em parte a Lei de Hebb (afinal, acidentes não geram prazer; no máximo, geram curiosidade mórbida dos que não participaram dele), essa foi a maneira quase que ditatorial que a evolução escolheu para alertar seu consciente, absorto de tanta autoconfiança racional, dos perigos potencialmente recorrentes. Esta memória, de forte tempero emocional, cria associações sinápticas resistentes com os neurônios da amígdala (região localizada no centro do cérebro especializada na avaliação do conteúdo emocional dos estímulos sensoriais, entre o Córtex Olfativo e o Hipocampo, logo abaixo do Tálamo), que dispara um sinal de alerta máximo sempre que percebe um indício, mesmo que escandalosamente falso para o nosso ser racional, de que algo parecido com o que ocorreu possa acontecer de novo. Tudo menos passar por aquele trauma novamente. A amígdala, assumindo as vezes de mãe do corpo,

imagina perigo em tudo por uns tempos, superprotegendo o corpo e sobrepondo-se ao consciente racional, que se vê impotente e com sua clareza comprometida pelos hormônios liberados a partir das ordens alarmistas da mãe. No governo do cérebro, a mãe amígdala tem lá seu arsenal de medidas provisórias. E inclusive algumas são inatas e gerais à espécie, referentes a situações que a pessoa em sua consciência ainda não teve o prazer ou desgosto de vivenciar, como o que se sucedeu com Darwin, em suas pesquisas para o desenvolvimento de teoria da Seleção Natural.

Aproximei o rosto da grossa placa de vidro, por trás da qual havia uma cobra venenosa, no jardim zoológico, com a firme intenção de não recuar se a serpente desse o bote em minha direção; contudo, no momento em que o réptil atacou, minha resolução foi por água abaixo e saltei um ou dois metros para trás com uma rapidez impressionante. Tanto a vontade como a razão mostraram-se insuficientes ante a suposição de um perigo que jamais experimentara (DARWIN apud LEDOUX, 1998, p. 101).

Estudos recentes reforçam essa tese, apresentando que não só as memórias ligadas às emoções positivas são armazenadas com sucesso. As sensações perturbadoras que geram emoções traumáticas também são capazes de potencializar a memória relacionada. Resumindo, podemos atualizar a lei de Hebb e, ao invés de considerar somente as emoções recompensadoras, considerar também as emoções relevantes à nossa sobrevivência, sejam elas prazerosas ou perturbadoras.

Nossa maneira de avaliar a informação – por exemplo, o fato de associar um sentimento positivo ou negativo a um estímulo, nossos gostos e aversões fundamentais – é fruto de aprendizagem inconsciente (não-declarativa). Temos sentimentos particulares em relação a um estímulo que se considera neutro, como um som, por exemplo, por causa das experiências que tivemos com determinados alimentos, lugares e sons.

A importância da amígdala para a memória emocional foi especialmente bem demonstrada por um estudo realizado em adultos jovens. L. Cahill, J. McCaugh e seus colegas mostraram a 8 voluntários trechos de um filme neutro ou trechos de um filme perturbador, enquanto mediam o metabolismo da glicose no cérebro (o metabolismo cerebral da glicose é fortemente ligado à atividade dos neurônios). Três semanas depois, sem que tivessem sido informados previamente, os participantes foram submetidos a um teste de memória a fim de determinar a qualidade da lembrança dos trechos dos filmes. Conforme se esperava, eles se lembravam mais dos trechos do filme com forte carga emocional [...] Portanto, quanto mais a amígdala se mostrava ativa durante a aprendizagem, mais ela armazenava memórias declarativas que tinham conteúdo emocional (KANDEL e SQUIRE, 2005, p. 55).

Sejam elas memórias com carga emocional positiva ou negativa, mais dia menos dia elas já não são as mesmas. Mesmo as declarativas (memórias acessíveis ao consciente), antes fluídas como água, vão aos poucos se cristalizando, congelando-se em formatos cada vez menos conectados com o dia-a-dia, submergindo de seu *desktop* diário e se escondendo em alguma pasta dentro de outra pasta da qual você já não se lembra mais do nome. Quando, por acaso ou por esforço, você consegue evocar novamente a imagem, o conceito descongela e se mistura com a fluidez das memórias do momento, tornando-se outra coisa, partilhando alguns dados com conceitos novos, ganhando novos odores, sabores, enfim, ganhando uma nova versão.

Os sentimentos filtram, avaliam e destacam o que deve ser lembrado e vinculado às lembranças existentes. Ativam diversos sistemas cerebrais e contribuem para construirmos associações apropriadas (MARKOWITSCH, 2006, p. 53).

Essa tela mental em incessante reorganização chamado consciente pode fazer malabarismos com muitos dos conceitos que carregamos, inclusive alguns que nós já havíamos considerado esquecidos. Basta uma desconfiança, uma curiosidade, um fio de uma

melodia, uma necessidade premente, ou mesmo um odor particularmente destacado, para nosso inconsciente abrir os *freezers* e colocar tudo à temperatura ambiente. Em busca de sentido, somos capazes de fundir conceitos e formas, criar novas, subtrair, multiplicar, completar, tudo a partir das sugestões que nos são dadas ou captadas pelos outros sentidos.

2.5.6 BELEZA E SENSO COMUM. CONSENSOS ENTRE RAZÃO E EMOÇÃO

Em parte, o estímulo-resposta behaviorista faz muito sentido e muita razão justamente quando sentidos e razão entram em acordos, em consensos. Apesar dessa plasticidade toda, que gera conceitos e imagens únicas para cada indivíduo, alguns padrões resistem, sobreviventes de longa data, às reconstruções desses conceitos ou imagens. É como se alguns dos conceitos possuíssem uma inércia inerente. Os mesmos cientistas que estudam a plasticidade da memória e do pensamento observam que, quando o conceito é gerado longe de traumas (com ênfase acentuada no emocional) ou longe de abstrações vanguardistas (com ênfase acentuada no racional), é comum encontrar similaridades impressionantes entre as imagens mentais das pessoas, ainda que elas tenham tido experiências de vida completamente distintas. Nota-se melhor estas coincidências quando o objeto de estudo são sentidos comuns, como o conceito mais popular de beleza, por exemplo. Não se trata do belo artístico, que se acumula e se recria a cada vanguarda. Nosso objeto é o que há de comum entre o que é considerado belo, bonito, agradável, prazeroso. Ainda que um belo rosto japonês seja diferente de um africano, podemos observar algumas coincidências nas proporções. Como um ritmo de fundo, as proporções dos rostos considerados belos em diversas etnias são muito parecidas. O mesmo acontece com os sons, como declara Andrea Frova, professor de física geral e de acústica musical da Universidade La Sapienza (Roma).

[...] as conclusões dos gregos por volta de 500 a.C. são as mesmas a que chegaram os chineses pelo menos 2 mil anos antes estudando os tubos sonoros. É interessante notar como duas civilizações tão distantes no espaço e no tempo tenham chegado a estabelecer os mesmos critérios de consonância, como se tivessem por base fatores característicos da natureza humana (FROVA, 2005, p. 71).

É muito provável que esses critérios de consonância também produzam seus pares nos ritmos visuais. Há fortes indícios culturais a favor de proporções conhecidas desde a Antigüidade como possuidoras de graça e beleza. É o caso da proporção áurea e o crescimento a partir da seqüência de Fibonacci, que estão presentes das obras de arte às obras da natureza. A imagem média ou padrão visual que temos em mente que representa a “boa forma” de um retângulo (de uma árvore, de um elefante, de uma xícara etc) é geralmente muito próxima das proporções áureas. Podemos deduzir que a lógica de nosso cérebro, ao conceber o padrão, inclina-se a perseguir o mínimo esforço em reconhecer os objetos prontamente (a preguiça é bela por natureza; uma boa nova desculpa para não nos livrarmos dela). A boa forma significa para o cérebro uma proximidade muito grande com o seu padrão moldado de determinado objeto, o que gera um certo conforto para o sistema perceptivo, que flui sua atenção para o próximo objeto ou momento sem interrupções, sem incômodos, sem desperdício de energia e, assim, para indicar este caminho, compensa o reconhecimento com prazer, com deleite sensorial. Alguns sentidos comuns e padrões estéticos são inclusive herdados geneticamente, ainda que não saibamos como e o que surgiu primeiro (a necessidade ou o dom), como indicam as pesquisas.

Os critérios de consonância musical transmitidos pela Antigüidade parecem encontrar uma interessante correspondência fisiopsicológica nas preferências dos recém-nascidos, o que permitiria supor a existência de um condicionamento inato em favor da consonância sobre a dissonância (FROVA, 2005, p. 72).

Essa sensação de conforto e fluidez, em suma, de ritmo, é, aos poucos – adquirida ou de forma inata – relacionada e sinalizada pelo cérebro como prazer. Um prazer que nos escapa, que também é espontâneo, que nos esforçamos para cristalizar com palavras ensaboadas como “bonito”, “belo”, “gostoso”, que tenta qualificar o prazer tão impalpável de passar os olhos e fruir o ritmo visual (proporções, cores, texturas, volumes) do objeto que capta nossa atenção e que nos envolve, em uma sincronia extasiante e hipnótica. Como se o ritmo das proporções entrasse em consonância com nosso próprio ritmo perceptivo.

Uma razão para pensarmos nesse sentido é a confirmação, na área das Neurociências, que muitos de nossos comportamentos e memórias são realmente inatos, ou seja, são conseqüências de nossa fisiologia humana, presentes em formato inacabado ou em potencial desde o nosso nascimento. Diferentemente dos pesquisadores de hoje, como António Damásio e Oliver Sacks, que estudaram comportamentos de gêmeos idênticos univitelinos separados no nascimento (PINKER, 2002, p. 418-419)., cientistas da Antigüidade já haviam chegado a conclusões parecidas, como o próprio Ptolomeu, criador da escala de notas que usamos até hoje no ocidente e, mais tarde, Galileu, que estudou a fundo a razão das combinações consonantes de notas serem tão mais agradáveis de se ouvir que as dissonantes.

Poderemos atribuir razão bastante congruente onde se dê que destes sons... algumas duplas sejam com grande deleite recebidas pelos nossos sentidos, outras com menor, e outras nos firam com grandessíssimo incômodo; que é o sobrepor-se a razão das consonâncias mais ou menos perfeitas e das dissonâncias. O incômodo destas nascerá, creio eu, das discordes pulsações de dois tons diferentes que desproporcionalmente golpeiam o nosso tímpano, e as dissonâncias serão muito ásperas quando os tempos das vibrações forem incomensuráveis... Consonantes, e com deleite recebidas, serão aquelas duplas de sons que virão a percutir o tímpano com alguma ordem, ordem que busca, inicialmente, que as percussões produzidas dentro do mesmo tempo sejam comensuráveis em número, a fim de que a cartilagem do tímpano não venha a

permanecer no perpétuo tormento de infletir-se em duas maneiras diferentes para consentir e obedecer aos sempre discordes batimentos (GALILEU apud. FROVA, 2005, p. 72).

O gosto musical, para Andrea Fovra, inicia-se pela preferência nítida da consonância clássica, inclusive porque esta comporta reminiscências dos sons da Natureza. Depois, o gosto tem a possibilidade de se refinar com a experiência, com um certo direcionamento racional, tornando-se mais personalizado. Assim também é a preferência da criança com as cores. Coincidentemente, são primárias as cores e doces os sabores que mais as atraem. No paladar, as reações de prazer ao doce e aversão ao azedo, que nos garante energia e nos protege da comida estragada, são consideradas inatas. Uma pergunta fica no ar. Será que nosso aparato sensorial se adequou aos sons, sabores e cores da Natureza e, por serem estes anteriores e permanentes, considerou esses mesmos sons e padrões (ou por associação positiva ou mesmo por não ter como se livrar desses estímulos) como base do desejável e belo? Ou, por outro lado, os sons, ritmos e proporções da Natureza são belos porque são os mesmos que existem em nós e, portanto, por serem elementos de nossa constituição, são consonantes com a nossa natureza humana?

É a mesma pergunta que fazemos da característica insípida, inodora e incolor da água. Será que a água primordialmente não tinha gosto, nem cheiro, nem cor, ou nossos sentidos sabiamente se adaptaram a neutralizar o elemento mais vital para sobrevivência do corpo, para não correremos o risco de enjoar dela? Ou ainda, por sermos 65% água, não temos isenção o bastante para sentirmos aversão? É grande a aceitação de que nosso sistema olfativo, herdado de nossa árvore genealógica, tenha neutralizado a água muito antes da fase humana, a fim de observar melhor sua pureza e memorizar mudanças na qualidade da água, mais vital que o alimento. A questão continua em aberto, mas esta linha de pesquisa tem sido respaldada por importantes estudos, como o do psicólogo Hans Markowitsch.

É provável que a memória tenha surgido também em razão de processos emocionais. Os estudos pressupõem a existência de uma memória olfativa na história da evolução, na condição de estágio inicial. Ainda hoje a amígdala é responsável pela avaliação de odores. E, no reino animal, a identificação de parceiros para acasalamento ou recusa de alimento venenoso ou estragado com base em estímulos olfativos têm importância decisiva para a sobrevivência. Foi decerto por essa via que surgiu a ligação dos sentimentos com a memória, em todas as suas variações (MARKOWITSCH, 2006, p. 53).

O belo, o bom e o verdadeiro formam conceitos que vivem se apoiando e se interconectando. O denominador comum dessas relações talvez nos venha do campo da estética. E nesta área os *insights* da Antigüidade e da Gestalt nos são muito úteis. Um dos mais impressionantes é o estudo antiqüíssimo dos números e proporções áureas. É impressionante constatar que, independente de etnia e cultura, achamos espontaneamente algo muito bonito quando o objeto incorpora, em sua estrutura ou ritmo, a proporção áurea, estudada desde a Antigüidade. Qual a razão desta sedução humana pela proporção de 1 : 1,618034, conhecida desde o antigo Egito, ou pelo ritmo dos seqüência 1,1,2,3,5,8,13,21, 34..., pesquisados pelo matemático italiano Fibonacci (Leonardo de Pisa) no século XII?

Alguns cientistas argumentam que, se tudo que é vivo possui um ritmo próximo da proporção áurea e cresce na seqüência dos números de Fibonacci, é de se imaginar que nossa mente também tenha esse ritmo ou escala – ou por adaptação ou por ser formada identicamente – e considere ele como a base, o metro para entender o restante. Ou, para usar a terminologia do argumento, o ritmo-padrão para a percepção. Seria por isso então que algo com a proporção áurea nos pareça mais bonito, harmônico, verdadeiro, equilibrado do que uma forma que se distancie dela? É mais “bonito” ou familiar porque se parece mais com nossa mente, com o nosso ritmo, com nossas proporções, tanto internas como externas. Ou simplesmente porque estamos tão acostumados a vivenciar em nosso exterior que adaptamos esse ritmo como padrão.

Voltando à tradução mais comum de Gestalt, “boa forma” também pode ser entendido como bom senso. A nossa mente tenta entender o que vê aproximando, ajustando, fazendo paralelos com as imagens consideradas verossímeis. E ainda que os gestaltistas focassem inicialmente a visão como objeto de estudo, o avanço nas pesquisas fizeram com que alguns psicólogos especulassem que, sendo as ilusões reflexos espontâneos da estrutura cerebral, elas também poderiam ocorrer nos outros sentidos, como do tato e da audição.

Em 1933, o psicólogo Georg Revesz foi um dos primeiros a observar que o tato, apesar de diferir no funcionamento, também gerava ilusões similares às visuais. Psicólogos e neurocientistas contemporâneos viram neste ensaio uma possibilidade de produzir testes que comprovassem a origem das ilusões. Se elas eram de fato geradas pelos mecanismos de funcionamento do sistema nervoso ou somente pelas características do sistema ocular, ou pela influência de ambos. O resultado dos experimentos, levados a cabo pelos pesquisadores franceses Edouard Gentaz e Yvette Hatwell, indicou que dois tipos de ilusão eram comuns aos dois sentidos, como a ilusão de Müller-Lyer 9, ilustrada na figura 15 (um segmento com flechas abertas para fora parece 1,3 vezes maior que outro segmento do mesmo tamanho mas com flechas para dentro) e a ilusão Vertical-Horizontal com a letra T maiúscula de cabeça para baixo, ilustrada na figura 16 (o segmento vertical parece maior que o horizontal). Cegos de nascença manipulando objetos tiveram a mesma ilusão utilizando-se do tato. As figuras a seguir foram extraídas do artigo de Gentaz e Hatwell, na revista *Viver – Mente e Cérebro* (GENTAZ, Edouard; HATWELL, 2005, p. 85)

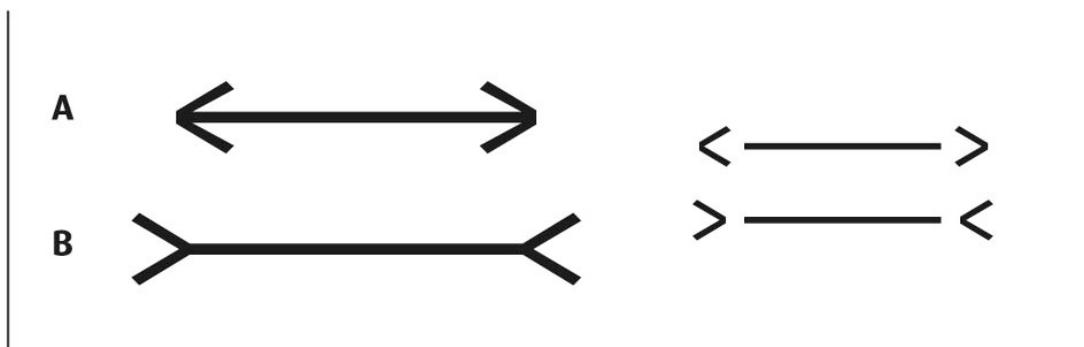


Fig. 15. Ilusão de Müller-Lyer



Fig. 16. Ilusão entre segmentos. Na A, o segmento vertical parece ser maior. Na B, o horizontal parece maior

Porém, outras ilusões visuais conhecidas, como a de Delboueuf (um círculo parece menor quando colocado dentro de outro círculo que quando apresentado sozinho), não possuem paralelo tátil, sendo apenas visuais. Ao cabo da pesquisa, os pesquisadores observaram que:

O tato parece, assim, mais bem adaptado à exploração de espaços reduzidos. A variação de tamanho do campo perceptivo tátil torna esse sentido “menos enganoso” que a visão. Tal variação é impossível para a visão, a menos que se olhe através de um tubo. Isolando certos elementos, os dedos se furtam às perturbações criadas, por exemplo, pelas linhas de orientação, que visualmente não podemos evitar (GENTAZ e HATWELL, 2005, p. 85).

Como resultado, podemos afirmar que, assim como a visão, o tato pode gerar ilusões em razão de seu mecanismo cerebral de processamento ser análogo ao visual. Porém,

quando o tato – por sua habilidade em captar dados em tempos não contínuos – é capaz de isolar formas, seu sistema de *input* acaba amenizando ou neutralizando as ilusões causadas pela tendência totalizadora e holística do sistema nervoso central, da qual o sentido da visão não é capaz de se safar. Podemos concluir que a tendência totalizadora imprimida pelo sistema nervoso sofre alterações de acordo com a qualidade temporal dos dados sensoriais captados pelos sentidos.

2.5.7 LIVRE-ARBÍTRIO: DETERMINADO A NÃO SER DETERMINISTA

Para finalizar este capítulo sobre as pesquisas de ponta em Neurociência relacionadas à psicologia da Gestalt, abriremos a última polêmica sobre determinismo e livre-arbítrio, citando um comentário de Steven Pinker, em seu livro *O Instinto da Linguagem*, sobre as coincidências espantosas entre comportamentos triviais de gêmeos idênticos univitelinos, separados no nascimento.

Outro casal de gêmeos idênticos descobriu, no primeiro encontro que tiveram, que ambos usavam pasta de dente Vademecum, loção pós-barba Canoe, tônico capilar Vitalis e fumavam cigarros Lucky Strike. Depois do encontro um mandou para o outro presentes idênticos de aniversário que se cruzaram pelo correio. Duas mulheres (gêmeas) costumavam usar 7 anéis. Dois outros homens afirmaram (corretamente) que um mancal da roda do carro de Bouchard precisava ser trocado. Pesquisas quantitativas corroboram as centenas de anedotas. Não só traços muito gerais como QI, extroversão e neurose são em parte herdáveis, mas também traços específicos, como grau de sentimento religioso, interesses vocacionais e opiniões sobre pena de morte, desarmamento e música eletrônica (PINKER, 2002, p. 419).

Pinker cita esses e outros casos já reconhecidos pela comunidade científica. O que nos interessa aqui, estudando o que se sabe sobre gêmeos e comportamento, é sondar se

a visão totalizante preconizada pela teoria da Gestalt, por ser inata, é também determinista a ponto de comprometer nossa qualidade de livre-arbítrio durante a etapa adulta. Se o sistema nervoso central nasce com uma dinâmica própria para conceituar o que é belo e o que é de bom senso, e, por outro lado, nossos genes já predizem nossos hábitos e até tendências de consumo, qual é o espaço da contribuição “pessoal” e histórica para nossa própria personalidade? Será o gosto particular uma ilusão que se desmancharia no ar se, ao invés de microscópios, usássemos as câmeras dos satélites para estudarmos o humano? A retomada das diferenças entre os sexos, os experimentos com células-tronco, as pesquisas de comportamento de consumo, os lançamentos eletro-eletrônicos globalizados, a clonagem, membros artificiais movimentados por comandos mentais etc. Esses e outros temas gerados no meio científico têm dado munição para a visão determinista do homem social. Não há como negar que historicamente perdemos espaço de decisão para o que em nós é instinto e determinado. Mas, nas pesquisas que se desdobram, há uma tendência a considerar um equilíbrio extremamente dinâmico entre o que é determinado e o que é adquirido. Como indicam as pesquisas de Giovanni Mirabella, da Universidade de Verona, para quem “os tecidos cerebrais nervosos devem ser, de alguma maneira, pensados como conjuntos dinâmicos que são continuamente modelados pela experiência sensorial e pela aprendizagem” (MIRABELLA, 2005, p. 42). Um hábito conscientemente cultivado ou inconscientemente arraigado pode influenciar nossa percepção inconsciente e funcionar como um novo logaritmo mental adquirido (uma espécie de *upgrade* ou *plugin*), e ser transmitido culturalmente como comportamento, tradição, crença ou mesmo superstição para as gerações seguintes, sem necessariamente possuir sua matriz genética.

Outros autores concordam em considerar boa parte de nosso comportamento como consequência (aleatória ou programada) da combinação de genes que determinam isoladamente assuntos relacionados ou não ao comportamento. É como se a distância ou

ordem de ativação do gene da cor dos olhos daquele que determina o tipo sanguíneo gerasse uma segunda leitura dos genes estruturais, sendo essa segunda leitura influenciadora dos comportamentos.

O temperamento apresenta um componente hereditário. Certas raças de cavalos ou cães são nervosas, outras são vaidosas. Vez por outra, essas características podem ser consequência de alguma outra definida pela seleção natural, como a velocidade, mas o temperamento também pode ser selecionado por si mesmo. Na verdade, a reprodução seletiva tem sido usada com a finalidade de criar linhagens de ratos e gatos particularmente tímidos ou corajosos (LEDOUX, 2002, p. 123).

Apesar das pesquisas indicarem uma proximidade cada vez maior, o comportamento não é diretamente influenciado pelos genes, no formato de uma relação de 1: 1. Metaforicamente, é como se o comportamento fosse o harmônico gerado por todas as notas da melodia escrita (seqüência de genes), tocadas ao mesmo tempo. Especulando o funcionamento da teoria da Influência Poligênica (baseada nos estudos do famoso botânico e geneticista dinamarquês Wilhelm Johannsen, no início do século XX) com um exemplo perigosamente simplificado, pessoas com olhos claros, cujas retinas se irritam com mais facilidade em ambientes muito iluminados, e de tipo sanguíneo A Rh +, que possuem menos tolerância a uma dieta rica em proteína animal, poderiam gerar harmônicos mais propensos a comportamentos tímidos e crenças tradicionais típicos de um conservador agricultor, por exemplo.

O que podemos inferir é que partes dessas colaborações ao comportamento são provindas da cultura, mas outras também são oriundas, direta ou indiretamente, das combinações de genes e também das mutações genéticas. Em algum momento de nossa evolução, estas colaborações comportamentais podem ter surgido em mutações e sido fixados por um ou mais genes, surgindo na geração seguinte como algo inato (mutações

geram novos genes ou novas combinações de genes que, por sua vez, geram novos comportamentos que podem significar vantagem competitiva e serem selecionados para as gerações seguintes). Esse desenho fica claro quando estudamos a linguagem das emoções, principalmente as expressões do rosto humano, similares ao dos chimpanzés.

As principais atitudes expressivas demonstradas pelo homem e pelos animais inferiores são hoje inatas ou herdadas – isto é, não foram aprendidas pelo indivíduo (DARWIN apud LEDOUX, 1998, p. 99).

O controle direto sobre as nossas reações emocionais é muito pequeno. Aquele que já tentou forjar uma emoção ou que foi alvo de uma emoção falsa sabe muito bem como essa tentativa é inútil. Em vista do controle limitado que exercemos sobre as emoções, elas podem invadir a consciência; porquanto a rede de circuitos do cérebro, no presente estágio de nossa história evolutiva, é tão abrangente que as conexões dos sistemas emocionais para os cognitivos são mais intensas do que as conexões dos sistemas cognitivos para os emocionais (LEDOUX, 2002, p. 19).

Nesta discussão acirrada sobre quem domina o comportamento, podemos apenas destacar o fato de que, mesmo cientes da sugestão quase determinante que os genes atuam sobre nossas crenças e comportamentos, nossa consciência pode moldá-los a partir dos hábitos criados conscientemente. Apesar dos genes, na ciência, gritarem muito mais alto do que duas décadas atrás, podemos fazer diferença em nossa primeira impressão das coisas modificando nossas rotinas. É o que indica os resultados dos testes (testes de associação implícita) desenvolvidos por Anthony Greenwald, Mahzarin Banaji e Brian Nosek, descritos por Gladwell (2005) que pretendem desvendar nossas redes de associações inconscientes que desempenham papel importante na construção de nossas crenças, incluindo aqui nossos preconceitos. Resumidamente, um teste IAT pode ser descrito como uma maneira de diferenciar nossa capacidade de fazer relações que nos são corriqueiras e fáceis (confortáveis) daquelas

que nos são estranhas e incomuns analisando nosso tempo de reação em milissegundos. A pessoa reage a palavras e imagens que surgem em um monitor de computador e as relaciona a algumas categorias previamente apresentadas.

Como um exemplo simples, apenas para ilustrar o teste, digamos que sejamos instruídos a selecionar imagens e palavras que surgirem no monitor e relacioná-las a duas categorias, BOM ou MAU, clicando com a mesma mão um dos dois botões bem acessíveis, um para a categoria MAU e outra para BOM. Imaginemo-nos então na cabine defronte ao computador, pronto para clicar as teclas. Surge uma imagem de uma barra de chocolate. BOM. Surge um *milkshake* de chocolate. BOM. Surge um vaso sanitário usado. MAU. Surgem papéis higiênicos usados, MAU. Surge um *mousse* de chocolate... BOM. Provavelmente, demoraríamos de 200 a 300 milissegundos a mais de tempo para pensar em clicar BOM agora do que quando surgiu uma barra de chocolate em nossa tela. Segundo o pesquisador Anthony Greenwald, quando existe uma forte associação prévia, as pessoas demoram de 400 a 600 milissegundos. Quando não existe essa associação, elas podem demorar 200 a 300 milissegundos a mais, o que para um neurocientista, equipado com aparelhos modernos, é uma eternidade. Essa diferença indica uma associação arraigada de uma recém-construída. Esse exemplo do *mousse* enfatiza como podemos modificar nossa percepção inconsciente pela influência do contexto. Um bom exemplo disso é a razão dos supermercados separarem muito bem a prateleira de absorventes da de molhos de tomate, de modo que o olhar nunca observe as duas ao mesmo tempo, ou em momentos muito próximos. Mas molhos de tomate e *mousses* não são exemplos científicos que foram levados a cabo. São apenas ilustrações de como funcionam os testes de IAT, que se dedicam a sondar relações muito mais importantes, como por exemplo as que podem gerar comportamentos racistas inconscientes.

O IAT, destacando essa pequena diferença de reação, não mede nossas atitudes e opções conscientes, aquelas que optamos deliberadamente por acreditar. Desnuda apenas nossas atitudes inconscientes, que muitas vezes são totalmente contrárias às posições conscientes. Um dado ilustra muito bem essa contradição que muitos de nós também vivenciamos. Dos 50 mil afro-americanos declarados que fizeram o teste *Race IAT* (que relaciona objetos, qualidades, pessoas negras e brancas em categorias bom/mau), cerca de metade tiveram associações mais fortes com brancos do que com negros. Para quem estuda o fenômeno, o resultado é até previsível. Como o próprio autor do experimento nos diz, “vivemos cercados todos os dias por mensagens culturais ligando o homem branco a bom”. Afinal, como destaca o psicólogo Banaji, “você não opta por fazer associações positivas com o grupo dominante (...). À sua volta esse grupo está ligado a coisas boas. Você abre o jornal, liga a televisão, não há como escapar” (GLADWELL, 2005, p. 90).

Quando nos deparamos com um contexto que contraria nossas relações mais arraigadas, há um processo de desconforto (que pode ser positivo, gerando curiosidade e interesse, ou negativo, gerando rejeição e medo). Após a exposição, há uma fase de ajuste superficial, geralmente conservadora. Se formos rotineiramente expostos ao novo contexto, o antigo laço se desfaz ou perde relativa força para a nova associação. Não é à toa, ou por amor incondicional aos designers, que as indústrias automobilísticas lançam protótipos que nunca entrarão na linha de montagem. Eles existem principalmente para criar um “desconforto” estético a partir da novidade, alargando a margem de aceitação do “bom gosto cristalizado”, para que o próximo modelo, que possui algumas características do protótipo, seja aceito dentro da margem da “boa forma” de seu público-alvo, direcionando o gosto do futuro e garantindo as vendas, tornando menor o risco do Novo.

Esses exercícios deliberados de mudanças (de nossas relações perceptivas inconscientes) não acontecem apenas nos desfiles de moda das grifes de alta costura, com

seus trajes experimentais, mas também no nosso dia-a-dia, quando decidimos variar o penteado ou quando mudamos a rotina de nosso trabalho, por exemplo. Algumas vezes sem perceber, levados pela curiosidade ou por mero acaso, agimos em prol de mudanças de nossas crenças e valores. A grande maioria das vezes nos esforçamos para mantê-las.

Algo similar aconteceu com um aluno do mesmo pesquisador, Banaji. “Eu tinha um aluno que fazia o *Race IAT* todos os dias (...). Então certo dia ele conseguiu fazer um associação positiva com negros. E ele comentou: ‘É estranho. Nunca consegui isso’ (...). Mas ele é um esportista e depois se lembrou de que havia passado a manhã assistindo às Olimpíadas.” (GLADWELL, 2005, p. 101). A via é de mão dupla, como os pós-socráticos insistiam.

Todos os nossos pensamentos têm a sua origem nas sensações, por conjuntura, analogia, similitude e combinação, contribuindo também o pensamento para elas (EPICURO apud NOVAES, 1988, p. 15).

As relações de semelhança e proximidade (apresentadas pela teoria da Gestalt) indicadas instintivamente pelo córtex sensorial primário a partir dos dados captados do objeto pelos sentidos, influenciam a manipulação do objeto pelo que consideramos Intelecto ou Razão. Em tese, o processo cognitivo posterior à concepção instintiva, totalizadora e holística dos sentidos, pode nos libertar de suas relações causais e gerar novas relações relativamente arbitrárias, se comparadas com as relações anteriores geradas pelo “software” intuitivo. A cognição dá a impressão de nos libertar das amarras, transformando objeto real em um objeto mental mais flexível, apesar dos princípios de semelhança e proximidade serem intrínsecos ao funcionamento da própria mente consciente, influenciando o pensamento racional como pólos atratores geradores de sentido. Assim, a luz da consciência, por mais branca e racional que possa parecer, sempre varia de acordo com os matizes

gerados por esses atratores intuitivos, interferindo no processo racional não só no momento da decisão, mas também em sua construção.

Sim, cada parte da inteligência humana engloba cultura e aprendizado. Mas o aprendizado não é um gás envolvente ou um campo de força, e não acontece por mágica. Ele é possibilitado pelo mecanismo inato projetado para efetuar o aprendizado (PINKER, 1998, p. 53).

O próprio pensamento lógico – uma ferramenta que nos apresenta como majoritariamente aprendida, apesar de sua base intuitiva que nos facilita o aprendizado da linguagem, como atesta a teoria da Gramática Gerativa, do lingüista norte-americano Noam Chomsky –, que pretensamente toma rumo e decisões próprias independente dos pareceres dos sentidos, é também dependente das vontades, muitas vezes inconscientes, das agruras e dos prazeres que sofrem o corpo, por influência das emoções e das necessidades básicas de sobrevivência. Principalmente no momento da escolha, quando os *plugins* do software lógico que são adquiridos pela via cultural (uma conquista humana) nos apresenta à mesa uma série de opções “arbitrárias”, as emoções são decisivas no processo de escolha, como demonstram os estudos paralelos de António Damásio, Steven Pinker e Malcolm Gladwell.

Nesta era científica, entender (o comportamento humano) significa tentar explicar o comportamento como uma complexa interação entre (1) os genes, (2) a anatomia do cérebro, (3) o estado bioquímico deste, (4) a educação que a pessoa recebeu na família, (5) o modo como a sociedade tratou esse indivíduo e (6) os estímulos que se impõe à pessoa.

O livre-arbítrio é uma idealização dos seres humanos que torna o jogo da ética possível de jogar. A geometria euclidiana requer idealizações, como linhas retas infinitas e círculos perfeitos, e suas deduções são judiciosas e úteis, muito embora o mundo não possua realmente linhas retas infinitas ou círculos perfeitos (PINKER, 1998, p. 66-67).

A partir dessa síntese de Steven Pinker sobre a situação de nosso atual *status* como espécie e com os estudos recentes sobre o instinto da linguagem, faremos agora uma incursão sobre a origem da escrita, que há muito tempo é considerada uma invenção do intelecto humano, observando o que nela é reflexo de estruturas e processos inerentes ao humano (independente de sua cultura) e o que é construído arbitrariamente pelas relações culturais e sociais. Nosso objetivo é observar, nesta história da escrita, a sua capacidade de suscitar ritmos e sons, definidos arbitrariamente pela cultura ou apenas pelas formas de sua grafia, que poderão esclarecer as raízes do potencial gerador de sentido que a tipografia moderna pode resgatar atualmente, após o novo ciclo de inovação tipográfica catalizado e democratizado pela informática e pelos novos meios de comunicação.

CAPÍTULO II

3. CAPÍTULO II

3.1 SOBRE AS ORIGENS DA LINGUAGEM E DA ESCRITA

No capítulo anterior, ao revisar os *insights* da Gestalt a partir das pesquisas recentes da Neurociência, observamos diversos apontamentos acerca do fenômeno da Sinestesia e da Sincinesia. O que é comum entre os cientistas pesquisados é a intuição de que a origem da linguagem verbal e, em parte, da linguagem escrita, deva ter recebido impulsos determinantes destes fenômenos, em especial os que se relacionam com a Sincinesia. Para compreendermos essa influência dessas características inatas ao homem na construção da linguagem verbal e, principalmente, escrita, estudaremos recentes pesquisas sobre as bases do aprendizado para em seguida nos debruçarmos sobre os documentos e teorias organizadas pela Antropologia moderna.

Sobre o aprendizado humano, com a recente descoberta dos neurônios-espelho entre os símios e chimpanzés, e também nos humanos, como pudemos estudar no capítulo anterior, comprovou-se que a tentativa de imitar ações é um reflexo do disparo desse tipo de neurônio, chamado de “espelho” ou especular por ser especializado em “macaquear” o que acontece no exterior, com o provável objetivo de aprender a respeito do ocorrido por meio da imitação. Esses neurônios sintonizam-se com muito mais empenho quando o objeto externo dos sentidos é um ser da mesma espécie, em processo de comunicação visual ou oral. A relação entre os neurônios-espelho e a evolução de nossa linguagem é evidente

quando nos deparamos com as expressões faciais universais relatadas por Charles Darwin, em seu famoso estudo das expressões humanas, retomado por pesquisadores na Lingüística, como Noam Chomsky e Steven Pinker, do Instituto de Tecnologia de Massachussetts. Mais evidente ainda quando presenciamos novas pesquisas que relatam o movimento involuntário dos músculos da face, acompanhados de grunhidos e sons característicos e involuntariamente relacionados aos movimentos da face, em resposta a estímulos externos. Um exemplo corriqueiro é a contração involuntária do rosto quando ingerimos algo azedo.

O mecanismo inato dessa contração tem início a partir do contato das papilas gustativas mais sensíveis ao azedo (que ficam mais concentradas no fundo da língua) com algum alimento de sabor característico. Essas papilas enviam sinais elétricos ao córtex gustativo, que interpreta o gosto e envia sua interpretação para diversas regiões cerebrais. Uma delas, responsável pela coordenação motora, dá início a um processo inato: uma específica contração involuntária do rosto, que é universal, franzindo a testa e levantando a parte interna das sobrancelhas. Assim, a face pode indicar a outro ser da mesma espécie (ou de outras espécies que compartilham o mesmo mecanismo descrito) que aquela comida é azeda, possuindo alta probabilidade de estar estragada, imprópria para o consumo. Quando o sabor é azedo acima das expectativas, a maioria dos humanos, independente da cultura ou fenótipo, produzem um grunhido similar. Em outras palavras, não vale a pena.

Por meio desse mecanismo de externalização involuntária das emoções pela face, é provável que os seres humanos tenham compartilhado informações relevantes para a sobrevivência da espécie, refinado seu processo de comunicação, avançando da comunicação corporal (focado na face) para a oral, através da lenta evolução de grunhidos e sons como signos de emoções específicas para signos arbitrários de outras emoções, objetos e ações. É o que pensam renomados pesquisadores da área.

Aprendemos a falar por imitação, e não deve ser por acaso que o nosso centro da fala, a área de Broca, tenha claramente se desenvolvido a partir da área F5 dos símios, no qual as instruções para os movimentos coordenados levam em conta também informações visuais. Como todos os primatas, somos “animais visuais”, isto é, agimos em grande medida orientados pela visão. As crianças aprendem a falar não apenas ouvindo, mas também observando os movimentos da boca. Não é por acaso que conseguem aprender uma linguagem de sinais tão facilmente como uma linguagem falada (NEUWEILER, 2005, p. 69-70).

3.1.1 SINCINESIA. GESTOS GERANDO SONS, GERANDO SINAIS VISUAIS

São reconhecidas as teorias da Antropologia que relacionam o potencial gestual da mão e da face com o desenvolvimento da linguagem verbal. São notáveis os estudos de André Leroi-Gourhan (1990 e 2002), que nesse sentido elucidou, com o conhecimento acumulado da antropologia moderna, as possíveis transições da linguagem gestual para a verbal e a escrita. Em estudos relativamente recentes na área da Neurociência, pesquisadores reforçaram esse caminho evolutivo da linguagem ao mapearem a relação ao nível cortical entre os movimentos do maxilar com os movimentos musculares relacionados às expressões faciais e às corporais. Com essa ponte neural esclarecida, fica mais evidente considerar que a fala se desenvolveu espontaneamente a partir dos ruídos e gemidos gerados sem intenção consciente pelas contrações musculares do maxilar e da língua, desencadeados inconscientemente pelas contrações musculares, de fundo emocional, da face e do corpo, em especial das mãos. Esse fenômeno de sintonia, chamado de Sincinesia, auxilia na compreensão da teoria explanada por André Leroi-Gourhan (1990, 2002), que dá uma raiz dual para os sons da fala, demonstrando que os signos sonoros pioneiros da linguagem oral surgem totalmente associados a composições visuais, representadas pela expressão facial e

gestos. O próprio Leroi-Gourhan, em 1960, já dispunha de dados que indicavam que a representação cerebral da face e da mão eram traços herdados pela evolução.

Assim, o homem e o macaco têm a mesma representação neural da face e da mão, isto é, têm uma marca cerebral de uma atividade igualmente partilhada entre os órgãos faciais e o membro anterior. No macaco, esta partilha está ligada a ações coordenadas, de apreensão e de preparação alimentar, de ataque e defesa, de locomoção e de limpeza de piolhos, para a mão; de mastigação e deglutição para a face, às quais se juntam alguns gestos e mímica. Como sabemos, para o homem atual a preparação alimentar marca a predominância da mão, assim como de ataque e defesa; a mão já não interessa à locomoção. Aquela tem a vocação de um órgão de fabrico, enquanto que a face é o instrumento da fonação organizada em linguagem (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 86).

Esta herança veio a significar no homem, somada a outras características adaptadas, um diferencial enorme em relação às outras espécies: a linguagem verbal. Regiões cerebrais comuns no macaco e no homem – mas que neste último sofre adaptações para se ajustar ao novo arcabouço da face, da laringe, da língua e do maxilar essencialmente humano – produzem diferentes resultados quando estimuladas identicamente no símio e no homem, demonstrando o caminho neural pré-existente que pode ter alavancado a linguagem em seus primórdios.

A estimulação elétrica dessa área (correspondente à F5 nos símios) desencadeia nos seres humanos sons emocionais, como choro ou riso, mas jamais elementos da fala. Em contrapartida, uma estimulação nas regiões pré-motoras fazem com que pronunciem sílabas e palavras, mas não desencadeia nenhum som nos outros primatas (NEUWEILER, 2005, p. 69-70).

Mantendo em mente que a origem da linguagem oral é natural ao homem e se deve às condições herdadas, e que os primeiros elementos da fala devem sua existência às

atividades musculares potenciamente involuntárias do aparelho fonador humano, disparadas inconscientemente por reações emocionais relativamente padronizadas entre os humanos (que correspondem às seis expressões faciais e corporais universais), destacamos que a visão e a audição se complementam desde muito cedo na história da linguagem, o que nos permite retomar na superfície do discurso o cerne da presente pesquisa: as relações intrínsecas entre som e imagem, anteriores ao surgimento da linguagem escrita linear fonética.

Existe uma estreita coordenação entre a ação da mão e a dos órgãos anteriores da cara. No macaco, esta ligação é sobretudo de caráter alimentar, o mesmo acontecendo, no homem, em proporções aproximadas. No entanto, temos que verificar, neste último, uma coordenação, não menos forte entre a mão e a cara, no exercício da linguagem. Esta coordenação, que se exprime no gesto como complemento da palavra, reaparece na escrita como transcrição dos sons da fala. [...]

Todo o dispositivo que acaba de ser descrito (área da Broca) forma a armadura cortical da linguagem do homem atual e a experiência neurocirúrgica mostra que as zonas de associação, que envolvem o córtex motor da cara e da mão, participam conjuntamente na elaboração de símbolos fonéticos ou gráficos (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 88).

Nota-se não só uma ligação imediata entre a linguagem gestual, de leitura visual, com a leitura auditiva, mas também com a intersecção com o universo do repertório tátil, pois compreendemos tanto a mão como a língua como órgãos muito sofisticados na percepção tátil. A mão como instrumento de linguagem gestual e a face como instrumento expressivo e, ao mesmo tempo, fonador, vão naturalmente intercambiar sensações e “vocabulários”, com ênfase e certa supremacia dos sentidos que são mais destacados no *homo sapiens*: a visão e a audição. Pesquisadores de ponta na área das neurociências respaldam a visão antropológica de Leroi-Gourhan sobre a origem da linguagem.

Admitimos que nossos ancestrais hominídeos se comunicavam principalmente através de grunhidos, gemidos, urros e guinchos, sabidamente produzidos pelo hemisfério direito e uma área dos lobos frontais (giro angular) ligada à emoção. Mais tarde eles desenvolveram um sistema gestual rudimentar que gradualmente tornou-se mais elaborado e sofisticado; é fácil imaginar como o movimento da mão para puxar alguém para perto de você poderia ter progredido para um aceno “venha para cá”. Se esses gestos fossem traduzidos através da sincinesia em movimentos da boca e músculos da face, e se as expressões guturais fossem canalizadas através desses movimentos da boca e língua, o resultado pode ter sido as primeiras palavras articuladas (RAMACHANDRAN e HUBBARD, 2003, p. 55).

Retomando as relações entre forma e vibração, temos outros cientistas que pesquisam as semelhanças funcionais entre os córtices sensoriais primários visuais e os auditivos. De fato, um experimento desenvolvido por uma equipe de neuroanatomistas do departamento de Ciências Cognitivas do MIT, comandados pelo indiano Mriganka Sur, pesquisador e professor de Neurociências e Biologia (que reconectou cérebros de alguns furões de modo que os olhos mandassem informações para o tálamo e córtex auditivos), retomou discussões em diversas frentes, como as polêmicas sobre os limites da plasticidade neural e os estudos estéticos sobre a habilidade estereo-espacial dos maestros. Um ramo de pesquisa que nos interessa por novamente enredar comunicação visual com a música, forma e vibração. E, naturalmente, aproximar os dois objetos de estudo de maior interesse da pesquisa, a forma da linguagem tipográfica e o som da entonação da fala.

