

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

João Pedro Gonçalves Munhoz

**A articulação da tipografia nos gêneros do
discurso**

São Carlos - SP

2024

João Pedro Gonçalves Munhoz

A articulação da tipografia nos gêneros do discurso

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Letras
da Universidade Federal de São Carlos
para a obtenção do título de Bacharel em
Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Vinicio de Carvalho Maciel

São Carlos - SP

2024

À minha gatinha Twice.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o meu professor e orientador Lucas Vinicio de Carvalho Maciel por ter me introduzido à teoria bakhtiniana.

À minha família e, em especial, meu pai Carlos, minha mãezinha Michele e meu irmão José. Obrigado por todo o amor e esforços que vocês fizeram todos os dias para que eu pudesse aproveitar ao máximo esse momento.

Ao meu amigo Castro por ter me acompanhado na jornada do *design* até aqui.

À professora Luciana Salazar Salgado por ter me apresentado o mundo da editoração, onde a tipografia é muito querida.

Aos meus amigos da Linguística: Ana, Elisa, Michelin, Arthur e Gabi por serem as companhias mais especiais da minha graduação, e as pessoas com quem mais me senti à vontade e feliz de estar por perto.

Ao Restaurante Universitário, por garantir minha segurança alimentar.

E, principalmente, agradeço meu amigo Marcos Fernando, que durante nossos anos de estudo transformou os momentos difíceis que passamos juntos nas memórias que guardo com mais carinho. Com ele aprendi muito sobre a vida, de longe o maior aprendizado que tive nessa etapa.

*“Lembre-se de que o homem criou o método,
não foi o método que criou o homem.”
- Bruce Lee*

RESUMO

As fontes são conjuntos de caracteres reunidos por uma forma particular de desenho, por um conceito estético ou propósito específico. Elas são construídas a partir de técnicas complexas de tipografia e permitem, de maneira facilitada, a produção de muitos dos textos que lemos e escrevemos no cotidiano. Sendo assim, há constante acesso a uma grande variedade de fontes, cada uma com suas características visuais específicas. Tão grande a ocorrência destes produtos tipográficos, as sociedades passaram a desenvolver diferentes concepções a respeito de suas utilizações. Este trabalho procura compreender os mecanismos discursivos formadores das percepções tipográficas dentro de uma perspectiva exclusivamente linguística, numa abordagem na qual os gêneros discursivos em que os usos tipográficos ocorrem são os elementos centrais para a análise. Através da observação de diversas peças gráficas, representativas de diferentes gêneros discursivos, o trabalho procura descrever os papéis que a tipografia desempenha nos projetos de discurso. A análise se baseia na teoria bakhtiniana de gêneros discursivos e procura, na história dos gêneros e da tipografia, os possíveis dialogismos que vieram a determinar os usos tipográficos contemporâneos. O estudo conclui que a camada tipográfica é componente constitutivo dos gêneros discursivos, tendo graus de relevância distintos a depender das especificidades de cada gênero discursivo.

Palavras-chave: gênero discursivo; tipografia; dialogismo.

ABSTRACT

Fonts are sets of characters united by a particular design form, an aesthetic concept, or a specific purpose. They are constructed using complex typographic techniques and allow for the easy production of many of the texts we read and write on a daily basis. As such, a wide variety of fonts are constantly accessed, each with its own specific visual characteristics. Given the prevalence of these typographic products, societies began to develop many conceptions about their use. This work seeks to understand the discursive mechanisms that shape typographic perceptions from an exclusively linguistic perspective, in an approach where the speech genres in which typographic uses occur are the central elements of the analysis. Through the observation of various graphic pieces, representative of different speech genres, the work seeks to describe the roles that typography plays in speech plans. The analysis is based on Bakhtin's theory of speech genres and looks into the history of genres and typography for hints on possible dialogisms that have come to determine contemporary typographic uses. The work concludes that the typographic layer is a constitutive component of speech genres, having different degrees of relevance depending on the specificities of each speech genre.

