

Rodolfo Capeto [UERJ]

Letras na superfície

Letters on the surface

escrita, tipografia, imagem, semiologia

Discutindo a dicotomia texto/imagem, expressa pelo filósofo Vilém Flusser como uma distinção dimensional entre linha e superfície, o autor propõe que esses espaços de informação estão profundamente interrelacionados ao longo das diferentes escalas de percepção envolvidas em sua apreensão, implicando-se que o entendimento desta relação pode ser renovador para autores e leitores.

writing, typography, image, semiology

Discussing the text/image dichotomy, expressed by the philosopher Vilém Flusser as a dimensional distinction between line and surface, the author proposes that these informational spaces are deeply intertwined along the different perceptual scales involved in their apprehension, implying that the understanding of this relationship may be refreshing for writers and readers.

É já um cansado lugar comum dizer-se que o tempo em que vivemos é um tempo da imagem. Chega a ser kitsch lembrar da tão anunciada morte do livro (acompanhada sempre pelo fim dos grandes discursos). Se a modernidade houver sido o ápice da civilização do escrito, a chamada pós-modernidade poderia ser então a “videosfera” de Régis Debray (Debray 1991), ou o que Vilém Flusser descreveu como um mundo de “superfícies” (Flusser 2007), que terão adquirido, no nosso dia-a-dia, a importância que antes era privilégio das linhas (escritas ou impressas).

Como desenhador de tipos (embora em estado de greve permanente), adquiri o hábito, certamente pouco saudável, de olhar essas linhas com uma lente de aumento, verificando, neste processo, que elas não são tão lineares assim. A dicotomia linha-superfície que Flusser explora com invenção no texto “Linha e Superfície” (op.cit.) é, para alguém que siga esta profissão, um pouco mais complicada. Deixando por um instante de atender ao apelo iridescente da imagem, e ignorando qualquer tentativa de distinção entre a linha escrita e a linha impressa (que, para um praticante que pensou profundamente sobre o assunto, como o holandês Gerrit Noordzij, são essencialmente a mesma coisa), gostaria de tentar rememorar para mim mesmo o que eu via com tal lente.

O pensamento, que nasce como fala, é, nessa condição de expressão sonora, formalmente linear, unidimensional. A fala, como a música, é aquilo que pertence ao tempo, o qual (até onde o podemos intuir) é um fluxo contínuo numa única direção. Flusser, no texto citado, lembra que as linhas, pensadas cartesianamente, são ‘discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um “conceito”) e que ‘o mundo é representado por linhas, na forma de um processo’. A menção a Descartes nos faz lembrar, no entanto, que ao contrário da linha contínua, da seqüência de números reais, a linha escrita ou impressa, representação da fala, é descontínua, articulação de um conjunto limitado de sinais. Se examinados com lente poderosa, os “pontos” que a constituem não se desfolham em infinidades de outros, como acontece na reta real. Nessa representação, a fala, que se dá de modo contínuo no tempo, é discreta, fragmentada em unidades – fônicas, conceituais, operativas –, e dessas unidades discretas se constrói a linha.

Nosso interesse, portanto, se volta neste momento para essas unidades, esses “pontos”, segundo Descartes e Flusser. Para que eles formem um conjunto capaz de prover significação, cada um deles deve, potencialmente, se distinguir dos demais. São diferentes A e E, 漢 e 字, ۱ e ۱, e essa diferença é a carga de informação que têm competência para transportar, em contraposição à entropia da indiferenciação. A representação unidimensional da fala – ou do pensamento – se faz, então, a partir de um espaço conceitual que é bidimensional e do qual um

dos eixos, discreto, é o conjunto de significantes disponível, e o outro, igualmente discreto, a sua seqüência na formação da linha.

A sibilina enunciação de Jacques Lacan, “se o signo é aquilo que representa alguma coisa para alguém, o significante é aquilo que representa o sujeito para um outro significante”, poderia ser entendida (trivialmente) como proclamando que somente ao se articularem uns com os outros podem os significantes ser percebidos como tal. Para um conquistador espanhol, o emblema de um deus descarnado, olhos saltados e língua pendente, na parede de um templo ou numa folha de papel de cortiça, seria, isolado, apenas uma imagem arrepiante que se entrega à apreensão de imediato, ainda que misteriosa. Posto ao lado de uma cabeça de macaco, entretanto, ou de uma concha que parece ter dentes, já é uma escrita. A presença do(s) outro(s) significante(s) contagia a cada um deles com a postulação de uma segunda camada de mistério – ou melhor, de opacidade: isto é um texto, cujo suposto significado está numa região inacessível àqueles que desconheçam o código. Desnecessário, para o soldado ou missionário, ter visto algum dia uma escrita pré-colombiana. Ele a percebe como escrita, pois ela tem algo em comum com todas as escritas: a articulação no espaço bidimensional de um conjunto limitado (se bem que às vezes muito grande) de significantes.