3.1.2 SIMBOLOGIA MUSICAL E NEURÔNIOS-ESPELHO

É notória a grandiloquência com que alguns maestros se comunicam com a batuta em mãos. Mas mesmo os mais introspectivos não conseguem conter alguns gestos

muito expressivos, às vezes não tanto pela grandiosidade e mais pela sutileza, quando estão a comandar suas orquestras. Apesar de estudarem alguns poucos sinais gestuais arbitrários, a grande maioria dos maestros utiliza “vocabulários” corporais bem particulares, que são compartilhados pouco a pouco com sua orquestra durante os ensaios. Não obstante o fato de cada maestro expressar-se em uma língua diferente de sinais, as “palavras” soam parecidas. Os olhos suavemente fechados ou semicerrados, e sobrancelhas juntas e levantadas, indicam geralmente uma interpretação mais introspectiva, mais sentimental, o que é notado instintivamente pelo músico, que tenta espelhar aquele estado emocional em sua interpretação. Já sobrancelhas fechadas e face nervosa indicam uma interpretação mais vigorosa e pujante. Em sintonia com as obras do jornalista e cientista político Harry Pross, maestros usam e abusam de sua mídia primária para a comunicação: o próprio corpo.

O corpo é a primeira mídia, vale dizer, o primeiro meio de comunicação do homem. Isto quer dizer também, é o seu primeiro instrumento de vinculação com outros seres humanos. Isto é o que significa “mídia primária (BAITELLO, 2005, p. 62).

De forma muito semelhante a Pross e também Damásio (ver capítulo anterior), Leroi-Gourhan também destaca a importância do corpo humano, não só como objeto de construção de linguagem como também de recepção de linguagem.

Ora, toda a experiência concreta vai buscar as suas primeiras referências ao suporte corporal, “em posição” (tal como o exprimem as diferentes acepções desse termo), ou seja, em relação ao tempo e ao espaço corporalmente apreendidos. É indispensável ter esta noção bem presente quando se trata de julgar manifestações estéticas ou espirituais de nível elevado (LEROI-GOURHAN, II, 2002, p. 93).

Em entrevista publicada no suplemento *Mais!* da *Folha de S.Paulo* de 27 de agosto de 2006, o renomado regente italiano Riccardo Muti (2006, p. 10) comenta sobre as linguagens da regência. Apesar de alguns consensos de gestos universais para a regência, a comunicação corporal do maestro ainda está muito longe dos sinais arbitrários gerados por um guarda de trânsito. Mesmo trabalhando sob algumas regras, como por exemplo usando o braço direito para pontuar o ritmo e o esquerdo a sua expressão, o que se vê é uma polifonia de estilos que, à revelia de uma sistematização, funcionam especialmente bem. Como o próprio Muti destaca, comentando sobre a não arbitrariedade dos gestos na regência, não há “nada preestabelecido. Pode-se partir de certas regras e fazer o contrário. Pode-se reger apenas com a intensidade de um olhar. A direção de orquestra é e não é uma ciência; um trabalho que se baseia em indicações precisas (na pauta) e, simultaneamente, muito imprecisas (a regência)”.

Este equilíbrio dinâmico entre uma linguagem matemática como a partitura musical e a linguagem emocional do corpo humano é uma síntese muito próxima à da escrita fonética. Ao passo que as letras se caracterizam e se diferenciam ao manter a estrutura de seu específico grafema, para gerar uma leitura precisa da palavra, o estilo da fonte indica sua coloração emocional, sua interpretação, sua entonação.

Um registro considerável de sons passa pela consoante “b”. Mas, a certa altura, a categoria que define a condição “b” é deixada para trás e começamos, em vez disso, a ouvir um “v”. Esta flexibilidade significa que o orador não precisa ser exato, em sua pronúncia, e pode tomar liberdades como a modulação e a expressão. Sem essa categorização perceptual, tanto a fala quanto a música seriam inteiramente impossíveis (JOURDAIN, 1998, p. 96).

Assim como o estilo das fontes, há uma infinidade de estilos de regência como há de maestros, cada um com seu “metrônomo de ritmo”, com seu “vocabulário”. A maioria

dos maestros desenvolve sinais que são entendidos independentemente de serem previamente combinados com a orquestra, demonstrando que o que vale é a qualidade da expressividade do gesto, e não necessariamente sua grandiloquência.

Quando trabalho com a Filarmônica de Viena, se quero obter um som muito profundo, uso um gesto que não é um golpe seco, mas algo como se afundasse num terreno. E os músicos respondem com um som denso e escuro (MUTI, 2006, p. 10).

A influência do gestual na coloração musical é tão perceptível que críticos musicais muitas vezes se referem aos gestos do maestro para explicar as peculiaridades de interpretação de determinada orquestra.

A gestualidade de Stokowski (1882-1977), por exemplo, se baseava na expressividade das mãos, longuíssimas, os dedos como dez tentáculos, e graças a isso ele criava um som perfumado e cheio de cores, que ainda hoje caracteriza a Orquestra da Filadélfia, que dirigiu por muitos anos (MUTI, 2006, p. 10).

Como salienta Riccardo Muti (2006), a linguagem gestual não lança mão somente das hipérboles, mas também dos eufemismos. É comum encontrarmos ótimos maestros que comandam a sinfonia apenas com silenciosas expressões faciais, como se hipnotizassem os músicos em prol da interpretação desejada, valendo-se de um repertório de signos não-verbais que remontam o surgimento de nossa espécie. Assim é na música, assim me parece ser no estudo da Tipografia. Podemos sentir que a música na partitura ganha entonações diferentes de acordo com a dinâmica de regência de cada maestro. Ainda que estas entonações, para os ouvidos menos treinados, sejam muito parecidas a ponto de serem analisadas conscientemente como idênticas, é inegável que a contribuição do maestro influencia na percepção do conjunto da obra. A escolha tipográfica para um texto na mídia

impressa também tem seu poder de modificar o ritmo do texto original. Mesmo que concordemos que, para um leigo, a variação das formas entre muitas tipografias é conscientemente imperceptível a seu olhar desinteressado, não há como negar que, assim como os gestos faciais mais sutis, eles interferem na construção de sentido do texto. O estudo das microexpressões faciais é uma prova de que os textos não-verbais quase imperceptíveis ao nível consciente contribuem de forma intensa na construção de sentidos no nível inconsciente.

A sobrancelha é o primeiro órgão comunicativo à distância. Os estudiosos do comportamento descobriram que existe um microgesto da sobrancelha que possibilita o nascimento de um vínculo comunicativo entre duas pessoas. Esse microgesto dura um sexto de segundo e se chama “*eyebrow flash*”, que em português foi traduzido por “deflagrar do supercílio”. Trata-se de uma brevíssima elevação da sobrancelha com a qual sinalizamos favoravelmente a uma aproximação quando encontramos uma pessoa desconhecida [...].

A quantidade de músculos e de possibilidades de movimentos de cada músculo pode gerar uma “palavra” de linguagem corporal – os vincos, a presença do tempo, a pele, os cabelos, os movimentos de cada músculo da face ou dos membros visíveis, há uma infinidade de frases possíveis nessa linguagem (BAITELLO, 2005, p. 32).

Para melhorar a qualidade das inferências sobre as relações entre Forma e Vibração, explorei parte do que conhecemos atualmente a respeito do nosso sistema auditivo e, especialmente, nossa capacidade inata de produzir música, intimamente relacionada à nossa capacidade de produzir linguagem.

Ouvindo pássaros, aves e baleias a cantarem melodiosos tons sucessivos, podemos erroneamente considerar o talento musical (a capacidade de perceber música e de produzi-la) como inerente a todas as espécies. Não é bem o caso. A maioria dos animais possuem estruturas capazes de reagir às vibrações sonoras, sejam elas propagadas pelo ar ou água. Mas nem todos organizam e relacionam os tons que ouvem em seqüência como um

conjunto significativo e diferente do simples encadeamento de acontecimentos sonoros. Para a maioria dos peixes, esta é a realidade. Apesar de seus sistemas “auditivos” serem capazes de estender sua escuta a até 8 mil ciclos por segundo (um oitavo acima da nota mais alta de um piano), seus cérebros não possuem estruturas capazes de modelar padrões complexos além dos ligados à sua sobrevivência (a presença de predadores, por exemplo) e aos relacionados à incipiente comunicação com outros peixes. As moléculas vibrantes de água sensibilizam diretamente suas escamas e sua linhas laterais (órgão que se estende em cada lado do corpo do peixe, reunindo células sensíveis à pressão) e, principalmente suas pás natatórias laterais, que possuem extensões até seus minúsculos centros nervosos. Essas pás natatórias são as que mais se aproximam do que se evoluiu para o que hoje chamamos de ouvido humano. Temos também os peixes que transferem as sensações a partir das vibrações causadas no gás de suas bexigas natatórias. A bexiga reflete e concentra o som, agitando os tecidos e as vértebras, que se transformam em varetas condutoras de som. Um sistema parecido aos sons que “ouvimos” também no estômago, como o frio na barriga e a sensação de tremor causado por sons muito graves, como o batuque de um grande tambor, por exemplo. Ao contrário dos seres que vivem na atmosfera, a maioria dos peixes não é capaz de criar vibrações potentes ao expelir água pela boca. Ranger os dentes e bater repetidamente suas pás natatórias são alguns dos truques que possibilitam alguma comunicação sonora dentro da água. Avançando a linha evolutiva para os anfíbios, notamos uma adaptação do sistema vestibular dos peixes (responsável pelo seu equilíbrio) para o que chamamos de ouvido interno. Essa passagem é clara em algumas espécies de peixes. Seus sistemas vestibulares, formados por três canais (um voltado à frente, outro aos lados e o último paralelo ao fundo do oceano), inicialmente projetados para fornecer dados para a manutenção do equilíbrio do animal, foram aos poucos acumulando funções. Na parede desses canais, recheados com uma espécie de gelatina, neurônios projetam ramificações com

terminações em forma de minúsculas bolas de cálcio, que se movimentam como pêndulos de acordo com o movimento do peixe, estimulando seus neurônios, que por sua vez indicam ao centro nervoso a velocidade e a direção do movimento. O que ocorre é que vibrações sonoras de baixa frequência, que trespassam o corpo do peixe, sensibilizam também essas ramificações, disparando os neurônios responsáveis pelo equilíbrio, que transmitem estas informações ao centro nervoso que, aos poucos, foi especializando áreas para a interpretação dessas vibrações diferentes que vinham de longe, diferente daquelas percebidas por pressão pela linha lateral. A evolução selecionou essa informação como pertinente. O resultado é a crescente complexidade do ouvido interno, que foi se desenvolvendo paralelo ao sistema de equilíbrio (até hoje, esses sistemas são vizinhos e interligados). Essa complexidade foi acompanhada de uma melhor especialização das áreas do sistema nervoso central dedicadas à interpretação desses dados. Os sistemas vestibulares aumentaram a sensibilidade, registrando uma gama maior de frequências. A evolução selecionou aqueles sistemas que priorizavam frequências relevantes à sobrevivência (detectar presas e predadores, por exemplo). Aos poucos, dos peixes aos anfíbios, notamos uma evolução significativa nos truques de comunicação sonora (a distância), talvez para superar a dificuldade na escuta, causada pela falta de adaptação do ouvido interno (recheado de líquidos) ao meio ar. Neste momento evolutivo, o ambiente atmosférico facilitou a transmissão mas não a escuta, já que movimentar partículas espaçadas de ar exige bem menos esforço do que partículas condensadas de água. Por outro lado, o ouvido interno desenvolvido pelos peixes (adaptado às vibrações provindas da água e transmitidas a tecidos formados essencialmente por água) não era capaz de “entender” as sutis vibrações dessas partículas de ar para o interior de seu corpo. Apesar da qualidade da escuta ter sofrido uma perda considerável quando nossos antepassados aportaram em terra, mutações e cruzamentos logo geraram soluções que, devido à sua importância estratégica pela sobrevivência, foram rapidamente selecionadas.

Encontramos já nos anfíbios as estruturas que hoje são responsáveis pelo que chamamos de ouvido médio, que além de nos causar tantos incômodos com suas infecções e sensações de tontura é responsável em transmutar a energia do som propagado na atmosfera em vibração compreensível para o nosso ouvido interno.

Para nosso estudo da relação entre vibração e forma e, especialmente entre linguagem verbal (sonora) e linguagem gestual (visual), temos aqui uma ecolha evolutiva que nos esclarece em muito a intrínseca relação entre o desenvolvimento da linguagem corporal, em especial da linguagem das expressões faciais, com o desenvolvimento da linguagem oral, que paulatinamente transformou sons erráticos ensejados por movimentos do maxilar, da boca e da língua com sons carregados de sentido, gerando a fala. Este caminho evolutivo é, em parte, responsável pela conexão entre os movimentos gestuais, principalmente os da face e os das mãos, com os movimentos do maxilar e da língua, fenômeno chamado de Sincinesia, estudado anteriormente. A adaptação de alguns ossos do maxilar para o sistema auditivo é clara entre os répteis, que se modificaram para tirar o máximo de informação das vibrações que chegavam da terra, através dos maxiliares (como atualmente fazem as cobras, por exemplo). A vibração, transmitida da terra para os ossos da mandíbula, chegavam a sensibilizar o ouvido interno mais eficazmente que os golpes de ar na pele. Nos anfíbios, a cabeça foi se distanciando da terra, o mecanismo dos maxilares foi se tornando mais sofisticado e flexível, liberando algumas estruturas ósseas no fundo do maxilar para formar o ouvido médio. Esses ossículos foram aos poucos se especializando em transferir a vibração externa da atmosfera sentida pela pele para o ouvido interno. Para a própria proteção do animal, estas áreas com pele mais fina (os primeiros tímpanos de nossa história evolutiva) foram se adentrando no corpo por meio de cavidades, que também ajudaram no processo evolutivo, transformando-se em canais amplificadores das vibrações sonoras. Para cada vez melhor captar uma gama maior de frequências e amplificar aquelas

mais relacionadas à sobrevivência (sons de predadores e de eventos naturais) e a comunicação entre membros da espécie (coachos e gorjeios), o sistema auditivo foi se desenvolvendo em dois sentidos. Do lado externo, além dos formatos da própria cavidade, parte da pele em volta da membrana se projetou para fora, formando a orelha. Para dentro, o ouvido médio tornou-se cada vez mais especializado. De apenas um ossículo (répteis, anfíbios e pássaros) a um conjunto esquisito de três ossículos, presos a ligamentos flexíveis, a seleção natural valorizou espécies que melhor compreendiam os sons gerados pelos seus predadores, pelas suas presas e pelos membros da própria espécie, destacando assim a importância da comunicação dos indivíduos para a sobrevivência da espécie.

Nesses animais, o tímpano sofre modificações em sua forma causada pelas vibrações do ar, que penetram intensificadas no canal do ouvido externo, amplificadas, filtradas e direcionadas pelas orelhas. O tímpano, por sua vez, faz vibrar por contato um ossículo chamado Martelo (*malleus*), que por alavanca puxa um segundo ossículo chamado Bigorna (*incus*), que toca no terceiro chamado Estribo (*stapes*). Parte do estribo encontra-se mergulhada no líquido do ouvido interno, onde as ramificações dos neurônios especializados na escuta estão dispostos. O líquido, chamado de fluido coclear, se move em padrões de vibrações e frequências que estão diretamente relacionadas às frequências da vibração original externa, e dispara os neurônios mais afinados para aquela determinada faixa de frequência, enviando sinais ao sistema nervoso, inicialmente aos córtices sensoriais auditivos primários. Esses neurônios encontram-se alinhados em sucessivas filas, dentro de uma das três pequenas câmaras em formato de caracol (a cóclea, presente apenas a partir dos mamíferos). Comparável aos cones e bastonetes da retina, mas muito menos numerosos (ao todo são apenas 14 mil células especializadas em comparação com as mais de 100 milhões na retina), esses neurônios chamados de células capilares são responsáveis em transmutar a vibração mecânica em impulso nervoso. A fila de neurônios é formada por um conjunto de

quatro neurônios cada (três ficam expostos às vibrações do fluido coclear e um não), que se repetem na espiral. De acordo com sua localização, cada conjunto de quatro células capilares é afinado para uma frequência de som diferente (os tons agudos no início da espiral, os tons médios no meio e os graves no final). Apesar da afinação, a maioria dos sons que chega mecanicamente ao fluido coclear sensibiliza muitas células capilares, e não só aquele conjunto afinado à sua frequência. Não se sabe ao certo como e porque isto se processa, mas provavelmente se deve à tentativa de adaptação do sistema para a compreensão da complexidade típica dos sons gerados na natureza, que carregam consigo não só a frequência preponderante mas também os seus harmônicos, assim como um tom musical é formado por 20 a 30 frequências sobrepostas.

De maneira análoga ao que acontece na retina e nos córtices sensoriais primários visuais, o aparato de células capilares e os neurônios dos córtices sensoriais primários auditivos selecionam o som e distinguem inicialmente o que é som de fundo (som ambiente) do som principal. Em seguida, selecionam a posição da fonte do som principal, reforçando a tridimensionalidade do espaço sonoro, um dado muito importante para a sobrevivência. Em situações onde a fonte é um emissor da mesma espécie, essa dedicada rede de neurônios observa o contorno do som, que fica mais claro na voz humana, e seu traçado melódico, muito importante para discernir, pelo colorido da entonação, o subtexto da fala, as reais intenções do emissor, que independe dos sinais arbitrários da linguagem verbal.

Como a presente pesquisa se debruça mais sobre a linguagem entre humanos, destacamos aqui a incrível e declarada especialização do sistema auditivo para a voz humana. Desde a orelha, que com suas dobras se esforça para amplificar certas escalas de frequência, enfatizando exatamente os sons provenientes da fala (que correspondem a uma oitava superior de um teclado de piano), até as células capilares do ouvido interno, nosso

sentido da audição se especializou em algo que, de fato, a maioria não pratica atualmente: ouvir os outros.

Nossos ouvidos têm maior sensibilidade para os tons mais altos, que exigem apenas uma fração de energia para soarem na altura de um tom de registro médio. Essa sensibilidade resulta, em parte, de ressonâncias no canal do ouvido e no ouvido médio [...] que se desenvolveram, provavelmente, para ajudar na percepção da linguagem, mas também beneficiam a música, por intensificarem os sons agudos (JOURDAIN, 1998, p. 69).

Por coincidência, como uma concessão da natureza, essa sintonia com a fala nos possibilita fruir a música. Na verdade, a música é uma criação deste aparato sensorial/cortical, que tece a todo momento relações entre os tons que se sobrepõe e se sucedem na linha do tempo, criando contornos melódicos e harmonias. Não podemos falar pelas outras espécies, mas, ao que tudo indica, são apenas os mamíferos (e nem todos eles) que se deleitam com a música. Ainda que vacas venham a produzir mais com sinfonias de Mozart, não é possível afirmar que elas estão sentindo prazer sensorial musical, ou apenas reagindo fisicamente (por ressonância) aos ritmos e timbres típicos da obra. Poderíamos especular até que as frequências que ressoam dos violinos pudessem interferir diretamente nas glândulas mamárias, aumentando sua produtividade, assim como talvez o ritmo acelerado de um tambor pode colocar nosso coração a pique ou revirar nosso estômago por influência do compasso no sistema nervoso ou por ressonância com os tecidos musculares e gases presentes nesses órgãos.

É notável como algumas leis da Gestalt também fazem sentido no sistema auditivo. As similaridades no processamento do sistema auditivo e visual, principalmente no nível dos córtices primários, ficaram cada vez mais evidentes para os pesquisadores, graças às novas tecnologias de pesquisa em neurociência. Foram essas evidências de processamento

que encorajaram o grupo de cientistas do MIT ao experimento citado anteriormente, que promoveu a ligação das terminações nervosas do sistema visual ao córtex visual primário auditivo de uma cobaia; no caso, um furão. Na experiência, as retinas do furão disparavam sinais que, ao invés de encontrarem os córtices sensoriais visuais, desembocavam no córtex auditivo. O resultado foi revelador. Os furões “enxergaram” razoavelmente e puderam encontrar objetos dispostos no espaço com certa precisão, o que veio a comprovar, ou pelo menos reforçar, uma série de antigas especulações sobre a similaridade dos *inputs* dos sentidos da visão e audição.

A suposição de que o córtex auditivo é inerentemente adequado para analisar *input* visual não é absurda. Mencionei que a frequência (tom) na audição comporta-se em grande medida como o espaço na visão. A mente trata os emissores de som com diferentes tons, como se fossem objetos em diferentes localizações, e trata os saltos de tom como movimentos no espaço. Isso significa que algumas análises feitas com base em visões podem ser iguais às análises feitas com base em sons, e poderiam ser computadas, pelo menos em parte, por tipos semelhantes de conjuntos de circuitos. *Inputs* de um ouvido representam diferentes frequências; *inputs* de um olho representam pontos em diferentes localizações. [...] Portanto, neurônios no córtex auditivo que normalmente detectam sons de transição ascendentes ou descendentes, tons cheios ou puros e sons que vêm de lugares específicos podem, nos furões reconectados, automaticamente ser capazes de detectar linhas de inclinações específicas, lugares e direções de movimento (PINKER, 2005, p. 141).

Essas experiências surgem para comprovar que, quando músicos “enxergam” metaforicamente contornos gráficos na música ou quando designers “ouvem” timbres específicos sugeridos por determinadas tipografias, podemos estar assistindo apenas a uma capacidade metafórica inata do sistema sensorial humano, que, por ter se especializado pelas mesmas pressões evolucionárias de seleção, construiu seus decodificadores de dados sensoriais com objetivos muito similares. No caso da visão e da audição, a mais importante

coesão de objetivos importantíssima para a sobrevivência de nossos antepassados é a resposta à pergunta: Onde está?

A localização é tão importante que nossos ouvidos a efetuam de meia dúzia de maneiras. Na verdade, localizar é a preocupação básica das partes mais primitivas do cérebro auditivo (JOURDAIN, 1998, p. 43).

A espacialização do som ocorre em um nível abaixo da consciência. Os reflexos das orelhas e as disparidades do som entre os dois ouvidos são captados, mas são inaudíveis. Simplesmente, descobrimos que, embutidos em nossa experiência de um som, existe um sentido de que um violino está “ali, à esquerda”, ou “atrás de mim, acima”. Se o processo é sutil, o resultado é poderoso (JOURDAIN, 1998, p. 46).

Como na visão, os primeiros neurônios a receber os *inputs* provindos da cóclea se esforçam para definir de onde vem o som, separando o que é som ambiente do som particularmente atentado. Na visão, acontece o mesmo, separando o que é fundo e o que é figura, que corresponde ao início da construção mental de espaço tridimensional. Assim como na visão, a audição também aos poucos vai somando qualidades que completam o quadro. A partir dos dados de timbre (a complexidade dos harmônicos), o ouvido é capaz de identificar (*O que é?*) a provável composição estrutural do corpo gerador de som por meio da ressonância das ondas sonoras, assim como os olhos são capazes de perceber a cor e a textura dos objetos por meio da refração de luz. Ritmos regulares indicam continuidade, variações sucessivas de tons indicam contornos.

Um contorno melódico gracioso pode provocar um equilíbrio tão agradável quanto uma linha num desenho de Picasso. Os psicólogos há muito procuram entender por que alguns contornos dão prazer, enquanto outros produzem um som desagradável, e por que agrupamos as notas de uma melodia de forma como o fazemos, em vez de agrupá-las de centenas de outras maneiras possíveis. Apesar de décadas de esforço, os pesquisadores ainda descrevem os contornos melódicos usando conceitos cunhados pelos psicólogos da Gestalt,

no início deste século. Os gestaltistas formularam algumas regras que descrevem como entendemos visualmente o mundo, regras que também funcionam perfeitamente para explicar como reunimos fragmentos melódicos, de modo a formarem melodias inteiras. Por exemplo, a lei da completeza estabelece que nossa mente prefere modelos completos. Os saltos melódicos quebram a suavidade do contorno e é por isso que há tão poucos. A lei da boa continuação estabelece que a mente une automaticamente duas linhas cumprindo a mesma trajetória. O mesmo acontece com os fragmentos melódicos (JOURDAIN, 1998, p. 115).

Muitos fenômenos observados no universo da percepção visual encontram analogias no sistema auditivo, como por exemplo a desconfortável sensação de ambigüidade, como a que sentimos ao ver um quadro sutilmente torto em uma parede. Ou reto ou declaradamente torto, parece pedir o cérebro quando nos levantamos para ajustar o quadro. Assim também ocorre quando ouvimos sons ambíguos, desafinados, fanhosos, tanto na música quanto na fala.

Parece que prevalece uma certa instabilidade nos intervalos entre categorias, sejam elas fonéticas, sonoras ou visuais (cores, ângulos, espessuras etc.). As afinações apreendidas ou inerentes ao cérebro (no exemplo, uma nota Dó e um ângulo de 180 graus, por exemplo) podem sofrer alguns suaves desvios sem que nos causem transtorno. Aliás, a maioria de nós nem percebe o ocorrido, como se o cérebro ajustasse os pequenos deslizos. Se o objeto encontra-se longe o bastante, o cérebro o desvia logo para a próxima estação categorizada (uma inclinação de 15 graus, a nota Ré). Porém, quando o objeto não se encontra nem tão longe, nem tão perto, o resultado é um desconforto completo, que nos faz invariavelmente levantar do sofá e endireitar o quadro na parede.

Quando ouvimos tons musicais, dividimos o registro de altura, de uma oitava (seu espaço de altura), em apenas uma dúzia de posições ou “categorias”. Embora, em condições de laboratório, sejamos capazes de distinguir talvez 30 matizes de altura dentro de uma categoria, ouvimos a maioria desses diapasões

como se fossem uma mesma nota, quando estamos em meio à confusão do desempenho musical. E, quando uma nota chega ao centro exato, nós a consideramos perfeitamente afinada. Mesmo quando a frequência do tom fica um pouco mais alta, ou mais baixa, nosso cérebro a categoriza como exemplo daquela nota. Apenas nas fronteiras entre as divisões de espaço de altura é que a nota pode oscilar entre categorias. Essas notas “desafinadas” deixam o cérebro em estado de consternação e até mesmo de agonia (JOURDAIN, 1998, p. 96).

Isso não implica que esse esforço em compreender o ruído não possa criar subcategorias discerníveis para o nosso cérebro, em um processo de aprendizado que é realmente muito comum quando nos aventuramos em outra cultura, por exemplo. Mas o cérebro parece ter alguns limites, indicados principalmente pela memória sensorial.

Temos o mesmo tipo de limitação em nossa capacidade para reconhecer cores. Qualquer pessoa que já foi alguma vez comprar tinta para pintar a casa passou pela angustiante experiência de escolher a cor em mostruários cheios de pequenos quadrados de cores, cada um com uma tonalidade e uma intensidade levemente diferentes [...]. Nosso cérebro percebe as diferenças, mas não é capaz de classificá-las (pelo menos, não sem muita prática). Isto significa que o cérebro não pode, confiavelmente, lembrar tonalidades isoladas, sequer por uns poucos segundos (JOURDAIN, 1998, p. 96).

Voltando a esses intervalos entre categorias mais facilmente discerníveis pelo nosso aparato sensorial, notamos que alguns sotaques podem muito bem colocar o sentido da palavra em risco, e outros tantos chegam a criar, com o tempo de exposição, um componente melódico curioso e envolvente. O sotaque árabe carregado (que se assemelha à voz de alguém com uma leve gripe) complica em parte o entendimento da língua portuguesa, porque a diferença entre os sons dos fonemas “b” e “p” é quase imperceptível. Alguns sons ambíguos um pouco mais distantes podem, com o tempo de exposição, constituírem até um certo charme, como se ampliassem nossa escala com um som intermediário. O sotaque dos

piracicabanos e jauenses tende a aproximar o som do fonema “d” do “t” (dia e tia, por exemplo), o que pode complicar inicialmente a percepção de um ouvido não acostumado, mas que depois torna-se melódico e charmoso. Um microtom deslizante em uma cítara também nos causa um certo desconforto, mas é mais enriquecedor aprender a gostar dos microtons da escala indiana (que correspondem muito proximamente ao espaço mediano entre duas notas da escala ocidental) do que apreciar com sinceridade as exhibições musicais de seus amigos do escritório no karaokê do bairro.

Notamos que, a partir da relação dessas descobertas destacadas pela pesquisa, a evolução nos aparelhou com um sistema que, para dar conta da realidade analógica, incontável, fluida e incessante, lança mão de um recorte inicial do espectro captável (espectro esse que demonstrou ser mais significativo e útil à sua sobrevivência) e o simplifica novamente após a captação, mapeando a complexidade do espectro com determinado número de pontos nodais (delimitado pela capacidade do cérebro humano em manter viva e exata a memória de uma sensação), que lhe servem de referência para categorizar os dados como informação relevante, passível de ser relacionada com outras informações provindas de outros sentidos e memórias (coletadas, inatas ou deduzidas) e gerar versões de sentido que possam simular a complexidade inicial da realidade exterior, respondendo às perguntas mais pertinentes para o indivíduo (sendo as mais recorrentes aquelas que estão associadas ao nosso antepassado não humano, mais ligadas à sobrevivência). Como presente também Gombrich: “Tenho a convicção de que o problema das equivalências sinestésicas deixará de parecer embaraçosamente arbitrário se, aí também, fixarmos nossa atenção não na semelhança dos elementos, mas nas relações estruturais dentro de uma escala ou matriz”(1995, p. 72).

Uma outra característica de afinação visual que também ocorre na percepção auditiva é aquela conhecida como centro óptico pelos diagramadores, publicitários e

designers. Uma linha horizontalmente traçada no meio exato de um retângulo parecerá mais para baixo do que no centro. Por uma série de fatores (a sensação inata da gravidade que nos ensina a considerar intuitivamente o que está embaixo como pesado e o que está em cima como leve, e que também nos indica um ritmo de crescimento vertical partindo de bases maiores para segmentos menores, assim como as árvores e nosso próprio corpo humano; a posição de nossos olhos, que ficam em média a 1,60 metros do solo etc.) a nossa percepção fica mais satisfeita quando deslocamos a linha a poucos centímetros acima (e sempre acima) do centro geométrico. Na audição, é como se a curva da frequência funcionasse como a força da gravidade para o sistema visual e tátil.

Pensamos no ponto do meio de uma oitava como se estivesse situado precisamente no meio do caminho dessa escala. Mas, como a frequência se eleva, com rapidez crescente, da parte inferior até o topo da oitava, o ponto do meio da frequência coincide, na verdade, com a sétima nota da escala, em vez da sexta nota, no meio. Esta disparidade entre os centros físico e musical de uma escala fornece a base para a criação das doze notas (JOURDAIN, 1998, p. 103).

Até agora, as principais tendências organizadoras observadas na visão e no tato, estudadas pela Gestalt, se inclinam mesmo a responder àquela pergunta básica: *Onde está?*, seguida do refinamento de perguntas que foram se somando a partir de nossa experiência evolutiva: *O que é? O que pretende?*

E, ao que tudo indica, não é só a visão e a audição que possuem consideráveis similaridades de processamento cortical e subcortical. O sentido do tato também formula perguntas para seus primeiros *inputs* objetivando respostas parecidas com a visão e a audição: a localização do objeto. Esta coincidência de processos foi gerada pela similaridade dos desafios de codificação “porque o problema de ladrilhar um trecho de córtex visual primário que recebe informação da superfície 2D da retina é semelhante ao problema de

ladrilhar um trecho de córtex sômato-sensitivo primário que recebe informação da superfície 2D da pele” (PINKER, 2005, p. 136).

3.1.3 PADRONIZAÇÃO DE *INPUTS*. SEMPRE AS MESMAS PERGUNTAS

Talvez aqui possamos compreender melhor a razão – inclusive até de maneira mais simples que a sugerida pelos estudos da Sinestesia – de nossos sentidos compartilharem tão corriqueiramente seus repertórios. Sabemos que a natureza da luz é ondulatória e a do som também, mas não há como creditar a esta semelhança toda essa nossa tendência sinestésica entre som e imagem, já que estamos tratando de ondas de naturezas diferentes (a luz é uma onda eletromagnética e o som é mecânica). O que nos parece mais provável é que nossa evolução tenha priorizado um protocolo de seleção e codificação dos sinais provindos dos sentidos, que pode ser esboçado nesta linha sucessiva.

1 – Células especializadas conectadas a neurônios que, afinadas com uma fração do espectro ondulatório da realidade exterior, disparam enviando impulsos elétricos e sinais químicos para córtices de mapeamento primário.

2 – Esses córtices destacam padrões a partir das sincronias de disparos de outras células especializadas – que enviam sinais elétricos e químicos para córtices secundários.

3 – Os córtices secundários, por sua vez, relacionam os impulsos e verificam os padrões na memória conceitual – que enviam sinais elétricos e químicos para centros nodais.

4 – Esses centros nodais filtram os padrões relevantes a partir das prioridades definidas consciente (arbitrário) e inconscientemente (*onde está, o que é, o que pretende?*), e que, por terem acesso também aos sinais provindos de outros sentidos, destacam novos padrões entre os sentidos a partir de sincronias de disparos e associações com a memória

conceitual – que enviam sinais elétricos e químicos para as áreas de controle consciente, que colocam o assunto em pauta para a consciência ou relevam para uma segunda esfera de processamento, e aí por diante.

Este problema de transformar *inputs* ondulatórios em impulsos elétricos que respondam, inicialmente, a perguntas pertinentes à nossa sobrevivência talvez seja o mais importante diapasão implícito entre os dados coletados dos sentidos da visão e audição que trafegam pelo nosso sistema nervoso. Até mesmo nossa tendência às metáforas pode ter surgido desta similaridade de processamento (que independe muito menos da similaridade dos *inputs* do que da similaridade das perguntas aos *inputs*), fato que encorajou nosso sistema nervoso central a elaborar um método inato de aprendizado baseado na busca de sentido pelo cruzamento de dados de todos os sentidos. Um traço marcante dessa estrutura funcional é claro até em nossa atividade consciente de linguagem verbal (aqui me refiro à sinestesia como figura de linguagem), quando utilizamos desses subterfúgios para compreender e apreender melhor as nossas interações com o real.

O que chamamos de “Sinestesia”, ou seja, o espirrar de impressões de uma modalidade sensorial para outra, é um fato de que dão testemunho todas as línguas. Funciona nas duas direções – da visão para o som e do som para a visão. Falamos de cores “berrantes” e de sons “claros”, e todo mundo sabe do que estamos falando (GOMBRICH, 1995, p. 77).

É como se o cérebro, para compreender o real, tivesse se apoiado inicialmente na linguagem poética para só depois avançar na científica. O que explica em parte o fato de gostarmos tanto de histórias, de metáforas, de melodias, de chistes, de logos, de trocadilhos, de adágios populares, de aforismos, de ideologias, de religiões. Tudo que nos apresenta como uma síntese verossímil e pretensamente completa do real nos enche de prazer estético.

A tendência à completude, estudada pela Gestalt, parece ser uma tônica em todos os sentidos.

A partir dessas descobertas, não é mais espantoso considerar que, consciente e inconscientemente, formas sugerem tatos que sugerem sons. Ou ao contrário, ou ao contrário embaralhado. É como se imaginássemos que todos os neurônios dedicados aos sentidos (os presentes nos córtices sensoriais primários de cada sentido) fossem inquisidores implacáveis dos objetos dos sentidos, desses apressados, que interrogam estapeando e torturando os dados de *inputs* sensoriais, espremendo cada gota de informação para construir respostas satisfatórias às mesmas perguntas básicas (como fazemos com as indefesas citações de nossas dissertações), trocando relatórios com outros sentidos antes de formular seus pareceres sobre as principais questões exigidas pelos neurônios superiores: *Onde está? O que é? O que pretende?*

Quando por fim os primeiros relatórios dos interrogatórios surgem para os córtices sensoriais secundários, as versões de cada *input* são novamente compartilhadas entre os sentidos, desta vez fisicamente entrelaçadas. Caminhos neurais direcionam os disparos provenientes de diversos córtices sensoriais para áreas específicas do cérebro (junção TPO, Tálamo, Hipotálamo, Amígdala, entre outros subcentros) que filtram e barram alguns dados irrelevantes e se dedicam, na maioria das vezes como experientes – e também preconceituosos – detetives, a reforçar algumas linhas de investigação promissoras. Aqui podemos notar algumas nesgas de racionalidade, principalmente quando as informações chegam aos córtices pré-frontais e à amígdala. Como Damásio destaca (2002, p. 95), poderíamos dizer, “metaforicamente, que a razão e a emoção ‘se cruzam’ nos córtices pré-frontais ventromedianos e também na amígdala”. Neste ponto de convivência entre uma certa racionalidade com os processamentos de coloração emocional do tecido límbico, a lateralidade cerebral é ainda mais evidente, ficando a cargo das áreas do hemisfério esquerdo

o relato da investigação, que mais tarde será passado para o juiz mais racional do cérebro, provavelmente mais organizado em nossos lobos frontais, que pode aceitar ou não (raramente) o parecer redigido pelo hemisfério esquerdo.

Antes de avançarmos nas localizações e especializações do tecido cerebral, é importante salientar que diversos estudos apontam para uma constituição e funcionalidade cerebral mais baseada em sistemas do que áreas especializadas de processamento. O que se observa é um cérebro que funciona ativando diversas áreas ao mesmo tempo, o que corrobora com a visão de que os sistemas dedicados à visão, audição, linguagem, razão etc. não estão “encerrados” em um lobo ou porção cerebral, e sim são resultado de uma ativação de diferentes áreas do cérebro. A visão do cérebro em funcionamento em uma Tomografia de ultra-som é muito mais próxima da visão de António Damásio, para quem “não existem ‘centros’ individuais para a visão, para a linguagem ou ainda para a razão ou comportamento social. O que na realidade existe são ‘sistemas’ formados por várias unidades cerebrais interligadas” (2002, p. 36).

Voltando ao caminho traçado pelo relato da investigação levada a cabo por diversos sistemas operantes no cérebro até aos lobos frontais – que regem outras áreas a fim de tomar decisões a partir das informações coletadas e processadas pelos outros sistemas –, temos então um relatório, naturalmente tendencioso à manutenção da saúde corporal. Esse relato que é redigido compulsivamente, predominantemente pelo lado esquerdo, tem como função enredar todas as pistas e provas levantadas pelos córtices sensoriais, que já vêm naturalmente com as versões implícitas indicadas pelos primeiros investigadores. A música e a linguagem são resultado dessa compulsão inata em tecer relações e relações e relações entre os dados sensoriais em busca de sentido. A prova desta lateralidade também se encontra não só na especialização dos córtices sensoriais visuais, mas também nos auditivos.

O córtex auditivo do lado direito do cérebro focaliza as relações entre sons simultâneos. Ele põe às claras as hierarquias das relações harmônicas. O lado direito do cérebro não tem nenhuma vantagem sobre o lado esquerdo, quando são ouvidos sons de frequência pura. Mas passa para o primeiro plano quando chegam tons ricos em sons harmônicos. É também particularmente competente para analisar os sons vogais da linguagem, altamente harmônicos.

Em contraste, o córtex auditivo secundário do hemisfério esquerdo visa às relações entre sucessões de sons. Preocupa-se com hierarquias de seqüências e desempenha papel de destaque na percepção do ritmo. Não é de surpreender que o lado esquerdo do cérebro seja também a sede da linguagem, dando seqüência à rede de idéias, em cadeias de palavras (JOURDAIN, 1998, p. 87).

Antes de avançarmos no córtex, uma curiosidade já estudada no capítulo anterior sobre o ouvido médio expõe outra conexão entre forma e vibração que é esclarecedora nos capítulos sobre as entonações embutidas nos diversos estilos tipográficos. Trata-se da subvocalização, aquele reflexo inconsciente de “repetir” internamente o som do texto que estamos lendo, como se tivéssemos ao nosso dispor um locutor interno e oculto (uma espécie de Lombardi fictício, capaz de variar de timbre e estilo), que nos recita os textos de acordo com a entonação sugerida.

3.2 SUBVOCALIZAÇÃO E ENTONAÇÃO DA ESCRITA

Considerada como um vício adquirido pelo método de ensino, característica de leitores principiantes ou preguiçosos, a subvocalização é hoje muito melhor compreendida como o resultado previsível do aprendizado da linguagem por parte de um sistema nervoso que embute em sua versão de fábrica um caminho cortical de reação e aprendizado inato, que se ativa involuntariamente a todo e qualquer som (ou, de maneira mais amena, ao seu símbolo gráfico) que seja possível reproduzir com a fala, inerente ao sistema sensorial auditivo, que independe, em última análise, dos métodos históricos ou atuais de aprendizado

de leitura. Naturalmente, crianças que aprenderam a ler em voz alta línguas baseadas em fonemas possuem este hábito instintivo ainda mais acentuado e claro, em forma de subvocalização oral, mecânica ou mental, mas o que se nota é que, entre os mais literatos, há também traços (imperceptíveis ao olhar consciente) destas reações musculares, mesmo entre aqueles que têm a plena convicção de que não “ouvem” nenhuma voz interna em sua mente repetindo as palavras escritas. De fato, não há necessidade de ouvir mentalmente. O conceito da palavra lida, seja ela um ideograma ou um encadeamento de sinais fonéticos, dispara o mesmo sistema. Ainda que sua repetição muscular não seja literal, o corpo reage ao “mentals” (neologismo sugerido por Steven Pinker para referenciar-se a uma linguagem mental responsável pelo pensamento) de uma palavra, produzindo microexpressões. Parecida como as microexpressões estudadas pelo matemático e psicólogo norte-americano John Gottman (GLADWELL, 2005, p. 25) (que consegue prever com 95% de acerto os casais que irão continuar juntos após 15 anos de convivência, a partir de uma análise minuciosa de apenas 15 minutos filmados de conversas amenas do casal), as microexpressões relacionadas à leitura surgem, tomam a face e somem em milésimos de segundo. Imperceptíveis ao consciente, elas são captadas pelo inconsciente ávido em ler mentes, turbinado pelo seu atento exército de neurônios-espelho, que fatia fino as nuances emocionais delatadas pelo estado do corpo e as revive no palco de seu próprio corpo para melhor aprendê-las e apreendê-las na memória corporal e emocional, com a mesma dedicação repetitiva com que Gottman avalia quadro a quadro suas fitas de vídeo.

Fatiar fino refere-se à capacidade do nosso inconsciente para encontrar padrões em situações e comportamentos com base em fatias muito finas de experiência (GLADWELL, 2005, p. 27).

A raiz destas conexões provavelmente se encontra nesta opção evolutiva da audição via maxilar, que gerou os ossículos e os programou para transmitir vibrações externas com certa segurança para os delicados tecidos internos. Principalmente por proteção, os ossículos são conectados ao tecido circundante por ligamentos, que também possuem qualidades musculares. Estes músculos protegem o ouvido interno quando sons muito potentes fazem vibrar o tímpano de maneira muito brusca. Após um centésimo de segundo a meio segundo depois de um som abrupto, os músculos enrijecem diminuindo a flexibilidade dos ossículos, limitando assim sua capacidade de transmissão, poupando o delicado ouvido interno e seus neurônios especializados daquela vibração exagerada. Caso o som alto continue, os músculos ficam exaustos e cedem, deixando o ouvido interno exposto. Mais tarde, com as espécies evoluindo em suas variações de expressão oral, os ossículos também começaram a reagir para diminuir as interferências e os danos causados pela transmissão interna do som. Ou seja, o som de um leão rugindo a três metros de um ser humano é potencialmente, pelo menos no que tange à saúde dos ouvidos internos dos dois envolvidos, muito mais perigoso para o próprio leão, pois a transmissão está muito mais próxima do ouvido interno do leão do que o do humano. Além disso, o som proveniente da garganta não precisa superar a barreira de ar, que limita sua transmissão. A velocidade do som nos tecidos moles e adiposos da cabeça é similar à na água (1.450 metros por segundo em média) e um pouco mais que quatro vezes superior à da velocidade no ar (em torno de 340 metros por segundo). Não fosse pela ação sincronizada dos músculos ossiculares, Tarzan seria inevitavelmente um surdo precoce. Para proteger o ouvido interno e para reduzir a interferência do som da fala no som ambiente, os músculos dos ossículos reagem aos sons que emitimos, seguindo com precisão as modulações da fala, evitando que esses específicos sons cheguem ao ouvido interno, deixando o ambiente interno um pouco mais calmo para os sons do exterior, que são potencialmente mais importantes para a

sobrevivência. Na subvocalização, mesmo a que não há movimentos claros do maxilar e da língua, há traços claros de que os músculos dos ossículos acompanham a nossa fala interna. E curiosamente reagem com mais empenho quanto mais alto imaginamos falar internamente. Mesmo nos sonhos, os músculos ossiculares trabalham, similares aos músculos dos olhos (e também o das orelhas em alguns humanos que possuem resquícios de genes e comportamentos de nossos antepassados animais).