Keywords: speech genres; typography; dialogism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fonte, família e glifo	13
Figura 2 – Capas da revista <i>BYTE</i>	19
Figura 3 – <i>Chicago</i> , de Susan Kare	20
Figura 4 – Embalagem contemporânea e sua versão homóloga	24
Figura 5 – Título de <i>Star Wars: The Force Awakens</i> (2015)	25
Figura 6 – A Piada Mortal e Garfield	27
Figura 7 – Página de quadrinho com modulações tipográficas diversas	28

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
3	METODOLOGIA	17
3.1	Objetos de análise	17
4	ANÁLISE TIPOGRÁFICA	19
4.1	O dialogismo	19
4.2	A construção composicional	26
4.2.1	Nos quadrinhos	26
4.2.2	Nas monografias	29
4.2.3	Nos paratextos	30
4.3	As associações interpretativas	31
5	CONCLUSÃO	34
	REFERÊNCIAS	36
	APÊNDICES	38
	APÊNDICE A – FAMÍLIAS MENCIONADAS	39
	ANEXOS	40
	ANEXO A – PÔSTER DE <i>STAR WARS</i> (1977) COM <i>SERIF GOTHIC</i>	41
	ANEXO B – PÔSTER DE REEXIBIÇÃO DE <i>STAR WARS</i> (1977) EM 1981 COM <i>SERIF GOTHIC</i>	42
	ANEXO C – PÔSTER DE REEXIBIÇÃO DE <i>STAR WARS</i> (1977) EM 1982 COM <i>SERIF GOTHIC</i>	43
	ANEXO D – PROJETO TIPOGRÁFICO INCOMUM EM <i>MULHER- MARAVILHA</i> , DA EDITORA EBAL	44

ANEXO E – <i>ROTIS</i> NA SEGUNDA EDIÇÃO BRASILEIRA DE <i>ESTÉTICA DA CRIAÇÃO VERBAL</i> , MIKHAIL BAKH- TIN, PELA MARTINS FONTES	45
ANEXO F – <i>ROTIS</i> NO ENCARTE DO ÁLBUM <i>HOMOGENIC</i> .	46

1 INTRODUÇÃO

A escrita é uma importante manifestação da linguagem. Se com seu surgimento um universo de possibilidades se abriu, foi no século 15 com a prensa de Gutenberg que a escrita efetivamente pôde realizar as suas inovações. A prensa não somente foi o marco que viabilizou a editoração moderna como conhecemos hoje mas também as técnicas tipográficas que viemos a adotar (Kinross, 2004). A difusão da escrita pela impressão colaborou para o desenvolvimento das diferentes esferas discursivas da criação humana, permitindo o surgimento de novos gêneros discursivos (Bakhtin, 2016) e formas variadas de tratamento de texto.

A tipografia, efervescida pelas necessidades dessa progressão tecnológica, acompanhou e também atuou nos desenvolvimentos da história mais recente da escrita. E enquanto o mundo impresso teve sua dinâmica alterada para dividir a comunicação escrita com os veículos digitais, especialmente a partir dos anos 90, a tipografia permaneceu firmemente como materializadora da comunicação que pode mais facilmente ser difundida. A combinação entre as diversas possibilidades de gêneros discursivos e suas formas de execução gerou um certo conjunto de práticas tipográficas mais ou menos adequadas para cada um destes gêneros. Nossa contemporaneidade é, naturalmente, o resultado do desenvolvimento dessas técnicas, que culminaram numa convencionalidade tipográfica dos gêneros.

Apesar de muitos de nós não trabalharmos diretamente com a tipografia, internalizamos diversas das suas convenções através do contato com gêneros discursivos no dia a dia. Somos capazes de criticar esteticamente as fontes, julgar se essas fontes são utilizadas de maneira apropriada nos textos e até mesmo dizer que temos uma determinada fonte preferida. Este trabalho busca entender os mecanismos discursivos que nos levam a conclusões desta natureza e como são estabelecidas as nossas percepções sobre a tipografia. O fazemos pelo prisma bakhtniano da Linguística, posicionando a tipografia num lugar privilegiado de possibilitadora da linguagem escrita e demarcando, a partir daí, os efeitos da camada tipográfica no discurso.