O exemplo mascara a arbitrariedade fundamental desse significante. Se uma caveira remete a alguma realidade e tem poder de significação independentemente de sua segunda leitura como texto escrito, um “I”, mero risco vertical, poderia até mesmo ser um acidente natural. Aí, mais que nunca, é apenas no conjunto que a qualidade de signo da marca visível poderá ser apreendida.

Todo desenhador de tipos – ou type designer, como se prefere – se identificaria (neste caso!) com a equação lacaniana. Enquanto a visão clássica, top-down, da escrita (ou tipografia) a entende como expressão gráfica da linguagem, fala ou pensamento, construída num imenso esforço coletivo ao longo da história da civilização, é caro ao type designer um outro sentimento, que se poderia chamar de bottom-up, o qual vê os sinais emergirem sobretudo como significantes, submissos a normas formais e de articulação visual que de certo modo independem de qualquer conexão com alguma representação. O mesmo espírito, em outro contexto, aparece nas pseudo-escritas que fascinaram seres humanos através dos séculos e provavelmente deram dores de cabeça a um ou outro arqueólogo. Exemplos notáveis deste fenômeno são os pseudo-glifos que algumas culturas periféricas à civilização maia aplicavam às suas urnas funerárias e outros artefatos importantes: seqüências de sinais que à primeira vista parecem ser glifos maias, mas que, examinados com atenção, são elementos puramente formais, sem nenhum significado legível, e cujo objetivo, mais que a simples ornamentação, era associar ao objeto a aura aristocrática e quase divina que, naquele tempo e lugar, se irradiava da escrita maia.

Se o que as escritas têm essencialmente em comum é a articulação no espaço bidimensional de um conjunto limitado de significantes, devemos, antes de falar sobre a estrutura interna de cada sinal, indagar como se dá esta articulação, o que é este espaço e aquilo que nele se articula. A fala-pensamento é linha, fluir unidimensional. Mas, em sua representação escrita, este fluxo se articula sobre uma superfície: no espaço bidimensional. A linha original se dobra e fragmenta em linhas parciais, ocupando a superfície num arranjo que, de modo geral, as vê caminharem numa direção e sentido dessa superfície (ou talvez, como no exemplo da escrita boustrophedon grega, em sentidos alternados da mesma direção), enquanto se seguem uma à outra em direção perpendicular àquela em que caminham (deixamos de lado casos particulares, como o disco minóico de Festos, espiral de glifos, e tantos outros). Nessa dobradura, a linha original se compacta de modo a ocupar uma área razoavelmente reduzida da superfície que a suporta. Assim fazendo, várias motivações econômicas são atendidas: não apenas o eventual custo do substrato usado, mas fundamentalmente a economia perceptiva humana, que tem limitações quanto à área e ângulo abarcados pelos processos perceptivos e quanto à necessidade de ação muscular para realizá-los (as longas linhas de maiúsculas que se estendem em seqüência horizontal pelo friso de um entablamento neoclássico, ou algo como a inscrição persa de Behistun – a partir da qual Rawlinson começou a decifrar a escrita cuneiforme –, imposta mais perto dos deuses que dos homens a mais de cem metros de altura, pertencem menos ao espaço da leitura que ao universo da escrita do poder, contra a qual se insurgiu Otl Aicher).