Toda esta ação de subvocalização é sincronizada pelo córtices sensoriais auditivos primários, que se interconectam com as áreas relacionadas aos movimentos do maxilar, da laringe e da língua (e também dos músculos da face e das mãos, como vimos na Sincinesia). Um dispara o outro, em uma seqüência de dominó de mão dupla praticamente instantânea. Esta rede de ativações nos é muito útil para o aprendizado de sons humanos, e conseqüentemente de nossas línguas e canções. O sistema reforça a lembrança do caminho neural correspondente à pronúncia e ao seu sentido. Mesmo sons (ou a lembrança deles) não provenientes da fala humana disparam o mesmo sistema de proteção e repetição interna. Uma lembrança de uma explosão pode nos fazer repetir a expressão facial instintiva que nos protege, fechando os olhos, levando as mãos aos ouvidos e comprimindo os músculos da face para evitar que os ruídos atinjam o ouvido interno. Uma subvocalização de um texto cheio de vogais pode nos deixar com a boca levemente aberta. Ainda que a leitura seja dinâmica, a alta exposição às vogais tende a gerar no leitor uma expressão levemente mais aberta e relaxada na face, associada às vogais (boca aberta, sem oposição da língua à passagem de ar). Há casos em que os movimentos musculares não acontecem e não se sucedem, mas os indícios de ativação dos neurônios relacionados aos movimentos são claros nos exames por ressonância, evidenciando desta forma um modelo de aprendizado que comentamos no início deste capítulo, baseado na repetição, centrados na especialização em imitação de boa parte de nossos neurônios (neurônios-espelho).

Por causa da desconfiança histórica por parte dos lingüistas com a subvocalização, muitos de nós consideramos o locutor interno um empecilho para a leitura e esquecemos de sua importância no aprendizado e na compreensão de sentidos implícitos, estéticos ou emocionais no texto. Dependendo da finalidade da obra, podemos perder muita informação relevante em prol da velocidade. Como indica ironicamente a piada de Woody Allen, ao comentar sobre o enredo de Guerra e Paz, que leu em menos de 20 minutos em um curso de leitura dinâmica: – “É sobre uns russos.”.

De fato, leitores que evitam a subvocalização mais literal (daquela que gera balbucios até aquela que ressoa apenas como voz interior) são capazes de ler livros em média até 4 vezes mais rápido. Mas isso não quer dizer que o corpo não esteja reagindo à entonação sugerida pela leitura. Um texto de um *triller* policial gerará microexpressões fechadas e tensas. Comédias, abertas e relaxadas. Nada mais previsível e aceitável. Uma sucessão de palavras sugere contornos melódicos, fraseados. Da mesma forma que a leitura, e com influência mais incisiva, ouvir uma música tranqüila, composta de melodias com passagens suaves entre tons próximos, tende a deixar-nos com uma expressão facial bem diferente daquela que mantemos ao ouvir um PunkRock, por exemplo.

Uma relação direta entre a forma da escrita e a memória conceitual correspondente é a base da leitura dinâmica, que dispensa o caminho intermediário e mais longo (que passa pela memória do som característico dos fonemas) pegando um atalho simbólico entre significante (visual) e significado. Este atalho na leitura nos parece naturalmente possível, já que somos capazes de ler palavras em uma língua mesmo que não saibamos pronunciá-las. E, afinal, símbolos da escrita fonética são arbitrários. Vários deles inclusive referenciam dois ou mais sons diferentes, como o “c” no português, em cenoura e cacau, por exemplo. E o que dizer dos logos e seus ícones, entendidos por crianças de 3 anos de idade? De fato, a desconexão é totalmente viável, como demonstra algumas línguas

ideográficas, mas o sistema perceptivo tenta compensar a perda de sentido proveniente da entonação sugerida na leitura interna, espremendo sentido de outros elementos, em busca de pistas sobre as intenções e colorações emocionais do texto. O mecanismo inconsciente que utilizamos para “ler” a mente por meio da observação (visual ou auditiva) dos gestos e faces, das entonações e melodias da fala, parece ficar ligado também quando lemos literalmente o pensamento de outras pessoas através de um texto, ou a intenção de um produto ou empresa por meio de seu logo. Entre esses outros elementos, um dos mais óbvios e incrivelmente desprestigiados pelos maiores produtores de texto da atualidade (os jornalistas), é a tipografia. Na mesma lógica de encurtar o caminho significante-significado, os lingüistas que desprestigiam a subvocalização fazem parte da mesma tradição que desvaloriza o ruído gerado pelos estilos tipográficos, que podem aumentar a distância entre o formato básico do grafema e seu significado fonético, “embaçando” o pensamento transmitido. Nesta visão, em defesa da transmissão idealmente cristalina do “mentalês”, a escrita surge como um mal necessário, que deve se conter na estética funcional para não contaminar o conteúdo do texto, não ampliando ainda mais as perdas naturais típicas da conversão do mentalês em linguagem oral. A escrita que se desprende da estética funcional (ou seja, que não se limita a expressar economicamente a base estrutural dos grafemas), neste caso, é entendida por boa parte dos lingüistas como um fio de eletricidade, potencialmente com mais características de uma “resistência” que de um “condutor”, fazendo com que o impulso elétrico inicial sofra perdas em forma de energia luminosa e térmica. Dentro desta concepção, a escrita mais independente do esqueleto do grafema seria apenas bem-vinda quando o objetivo fosse mesmo gerar luz ou calor, como em uma poesia concreta ou um texto publicitário repleto de interpretações programadas, por exemplo.

Nesta ótica exageradamente logocentrista, que construo com o declarado intento de caricaturizar e extremar a posição, os conteúdos do jornalismo seriam, em princípio,

melhor transmitidos por condutores neutros. Mas como sabemos que no processo de comunicação não há supercondutores (me perdoem os telepatas) e que o mentalês está longe de ser objetivo, racional e impessoal (como nos indica os estudos de António Damásio e Steven Pinker), a oportunidade se abre para estudarmos com mais afinco as emanções sincrônicas do processo e, ao invés de lamentá-las, utilizá-las hábil e conscientemente como produtoras de sentido que são. Assumir de uma vez por todas a mídia Escrita não só como geradora de ruídos que usurpam a clareza musical do pensamento, e muito mais como produtora de harmônicos de um timbre, que reforçam e enriquecem de significado o encadeamento rítmico do pensamento. Não explorar esta linguagem multimidiática (visual, tátil e auditiva) que é a Escrita e sua Tipografia é como se abdicássemos desta capacidade inata que é tecer relações complexas em tão pouco espaço de tempo. Uma capacidade que nos faz ouvir música onde a maioria dos animais apenas percebe sons.

Um motivo para ouvirmos música, enquanto os animais não o fazem, é que nossos cérebros são capazes de manipular padrões de som muito mais complexos do que os acessíveis ao cérebro de qualquer outro animal. Modelamos um padrão atrás do outro, sucessivamente – até chegarmos a um movimento de sinfonia. Tons sucessivos são ligados, para formar fragmentos melódicos e, depois, melodias inteiras e suas frases; em seguida, passagens longas. Tons simultâneos são integrados em intervalos que, por sua vez, integram-se em acordes, e estes em progressões harmônicas. Padrões de acentuação são mapeados como ritmos. Mudanças de intensidade combinam-se em crescendos e decrescendos. À medida que nossos cérebros codificam essas relações, surgem as sensações de som. Não é que nossos cérebros juntem uma teia de relações para formar a música e, depois, a “ouçam”. Em vez disso, ouvir é o ato de modelar essas relações (JOURDAIN, 1998, p. 23).

Para voltarmos a ouvir música na linguagem verbal e escrita, o próximo capítulo se debruça sobre os sons da linguagem, traçando paralelos com o surgimento da escrita e suas interrelações nas culturas baseadas em linguagens fonéticas.

3.3 FONÉTICA E LINGÜÍSTICA. A LINEARIZAÇÃO DO PENSAMENTO.

A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso, e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim, tampouco, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som [...] (SAUSSURE, 1975, p. 131).

Quando nos deparamos com os estudos pioneiros sobre Lingüística e Fonética, iniciados por Ferdinand de Saussure, após todos os apontamentos acumulados pela pesquisa, temos a impressão de sermos vítimas de um mal-entendido, que colou incondicionalmente o pensamento aos fonemas. Com exceção dos surdos-mudos, muita gente se enveredou por um atalho mal sinalizado pela metáfora da folha de papel de Saussure, e acabou perdido em um labirinto de citações que se espelhavam. Sem perceber, nos enclausuramos em um universo de referências cuja herança da palavra e da escrita domina o ambiente. É como se por um momento esquecêssemos nosso antepassado rítmico e mitográfico e só pudéssemos conceber um pensamento humano encadeado por fonemas e palavras linearmente organizadas, e nada mais. Como se crianças não pensassem antes de aprender uma língua.

Todos tivemos a experiência de enunciar ou escrever uma frase, parar e perceber que não era exatamente o que queríamos dizer. Para que haja esse sentimento, é preciso haver um “o que queríamos dizer” diferente do que dissemos. [...] E se os pensamentos dependem das palavras, como poderia uma palavra nova ser forjada? Para começo de conversa, como uma criança poderia aprender uma palavra? Como poderia ser possível a tradução de uma língua para outra? (PINKER, 2002, p. 63).

A permanente presença da palavra em nossa cultura – notadamente após a revolução comercial e a disseminação da tipografia mecânica ocidental – gerou em muitos dos lingüistas do início do século XX a falsa impressão de que a palavra pudesse abarcar

tudo, graças à sua arbitrariedade e a sua capacidade de exprimir o pensamento, como se algo que não se pode exprimir por palavras não existisse de fato, ou não merecesse atenção do humano. Similar inclusive à inferência de que as coisas não existem sem que haja alguém que as observe, o logocentrismo reinante gerou em seus extremos uma supervalorização da palavra e da linguagem fonética, em detrimento inclusive da linguagem escrita, vista como uma versão deturpada e limitante do poder da palavra como mídia perfeita do pensamento. Outros ramos do conhecimento que investigaram o surgimento da linguagem oral e escrita tiveram êxito em escapar da redoma logocentrista, e arejaram as ciências da comunicação com seus avanços na história remota do grafismo humano, que nos indica uma raiz comum no surgimento da linguagem oral e escrita: a mitologia.

Porque vivemos na prática de uma só linguagem, cujos sons se inscrevem numa escrita que lhes é associada, dificilmente concebemos a possibilidade de um modo de expressão em que o pensamento disponha graficamente de uma organização, de certo modo, resplandecente (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 195).

Nem mesmo Saussure imaginou que sua dedicação em desenvolver um novo objeto de estudo poderia incorrer em tal redução de horizontes.

Graças aos estudos de outro lingüista, Noam Chomsky, recentemente resgatado pelas teses de outro lingüista e neurocientista, Steven Pinker, escapamos da ditadura da palavra e voltamos a inspirar os ares criativos da linguagem rítmica, liberados a pensar sem palavras, como Einstein nos confessaria.

As entidades físicas que parecem servir de elementos para o pensamento são certos indícios e imagens mais ou menos claros, que podem ser “voluntariamente” reproduzidos e combinados... Esse jogo combinatório parece ser o aspecto essencial do pensamento produtivo – antes de qualquer

conexão com construções lógicas expressas em palavras ou outros tipos de signos que possam ser comunicados aos outros (EINSTEIN, op. cit. PINKER, 2002, p. 80).

Em seu livro *O instinto da Linguagem*, Steven Pinker defende a tese de que, antes de pensarmos em palavras, pensamos em imagens, e antes de pensarmos em imagens, pensamos em alguma forma ainda mais elementar que o próprio autor denomina “mentalês”, como se estes objetos do pensamento fossem eles mesmos proto-imagens (imagens não apenas visuais, mas sim como sendo o padrão da imagem do estado corporal quando este se modifica ao entrar em contato, diretamente, pelos sentidos ou pela imaginação, com um objeto, que pode ser exterior ou interior). Essas proto-imagens se assemelhariam muito às categorias ou aos padrões conceituais (ou memórias conceituais) estudados no capítulo sobre Gestalt. Potencialmente, elas podem suscitar sons, formas, tatos, palavras, imagens etc. de acordo com o repertório sensorial e cultural do indivíduo. Mas o que Pinker pretendeu destacar, assim como Chomsky em sua teoria da Gramática Gerativa, é que a estrutura sintática básica desse “mentalês” é comum a todos os humanos, sendo uma característica herdada, inata, e não adquirida. Esta estrutura inata explica as similaridades gramaticais impressionantes entre todas as línguas estudadas até o momento pelos lingüistas.

A evidência de que atualmente dispomos dá sustento ao ponto de vista de que todas as línguas humanas compartilham de propriedades de estrutura e organização em suas camadas profundas. Essas propriedades – esses universais lingüísticos – podem com plausibilidade ser tomados como um dote mental inato, antes que como resultado de aprendizagem (CHOMSKY, 1973, p. 42).

Chomsky, acompanhando estudos do pensador e lingüista alemão Wilhelm Von Humboldt (1787 a 1835), apresenta uma teoria em 1957 que quebra a tradição romântica da Lingüística, oferecendo uma versão da origem da linguagem verbal diferente da visão

racionalista ativa, que compreendia a linguagem somente como resultado criativo de um processo de aquisição e acúmulo de conhecimentos. A Gramática Gerativa de Chomsky considera que existe um sistema gerativo de regras inato no ser humano, capaz de, a partir de regras simples e comuns à espécie, organizar e combinar formas e conceitos, gerando um produto de relações infinitas como a língua. Assim como Humboldt, Chomsky acredita que o surgimento da linguagem é resultado da maturação natural e, até certo ponto, de dinâmica previsível, de uma capacidade lingüística inata. Ele defende sua teoria fazendo um largo estudo sobre as línguas existentes, traçando paralelos a partir de suas estruturas sintáticas e observando um padrão construtivo comum a todas as línguas conhecidas pelos lingüistas.

É inconcebível que uma língua altamente abstrata, específica e estritamente organizada surja por acidente na mente de uma criança de quatro anos. Se não houvesse uma restrição inata para a forma da gramática, então a criança poderia empregar inúmeras teorias para dar cobertura à sua experiência lingüística, e nenhum sistema, ou mesmo pequena classe de sistemas, seria considerado exclusivamente aceitável nem ao menos preferível. A criação não teria a possibilidade de adquirir conhecimento de uma língua. A restrição sobre a forma da gramática é uma condição prévia para a experiência lingüística, e é com certeza o fator crítico para a determinação do curso e do resultado da aprendizagem lingüística. A criação não pode saber no berço qual é a língua que vai aprender. Mas deve saber que a sua gramática só pode ser de uma forma predeterminada que exclui muitas línguas imagináveis (CHOMSKY, 1973, p. 32).

Por outro lado, Chomsky, ao levantar a hipótese de que há um forte componente inato na estrutura de todas as línguas, esclarece que os elementos inatos não são os próprios códigos da língua; são protolinguagem e se referem especificamente às estruturas e suas regras básicas de relações. Já os códigos de uma língua específica, na grande maioria das vezes arbitrários, são aprendidos de acordo com a cultura. A teoria chama-se Gerativa justamente porque estas estruturas básicas comportam em sua dinâmica algumas receitas de

como combinar as palavras aprendidas na língua. E que estas combinações geram um conjunto ilimitado de frases a partir de uma fonte finita de palavras, relativas à língua em questão. Estamos a todo momento combinando sequências de palavras que podem criar frases nunca ouvidas. Este potencial de partir de universo finito e, com base em uma matriz de construção, produzir (gerar) combinações infinitas é o que possibilita a riqueza e a diversidade das línguas do mundo e, ao mesmo tempo, suas semelhanças estruturais. Assim como o DNA, um outro exemplo de sistema combinatório, onde temos 4 tipos de nucleotídeos que se combinam em 64 tipos de códons que se ligam formando um número potencialmente ilimitado de genes diferentes.

Essas teorias que consideram a língua uma herança cultural com princípio inato, compreendem a complexidade de uma língua em nossa atualidade. Elas conseguem explicar também como uma criança pode, à revelia de sua complexidade, aprender a se comunicar em uma língua com menos de 4 anos de idade.

Outro ponto em questão, e que muito nos interessa nas investigações das conexões entre forma e som na linguagem escrita, é a característica arbitrária dos signos lingüísticos. Mesmo nas línguas com ideogramas (símbolos que representam idéias e não fonemas), há uma preponderância de signos arbitrários frente aos icônicos. Apesar de os estudiosos apresentarem as origens rítmicas e mitográficas de muitos dos signos ideográficos já estilizados (egípcios e chineses, por exemplo), a própria dinâmica das línguas – os seus imperativos de uso e disseminação para se constituir uma verdadeira língua viva (compartilhada por muitos indivíduos, cada vez mais longe do epicentro criativo da língua mãe, naturalmente imersos em realidades diferentes) – transformam os signos inicialmente rítmicos para mitográficos, que se transmutam em icônicos até se transformarem em símbolos arbitrários de idéias, objetos, conceitos ou sons específicos. Este processo de evolução, observado na grande maioria das línguas vivas, retrata o surgimento de diversas

línguas fonéticas, que coexistiam no mundo antigo por volta de 2.000 a.C.

Uma visão na Lingüística reinante no século XX é a preponderância histórica da palavra oral sobre sua versão escrita nas línguas Fonéticas. “Língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro; o objeto lingüístico não se define pela combinação da palavra escrita e da palavra falada; esta última, por si só, constitui tal objeto.” (1975, p. 34). Saussure, por observar no meio científico uma certa dependência da escrita no estudo dos sons da fala, apresenta diversos argumentos em prol dos fonemas, apresentando-os como dignos de estudo científico *in natura*. Por conta desse esforço, parece-me que seus primeiros estudos vieram a criar uma visão distorcida da importância da escrita, relegando-a a mero coadjuvante, e muitas vezes indesejada, da língua falada.

Não há como negar que, nas línguas fonéticas, e mesmo as ideográficas modernas, a palavra tem primazia clara sobre a escrita. A segunda de fato só existe para referenciar-se à primeira. Porém este raciocínio levou muitos a crer que esta constatação pudesse representar a realidade no surgimento da linguagem. Seguindo este raciocínio, a linguagem oral teria surgido a partir da linguagem de gestos e grunhidos. Após um certo avanço das tecnologias e relações sociais, o ser humano primitivo, por mérito da abstração de pensamento obtido pela linguagem oral, teria criado um sistema para perenizar esta linguagem, por meio de sinais gráficos, inicialmente figurativos.

Essa maneira de conceber a evolução da linguagem vem sendo questionada com fatos e argumentos cada vez mais evidentes. Em um primeiro momento, a própria Gramática Gerativa de Noam Chomsky abriu espaço para novas teorias especularem sincronicidades ou mesmo desconexões entre o surgimento da linguagem oral e da linguagem escrita. Apesar de haver um certo consenso de que a linguagem oral deve seu surgimento a uma capacidade inata que evoluiu de acordo com a capacidade inventiva humana (e não ao contrário),

categorizando a raiz da linguagem gestual e oral como instintivas, a linguagem escrita é comumente considerada uma habilidade e conquista adquirida. Prova disso seria a existência de povos indígenas e nações nômades que mesmo hoje não constituíram um sistema de escrita, apesar de possuírem língua e tecnologia que possibilitariam sua criação. Porém, um olhar um pouco mais atento observará a prática de grafismos em todas as culturas, assim como a prática da comunicação oral. Atendo-se à expressão gráfica, nota-se que essas culturas orais praticam vários tipos de arte gráfica com função de escrita. A maioria delas têm símbolos que representam divindades, personagens, objetos, animais e alimentos mitológicos, que por sua vez possuem seus nomes (palavras). Algumas delas, além de possuírem uma convenção simbólica gráfica para esse mundo mitológico, apresentam obras que relacionam esses símbolos em alegorias com um fio narrativo, algumas vezes linear, outras multidirecional. Esses formatos não-convencionais de escrita, por serem muito distantes de nossa vivência com a escrita linear, pode nos parecer à primeira vista outro tipo de expressão, mais próximo da arte mitológica ou decorativa do que de uma prática de linguagem escrita.

[...] a arte figurativa é inseparável da linguagem que nasceu da formação do conjunto intelectual fonação-grafia. Conseqüentemente, é evidente que, desde o princípio, fonação e grafismo têm o mesmo objetivo. [...] Aliás, mitologia e grafismo multidimensional são normalmente coincidentes nas sociedades primitivas e, se eu ousasse utilizar o rigoroso conteúdo das palavras, seria tentado a equilibrar a “mito-logia”, que é uma construção pluridimensional repousando no verbal, por uma “mitografia”, que é o exato correspondente manual do verbal (LEROI-GOURHAN, I, 1995, p. 195).

O fato é que, se analisarmos as obras no passado mais remoto do homem, descobertas pela Arqueologia após 1970 e analisadas pela Antropologia, reconstruiremos o ponto zero possível das expressões gráficas com função de escrita não na arte pictórica

figurativa, como se supunha na tradição lingüística, e sim na raiz da linguagem mitológica, nomeada pelo antropólogo André Leroi-Gourhan como mitográfica.

Temos agora a certeza de que o grafismo começa não por uma representação inocente do real, mas sim do abstrato. [...] No entanto, só recentemente nos apercebemos de que os documentos magdalenenses, nos quais se fundamentava a idéia do realismo paleolítico, representavam já um estado tardio da arte figurativa, pois que se escalonam entre 11.000 e 8.000 a.C., enquanto o verdadeiro começo se situa para além de 30.000 a.C. Particularmente interessante é o fato de o grafismo não ter começado por uma expressão “servil” e fotográfica do real, mas organizando-se, numa dezena de mil anos, a partir de sinais que parecem ter exprimido primeiramente os ritmos e não as formas. [...] Estas considerações permitem fazer sobressair que a arte figurativa está, na sua origem, diretamente ligada à linguagem e muito mais próxima da escrita no sentido lato do que a obra de arte (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 190).

A visão de um proto-homem, que segue evoluindo e obtendo maior controle motor de seu aparelho fonador e manual, com as libertações das articulações do maxilar e das mãos, sugere que as linguagens oral e escrita podem ter surgido simultaneamente, não sendo possível precisar qual delas gerou o primeiro signo a ser representado em seu duplo pela outra expressão, assim como também não é possível definir se a primeira “música” surgiu do batucque de um instrumento qualquer ou do próprio corpo (mãos nas coxas ou peito e/ou pés no chão) ou da voz (grunhidos e cantos). O que se pode aferir nos dois casos é que a tentativa de expressão rítmica está presente em todas as tentativas de expressão da linguagem humana, seja na música, seja na escrita, seja na fala.

Podemos pressupor um mundo entre humanos sem escrita mais facilmente do que um mundo sem fala. Naturalmente, mais facilmente imaginamos a civilização como uma evolução da fala para a escrita do que da fala para a mímica, por exemplo. Ainda que nos esforcemos por achar vantagens da mímica sobre a escrita ou a fala, a preguiça neste caso

nos põe de volta ao sentido gesto-fala-escrita. Gastaríamos muito mais calorias sendo todos nós mímicos. Os mais cultos desta hilária civilização de mímicos seriam todos cheios de vigor e saúde, bem diferente de nossos pálidos e boêmios escritores. Proust, por exemplo, teria de ser um mímico e ginasta olímpico medalhista para dar conta de exprimir sua busca pelo tempo perdido. Joyce, um yogue, no mínimo.

Apesar da naturalidade com que compreendemos a evolução do gesto para a fala para a escrita, não podemos confirmar que, na primavera do homem, ele desenhou ou gesticulou antes de abrir a boca. É provável que tenha gesticulado e urrado. Do gesto ao desenho basta apenas a escolha da superfície. Isso se não considerarmos o próprio gesto descrito no ar como um desenho, uma espécie de grafia no substrato ar. Poderíamos ir ainda mais além considerando a face como a primeira tela gráfica humana. Apenas especulações. Os registros históricos não permitem esta precisão. E não há muito em jogo em saber qual manifestação aconteceu primeiro quando se avalia que qualquer uma delas poderia ocorrer antes da outra, sem prejuízos para nossa história evolutiva. Ao contrário da história do Cinema, não há registros de uma fase muda na aventura do *homo sapiens*. Isso não significa que não possamos confiar que sempre o homem falou. Afinal, os mamíferos se comunicam por meio de sons literalmente até debaixo d'água. São os macacos uns dos mais inspirados e barulhentos da floresta. É de esperar que nosso ancestral *homo erectus* já possuísse uma linguagem decente de sinais e sons, como nossos primos de segundo grau ancestrais, símios, orangotangos e chimpanzés, atestam até hoje. Portanto, estudar a linguagem não apenas como uma invenção do engenho humano, mas sim como uma consequência evolutiva das seqüenciais libertações das mãos, da cabeça, do maxilar e da língua, é também compreender, ou pelo menos considerar, que o germe da escrita está potencialmente presente como subproduto desse mesmo processo evolutivo.

Para o símbolo como para a palavra, o abstrato corresponde a uma adaptação progressiva do dispositivo motor de expressão a solicitações cerebrais cada vez mais precisas. De tal modo que as figuras mais antigas que se conhecem não representam cenas de caça, animais a morrer ou cenas de família. São símbolos gráficos sem ligação descritiva, suporte de um contexto oral irremediavelmente perdido (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 190-191).

3.3.1 DA ESCRITA MITOGRÁFICA MULTIDIRECIONAL À FONÉTICA LINEAR

Considerando o potencial para a escrita como inato e historicamente manifesto na arte gráfica mitológica, pictórica e religiosa, observamos um crescente na complexidade da expressão gráfica simbólica de alguns povos, que, por razões diversas, puderam ser capazes de praticar a agricultura como meio de subsistência, o que acarretou uma mudança no estilo de vida nessas sociedades, que por sua vez iria influenciar decisivamente na estética e na funcionalidade da escrita.

Com algumas tribos dominando paulatinamente a terra para o cultivo, nas margens dos rios, a escrita de origem mitográfica e ideográfica aos poucos foi se ajustando às necessidades da contabilidade linear e temporal da agricultura, fundindo-se em uma escrita linear, de acordo com a cultura da região. O exemplo mais reconhecido é a escrita cuneiforme dos sumérios.

A emergência da escrita não se faz a partir do nada gráfico, como a agricultura não existiu sem a intervenção dos estágios de evolução anteriores. A dada altura o sistema de representações organizadas de símbolos místicos e o de uma contabilidade elementar parecem conjugar-se – conjugação essa variável segundo as regiões do globo – para dar origem aos sistemas de escrita sumérios ou chineses primitivos, nos quais as imagens extraídas do repertório figurativo comum sofreram uma simplificação importante e se ordenam umas a seguir às outras. [...] A simplificação das figuras, determinada pelo caráter pouco monumental e provisório dos documentos, foi a origem do afastamento progressivo do contexto que essas figuras evocavam materialmente. Símbolos

com significações extensíveis tornaram-se sinais, verdadeiros utensílios ao serviço de uma memória na qual se introduz o rigor da contabilidade (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 201).

Apesar de conter poucas letras e ser relativamente mais simples que as escritas figurativas, a escrita cuneiforme não alcançou grande êxito entre os povos vizinhos. Foram somente os operários e mercadores nômades semíticos que, a fim de resolverem seus entraves de comunicação com os diversos povos que comercializavam (na região atual do Iraque, Síria, Israel, Irã e Palestina), puseram a reunir alguns signos fonéticos, que coexistiam à margem do sistema hieroglífico egípcio, com a redução de outros signos hieroglíficos e ideográficos da região.

Assim, eles iniciaram um processo de decomposição da linguagem praticada na região, formando um conjunto de signos fonéticos compreensíveis a todas as culturas locais.

Suas formas na escrita não mais figuravam como signos ideográficos complexos, nem mesmo signos arbitrários totalmente desconectados com o passado mitográfico das culturas locais. Eram já estilizações desses mesmos signos, que representavam animais e objetos comuns na região, dispostos de forma linear, com o objetivo de simplificar o processo da escrita, voltada naquele momento para as atividades mercantis.

Em paralelo, a escrita cuneiforme de Ugarit foi se adaptando ao seu uso e se reduzindo a uma coleção de 30 letras. Mesmo assim, sua popularização exigia um certo treinamento e abstração superiores à da escrita fonética que vinha se formando nas relações mercantis, que possuía uma combinação mais atraente entre forma (transição mais suave do passado mitográfico para a estilização, sem imposições culturais muito acentuadas) e função (facilidade de memorizar os sons relacionados, escrita simplificada e também linear), quando comparadas com a escrita cuneiforme.

Por volta de 1500 a.C., os fenícios desenvolveram um alfabeto a partir desta

herança fonética recente dos povos nômades, que aos poucos foi se difundindo de acordo com a expansão do comércio fenício. O sistema é chamado de acrofônico, pois bastava saber o nome das figuras e extrair sua primeira letra para deduzir seu som correspondente. Por não exigir um aprendizado complexo, o alfabeto fenício avançou no mundo antigo influenciando sobremaneira o alfabeto grego, que, por distância da cultura dos povos nômades, abstraiu a origem semítica do som e simplificou ainda mais os símbolos gráficos. Com estas formas simplificadas, os símbolos do alfabeto grego se libertaram de seu passado icônico e se popularizaram na região.

A passagem do pensamento mitológico ao racional fez-se progressivamente e num sincronismo completo com a evolução do agrupamento urbano e da metalurgia. Podemos situar aproximadamente em 3.500 a.C. os germes mesopotâmicos iniciais da escrita. Dois mil anos depois, em 1.500 a.C., os primeiros alfabetos consonânticos aparecem na Fenícia e, em 750, surgem os alfabetos de vogais na Grécia. Em 350, a filosofia grega está em pleno desenvolvimento (LEROI-GOURHAN, I, 1990, p. 209).

Temos então a estrutura básica de nosso alfabeto atual esboçada pelos gregos. Sons arbitrários e específicos, distinguíveis entre si e passíveis de serem reproduzidos pela voz humana sem muitos malabarismos. Símbolos (grafemas) arbitrários que representavam estes sons (fonemas), distinguíveis também na forma e simples o bastante para não dificultarem o processo de escrita. Como Saussure observa nas línguas modernas, os fonemas e os grafemas, apesar de arbitrários, não são escolhidos ou criados sem critério. São antes escolhidos por se diferenciarem eficientemente entre si, para evitarem ambigüidades em sua leitura. Assim, uma letra D prospera por se diferenciar, em sua estrutura básica, de um P ou B. Boa parte dos grafemas sobreviveram desde o alfabeto grego antigo, já com vogais. Outra contribuição importante é a criação do sistema bicameral (que inclui minúsculas e maiúsculas) no período Carolíngio, que concorreu com a escrita romana (letras

somente em maiúsculas) e gerou um grafema mais complexo, com 2 ou 3 versões para o mesmo fonema. Essas e outras contribuições, que se acumularam no que reconhecemos hoje como sendo o alfabeto praticado no Brasil, serão objeto de estudo e análise no próximo capítulo, que cuidará de apresentar a riqueza de variações de estilo tipográfico, sua posição estratégica como interface entre o verbal e não-verbal, e seu potencial como linguagem na construção de sentido na mídia impressa contemporânea.

CAPÍTULO III

4. CAPÍTULO III

4.1 A NATUREZA DA INTERFACE ENTRE O VERBAL E NÃO VERBAL

Em resumo a tudo que foi foco de pesquisa e análise no presente trabalho, notamos algumas correntes que podem nos dar pistas de como forma e vibração se interconectam em nosso processo cognitivo. Todas elas, aqui apresentadas sinteticamente, são visões válidas que abarcam a maioria dos fenômenos de associações pré-cognitivas e cognitivas entre forma e som. Algumas não são de fato teorias, apenas constatações com algumas inferências que nos ajudam a engendrar conseqüências e traçar teorias mais complexas, confiando lastro às suas hipóteses basais, como é o caso da primeira:

1 – A própria matéria, sendo dual (onda e partícula), serviu de matéria-prima básica para o processo evolutivo que, naturalmente, selecionou o processo perceptivo que mais próximo conseguia compreender sua real natureza. Portanto, nosso sistema nervoso associa formas a vibrações para aproximar-se da realidade da matéria, que é seu objeto primordial, como resultado de um processo evolutivo.

2 – A proximidade dos córtices sensoriais primários da visão, da audição e do tato, geram interferências que, sendo ou não intencionais ou adaptadas evolutivamente para abarcar a dualidade da matéria, geram por si só uma constante relação entre os dados captados e processados pelos córtices sensoriais que lidam com as formas e os que lidam com os sons.

3 – A sintonia entre gestos das mãos e expressões da face com os sons gerados pelo

nosso aparelho fonador, causada pela proximidade e intersecção das áreas corticais responsáveis pela fala e pelos gestos, gerou em nós, humanos, uma constante relação entre as formas geradas pelos gestos e expressões com os sons da fala. A própria origem da escrita, inicialmente rítmica e mitográfica que evolui paulatinamente para o sistema fonético, acaba associando determinadas formas a sons específicos (o som falado de uma história, palavra ou de uma fonema), o que indica no humano uma tendência de relacionar ritmos e formas a sons, tendência essa provavelmente enraizada na proximidade das áreas corticais responsáveis pela fala e pelo movimento motor (rítmico) das mãos e da face (em especial do maxilar).

4 – A seleção natural premiou organizações nervosas que obtivessem uma qualidade prática (útil à sobrevivência) da leitura do real. Assim, uma tendência de associar os dados dos cinco sentidos em tramas de significados, que potencializa a memória e a abstração, tornou-se naturalmente positiva no momento em que o homem, como espécie, fugiu da especialização e seguiu um desenvolvimento primado pela capacidade de generalização e acúmulo de conhecimento. Desta maneira, forma e vibração são inerentemente associadas na percepção humana pela associação constante entre os sentidos, especialmente, da visão, da audição e do tato. Associação constante cuja função é prover informação mais relevante e memorável sobre o real, que possa gerar conhecimento.

5 – O corpo humano aprendeu a associar vibração e forma pela experiência acumulada em seus antepassados, tendo como base inicial o sentido do tato, que é capaz de avaliar tanto vibrações como formas. Mesmo antes dos ouvidos estarem apurados na escala evolutiva, os órgãos internos e a pele (com ou sem escamas, penas ou pelos) de animais antepassados do homem são capazes de perceber vibrações de água ou de ar (mamíferos que mapeiam sua presa pelo ritmo de suas pegadas, traduzidas por vibrações no solo ou na água, peixes que observam corpos próximos aos seu por deslocamento rítmico da água etc.).

No humano, com o apuro evolutivo do ouvido, o som, assim como as formas,

podem causar dor física ao corpo, que geraria por experiência, graus de consonância e dissonância de acordo com a dor que causariam ao seu estado corpóreo. Assim, sons estridentes, que geram dor tátil no tímpano, seriam naturalmente associados a formas pontiagudas, por causarem sensações de dor similares, concentradas em um mesmo sentido, o do tato, no ouvido e na pele.

6 – A especialização cerebral lateral entre um lado que percebe e outro que busca sentido a partir daquilo que o direito percebe, naturalmente tende a gerar especulações quando compara *inputs* provindos de dois ou mais sentidos, gerando com o tempo um repertório de relações entre formas (tato e visão) e vibrações (audição) que vão se acumulando com o tempo, criando tendências de leitura e associações.

A relação aqui, portanto, apesar de ser causada por uma característica inata, é muito mais cultural do que apreendida, sendo diferente entre indivíduos que tiveram experiências destacadamente diferentes.

7 – A ação da seleção natural no processo evolutivo que premiou espécies capazes de responder, de maneira rápida e eficiente, três perguntas básicas e totalmente relacionadas à sobrevivência em um habitat extremamente competitivo entre membros de espécies diferentes como também entre membros da mesma espécie. Esta pressão possibilitou o surgimento de sistemas nervosos centrais que pudessem obter a melhor resposta a partir do cruzamento das informações coletadas pelos sentidos. Em direção a uma generalização, os dados dos sentidos foram cada vez mais sendo estruturados para serem relacionados, multiplicando seu potencial de resposta, gerando uma melhor versão da realidade para os córtices de decisão do que uma opção evolutiva que premiasse a especialização de um sentido em detrimento de outros.

No estágio atual da divulgação científica, não há como atestarmos como se dá de fato a relação entre forma e som em nossas mentes. Há, claro, fortes indícios de que diversos processos mentais contribuam simultaneamente em prol do cruzamento de *inputs* entre os

sentidos, indícios que a presente pesquisa procurou esclarecer com evidências e hipóteses geradas a partir de estudos de ponta nas áreas da Comunicação, da Linguística e das Neurociências.

Até o presente estágio da pesquisa nos esforçamos para destacar que a natureza das relações entre os sentidos no *homo sapiens* não deve ser mais assunto exclusivo dos estudos culturais, e sim ser encarado como um assunto originalmente interdisciplinar, que pode se esclarecer e se enriquecer com olhares não só da Comunicação, da Semiótica, da Estética ou da Antropologia, mas também da Física, da Biologia e das Neurociências. Fazendo um paralelo com a Semiótica da Cultura, a missão dos dois primeiros capítulos é no sentido de valorizar e resgatar o importante papel da mídia primária em nossos processos de comunicação na mídia impressa, para que mais à frente, os experimentos com a linguagem tipográfica para textos possam ser embasados e reforçados, já que boa parte deles atua inicialmente nesta mesma mídia primária, desdobrando-se da primeira realidade, biofísica, para a segunda realidade, cultural.

Contrapondo-se com a forte tendência expressada pelas linhas de pesquisa iniciais, explanadas nos dois primeiros capítulos, o foco da pesquisa toma um rumo diferente e avança exatamente sobre a área da Estética e da Cultura, compreendendo que os *insights* colhidos nas incursões em outras áreas virão a elucidar e embasar nossos estudos na área da Comunicação, em especial na Comunicação midiática contemporânea ocidental que se pratica nas mídias impressas, como o jornal e a revista, particularmente no que concerne a utilização da tipografia para textos como linguagem produtora de sentido.

Sendo, como foi apresentado no início da pesquisa, a Tipografia uma disciplina que reúne todas as qualidades para tornar-se naturalmente um objeto de estudo privilegiado sobre as relações entre forma e som na comunicação humana contemporânea, o terceiro capítulo irá se debruçar mais atentamente sobre os domínios desta disciplina, com o apoio da

teorias dos signos de Ivan Bystrina, que possui uma fina sintonia com a característica interdisciplinar de nosso objeto de estudo, reunindo apontamentos que nascem na Biologia e Fisiologia, avançam na Lingüística, confluindo para os estudos sobre a cultura humana, em especial, sobre Estética e Comunicação.

4.2 A ARTE DA TIPOGRAFIA. ENTRE O ESPONTÂNEO E O IMPESSOAL

A origem dos primeiros estilos da Tipografia ocidental, ou pelo menos sua musa mais reconhecida, é a escrita à mão - chamada simplesmente de manual ou cursiva, quando é mais simples e despojada, e caligráfica quando é mais esmerada (MANDEL, 2006, p.183) - produzindo os manuscritos. Ela se inspirou, e ainda se inspira em grande parte, neste fluxo gestual que a mão traça ao depor seus passos sobre o papel, sobre a argila, sobre a areia, sobre a *tablet* etc. Um ato cada vez mais raro nas novas gerações, que andam a escrever como pianistas (e não mais como proto-pintores), digitando teclados que produzem uma escrita idealizada, repleta de signos familiares chamados grafemas ou caracteres. Estes signos, filhos de muitas gerações dos primordiais desenhos que sobreviveram (em uma espécie de seleção “cultural”) como símbolos práticos e úteis nas escritas das culturas ocidentais (em especial daquelas que cultivavam uma linguagem fonética) vão aos poucos multiplicando seus suportes, sendo grafados, à mão ou com ferramentas governadas pelas mãos, não só em papiro, mas também em pedra, couro, argila, madeira...

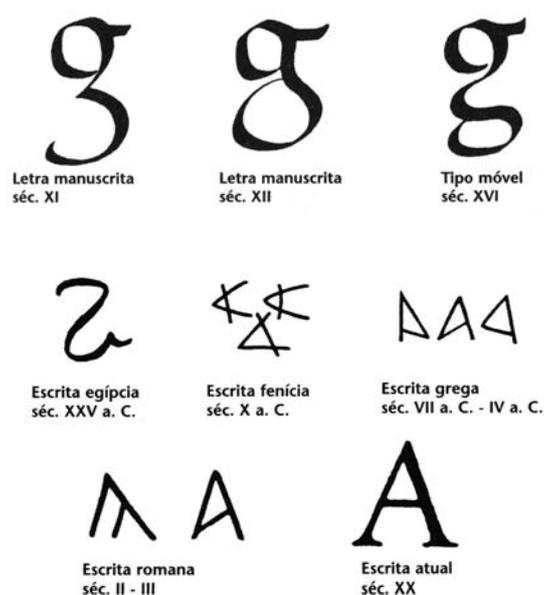


Fig. 17 e 18. Desenvolvimento da escrita, exemplificado por Guto Lins.
Fonte: Textos Design - Ed. Rosari, 2004, p.17

Apesar da variação de texturas e resistências que cada material opõe ao traço, o eco gráfico do gesto da mão é claramente presente neste tipo de gravação direta, indicando ao olhar o ritmo e o estilo de quem o escreveu, de acordo com os limites impostos (e estilos sugeridos) pela ferramenta e pelo suporte. Esta qualidade de extensão (do gesto e da fala humanas) que a escrita das línguas fonéticas apresenta (lembrando que há diversos outros tipos de escrita que não representam fonemas, como a escrita da linguagem matemática, a musical etc.) na comunicação humana é que a caracteriza, segundo Harry Pross (BETH & PROSS, 1987, p.162) como uma mídia secundária, que surge da ação direta da mídia primária (o corpo humano) mas que se prolonga como uma ferramenta, extracorporal, para transformar-se em símbolo compartilhado como linguagem.

Todas essas escritas voltadas à linguagem fonética ocidental de origem fenícia, por mais geométricas que pretendam ser, possuem a alma bem próxima ao corpo. Notamos nestas inscrições o pulso do artista/autor, seu ritmo, sua vivacidade, sua fluência. Em casos de suportes que possibilitam uma escrita fluente, manuscrita, como a pena sobre o papel, é possível notar instintivamente até o fluxo de pensamento e o estado de espírito do autor no momento da escrita. Criminalistas especializados em caligrafia, os grafologistas, são rotineiramente consultados sobre as características motivacionais implícitas nas cartas escritas à mão. A ciência da Grafologia (não as suas vertentes místicas, mas sim aquelas ligadas à verificação e comparação minuciosa do traço caligráfico) é muito útil na criminalística e auxilia sobremaneira os inspetores a considerarem novas linhas de investigação, ao fornecer hipóteses sobre o estado psicológico dos suspeitos, por meio dos seus manuscritos. Mas mesmo na labuta dura sobre a rocha, o espírito humano, no trabalho manual do entalhe, se delata rapidamente pelas pistas deixadas tanto na pressão e sentido do entalhe como nas proporções de diagramação e composição, por exemplo.

Quando comparamos as inscrições feitas à mão com escritas cunhadas de maneira

mais mecânica, (como a escrita cuneiforme dos assírios, que apesar de representar fonemas, é considerada uma das mais abstratas e padronizadas que se tem notícia), sem a participação da dança ou precisão do pulso, nota-se que o espírito humano se descola parcialmente na escrita. É possível notar suas poucas influências diretas muito mais na formatação (diagramação, espaçamentos e qualidade do trabalho) do que na vivacidade da gravação.

Curioso é notar que a escrita cuneiforme, impessoal e mecânica, perdeu espaço para a linguagem fonética fenícia e sua escrita, como comentado anteriormente, entre outros fatores, justamente porque era composta por símbolos abstratos demais, geometricamente muito simples, desconectados propositalmente da realidade cultural daqueles povos que viviam às margens do Mediterrâneo. Ao contrário dos signos da escrita fenícia da época, os cinzéis e as cunhas usadas na gravação da argila do sistema cuneiforme (em forma de triângulos isóceles acen-tuadamente agudos), limitavam e muito as variações de grafia dos caracteres, razão pela qual os documentos da escrita cuneiforme não demonstram as influências de estilo dos que a grafaram. É também considerada uma das mais indecifráveis, já que seus caracteres não possuíam lastro cultural, dificultando o acesso à escrita aos não-iniciados.

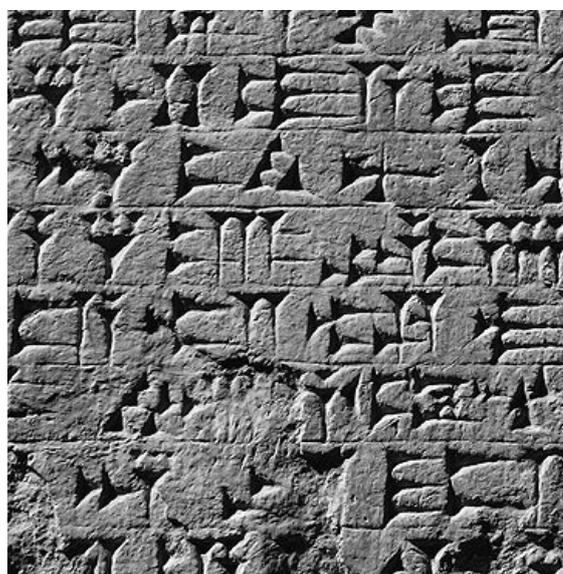


Fig. 19. Exemplo de escrita cuneiforme assíria aprox. 1.800 a.C. Fonte: Museu Britânico. Londres, Inglaterra

Esta evolução do legível para o decifrável apenas pelos iniciados surge como uma escolha deliberada da forma que não leva em conta nem a diversidade dos suportes (argila fresca e pedra dura) nem das ferramentas de esculpir – caules de bancu talhados ou cinzéis. A escolha do cuneiforme só poderia ser explicada de uma lado pela redução silábica do número de sinais, mas sobretudo, pela

vontade cultural ou pela vontade política de recuperação da escrita em proveito de uma classe de escribas ou de funcionários ligados ao poder local. Estes deviam controlar qualquer atividade social, incluindo as transações comerciais (MANDEL, 2006, p. 161).