Talvez o trabalho mais importante já realizado sobre a relação entre tipografia e linguagem numa perspectiva de gêneros seja *The typographic contribution to language*, de Waller (1987). No entanto, em nosso trabalho optamos por partir da teoria de gêneros discursivos (e suas noções relacionadas) conforme desenvolvida por (Bakhtin, 2016) como ferramenta possibilitadora da análise, navegando o problema de pesquisa para direções diferentes.

O esquema geral desta monografia consiste na exposição e análise de diversos

objetos que carregam alguma manifestação de material tipográfico. As referências visuais são bastante diversas e escolhidas por contribuírem, cada uma em sua particularidade, com diferentes informações sobre a relação entre tipografia e discurso. Cada referência visual corresponde a um projeto discursivo singular, onde a tipografia foi articulada de maneira igualmente única. Ao observarmos as particularidades salientadas por cada projeto discursivo encontraremos também algumas importantes similaridades nos usos tipográficos. Juntas, todas essas informações constituem um panorama geral onde podemos melhor observar a importância da tipografia para a linguagem.

Também buscamos refazer alguns fios dialógicos de modo a tentar compreender a formação da nossa percepção tipográfica ao passo em que ocorrem as transformações culturais de nossas sociedades. Essa questão já é explorada no *design* e pela historiografia da tipografia. Novamente, propomos aqui uma interpretação que seja pautada no ferramental teórico bakhtiniano: é assim que poderemos articular melhor a relação entre tipografia e o discurso, explorando as questões que são mais caras à Linguística.

A ideia é explorar o potencial analítico da teoria bakhtiniana ao passo em que também propomos à Linguística um convite para mais análises que levem em conta o nível tipográfico dos textos. A partir de um conjunto diverso de referências visuais, delineamos os passos iniciais de um modelo de análise tipográfica linguisticamente motivada, iluminando caminhos ainda pouco explorados no estudo dos discursos.

Ao longo do trabalho, e para sua conclusão, contrapomos algumas explicações comumente aceitas das motivações dos usos tipográficos, muitas delas isentas de qualquer consideração discursiva. Consideramos o discurso, seu projeto, quem o enuncia e em que contexto o faz.

Todas as famílias tipográficas mencionadas no corpo desta monografia estão expostas no Apêndice A, onde compõem uma frase-exemplo que permite a visualização de alguns de seus glifos. Algumas famílias tipográficas são mencionadas apenas para fins de comparação, contextualização ou para servirem como representativas de um determinado estilo tipográfico.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este trabalho adota como núcleo de análise o conceito de gênero discursivo, conforme apresentado no ensaio *Os gêneros do discurso*, de Mikhail Bakhtin (2016 [1952-1953]). Segundo o autor, os usos da língua se dão na forma de enunciados que, a depender do campo de atividade humana em que são utilizados, apresentam uma determinada construção que lhes é típica. A estas formas típicas e relativamente estáveis de construção de enunciado, Bakhtin (2016) dá o nome de gêneros discursivos.

Para todo projeto de discurso há uma forma específica de se mobilizar as palavras, determinada pela situação imediata de produção do enunciado. Portanto, os gêneros discursivos são bastante diversos. Mas por serem relativamente estáveis (como aponta Bakhtin (2016)), somos familiarizados com boa parte deles. Somos capazes de prever, somente pela menção dos gêneros, o tipo específico de informação que veiculam e o aspecto visual geral ou progressão específica de cada um, tamanha quantidade de vezes que os encontramos no dia a dia. De acordo com Bakhtin:

