

Marina Garone Gravier



Mestre em Desenho Industrial, Universidade Nacional Autônoma do México. Dissertação: *Tipografía y diseño industrial. Estudio teórico e histórico para la representación tipográfica de una lengua indígena.*

Doutora em História da Arte, Instituto de Investigações Estéticas, Universidade Nacional Autônoma do México. Tese: *História da tipografia colonial para línguas indígenas.*

Pesquisadora do Instituto de Investigações Bibliográficas, Biblioteca Nacional, México.

Como você teve contato com o tema *tipografia e línguas indígenas*?

Em 1996, eu, já como designer gráfica, fui convidada pelo departamento de publicações do Instituto de Investigações Estéticas da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México) a adaptar uma fonte tipográfica para composição de um texto nos anais do colóquio *Nómadas y sedentarios*, sobre línguas indígenas e outros temas relacionados à questão indígena. Um dos textos era na língua otomi, e era necessário o uso do alfabeto fonético e de um monte de diacríticos na sua composição. Então, quando o trabalho de diagramação chegou a essa parte do livro, deram-se conta de que a fonte selecionada não servia. Como não era desejável diagramar todo o livro de novo, com uma outra fonte, me pediram para fazer adaptações à fonte selecionada. Foi um trabalho que eu achei muito interessante, e então entrei em contato com a linguista que havia escrito esse ensaio sobre o otomi, para perguntar-lhe coisas, tirar dúvidas, e esse foi o meu primeiro contato e trabalho com uma língua indígena. Depois disso, fui convidada pelo Centro de Investigações e Estudos Superiores em Antropologia Social do México, o CIESAS, a re-desenhar uma série de coleções, uma das quais era de linguística, e então retomei a fonte que eu havia adaptado anteriormente e a completei com mais caracteres, para que se pudesse compor outros textos em outros idiomas indígenas. Este foi, digamos, o meu segundo trabalho na área.

Como se deu a passagem de um trabalho prático de design para a pesquisa?

Um pouco depois desses trabalhos, eu tive a oportunidade de conhecer a André Gürtler, que estava desenvolvendo uma tipografia que se chamava *Mayathan* para a língua maia, com um grupo de estudantes mexicanos. Ele me convidou a estudar na Schüle für Gestaltung, em Basileia, Suíça, para que eu desenvolvesse a versão otomi da *Mayathan*, o que era um pouco estranho, porque seria como tentar desenvolver a versão espanhola do inglês. Depois do convite e já na Suíça, me dei conta que ele não tinha uma compreensão dos aspectos linguísticos envolvidos nesse tipo de trabalho, pensava que era só fazer formas de letras. Inicialmente eu aceitei, na condição de continuar desenvolvendo minha própria pesquisa em otomi, independentemente do projeto da *Mayathan*. Mas não deu muito certo, porque era também o tema da minha dissertação de mestrado em Teoria e História do Desenho Industrial,

que eu desenvolvia na Faculdade de Arquitetura na UNAM. Então eu tinha um corpo de orientadores independente dele, e ele não respeitou essa hierarquia acadêmica. Ele achava que era a única pessoa que podia avaliar o projeto. Do ponto de vista tipográfico, provavelmente sim. Mas do ponto de vista linguístico, antropológico e histórico, ele não era a melhor pessoa para avaliar, especialmente porque ele não tinha a formação de pesquisador. Por exemplo, para desenvolver a *Mayathan*, a pesquisa de documentos que fizeram foi muito pobre, sem consultar uma base documental ampla, sem ver como havia se comportado o maia em processos impressos antes. Olhando o resultado final da *Mayathan*, nos perguntamos como se deram as decisões de design para desenvolvê-la, já que tem um desenho muito parecido com a *Times New Roman*. Fizeram o processo de estetização da língua muito mais rápido do que a análise de como se comporta a letra nos textos. Então eu fiquei apenas seis meses na Suíça. Lá, tive a oportunidade de apresentar os resultados preliminares do meu projeto num congresso de pesquisa em design no Politécnico de Milão, e, na volta, concluí o mestrado, em 2003. A dissertação foi mais um estudo histórico, antropológico. Em alguma medida, foi também um estudo linguístico —evidentemente superficial, pois linguística não é a minha área de formação—, mas abordou os principais procedimentos que o designer de tipos deveria considerar para desenhar fontes para línguas indígenas. Até onde sei, não havia ainda, no México e na América Latina, um projeto que abordasse esse assunto metodologicamente. A dissertação foi muito bem recebida pela banca, eu recebi menção honrosa em estudos de pós-graduação. E foi essa a minha primeira aproximação acadêmica ao tema, uma aproximação ainda próxima da prática do design de tipos. Nesse momento, eu comecei a me perguntar como haviam ocorrido os processos de escrita em outras línguas, além do otomi. Então decidi tentar, num programa de doutorado, responder a essa questão. Em 2003, quando terminei o mestrado, não havia nenhum programa de doutorado, na minha área de formação original, que me parecesse suficientemente sério para desenvolver minha pesquisa e eu estava distante dos doutorados que existiam em linguística, antropologia ou história da arte, então passei dois anos cursando pré-requisitos antes de ser aceita no doutorado em História da Arte, na UNAM, em 2005, para o qual, de todo modo, tive que cursar mais um ano de pré-requisitos. Este foi o processo acadêmico completo, e defendi a tese de doutorado em 20 de agosto desse ano.