Parece mesmo que a escrita, por mais mecânica e racional que se proponha, precisa – para manter-se viva espontaneamente na cultura humana – cultivar este espírito por perto, que lhe fornece graça, identidade e relevância cultural. Em outras palavras – dentro da semiótica da Cultura – que ajude o homem a sonhar, a transbordar sua criatividade acima das barreiras impostas pela mídia primária – ou pela primeira realidade, segundo Ivan Bystrina (1995, p. 35) – e constituir cultura compartilhada.

Ao contemplar escritas produzidas quase que mecanicamente, ficamos sem pistas tão evidentes quanto às deixadas pela gravação direta. Era de se imaginar que a tipografia para textos em linguagem fonética, uma extensão idealizada da escrita e da fala, que é produzida de maneira assumidamente mecânica, descolasse de vez da subjetividade humana. Mas não é o que ocorre. Grande parte da tipografia criada atualmente ainda se esforça em justamente compensar esta ruptura com o gesto e a voz, mimetizando seus indícios,

ritmos e estilos, dando pistas mais que suficientes para o leitor persuadir-se do ritmo – senão verdadeiro, pelo menos verossímil – do pensamento humano traduzido no gesto e revivido em subvocalização. Em especial, as fontes (tipos de letra) mais adequadas para textos longos, chamadas genericamente humanistas ou simplesmente fontes de texto (ideais para compor textos mais longos de livros, jornais e revistas) são aquelas (e não por acaso) que melhor se dedicam a reproduzir este ritmo perdido do pulso e da fala, em suma, do pensamento.

POSIÇÃO ORIGINAL	POSIÇÃO MODIFICADA	BABILÔNIA PRIMITIVA	ASSÍRIA	SIGNIFICADO
				PÁSSARO
				PEIXE
				BOI

Fig. 20. Desenvolvimento da escrita cuneiforme
Fonte: POEBEL, Arno, 1933.

Mas, e as outras fontes que não se dão ao trabalho de reconectar-se com a origem da tipografia? Elas seriam imunes às interpretações subjetivas, ao abdicarem da tradição tipográfica humanista em ecoar esses ritmos cinestésicos e musicais? No extremo, haveria uma fonte capaz de ser tão mecânica e tão distanciada do humano capaz de ser estéril à imaginação humana, traduzindo com 100% de transparência o conteúdo do pensamento?



Fig. 21. Exemplos de fontes expressivas e fontes impessoais

Salvo quando o humano em questão for portador de déficits severos de processamento na junção TPO e/ou na extensão de seu corpo caloso e/ou no processamento de seus lobos frontais e pré-frontais e/ou nos seus córtices sensoriais iniciais, nosso leitor não é capaz de manter-se emocionalmente incólume, neutro, frente a um texto tipográfico. Conscientemente, é capaz, sim, de controlar os impulsos, os instintos e mantê-los pretensamente no subsolo, dando mais espaço e vazão ao fluxo da mente racional. Mas sua mídia primária, o corpo, incluindo nossos

córtices sensoriais primários (os primeiros atendentes do cérebro a receber as demandas do corpo) irão trabalhar em busca de sentido, tentando conectar-se aos outros sentidos e seus respectivos córtices primários, respondendo a seu modo (modificando a paisagem do corpo, mesmo sem a anuência expressa do comandante) às três perguntas básicas. *Onde está? O que é? O que pretende?* E num instante, enviando seu parecer silencioso (mas muito convincente, do que “ele” anda achando daquela “experiência racional” cujo consciente não o convidou formalmente), o recado será dado de corpo inteiro.

A neutralidade tipográfica, assim como a objetividade jornalística, o livre-arbítrio, a emoção dissociada da razão etc., – seguindo o raciocínio esboçado por Steven Pinker, respaldado pelas pesquisas de Oliver Sacks, António Damásio, Ramachandran, entre outros – faz parte desse rol de idealizações que tornam o jogo da consciência possível de jogar. Necessitamos dessas idealizações para mantermo-nos cientes de nossa própria consciência (que funcionam, ao meu ver, como verdadeiros dogmas dessa religião do culto ao “self”, da qual todos nós somos fervorosos ortodoxos, com exceção dos lunáticos e esquizofrênicos) assim como a geometria euclidiana precisa de suas paralelas infinitas e círculos perfeitos para gerar suas premissas que nos são muito úteis. Precisamos manter o pensamento na existência do “eu”, e na verdade, nem precisamos nos esforçar, pois este é o vício que faz a consciência possível: pensar em si mesma.

**Se o destino te lança uma faca,
há duas maneiras de apanhá-la:
pela lâmina ou pelo cabo.**

provérbio chinês

SE O DESTINO TE LANÇA UMA FACA,
HÁ DUAS MANEIRAS DE APANHÁ-LA:
PELA LÂMINA OU PELO CABO.

PROVERBIO CHINES

Fig. 22. Fontes que exageram ou fogem da versão padrão dos grafemas

A experiência dos tipógrafos também comprova que, mesmo fontes desenhadas propositadamente para evitar a subvocalização ou suscitar sensações cinéticas ou táteis, quando aplicadas a textos da linguagem fonética, são contaminadas pelo olhar do leitor que

mesmo sem pistas, sem dicas rítmicas, sem pontuações, sem deixas claras, acaba por recriar as sensações em busca de uma *gestalt*.

Estes estilos de fontes, que, ao interpretarem visualmente o grafema (o esqueleto de cada letra) básico de cada fonema, avançam nos dois extremos (afastando demais do desenho do grafema ou limitando a representá-lo mecanicamente), são criadas geralmente mais para serem vistas do que

lidas, pois acabam dificultando o fluxo de leitura e o ritmo da subvocalização, se comparadas com a fluidez inspirada pelas fontes de texto. Em frases muito curtas, elas tendem a ser lidas instantaneamente ou letra por letra, como se estivéssemos sole-

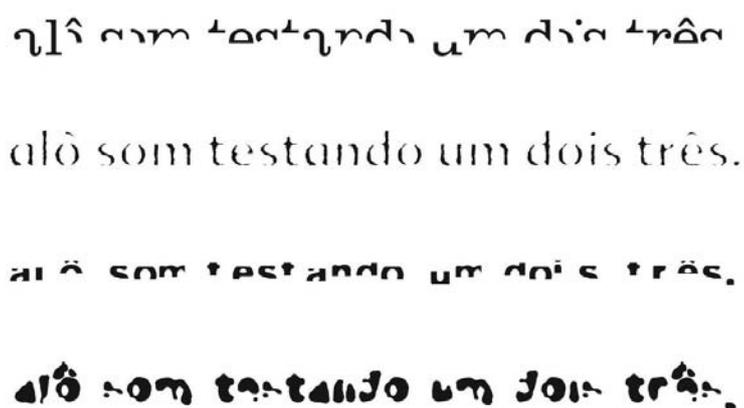


Fig. 23. Fontes que resumem ou indiciam a versão padrão dos grafemas

trando em processo de alfabetização (de fato, em alguns casos como os exemplos ao lado, a estranheza da fonte ou sua simplicidade exagerada nos põe em processo de “re-alfabetização”). Há casos de fontes (chamadas genericamente de fontes “display” pelos tipógrafos, ou de fontes excêntricas, por Priscila Farias (2001), por fugirem do centro representado pelo grafema básico) que extrapolam ao apresentar interpretações do tema principal do grafema que chegam a comprometer a sua decodificação. A tendência é a subvocalização lerda, ou silábica. Dependendo da intenção do autor, ao comprometer o fluxo do pensamento, este subterfúgio pode, ao contrário do que possa parecer, possibilitar a leitura dos signos de maneiras não convencionais, potencialmente mais capazes de tecer novos sentidos. Como qualquer ruído na sequência de antecipação (como vimos nos capítulos sobre Gestalt), esta prática tem um grande potencial de inspirar o espírito ou de irritá-lo

profundamente. É como se o autor (ou os co-autores, escritor e tipógrafo), ao frear (intencionalmente ou não) o ritmo da leitura automática, possibilitasse um olhar além do símbolo, transformando-o em um ícone em potencial, aberto, solteiro, livre da ditadura do dicionário, que o prende a um número limitado de parceiros semânticos.

ALÔ SOM TESTANDO UM DOIS TRÊS

ALO SOM TESTANDO UM DOIS TRÊS

ALO SOM TESTANDO UM DOIS TRÊS

ALO SOM TESTANDO um dois TRÊS

Fig. 24. Fontes que extrapolam a versão enxuta dos grafemas

Nestes casos, a subvocalização perde sua força totalizadora, e cede espaço, coexistindo com outras sensações cinéticas, táteis ou inferências por proximidade ou semelhança com o repertório da memória conceitual do indivíduo.

Em outros casos, a versão da fonte dos grafemas de uma língua é tão econômica que chega a tornar-se desumana quando aplicada à prosa. Ao apresentar o grafema tão esquelético e desprovido de ornamento, modulação ou ajuste óptico, a sua vontade de inspirar neutralidade (de ser

SENSUALIDADE DE SILÍCIO

Fig. 25. Exemplos de fontes impessoais, sem ornamentos ou modulações que lembrem o ritmo da escrita.

uma taça de cristal perfeita, que de tão cristalina se tornaria invisível, inodora, indolor, incolor, inerte), a fonte acaba causando estranhamento justamente por não parecer humana, talvez pela distância com aquilo que reconhecemos ser um fluxo de pensamento humano (um *mix* de razão e emoção). Mais próximas da linguagem dos números e dos símbolos da matemática, as fontes que exageram em busca de uma neutralidade, apostando na radicalização do racional para tornar-se unívoca, acabam dificultando o fluxo, gerando também estranhamento e dubiedade. Uma dubiedade menos sensual, mais ligada às pretensões utópicas da ciência, porém menos humana. Uma incompletude e um estranhamento que podem produzir uma gama de ricos sentidos, quando associadas a assuntos tão diversos como tecnologia, inteligência artificial, pesquisa científica, vida extraterrestre, patologias psíquicas, futurismo etc.

Na leitura de fontes que fogem ao estilo da escrita (geométricas/racionais ou fantasias/displays) a mente do leitor é que mais contribui para aproximar o espírito do autor à sua obra. Nossa mente tenta deduzir a intenção do autor por características que necessariamente não estão ligadas ao ato gestual da escrita, fazendo conexões entre os *inputs* dos sentidos, investigando os objetos tipográficos, como qualquer objeto que é apresentado aos sentidos: valendo-se das perguntas básicas *Onde está? O que é? O que pretende?*

Isso é mais evidente, para nós ocidentais, após a invenção da imprensa mecânica por Gutenberg, que separou de uma vez por todas – pelo menos no plano físico – os signos da escrita do seu gesto, tornando-os objetos ainda mais mentais e abstratos que outrora.

4.2.1 APRENDENDO TIPOGRAFIA DE OUVIDO E DE PARTITURA

Apesar do *corpus* da pesquisa não incluir o estudo das fontes muito mecânicas (com apelo mais racional, conceitual) ou mesmo das fontes excêntricas (com apelo mais sensual, que sugerem sensações de tato), é importante verificar que todas elas – por mais

vaidosas que sejam em suas pretensões artísticas ou científicas – quando assumem a linearidade dos textos mais longos da mídia impressa ocidental, não fogem de pelo menos uma interpretação primária em comum, ligada aos córtices sensoriais primários: a conexão que surge e se exprime, muitas vezes inconsciente, nas entonações da fala. É claro que algumas fontes exageradamente excêntricas, para suscitarem a subvocalização, precisam antes passar por um processo de familiarização, o que veremos mais tarde ao avançarmos sobre os conceitos de legibilidade e leiturabilidade tipográfica.

Neste ambiente midiático contemporâneo que a presente pesquisa selecionou como palco para seus estudos, as fontes para texto são as que caminham no meio destes dois extremos (entre o econômico e o exagero, entre o mecânico e o excêntrico), que respeitam a estrutura dos grafemas da língua (prescindindo de elementos de estilo que venham a gerar estranhamento a ponto de quebrarem a fluidez de leitura) mas que não abrem mão dos elementos de estilo que as reconectam com as origens da escrita linear fonética (e da própria tipografia renascentista), inseparáveis do fluxo da fala e do gesto. Este equilíbrio entre o racional e o sensual faz das fontes de texto as mais usadas no jornalismo impresso (e também no jornalismo *on-line*), mesmo após as revoluções técnicas da tipografia mecânica, da fotocomposição e do *desktop publishing*.

Apesar de toda sensação de termos passado por revoluções na arte tipográfica, ao estudarmos um período mais amplo da arte da escrita e da tipografia, a tendência é observarmos *revivals*, e não exatamente revoluções. Como evidencia Luciano Guimarães (COELHO; GUIMARÃES; VICENTE, (Orgs.), 2006, p. 117), em suas investigações sobre a paginação

Se o destino te lança uma faca,
há duas maneiras de apanhá-la:
pela lâmina ou pelo cabo.

provérbio chinês

Se o destino te lança uma faca,
há duas maneiras de apanhá-la:
pela lâmina ou pelo cabo.

provérbio chinês

Fig. 26. Exemplos de fontes para texto.

na mídia impressa e *on-line*, as soluções em diagramação – assim como acredito ser para a tipografia – respeitam muito mais as potencialidades e limitações do humano (fisiologia da percepção, influências das artes nos estilos empregados, grau de liberdade individual e de expressão de determinada cultura etc.) do que da técnica empregada (suporte, ferramenta, limites de definição etc.). Comparando paginações de manuscritos tão distantes no tempo e espaço, como o **Livro dos Mortos** (datado entre 664 a 332 a.C, em exposição na sessão de antigüidades egípcias no Museu do Louvre, em Paris) ou como os manuscritos em latim de Gregório IX (escritos na Itália do século XIV), Guimarães observa um *continuum* pautado pelo respeito às características herdadas do grafismo, fruto dos ritmos do gesto e da fala, o que percebemos também na evolução da escrita linear para a tipografia quando estudamos a presença maciça de fontes serifadas e de eixo e proporções humanistas (que remontam às inscrições em pedra romanas e à escrita em pena da Idade Média) na mídia impressa e *on-line* contemporâneas, ainda que seus conteúdos sejam editados com fontes digitais, totalmente livres das limitações da pena, da pedra, do chumbo.

É importante registrar que, segundo nossa abordagem, a organização espacial dos produtos do jornalismo visual é estabelecida na relação entre o estatuto linear e contínuo da escrita com o estatuto da presentidade circular da imagem. E esses estatutos remontam ao próprio desenvolvimento da imagem e da escrita como formas de comunicação, ou seja, estão na filogênese da imagem e da escrita as características que até então têm predeterminado os padrões visuais da mídia em todas as épocas (COELHO; GUIMARÃES; VICENTE, 2006, p. 117)

Assumindo de vez a impossibilidade de, enquanto ainda formos 100% humanos, criarmos uma fonte incapaz de produzir ruídos (associações inconscientes ou conscientes que possam contrapor-se ao fluxo “puro” do pensamento), podemos ir mais além e assumir a riqueza que a tipografia pode incorporar aos sentidos expressos originalmente no texto, não somente como um inspirado instrumentista, ao interpretar uma partitura de maneira inovadora

(BRINGHURST, 2005, p. 26), mas também propondo co-autorias, sobreposições, abusando criativamente da própria tradição livresca, como os DJ's fazem com os antigos LP's. A tipografia, assim como a caligrafia na poesia chinesa, assim como as entonações da fala, pode contribuir para elevar o nível qualitativo da linguagem jornalística. Experimentar e dominar a linguagem da Tipografia, ou pelo menos cercar-se de gente que a entende, está se tornando cada vez mais relevante no ambiente midiático contemporâneo.

Violações intencionais das normas implícitas da conversação também dão motivo a muitas formas menos triviais de linguagem não literal, como ironia, humor, metáfora, sarcasmo, ofensas, réplicas, retórica, persuasão e poesia.”
(PINKER, 2002, p. 290)

Até o jornal francês *Le Monde*, reconhecido defensor moderno do Iluminismo e da cultura letrada, já promoveu sua reforma gráfica (em novembro de 2005). E os profissionais de Comunicação Social ligados à produção de textos verbais não estariam praticando nada de essencialmente novo. Irônicos e sensuais há muito tempo na manipulação criativa e sofisticada tanto do texto quanto da fala, não há razão para esses profissionais continuarem literais, redundantes e monotônicos quando o assunto é diagramação, cor, tipografia. A idéia de que a concessão ao sensual (sensorial) só acarreta queda da qualidade da comunicação no Jornalismo não corresponde à história da imprensa. Pelo menos quando o quadro histórico analisado abrange em detalhes o surgimento do jornalismo periódico moderno.

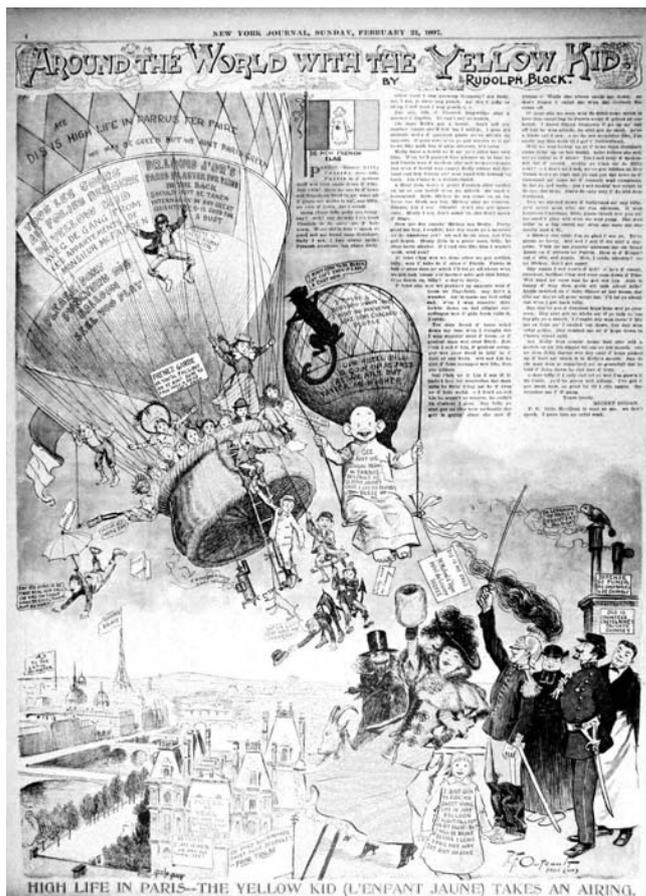
4.2.2 ERRAMOS. ONDE SE LÊ “VERSUS”, FAVOR LER “E”

Ao contrário de muitas análises parciais (parciais porque não contemplam a opinião dos que produzem e projetam textos não verbais para os meios impressos: fotógrafos, gráficos, designers, diagramadores, cartunistas, ilustradores etc.) sobre a qualidade da

imprensa sensacionalista, podemos contabilizar mais créditos que débitos nas contribuições deste estilo de imprensa para a evolução do cenário midiático do jornalismo informativo e de opinião. Vale notar que foi a chamada “época de ouro” do jornalismo norte-americano (no final do século XIX, com a disputa do mercado norte-americano pelos jornais *New York World* e *New York Journal*, respectivamente de Joseph Pulitzer (1847-1911) e William Randolph Hearst (1863-1951)), que proporcionou a formatação do que hoje chamamos de jornalismo moderno, graças à concorrência entre dois jornais “sensacionalistas”, capitaneados por profissionais que sabiam muito bem como promover inovação ao intercambiar *insights* dos projetos editoriais com os gráficos. Muitos dos jornalistas que impulsionaram a história do da mídia jornal impresso diário foram jornalistas-tipógrafos, como os casos extremos de William Randolph Hearst (do *New York Journal*, de projeto gráfico inovador) e Adolph Ochs, do *Times* (de projeto gráfico propositadamente tradicional), mais voltado aos valores do Iluminismo e à tradição tipográfica europeia livresca.

Ao contrário dos *layouts* sisudos, com tipos de letra essencialmente romanos e repletos de manchas de texto pesadas e monótonas, os jornais da imprensa sensacionalista norte-americana lançavam mão de mais espaços em branco, textos comparavelmente mais curtos, diagramações mais ousadas, letras sem serifa em composições com tipos clássicos, alto contraste de corpos e estilos de letras, ilustrações jocosas e de forte impacto gráfico. Este estilo gráfico inovador na imprensa periódica, que já existia de certo modo nos almanaques e revistas da época, são mais marcantes nos jornais de Hearst, como o *San Francisco Examiner*, de 1887. Como salienta Alejandro Pizarroso Quintero, em seu livro “História da Imprensa”, uma das razões do progresso do jornal “foi a atenção prestada aos aspectos técnicos: melhorias na impressão, nova maquinaria etc. O próprio Hearst compunha manualmente algumas das páginas...”(1996, p. 489). Este arrojo na linguagem gráfica também foi um diferencial do mais importante jornal de Hearst, o *New York Journal*, adquirido em 1895. Devemos inclusive a

Fig. 27. Página de jornal com o personagem Yellow Kid.
 Fonte: New York Journal, 21/02/1897, p. 04



este tipo de jornalismo a existência das atuais tirinhas de jornal, que nos livram do peso sufocante da realidade delatada pelas notícias. Foi Pulitzer que, para acompanhar o avanço gráfico do concorrente, lançou a primeira tira cômica em seu jornal - o *Yellow Kid* - que dá nome a esse segundo momento da imprensa sensacionalista (*Yellow Journalism*). Temos mais à frente o *Jazz Journalism*, que revigorou o formato tablóide, formato próximo ao “berliner”, que está sendo cogitado

pelos maiores jornais do país como possível novo formato padrão para o meio. Mais próximo do ritmo de revista, que pode ser lida aos poucos, este formato facilita o transporte e a leitura mais rápida, ocupando inclusive bem menos espaço de entorno quando aberto, possibilitando a leitura em intervalos, ao contrário do formato atual, que uma vez aberto, convence o leitor (pela preguiça e pela desorganização que o emaranhado de páginas fica após uma “passada de vista”) a destrichá-lo de uma vez, o que acaba sendo impossível para a agenda entrecortada de muitos potenciais leitores de hoje, que não cultivaram o hábito do jornal justamente por não terem este tempo longo e linear livre.

Neste novo momento histórico da imprensa, iniciado pela revolução da informática e do *Desktop Publishing*, e já adentrando no movimento de convergência digital, nos deparamos novamente com jornalistas “tipógrafos”, editando seus materiais em *blogs* autorais, compartilhados com grandes redes, e em boletins eletrônicos de forma semelhante

aos grandes pioneiros da imprensa escrita, tanto sensacionalista como a objetiva/informativa. Assim como Hearst e Och, que se arriscavam a compor e até imprimir seus próprios jornais, notamos jornalistas aproximarem-se novamente do processo gráfico dos grandes periódicos, interagindo com os profissionais da área gráfica com muito mais espírito de experimentação, criação e colaboração do que há poucas décadas atrás, quando o projetista gráfico era visto não como potencial co-autor, mas como uma espécie de carrasco de conteúdo, reprovando títulos demasiado longos, amputando textos em prol de imagens e espaços em branco, ou como uma espécie de servo, fiel aos superiores editores e jornalistas, editando e reproduzindo textos de maneira mecânica, sem liberdade de experimentação, para que não viessem a provocar ruído na sala de concerto.

4.2.3 OS DESAFINADOS TAMBÉM TÊM UM CORAÇÃO

Muita banalidade se faz em nome da liberdade de expressão gráfica. Mas o risco vale a pena.

A tipografia está para a literatura assim como a performance musical está para a composição: é um ato essencial de interpretação, cheio de infinitas oportunidades para a iluminação ou para a estupidez (BRINGHURST, 2005, p. 26).

Dominar a linguagem tipográfica requer tempo e experimentação, e os desafinados são naturalmente mais numerosos, como em qualquer linguagem que tenha também sua interface estética vinculada a alguma habilidade motora, no caso o desenho. A literatura é outra linguagem com histórico de maus tratos, ainda mais antigos e numerosos. Afinal, muitas pessoas passam anos a fio na escola não demonstrando talento algum para a escrita. E mesmo assim continuam obrigadas a continuar praticando. No caso do desenho, a maioria decide parar aos sete anos de idade e tudo bem. O resultado é que são muitos os

“analfabetos visuais”, em suma, são muitos os que não têm olhos e ouvidos conscientes para a tipografia, o que acaba também estreitando a extensão do vocabulário compartilhável da linguagem estética.

Apesar de muitos jornalistas e tipógrafos modernos não aceitarem que os movimentos do gosto popular (e dos seus limites de repertório) implicam em algum nível de ajuste no conteúdo/forma dos meios de comunicação, é evidente que para uma mídia gráfica no contexto capitalista, a sintonia com este movimento é de extrema importância para sua sobrevivência. Não só o estilo do texto mas também o estilo dos tipos sofrem influência dos caprichos e das carências do público. E isto não é um movimento restrito ao capitalismo moderno, da cultura de massa e de seus ajustes de marketing. Giambattista Bodoni, tipógrafo italiano que em seu “*Manuale Tipografico*”, de 1818, já compreendia as relações de gosto do público leitor aos momentos históricos.

A terceira condição é o bom gosto, que escolhe as formas mais agradáveis e que mais correspondem ao espírito da nação e do século. A moda reina na escrita como em todas as coisas, impondo-lhe regras, razoáveis ou não. No entanto, quando não houver nenhum bom motivo e quando a moda nos deixar livres, o bom gosto será guiado pela simplicidade - não a simplicidade grosseira que se manifestaria em traços uniformemente espessos - mas por uma simplicidade agradável e de boa qualidade, como a que observamos no harmonioso contraste de luzes e sombras jogando naturalmente em todo escrito feito com uma pena bem apontada e firme. (BODONI, 1818)

Para clarear o objeto de estudo, apresentaremos uma breve introdução da história da Tipografia, com seus princípios técnicos básicos, sua terminologia, anatomia e contextos culturais que envolvem os principais estilos considerados pelos mais reconhecidos estudiosos do assunto, em especial, aqueles que se dedicam a pesquisar a tipografia em textos para jornais e revistas.

Começamos então por compreender o que é um tipo. Na origem da Tipografia ocidental, tipos são objetos com desenhos de caracteres gravados em madeira ou metal utilizados como matrizes para a impressão. Chamam-se tipos móveis estes blocos de madeira ou metal que contém apenas um caractere. O verbete Tipo, usado na Tipografia em sua origem, está de acordo com seu significados mais reconhecidos (“padrão”, “modelo”), porém atualmente é bem menos empregado como uma denominação do objeto material, sendo cada vez mais relacionado ao signo, ou ao conjunto de signos que formam uma fonte tipográfica digital.

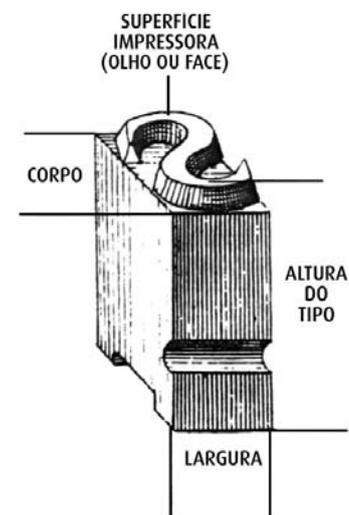


Fig. 28. Esquema de um tipo móvel de chumbo

Vale notar que até hoje usamos a palavra “corpo” para definir a altura do tipo. Na verdade, o tamanho aqui não se refere ao caractere impresso, mas sim a altura do próprio tipo móvel, que era de metal. Compondo letra por letra, linha por linha, os tipógrafos padronizaram as medidas da altura do tipo para possibilitarem uma entrelinha natural (por exemplo, corpo 12, entrelinha 12, ou 12/12), apenas encostando o topo do tipo de baixo com o pé do tipo de cima (era possível também incluir traves de chumbo sem área de impressão para aumentar a entrelinha). Assim, independente do desenho do tipo escolhido, o tipógrafo poderia mensurar quantas linhas caberia em sua área de composição. Dentro dessa área, ele poderia variar as



Fig. 29. Composição tipográfica com tipos fundidos em palavras.

fontes dentro da mesma família (usando *italic*, **bold**, **VERSAL**, **VERSALETE** etc.) - ou mesmo usar uma fonte de outra família (por exemplo, esta parte do texto foi editada com a fonte Syntax, sem serifa, em corpo 12 e entrelinha 12) - desde que mantendo o mesmo corpo.

Fonte, derivada do latim “*fundere*” (fundir) continua sendo termo mais utilizado hoje para indicar uma família de caracteres tipográficos, talvez pelo fato da palavra naturalmente ser capaz de traduzir também sua natureza virtual (uma espécie de DNA digital tipográfico) como arquivo digital, que é “lido” pelos programas para gerar a forma dos caracteres. A amplitude de sentidos foi benéfica para alguns termos, mas para a própria Tipografia, a quantidade de significados que foram se incorporando ao verbete acabou por confundir muita gente. Tipografia foi por muito tempo compreendida não só como a linguagem ou a arte de conceber, mas também a de fundir/entalhar os caracteres (o que mais tarde ficou a cargo das fundidoras de tipo, as *typefoundries*) e de imprimi-los em suportes adequados ao processo (historicamente em pergaminho e em papel). Note que o processo de impressão em relevo com base de metal é chamado também de tipografia no Brasil.

Em seus primórdios, ‘tipografia’ era sinônimo de impressão. Estando definida enquanto conjunto de regras técnicas para a reprodução de textos, sua prática foi sempre determinada, antes de mais nada, por fatores tecnológicos (...) O que chamamos hoje de Tipografia, design de tipos ou design tipográfico não pode ser mais reduzido a questões puramente técnicas (FARIAS, 2001, p. 17)

A mesma confusão acontece na profissão e gerou definições que caducaram rapidamente com o surgimento das novas mídias eletrônicas. Como esta esboçada em 1980, por Ruari McLean, no Manual de Tipografia da Thames and Hudson: “*Typography is the art, or skill, of designing communication by means of the printed word*” (1980, p.8).

No Brasil, até meados de 1980, quando empresas de impressão tipográfica ainda sobreviviam mesmo nos grandes centros, tipógrafos eram reconhecidos também como aqueles que controlavam as máquinas de impressão. Após 1990, com o maior acesso aos processos de editoração eletrônica, foi possível utilizar o termo com mais exclusividade para a arte e o ofício de criar e compor caracteres, independentemente do uso futuro (como base para a

reprodução impressa ou veiculação para mídias eletrônicas e digitais). A definição mais adequada ao presente estudo, apesar de extensa, é a de Priscila Farias, designer e pesquisadora brasileira da área, apresentada em seu livro “Tipografia Digital”, de 2001.

Definiremos, assim, tipografia como o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em documento digital). (FARIAS, 2001, p.15)

A Tipografia também pode ser compreendida como uma linguagem gráfica capaz de potencializar o acesso, a interpretação, o acúmulo, a evolução e a longevidade da cultura de um povo. “A tipografia é o ofício que dá forma visível e durável – e portanto existência independente – à linguagem humana” (BRINGHURST, 2005, p.17).

A Tipografia encarada como disciplina, (decidi por usar T maiúsculo tanto para designar a Tipografia como linguagem e como disciplina, deixando sua versão em minúsculo como sinônimo genérico de fonte ou conjunto de caracteres, ou mesmo como processo de impressão) dedica-se a estudar e sistematizar a linguagem da escrita mecânica (por se diferenciar da escrita reproduzida de próprio punho), seus processos de criação, suas técnicas, seus usos, sua evolução, terminologias e estilos.

No Ocidente, a impressão tipográfica é considerada uma invenção renascentista, apesar dos chineses terem obtido a mesma solução com dois séculos de vantagem. Antes de Johannes Gutenberg apresentar a invenção do tipo móvel, imprimindo seu primeiro livro (uma bíblia em caracteres que imitavam a escrita gótica da época) em 1456 e substituindo o trabalho “copioso” dos copistas medievais, os chineses já experimentavam a solução dos tipos móveis em madeira desde o século XII. Porém, pelas características da escrita ideográfica



Fig. 30. Detalhe de uma página da Bíblia, impressa com tipos móveis de chumbo por Gutenberg em 1456. Fonte: MANDEL, 2006, p.97

chinesa da época, que continha mais de 10 mil caracteres distintos, a invenção não evoluiu tecnicamente porque de fato não era tão prática quanto foi para a escrita linear e fonética ocidental, acabando por não gerar tantos benefícios quanto gerou a invenção de Gutenberg para o pequeno conjunto de caracteres latinos.

Observando a anatomia dos tipos, podemos notar em quais pontos mais variam. Os que mais influenciam na vocação da fonte estão concentrados no contraste do traço (ou na falta dele) nas hastes, braços e barras finas e grossas; na falta ou presença de inclinação do eixo das letras (mais visível no “o” e “e” minúsculos); na presença ou ausência da serifa; no desenho das serifas e esporas e suas junções com a haste; no desenho dos terminais e caudas.

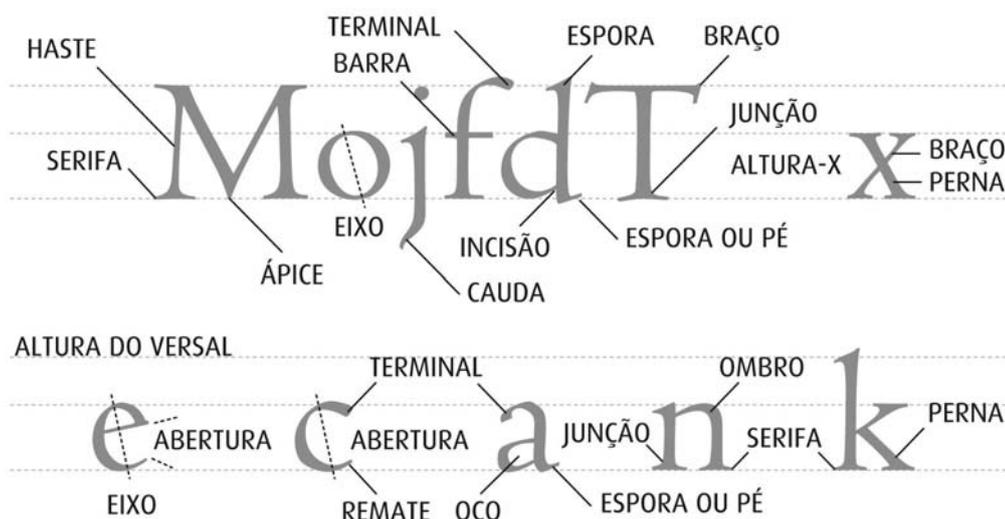


Fig. 31. Nomenclatura tipográfica. Fonte. ROCHA, 2002 e LUPTON, 2006

Ao observar um texto composto, notamos que ele, à distância, se assemelha a uma mancha cinza, a uma textura, sendo assim observada pelo desenho que forma a chamada mancha de texto, antes que os olhos se aproximem e se aprofundem a ler linha por linha. Esta mancha de texto, dependendo da fonte empregada, pode apresentar-se mais clara ou mais

escura, mais arejada ou mais espessa, mesmo contendo apenas fontes do mesmo corpo. Aqui, o tamanho do corpo, a espessura das hastes e o formato mais aberto ou mais fechado dos caracteres é que determinam sua “cor”.



Fig. 32. Exemplos de manchas de texto composto com fontes de diferentes estilos e espaçamentos

Fontes com espaços internos chamados ocos (*counters*, em inglês) maiores, como os interiores das letras “b” e “a”, por exemplo, darão um aspecto mais arejado ao texto, combinando com uma locução mais serena e suave. Fontes com hastes finas ou em versões light (espessura delgada) também. Fontes com olho pequeno que geram entrelinha básica ampla darão um aspecto semelhante. Mesmo na leitura mais atenta, quando o olhar se aproxima das letras e foca uma área de aproximadamente 2 a 3 centímetros de diâmetro, as fontes transmitirão esta mesma sensação de arejamento e de leveza, principalmente se apresentarem espaços internos amplos e também desenhos menos herméticos das letras com aberturas (como as letras “c”, “e” e “u”, por exemplo).

As principais terminologias usadas hoje no ambiente digital são basicamente as mesmas da origem da prensa tipográfica. Tipo, corpo, olho, entrelinha, braço, haste, entre outros, são os termos empregados desde o Renascimento. Nos jargões técnicos, há um considerável consenso entre os tipógrafos de todo o mundo ocidental.

Porém, ao avançarmos na seara do signo, ao abordamos as classificações por estilo, encontraremos pelo menos 4 diferentes e convincentes formas de categorizar o universo de fontes. Por tratar-se de um objeto limítrofe entre o verbal e o visual, entre a fala e a escrita, signo cultural por excelência, a Tipografia apresenta muitas facetas. Como o objetivo da

pesquisa não é o de sugerir uma nova taxonomia das fontes tipográficas (uma tarefa hercúlea que pretendo assumir quando possuir maior envergadura na área), assumo a riqueza das mais aceitas classificações, respaldadas por estudiosos renomados. Algumas propostas de taxonomia consideram como centro as características de estilo que se coadunam com movimentos artísticos e com os anseios de cada época. Outras acrescentam a esta visão as funções da escrita ao longo da história. Outros atentam mais aos seus elementos constitutivos, observando o signo com menos roupagens estéticas e mais funcionais, diferenciando estilos de serifa, hastes e inclinações.

É o caso do sistema desenvolvido pelo francês Francis Thibaudeau (1860-1925) que, apesar de estar em desuso entre os tipógrafos, é útil para uma introdução ao assunto, pelo fato de gerar apenas 6 categorias (Elzevir, Antigo, Didot, Egíptico, Grottesca e Fantasia) a partir das diferenças concentradas na serifa. Um dos primeiros a se preocupar em organizar as fontes de acordo com outros princípios aglutinadores além dos desenhos das serifas foi o francês Maximilien Vox (1894-1974) cujo sistema foi adotado na década de 80 pela Atypl (*Association Typographic International*). Na década de 90, os estudos do designer inglês Christopher Perfect ganharam espaço na Europa, sendo utilizados como opção à indicada pela Atypl. Por ser muito extensa em números de categorias e apegada a detalhes somente perceptíveis a especialistas, procurei adotar outra classificação que pudesse, ao mesmo tempo, ser concisa, representativa e, principalmente, compreensível a uma mente não tão habituada com a prática da linguagem tipográfica. Tentado a decidir pela classificação simplificada inspirada nas serifas, procurei estudar novas versões da classificação sugerida por Vox. Encontrei duas boas soluções, uma delas nos livros recentemente lançados em português do tipógrafo, ensaísta, designer de livros e poeta norte-americano Robert Bringhurst (“Elementos do Estilo Tipográfico” e “A Forma Sólida da linguagem”). Outra boa proposta taxonômica conheci da designer e professora norte-americana Ellen Lupton, em seu livro “Pensar com

Tipos”, originalmente escrito em 2004 e lançado em 2006 no Brasil. Acabei por considerar a sua descrição para as fontes chamadas Egípcias, dentro da classificação proposta por Bringhurst para as fontes Realistas com serifa. Para aumentar minha dúvida quanto à escolha, interessei-me pela abordagem cultural de Ladislav Mandel, exposta em seu livro “Escrita. Espelho dos homens e das sociedades”, originalmente escrito em 1998 e lançado no Brasil também em 2006.

Por estudar a fundo as fontes dedicadas a textos, encontrei no sistema de Robert Bringhurst, que valoriza mais a interface poética, a melhor plataforma para explorar as potencialidades de entonação da tipografia. Para enriquecer o quadro, utilizei-me da descrição forjada por Ladislav Mandel sobre as funções da escrita. O resultado não é, e nem de

longe pretende ser, um novo sistema de classificação. Simplesmente foi a maneira de tirar maior proveito dos *insights* que essas leituras geraram para elucidar o objeto de estudo.

Antes dos comentários sobre as funções da escrita, apresento um resumo da classificação e exemplos sugeridos por Bringhurst. Ao lado de cada exemplo, um sintético texto redigido pelo próprio Bringhurst e adaptado para a pesquisa, comentando as principais características.



Fig. 33. Ellen Lupton e sua classificação tipográfica.
Fonte: LUPTON, 2006, p. 24



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

RENASCENTISTA (SÉCULOS 15 E 16)

Traço modulado (que varia de espessura); eixo do traço (eixo da pena que “desenha” a letra) humanista (oblíquo); terminais precisos, feitos com pena; abertura (o espaço vazio aberto em letras como a, c, e, s) grande; itálico equivalente e independente do romano.

BARROCA (SÉCULO 17)

Traço modulado, eixo variável, serifas e terminais modelados, abertura moderada, itálico subordinado e intimamente ligado ao romano. Nas letras barrocas, é comum o aparecimento de um eixo secundário vertical – mas o eixo primário do traço é normalmente oblíquo.

NEOCLÁSSICA (SÉCULO 18)

Traço modulado; eixo racionalista (vertical); serifas adnatas (que fluem a partir da haste e não são vistas como separadas dela) e refinadas, terminais em gota, abertura moderada, itálico inteiramente subjugado pelo romano.

ROMÂNTICA (SÉCULOS 18 E 19)

Traço hiper modulado (alto contraste entre hastes finas e grossas) ; eixo racionalista intensificado; serifas abruptas e finas; terminais em botão, abertura pequena; itálico subjugado. Nas letras neoclássicas e nas românticas, o eixo primário é normalmente vertical e o eixo secundário é oblíquo. Considero o termo Moderno usado por Lupton (2006, p.42) também adequado a este estilo de fonte, pois rompe em definitivo com a tradição escrita, impondo serifas sem resquícios do traço da pena.



Fig. 37

REALISTA: (SÉC. 19 E INÍCIO DO SÉC. 20)

Traço não modulado (espessura das hastes praticamente uniforme); eixo vertical presumido; abertura pequena, serifas ausentes ou abruptas, de peso igual ao traço principal (quando presentes, correspondem às fontes Egípcias, na classificação de Lupton); itálico ausente ou trocado pelo romano inclinado. Quando se trata de fontes com serifa, observamos a influência da arte egípcia (principalmente a arquitetura) com serifas pesadas com espessura parecida com o das hastes.



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

MODERNISTA GEOMÉTRICA (SÉCULO 20)

Traço não modulado; arcos muitas vezes circulares (círculos precisos, sem ovais que indicam eixo); abertura moderada; serifas ausentes ou de peso igual ao traço principal; itálico ausente ou trocado pelo romano inclinado. A modelagem, a um olhar um pouco mais atento, normalmente é bem mais sutil do que aparenta.

MODERNISTA LÍRICA (SÉCULO 20)

Redescoberta da forma renascentista; traço modulado, eixo e proporções humanistas; serifas e terminais com forma oriunda da pena; abertura grande; itálico parcialmente libertado do romano. Quando sem serifa, corresponde em muitos casos à classificação “Sem Serifa Humanista”, descrita por Lupton (2006, p.42).

PÓS-MODERNA (FINAL DO SÉCULO 20 E INÍCIO DO SÉCULO 21)

Paródia freqüente da forma neoclássica, romântica ou barroca; eixo racionalista ou variável, serifas e terminais afiados (há muitos tipos distintos de letras pós-modernas).

Apesar de algumas fontes serem pensadas para usos em textos longos, é possível trabalhar com algumas delas com função de título. Fontes renascentistas e românticas saem-se bem, atraindo e “divertindo” a atenção do olhar quando ampliadas. Porém o inverso não acontece com a mesma frequência. Fontes desenvolvidas para títulos (pensadas para serem impressas em corpos grandes) dificilmente possibilitam uma leitura relativamente confortável quando reduzidas a corpos de texto. No jargão da área, um tanto independente da classificação por estilo, podemos novamente separar as fontes em 2 grupos, baseados em sua vocação para textos e/ou títulos.

4.2.4 FONTES PARA SEREM VISTAS. FONTES PARA SEREM LIDAS

Para se compreender melhor esta divisão nada ortodoxa de acordo com a função de título e texto (jornalístico ou publicitário), é necessário o domínio de conceitos que são inerentes a todos os estilos e que podem ajudar a experimentar novas funções para as fontes. Os de legibilidade e leiturabilidade.

Um texto em mandarim aos olhos ocidentais é um bloco de tecido visual, uma textura intransponível. Mas entregue-o a um chinês letrado e ele lerá com a familiaridade de um brasileiro com uma bola nos pés. Em princípio, uma vez definido o conjunto de caracteres compartilhado de determinada cultura, as fontes mais legíveis serão aquelas que mais se aproximam dos esqueletos básicos dos caracteres originais, o que determina o grau de legibilidade da fonte, cuja medida é a velocidade de reconhecimento do caractere. Porém, facilmente percebemos nas linguagens fonéticas que fontes muito fiéis aos grafemas podem tornar a leitura monótona, diminuindo a velocidade de leitura. Assim, o conceito de legibilidade cede espaço à leiturabilidade (*readability*), que compreende não só a similaridade com os grafemas, mas também o conforto da leitura em textos longos.