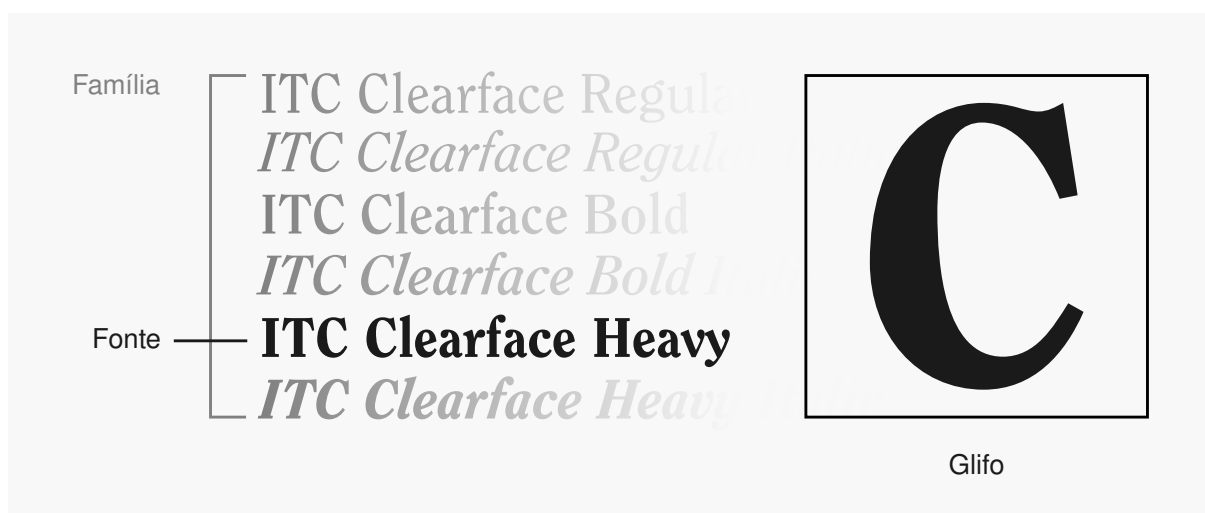
Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos certo volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que, em seguida, apenas se diferencia no processo da fala. Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente cada enunciado e pela primeira vez, a comunicação discursiva seria quase impossível Bakhtin (2016, p. 39).

Uma característica própria dos gêneros discursivos escritos é o modo significativo como a construção composicional se relaciona com o aspecto visual geral do texto. Cada gênero discursivo possui uma construção composicional, isto é, uma determinada maneira de arranjar ou dividir o discurso. Esta monografia, por exemplo, apresenta um discurso que é dividido em várias seções, o que lhe garante um aspecto visual específico. Além disso, utiliza-se uma fonte para escrever as palavras. Tudo isso lhe confere um aspecto visual específico. Muitos destes gêneros escritos possuem algumas propriedades que fazem com que seja necessária a utilização de técnicas de *design* gráfico para suas realizações, em maior ou menor grau. A propaganda de revista, o infográfico ou ainda algo tão corriqueiro quanto o folheto de supermercado são exemplos de gêneros discursivos que exigem um tratamento gráfico, muitas vezes complexo. Articulam-se diagramação, cores, imagem e, entre outras coisas, a tipografia.

Paul Luna define a tipografia como “[...] o *design* para a leitura. Um conjunto de escolhas visuais projetadas para tornar uma mensagem escrita mais acessível, mais facilmente transmitida, mais importante ou mais atraente”¹ (Luna, 2018, tradução nossa). Essa é uma síntese interessante da técnica tipográfica, pois trata tanto das considerações técnicas levadas em conta na preparação de um texto quanto do papel que o projeto tipográfico pode exercer na percepção do leitor sobre um enunciado. Bringhurst ressalta que “riso, graça e alegria, assim como a legibilidade, se alimentam do significado que o autor e o tema – não o tipógrafo – devem prover”² (Bringhurst, 2004, p. 17, tradução nossa). Sendo assim, a legibilidade e o “sentimento” de uma fonte demonstram possuir uma relação muito próxima com os gêneros discursivos escritos, já que estes se dão em grande parte num material tipográfico.

Visando evitar algumas confusões já conhecidas na terminologia tipográfica é importante realizarmos distinções. Seguiremos a proposta de nomenclatura em português brasileiro apresentada por Farias (2004) que será suficiente para o escopo deste trabalho, mesmo a proposta estando limitada somente à descrição de tipos de modelo romano. Os termos que merecem maior atenção para este trabalho são **fonte**, **família** e **glifo**.