Ao se organizar como colunas de linhas (ou linhas de colunas, nas escritas onde a direção de preferência é a vertical), a linha-fala-pensamento original transforma-se por fim em texto – “tecido”, como ensina a etimologia –, no qual conexões visuais se estabelecem não apenas entre os sinais que se seguem na mesma linha, mas entre aqueles que se encaram de linhas subseqüentes. Basta contemplar alguma das melhores páginas escritas ou compostas no estilo gótico justamente chamado textura para perceber que a escrita adquire então caráter exatamente textural, de superfície, onde a alternância luminosa do preto e do branco cativa e aprisiona o olho

como qualquer superfície cintilante dos meios contemporâneos de comunicação. Os “pontos” de Flusser já não são, na verdade, pontos, mas pequenos subconjuntos da superfície, pequenos territórios nesse espaço, e isso é natural, já que seu desenho, atributo bidimensional, é o que lhes dá a possibilidade da significação e de identidade formal. Essa ocupação territorial da superfície pelos significantes conduz, quase que por natureza, a uma estrutura modular. Isso fica especialmente claro nos ideogramas chineses, que se organizam todos num espaço quadrado, com princípios de equilíbrio interno definidos milenarmente pela tradição. A tendência ao quadrado, retângulo com a maior razão entre área e perímetro, é efeito do mesmo princípio econômico mencionado acima. De qualquer modo, a organização em seqüências de linhas retas tenderá naturalmente a formar uma modulação de base retangular, com variações e exceções. Como quem tenha estudado o desenho de tipos sabe, o espaço “branco” torna-se, por este efeito modular, parte do sinal tanto quanto o é a marca escrita, gravada, pintada ou impressa. A compreensão dessa modularidade essencial da escrita, e, dentro dela, da forma de modulação particular do alfabeto latino, variável na largura e constante na altura, foi o momento de descoberta de Gutenberg, que a partir desse entendimento pôde inventar a impressão e especialmente o molde ajustável, única inovação genuinamente original no conjunto de técnicas que integraram aquela invenção. “A tipografia é um grid”, como escreveu Anthony Froshaug (Kinross 2000).

Investigando o pequeno território que é um sinal escrito ou impresso, e lembrando que é basicamente pelo desenho que ele se distingue dos demais, percebemos que, apesar de sua ocupação bidimensional – zonal, usando o termo de Jacques Bertin –, esse desenho é, de modo geral, linear. Os instrumentos de escrita usados, cinzel, pena, pincel, geram a marca através do movimento de um ponto traçante – movimento que se interrompe, se ergue no ar, para separar os diversos traços que compõem o sinal. Essa seqüência de movimentos, o ductus do sinal, é parte importante de sua definição, e pode ser estritamente normativa, como no caso dos caracteres chineses. No entanto, é evidente que esse ponto traçante não é de dimensão zero, mas tem comprimento ou área, gerando, através de várias interações físicas com o substrato – a pressão do pincel, a translação ou expansão das penas –, um desenho que, a partir da linha, se desenvolve na superfície (conceito que, no Metafont, Donald Knuth transformou em especificação, talvez frustrada, de tipografia digital).

Esse é o jogo das dimensões na escrita. Aproximando progressivamente a lente: da fala original, puro fluxo (dimensão 1) à sua urdidura como texto sobre a superfície (dimensão 2), do ductus que exprime a norma mais reduzida de um sinal escrito (dimensão 1) à sua final representação como forma gráfica sobre a superfície (dimensão 2).

A idéia do texto como superfície, mais que seqüência unidimensional de “pontos”, tem sido explorada não só pelos que se ocupam dos sinais que o exprimem, mas também por alguns daqueles que o escrevem – a polifonia espacial do Coup de Dés de Mallarmé, a distribuição modular dos poemas concretos, as letras que se irradiam radialmente em Ferdinand Kriwet, os cut ups de Brion Gysin e William Burroughs são alguns dos muitos exemplos desde o final do século 19.

Vivendo agora o “tempo da imagem”, imersos na videosfera de Debray, cercados pelas superfícies coloridas de Vilém Flusser, o que podemos redescobrir, mergulhando no texto até encontrar a letra, é que linha e superfície, imagem e texto, foram sempre, de algum modo, integrados. Voltar à palavra é um caminho natural.

Referências

Aicher, Otl (1989). *Typographie*. Berlim: Ernst & Sohn.

Debray, Régis (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris: Gallimard.

Flusser, Vilém (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (Rafael Cardoso, org.). São Paulo: Cosac Naify.

Kinross, Robin (org.) (2000). *Anthony Froshaug: Typography & texts / Documents of a life*. Londres: Hyphen.

Knuth, Donald (1986). *The Metafont Book*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.

Sobre o autor

Rodolfo Capeto, Designer formado em 1980 pela Esdi (Escola Superior de Desenho Industrial)/Uerj (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), escola onde ensina desde 1992. Foi pioneiro, no país, no uso de processos digitais no design, e trabalha em diversos campos do design visual, com ênfase na tipografia.

rcapeto@esdi.uerj.br