Legibilidade (*legibility*) é o termo a ser usado quando estivermos discutindo a clareza de caracteres isolados...Refere-se à percepção, e sua medida é a velocidade com que um caractere pode ser reconhecido. *Readability* (leiturabilidade) descreve uma qualidade de conforto visual...refere-se à compreensão, e sua medida é a quantidade de tempo que um leitor pode dedicar a um segmento de texto sem se cansar (TRACY, 1986, p. 31)

Por outro lado, é possível familiarizar-se com uma fonte excêntrica a ponto de torná-la de rápida compreensão. Nestes casos, legibilidade e leiturabilidade se confundem. O estilo dos copistas medievais com suas letras góticas, de traços verticalizados, geravam grafemas muito parecidos uns com os outros, tornando a leitura penosa para não habituados. Não obstante, este estilo de escrita (uma solução estética e técnica influenciada pelo formato da pena e pela inclinação do pulso do copista, pela necessidade de economizar papel condensando os caracteres, pela influência do estilo gótico, que valorizava as verticais em referência ao divino, e também pelo desinteresse da Igreja em tornar a leitura um hábito fácil) reproduziu por séculos os textos mais longos da Idade Média, obrigando os poucos leitores da época a superarem estes obstáculos.

Legibilidade é neutralidade. As fontes mais populares são as mais fáceis de ler; a popularidade fez com que elas desaparecessem de nossa cognição consciente. Depois de um certo tempo, é impossível dizer se elas são fáceis de ler porque são muito usadas, ou se são muito usadas porque são fáceis de ler (LICKO apud FARIAS, 2001, p.71)

Como indica a tipógrafa da *typefoundry* Emigré, Zuzana Licko, parece que a máxima do faquir vale também para a tipografia. Para dormir tranquilamente sobre um colchão de pregos, basta acostumar-se com isso. Legibilidade pode ter muito mais a ver com exposição, familiaridade e hábito do que com fidelidade ao grafema. Aliás, este é um dos

fatores que causam as evoluções dos grafemas, que vão se modificando sutilmente através do tempo pela erosão e sedimentação causada, entre outros fatores, pelas idas e vindas dos estilos.

Uma fonte esquisita hoje pode virar lugar-comum amanhã. É claro que há limites de desconforto para a leitura de textos longos. Levar uma vida de faquir, quando se tem acesso a um convidativo colchão *QueenSize* ou mesmo um jornal estendido, não faz qualquer sentido, a não ser para um performático, penitente ou masoquista. Novamente, a preguiça parece nos empurrar para escolhas estéticas que correspondem ao gosto clássico. É fato que, mesmo no século XXI, fontes com serifa e com eixo humanista, inspiradas na Roma antiga e na Renascença, são claramente as preferidas (pelo público e pelos tipógrafos) para textos longos. Assim como acontece com a língua, as fontes para textos padecem daquela inércia típica dos códigos lingüísticos compartilhados em larga escala. Esta inércia preguiçosa que aceita apenas pequenas novidades para não desvirtuar os códigos já estabelecidos, é um fator que contribui para que as fontes para texto se assemelhem mais entre elas do que aquelas que são concebidas para outros fins. Movimento lingüístico parecido com o das gírias profissionais ou de guetos, que geralmente sucumbem ao tentarem se infiltrar no rol dos verbetes da língua culta, praticada pela cultura livresca e pela mídia impressa, especialmente pelos jornais matutinos e revistas informativas semanais. Assim é também com a Tipografia. Apesar da infinidade de novos estilos (mais do que qualquer outra época), poucas são as fontes que sobrevivem aos modismos e são imortalizadas na alta classe das fontes de texto, representantes da cultura letrada, mídias gráficas por excelência e por insistência do pensamento ocidental.

Algumas fontes tipográficas atuais criadas ou utilizadas por estes designers, voltadas ao mercado editorial, possuem adornos aparentemente desnecessários à sua compreensão, mas que são esteticamente relevantes, diferenciando-a das fontes já estabelecidas e rotineiramente utilizadas, expressando determinado aspecto da cultura local ou global. Este diferencial acaba sendo reconhecido como a essência do estilo. Assim como

apontou Bodoni (1740 - 1813) em seu *Manuale Tipografico*, a qualidade dessa essência e sua sintonia com determinado movimento do público é que garante o charme e o carisma da fonte. Algumas têm, outras não.

A graça é o quarto e último requisito para completar a beleza de um caractere. Sabe-se que é difícil dizer no que consiste o que há de atraente, encantador e delicioso naquilo que chamamos de graça. Mas como ela sempre deve tender a parecer natural e inerente, deve fugir à afetação e ao esforço, a ponto de não estar errado procurá-la no que há de mais raro e mais perfeito, no que parece ser um puro dom de Deus e de uma feliz natureza, embora ela geralmente não seja senão fruto de longos exercícios e do hábito, o qual torna tão fáceis as coisas mais difíceis que, mesmo sem pensar, realizamo-las e compreendemo-las com perfeição. (BODONI, 1818)

Mas quando em busca de uma essência marcante, fugimos um pouco mais do centro culto do grafema, notamos que a leiturabilidade transforma-se em empecilho para a comunicação, principalmente nos espaços metropolitanos



Fig. 42. Contraste entre a formalidade dos tipos e diagramação jornalística com a publicitária, geralmente mais informal. Fonte: Folha, 22/06/2007, p. A8

tão repleto de mensagens, cada uma ao seu modo querendo angariar a atenção do leitor. Não precisamos ir muito longe. Nos mesmos jornais matutinos que cultuam as letras clássicas, temos ao lado os anúncios publicitários que se apresentam com mais informalidade, em vários momentos abrindo mão propositadamente da legibilidade para nos atrair/seduzir a atenção, tirando-nos da inércia da leitura linear, que nos concentra (e algumas vezes nos entedia) no texto jornalístico. Para dar conta desse fascínio que nos acomete pelo que é diferente, curioso, sensual, irônico etc., dentro da confusão que é o universo

midiático, com seu bombardeio diário de conteúdos, o conceito de leiturabilidade (*readability*) precisou incluir o poder de persuasão da fonte, ou seja, o poder de gerar e dirigir o interesse, que representa sua qualidade de atrair a atenção do leitor e de mantê-la pelo tempo necessário que exija seu conteúdo.

Em artigo publicado na revista *Emigré* (1995), editado pela *typefoundry* do mesmo nome, Gérard Mermoz (designer gráfico francês) apresenta sua visão de legibilidade como um respeito às qualidades denotativas dos grafemas, considerando que toda fonte, após assumir seu papel denotativo, pode também assumir qualidades conotativas “traduzindo o manuscrito do autor de uma forma que não apenas facilite o deciframento de caracteres individuais, palavras e frases... (mas que também) convide o leitor a se aproximar... do texto a partir de perspectivas particulares (MERMOZ, 1995, p. 57 apud FARIAS, 2001, p.71)



Fig. 43. Matéria sobre tsunami nas ilhas Bowen, Design: David Carson. Fonte: Revista Beach Culture, 1995.

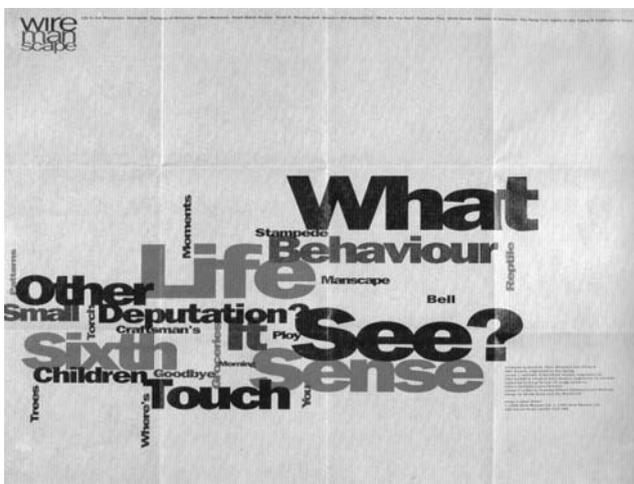


Fig. 44. CD poster. Mute Records, Inglaterra, 1990, Design: Neville Brody e Jon Wozencroft. Fonte: POINOR and BOOT-CLIBBORN, 2000, p.120

Similar ao tratamento dado pelos jornalistas aos textos das manchetes e de matérias de revista, que se aproximam da linguagem dos títulos publicitários, incluindo trocadilhos, rimas, construções de duplo sentido etc., com o objetivo claro de atrair a atenção do leitor não só informando, mas também persuadindo, a linguagem tipográfica também pode atrair a atenção do leitor sobre o conteúdo exposto da mesma forma como um orador pode atrair a atenção para seu texto, sugerindo ritmos, pausas,

ênfases, ironias, acentuações, hipérboles, sem mudar uma palavra sequer, usando apenas os recursos gráficos disponíveis.

Nas mídias impressas dedicadas a públicos mais jovens, como revistas sobre música, esportes e comportamento, a tipografia já é vista e cultuada como uma linguagem tão potente quanto a imagem e o texto, no esforço de atrair e manter a atenção dos leitores, iluminando os conteúdos de interesse. Especialmente no meio revista, a linguagem tipográfica tem sido cultivada como uma espécie de código particular, compartilhado entre a equipe editorial, seus patrocinadores e seu público. Não que isso também não aconteça com os leitores dos jornais matutinos. Afinal de contas, assim como um terno bem cortado de um advogado, fontes de texto clássicas, com suas serifas e hastes tão harmonicamente compostas, são perfeitas em atrair os que se julgam formadores de opinião do país. E perfeitas também para afastarem os iletrados e os socialmente excluídos. Porém, estas sintonias entre estilo tipográfico e públicos são mais explícitas no meio revista, em especial em revistas voltadas aos jovens.

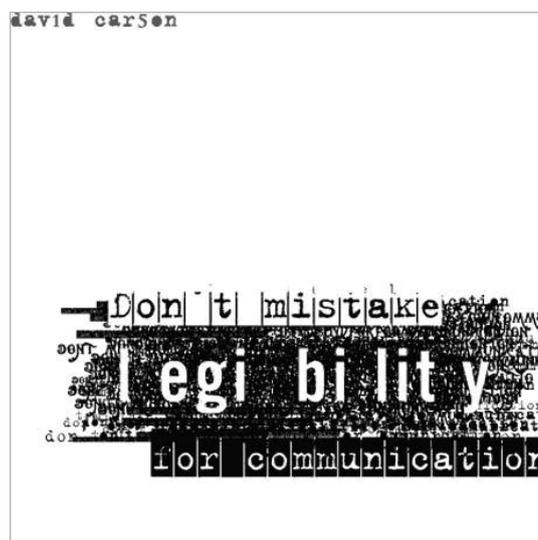


Fig. 45. Página do livro "The end of Print", sobre a obra do designer David Carson. Fonte: BLACKLWELL, 1995, p.77

Alguns projetos editoriais mais ousados, como os da revista *The Face* (Neville Brody) *Ray Gun* (David Carson) e da brasileira *Trip* (Rafic Farah, David Carson) deram vazão a projetos gráficos tão ousados quanto, experimentando os limites da legibilidade tanto no extremos da máxima exposição, com corpos de letra superdimensionados – ganhando a atenção pelo contraste de entonações, como é o caso de alguns projetos editoriais de Neville Brody e Roger Black (Placar em 1995) – como da degeneração e subversão dos grafemas, dos ritmos entre letras, da linearidade dos textos, com tipos corroídos ou propositadamente



Fig. 46. Entrevista Ben Harper. Fonte: Trip, ano 11, ed. 65, 1998, p.98-99

incompletos – ganhando a atenção não só pelo ruído, mas também pela sedução e curiosidade, causada pelo inicial acobertamento do conteúdo. Subterfúgio muito eficiente no discurso persuasivo, a sedução pelo mistério é também um recurso da linguagem tipográfica.

Instigando pela curiosidade, contrastando vozes dissonantes, dificultando a legibilidade clássica, o projeto gráfico seleciona quem deseja, quem merece (ou quem suporta) ler o conteúdo. Como respondeu David Carson, o mesmo designer que compôs uma entrevista inteira da *Ray Gun* com o cantor Bryan Ferry, em fonte Dingbats, composta apenas por sinais arbitrários (figura ao lado) ao ser perguntado sobre legibilidade, “Se você não consegue ler o que está escrevo, vai ver que o texto não foi mesmo feito para você” (BLACKWELL, 1995, p.23).



Fig. 47. Entrevista Brian Ferry. Fonte: Ray Gun, 1995, p.48-49 Fonte: HELLER e ILIC, 2000, p. 173

4.2.5 FONTES PARA QUEM. FONTES PARA QUÊ

Em consonância com o pensamento do renomado tipógrafo húngaro naturalizado francês Ladislav Mandel (2006), que se opõe às teorias que compreendem os diversos estilos de escrita como determinados apenas pelo suporte e pelo instrumento utilizado em determinada época, retomo a importância das características fisiológicas (físicas e mentais) e culturais como mais determinantes que as limitações técnicas na geração dos estilos tipográficos que sobreviveram até os dias atuais.

Para direcionar as análises tipográficas mais adiante, convém avançarmos este ponto de vista de Mandel apresentando sua teoria sobre as funções da escrita, que podem ser transferidas para a tipografia. Assim como a linguagem oral e sua entonação se ajusta à pretensão e ao conteúdo da mensagem, a escrita também apresenta formas diversas de acordo com sua função e com o conteúdo que representa.

Mandel (2006, p.65) diferencia pelo menos 6 funções da escrita.

- 1 - A escrita pública ou MONUMENTAL, expressão do poder público.
- 2 - A escrita cultural ou LIVRESCA, expressão do poder intelectual
- 3 - A escrita privada ou USUAL, expressão do poder individual.
- 4 - A escrita INFORMATIVA (jornalística), expressão do poder democrático
- 5 - A escrita INFORMÁTICA (gerencial), expressão do poder tecnológico
- 6 - A escrita PUBLICITÁRIA, expressão do poder do mercado, que não possui característica própria, utilizando todas as variantes para suas funções de persuasão.

Na pesquisa, daremos mais destaque às quatro primeiras funções, já que, com a informatização crescente dos processos gerenciais e administrativos, a escrita gerencial tem se aproximado, em estilo, da jornalística e livresca, e por outro lado, tem sido utilizada com muita frequência pela função publicitária, transmitindo sua aura tecnológica às campanhas.

4.2.5.1 A ESCRITA MONUMENTAL

Particularmente evidente no império Romano, a escrita lapidar tomava os frontispícios dos prédios e edificações dos centros e periferias do império. Em letras maiúsculas com eixo vertical acentuado, o conjunto resultante é estático, transmitindo um ar de solenidade e formalidade à comunicação provinda das alturas



Fig 48. Detalhe Coluna de Trajano, em Roma, datada de 113 d.C
Fonte: ROCHA, 2002, p.88

do Império. Inicialmente mais geométricas como as inscrições gregas, as letras romanas gravadas na pedra paulatinamente vieram a copiar suas versões feita por calígrafos direto no pergaminho ou papiro, apresentando mais à frente os mesmos estilos deste traçado à mão, variando a espessura das hastes, incluindo mais ritmo em sua leitura pública.

Hierárquica, a escrita monumental serve ao poder glorificando-o. Temos exemplos desta função da escrita nos regimes absolutistas da França e Inglaterra, e também nos regimes totalitários dos século XX da Alemanha de Hitler, na Itália sob o fascismo de Mussolini, da antiga União Soviética, na época de Stalin, na China de MaoTse Tung, e atualmente na Coréia do Norte.



Fig 49. Cartaz de C.V. Testi. 1932
Fonte: HELLER & ILIC, 2001, p.79

Mas não só governos executivos a utilizam. Poderes como o legislativo e o judiciário, com inspiração na Roma Antiga, utilizam a Tipografia com a função monumental para inspirar respeito pelo temor e declarar a hierarquia e intocabilidade dos poderes, o que

acaba promovendo, no excesso, contradição na prática democrática, pois esta postura os torna

Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



ainda mais distantes do povo. Processos similares ocorrem tanto no plano profano do comércio (principalmente as marcas voltadas à classe A e B) como no plano celestial das igrejas. A monumentalidade é declarada não só nas edificações com seus portais e frontispícios enormes (nas lojas e nos templos) mas também na escrita e tipografia. Em especial, o Vaticano, que ressoa a cultura romana, também utiliza a função monumental da escrita para reforçar não exatamente a diferença de

poder e hierarquia entre Deus e os homens, mas principalmente entre religiosos e os comuns.

Solene, formal, glorificante, em alguns momentos épica, masculina, rígida, vertical, impositiva, as fontes que mais se adequam a estas funções são geralmente de alta legibilidade. Sua força de persuasão está exatamente no poder de gerar ação e de controlar o comportamento, por não criarem dubiedades de leitura. Quando serifadas e programadas conforme as proporções áureas, traduzem com um pouco mais de elegância o poder associado ao legado do direito romano e da república, em suma, do controle esclarecido. Quando sem serifa, são mais impositivas pela força e pela presença quase esmagadora, típicas de um regime totalitário, imperial ou belicoso, devido ao peso visual que



Fig. 54 Detalhe centro de página caderno Mais
Fonte: Folha de S.Paulo, 22/07/2007, p.10

as fontes geram em títulos. Quando inclinadas são ainda mais imperativas no sentido de sugerir ação, como ocorrem nas fontes dos cartazes fascistas italianos e dos cartazes do movimento bolchevique russo.

Como voz, a entonação que estas fontes ressoam é também impositiva, em alto brado, enérgica, convidando à ação, por respeito e/ou por temor, controlando, glorificando com entonações épicas. Como personificação, quando surgem serifadas, associam à elegância do terno e gravata dos políticos com discursos impostados. Quando sem serifa, parecem estar de coturnos e fardas, e acompanham personalidades que se expressam por discursos diretos, sem tanto apelos racionais. Um meio termo pode ser obtido com as fontes

“Egípcias”, consideradas por muitos tipógrafos um estilo de mau gosto que se popularizou com a imprensa sensacionalista (pois geravam maior contraste entre títulos e textos, valorizando manchetes), por combinar uma característica de roupa clássica (serifas) com uma “voz” rude (hastes grossas), sem refinamento.

Vemos resquícios dessa função nas manchetes dos jornais vespertinos, nos que cuidam dos esportes ou da cobertura policial ou tablóides de fofocas. Também sentimos ecos desta função na sinalização dos ambientes públicos de grande fluxo, como rodovias, metrô, terminais rodoviários e aeroportos, que precisam abrir mão da delicadeza e lirismo para direcionarem o público sem titubeios.



Fig. 55. Lord Kitchener convocando à guerra. Cartaz de Alfred Leete, 1914. Fonte: HELLER & ILIC, 2001, p.36



Fig. 56. Capa revista Frota. Set/Out/2005. Fonte: Revista Frota, Ed. Abril.

Tanto na publicidade quanto no jornalismo (veja os logos dos jornais), fontes em letras maiúsculas em corpos grandes acabam por cumprir parte da função monumental, por se tornarem impositivas ao olhar e gerarem uma subvocalização em tom imperativo.

4.2.5.2 A ESCRITA LIVRESCA

Com a função de registrar o pensamento, mesmo quando impressa de forma mecânica e não grafada com o punho, a escrita ou tipografia livresca ocidental é geralmente muito apegada às tradições impostas pela linearidade, pela norma culta e pelo estilo caligráfico. Essas qualidades são identificadas pela variação na espessura das hastes e na inclinação do eixo das letras, que corresponde ao fluxo do manuscrito, e que, quando transportadas para a tipografia, ampliam e muito o conforto e a rapidez de leitura. De acordo com o texto, a fonte se ajusta traduzindo melhor o contexto de cada área do pensamento, incluindo mais ou menos graça ao traçado orgânico dos caracteres. Com ou sem serifa, a maioria das escritas utilizadas na cultura livresca são inspiradas na Renascença ou no Barroco.

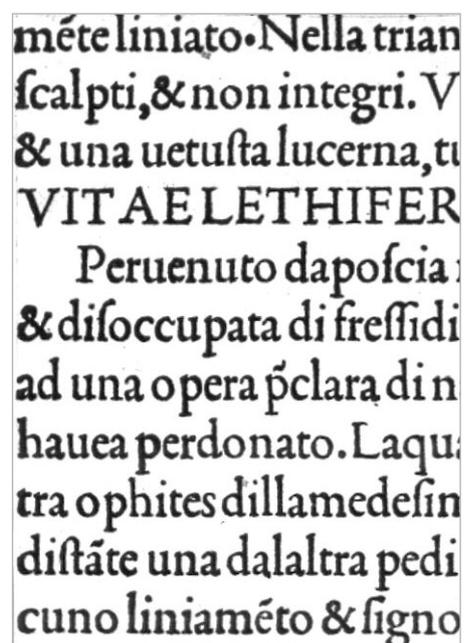


Fig. 57. Detalhe de texto editado por Aldus Manutius e Griffo, no final do século XV. Fonte: MANDEL, 2006, p.98

São estas as fontes que compõem as principais manchas de texto dos livros, utilizando caracteres bicamerais (caixas ALTAS e caixas baixas, ou seja, maiúsculas e minúsculas), que inclui as minúsculas incorporadas ao alfabeto romano na época do imperador Carlos Magno, com a unificação da escrita latina em 789 d.C. Com o crescimento do império, Roma e seus governantes viram seu poder hegemônico diminuir com as influências das

escritas bárbaras. Este estilo de escrita unificador foi desenvolvido com a clara função de identificar o império junto ao pensamento ocidental cristão, compartilhando forças e multiplicando sua influência por meio dos textos religiosos e documentos do Império.

Quando lemos nossos jornais matutinos, que em grande parte se espelham nos ideais iluministas da cultura livresca, estamos nos beneficiando deste tratado e dessa solução estética que associa a propagação de uma cultura com a marca de um império, o império romano latino. As letras minúsculas vieram a amenizar a entonação solene que as iniciais maiúsculas sugerem aos textos. Por esse lastro de representar a cultura letrada dominante por tanto tempo, as fontes livrescas (geralmente serifadas e com eixo inclinado) são facilmente identificadas, no plano político, com a situação. A oposição fica então com as fontes sem

serifa, também conhecidas como bastonadas ou grotescas (na classificação de Robert Bringhurst, Modernas Geométricas e Realistas). Como veremos mais adiante, inspiradas na escrita grega, a maioria das fontes bastonadas surgiram após o século XIX e, não por acaso, foram largamente usadas pelos movimentos de vanguarda políticos (comunismo, nazismo, fascismo) e artísticos (dadaísmo, futurismo, modernismo, entre outros) que pregavam, cada um a seu modo, a ruptura com o velho mundo.

Como voz, a entonação sugerida pelas fontes que cumprem a função livresca seguem ritmos calmos, reflexivos, em corpos diminutos que incitam subvocalizações baixas, estimulando o leitor a ouvir a si mesmo, dando uma pitada de tempero ao estilo do texto, auxiliando na construção de uma versão da personalidade do autor. Dependendo de sutilezas, as fontes com serifas mais declaradas e com terminais abruptos puxam a interpretação para um



Fig. 58. Detalhe da mancha tipográfica
Fonte: Folha de S.Paulo, 22/07/2007, p. A2

tom mais intelectual, mais respeitoso e formal, aproximando-se da função monumental. Outras vezes, quando as formas das letras tendem à simplicidade das serifas, a compreensão do texto ganha em informalidade, em coloquialidade, em mais proximidade com o leitor, em mais cumplicidade. Cumplicidade essa só superada com a letra do próprio punho.

4.2.5.3 A ESCRITA PRIVADA OU USUAL

Francamente utilizada pela publicidade após o cansaço de experimentações com as fontes tecnológicas, que faziam apologia à perfeição e assepsia possibilitadas pela informática, as fontes que imitam o traço manuscrito viraram febre imediata. Também chamadas de cursivas, *script* ou *hand*, esse estilo de fonte digital nada mais é que uma tentativa de transpor a espontaneidade e a individualidade típicas do manuscrito para o processo de editoração eletrônica.

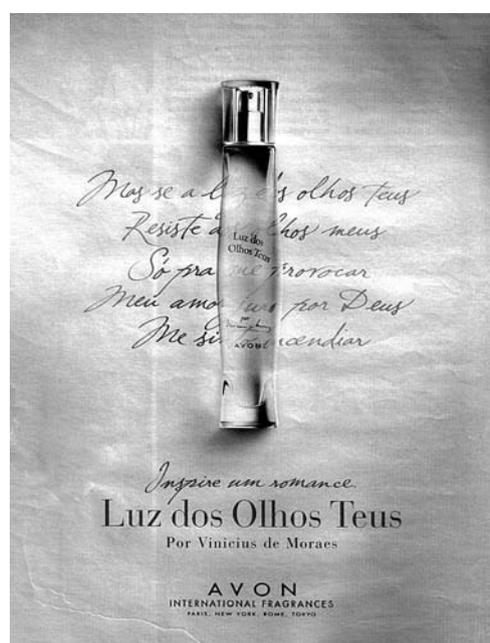


Fig. 59. Anúncio para revista. Avon. Veiculado em setembro de 2004

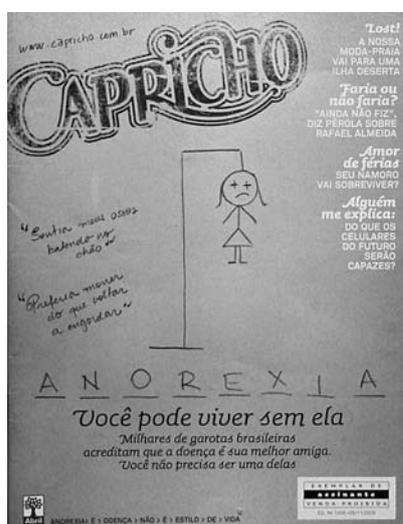


Fig. 60. Capa revista Capricho. 26/11/2006

Com origem nas notações do cotidiano, geralmente para uso próprio ou restrito, a escrita privada segue os ideais da livresca mas sem as pretensões exageradas de uniformidade. Assim, são muitos os estilos da escrita usual, cada um representando seu autor. Um ideal preconizado por muitos tipógrafos contemporâneos, que imaginam ser mais do que natural cada pessoa ter seu estilo de fonte próprio, assim como tem sua caligrafia.

Mais do que a livresca, a escrita usual pode passear pelos extremos de formalidade e informalidade. Em documentos de importância, ela toma ares impostados, multiplicando arabescos, dando um ar um tanto pedante à escrita. Diplomas, atas, anúncios e convites solenes, atestados e certificados seguem este estilo (exceto, como podemos notar, nas consultas médicas). No ambiente da contabilidade, a legibilidade, a organização e a clareza tornam-se mais importantes. As de uso caseiro são as mais informais e espontâneas, beirando às vezes a ilegibilidade. As de uso escolar acabam por ficar geralmente inclinadas, para acompanhar a rapidez da notação (geralmente são transcrições de aulas orais), tornando-se muitas vezes um verdadeiro código, decifrável somente pelo próprio autor.



Fig. 61. Exemplo de caligrafia pomposa. Capa de caderno de partitura musical Filadélfia, E.U.A. 1923

São esses tipos de notações escolares, produzidas por estudantes dos autores clássicos gregos na Renascença que influenciaram na criação do estilo que hoje chamamos genericamente como itálico, transportado para a tipografia nas principais editoras da Veneza do século XV, ganhando as funções da cultura Livresca.

Assim como muitos tipógrafos se dedicaram à criação de tipos novos, como Claudé Garamond, Didot, Caslon, Bodoni, entre tantos outros, boa parte dos tipógrafos foram antes eruditos e exímios editores, como Aldus Manutius (1450-1515), que apoiado pelo humanista Pico della Mirandola, estudou a fundo os textos gregos, escolhendo depois Veneza como sua cidade, justamente porque era o local na Europa daquela época que possuía o maior acervo de textos gregos clássicos. Aldus, com o auxílio do editor-erudito Marcus Masurus e, principalmente, pelo seu tipógrafo Francesco Griffò, foi o co-criador de uma tipografia muito adequada ao processo de impressão recentemente inventado, que utilizava papel como suporte, e não o pergaminho dos copistas. Aldus e Griffò, com sua família de tipos romanos humanistas



Fig. 62. Comparação entre manuscrito da época e de mancha de texto com a fonte italic de Francesco Griffo. 1502. Fonte: MANDEL, 2006, p.108

atrair muitos eruditos à sua editora. É o caso de Erasmo, chamado pelos historiadores como “o príncipe dos humanistas” que, junto com Aldus, catalisou a difusão do Renascimento pela Europa, disseminando obras de autores clássicos gregos e outras obras de sua própria autoria, como o próprio “Adagia”, de Erasmo, que graças ao talento de Aldus e a capacidade reprodutiva de sua tipografia, foi um dos livros mais difundidos em toda a Europa entre 1508 e 1515.

Reconhecido ainda hoje como um momento de apogeu da arte de imprimir livros, a imprensa veneziana faria escola por toda a Itália e, mais tarde, por toda a Europa, como descreve o famoso tipógrafo Daniel Berkeley Updike, em seu artigo “O estilo do Uso do Tipo”, publicado no jornal *Handicraft* de Boston em 1924.

“As (bibliotecas) que contêm os livros italianos são particularmente educativas no que diz respeito ao estilo. Na verdade, fazendo uma pequena digressão, acho que ninguém pode estudar aquela esplêndida coleção sem reconhecer a preeminência do trabalho italiano no século XV e primeiros anos do século XVI. Há neles um equilíbrio, uma lucidez e um rigor que excede a obra de outras nações. Algo nesses livros é evidente: estão próximos do livro tal qual o conhecemos hoje, o que não é o caso dos livros em gótico.” (UPDIKE, 1924)

com versão inclinada, inspirada em manuscritos da época, (que mais tarde iriam ser chamados de estilo Aldino, na Itália, e “itálico” na França e Inglaterra, e depois no resto no mundo) possibilitavam uma edição de maior volume de texto sem perder a elegância do estilo romano. Este estilo tipográfico editorial, encomendado por Aldus a Griffo em 1499, acabou por

Como dissemos anteriormente, uma das funções da escrita que mais se espelharam na elegância e fluidez da tipografia livresca foi, e continua sendo, a escrita Informativa, de largo uso nos jornais matutinos do ocidente.

4.2.5.4 A ESCRITA INFORMATIVA

Uma mistura dos objetivos das fontes livrescas com a objetividade documental, a tipografia com funções na mídia impressa não abrem mão do status de sobriedade e respeito conquistados pela larga história da escrita latina carolínea linear. Por séculos associada ao pensamento ocidental, essas fontes carregam uma espécie de verniz cultural, contaminando tudo que digitam com a sua imponência do conteúdo, dando ares de verdade a tudo que escreve. Um pouco de monumental, um pouco de livresca, um pouco de cursiva, as fontes mais convocadas para esse tipo de função são as que mais transpiram os valores da Renascença e do Iluminismo.

Notamos, nas manchetes dos jornais matutinos, fontes mais associadas aos estilos pré e pós absolutistas da França. Nos textos, continuamos a ver o fluxo cursivo das fontes



Fig. 63. Detalhe da Capa jornal Estado de S. Paulo. 22/07/2007



Fig. 64. Detalhe da Capa jornal Folha de S. Paulo. 22/07/2007

inspiradas na Renascença. Mas com a segmentação dos títulos de jornais e revistas, a escrita informativa foi se ajustando à suas funções e aos seus públicos, aproximando-se um pouco da variedade de estilos utilizados na propaganda. No mercado editorial brasileiro, por exemplo, já é prática comum encomendar fontes exclusivas para as revistas, assim como a *Folha de S.Paulo* fez em 1994 com o designer holandês Lucas De Groot, do escritório alemão MetaDesign, que desenvolveu a família de fonte FolhaSerif, utilizada até hoje na diagramação de textos e títulos do jornal.



Fig. 65. Detalhe da Capa do caderno Ilustrada Folha de S.Paulo, 02/07/1994

Em jornais e revistas que abordam temas do esporte, as fontes serifadas dão lugar às bastonadas, que possuem pouca ou nenhuma variação nas hastes, fugindo um pouco do ritmo do manuscrito mas acelerando a leitura com alguns itálicos, tornando a comunicação mais direta, mais incisiva, abusando um pouco de suas características impositivas. Quando esporte se funde com saúde, em revistas sobre *fitness* ou moda, as mesmas fontes bastonadas aparecem mais magras, mais esbeltas, e apresentam certa variação nas hastes, tentando recapturar o ritmo perdido. Quando as fontes bastonadas perdem peso e ganham em contraste nas hastes, a entonação sugerida é de uma voz informal, direta porém feminina.

Quando ganham peso, sua entonação aumenta o volume do som, tornando-se masculinas, rígidas e imperativas. Com os itálicos, elas ganham velocidade deixando de lado parte da rigidez sugerida pelo peso de suas formas, que imprimem maior área de tinta.

Na área da tipografia, o escopo conceitual da função informativa tomou forma na passagem do século XVII para o XII, na transição dos estados absolutistas para os primeiros

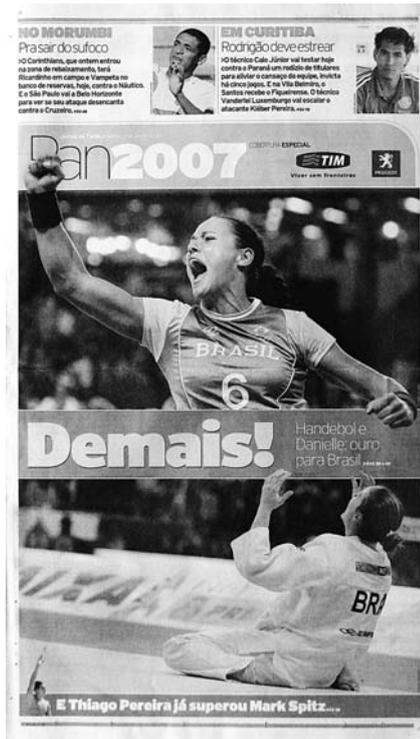


Fig. 66 e 67.
Capa caderno especial Pan 2007. Jornais Vespertinos: Agora e Jornal da Tarde. 22/07/2007

A preferência pelas fontes bastonadas na cobertura esportiva não é só evidente nos jornais vespertinos, que historicamente priorizam o esporte como um dos principais temas desde o projeto editorial. Nos matutinos, as versões bastonadas das fontes serifadas oficiais tomam a frente e crescem de acordo com o feito esportivo. Naturalmente com manchas de texto maiores que os vespertinos, os matutinos investem em experimentações de cadernos especiais não só nos esportes. Estes cadernos ampliam as possibilidades de fuga programada do projeto gráfico original, oxigenando a edição com ritmos diferentes quebrando o ranço de formalidade “serifada” acumulado pela rotina da semana.

Fig. 68 e 69.
Capa caderno especial Pan 2007. Jornais Matutinos: Estado de S. Paulo e Folha de S.Paulo 22/07/2007



governos inspirados no Iluminismo francês. Ainda no auge do absolutismo francês, inspirado no barroco, o império pouco a pouco se fez sensível aos argumentos dos cartesianos e do Neoclassicismo, que tomavam corpo com a multiplicação dos trabalhos da Academia de

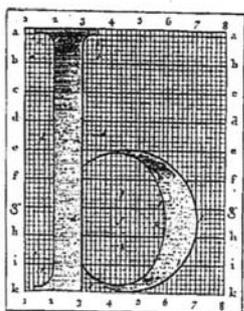


Fig. 70. Estudo teórico da Romana do Rei, realizado pelo gravurista Louis Simonneau, sob supervisão do Abade Bignon. França, 1962. Fonte: MANDEL, 2006, p.121

Ciências Real. Em meados de 1692, com a anuência do então diretor da Imprensa Real, a Academia de Ciências trabalhou por definir um estilo de letra que pudesse, cientificamente (esta era a pretensão original da equipe), representar a grandeza e a perfeição do Rei-Sol. Foi então criada, com a supervisão do Abade Bignon, um conjunto de caracteres projetados sobre uma base (um *grid*) subdividida em 2.314 quadrados.

Surgia então a Romana do Rei (*le*

Romain du Roi), uma fonte claramente desenhada por instrumentos como compasso e esquadro, de uso exclusivo a Imprensa Real francesa, com inspiração nas escritas monumentais romanas, mas com uma declarada preferência pelas verticais, em consonância com o espírito de resgate da arte e ciência gregas, evitando a inclinação do eixo e as modulações orgânicas ligadas à escrita. O desenho resultante perdia a mobilidade dos tipos de tradição latina carolíngia. Apresentando o eixo vertical e serifas mais finas, a Romana do Rei foi uma

das primeiras fontes modernas a quebrarem a tradição latina, tornando o desenho mais severo, cerimonioso e monumental mesmo entre as minúsculas. Como resultado de um *mix* do gosto barroco (contraste entre hastes finas e verticais grossas) e do espírito cartesiano (verticais precisas em ângulo reto, curvas desenhadas com compassos), a Romana do Rei iria influenciar a criação de um novo estilo de fonte, chamada por muitos tipógrafos como Didot, em

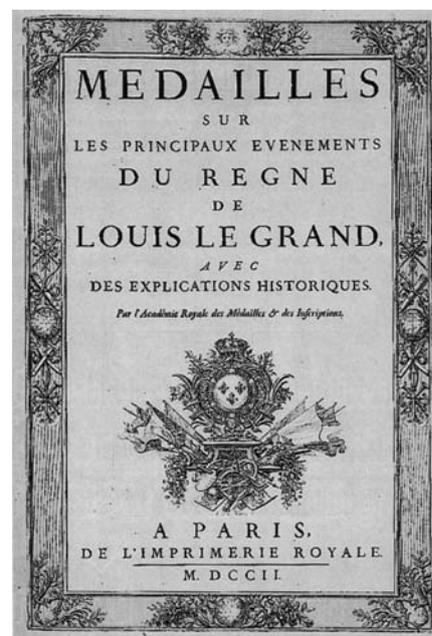


Fig. 71. Impresso produzido pela Imprensa Real Francesa com a Romana do Rei, com os tipos gravados por Philippe Grandjean, baseados nas chapas de Simonneau. 1702. Fonte: MANDEL, 2006, p.124

referência e homenagem à família de tipógrafos franceses que fez, literalmente, escola a partir deste estilo, acabando por recriar as novas fontes do império francês, influenciando tipógrafos de outros países, como John Baskerville na Inglaterra e Bodoni na Itália.

Baskerville tomou a Romana do Rei e as fontes criadas pela família dos Didot como base e amenizou os contrastes e o excesso de precisão, desenvolvendo em 1757 a fonte

Baskerville, que foi amplamente usada na imprensa inglesa e norte-americana. Mas foi um dos alunos do famoso tipógrafo da família Didot que criou a fonte mais conhecida do estilo. Giambattista Bodoni veio estudar na tipografia dos Didot por volta de 1790 para, mais tarde, em 1818, apresentar sua versão do estilo, batizada de Bodoni, utilizada atualmente em larga

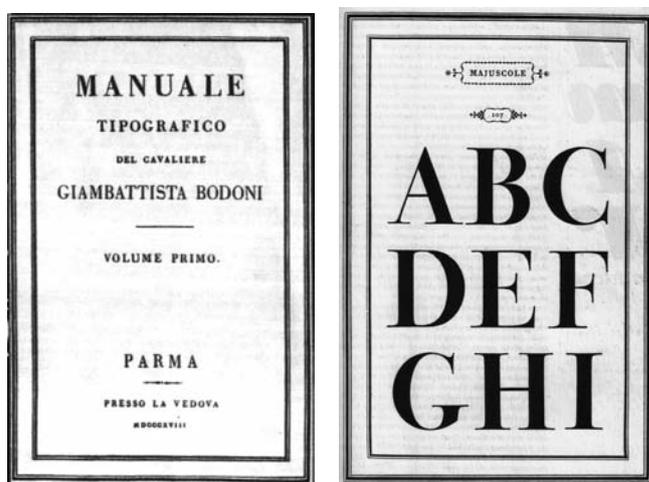


Fig. 73. Capa e página interna do *Manuale Tipografico* de Giambattista Bodoni, 1818.

escala nos títulos de jornais matutinos e nas revistas e editoriais de moda. As características barrocas permaneceram e foram ainda mais além com as influências do Romantismo, ampliando o alto contraste entre as verticais, grossas, e as horizontais, finas. Mas como em respeito à ciência resgatada do mundo grego e pela mecanização crescente, cujo avanço era vertiginoso, as curvas sinuosas perderam ainda mais espaço para os círculos perfeitos os ângulos retos. As serifa, finíssimas, tornaram-se traços abruptos, sem modulações de espessura (que geralmente eram em arcos ou em diagonais) que a prendessem visualmente às hastes verticais. Desvinculadas da caligrafia, as fontes do estilo Didot, também chamadas de estilo Romântico ou Moderno (pela

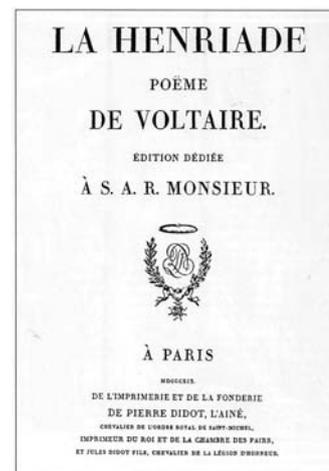


Fig. 72. Poemas editados pela Imprensa Real com a versão "Didot". 1720
Fonte: MANDEL, 2006, p.128

escala nos títulos de jornais matutinos e nas revistas e editoriais de moda. As características barrocas permaneceram e foram ainda mais além com as influências do Romantismo, ampliando o alto contraste entre as verticais, grossas, e as horizontais, finas. Mas como em respeito à ciência resgatada do

dissociação com os ritmos da escrita), representavam o amadurecimento do homem na investigação científica e na mecanização dos sistemas de produção.

Feitas para corpos grandes (os caracteres do estilo Didot, quando impressas em tamanho reduzido, perdem legibilidade nas caprichosas hastes finas), as fontes foram

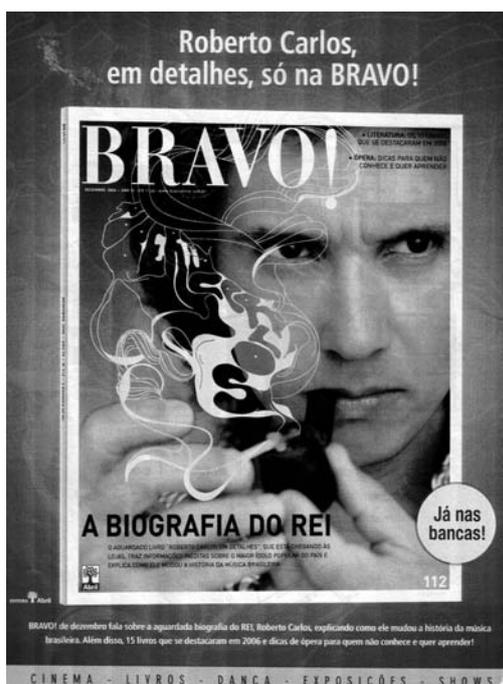


Fig. 74. Publicidade da revista Bravo (12/2006). Fonte do estilo romântico no logo



Fig. 75. Capa da revista Cláudia. Fonte do estilo romântico no logo e nos títulos internos das seções. 10/2004



Fig. 76. Capa da revista Vogue España. Fonte do estilo romântico no logo e títulos internos (03/2006)



Fig. 77. Capa da revista Look. Fonte do estilo romântico no logo. (09/05/1961)

rapidamente utilizadas pela imprensa da época em títulos e subtítulos e permanecem até hoje cumprindo essa função na imprensa matutina. Devido à sua sobriedade masculina e sofisticação feminina nos pormenores do desenho, como o luxo de grafar as serifas tão finas que são chamadas pelos tipógrafos de *hairline* (fio de cabelo), as fontes do estilo Didot são uma



Fig. 78. Tratamento tipográfico diferenciado para os cadernos Aliás e Cultura, do jornal Estado de S. Paulo, em fontes do estilo Romântico. (22/07/2007)

Fig. 79. Anúncio sobre o caderno Viagem, com título em fonte Bodoni. O título do caderno também é em fonte do estilo Romântico. Estado de S. Paulo (06/05/2006)

O caminho das pedras. Com e sem as pedras.

Toda terça

ESTADÃO É muito mais vida num jornal.

Para anunciar: ligas: (11) 3858-2262 / 3858-2949
Para assinar: Igarapé Grande, São Paulo 3858-9000
Doméstico: 0800 14 9000
www.estadao.com.br

O ESTADO DE S. PAULO

VIAGEM AVENTURA

Aquitação

mais! *urbanismo*

FOFHA DE S. PAULO 7

maior *Chic industrial*

Com projetos de arquitetos badalados, como Norman Foster, David Chipperfield e Tadao Ando, Milão resgata suas antigas fábricas e se torna o maior e mais sofisticado canteiros de obras da Europa

Fig. 80 e 81. Tratamento tipográfico diferenciado para os títulos internos do caderno Mais, do jornal Folha de S. Paulo (acima, 22/07/200, pág. 07 e abaixo, 27/08/2006, p. 10.)

Fig. 80 e 81. Tratamento tipográfico diferenciado para os títulos internos do caderno Mais, do jornal Folha de S. Paulo (acima, 22/07/200, pág. 07 e abaixo, 27/08/2006, p. 10.)