Figura 1 – Fonte, família e glifo



Fonte: composição do autor

Aquilo que compreendemos como fonte diz respeito a uma variação específica do desenho de uma família: dizemos que *Clearface Regular* e *Clearface Heavy* são diferentes fontes que compõem a família *Clearface*, desenhada por Morris Fuller Benton.

¹ No original: *Typography is design for reading. It is a set of visual choices designed to make a written message more accessible, more easily transmitted, more significant, or more attractive.*

² No original: *But laughter, grace and joy, like legibility itself, all feed on meaning, which the writer, the words and the subject, not the typographer, must generally provide.*

Os glifos, por sua vez, são quaisquer dos elementos gráficos individuais que constituem as fontes (sendo eles alfabéticos ou não). Essa distinção está ilustrada na Figura 1 e nos serve para fins puramente objetivos já que no uso cotidiano muitos dos termos tipográficos são utilizados de maneira intercambiável, sem qualquer prejuízo ao sentido.

Procuramos nos fundamentar principalmente em materiais técnicos de *design* e de tipografia, como manuais e livros de referência, para entendermos as regras e convenções que guiam o uso de tipos no contexto profissional. Acreditamos ser um contexto em que a dimensão técnica da tipografia é bastante contemplada, dado que o profissional de *design* deve levar em conta as peculiaridades de cada etapa da cadeia de produção visual durante o planejamento gráfico, seja para um material digital ou impresso. Para [Bringhurst \(2004\)](#), é o tratamento das peculiaridades e atenção aos detalhes, entre outros fatores, que vão definir o que pode ser considerado boa ou má tipografia. Como o autor sugere, “dê total atenção tipográfica *especialmente* aos detalhes incidentais”³ ([Bringhurst, 2004](#), p. 24, tradução nossa).

Evidentemente, o uso das fontes não está limitado ao contexto profissional do *design*: nós as utilizamos constantemente, ainda que com tratamento técnico muito menos minucioso. O que parece ser comum para qualquer uso tipográfico são as percepções subjetivas atribuíveis às fontes e que guiam as escolhas tipográficas que realizamos. Sabemos, por exemplo, que uma fonte com características góticas dificilmente seria considerada apropriada para um convite de festa infantil. A motivação para esse evitamento parece óbvia e nos vem espontaneamente, mas ela se dá por processos históricos, culturais e psicológicos bastante complexos. O problema é que pouco se escreveu para tentar explicar estes processos dentro da linguística. Menos ainda se fez dentro de uma perspectiva bakhtiniana que leve em conta as relações dialógicas do enunciado e o importante papel do gênero discursivo. Ao compilar diversos estudos que buscam explicar a influência das escolhas tipográficas, [Hyndman \(2016\)](#) aponta fatores históricos e culturais como determinantes, mas apresenta muito mais estudos no campo da psicologia. Em grande parte destes estudos psicológicos analisam-se exclusivamente as propriedades visuais dos tipos, colocando as fontes *per se* como responsáveis pelas possíveis percepções de um enunciado.

O círculo de Bakhtin⁴ produziu um ferramental teórico que pode nos servir para explorar a dimensão tipográfica através de um olhar que contempla compreensivamente as diferentes camadas dessa dimensão. Além de tratarmos os gêneros discursivos adequadamente (considerando os aspectos linguísticos e enunciativos que

³ No original: [...] *Give full typographic attention especially to incidental details.*

⁴ Termo utilizado para designar a escola de pensamento russa do século 20 que teve em Mikhail Bakhtin os seus trabalhos centrais. Para melhor compreender as diferentes formações do círculo, ver [Brandist \(2023\)](#).

lhes são inerentes), podemos trabalhar também os aspectos históricos e culturais de enunciados a partir da noção das relações dialógicas. De acordo com Volóchinov⁵:

Todo enunciado, por mais significativo e acabado que seja, é apenas um momento da comunicação discursiva ininterrupta (cotidiana, literária, científica, política). No entanto, essa comunicação discursiva ininterrupta é, por sua vez, apenas um momento da constituição ininterrupta e multilateral de uma dada coletividade social. [...] A comunicação discursiva nunca poderá ser compreendida nem explicada fora dessa ligação com a situação concreta. [...] A língua vive e se forma no plano histórico justamente aqui, na comunicação discursiva concreta, e não no sistema abstrato das formas linguísticas nem no psiquismo individual dos falantes (Volochinov, 2017, p. 219).