Você pode falar um pouco da sua pesquisa de doutorado, *História da tipografia colonial para línguas indígenas*?

Inicialmente, muitos dos meus colegas pesquisadores do Instituto de Investigações Estéticas achavam que eu estava louca por conduzir um estudo para todas as línguas da época colonial. São três séculos, e são muitas línguas. Mas quando você vai ver que material há disponível para essa pesquisa, ou seja, documentos impressos em línguas indígenas, percebe-se que não é impossível estudar todo o conjunto. Na verdade, são muitas línguas —17—, mas não são muitos os impressos, especialmente tomando em conta só aqueles localizados em bibliotecas mexicanas. Então dei início ao trabalho, e o mais difícil foi localizar esses documentos nas bibliotecas nacionais. Ainda que eu tenha visitado bibliotecas também fora do México, trabalhei especificamente nas bibliotecas no México, que são menos conhecidas nesse tema. Do ponto de vista patrimonial, convém estudar o que é nosso. Localizei cópias de 115 livros, nestas 17 línguas, sendo o mais antigo de 1544, e o mais novo de 1809, antes da independência. Fiz aulas de Nahuatl, de Zapoteco. Tive que estudar muito de linguística, por conta própria, para compreender os fenômenos que eu encontrava nos documentos impressos, e então interpretá-los do ponto de vista estético. Eu tive sorte de ter uma orientadora muito generosa e muito solidária com o meu processo, que foi a doutora Clara Bargellini, e de ter muitos colegas que me ajudaram para que a tese chegasse ao final —um final acadêmico, claro. Não um final verdadeiro, porque é uma tese cheia de perguntas que não estão respondidas. O que eu tento responder é como se deu o processo de escrita das línguas indígenas. O que não está ainda completamente respondido para mim é uma aplicação de todo essa pesquisa. Eu gostaria que ela tivesse uma aplicação contemporânea, porque os livros que se imprimem em línguas indígenas ainda têm muitas deficiências tipográficas e de design, e eu gostaria de ter proposto um projeto de aplicação contemporâneo. Mas a pesquisa demanda tanto que não há tempo para fazer as duas partes. Optei pela parte que, na minha opinião, não estava trabalhada. Ou seja, as línguas haviam sido trabalhadas em suas dimensões linguísticas, antropológicas, mas a sua expressão visual não. Foi essa dimensão que eu trabalhei.

Que método você usou para realizar as análises?

Para fazer pontes entre linguística e tipografia, fiz várias leituras. Uma parte da bibliografia que consultei é sobre como elaborar alfabetos contemporâneos de um ponto de vista prático. Estes textos falam sobre aquilo que um linguista deve propor para uma comunidade que precisa de um alfabeto para uso cotidiano. E é uma abordagem muito pragmática: dado um conjunto de caracteres, o que podemos fazer para ampliar ou diversificar o uso de cada letra? Nesse contexto, há o conceito de série e o conceito de sistema fechado. Se for necessário que o sistema cresça, deve-se seguir certas regras, para preservar a identidade do conjunto, uma coerência interna no sistema de escrita. Há então os adjetivadores, os diacríticos, que são moduladores visuais menores, de interferência menor. As principais estratégias sugeridas são: duplicação de letra, uso de diacrítico ou interferências no caractere, como acrescentar uma barra. Desta bibliografia extraí um primeiro repertório de estratégias signícas, contemporâneas. O que fiz em seguida foi traçar a rota histórica desses procedimentos em distintas línguas.