“O Maestro e a Diva”, violino que sofreu intervenção artística por Kim Robertson

Ensaio de orquestra

Maestro

PERGUNTA: É verdade que a escola de regência alemã, diferentemente da italiana, sugere um gesto que retarda o ataque da frase musical?
RESPOSTA: São lugares comuns a serem desfeitos. Na realidade, cada maestro tem seu gesto. Berensson em Furtwängler (maestro alemão, 1886-1954). Quando o vemos reger em filmes, se nota um gesto que se estende em profundidade, frequentemente sem indicar o momento em que a orquestra deve começar, o que faz com que, às vezes, não se entre perfeitamente em conjunto. Mas essa profundidade e o consequente desconexão minimalista entre um instrumento e outro provocam uma espécie de deslizeamento do som que resulta naquela sonoridade larga e profunda que se tornaria o protótipo da sonoridade germânica. Quando trabalho com a Filarmônica de Munique, quero obter um som muito profundo, uso um gesto que não é um golpe seco, mas algo como se afundasse no terreno. E os músicos respondem com um som denso e escuro.

PERGUNTA: Deu-se que a escola ita-

das poucas que resistem às marés do mundo da moda, sendo até hoje muito utilizadas em editoriais de moda, combinando tradição com elegância. Suas proporções elegantes e sua estatura monumental sugerem uma entonação com notas de superioridade e desdém tipicamente franceses, que faz tanto a boa (e a má) reputação dos seus produtos de alta costura e perfumes.



Fig. 82. Anúncio revista Cláudia, Fonte: Revista Nova, julho 2006, p. 161

4.3 FONTES E ENTONAÇÕES NA PRODUÇÃO DE SENTIDO

Sabemos que há uma tendência herdada na própria fisiologia do aparelho fonador, reforçada por séculos de cultura letrada, que propicia a associação de formas com sons, principalmente com formas (gestos, caracteres) simbólicas e sons da fala (onomatopéias, fonemas). Vimos nos capítulos anteriores como este processo se desencadeia nos mais recônditos palcos de nosso corpo e mente e investigamos suas prováveis origens na evolução para o humano. Há uma série de evidências que esta herança é determinada mais pela fisiologia humana que de nossa prática cultural ocidental, que tende a reforçá-la. Podemos dizer que tanto a escrita como a preferência paulatina por um código arbitrário para a escrita estão presentes, como potencial, nessas propensões determinadas por nossa fisiologia. O mesmo podemos dizer desse talento em decifrar os códigos fazendo inferências entre formas (táteis e visuais) e sons.

Acima dos montículos inferiores está um segundo par de protuberâncias, chamadas *superior colliculli*, onde o som se encontra com a visão e o toque. Parte dos montículos superiores mapeiam a experiência visual, de forma bem parecida com a maneira como os montículos inferiores mapeiam a experiência auditiva., controlando o movimento dos olhos, exatamente como os montículos inferiores controlam os movimentos do ouvido. Camadas mais profundas dos

montículos superiores, porém, vão além do processamento visual e combinam informações de todos os sistemas sensoriais, num mapa do mundo em torno, um mapa que segue uma topografia bizzara, incluindo toda a superfície do corpo e, assim, todas as direções do espaço. A essa altura o cérebro primitivo parece chegar a uma visão do mundo. (JOURDAIN, 1998, p. 52)

Tratemos agora de compreender como estas formas ligadas à linguagem escrita podem sugerir entonações diversas dos sons da fala que representam arbitrariamente. Algumas relações tecidas podem ser suscitadas determinantemente pelos sentidos; outras apresentam-se mais claramente reforçadas pelo hábito e pelas limitações impostas pelos próprios elementos constitutivos da linguagem; outras ainda parecem possuir raízes mais culturais que lingüísticas ou fisiológicas, com alta carga de subjetividade. Há uma tendência do autor, construída na investigação da pesquisa, em considerar todas elas emanações (algumas mais determinantes, outras apenas como potencialmente inspiradoras) dos padrões embutidos em nossa estrutura biopsicofisiológica. Estudando casos isolados, torna-se muito difícil determinar qual o fator que prepondera sobre os demais. O mesmo acontece na simbologia musical. Algumas inferências comuns podem ser fruto de todas as camadas de influências agindo em um unísono indivisível, como parece ser nossa percepção básica da física dos corpos, que parte de uma base inata e se constrói (na maioria das vezes se reforça) pela experiência. Objetos grandes caem ao chão, movimentam-se devagar, soam graves; objetos leves pairam no ar, movimentam-se com mais liberdade, soam agudos. Na simbologia musical, a previsão instantânea que fazemos do som dos objetos tem muito a ver com esta física elementar.



Fig. 83. Páginas da revista Trip sobre a indústria do cigarro. Fonte: Trip, ano 13, nº 78, p. 104-105

Objetos maciços resistem à vibração rápida, de modo que tendem a ressoar em baixas frequências. Inversamente, pequenos objetos favorecem frequências altas. A forma complexa de um violino é responsável por muitas ressonâncias fortes; uma forma simples de timbale cria um número menor. (JOURDAIN, 1998, p.61)

Para tentar desembaraçar este emaranhado que reúne tendências biofisiológicas, hábitos com o padrão das línguas e subjetivismo, iremos abordar as sensações, sugestões e inferências que a linguagem tipográfica suscita nos leitores contemporâneos, analisando os principais estilos tipográficos utilizados atualmente como função de texto, sob a ótica dos conceitos traçados pelo semiótico tcheco Ivan Bystrina.

4.3.1 CÓDIGOS CULTURAIS. A GENTE NÃO QUER SÓ COMER

Segundo Bystrina, o que denominamos cultura faz parte de uma segunda realidade, sem preocupações diretas com a preservação da espécie ou do indivíduo, preocupações estas que fazem parte da primeira realidade, que cuida das rotinas ligadas à nossa manutenção física. “Entendemos por cultura todo aquele conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de preservar a sobrevivência material. Ela é constituída de coisas meramente supérfluas, inúteis” (BYSTRINA, 1995b, p. 12). Seria possível a evolução e a sobrevivência da consciência tipicamente humana – do eu que se distancia e se vê como agente individual – se não fôssemos capazes de criar e cultivar esta segunda realidade, para escapar dos limites do animal?

Amparado nos postulados de Sigmund Freud, Ivan Bystrina encontra nas seqüências de traumas a que o homem é submetido (traumas do nascimento, da puberdade, do envelhecimento e a antecipação do trauma da morte, essa última uma marcante característica dos humanos) a origem de uma segunda realidade,

imaginativa, mágica, criativa, cultural, que garante a sobrevivência do homem diante das agruras inevitáveis e implacáveis do mundo da realidade biofísica (a primeira realidade), sendo a morte a pior delas (GUIMARÃES, 2003, p. 76).

Nesta visão, a segunda realidade que possibilita a sobrevivência psíquica é supérflua para a sobrevivência do animal que habita o homem, mas não do humano, que é capaz de rir do próprio destino, mas não deixa de se esforçar por adiá-lo.

Os meios que mediam o trânsito entre a primeira e a segunda realidades são chamados de códigos. Bystrina (1989, p. 80-94) distingue três tipos de códigos, sendo dois deles ligados à primeira realidade.

Os códigos biológicos ou hipolinguais são aqueles ligados à sobrevivência, à primeira realidade. Estudamos sua dinâmica no primeiro capítulo, dedicado a esmiuçar a maquinaria dos sentidos nos processos inconscientes.

Os códigos lingüísticos ou sociais nos colocam em contato indireto com o outro, por meio de sinais e símbolos, organizados em padrões sugeridos pelos códigos biológicos (a gesticulação, as expressões corporais e faciais, os sons em consonância com gestos propiciando sons como símbolos de linguagem; controle motor preciso da mão em consonância com o maxilar e o aparelho fonador, propiciando imagens/escritas como símbolos da linguagem etc.), mas moldados na prática diária e na adaptação à realidade local. Estes padrões de linguagem que emergem dessa adaptação entre a biopsicofisiologia e o real são considerados por Bystrina como códigos que estruturam o mundo da linguagem humana e que possibilitam a transição para o mundo do sonho, repleto de códigos hiperlinguais ou culturais – que nascem do sonho, do jogo, da arte, do lúdico – mais distantes das limitações fisiológicas ou sociais, e portanto, mais libertos e entrópicos, ou seja, potencialmente mais criativos em suas combinações e, em decorrência, menos previsíveis, gerando culturas bem diferenciadas.

Segundo este mesmo modelo proposto por Bystrina, há a diferenciação entre duas realidades – a primeira e a segunda realidade.

A primeira realidade conta com todos os sistemas codificados que surgem do mundo biológico e social. São estruturantes e caminham para um grau de determinação cada vez mais ameno. A segunda realidade é formada pelos sistemas que irrompem dos códigos culturais, menos deterministas, mas ainda assim com ecos dos códigos biofísicos e linguísticos. Muitas vezes, os sistemas culturais não fazem outra coisa senão interpretar os desejos biofísicos ou referenciar-se às limitações lingüísticas.

Um código hipolingual estudado no capítulo I é a expressão facial construída pela contração involuntária dos músculos da testa e sobrancelhas, disparada imediatamente após a percepção do sabor acre, azedo (geralmente indicando putrefação) no alimento mastigado.

A Tipografia como linguagem pode suscitar textos hipolingüais, lingüísticos ou culturais. Como imagens, disparam - como todo objeto real ou imaginário - inferências imediatas dos córtices primários sensoriais, gerando códigos hipolingüais em resposta às perguntas “Onde está? O que é? O que pretende?”. Formas pequenas, mesmo que em apenas duas dimensões, indicarão leveza e suscitarão som à distância. Formas grandes indicarão peso e suscitarão sons mais próximos e audíveis. Formas arredondadas irão sugerir tato confortável, sons mais abertos, melodias com notas consonantes, parecidos com as vogais, mais agradáveis aos tímpanos. Formas pontiagudas irão sugerir tato desagradável, possibilidade de ferir-se etc., sons mais agudos, notas dissonantes, irritadiças aos tímpanos. Formas mais

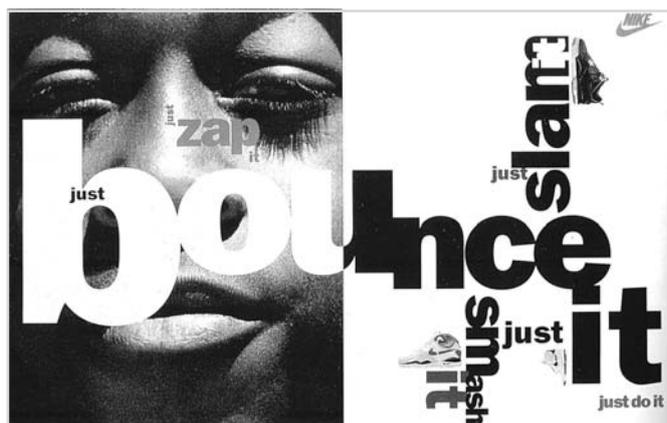


Fig. 84. Anúncio Nike, veiculado nos E.U.A em 1989.
Design: Neville Brody. Agência: Wieden and Kenedy.
Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.60

verticais irão sugerir atividade, ascensão, rigidez, enfrentamento. Enfileiradas, suscitarão um ritmo acelerado. Formas mais horizontais irão sugerir passividade, descanso, relaxamento, submissão. No texto, destacarão as horizontais por acelerarem o movimento dos olhos. No ritmo da fala, tendem a ser associadas a uma voz um tanto mais lerda, que estica as vogais, tornando o som mais grave.



Fig. 85. Detalhe matéria da revista Trip, ano 11, nº 65, pág 51

Fig. 86. Anúncio CD Supla "Charada Brasileiro" veiculado em 1996

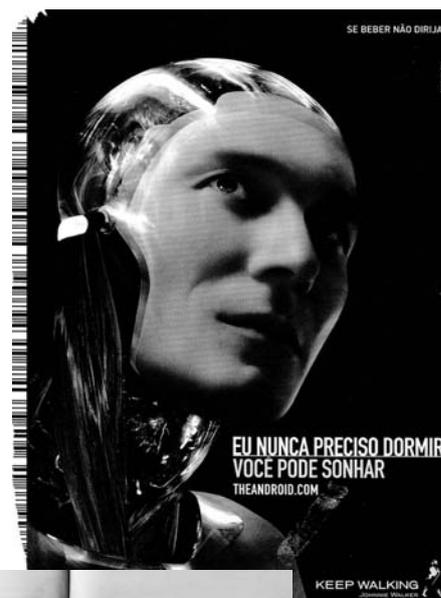


Fig. 87. Anúncio Johnnie Walker, veiculado em 03/2007.

Fig. 88. Detalhe de abertura de matéria Revista Capricho, 04/2007, p. 32-33.



Letras com linha de chão bem delineada irão sugerir estabilidade, repouso, uma fala mais monocromática. Com linha tortuosa, indicarão movimento, agitação, fala com muita variação de tom. Com curvas sinuosas e orgânicas, indicarão vivacidade, dança, sensualidade, feminilidade; com ausência de curvas, sugerirão racionalidade, masculinidade. Muito

próximos do ângulo reto, indicarão não o ritmo humano, mas o da máquina. Movimentos de traços muito angulados e ríspidos tendem a indicar nervosismo exacerbado, ímpeto violento.

Ritmos bruscos e inconstantes entre letras e entre linhas pode distanciar a sensação do ritmo do corpo humano (o tempo que todos nós conhecemos de esboçar mentalmente uma reação e torná-la real no ambiente com gravidade), tornando-o próximo do movimento errático

e em rompantes como os de um predador ou um inseto. Na música e na prosódia, assim como na linguagem tipográfica, ritmos que não se repetem por um espaço de tempo perceptível e mensurável mental-



Fig. 89. Página da revista Beach Culture, E.U.A. 1991
Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.153

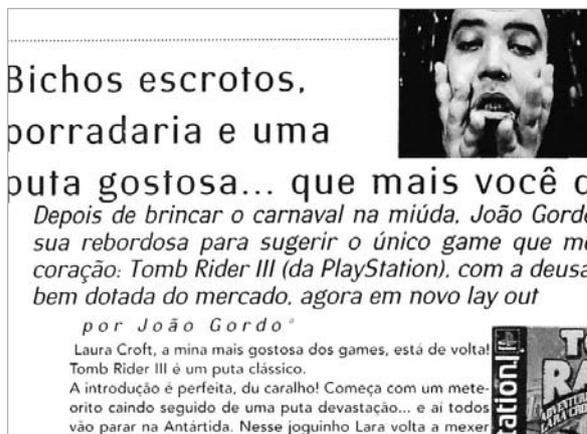


Fig. 90. Detalhe matéria da revista Trip, ano 12, nº 68, p.24

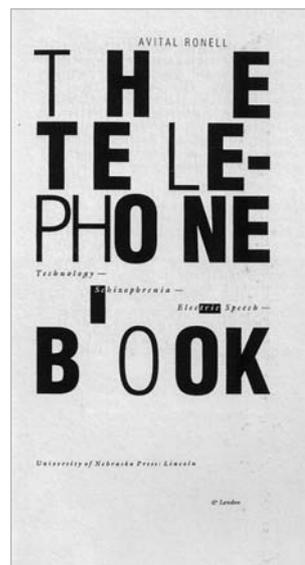


Fig. 91. Capa de livro "The Telephone Book, Universidade de Nebraska, E.U.A. Design: Richard Eckersley, 1989 Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.128

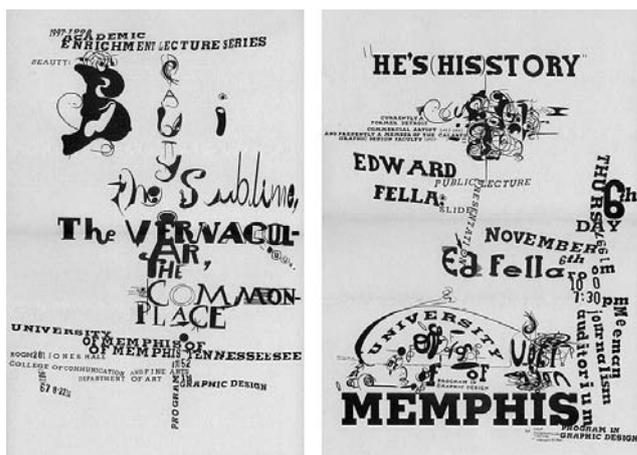
Fig. 92. Catálogo de exposição. The New Museum of Contemporary Art, E.U.A, 1989. Design: Marlene McCarty e Tibor Kalman, M&Co, 1989. Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.126



mente, deixam-nos em estado de vigília, podendo passar de agonia se mantidos por muito tempo. Um exemplo contemporâneo de ritmo irritadiço é o barulho dos celulares sem carga, indicando que suas baterias estão à míngua. Por serem muito espaçados, soam como caóticos, nos dando pequenos sustos por serem programados também com notas altas (que chamam a atenção e logo decaem na escala). Isso exemplifica bem o que a ausência de um padrão rítmico pode fazer com nossa paz mental. Não por acaso, boa parte das revistas, como o caso da Trip, que assumiram os ritmos menos óbvios, inspirados no design de David Carson, acabaram voltando aos projetos com temas e ritmos mais perceptíveis.

A sensação de polifonia também pode ser revivida pela linguagem tipográfica.

Trabalhando com 2 ou mais fontes diferentes, sobrepondo manchas de texto, quebrando lineari-



Exemplos de polifonia por variação de fonte.

Fig. 93. Cartaz de exposição. University of Memphis. E.U.A.10/1997.

Fig. 94. Cartaz de Palestra. University of Memphis. E.U.A.10/1997.

Design: Edward Fella. Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.169



Fig. 95. Exemplo de polifonia por sobreposição dos textos.

Cartaz da sala de concertos Het Apollohuis, Suíça, 1991.

Design. Tom Homburg, Kees Wagenaars.

Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.102

ridades e favorecendo a leitura quase que instantânea de diversas partes do texto. A sensação é de estar em um ambiente público, esforçando-se para ouvir o que a pessoa está dizendo, em meio à balbúrdia ou beleza de outras pessoas falando por perto.

Todos esses códigos hipolíngüais suscitados pelos estilos tipográficos irão por sua vez influenciar uma série de códigos lingüísticos, que compreendem o uso desses estilos com mais ênfase para algumas funções. Alguns irão suplantar os códigos lingüísticos acumulados com o tempo.

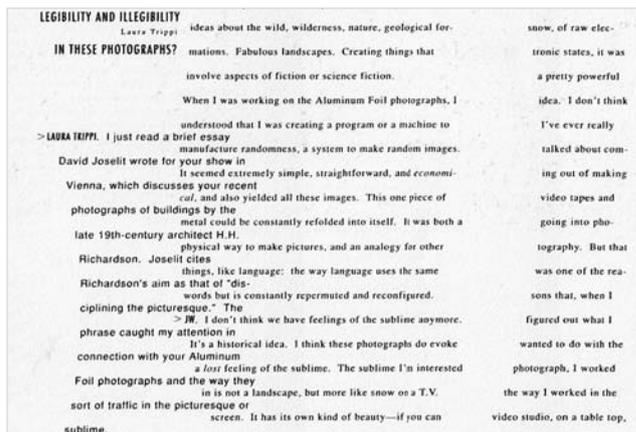


Fig. 96. Exemplo de polifonia por sobreposição de entrelinhas. Detalhe de Página interna do catálogo da exposição *Strange Attractors: sign of chaos*, New Museum of Contemporary Art, E.U.A, 1989. Design: M&Co. Fonte: POYNOR & BOOT-CLIBBORN, 2000, p.127

Outros irão se fundir, transformando-se pela pressão exercida pelos padrões lingüísticos ou pelos códigos culturais que foram aos poucos se assentando como lingüísticos. Um exemplo que apresenta uma fusão rica – às vezes contraditória – de referências dos três tipos de códigos é o uso de fontes com serifas de estilo renascentista.

Com toda a cultura letrada acumulada por séculos, as fontes com serifas são geralmente usadas para combinar com textos que exigem uma entonação mais formal, mais ligada à cultura acadêmica ou oficial, mais comprometida com o conteúdo. É raro um jornal matutino que não a utilize em suas manchas de texto. Fontes com serifa transferem esta aura graças às suas ligações culturais com o direito e com o sistema de governo romano. Parte das sensações indicadas pelas fontes com



Fig. 98. Capa revista Cult, especializada em literatura. Logo em fonte do estilo romano (versal e minúsculas). 07/2006

serifa coadunam com esta imagem formal. Lembremos que as fontes romanas eram usadas nos

frontispícios com função monumental e épica. Sua posição mais vertical que horizontal, sempre de pé (em caixa alta), sugere brio, superioridade. Suas serifas constróem linhas perfeitamente horizontais de base e teto, tornando-as organizadas.



Fig. 97. Anúncio National Geographic. Título em fonte do estilo romano (versal). Matéria de Capa. Império Romano. Veiculado em 08/2006



Fig. 99. Detalhe página interna. Título e mancha de texto em fonte de estilo romano. Jornal Folha de S.Paulo, 22/07/2007, p. A2.

Suas hastes bem desenhadas, com variações de espessura, conferem a elegância de um orador experiente. Porém, suas letras em caixa baixa, com terminações e serifas que facilitam a transição do olhar de uma letra para outra – como as ligações da caligrafia – tendem a se aproximar do ritmo da escrita e de sua subvocalização, mais pessoal, informal. Provavelmente por terem sido usadas por tanto tempo nos textos ocidentais, sua familiaridade aumentou sua legibilidade, tornando-se sinônimos visuais da voz do pensamento no ocidente, que continua associada à cultura letrada.

Fontes sem serifa, por oposição, indicaram (e ainda indicam) genericamente por muito tempo uma entonação mais informal, mais jovem, mais despretensiosa com o conteúdo, apesar de muitas delas estimularem (como código hipolingüal), uma entonação mais monótona e impessoal pela falta de similaridade com o ritmo da escrita.

Porém, após a década de 60, com o início das críticas ao Funcionalismo (e seus representantes no Neoplasticismo, Bauhaus, Escola de Ulm) nas artes, nota-se um movimento de ajuste desse tipo de fonte, antes de desenho mecânico, com os ritmos da escrita, herdando a fluidez do pensamento que é

própria das fontes com serifa renascentistas. Atualmente, é raro observarmos fontes bastonadas de estilo mecânico em textos longos de estilo informal. Justamente por seus



Fig. 100. Detalhe página interna. Título, olho e mancha de texto em fonte bastonada. Fonte: Jornal Agora, 22/07/2007, p. C7.



Fig. 101. Fonte sem serifa com traço modulado no título, intertítulo (olho), capitular e texto. Fonte: Revista Info 02/2006 p. 34-35

códigos hipolíngüais não combinarem com a informalidade típica da conversa, as fontes mecânicas têm perdido o poder de suscitar entonações informais por não terem mais o viço de novidade (como tiveram de 1910 a 1960, com a influência da Art Déco, Futurismo, Neoplasticismo, Construtivismo Russo, Suprematismo, Modernismo e, concomitantemente, o Funcionalismo) frente à tradição de fontes renascentistas (humanistas) com serifa. Atualmente, as fontes sem serifa usadas em textos de estilo informal ou prático (crônicas, esportes, humor etc.) são em sua grande maioria inspiradas nas proporções, na modulação e no eixo oblíquo renascentista. Um exemplo de como os códigos podem, com o tempo, sobrepor-se uns aos outros, tomando as rédeas da interpretação na linguagem tipográfica.



Fig. 102. Detalhe página interna. Título, olho e mancha de texto em fonte bastonada com traço modulado. Fonte: Jornal Agora, 22/07/2007, p. C7.

Mas como quem fica muito tempo olhando o mar, e acaba por prever as melhores ondas, muitos tipógrafos experientes já observam a volta da utilização das fontes sem serifa mecânicas na mídia impressa, em contraposição ao excesso de decorativismo e afetação que o recente *revival* de *art nouveau* proporcionou tanto nas artes gráficas como na moda, com seus floreios maneiristas e sensuais.

4.3.2 EXPERIMENTAÇÃO OU CATALOGAÇÃO?

Fica claro após estes exemplos que a complexidade da linguagem tipográfica e seu dinamismo com os códigos biofísicos e culturais, impedem qualquer iniciativa honesta de redução ou catalogação semântica perene. Apresentar as fontes como produtoras de sentido para os textos não devem enclausurá-las em entonações e funções pré-determinadas e sim, estimular a experimentação consciente em funções que venham a animar e dexintoxicar a linguagem das mídias gráficas, tão prisioneiras de seus próprios hábitos e de seus padrões gráficos previsíveis, reforçados ainda mais pela característica periódica dessas mesmas mídias. Ainda que venhamos a tecer algumas importantes tendências inspiradas pelos códigos hipolingüais, não há razão para tentarmos cristalizar os potenciais de sentido da Tipografia. Mesmo que fosse possível, este esforço só iria empobrecê-la enquanto linguagem altamente entrópica e criativa. Não há pretensão nem mesmo vontade nesse sentido. Mas há em outro. Esclarecer, para os que duvidavam de seu poder, que a linguagem tipográfica é rica em gerar sentidos complexos e enredados – não somente como código biofísico, mas principalmente como código social e cultural. Apresentar os códigos biofísicos com embasamento científico para assentar e compartilhar os seus códigos lingüísticos com quem mais produz e edita textos (no caso, os jornalistas, publicitários e designers), pode desencadear um *boom* criativo em nossa cultura letrada, libertando inclusive a palavra da exagerada linearidade, da formalidade

mórbida e monótona imposta pela cultura ocidental no tratamento das notícias. Afinal, notícias pretendem ser um retrato do que vive (com exceção das notas de óbito).

4.3.2.1 A MÍSTICA DAS FONTES SERIFADAS

Culturalmente, associamos a estética mais complexa das fontes serifadas ao gosto refinado das classes dominantes e, por contraste, as fontes bastonadas ou próximas da escrita usual como referências das classes menos abastadas. Estas, por sua vez, são naturalmente associadas à jovialidade pelo seu despreendimento com as referências históricas de estilo e também pela sua informalidade, em contraste com a formalidade sugerida pelas serifadas. São séculos acumulados reforçando estas dualidades. Apesar de serem compreendidos facilmente como fruto da história, esses códigos culturais emanam de códigos anteriores (sociais e hipolingüais) como o da complexidade, por exemplo, que nos faz considerar o objeto complexo como mais difícil de ser elaborado, de ser manufaturado. Mas não são apenas estes códigos sociais e biofísicos que contribuem para a aura de distinção que as fontes serifadas transferem para as edições da mídia impressa.

Compreendendo a relevância de seu lastro histórico e, conseqüentemente, sua força como código cultural ligado intimamente à voz dominante da elite letrada, dos governos e das religiões ocidentais, o objetivo não é o de desmistificar esta qualidade, mas sim com-

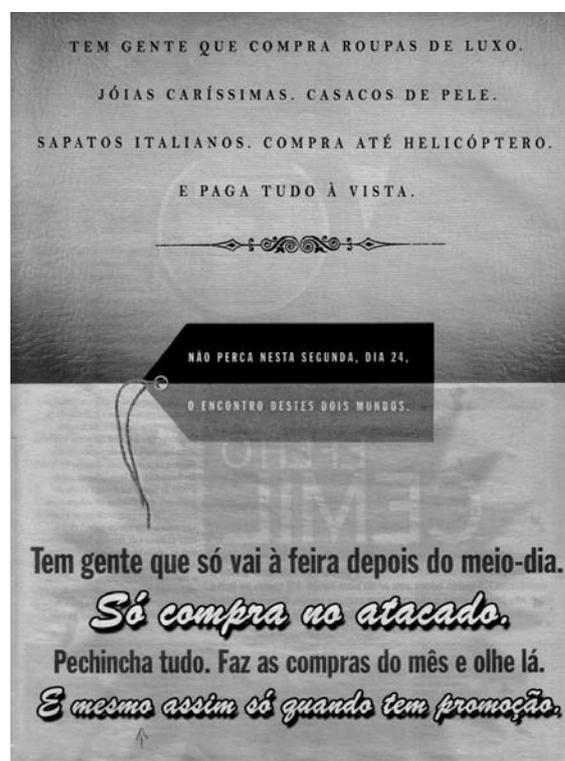


Fig. 103. Exemplo de aplicação das fontes como indicação do status social. Anúncio de revista para lançamento da novela "Cobras e Lagartos" da Rede Globo. Fonte: revista Quem, 21/04/2006, p. 21

preendê-la também em outras camadas de nossa percepção. Não há razão também para desconsiderarmos os códigos culturais herdados e experimentar o novo pelo novo. Afinal, credibilidade é, ao meu ver, a única referência que merece todo o respeito da linguagem tipográfica na mídia impressa jornalística. E assim como confiamos mais na voz equilibrada e clara, que indica uma respiração tranqüila, do que aquela com muitas pausas, variações de intensidade, hesitações, indicando uma respiração descontrolada, é natural confiarmos mais nas fontes que espelham melhor este estado de espírito da fala (ver apêndice 11). Não só respeitando os lastros culturais que toda fonte serifada humanista carrega consigo, mas também entender o que há nela – desprovida das conexões sociais ou culturais – que nos inspira credibilidade. Sim, a proporção áurea, a imponência da altura dos versais, as variações e os caprichos do traço favorecem pela beleza. E como vimos anteriormente, há uma tendência em considerarmos o padrão de belo como também verdadeiro, ou pelo menos verossímil e digno de distinção. Mas não é apenas pela beleza que as fontes “humanistas” inspiram credibilidade. É também pela sua tentativa de exprimir os ritmos da fala (do pensamento, da respiração etc.) representados na escrita. O problema existe quando entendemos credibilidade como frieza e distanciamento frente aos fatos. Ora, ao menos que tomemos o jornalista por um juiz social, as emoções precisam fazer parte da construção da notícia. Elas representam um dado muito importante na verificação de credibilidade da informação da linguagem oral e corporal por parte do cidadão. Esse dado não poderia, em tese, ser suprimido sem alguma compensação. Quando o relato deixa de ser oral ou escrito pelo próprio punho, a coloração emocional se perde na notícia da mídia impressa, ficando a cargo da fotografia e da ilustração recapturar essa atmosfera. Uma linguagem tipográfica mais refinada, menos monotônica, poderia contribuir neste resgate. Quando nos esforçamos por esterilizar esta qualidade emocional do relato na tipografia, para não haver contaminação da razão pelos germes do porão inconsciente, estamos empobrecendo o poder de relevância da notícia.

Credibilidade em nosso mundo midiático contemporâneo cada vez mais se descola do distanciamento, da frieza e da formalidade. Mostrar-se humano credita muito mais do que o cuidado com o terno e o controle das expressões. As fontes que traduzem este formalismo, perfeição e frieza não mais correspondem ao perfil de credibilidade, pois a complexidade está à mostra. O contraditório da vida, também na cobertura jornalística, está a todo momento nos alertando de que a verdade tem vários lados. Aquelas que denotam a variação emocional equilibrada e natural da voz humana e os titubeios e convicções do pensamento são as que mais inspiram confiança. E ainda assim relativa, pois não há fato que não seja comunicado por uma versão. Por mais verossímil que possa parecer, uma notícia nunca é a descrição verdadeira dos fatos. Assim como as sensações, os fatos são acontecimentos. Tornar-se consciente dos fatos, como quando damos conta dos sentidos, já é um exercício de interpretação. O corpo é, ao mesmo tempo, palco e espectador. Não há como sermos 100% impessoais. Por que as fontes para texto precisam ser?

Outro pilar que precisa ser relativizado é a legibilidade. Como vimos, ela pode ser ricamente explorada, caminhando para os seus dois extremos, como produtora de sentido, valorizando o próprio conteúdo. Formalidade e previsibilidade não precisam acompanhar todas as notícias. São apenas vícios de tratamento que podem, aos poucos, serem desestimulados em prol de novos códigos, que estão para serem criados.

4.3.3 RADIALISTA E ÂNCORA DE TV. DA ENTONAÇÃO À PERSONIFICAÇÃO

Como dito anteriormente, os códigos biofísicos suscitados pelas fontes não são apenas ligados à entonação. São sensações táteis, cinestésicas, visuais. Mas enquanto texto no ambiente da mídia impressa, há uma forte tendência da mente correlacionar o conteúdo a uma “voz”, que se molda conforme o estilo do texto em fusão com o estilo da fonte. Atrás da voz,

naturalmente compreendemos uma pessoa, uma personalidade. Mesmo que esta personalidade seja jurídica – ou seja, represente todo um jornal, todo o corpo editorial de uma revista, por exemplo – a voz que recriamos para entoar o texto impresso é raramente de um coral, ou um grupo de canto gregoriano. Quando lemos José Simão, colunista do jornal *Folha de S.Paulo*, reconstruímos uma personalidade pelas dicas de seu texto, de seus comentários picantes e de seu humor explosivo. Quando o texto é mais neutro, como um noticiário do tempo ou de economia, a subvocalização se aproxima de nossa própria voz. Nosso locutor mental de plantão se metamorfoseia de acordo com os indícios do texto, com a primeira impressão da diagramação, com as cores, com o toque do papel, com a escolha tipográfica.

Com essas pistas coletadas instantaneamente, não importando se são intencionais ou não, nós concebemos uma versão de contexto (*onde está?*), de um provável autor (*o que é?*) e de suas prováveis intenções (*o que pretende?*) coerentes com as intenções expressas literalmente no texto. Este processo é também claro na Literatura. Não é só o texto que colabora para criarmos em nossa imaginação os rostos e corpos dos personagens de um romance. É também a forma do livro, a fonte que grava o título, a imagem, a textura da capa, seu peso, a cor das folhas, a fonte do texto etc. Lembro-me que, aos 12 anos de idade, ao ler Machado de Assis formatado em um livro de capa dura verde musgo, com fontes maiúsculas gravadas em dourado, concebi um Machado, vestido formalmente, alto, altivo e espadaúdo. Apenas a casaca e a altivez sobreviveram à realidade da foto na contracapa. Mais próximo fiquei da imagem de Marcel Proust, compleição delicada, voz fraca, pálido, a partir da coleção dos sete volumes editados em lombada quadrada, capa mole, cores suaves etc.

Por estarem mais próximos da “fala” ou da “caligrafia” dos autores idealizados, as fontes, mais do que outros elementos gráficos, influenciam e muito no processo de personificação (que é um exemplo primoroso de construção elaborada a partir do cruzamento de *inputs*, reais ou imaginários, dos sentidos, assim como também a reificação e a fetichização)

dos autores e personagens nos livros, e na personificação dos próprios jornais e revistas.

Estes processos de dedução e antecipação, de busca pela síntese, de completude etc., acontecem a todo momento em nossas mentes e já nos detemos no primeiro capítulo para enterdemos a fundo este trâmite psicobiofisiológico. Estamos agora a compreender como a linguagem tipográfica colabora para estes processos na leitura de um texto de jornal ou revista.

Em uma situação de lutar-ou-fugir típica de nossos antepassados, como por exemplo, fugir de um ataque-surpresa de um felino, não nos interessa meditar sobre as intenções do animal, ou mesmo de personificá-lo, pelo menos naquele momento. Mais preemente é saber onde está? Depois, o que é? E logo depois, o que pretende? (se realmente houver tempo hábil para isso). No mundo letrado, as prioridades são outras. Ao deparar-se com uma matéria de uma revista ou um jornal, as coisas fluem na sequência programada. O olhar é guiado para o que é visualmente mais importante, hierarquicamente determinado pela diagramação, cores, posição, tamanho etc. O contexto dá pistas de onde o texto vem. Mais à frente, o foco da mente procura saber do que se trata. É uma matéria sobre os capítulos da novela, é um editorial, é uma coluna de um articulista famoso, é uma crônica super bem humorada, etc. A qualidade do projeto gráfico do jornal ou revista, nestes primeiros passeios do olhar, é de extrema importância. Sem mesmo saber ler um jornal alemão, muitos de nós somos capazes de indicar as notícias mais importantes do dia e, com um pouco mais de tempo, diferenciar o que é notícia do que é editorial, o que é crônica do que é artigo, entre outros. O projetista gráfico se vale de um arsenal de elementos gráficos e de um acúmulo e reforço de hábitos da cultura letrada ocidental para guiar o leitor e familiarizá-lo com o conteúdo editorial do seu meio. É preciso lembrar a muitos que este mesmo hábito lhe confere poder de criar novas hierarquias. No caso de jornais e revistas, a tipografia é um dos elementos mais importantes não só para a diferenciação e hierarquia entre textos editoriais, mas também para a declaração de suas intenções enquanto textos.

O olhar, quando se concentra em um texto e começa a devorá-lo, tende a sintonizar seu fluxo de pensamento com o da leitura (interessante notar que, neste caso, o ritmo da respiração e o cardíaco acompanham a mente). Não é mais tão importante o “onde está?” ou “o que é?”, nossa atenção já escolheu o alvo de seu interesse, que toma a mente silenciando o *input* de outros sentidos. O foco possibilita um mergulho maior na pergunta “o que pretende”. Ali, colada ao texto impresso, imersa em um campo de visão cada vez mais diminuto (ao ler, a fóvea de nossa retina focaliza uma área com um círculo de 2 a 3 centímetros de diâmetro), nossa mente tem poucos elementos gráficos para torturar, em busca de informações. Neste caso, a tipografia reina quase absoluta, sugerindo o ritmo de leitura e uma contextualização de seu conteúdo. Letras sucedem a outras que se parecem irmãs. Todas diferentes mas todas muito parecidas. Todas familiares (em geral, fontes escolhidas para textos longos possuem esta qualidade exacerbada – a de serem facilmente reconhecidas – para não quebrarem o fluxo da leitura). Fontes com caracteres estranhos, ilegíveis ou incompletos demais, não funcionam para textos longos justamente por não serem homogêneos em excesso. Suas idiossincrasias acabam se portando como aqueles impertinentes *pop-ups* que surgem à revelia, quando se está a navegar pela internet. O contrário também joga contra o fluxo de leitura. Fontes muito homogêneas não acompanham a variação dos conteúdos do texto, podendo inclusive contaminar, com sua monotonia, sua qualidade semântica, fazendo com que os leitores se percam ou larguem a leitura no meio. Para os textos longos de jornais e revistas, em especial, dos jornais matutinos e das revistas semanais de informação, as fontes que prosperam são aquelas que cultivam o caminho do meio. Entre um caractere e outro, nem tão monótonas, nem tão diversas. Assim como os fonemas e as palavras de uma língua, os caracteres de uma fonte para textos longos precisam ser reconhecidos rapidamente para serem lidos com fluidez.

A rotina gráfica de um jornal diário é muito importante para habituar o leitor a se guiar intuitivamente pelo projeto gráfico. Localizar um texto em um jornal é muito mais trabalhoso do que uma revista, cuja área e linearidade de páginas se assemelha a um livro. Diferenciar-se da propaganda é também um trabalho mais penoso para o jornal (devido aos formatos de anúncios em colunas) do que para a revista, que compartimenta os anúncios geralmente em páginas inteiras. O tempo, no jornal diário matutino, corre contra a inovação no projeto gráfico, que precisa se encaixar como um terno cortado sob medida todos os dias. O risco é essa necessidade toda vir a sufocar o texto. A novidade fica a cargo da charge e da foto, que são variáveis, com mais liberdade de pauta. Colunagem diferente, capas ousadas, tipos diferentes e outras novidades gráficas ficam restritas a cadernos semanais, que possuem mais tempo para serem “recriados” sobre a base do projeto gráfico original.

Não há como amenizar. Revolução gráfica na mídia jornal é bastante complicado. Temos muitos clientes internos e ocultos para atender. Mas ainda assim há como variar de voz – ganhar em personalidade, ampliar o potencial de identificação com o leitor – experimentando ou criando fontes inspirados no projeto editorial.

Como último ensaio livre para sintetizar e exemplificar esta riqueza de nuances possíveis para as mídias jornal e revista, montamos alguns exemplos que exploram, de maneira equivocada, inteligente ou criativa, as vozes possíveis suscitadas pelos estilos de fontes para texto estudados e classificados por Bringhurst (2005, p.18 a 21), descritas sucintamente no início do capítulo. Mesmo após todos os avisos anteriores, é importante ressaltar que esta reunião de exemplos não pretende encerrar o poder gerador de sentido dos estilos descritos. O objetivo é justamente o contrário. Estimular, naqueles que produzem conteúdos para a mídia impressa, o hábito da experimentação, com base no conhecimento dos códigos mais basais da linguagem tipográfica.

4.3.3.1 FONTES RENASCENTISTAS

Desenvolvidas como escrita na Itália do século 14 e 15, são cópias dos manuscritos da época e refletem bem o espírito do Renascimento. São proporcionalmente próximas do retângulo áureo, traços leves e contraste entre hastes ameno. Suas terminações mais abruptas (nas letras “a”, “c”, “f” e “r”) delatam a inspiração na pena, sugerindo um ritmo de leitura e uma entonação elegante, clara, audível. Seu eixo inclinado favorece a leitura da esquerda para a direita, pois assim é o sentido presumido do seu traço idealizado. As serifas se conectam em curvas nas hastes e as barras são levemente inclinadas (observe a abertura da letra “e” de algumas fontes dessa época), o que diminui a sensação de linhas horizontais artificialmente perfeitas, trazendo mais espontaneidade que se comparadas às fontes do estilo Romântico (como a fonte Bodoni ou Walbaum), cujas barras seguem rigorosamente os 180 graus, compondo ângulos de 90° com as hastes verticais, dando a sensação de *grid* mecânico.



As vozes suscitadas são de pronúncia clara, levemente masculina, com entonação que sugere formalidade, mesmo porque não excede em rompantes emocionais. Pode inclusive potencializar textos bem humorados pelo imprevisto, já que criam por antecipação uma previsão de que o texto é sério, formal, acadêmico, como os comentários de Joelmir Beting, jornalista econômico da TV Bandeirantes, em contraste com sua figura nórdica e entonação

Fontes Renascentistas

CENTAUR MT REGULAR corpo 12/14,5

As vozes suscitadas são de pronúncia clara, levemente masculina, com entonação que sugere formalidade, mesmo porque não excede em rompantes emocionais. Pode inclusive potencializar textos bem humorados pelo imprevisto, já que criam por antecipação uma previsão de que o texto é sério, formal, acadêmico. Sua mancha gráfica é relativamente leve. *Sua versão italic geralmente não supera a inclinação de 10° e suas formas são elípticas ou construindo um quase-losango. Quando em losango, os vértices vivos associados ao condensamento dão a sensação de um tato cortante. Quando em elipse, a sensação é amenizada, tornando-se mais feminina.*

PLANTIN REGULAR corpo 12/14,5

As vozes suscitadas são de pronúncia clara, levemente masculina, com entonação que sugere formalidade, mesmo porque não excede em rompantes emocionais. Pode inclusive potencializar textos bem humorados pelo imprevisto, já que criam por antecipação uma previsão de que o texto é sério, formal, acadêmico. *Sua versão italic geralmente não supera a inclinação de 10° e suas formas são elípticas ou construindo um quase-losango. Quando em losango, os vértices vivos associados ao condensamento dão a sensação de um tato cortante. Quando em elipse, a sensação é amenizada, tornando-se mais feminina.*

BEMBO REGULAR corpo 12/14,5

As vozes suscitadas são de pronúncia clara, levemente masculina, com entonação que sugere formalidade, mesmo porque não excede em rompantes emocionais. Pode inclusive potencializar textos bem humorados pelo imprevisto, já que criam por antecipação uma previsão de que o texto é sério, formal, acadêmico. *Sua versão italic geralmente não supera a inclinação de 10° e suas formas são elípticas ou construindo um quase-losango. Quando em losango, os vértices vivos associados ao condensamento dão a sensação de um tato cortante. Quando em elipse, a sensação é amenizada, tornando-se mais feminina.*

STEMPEL GARAMOND corpo 12/14,5

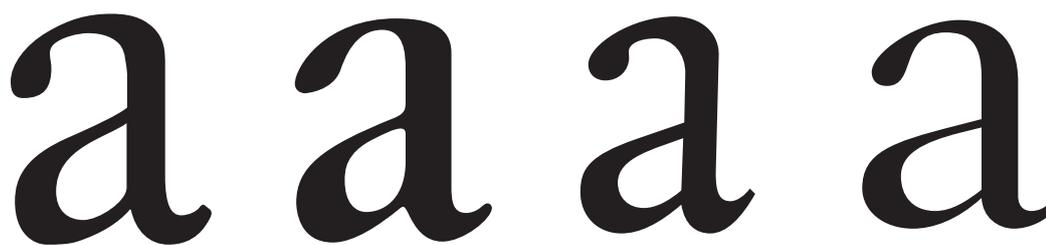
As vozes suscitadas são de pronúncia clara, levemente masculina, com entonação que sugere formalidade, mesmo porque não excede em rompantes emocionais. Pode inclusive potencializar textos bem humorados pelo imprevisto, já que criam por antecipação uma previsão de que o texto é sério, formal, acadêmico. *Sua versão italic geralmente não supera a inclinação de 10° e suas formas são elípticas ou construindo um quase-losango. Quando em losango, os vértices vivos associados ao condensamento dão a sensação de um tato cortante. Quando em elipse, a sensação é amenizada, tornando-se mais feminina.*

equilibrada, sempre de terno e semblante sereno. Adequada para textos longos, as fontes renascentistas redesenhadas recentemente possuem algumas sutis mudanças. Suas terminações são em gotas e suas serifas são menores e menos pontiagudas, suavizando também sua entonação, aproximando-se das barrocas.