Entendemos que qualquer comunicação discursiva sempre se constitui por uma relação com outros enunciados pré-existentes e também pressupostos pelo sujeito. Essa é uma dinâmica inescapável que determina as maneiras como um projeto discursivo deve se desenvolver. Podemos pensar numa situação imediata de interação discursiva de duas pessoas que conversam entre si: cada novo enunciado proferido por estas pessoas atualiza a conversa de uma determinada maneira, mas sempre em resposta a um enunciado proferido anteriormente (e aos enunciados que acreditamos que virão em diálogo ao nosso)⁶. Ou seja, um enunciado proferido por um sujeito, em qualquer momento, possuirá a influência de outros enunciados com os quais se articula. Essa influência será manejada pelo sujeito de acordo com seu arranjo ideológico específico. O sujeito pode, por exemplo, discordar de algo que foi dito, atualizando a cadeia dos discursos.

No entanto, o diálogo não acontece somente na situação imediata de interação discursiva entre pessoas. Mesmo nas produções discursivas cuja latência para uma resposta é maior (ou não exatamente esperada), existe diálogo. Esta monografia, por exemplo, está em diálogo com o ferramental teórico que adota, além de estar em diálogo com seus leitores pressupostos. O dialogismo permeia ainda toda a estrutura do discurso e está presente também na construção composicional dos gêneros discursivos. Afinal, a noção de estabilidade dos gêneros só pode ser dada por um diálogo — entre diferentes projetos discursivos — com aquelas que seriam as formas consensuais de se realizar a construção composicional dos gêneros em questão.

Articulando os conceitos trazidos pelo círculo de Bakhtin com produções teóricas do campo do *design* gráfico, devemos ser capazes de identificar os tipos de mobilizações dialógicas que o *design* realiza pela tipografia. Algumas dessas mobilizações, que

⁵ Intelectual russo integrante do círculo de Bakhtin.

⁶ Mesmo uma mudança de assunto pode ser a resposta para um tema sobre o qual não se deseja falar sobre, o que também configura um dialogismo entre enunciados. A proposição de um novo assunto na conversa (como “vamos falar sobre outra coisa?”) se daria, neste caso, pela influência dos enunciados anteriores.

já foram abordadas pelo *design*, serão tratadas aqui pela perspectiva bakhtiniana. Desse modo, poderemos estender nossas observações do uso especializado da tipografia até o nosso uso tipográfico cotidiano e as relações que desenvolvemos com as fontes.

3 METODOLOGIA

Todo texto escrito está inserido num gênero discursivo, e todo gênero discursivo possui algumas características que lhe são próprias. Na perspectiva bakhtiniana, assumimos que as características do gênero discursivo (tema, construção composicional e estilo) exercem grande influência no projeto de discurso a ser desenvolvido por um indivíduo. Afinal, ao optar por um determinado gênero discursivo, o indivíduo necessita fazer um recorte de todas as escolhas linguísticas que lhe são possíveis e limitá-las somente àquelas que são mais apropriadas para o gênero discursivo que pretende articular.

O uso de determinadas palavras em detrimento de outras, a progressão específica do texto e a disposição dos elementos que compõem a unidade textual são alguns dos fatores que diferenciam os gêneros discursivos e nos permitem mensurar o grau de apropriação das escolhas linguísticas às formas relativamente estáveis desses gêneros.