Na evolução do alfabeto latino, desde o fenício até hoje, vê-se que os processos que ocorreram são muito similares com os que ocorrem hoje em novos sistemas de escritas. Há espelhamento de letras, rotação em diferentes ângulos, união de duas letras. Os processos de interferência no sistema de escrita, os processos de multiplicação ou construção do sistema são mais ou menos similares. Há uma matriz básica a partir da qual se geram modificações. A minha questão é identificar o tipo de modificação gerada. Então o que eu analisei foram livros impressos durante o período da imprensa manual, quer dizer, quando todos os processos de produção do documento eram manuais, antes da aparição de tipos elaborados com linotipo e monotipo, e antes da fabricação do papel em máquinas de produção em maior escala. Todos esses processos, com algumas variações mínimas, eram manuais, e, portanto, os níveis de divergência são similares. Quero dizer que, basicamente, de Gutenberg até Didot ou Bodoni, a maneira de fazer tipos foi mais ou menos a mesma, e a maneira de produzir papel também. Há algumas diferenças regionais, mas são pequenas, e os recursos tipográficos disponíveis eram muito similares nesse período todo. Desta forma, uma pessoa podia viajar a diferentes regiões e compor textos em línguas que não fossem a sua, como acontecia na imprensa espanhola, onde havia muitos trabalhadores franceses. Isso foi possível porque os processos de composição tipográfica eram homogêneos. Partindo da identificação de alguns valores homogêneos, pode-se identificar quando há falhas na página, ou quando algo parece não corresponder à norma. Logo, o princípio com que eu operei foi o princípio da diferença visual, o princípio da diversificação visual. Se há uma letra com um padrão de composição diferente, proporções distintas, ou se ao conjunto de caracteres estáveis há alguma adição, quando surgem diferenças que se percebem visualmente, trato de tipificá-las.

Então primeiro tive como leitura processos de produção de alfabetos contemporâneos, e depois fiz leituras mais antigas, de linguística histórica, sobre os processos de transcrição de línguas que não era as indo-européias. Cruzando esses dois grupos de abordagens e revisando o que surgia dos impressos em línguas indígenas, realizei as análises.

A respeito de uma aplicação para a sua pesquisa, o método para análise de impressos nas línguas mexicanas pré-colombianas poderia ser usado para análise de impressos em outras línguas? Como essa metodologia poderia ser aplicada a outros estudos em tipografia e design da informação em geral?

O que eu fiz na última edição do congresso da ATypl (Typ09 - Congresso da Associação Tipográfica Internacional de 2009) foi mostrar que a metodologia de análise também funciona para o guarani, para a língua mapuche, quechua ou o aymara. Porque as análises que realizei foram do trabalho tipográfico, não do trabalho linguístico. Há interação entre os dois, mas quem tinha o problema para resolver era o tipógrafo, ou impressor, na oficina de impressão. Todos os procedimentos se davam pela limitação da imprensa e não se dariam se fossem manuscritos, ou pelo menos não do mesmo modo. Eu cheguei ao esquema de análise a partir da identificação de diferenças visuais nos impressos, análises estéticas e semióticas.

A respeito de como usar esse método de análise para outros estudos, eu diria que o elemento básico é o contraste. Quando se gera contraste para gerar uma diferença de significado, ou quando há contraste regulado por um sistema. Não se pode gerar tantas variáveis que o

usuário não as possa perceber, não é? É preciso operar sobre a lógica de um sistema determinado, porque o sistema que se empregou para escrita na América foi o alfabeto latino, e as regras para gerar contraste são determinadas pelo próprio sistema, ou seja: as variáveis se movem dentro do mesmo sistema. Eu creio que essa forma de olhar documentos serve para impressos e para sistemas de notação escrita em geral. É o que proponho.

Você realizou análise dos impressos em línguas indígenas em outros níveis que não só o glífico, não é?