Uma característica que influencia em uma entonação mais masculina é a inclinação do braço terminal da letra “a”. Esta inclinação em quase linha reta, indicando como que um gesto de corte com a pena, associada à terminação brusca não suavizada e as serifas um tanto mais pontiagudas, conferem uma entonação sutilmente mais ríspida que suas versões barrocas, por exemplo.

4.3.3.2 FONTES BARROCAS

As letras barrocas, pela suavidade que apresentam nas terminações em gota e, em alguns casos, nas serifas com pontas arredondadas e no maior tamanho do olho das letras, indicam uma entonação levemente mais feminina, mais aberta. E também mais emocional, já que as barrocas possuem um contraste (entre a espessura das hastes) um pouco maior. Em suas versões mais delgadas e condensadas, são muito mais orgânicas e delicadas, lembrando inclusive alguma coisa das hastes das plantas de jardim. As mais famosas são as fontes desenhadas por Claude Garamond (?-1561) e seu amigo Robert Granjon, e as fontes de Jean Jannon (1580-?) que por muito tempo foram consideradas obras de Garamond. As versões em



ADOBE CASLON

ITC GARAMOND

ELZEVIR S (DTL)

GRANJON ROMAN

Fontes Barrocas

ADOBE CASLON corpo 12/14,5

As letras barrocas, pela suavidade que apresentam nas terminações em gota e, em alguns casos, nas serifas com pontas arredondadas e no maior tamanho do olho das letras, indicam uma entonação levemente mais feminina, mais aberta. E também mais emocional, já que as barrocas possuem um contraste (entre a espessura das hastes) um pouco maior. Em suas versões mais delgadas e condensadas, são muito mais orgânicas e delicadas, lembrando inclusive alguma coisa das hastes das plantas de jardim. *As versões italic barrocas chegam a ser tão femininas na entonação que podem corromper um texto que se dedica a ser enfático e ríspido nas palavras.*

ELZEVIR S (DTL) corpo 12/14,5

As letras barrocas, pela suavidade que apresentam nas terminações em gota e nas serifas com pontas arredondadas, e também no maior tamanho do olho das letras, indicam uma entonação levemente mais feminina, mais aberta. E também mais emocional, já que as barrocas possuem também um contraste (entre a espessura das hastes) um pouco maior. Em suas versões mais delgadas e condensadas, são muito mais orgânicas e delicadas, lembrando inclusive alguma coisa das hastes das plantas de jardim. *As versões italic barrocas chegam a ser tão femininas na entonação que podem corromper um texto que se dedica a ser enfático e ríspido nas palavras.*

ITC GARAMOND corpo 12/14,5

As letras barrocas, pela suavidade que apresentam nas terminações em gota e nas serifas com pontas arredondadas, e também no maior tamanho do olho das letras, indicam uma entonação levemente mais feminina, mais aberta. E também mais emocional, já que as barrocas possuem também um contraste (entre a espessura das hastes) um pouco maior. Em suas versões mais delgadas e condensadas, são muito mais orgânicas e delicadas, lembrando inclusive alguma coisa das hastes das plantas de jardim. *As versões italic barrocas chegam a ser tão femininas na entonação que podem corromper um texto que se dedica a ser enfático e ríspido nas palavras.*

GRANJON ROMAN corpo 12/14,5

As letras barrocas, pela suavidade que apresentam nas terminações em gota e nas serifas com pontas arredondadas, e também no maior tamanho do olho das letras, indicam uma entonação levemente mais feminina, mais aberta. E também mais emocional, já que as barrocas possuem também um contraste (entre a espessura das hastes) um pouco maior. Em suas versões mais delgadas e condensadas, são muito mais orgânicas e delicadas, lembrando inclusive alguma coisa das hastes das plantas de jardim. *As versões italic barrocas chegam a ser tão femininas na entonação que podem corromper um texto que se dedica a ser enfático e ríspido nas palavras.*

ITC Garamond Versão Light Condensed e *Light Condensed Italic*

italic das barrocas delatam ainda mais sua entonação feminina. São mais inclinadas e mais elípticas que as versões renascentistas, que possuem formas mais próximas a de um losango inclinado. As versões *italic* barrocas chegam a ser tão femininas na entonação que podem corromper um texto que se dedica a ser enfático e ríspido. Um editorial político oposicionista de críticas hostis perderia em muito seu poder se editorado com este estilo. Talvez ganhasse em ironia, como é o caso das colunas do jornalista Élio Gaspari na *Folha de S.Paulo*.

Este espírito mais floral e feminino acabou por perder parte do viço com as influências do Neoclassicismo, que gerou um estilo tipográfico mais contido, mais dissociado do punho, de desenho mais presumido que espontâneo.

4.3.3.3 FONTES NEOCLÁSSICAS

No início do século XIX, a racionalidade estava em alta e confiscou parte do estilo orgânico que vinha se desenvolvendo, tornando as fontes não-cursivas, organizadas em *grids*, perdendo aos poucos o fluxo da escrita. Inspiradas no ideais gregos, as fontes criadas eram também idealizações de uma razão clássica. A entonação resultante é masculina e demonstra um certo desdém pelo mundo que não seja o das idéias. Essa pitada de superioridade intelectual na voz ficará mais evidente nas letras românticas, que ampliam os contrastes entre as hastes e podam a maioria das curvas orgânicas que simulavam a dança da pena na escrita.



BASKERVILLE REGULAR

CENTURY OLDSTYLE

FOURNIER MT REGULAR

BELL MT REGULAR

Fontes Neoclássicas

BASKERVILLE REGULAR corpo 12/14,5

Inspiradas no ideais gregos, as fontes criadas eram também idealizações de uma razão clássica. A entonação resultante é masculina e demonstra um certo desdém pelo mundo que não seja o das idéias. O eixo da maioria das fontes neoclássicas já é rígido e vertical, o que as faz recuperarem parte da função que foi preenchida pelos versais romanos: a monumental. Com o apreço pelos edifícios públicos herdados dos gregos, o Neoclassicismo contaminou a tipografia com a aura e entonação impostada. O eixo vertical modifica a velocidade da leitura e sugere uma entonação mais estudada, mais elaborada, longe do improvisado. *A versão Italic tem inclinação entre 14° e 16° e forma quase uma elipse perfeita*

FOURNIER MT REGULAR corpo 12/14,5

Inspiradas no ideais gregos, as fontes criadas eram também idealizações de uma razão clássica. A entonação resultante é masculina e demonstra um certo desdém pelo mundo que não seja o das idéias. O eixo da maioria das fontes neoclássicas já é rígido e vertical, o que as faz recuperarem parte da função que foi preenchida pelos versais romanos: a monumental. Com o apreço pelos edifícios públicos herdados dos gregos, o Neoclassicismo contaminou a tipografia com a aura e entonação impostada. O eixo vertical modifica a velocidade da leitura e sugere uma entonação mais estudada, mais elaborada, longe do improvisado. *A versão Italic tem inclinação entre 14° e 16° e forma quase uma elipse perfeita*

CENTURY OLDSTYLE REGULAR corpo 12/14,5

Inspiradas no ideais gregos, as fontes criadas eram também idealizações de uma razão clássica. A entonação resultante é masculina e demonstra um certo desdém pelo mundo que não seja o das idéias. O eixo da maioria das fontes neoclássicas já é rígido e vertical, o que as faz recuperarem parte da função que foi preenchida pelos versais romanos: a monumental. Com o apreço pelos edifícios públicos herdados dos gregos, o Neoclassicismo contaminou a tipografia com a aura e entonação impostada. O eixo vertical modifica a velocidade da leitura e sugere uma entonação mais estudada, mais elaborada, longe do improvisado. *A versão Italic tem inclinação entre 14° e 16° e forma quase uma elipse perfeita*

BELL MT REGULAR corpo 12/14,5

Inspiradas no ideais gregos, as fontes criadas eram também idealizações de uma razão clássica. A entonação resultante é masculina e demonstra um certo desdém pelo mundo que não seja o das idéias. O eixo da maioria das fontes neoclássicas já é rígido e vertical, o que as faz recuperarem parte da função que foi preenchida pelos versais romanos: a monumental. Com o apreço pelos edifícios públicos herdados dos gregos, o Neoclassicismo contaminou a tipografia com a aura e entonação impostada. O eixo vertical modifica a velocidade da leitura e sugere uma entonação mais estudada, mais elaborada, longe do improvisado. *A versão Italic tem inclinação entre 14° e 16° e forma quase uma elipse perfeita*

O eixo da maioria das fontes neoclássicas já é rígido e vertical, o que as faz recuperarem parte da função que foi preenchida pelos versais romanos: a monumental.

Com o apreço pelos edifícios públicos herdados dos gregos, o Neoclassicismo contaminou a tipografia com a aura e entonação impostada. O eixo vertical modifica a velocidade da leitura e sugere uma entonação mais estudada, mais elaborada, longe do improvisado. A versão *Italic* tem inclinação entre 14° e 16° e forma quase uma elipse perfeita. Uma das fontes que se inspiraram nos ideais neoclássicos é a do inglês John Baskerville (1706-1775), criada por volta de 1754, usada na Inglaterra e nos Estados Unidos (era a fonte predileta de Benjamin Franklin).

4.3.3.4 FONTES ROMÂNTICAS

Apesar da visível ruptura com a escrita no Neoclássico, ainda não foi maior que a patrocinada pela tipografia Romântica, que conviveu boa parte dos séculos XVIII e XIX com as fontes neoclássicas. Acentuando o contraste, transformando em círculos os terminais que eram em gota, eliminando as terminações em curva que ligavam as serifas às hastes e reforçando o eixo vertical das letras, a tipografia romântica também reforça as entonações um tanto esnobes, típicas das classes dominantes. Apesar de serem belas e altivas, elas dificultam a fluidez de leitura, tornando-a ainda menos espontânea. Não são masculinas nem femininas. O traço mais fino nas serifas veio a equilibrar novamente a entonação. Atualmente é uma das



BULMER MT REGULAR

BODONI BOOK

LINOTYPE DIDOT ROMAN

BERTHOLD WALBAUM

Fontes Românticas

BULMER MT REGULAR corpo 12/14,5

Sofisticação. É inegável que as fontes românticas transferem este glamour para os textos, sugerindo uma estrutura hierárquica (artística e intelectual) de superioridade para com os outros conteúdos editados em outras fontes, podendo inclusive frear a espontaneidade de um texto que contenha o ritmo de um diálogo, por exemplo.

Acentuando o contraste, transformando em círculos os terminais que eram em gota, eliminando as terminações em curva que ligavam as serifas às hastes e reforçando o eixo vertical das letras, a tipografia romântica também reforça as entonações um tanto esnobes, típicas das classes dominantes.

Na versão italic, elas mantêm a pose e se inclinam equilibradamente, com bojos de hastes quase paralelas.

LINOTYPE DIDOT corpo 11/13

Sofisticação. É inegável que as fontes românticas transferem este glamour para os textos, sugerindo uma estrutura hierárquica (artística e intelectual) de superioridade para com os outros conteúdos editados em outras fontes, podendo inclusive frear a espontaneidade de um texto que contenha o ritmo de um diálogo, por exemplo. Acentuando o contraste, transformando em círculos os terminais que eram em gota, eliminando as terminações em curva que ligavam as serifas às hastes e reforçando o eixo vertical das letras, a tipografia romântica também reforça as entonações um tanto esnobes, típicas das classes dominantes.

Na versão italic, elas mantêm a pose e se inclinam equilibradamente, com bojos de hastes quase paralelas.

BODONI BOOK corpo 12/14,5

Sofisticação. É inegável que as fontes românticas transferem este glamour para os textos, sugerindo uma estrutura hierárquica (artística e intelectual) de superioridade para com os outros conteúdos editados em outras fontes, podendo inclusive frear a espontaneidade de um texto que contenha o ritmo de um diálogo, por exemplo.

Acentuando o contraste, transformando em círculos os terminais que eram em gota, eliminando as terminações em curva que ligavam as serifas às hastes e reforçando o eixo vertical das letras, a tipografia romântica também reforça as entonações um tanto esnobes, típicas das classes dominantes. *Na versão italic, elas mantêm a pose e se inclinam equilibradamente, com bojos de hastes quase paralelas.*

BERTHOLD WALBAUM corpo 11/13

Sofisticação. É inegável que as fontes românticas transferem este glamour para os textos, sugerindo uma estrutura hierárquica (artística e intelectual) de superioridade para com os outros conteúdos editados em outras fontes, podendo inclusive frear a espontaneidade de um texto que contenha o ritmo de um diálogo, por exemplo. Acentuando o contraste, transformando em círculos os terminais que eram em gota, eliminando as terminações em curva que ligavam as serifas às hastes e reforçando o eixo vertical das letras, a tipografia romântica também reforça as entonações um tanto esnobes, típicas das classes dominantes. *Na versão italic, elas mantêm a pose e se inclinam equilibradamente, com bojos de hastes quase paralelas.*

fontes mais associadas à moda, principalmente a moda que vive do design exclusivo, do flerte com a arte e com a intelectualidade (a maioria dos logos de grifes masculinas e femininas voltadas às classes A e B são de estilo romântico). Nos jornais, ainda é muito utilizada em títulos, pois imprimem bastante preto no papel. Sua pose de sofisticação cai muito bem em alguns jornais que precisam se diferenciar dos mais populares. É o caso dos jornais matutinos com pretensões de se tornarem a voz da elite formadora de opinião. Por muitos anos foi a fonte usada nos jornais de São Paulo (mais no Estadão, menos na *Folha de S.Paulo*). Atualmente permanece nos cadernos de cultura e nos editoriais de moda, cedendo espaço às releituras renascentista, desenhadas exclusivamente para os jornais exatamente com o objetivo de reconquistarem a fluência perdida pela elegância intocável das fontes românticas.

Suas principais representantes foram desenhadas por Firmin Didot (a Didot, gravada em Paris entre 1799 e 1811, e redesenhada por Adrian Frutiger para a Linotype) e por Giambattista Bodoni, na Itália, entre 1803 e 1812.

Sofisticação. É inegável que as fontes românticas transferem esse *glamour* para os textos, sugerindo uma estrutura hierárquica (artística e intelectual) de superioridade para com os outros conteúdos editados em outras fontes, podendo inclusive frear a espontaneidade de um texto que contenha o ritmo de um diálogo, por exemplo.

4.3.3.5 FONTES REALISTAS

Depois do romantismo, notamos o ressurgimento de fontes sem serifa, inspiradas pelo Realismo, que combinavam mais com aquele mundo que se concentrava em cidades, que se multiplicava em fábricas, que se locomovia em navios, trens e automóveis. A praticidade tomou conta também da tipografia. Em 1898, a Fundação Berthold, na Alemanha, lançaria a Akzidenz Grotesk, que inspirou o surgimento de fontes que viraram clássicos dos movimentos

artísticos do século XX. A Franklin Gothic, de 1903, desenhada por Morris Benton e a Helvetica (1951), da fundição suíça Hass, são fontes simples, sem adornos (e portanto, sem esnobismo estético ou intelectual) e por isso atraíram com mais empatia os novos leitores de classes humildes, que não se sentiam à vontade com entonações muito sofisticadas e tradicionais, cuja escrita também era despojada e prática.

BERTHOLD AKZIDENS GROTESK

ITC FRANKLIN GOTHIC

HELVETICA MEDIUM

CLARENDON ROMAN

As fontes realistas são francas e informais quando comparadas com a maioria das fontes serifadas. Apesar de possuírem traços de espessura homogênea, ou com pequenas variações, como é o caso da *Franklin Gothic*, ela transfere à entonação mais informalidade que as letras serifadas, principalmente as neoclássicas e românticas. Assim, pela cultura acumulada por séculos de imprensa com serifa, as fontes realistas ocuparam o espaço da imprensa mais noticiosa, voltadas às classes populares, associando-se também à característica mais espontânea e casual da escrita de seus leitores. Por essas qualidades, este tipo de fonte também veio se encaixar como sinalizadora dos ambientes públicos com alto fluxo de pessoas. Em versões mais pesadas (*semibold* ou *bold*) este uso tornou-a cada vez mais impessoal e impositiva. Algumas versões *light* (com hastes afinadas) conseguem resgatar um pouco de sofisticação perdida. São muito usadas atualmente em editoriais de revista de decoração, de *fitness* e também de moda jovem. Em textos longos, torna a mancha de texto monótona para a leitura. Porém, a sua apresentação franca e disciplinada do conteúdo faz com que os leitores se aproximem, esperando que o texto não venha a exigir muito de seu repertório.

Fontes Realistas

BERTHOLD AKZIDENS GROTESK corpo 11/13

Inspiradas pelo Realismo e pela crescente industrialização e urbanização, as fontes dessa época são simples, francas, informais, sem adornos (e portanto, sem esnobismo estético ou intelectual) atraindo com mais empatia os novos leitores de classes populares. **Com traços de espessura homogênea, ou sutis variações, cobriu a função de sinalizar ambientes públicos, tornando-a cada vez mais masculina, impessoal e impositiva.** Versões light resgatam um pouco da sofisticação e feminilidade perdida. Por terem abertura pequena, tornam a mancha de texto pesada e monótona para a leitura. Porém, sua apresentação franca e disciplinada faz com que os leitores se aproximem, esperando que o texto não venha a exigir muito repertório. *Italizadas, ganham em velocidade, indicando uma entonação mais empolgada e vertiginosa.*

HELVETICA MEDIUM corpo 11/13

Inspiradas pelo Realismo e pela crescente industrialização e urbanização, as fontes dessa época são simples, francas, informais, sem adornos (e portanto, sem esnobismo estético ou intelectual) atraindo com mais empatia os novos leitores de classes populares. **Com traços de espessura homogênea, ou sutis variações, cobriu a função de sinalizar ambientes públicos, tornando-a cada vez mais masculina, impessoal e impositiva.** Versões light resgatam um pouco da sofisticação e feminilidade perdida. Por terem abertura pequena, tornam a mancha de texto pesada e monótona para a leitura. Porém, sua apresentação franca e disciplinada faz com que os leitores se aproximem, esperando que o texto não venha a exigir muito repertório. *Italizadas, ganham em velocidade, indicando uma entonação mais empolgada e vertiginosa.*

ITC FRANKLIN GOTHIC DEMI corpo 11/13

Inspiradas pelo Realismo e pela crescente industrialização e urbanização, as fontes dessa época são simples, francas, informais, sem adornos (e portanto, sem esnobismo estético ou intelectual) atraindo com mais empatia os novos leitores de classes populares. Com traços de espessura homogênea, ou sutis variações, cobriu a função de sinalizar ambientes públicos, tornando-a cada vez mais masculina, impessoal e impositiva. Versões light resgatam um pouco da sofisticação e feminilidade perdida. **Por terem abertura pequena, tornam a mancha de texto pesada e monótona para a leitura. Porém, sua apresentação franca e disciplinada faz com que os leitores se aproximem, esperando que o texto não venha a exigir muito repertório. Italizadas, ganham em velocidade, indicando uma entonação mais empolgada e vertiginosa.**

CLARENDON corpo 11/13

Inspiradas pelo Realismo e pela crescente industrialização e urbanização, as fontes dessa época são simples, francas, informais, sem adornos (e portanto, sem esnobismo estético ou intelectual) atraindo com mais empatia os novos leitores de classes populares. **Com traços de espessura homogênea, ou sutis variações, cobriu a função de sinalizar ambientes públicos, tornando-a cada vez mais masculina, impessoal e impositiva.** Versões light resgatam um pouco da sofisticação e feminilidade perdida. **Por terem abertura pequena, tornam a mancha de texto pesada e monótona para a leitura. Porém, sua apresentação franca e disciplinada faz com que os leitores se aproximem, esperando que o texto não venha a exigir muito repertório. Italizadas, ganham em velocidade, indicando uma entonação mais empolgada e vertiginosa.**

Entonações indicadas pelas fontes sem serifa do estilo realista são geralmente diretas e francas, mas variam entre impessoais, masculinas e impositivas nas versões bold, e informais e femininas nas versões light. Italicizadas, elas ganham em velocidade, indicando uma entonação mais empolgada e vertiginosa, representando ainda mais o mundo tecnológico que se descortinava na época. Na imprensa, é muito comum nas manchetes e editoriais de esportes. É cada vez mais usada em manchetes de jornais vespertinos, além, é claro, de sua utilização como fonte auxiliar, grafando as legendas, tabelas e números, garantindo contraste (visual e funcional) com as fontes de texto e legibilidade em corpos pequenos.

4.3.3.5.1 FONTES EGÍPCIANAS (INCLUÍDAS NAS FONTES REALISTAS)

Ao mesmo tempo que surgiram as fontes realistas sem serifa, outros experimentaram ampliar o peso das serifas das fontes neoclássicas. O objetivo era desenvolver fontes com apelo visual tão forte quanto as realistas sem serifa, mas com algum sinal de tradição. Inspirados pelas exposições da arte Egípcia, que eram sucesso na Europa no século XIX, fontes como a Clarendon, criada por Benjamim Fox na Inglaterra, cumpriam a função da propaganda – que se tornava cada vez mais influente nas mídias da época – pois suas serifas pesadas e suas hastes mais largas imprimiam bastante tinta no papel, favorecendo o contraste e a hierarquia dos anúncios e cartazes, atraindo o olhar dos cidadãos, com seus gritos públicos. Atualmente, é raro encontrarmos fontes do estilo egípcio nos jornais e revistas. Mesmo na propaganda ele não é tão utilizado. Sua rigidez e peso visual, sua robustez de fonte bastonada com

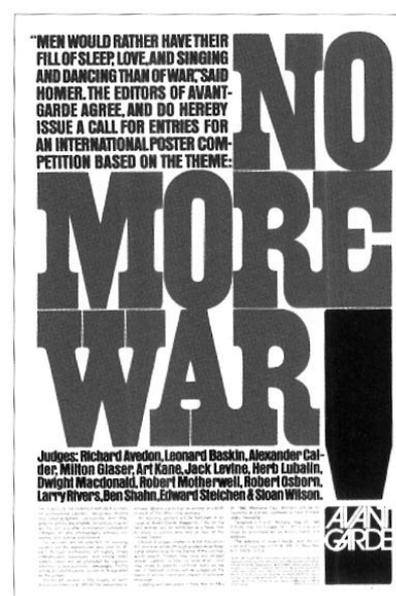


Fig. 104. Cartaz revista Avant Garde, 1968. Designer: Herb Lubalin. Fonte: HELLER e ILIC, 2001, p. 181



Fig. 105. Exemplo de fontes *monospaced*. Anúncio Benetton para a ACNUR - Emergência Kosovo campanha para arrecadar mantimentos para refugiados de guerra. Fonte: Revista Colors, julho 1999, p. 16-17

a pretensa sofisticação de fonte serifada, compõe um meio termo que diminui o seu leque de entonações possíveis. Por serem largamente utilizadas nos Estados Unidos, estas fontes carregam consigo um pequeno lastro de reminiscências do Western e de toda sua cultura imagética.

Também usada em máquinas de escrever, esta fontes, monoespaçadas ou não, fazem lembrar os tempos recentes da datilografia, a escrita-piano que muitos aprenderam forçosamente. Pela ligação imediata com a máquina de escrever (com sua função documental), algumas fontes do estilo egípcio se transformaram em referência quando o assunto é jornalismo, ativismo social e político e literatura. Mesmo após 20 anos de teclado, as entonações sugeridas pela forma são suplantadas pela associação com a confecção de documentos, cartas, atestados, declarações, etc. e também a prática do jornalismo investigativo e seu universo imagético. Aplicadas hoje nos textos, a entonação resultante é de uma voz perspicaz e decidida, temente aos fatos, aproximando-se do espírito do jornalismo investigativo. Outras fontes lançadas recentemente cuidam de incluir em seu desenho as texturas e as falhas de impressão típicas da máquina de escrever, o que amplia ainda mais a evocação de uma voz documental e experiente, distante dos fatos a ponto de descrevê-los com certa imparcialidade, contaminando o conteúdo do texto com a atmosfera das redações e/ou das repartições públicas.

4.3.3.6 FONTES MODERNISTAS GEOMÉTRICAS

Inspiradas nas formas básicas, assim com todas as outras artes, a tipografia sofreu as influências dos manifestos modernistas/funcionalistas do início do século XX, seguindo o estilo econômico e geométrico da arquitetura. Idealizando os grafemas (veja a forma da letra “a” minúscula, que na verdade é uma versão geometrizada das formas antigas cursivas) e ajustando-os à geometria dos círculos e das retas, as fontes modernistas geométricas avançaram nos limites da impessoalidade. Algumas incluíram ajustes ópticos que a tornaram mais humana, como é o caso da Futura, criada pelo alemão Paul Renner entre 1924 e 1926. Outras assumiram serifas, assim como as de estilo egípcio derivadas das fontes realistas. Deixando de vez o retângulo áureo da renascença, as modernistas geométricas geram linhas mais horizontalizadas, dificultando composição em colunas estreitas. Tentando ritmar retas com círculos, algumas letras se confundem (no caso, as letras “a” e “o” e “i” e “l”). Sua entonação tende à monotonia em textos longos, mas é muito usada na publicidade em títulos e intertítulos. Por terem mais áreas de branco nos olhos das letras e por abdicarem do retângulo ereto nas minúsculas, elas não são tão imponentes e impositivas como a maioria das realistas. As fontes do “a” minúsculo circular”, amenizam a entonação masculinizada. Em caixas altas, algumas fontes geométricas não suavizam os ápices das letras, gerando várias formas triangulares que neutralizam o conforto visual das curvas, injetando energia na entonação.



FUTURA MEDIUM

MEMPHIS MEDIUM

GEOMETRIC 231 BT C

BAUHAUS MEDIUM

Modernistas Geométricas

FUTURA corpo 11/13

No início do século XX, a tipografia sofreu as influências dos manifestos modernistas e funcionalistas, seguindo o estilo econômico e geométrico da arquitetura. Idealizando os grafemas e ajustando-os à geometria dos círculos e das retas, as fontes modernistas geométricas avançaram nos limites da impessoalidade. **Algumas incluíram ajustes ópticos que a tornaram mais humana. Outras assumiram serifas, assim como as de estilo egípcio derivadas das fontes realistas.** Sua entonação é mecânica, porém nem sempre masculina, já que a presença de círculos, ainda que perfeitos, amenizam o aspecto mais retangular das realistas. É comum confundir-se com o "a" e o "o" ou com o "i" e o "l" em textos. *Sua versão italizada não transmite tanta imposição como nas realistas.*

GEOMETRIC 231 BT corpo 12/14,5

No início do século XX, a tipografia sofreu as influências dos manifestos modernistas e funcionalistas, seguindo o estilo econômico e geométrico da arquitetura. Idealizando os grafemas e ajustando-os à geometria dos círculos e das retas, as fontes modernistas geométricas avançaram nos limites da impessoalidade. **Algumas incluíram ajustes ópticos que a tornaram mais humana. Outras assumiram serifas, assim como as de estilo egípcio derivadas das fontes realistas.** Sua entonação é mecânica, porém nem sempre masculina, já que a presença de círculos, ainda que perfeitos, amenizam o aspecto mais retangular das realistas. É comum confundir-se com o "a" e o "o" ou com o "i" e o "l" em textos. Sua versão italizada, quando possui, não transmite tanta imposição como nas realistas.

MEMPHIS corpo 11/13

No início do século XX, a tipografia sofreu as influências dos manifestos modernistas e funcionalistas, seguindo o estilo econômico e geométrico da arquitetura. Idealizando os grafemas e ajustando-os à geometria dos círculos e das retas, as fontes modernistas geométricas avançaram nos limites da impessoalidade. **Algumas incluíram ajustes ópticos que a tornaram mais humana. Outras assumiram serifas, assim como as de estilo egípcio derivadas das fontes realistas.** Sua entonação é mecânica, porém nem sempre masculina, já que a presença de círculos, ainda que perfeitos, amenizam o aspecto mais retangular das realistas. É comum confundir-se com o "a" e o "o" ou com o "i" e o "l" em textos. *Sua versão italizada não transmite tanta imposição como nas realistas.*

BAUHAUS corpo 11/13

No início do século XX, a tipografia sofreu as influências dos manifestos modernistas e funcionalistas, seguindo o estilo econômico e geométrico da arquitetura. Idealizando os grafemas e ajustando-os à geometria dos círculos e das retas, as fontes modernistas geométricas avançaram nos limites da impessoalidade. **Algumas incluíram ajustes ópticos que a tornaram mais humana. Outras assumiram serifas, assim como as de estilo egípcio derivadas das fontes realistas.** Sua entonação é mecânica, porém nem sempre masculina, já que a presença de círculos, ainda que perfeitos, amenizam o aspecto mais retangular das realistas. É comum confundir-se com o "a" e o "o" ou com o "i" e o "l" em textos. Sua versão italizada, quando possui, não transmite tanta imposição como nas realistas.



Fig 106. Embalagem para viagem Dunkin' Donuts. 2006

Há aqui um centro paradoxo nestas fontes, especialmente em uma de suas mais famosas representantes, que é a Futura. Ao contrário de suas versões *light*, que são realmente bem impessoais (quase como a Avant Garde do diretor de arte e designer norte-americano Herb Lubalin (1918-1981)), as versões *bold*, por se beneficiarem mais dos ajustes ópticos, conseguem fugir da assepsia geométrica e estimulam versões

de entonação mais coloquiais, às vezes eficientemente empáticas e bem humoradas, por causa de seus repetidos círculos grossos, que inspiram associações táteis de conforto. Ainda mais empáticas ficam quando suas bordas são arredondadas – como a fonte texto padrão de vídeo da Globo e também como a fonte do logo do Dunkin' Donuts. A sensação de que o tato é amigável, não oferecendo perigo – um código biofísico – faz com que a entonação englobe tons mais brincalhões, mais infantis, podendo transformar um texto difícil em algo palatável, pelo menos inicialmente.

4.3.3.7 FONTES MODERNISTAS LÍRICAS

Bastou um século para que sentíssemos falta dos ritmos da escrita e elas voltaram junto com o ritmo da forma humanista do Renascimento. Estimuladas pelos cursos de caligrafia artística e comercial – que antes eram penosas obrigações dos contabilistas – que se transformaram em *hobby* terapêutico para os designers e publicitários cansados da monótona e mecânica vida da digitação, as fontes do modernismo lírico retomaram seus postos na imprensa e hoje acumulam funções, gravando títulos, intertítulos e textos, inspirando releituras com ajustes às suas funções de títulos, que exigem versões *bold*, não comuns na Renascença.

Este *revival* orgânico (similar à contribuição das curvas de Oscar Niemeyer para a

arquitetura modernista) inspirou também a releitura de algumas fontes realistas sem serifa, ajustando-as às modulações de contraste das hastes e aos eixos inclinados das fontes humanistas. O fato é que muitos textos hoje na imprensa, com mais ênfase no meio revista, são compostos por fontes “renascentistas” sem serifa.



A entonação resultante é um *mix* de coloquialidade com elegância e fluidez. Mesmo em suas versões em *bold*, as fontes modernistas líricas permanecem próximas da escrita e da fala. Com mais sinuosidades, recuperaram parte da feminilidade perdida com a geometrização. Mas o culto à simplicidade e clareza permanece na maioria delas. As versões com serifa são menos rebuscadas e tendem a aberturas maiores, gerando manchas de texto mais claras. Por estas tantas qualidades, o estilo modernista lírico é cada vez mais utilizado na mídia impressa atual.

4.3.3.8 FONTES PÓS-MODERNAS. ELEGÍACAS E GEOMÉTRICAS

Não que as pessoas tenham desistido do Modernismo ou que ele e suas formas simples não esteja mais entre nós. Observemos a simplicidade de um iPod (tocador de MP3 da Apple) e encontraremos os descendentes do “*less is more*” sugerido pelos preceitos geométricos do Modernismo. Mas há um cansaço acumulado, evidente desde o início da década de 60 pela comparação com a energia criativa e despreocupada da *Pop Art* e dos

movimentos da cultura psicodélica. Faltava humor, jogo de cintura (e de punho, já que o assunto é escrita e tipografia) para o Modernismo. Essas novas correntes, mais desapegadas de metodologias ou ideologias, mais lúdicas, expressivas e bem humoradas, influenciaram também a linguagem tipográfica. São muitos os redesenhos e pastiches das tipografias clássicas. Não há como citá-los em específico mas alguns panoramas esboçados nós arriscaremos, sempre que possível com exemplos de algumas fontes representantes das diversas tendências que compõem o pós-modernismo.



Há uma série de fontes que refinam as bases propostas pelas tipografias humanistas, dando um aspecto de contemporaneidade ao seu estilo, marcando manchas de livros, jornais matutinos e revistas informativas. Outras pretendem assumir a elegância esnobe e sofisticada das românticas Didots, sendo utilizadas nos cadernos de cultura e no mundo do consumo voltado às classes A e B. Ainda outras assumem a rigidez neoclássica, criando fontes com uma voz segura e conservadora, perfeitas para o perfil de alguns bancos privados. Uma característica marcante, entre as que superam o modismo tipográfico, é a leveza, frescor e a contemporaneidade que conseguiram obter a partir de desenhos tão clássicos, muitas vezes fundindo características do estilo romântico com o renascentista ou barroco.

Outras são mais recatadas e suas traquinagens passam quase despercebidas, como é o caso da Scala Serif e Scala Sans, desenhadas por Martin Majoor em 1994 para a FontShop. Outros desenhos mixam qualidades das primeiras fontes realistas com as fontes serifadas,

Pós-modernas Elegíacas

NOFRET ROMAN corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc.

São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe. *Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.*

MATRIX corpo 12/14,5

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc. *São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas.*

Mas não é o fim da história, nem de longe. Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.

SCALA SERIF corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc.

São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe. Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.

FILOSOFIA corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc.

São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe.

Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.

Pós-modernas Geométricas

CONDUIT ITC corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc. São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe. **Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.**

TRIPLEX SANS corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc. *São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe.* **Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.**

SCALA SANS corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc. *São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe.* **Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.**

ITC Officina Serif corpo 11/13

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer típico de um DJ em fundir diversos estilos; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica; a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc. *São tantas as vertentes que representam o pós-modernismo na Tipografia que já nos damos ao luxo de enjoar de algumas delas. Mas não é o fim da história, nem de longe.* **Entre o orgânico e o mecânico, entre a emoção e a razão, há muitas estações virgens no dial tipográfico para se ouvir, perscrutando os finitos infinitos que separam as estações clássicas já programadas.**

gerando híbridos que sugerem entonações quase polifônicas – como a fonte Dead History, de 1990, criada por P. Scott Makela – como se uma pessoa pudesse variar de timbre com diversos falsetes. Personificando, duas pessoas falando ao mesmo tempo ou uma pessoa com transtorno de personalidade bipolar.

SERIFADAS **BASTONADAS** Polifonia de estilos, prosódia em falsete

FONTE DEAD HISTORY

fusão DE ESTILOS e RITMOS

FONTE DISTURBANCE

Fig. 107. Exemplos de fontes que sugerem fusão de entonações diferentes, ora mesclando estilos (bastonado e serifado), ora variando o grafema (maiúsculas e minúsculas).

Há também uma categoria de fontes que exploram as marcas deixadas pelos processos de impressão ou grafia. Assim como nossos atuais jeans “stonados” e sapatênis com aspecto envelhecido, estas fontes também apresentam cicatrizes, falsas marcas de expressão (ou melhor, impressão), tentando nos convencer que possuem história, lastro, fugindo da superficialidade e falta de personalidade que o processo virtual “imprime” em seus produtos gráficos. Elas são atraentes porque aparentam ser únicas e bem acabadas – não digo refinadas, mas gastas, vividas – para suprir talvez nossa falta de profundidade e vivência histórica atrofiada por shopping, internet e ar condicionado. A culpa é desta certa inveja que sentimos ao contar as rugas de Keith Richards (lendário guitarrista do Rolling Stones).

TYPEWRITER2 REGULAR Nao foi possivel completar sua ligacao

HORRORSHOW REGULAR NAO FOI POSSIVEL COMPLETAR SUA LIGACAO

BLACKBEARD REGULAR **Não foi possível completar sua ligação**

VTYPEWRITER TELEGRAM NAO FOI POSSIVEL COMPLETAR SUA LIGACAO

Fig. 108 a. Exemplos de fontes que simulam perdas e ruídos decorrentes do processo de impressão

Algumas fontes criadas nas últimas duas décadas são mais econômicas e monofônicas, com inspiração nas fontes bastonadas de sinalização de trânsito, como é o caso da fonte Triplex Sans, desenvolvida por John Downer em 1985. Há também uma série de fontes que se inspiram na perfeição e na impessoalidade do vetor produzido diretamente no computador, uma espécie de neo-mecanicismo ou geometrismo à la Bézier (em referência ao



matemático francês Pierre Bézier, criador das curvas polinomiais com pontos de controle que possibilitam o desenho vetorizado em softwares como AutoCad, Illustrator e Corel Draw). Estas fontes, mesmo quando mais próximas das proporções humanistas, dão uma entonação eletrônica, robotizada, à subvocalização. Outros exemplos são a Template Gothic, de Barry Deck, criada em 1990 e a Cholla Sans, ambas comercializadas pela Emigré. Apesar de combinarem perfeitamente com textos que abordam tecnologia, ciência, futuro; essas mesmas fontes podem complicar, ou ironizar, a fruição de textos mais líricos.

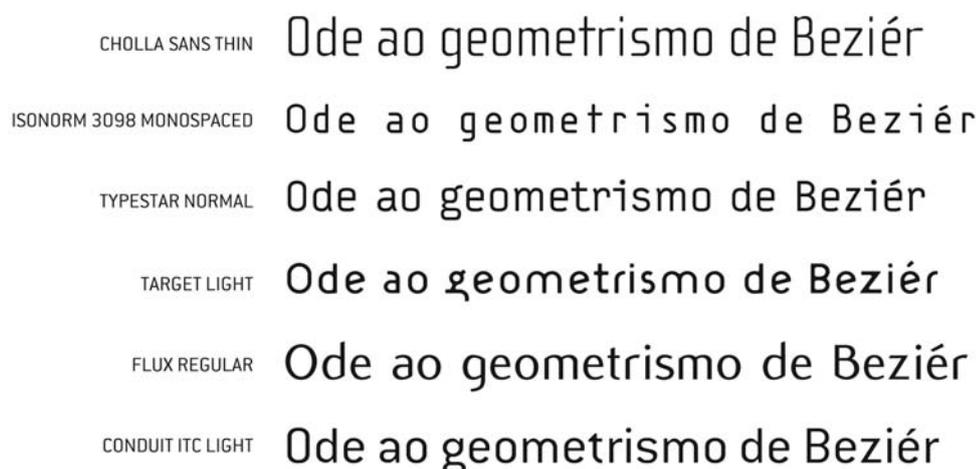


Fig. 109. Exemplos de fontes que delatam e assumem o estilo das ferramentas de edição eletrônica em vetor.

O desrespeito criativo com os ícones da tradição tipográfica; o prazer em fundir diversos estilos como um DJ mixa músicas de universos diferentes; o humor presente na citação, no pastiche, na paródia, na irreverência, na expressividade; a ode à assepsia tecnológica, a perfeição e fidelidade do digital gerando saudade das falhas e ruídos inerentes aos processos de impressão anteriores; a espontaneidade das fontes cursivas, o resgate das fontes populares, feitas literalmente à mão e digitalizadas etc.

A imaginação naturalmente é mais produtiva em diálogos coloquiais transcritos, que mais se identificam atualmente com a informalidade e praticidade das fontes sem serifa. O texto não precisa ser poético, culto ou jornalístico. Quanto mais perto do estilo da oralidade, mais claro é o gosto, o odor, o timbre da voz que melhor o acompanha. E no Brasil, ainda mais folcloricamente brasileiro se torna o texto quando acompanha os tropeços no português culto, tropeços esses que se acumulam silenciosamente, catalizando algumas mudanças nas grafias, cristalizando regionalismos, entonações carregadas de sotaque. Esta curiosidade do erudito pelo popular, do urbano pelo campo, do tecnológico pelo manual, tem ampliado o interesse, tanto acadêmico como profissional,



Fig. 110. Placas com exemplos de tipografia popular.
Fonte: Site www.placasridiculas.com.br

pela caligrafia e pela tipografia popular, resistentes mesmo nos grandes centros, concorrendo com vinis de recorte e letras-caixa, sinalizando funções mercantis com sua graça peculiar e seus percalços típicos dos iletrados, o que lhe confere o charme do folclore urbano. Próxima da escrita, a tipografia popular se assemelha em função à escrita usual (particular) – algumas se inspiram na escrita gerencial, com suas caligrafias que lembram a escrita comercial –, com pretensões ora informativas, ora persuasivas, ou apenas decorativas. As tipografias destas placas artesanais que compõem a paisagem urbana traduzem com fidelidade artística as vozes

do povo mais simples, delatando os calos da língua pelo ritmo da escrita, modulado pelos calos das mãos que pintam os caracteres. Assim, tão próxima do estilo da fala, a tipografia popular dá todas as pistas, rica em códigos biofísicos e culturais, para a personificação do autor.

Por outro lado, quanto mais longe o texto seguir do fluxo do pensamento, mais dificuldade terá a nossa mente em encontrar referências nos códigos biofísicos. Ainda assim, é possível guiar-se pelos códigos lingüísticos e culturais, tecendo relações que podem ser ricas na interpretação do conjunto, fazendo paralelos dos ruídos gráficos com os rúidos impostos pelos meios de amplificação e difusão do som, da voz, como os sons reconhecíveis de uma pessoa resfriada, com dor de garganta ou parcialmente rouca, de alguém falando ao megafone, de um auto-falante com caixas estouradas, de uma estação AM sintonizada em rádio portátil, de um microfone abafado, de uma voz de gravação de caixa postal, de robô, de caixa eletrônico etc.

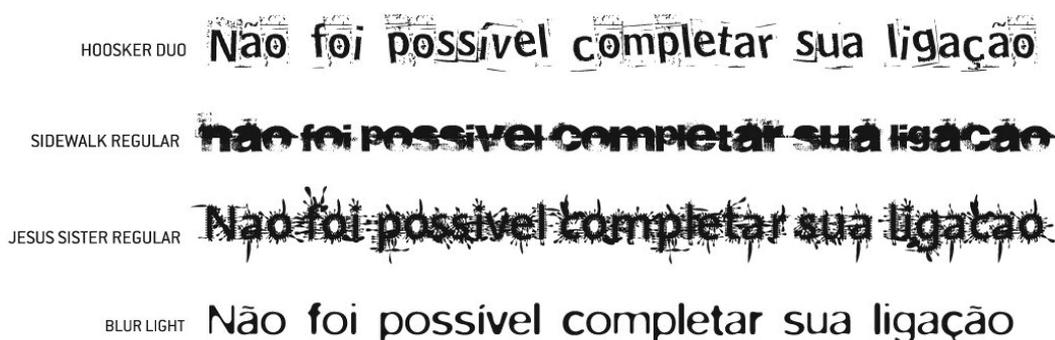


Fig. 108 b. Exemplos de fontes que sugerem entonações com falhas e ruídos, como os exemplos da figura 108 a.

Outro recurso, bastante utilizado no meio publicitário, é indicar a ironia presente no texto, mesmo antes de lido, utilizando fontes “bem humoradas” (com alinhamento solto, forte contraste de hastes, texturas e elementos decorativos, aumento de corpo de uma letra para outra) simulando uma entonação irônica, com ritmos que lembram palavras ditas entre risos (como maus contadores de piadas, que riem antes do final). Estas fontes funcionam como uma



Fig. 111. Exemplo de fonte que indica a ironia do texto mesmo antes da leitura. Loja de Cd's Sax. Fonte. Revista Jovem Pan, 1995, pag. 53

claque (pessoas que riem e/ou batem palmas em shows e apresentações) de televisão, aquele riso gravado que nos indica que a piada foi contada e que devemos rir, para não dar sinais de que não entendemos a piada. Os neurônios especulares fazem o restante, já que a química do cérebro está propensa à gargalhada. Como no reflexo da tosse em público, uma pessoa rindo quebra as barreiras para que outras possam rir também, sem reprimendas sociais. Mas como na música, que

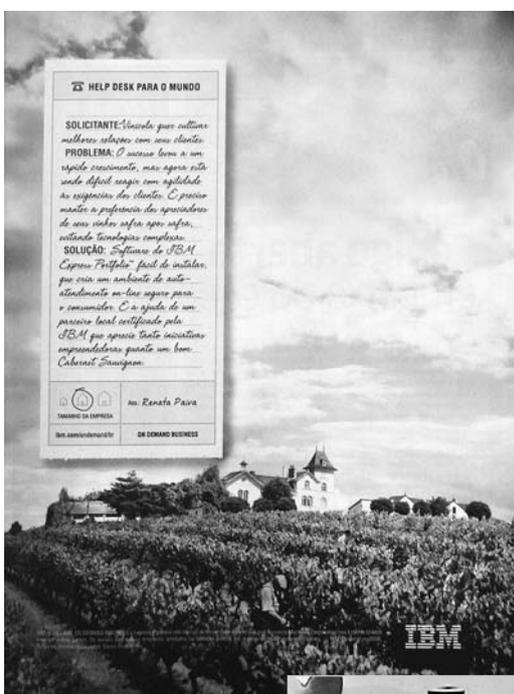
vive de criar previsões e satisfazê-las (ou surpreendê-las), as fontes podem também potencializar um texto irônico, engraçado, trágico, de duplo sentido etc., criando previsões que escondem a real intenção do texto. Assim, escreve-se o texto com uma fonte mais sisuda ou mesmo mais familiar, para não levantar suspeitas. Mais Joelmir Beting, menos José Simão. O resultado geralmente é um humor mais cerebral, menos pastelão. Porém, intelectualmente mais recompensador, pois levanta a auto-estima de quem a entende. Sem indícios de tortas na cara para se ter certeza do riso, entender uma piada inteligente torna inteligente quem a desvendou. E o faz-de-conta-que-você-me-engana funciona muito bem na publicidade, pois as piadas que exigem um pouco mais do ouvinte são as que o pessoal de escritório prefere contar, para de-monstrar *status* intelectual, *sex-appeal* associado ao senso de humor. Desta forma, propagandeia-se.