Igualmente determinadas pelas características de cada gênero discursivo devem ser as motivações tipográficas. A tipografia se faz presente em praticamente todos os gêneros discursivos escritos que se deem por meio impresso ou digital. A partir do momento em que o material tipográfico entra no nosso campo de escolhas (e por ser uma escolha, não deve ser aleatória), também estaríamos sendo determinados por alguma noção coercitiva do que deve ser mais ou menos apropriado para um texto em um dado gênero discursivo escrito. É uma escolha inerentemente linguística.

Se todo discurso escrito se dá num material tipográfico, a tipografia deve ser um atributo do texto tão importante e tão sensível às motivações do projeto de discurso do sujeito quanto todas as outras especificidades desse discurso. Além disso, por ser o vetor da representação gráfica dos signos, a tipografia deveria ser capaz de calibrar (em algum grau) parte dos efeitos de sentido do discurso realizado. Observamos essa influência se considerarmos que a tipografia pode, por exemplo, suscitar diferentes interpretações de uma mesma palavra (tentaremos compreender as razões para esse fenômeno).

3.1 OBJETOS DE ANÁLISE

Tendo em vista que a proposta deste trabalho é a de delinear um modelo analítico bakhtiniano que permita uma observação linguística da tipografia, selecionamos referências visuais que pudessem testar a viabilidade da aplicação de conceitos-chave da teoria bakhtiniana. Deste modo, os objetos a serem escolhidos deveriam ser capazes de evidenciar a atuação de algum tipo de dialogismo que fosse rastreável às fontes. As fontes, por sua vez, precisariam apresentar de maneira evidente algum tipo de

influência que exerçam ou sofram em relação ao projeto discursivo desenvolvido. Ao final da análise, devemos ser capazes de descrever as relações dialógicas tipográficas entre diferentes discursos e como essas relações dialógicas podem atravessar um projeto discursivo em um dado gênero. Se conseguirmos estressar a teoria a partir da observação dos elementos visuais que mais saltam aos olhos, saberemos onde encontrar também as articulações tipográficas mais sutis e mobilizar outros conceitos da teoria bakhtiniana.

No design gráfico, por exemplo, o desenvolvimento de identidades visuais (seja para empresas, organizações, publicações, produtos etc.) é um tipo de trabalho em que podemos esperar encontrar escolhas tipográficas muito bem planejadas e explicáveis, já que as fontes são compreendidas como parte importante deste tipo de projeto visual. É comum assistirmos também constantes renovações de identidades visuais, que buscam alinhar um projeto estético aos objetivos de quem se apresenta através de uma identidade visual¹. Acompanhar o desenvolvimento e as atualizações de uma identidade visual ao longo do tempo nos deve fornecer, no mínimo, pistas importantes sobre os diálogos que as fontes podem constituir com suas épocas de utilização.

Outros casos onde a articulação da tipografia poderia se mostrar bastante evidente são aqueles onde as fontes colaboram para um projeto visual que sirva à venda de um produto. Propagandas e embalagens podem utilizar fontes que julgamos serem mais ou menos chamativas a depender de suas propostas de venda. Mais uma vez, a aplicação comercial do design gráfico parece nos apresentar de maneira clara alguns dos usos tipográficos mais fortemente motivados (o que também não deve ser por acaso).

Entendemos que um projeto discursivo sempre é uma execução inédita, marcada pelo seu sujeito, temporalidade e pela própria inscrição do discurso na cadeia dialógica que compreende todos os outros discursos aos quais responde e aqueles que poderá ter como resposta. Para servir aos propósitos de cada projeto discursivo, assumimos que a tipografia será articulada de maneira igualmente distinta. Portanto, para que possamos ter uma visão abrangente de seus possíveis papéis nos projetos discursivos, se faz necessária a coleta de exemplos diversificados. Ressaltamos que uma análise baseada na abordagem que este trabalho propõe poderia olhar para um único projeto discursivo e conseguir compreender sua articulação tipográfica particular. Além disso, qualquer ocorrência discursiva materializada tipograficamente deve ser passível de ser analisada. O que este trabalho pretende fazer é um apanhado geral de possibilidades tipográficas nos discursos, o que exige um número maior de referências visuais.