Sim. Estivemos até agora falando do nível sígnico, da unidade letra, ou unidade glifo. Há um segundo nível, que está desenvolvido na minha tese de doutorado, que é o da mancha de texto na página. São estudos sobre a página enquanto geradora de uma sinalética interna, orientando o leitor com a presença de um rodapé, ou de um título, ou de uma epígrafe, ou de uma capitular, ou do arranjo dos parágrafos. Esse é o segundo nível. O primeiro é fonológico, o segundo é sintagmático. Esses são os dois grandes níveis, são níveis visuais. O espaço é a página, e a página está organizada, regulada e modulada, com base em algumas chaves que o leitor entende. Essas chaves têm um padrão que permite entender o que se está lendo, e gera gêneros discursivos. O leitor percebe quando é um catecismo, quando é um dicionário, quando é uma gramática, quando é uma novela, ou quando há textos e imagens. Essa comunicação escrita vai se configurando de forma tal que o leitor a entende. São, portanto, dois níveis: o nível glífico —da unidade de som— e o nível textual —de gênero literário—, que se manifestam na disposição da página. Há ainda o nível léxico, que é outro nível da linguagem, que é da forma de pronúncia. Esse está mais diluído, só o percebemos em relação com uma quantidade maior de palavras. Por exemplo: o que é que você identifica como uma palavra? Quantos caracteres, no mínimo, ela deve ter? Na realidade, esse é um nível que serve menos para fins da classificação das estratégias sígnicas para grafia das línguas indígenas. Mas na tese eu também desenvolvi um modelo para análises nesses outros níveis, que serve muito bem para o desenho gráfico contemporâneo porque se pode aplicar a qualquer obra contemporânea, em outras línguas.

A sua pesquisa está situada entre diferentes áreas de conhecimento. Como foi o diálogo com profissionais de outras áreas, e como uma nova perspectiva sobre as línguas indígenas – a perspectiva da tipografia – contribui para a sua valorização?

O diálogo foi muito variado. Tive contato com pessoas extraordinárias, que tiveram muita sensibilidade e muita disposição para discutir comigo suas abordagens, e para ler os meus materiais, e me fazer perguntas muito inteligentes, que me fizeram refletir. Sobretudo, tive contato com alguns linguistas, em particular dois, Thomas Smith Stark e Artemisa Echegoyen, que são as pessoas para quem dedico a tese. Mas não foi fácil em todos os casos —alguns linguistas me chamam de “a louca das letrinhas!” [risos]. Foi necessária muita insistência para seguir por esse caminho, e creio que isso é algo que qualquer um que ama um tema precisa ter. O diálogo não foi sempre fácil, em particular com colegas da história da arte —que era o âmbito em que eu estava desenvolvendo a tese—, os quais vêem como um defeito a amplitude metodológica deste estudo. Também não há uma tradição de respeito pelo design gráfico, que é a área de onde eu parto, que está muito mais baseada na prática. Desta forma, nós, designers gráficos, temos uma desvantagem inicial, bastante difícil de desmontar, no diálogo com outras disciplinas. Depois de vários anos no mesmo tema, o diálogo vai ficando mais fácil. Eu tive boas experiências apresentando meu trabalho a historiadores da arte, mas sobretudo os linguistas e pesquisadores da história da linguística são os que estão mais receptivos agora ao tema.

Quanto ao impacto da pesquisa na valorização das línguas indígenas, é algo que ainda está pendente, se entendemos que um estudo assim pode gerar orgulho por parte dos falantes, por seu passado escrito. Isso é algo que dificilmente acontecerá nesse caso, porque a maior parte dos textos impressos em línguas indígenas foram produzidos num processo de evangelização muito duro. Nem todos os textos são religiosos —também há textos linguísticos, como as gramáticas e vocabulários—, mas muitos são religiosos, e não são muitos os indígenas que vão ver isso como uma expressão de seu passado linguístico. Então, o uso contemporâneo

que se pode dar a isso estará muito filtrado pelo uso que podem dar certos linguistas, na verdade. Não vai ser um uso imediato. Eu acho que se uma pesquisa como essa for feita com um corpo de documentos mais contemporâneo, é possível gerar mais impacto. Mas com documentos do passado, na melhor das hipóteses, dirão que eram bonitos, ou nem isso.