Fig. 112. Exemplo de ironia disfarçada pela postura formal da fonte. Anúncio relógios Rolex. Fonte: Revista Bravo, Setembro 2006

É comum também na publicidade a utilização, cada vez maior, de fontes que imitam o traço, a escrita. Não necessariamente cursiva, mas claramente feita à mão. O objetivo é geralmente tornar a comunicação ainda mais empática, informal, franca, sem intermediários, como uma conversa face-a-face. As fontes cursivas, antes limitadas às formas da caligrafia infantil, agora estão por toda a parte, mas sempre fazendo o papel da escrita usual, nestes casos para fins publicitários, naturalmente.

As possibilidades de gerar sentido a partir da linguagem tipográfica não se limitam às experimentações pela escolha da fonte (ver apêndices de 1 a 5). Espaçamentos,



condensamentos, entrelinhas. Há toda uma gama de recursos que o tipógrafo pode manipular (ver apêndices de 6 a 10), assim como um músico manipula silêncios e notas na escrita musical, alternando compassos, distanciando ou esticando sons, amenizando passagens, compondo com 2 ou mais timbres gerando harmonias, multiplicando

Fig. 113. Exemplo de fonte cursiva. Anúncio IBM. Fonte: Revista INFO, Junho 2006

Fig. 114. Exemplo de fonte cursiva. Anúncio Nivea Young. Fonte: Revista Capricho, março 2006

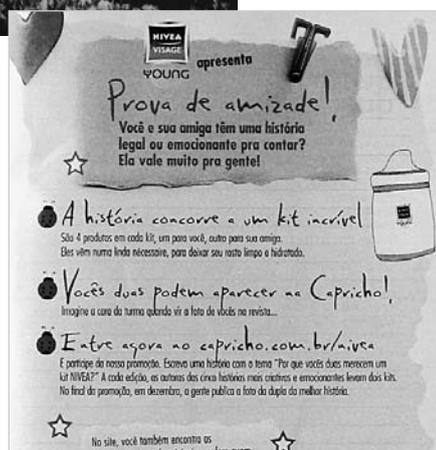
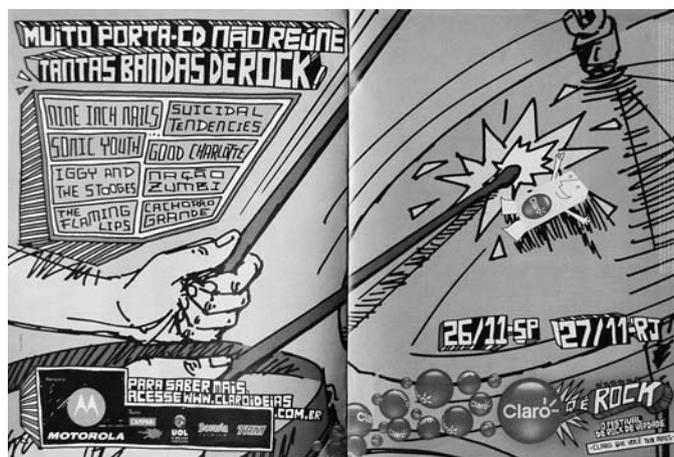


Fig. 115. Exemplo de fonte irregular, sugerindo o traço personalizado da escrita. Anúncio HP. Fonte: Veja, 12/07/2006, p. 95



Fig. 116. Exemplo de fonte irregular, sugerindo o traço personalizado da escrita. Anúncio Novo Motor EconoFlex Chevrolet. Fonte: Revista SuperInteressante, novembro de 2006.

Fig. 117. Exemplo de fonte irregular, sugerindo o traço personalizado da escrita. Anúncio Claro de Rock. Fonte: Revista SuperInteressante, novembro de 2006.



vozes, polifonias etc. Para tornar mais claro as possibilidades dessa linguagem sem correremos o risco de cerceá-la, organizamos um apêndice com alguns exemplos de como os potenciais semânticos da tipografia - que se inspira na escrita e que mimetiza a fala - influenciam na construção de sentido dos textos da mídia impressa.

CONCLUSÃO

5. CONCLUSÃO

5.1 A TIPOGRAFIA COMO VOZ DO TEXTO

O leque de variações de entonação e timbre suscitados pela linguagem tipográfica é bem extenso, como pudemos observar. E não há razão, assim como não há na fala, de limitarmos a utilizar apenas os códigos mais facilmente reconhecíveis. Da mesma forma que não precisamos sempre sorrir enquanto falamos algo engraçado, as fontes utilizadas para sugerir entonações também não precisam seguir à risca as primeiras referências. Podemos lançar mão de inúmeros microtons entre o conteúdo do texto e sua entonação mais óbvia ou mesmo fugir propositadamente dela. Algumas naturalmente poderão neutralizar ou mesmo desdizer o texto, mas outras irão enriquecer ainda mais a compreensão e interpretação do texto original. É bom lembrar que somos capazes de perceber ironia mesmo quando os índices são mais sutis, como em um diálogo de Woody Allen, por exemplo, que prescinde de claque. A linguagem tipográfica, como exemplificamos em alguns anúncios de mídia impressa, pode se dar ao luxo de contradizer algumas entonações mais explícitas em prol de uma interpretação mais rica e menos



Fig. 118. Exemplo de fonte cursiva que coaduna com a praticidade do produto. Anúncio Sony. Fonte: Veja, 6/12/2006, p. 89.

literal do texto. Não se pode negar que uma fonte que imita a escrita infantil, (como a fonte Comic Sans, por exemplo) seja adequada para este público, mas não pode ser encarada como o “único” estilo adequado. Esta compreensão de que a linguagem tipográfica pode assumir diversas e interessantes soluções para o mesmo problema de comunicação é a que mais se coaduna com o espírito da presente pesquisa. Caminho similar segue a mídia impressa, que vem personalizando suas vozes tipográficas e multiplicando seus microtons, enriquecendo seu conteúdo sem perder em identidade, como é o caso do tratamento diferenciado de alguns cadernos dos principais jornais do país, exemplificados na página seguinte (figuras 120 e 121).

Os códigos biofísicos foram por muito tempo negligenciados mas não por isso devem ser encarados como ditadores da linguagem tipográfica. Devem sim ser considerados como elementos constitutivos do processo, que se fundem com os códigos sociais e culturais, estes últimos em permanente evolução. Fontes criadas recentemente, como as versões pixeladas para telas de computador de baixa resolução, com forte tendência para gerar entonações monotônicas e impessoais (em razão de seus códigos biofísicos suscitados pelas formas retangulares desvinculadas dos gestos da escrita) ganharam um sopro enorme de “informalidade” devido ao seu uso crescente nas telinhas de celulares, sendo identificadas hoje com a fala mais pessoal, mais íntima, por acompanhar os textos dos torpedos, geralmente de conteúdo bem íntimo. Uma fonte projetada para a função Gerencial, expressão do poder tecnológico (MANDEL, 2006, p. 65), tornou-se, pelo uso, uma fonte com função Privada, expressão do poder individual. Este é um bom

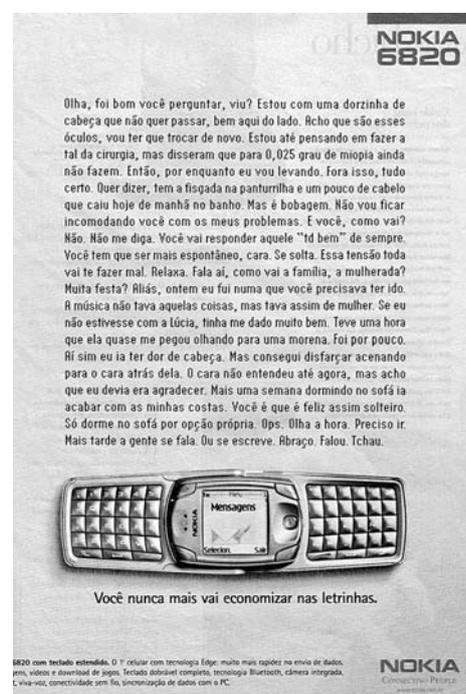


Fig. 119. Exemplo de fonte pixelada, impessoal, mas que se torna pessoal pelo uso atual como fonte de mensagens via telefone celular. Anúncio Nokia. Fonte: revista Cláudia. Novembro 2005

EM JORNAL A SERVIÇO DO BRASIL WWW.FOLHA.COM.BR

FOLHA DE S. PAULO

SECRETARIA DE PRESSÃO, AV. VENTURA FRAGAL FILHO, 155 - JARDIM PAULISTA - SÃO PAULO - SP - CEP: 01318-900

DOMINGO, 22 DE JULHO DE 2007

CLASSIFICAÇÃO SOCIAL DA FOLHA: A+ (A+) 84.4%

ISSN 0150-9000

OS PAULISTANOS E A CRISE AÉREA
 Quem tem a maior responsabilidade pela crise aérea?

71%	59%	52%	49%	42%	24%
Aviação	Comando	Controlador	Assessoria	Controlador de tráfego	Outros

Paulistano defende Congonhas, mas com mudanças
 Datafolha mostra que só 26% pedem desativação; 51% dos moradores da região do aeroporto são contra fechamento

Pane em Manaus suspende voos
 Empresa aérea suspendeu voos para Manaus e Belém após falha no sistema de controle de tráfego aéreo

Pane em Manaus suspende voos
 Empresa aérea suspendeu voos para Manaus e Belém após falha no sistema de controle de tráfego aéreo

ESTADO DE S. PAULO

O ESTADO DE S. PAULO

DOMINGO

22 de julho de 2007 - R\$ 4,00

Pais investe pouco e agrava risco de apagões

Sistema aéreo falha de novo e caos volta aos aeroportos
 Apagão no Cindacta de Manaus desorganiza rotas nacionais e internacionais

Aliás Aviação, um drama mundial

Turquia define futuro entre islâmicos e seculares

FOLHA DE S. PAULO

mais!

São Paulo, domingo, 22 de julho de 2007

FOLHA DE S. PAULO

classificados

EMPREGOS CONSTRUÇÃO VEÍCULOS IMÓVEIS NEGÓCIOS

ribeirão
 Letreiros e placas escondem fachadas de prédios históricos no centro de Ribeirão

dinheiro
 RISP quer desoneração para projetos de energia alternativa

ilustrada
 Dona Canô faz 100 anos em Santo Amaro

Preferência nacional
 Pesquisa Datafolha revela que a Banda Calypso e Zezé Di Camargo e Luciano são os artistas mais populares do país; para críticos, resultado aponta para mudanças na difusão e consumo de música

O ESTADO DE S. PAULO

ECONOMIA & NEGÓCIOS

Opção no silício
 Laboratório de SP já pesquisa computador óptico

Cota cobrada
 Diego Calábria é o segundo maior doctores do Iguatemi

Selo verde
 Governo quer dar tratamento correto ao biocombustível

INFRA-ESTRUTURA

O ESTADO DE S. PAULO

CIDADES

A TRAGÉDIA ANUNCIADA
 Apagão de infra-estrutura

empregos
 zap

O ESTADO DE S. PAULO

ALIÁS

A SEMANA REVISTA

MORCIA
 O romance que mudou o cinema e a mídia

ECONOMIA
 Divisor de águas na indústria de celulose

CADERNO 2

CULTURA

Quem tem

Fig. 120. Capa e cabeçalho de alguns dos cadernos da edição da Folha de S.Paulo. Fonte: Folha, 22/07/2007
 Fig. 121. Capa e cabeçalho de alguns dos cadernos da edição do Estado de S.Paulo. Fonte: Estado, 22/07/2007

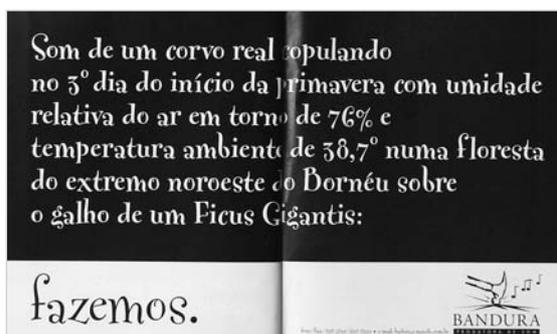


Fig. 122. Exemplo de fonte irônica que imita a escrita com serifa. Cliente: Bandura Produtora de Som. Veiculado em 1999

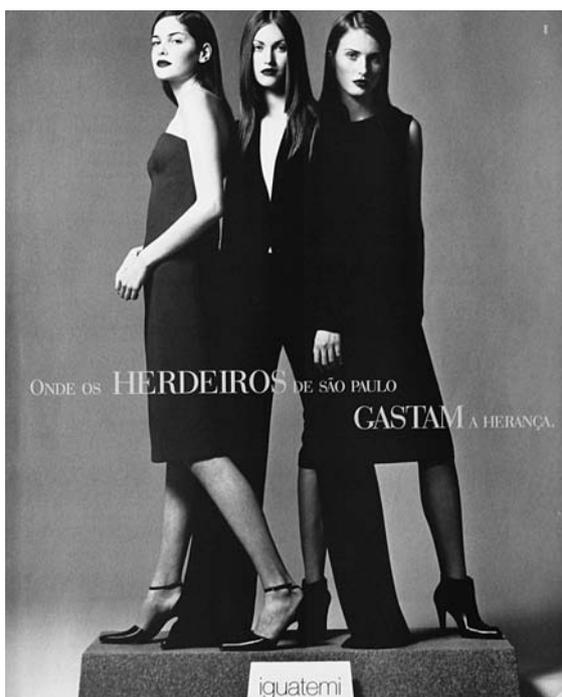


Fig. 123. Exemplo de fonte Romântica em versais, que coaduna com o foco na classe A e B e que também potencializa a ironia do texto por inicialmente disfarçá-la, tornando maior a surpresa do texto. Fonte: Revista Caras. Novembro 1997

exemplo de como os usos no meio social e cultural podem determinar, em um momento histórico, sua interpretação, sobrepondo-se aos códigos suscitados por outros níveis.

A linguagem tipográfica também, como os próprios textos, comporta mais de uma interpretação. Em alguns casos, ela pode sugerir a confluência ou discrepância de duas entonações acompanhando a típica dubiedade dos textos publicitários, por exemplo. Fontes formais são usadas propositalmente com textos informais, carregados de duplo sentido. Fontes informais em textos nada espontâneos. As experimentações são infinitas. E o receio de que a linguagem tipográfica se extingua em seu potencial criativo pode ser deixado de lado. O fim da história para a tipografia é remoto. Não estamos falando de uma linguagem de códigos

finitos, imutáveis, como fósseis enterrados nos subterrâneos da cultura ou verbetes de uma língua morta. Estamos falando de uma linguagem com uma fonte renovável de signos, viva, à superfície, fluída e corrente. Uma linguagem que se alimenta da fusão de dois universos ricos e vivos em si mesmos como geradores de linguagem: o universo da forma e o do som.

5.2 EXPERIMENTAÇÕES PARA ALÉM DA PESQUISA

Em destaque na pesquisa, notadamente nos dois últimos capítulos, há uma sequência de comparações e metáforas entre vozes de rádio e tipografia. A ponte sugerida entre as duas linguagens não é gratuita, nem mesmo em seus aspectos físicos. Estamos falando de locução propagada por rádio, que é uma voz processada, assim como a tipografia é um gestual também processado, idealizado. Para além dos objetivos da pesquisa, podemos experimentar novas abordagens para a compreensão da Tipografia tecendo curiosas e despreziosas relações entre a linguagem da locução e a linguagem tipográfica. É também enriquecedor experimentarmos os extremos de cada fonte tipográfica para observarmos os resultados, que podem surpreender nossas previsões e gerar entonações muitas vezes instigantes e adequadas ao texto e ao seu público. Um dos exercícios é o de experimentar tipos que mais se identificam, na opinião de cada ouvinte, com as vozes famosas do rádio e televisão brasileiros.

Locutores, radialistas, repórteres, âncoras, dubladores e atores são como fontes de voz à disposição dos produtores de conteúdo. Um Paulo César Pereio tem algo de Keith Richards em sua voz cicatrizada. Um Zeca Camargo, com seu coloquialismo elegante – que nos deixa bem à vontade sem perder a credibilidade – tem muito das fontes bastonadas neo-humanistas. Um Pedro Bial, a distinção cultural de uma Didot Romântica. Arnaldo

Fonte Scala Serif William Bonner

Fonte Scala Sans Evaristo Costa

Fonte Garamond Light Sandra Annenberg

Fonte Proforma Light Ana Paula Padrão

Fonte Bodoni Pedro Bial

Fonte Linotype Didot Paulo Francis

Fonte Electra Arnaldo Jabor

Fonte Century Old Style Boris Casói

Fonte Syntax Roman Zeca Camargo

Fonte LombaBook Paulo Henrique Amorin âncora

Fonte Potrzebie Paulo Henrique Amorin apresentador

Fonte Times New Roman Cid Moreira

Fonte Galliard Italic Sérgio Chapellen

Fig. 124. Experimentações livres relacionando jornalistas a fontes de acordo com os códigos suscitados pela entonação, timbre e linguagem corporal.

Jabor, uma releitura pós-moderna de uma Bodoni mais ágil e dramática. Cid Moreira seria nossa familiar Times New Roman. Sérgio Chapellen pede uma fonte mais angulada, levemente feminina e menos impostada, talvez Galliard Italic. William Bonner, do Jornal da Globo, uma fonte pós-moderna contida com serifa. Evaristo Macedo, a mesma fonte pós-moderna, mas sem serifa, muito adequada ao período pós-almoço de seu Jornal Hoje. O ex-global Celso Freitas, atualmente Record, uma fonte Realista. Também realista e franca seria a fonte de Carlos Nascimento, atualmente no SBT. Ana Paula Padrão, no seu jornal de noite também no SBT, uma moderna serifada neo-humanista (“*less is more*”). Boris Casoy, uma neoclássica. Caco Barcellos, repórter da Globo, uma *monospaced* que delata sua origem nas máquinas de escrever, com todo o imagético das reportagens investigativas. Sandra Annenberg, do Jornal Hoje, seria nossa atualizada Garamond. Paulo Henrique Amorim, da Record, uma dessas fontes serifadas pós-modernas, saltitantes, baixas, esticadas e bem humoradas. Faustão, Caixa Alta, letras garrafais. Gugu Liberato, minúsculas maliciosamente inofensivas, infantilizadas. Rolando Boldrin, uma caligrafia rocambolesca, cursiva e colorida. Inezita Barroso, a textura do pincel na madeira. Locutores FM anunciando as “dez mais”? Certamente fontes pós-modernas neo-geométricas e italizadas. Locutores modernos narrando futebol? Fontes bastonadas condensadas e inclinadas. Locutores AM antigos, daqueles que diziam “o esférico choca-se contra a moldura”, narrando futebol? Fontes egípcianas italizadas ou fontes script bold, daquelas que vivem dando flores nos convites de casamento. Galvão Bueno, com seus “erres” e suas entonações épicas, uma Clarendon revisitada, com poucas aberturas, que enrosca suas serifas para dentro, como gavinhas de chuchu e samambaia.

As metáforas e comparações entre Tipografia e Música, entre Tipografia e Voz não são novidade entre os que manipulam criativamente estas linguagens. Para publicitários, designers, calígrafos, poetas (principalmente os concretistas), letristas e músicos, o ritmo de leitura sugerido pela tipografia sempre foi fonte, literalmente, de inspiração, ainda que

inconsciente, para seus trabalhos. Para alguns, a personificação da voz suscitada pela fonte acontece instantaneamente, tão natural como a personificação da voz a partir da escrita, que, como o timbre, é diferenciada em cada indivíduo. É possível construir personagens completos na fusão dos ritmos da fonte com os do texto. Mesmo fontes parecidas ao olhar de um leigo podem gerar timbres diferentes, entonações diferentes a ponto de serem consideradas de outra “pessoa”. Com a experiência análoga a de um degustador de vinhos, podemos conceber na imaginação diversas personalidades de âncoras virtuais de nossos jornais impressos variando apenas a fonte de um texto jornalístico. Podemos não só variar sua gravata, o corte do seu terno, mas esboçar o desenho da caixa ressonante, a expressão do olhar, a postura, as rugas da face, as sobrancelhas, a linha dos ombros...

Ouvindo música de partitura. Assim fazemos ao ler nossos grafemas e imaginar fonemas. O texto impresso suscitará sempre este eco em nossos córtices sensoriais primários. E por prazer, por preguiça ou por necessidade, estaremos sempre a construir linguagem compartilhada a partir desses potenciais institivos. E sempre superando os limites da própria linguagem que democratizamos. Os códigos se sobrepõe e se assentam em um ciclo cada vez mais vertiginoso como corais formando silenciosamente ilhotas, arquipélagos e continentes. É assim com a música ocidental, é assim também com a Tipografia ocidental. Como mais uma camada neste coral tipográfico, a presente pesquisa assume que, ao arvorar-se a interpretações, acaba aprisionando música fluída como água, correndo o risco de arbitrar sentidos, delimitar contornos do que é incontível.

O risco de cristalização há e é consciente. Mas também é consciente a compreensão de rele e fina camada, de sobreposição, de que outros já a estão reconstruindo. Quem dera a presente pesquisa viesse a servir de substrato para grandes e novos corais, ricos em formas, cores e odores, expandindo as áreas do conhecido. Uma esperança que deseja ir longe, mas não o bastante a ponto de precisar voltar pra casa. Abarcar tudo parece não ser

exatamente o desejo por trás da curiosidade, que quando próxima da revelação completa, passa a ser conservadora. O desejo está em eternizar o processo, postergar o final, imortalizar-se no momento, tornar a viagem o próprio destino. Assim como preferimos não saber o final do bom filme, o desejo pelo conhecimento é inteligente o bastante para decifrar apenas parte, pois sabe inconsciente que, se um dia a linguagem puder cristalizar cada metro quadrado do seu oceano, lhe faltará o essencial à sobrevivência psíquica. Mistério em estado líquido.

APÊNDICES

01

O S T R A Ç O S D A E S C R I T A E O S S O N S D A F A L A

tipografia

escrita / tipografia				
Canto	ruído	som	tom	Tom "idealizado"

Fazendo um paralelo da escrita com a melodia da voz (prosódica ou do próprio canto), é possível observarmos que, quanto mais perceptível for o som (ou seja, quanto mais harmônicos entre si forem os sons que compõem um ruído), mais ele será distinguível como forma destacada dos demais, podendo tornar-se símbolo de linguagem, como são os fonemas. O mesmo acontece do rabisco (confuso, difícil de memorizar) ao grafema.

A tipografia que se inspira na escrita restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

a

Palavras

A tipografia
como voz do texto

Tom "idealizado"

Fragmento melódico

Frase melódica

Composição melódica

Quando os sons são arrumados em um padrão de sons harmônicos, o resultado é um tom. Eles parecem arbitrários mas surgem de nossa preferência cognitiva pelos sons mais fáceis de notar e distinguir dos outros. Os fonemas são sons da fala diferentes o bastante para não causarem confusão. Assim também são os grafemas. Memoráveis e diferenciados.

03

O S T R A Ç O S D A E S C R I T A E O S S O N S D A F A L A

CENTAUR MT REGULAR 15/18

Estilo Renascentista

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

Estilo Romântico

BODONI BOOK REGULAR 15/18

GILL SANS LIGHT 15/18

Estilo Moderno Lírico

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

Estilo Pós-Moderno Elegiaco

OPTIMA REGULAR 15/18

ENTONAÇÕES COM FONTES PARA TEXTO

V A R I A N D O O T I M B R E

EUREKA ROMAN 15/18

Estilo Pós-Moderno lírico

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

A tipografia que se inspira na escrita

restitui ao texto o tom da oralidade perdida, sugerindo timbre, altura, duração, ritmo, intensidade, ressoando possíveis entonações a partir de suas conexões com a gestualidade da escrita, com a expressão corporal/facial e com o ritmo de leitura, dando-nos indícios da personalidade por trás do pensamento.

Estilo Pós-moderno geométrico

ITC OFFICINA SERIF 15/18

Estilo Neoclássico

BASKERVILLE REGULAR 15/18

05

O S T R A Ç O S D A E S C R I T A E O S S O N S D A F A L A

tipografia

THE SANS EXTRA LIGHT PLAIN 12/15

Estilo Pós-Moderno lírico

THE SANS BOLD PLAIN 12/15

Estilo Renascentista e Barroco

V A R I A N D O A I N T E N S I D A D E

ENTONAÇÕES COM FONTES PARA TEXTO

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira está ligada a estados de excitação energética. O som que decresce em intensidade pode remeter à fraqueza, sutileza/esperteza. O crescendo pode evocar explosão vital ou brutalidade.

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira está ligada a estados de excitação energética. O som que decresce em intensidade pode remeter à fraqueza, sutileza/esperteza. O crescendo pode evocar explosão vital ou brutalidade.

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira está ligada a estados de excitação energética. O som que decresce em intensidade pode remeter à fraqueza, sutileza/esperteza. O crescendo pode evocar explosão vital ou brutalidade.

A intensidade é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira está ligada a estados de excitação energética. O som que decresce em intensidade pode remeter à fraqueza, sutileza/esperteza. O crescendo pode evocar explosão vital ou brutalidade.

Estilo Pós-moderno geométrico

THE SANS PLAIN 12/15

Estilo Neoclássico

THE SANS BLACK PLAIN 12/15

UNIVERS 49 LIGHT ULTRA CONDENSED 11/14

Estilo Realista - Sem Serifa

UNIVERS 55 ROMAN 11/14

Estilo Realista - Sem Serifa

V A R I A N D O A D U R A Ç Ã O

ENTONÇÕES COM FONTES PARA TEXTO

Podemos sugerir uma leitura mais rápida diminuindo a largura das letras, como se tocássemos rapidamente, em um solo de guitarra, as notas da melodia. Mas tudo tem seu limite. Tocando muito rápido, é capaz do público não notar as sutilezas e duplos sentidos. Muito devagar, fica mais difícil constituir a idéia de conjunto, de fechar a melodia, ouvindo notas alongadas no tempo, como violinos de fundo em andante.

Podemos sugerir uma leitura mais rápida diminuindo a largura das letras, como se tocássemos rapidamente, em um solo de guitarra, as notas da melodia. Mas tudo tem seu limite. Tocando muito rápido, é capaz do público não notar as sutilezas e duplos sentidos. Muito devagar, fica mais difícil constituir a idéia de conjunto, de fechar a melodia, ouvindo notas alongadas no tempo, como violinos de fundo em andante.

Podemos sugerir uma leitura mais rápida diminuindo a largura das letras, como se tocássemos rapidamente, em um solo de guitarra, as notas da melodia. Mas tudo tem seu limite. Tocando muito rápido, é capaz do público não notar as sutilezas e duplos sentidos. Muito devagar, fica mais difícil constituir a idéia de conjunto, de fechar a melodia, ouvindo notas alongadas no tempo, como violinos de fundo em andante.

Podemos sugerir uma leitura mais rápida diminuindo a largura das letras, como se tocássemos rapidamente, em um solo de guitarra, as notas da melodia. Mas tudo tem seu limite. Tocando muito rápido, é capaz do público não notar as sutilezas e duplos sentidos. Muito devagar, fica mais difícil constituir a idéia de conjunto, de fechar a melodia, ouvindo notas alongadas no tempo, como violinos de fundo em andante.

Estilo Realista - Sem Serifa

UNIVERS 47 LIGHT CONDENSED 11/14

Estilo Realista - Sem Serifa

UNIVERS 53 EXTENDED

07

O S T R A Ç O S D A E S C R I T A E O S S O N S D A F A L A

tipografia

VARIANDO O RITMO

ENTONÇÕES COM FONTES PARA TEXTO

TRIPLEX LIGHT REGULAR 11/14 ESPAÇAMENTO -100%

Estilo Realista - Sem Serifa

Também é possível mudar o ritmo de leitura aumentando ou diminuindo o intervalo de silêncio entre as notas, da mesma forma que um baterista pode sugerir um ritmo mais lento adiando o compasso. Se as notas ficarem muito grudadas, é capaz de se fundirem. E se ficarem espaçadas demais, perde-se a noção de conjunto. A leitura fica soletrada.

Também é possível mudar o ritmo de leitura aumentando ou diminuindo o intervalo de silêncio entre as notas, da mesma forma que um baterista pode sugerir um ritmo mais lento adiando o compasso. Se as notas ficarem muito grudadas, é capaz de se fundirem. E se ficarem espaçadas demais, perde-se a noção de conjunto. A leitura fica soletrada.

Estilo Realista - Sem Serifa

TRIPLEX LIGHT REGULAR 11/14 ESPAÇAMENTO 0%

TRIPLEX LIGHT REGULAR 11/14 ESPAÇAMENTO + 100%

Estilo Realista - Sem Serifa

Também é possível mudar o ritmo de leitura aumentando ou diminuindo o intervalo de silêncio entre as notas, da mesma forma que um baterista pode sugerir um ritmo mais lento adiando o compasso. Se as notas ficarem muito grudadas, é capaz de se fundirem. E se ficarem espaçadas demais, perde-se a noção de conjunto. A leitura fica soletrada.

Também é possível mudar o ritmo de leitura aumentando ou diminuindo o intervalo de silêncio entre as notas, da mesma forma que um baterista pode sugerir um ritmo mais lento adiando o compasso. Se as notas ficarem muito grudadas, é capaz de se fundirem. E se ficarem espaçadas demais, perde-se a noção de conjunto. A leitura fica soletrada.

Estilo Realista - Sem Serifa

TRIPLEX LIGHT REGULAR 11/14 ESPAÇAMENTO + 300%

EXPERIMENTANDO ENTONAÇÕES

ENTONAÇÕES COM FONTES PARA TEXTO

AOS BERROS

ou sussurrando

Fontes em corpos pequenos, com ritmo normal, sugerem voz baixa de segredo.

Corpos pequenos e ritmo normal antecipam frases inteligentes.

A entonação é parecida com um daqueles comentários espirituosos que fazemos para as pessoas de nossa confiança.

Com espaçamento maior, sugerem um sussurro,
que, conforme o desenho da fonte, *pode ser sensual*
como alguém falando roucamente ao seu ouvido, ou
METÁLICO E MONÓTONO, COMO UMA LEITURA MAL FEITA.

Condensadas, soam como alguém falando rápido ao telefone para que

ninguém escute, com a mão tapando a boca, ou falando no ouvido uma fôfoca.

Ou um daqueles diálogos inteligentes, neuróticos e super ágeis do Woody Allen.

SE ESTIVEREM EM CAIXA ALTA OU VERSALETE SOAM COMO AQUELE PITO BAIXO E DISSIMULADO

QUE A GENTE DÁ NO FILHO PRA PARAR DE FAZER BAGUNÇA NA FRENTE DAS VISITAS!

EXPERIMENTANDO ENTONAÇÕES

ENTONAÇÕES COM FONTES PARA TEXTO

ESTRESSADO ou **calmo**

Fontes mais altas do que largas sugerem uma entonação apressada, nervosa, geralmente em tom mais alto que a voz natural, com entonação que destaca as sílabas tônicas.

Em caixa alta, a personificação sugere uma pessoa em pé, impaciente, vestida para o trabalho.

Maxilar tenso, dentes impedindo a passagem do som.

Fontes mais largas do que altas sugerem uma entonação de ligação entre os sons da fala, esticando e unindo-os em um ritmo mais lerdo, como uma voz em câmera lenta.

Maxilar aberto, as vogais ganham mais presença, atenuando com curvas os contrastes entre fonemas.

Fontes cujo olho das letras se encontra próximo do retângulo áureo, sugerem uma entonação natural, relaxada, de alguém que está sentado, sem pressão aparente. A tendência é a entonação seguir os indícios do texto.

Falando normalmente

EXPERIMENTANDO ENTONAÇÕES

ENTONAÇÕES COM FONTES DIVERSAS

Contrato Social - Junqueira & Ribeiro Advogados Associados Sociedade Anônima vem por meio deste ofício requerer a nota fiscal de fatura referente...

CLAUDIOMIRO DRIBLOU O BEQUE, TOCOU DE TRIVELA E CHAPELOU EDMILSON! CHUTOU DE BICO E...

Proibido estacionar. Sujeito a multa.

Na Fazenda Santa Rita, Feira de Artesanato com show de música caipira.

Notebook com Pentium Core Duo de 1,83 Ghz e tela plana de 17 polegadas.

Olha o chuchu e o jiló chinês, minha senhora! Compre um kilo e leva três!

Agora concentre-se na respiração, conte lentamente até três e aos poucos relaxe sua mente e todos os músculos do seu corpo.

O corpo será velado às 19 horas, no salão do cemitério Boa Saúde. Os familiares receberão as condolências no salão do Crema-tório, onde se deixarão os vossos.

AS HECEIDADES, AS TRANSFORMAÇÕES E OS DEVIRES ESTÃO IMBRICADOS NO RIZOMA.

ENTONAÇÕES EQUIVOCADAS

11

OSTRAÇOSA ESCRITA E OSSONSDAFALA

FONTES E CREDIBILIDADE

- 01 Juro que é a mais pura verdade! 04 Juro que é a mais pura verdade!
- 02 **Juro que é a mais pura verdade!** 05 *Juro que é a mais pura verdade!*
- 03 Juro que é a mais pura verdade! 06 **JURO QUE É A MAIS PURA VERDADE!**
- 07 juro que é a mais pura verdade! 10 juro que é a mais pura verdade!
- 08 **JURO QUE É A MAIS PURA VERDADE!** 11 Juro que é a mais pura verdade!
- 09 juro que é a mais pura verdade! 12 **JURO QUE É A MAIS PURA VERDADE!**
- 13 *Juro que é a mais pura verdade!* 16 Juro que é a mais pura verdade!
- 14 *Juro que é a mais pura verdade!* 17 Juro que é a mais pura verdade!
- 15 **Juro que é a mais pura verdade!** 18 Juro que é a mais pura verdade!

Textos com carga emocional podem ser desmentidos ou deformados sutilmente quando se usa fontes que denotam ironia, falta de seriedade ou outra emoção não compatível. O texto perde veracidade também quando a fonte tente a ser impessoal, longe do traço da escrita. Nuanças infinitas pode-se obter com fontes cursivas que simulam o traçado da escrita (de virulentas às mais ingênuas) e também com as fontes para texto que, apesar de se distanciarem da 1ª pessoa sugerindo a 3ª pessoa, conseguem manter a credibilidade e dar espaço para a interpretação do conteúdo sem neutralizá-lo.

REFERÊNCIAS

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Editora. **A Revista no Brasil**. Abril: 2000, 250p.
- ADG. **ABC da ADG - Assoc. dos Designers Gráficos**. São Paulo: ADG, 1998. 120p.
- ARGAN, Giulio Carl. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 16. ed. São Paulo: Ediouro, s/d.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1990.
- AZEVEDO, Wilton. **Os Signos do Design**. São Paulo: Global, 1994.
- BALZAC, Honoré du. **As ilusões perdidas**. Trad. de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARABÁSI, Albert-László; BONADEAU, Eric. **Redes sem escala**. In: Revista Scientific American Brasil, ano 12, n. 13, junho de 2003, p. 64-72.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BETH, Hanno; PROSS, Harry. **Introducción a la ciência de la Comunicación**. Barcelona: Anthropos, 1987.
- BIGAL, Solange. **O design e o desenho industrial**. São Paulo: Annablume, 2001. 94p.
- BLACKWELL, Lewis. **The end of print: the graphic design of David Carson**. Londres: Laurence King, 1995.
- BODONI, Giambattista. **Prefácio ao Manuale Tipografico**. trad. Dorrothée de Bruchard. Manuale Tipografico, 1818. www.escriitoriodolivro.org.br/arte/bodoni.html
- BRINGHURST, Robert. **A Forma Sólida da Linguagem**. São Paulo: Ed. Rosari, 2004. 83p.
- _____. **Elementos do estilo tipográfico**. Trad. André Stolarski. São Paulo: Ed. Rosari, 2004.
- BUCHSBAUM, Paulo. **Frases Geniais que você gostaria de ter dito**. Rio de Janeiro. Ediouro, 2004, 440p.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da Semiótica da Cultura**, São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura - CISC/PUC SP, 1995a.
- BYSTRINA, Ivan. **Semiótica da Cultura** (manuscrito), Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: CISC/PUC SP, 1995b.
- CAMARGO, Mário de (org.). **Gráfica. Arte e Indústria no Brasil**. São Paulo: Bandeirantes Gráfica e EDUSC, 2003, 174p.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 19. ed. São Paulo: Palas Athena, 2001. 242p.

- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 211p.
- CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- _____. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. **A Teia da Vida**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- COLLARO, Antônio Celso. **Projeto Gráfico**. São Paulo: Summus, 2000. 184p.
- CHOMSKY, Noam. Language and the Mind. **Journal Psychology Today**, 1968. Trad. Miriam Lemle.
- COELHO, Jonas Gonçalves; GUIMARÃES, Luciano; VICENTE, Maximiliano Martin (Orgs.). **O futuro: continuidade/ruptura: desafios para a comunicação e para a sociedade**. São Paulo: Annablume, 2006, 180p..
- COELHO, Martha; LEMLE, Miriam; LEITE, Yonne (Orgs.). **Novas Perspectivas Lingüísticas**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. 376p.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1979. 230p.
- DAMÁSIO, António; DAMÁSIO, Hanna. O cérebro e a linguagem. Edição Especial *Viver - Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 3, 2005, p. 29.
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. 336p.
- _____. **O mistério da consciência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. 480p.
- _____. **Em busca de Espinosa**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 352p.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 488p.
- DONDIS, A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EPICURO. **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. 528p.
- ERBOLATO, Mário L. **Jornalismo Gráfico**. São Paulo: Edições Loyola, 1981. 168p.
- FARIAS, Priscila. **Tipografia Digital**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 112p.
- FERLAUTO, Claudio. **O Tipo da Gráfica, uma continuação**. São Paulo: Ed. Rosari, 2002.
- FREEMAN, Walter J. A fisiologia da Percepção. Edição Especial *Viver - Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 3, 2005, p. 32.
- FROVA, Andrea. Bases da harmonia na música. Edição Especial *Viver - Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 3, 2005, p. 73.
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais e Símbolos**. Desenho, Projeto e Significado. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GARDNER, Howard. **O Verdadeiro, o Belo e o Bom**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. 363p.

- GENTAZ, Edouard; HATWELL, Yvette. Ilusões do Tato. Edição Especial *Viver - Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 3, 2005, p. 85.
- GLADWELL, Malcolm. **Blink. A decisão num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 254p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOLEMAN, Daniel; KAUFMAN, Paul. **O Espírito Criativo**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto. Sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2000, 128p.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2001. 144p.
- _____. **As cores na mídia**. São Paulo: Annablume, 2003. 210p.
- HALEY, Allan. **Typographic Milestones**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold, 1992. 146p.
- HAWKING, Stephen. **O Universo numa Casca de Noz**. São Paulo: Mandarim, 2001. 216p.
- HELLER, Steven; ILIC, Mirko. **Genius moves – 100 icons of Graphic Design**. North Light Books, Cincinnati, 2001, 208p.
- HUISMAN, Denis. **Dicionário dos Filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 1054p.
- JACQUES, João Pedro. **Tipografia pós-moderna**. Rio de Janeiro: 2AB, 2002. 39p.
- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e xtase. Como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 441p.
- JUNIOR, Norval Baitello. **A Era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005. 122p.
- KANDEL, Eric; SQUIRE, Larry. Memória não-consciente. Edição Especial *Viver – Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 2, 2005, p. 55.
- _____. Aprendizado das Habilidades. Edição Especial *Viver – Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 2, 2005, p. 62.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha e Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- LEDOUX, Joseph. **O Cérebro Emocional**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 332p.
- LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra 1 – Técnica e Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1990. 245p.
- _____. **O Gesto e a Palavra 2 – Memórias e Ritmos**. Lisboa: Edições 70, 2002. 237p.
- LINS, Guto. **Livro Infantil?**. São Paulo: Rosari, 2004. 96p.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com Tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 184p.

- MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Confluência, 1967.
- MALMBERG, Bertil. **A Fonética**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d (original em francês *La Phonétique*, Presses Universitaires de France, 1954). 194p.
- MANDEL, Ladislav. **Escritas – espelho dos homens e das sociedades**. São Paulo: Ed. Rosari, 2006. 191p.
- MARKOWITSCH, Hans. A reconstrução do passado. Edição Especial *Viver – Mente & Cérebro*, **Scientific American**, ano XIV, n. 156, 2006, p. 53.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **O Escavador de Silêncios: formas de construir e desconstruir sentidos na Comunicação**. Nova teoria da Comunicação II. São Paulo: Paulus, 2004. 572p.
- MASI, Domenico de. **Criatividade e grupos criativos**. São Paulo: Ed. Sextante, 2003. 795p.
- McCRONE, John. **Como o cérebro funciona**. Série Mais Ciência. São Paulo: Publifolha, 2002. 72p.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1970. 408p.
- MEYER, Philippe. **O olho e o cérebro. Biofisiologia da percepção visual**. São Paulo: Ed. Unesp, 2002. 130p.
- MIRABELLA, Giovanni. O cérebro que aprende. Edição Especial *Viver – Mente & Cérebro*, **Scientific American**, n. 3, 2005, p. 40-47.
- MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MUTI, Riccardo. **Entrevista Suplemento Mais**. Folha de São Paulo, 27/08/2006, p. 10.
- NEUWEILER, Gerhard. A origem de nosso entendimento. Edição Especial *Viver – Mente & Cérebro*, **Scientific American**, ano 4, n. 37, 2005, p. 64-71.
- NIEMEYER, Lucy. **Tipografia: uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 112p.
- NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. 528p.
- PHILLIPS, Helen. Por todos os sentidos. Edição Especial *Viver – Mente & Cérebro*, **Scientific American**, ano XIV, n. 156, 2006, p. 72.
- PINKER, Steven. **Como a mente funciona**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 666p.
- _____. **O Instinto da Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 627p.
- _____. **Tábula Rasa. A negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 684p.
- POYNOR, Rick; BOOTH-CLIBBORN, Edward. **Typography now – the next wave**. Booth-Clibborn Editions, Londres, 2000, 224p.
- POYNOR, Rick. **Typographica**. Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 2002. 144p.
- PRIBAM, Karl; WILBEN, Ken. **O Paradigma Holográfico e outros paradigmas**. São Paulo: Cultrix. 1995.

- PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980. 177p.
- _____. **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos, 1983. 151p.
- QUINTERO, Alejandro Pizarroso. **História da Imprensa**. Tradução de Fernanda Soares e Paulo Pisco. Lisboa-Portugal: Planeta Editora, 1996. 703p.
- RAMACHANDRAN, V. S.; BLASKESLEE, Sandra. **Fantasma no Cérebro**. Rio de Janeiro: Record, 2002. 417p.
- RAMACHANDRAN, V. S.; E. M. HUBBARD. **Synaesthesia: a Window into Perception, Thought and Language**. Em *Journal of Consciousness Studies*, v. 8, n. 12, p. 3-34, 2001.
- _____. Ouvindo as cores e degustando as formas – Pessoas com sinestesia dão valiosas pistas para a compreensão da organização de funções do cérebro humano. In: **Scientific American Brasil**, ano 2, v. 13, n. 12, p. 48-55, jun. 2003.
- ROTHERBSTEIN, Julian; GOODING, Mel. **Alphabets & other signs**. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- ROCHA, Cláudio. **Projeto Tipográfico - Análise e produção de fontes digitais**. São Paulo: Edições Rosari, 2002. 126p.
- SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 360p.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. 246p.
- SHILLER, Friedr. **Sobre a Educação Estética do ser Humano**. Brasília: Casa da Moeda - Imprensa Nacional, 2000. 178p.
- SNYDER, Gertrude, PECKOLICK, Alan. **Herb Lubalin: Art Director; Graphic Designer and Typographer**. Amshow & Archive, NY, 1985, 184p.
- STRUNCK, G. **Marca Registrada**. Rio de Janeiro: Europa Empr. Gráf., 1997.
- TALBOT, Michael. **O Universo Holográfico**. São Paulo: Best Seller, 1991. 390p.
- TRACY, Walter. **Letters of Credit. A view of type design**. 1986, p.31
- UPDIKE, John. **O estilo do Uso do Tipo**. trad. Dorrothée de Bruchard. *Jornal Handicraft de Boston*, 1924. www.escriitoriodolivro.org.br/arte/updike.html
- VASCONCELOS, Augusto Carlos de. **Estruturas da Natureza. Um estudo da interface entre a Biologia e a Engenharia**. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 2000. 311p.
- VIEIRA, Padre Antonio. **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. 528p.
- VILLAS-BOAS, André. **Utopia e Disciplina – o design gráfico como síntese do imaginário modernista**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998. 148p.
- WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)