¹ Como nos casos onde uma empresa altera seu logotipo e tudo que diz respeito a sua comunicação pública. Vide os constantes *rebrandings* da Pepsi, por exemplo.

4 ANÁLISE TIPOGRÁFICA

Com base nas diretrizes estabelecidas no Capítulo 3, analisaremos agora alguns discursos escritos tipograficamente materializados. A primeira subseção da análise compreende objetos selecionados pelo potencial de representarem relações dialógicas entre discursos e ao longo do tempo. A segunda subseção trata de exemplos que possam evidenciar o papel da tipografia para a constituição do projeto discursivo em um dado gênero. A análise é concluída com uma breve discussão sobre o fenômeno da atribuição de qualidades às fontes e como as interpretamos visualmente.

4.1 O DIALOGISMO

A revista *BYTE* foi uma importante publicação estadunidense sobre computadores veiculada de 1975 a 1998. Na Figura 2 estão dispostas quatro capas publicadas em diferentes anos, demonstrando a alteração do material tipográfico utilizado para o nome da publicação ao longo do tempo. Na primeira capa, de 1975, o logotipo utiliza uma versão ligeiramente modificada da fonte *Countdown*, desenhada por Colin Brignall. Também distribuída sob o nome *Digital, Countdown* é uma fonte lançada nos anos 60 que teve seu desenho inspirado pelas propriedades visuais da fonte *MICR E-13B* (demonstrada no apêndice A).

Figura 2 – Capas da revista *BYTE*



Fonte: composição do autor a partir de documentos coletados de VintageApple.org

Estamos, já de início, puxando um fio dialógico. A fonte *MICR E-13B* foi desenvolvida por uma necessidade puramente técnica de tornar possível a utilização de caracteres numéricos que pudessem ser óticamente reconhecíveis por máquinas, mas ainda

legíveis para humanos. Mesmo assim, serviu de inspiração para diversos *designers* de fontes da época e ajudou a definir o que poderia ser a aparência de uma fonte de computador. Esse é um exemplo interessante pois, num contexto de rápidas mudanças tecnológicas, esse estilo tipográfico logo passaria a ser considerado antiquado.

Na segunda capa, de 1984, é possível observar pequenas alterações ao logotipo anterior que parecem tentar modernizá-lo. A atualização foi parte de uma renovação do projeto gráfico da revista que visava torná-la mais legível, clara e simples sem que deixasse de ser uma revista técnica (Lemmons, 1984), o que parece ter se refletido no logotipo.

Quatro anos depois o logotipo sofre novas modificações, observáveis na capa de 1988. Talvez a mudança mais significativa seja no glifo da letra “Y”, que agora possui propriedades mais curvilíneas. Essa alteração cria um distanciamento visual maior da fonte *Countdown*. Afinal, o glifo mais curvilíneo parece escapar das restrições técnicas que determinaram a maneira como a fonte *MICR E-13B* foi desenhada e que inspiraram a fonte utilizada pela revista desde 1975. A superação de uma estética tipográfica baseada em restrições técnicas que passam a estar mais defasadas em 1988 pode representar uma outra tentativa de modernização da revista.

Figura 3 – *Chicago*, de Susan Kare



Fonte: composição do autor

Para ajudar a entender porque podemos descrever o logotipo como mais moderno para do fim da década de 80, olhemos para uma outra fonte da mesma época: a versão *bitmap* de *Chicago*, visível na Figura 3. Desenhada por Susan Kare e lançada em 1984, *Chicago* foi um importante marco para a tipografia digital e as interfaces de usuário, sendo utilizada nos primeiros *Macintosh* (Brown, 2018). Sua primeira versão era baseada em pixels, o que faz com que seus glifos pareçam angulares se olhados de perto. No entanto, se utilizada em tamanhos pequenos (ou observada de longe, como

é no uso dos computadores), suas formas parecem ser mais curvilíneas. Nesse aspecto, o glifo da letra “Y” no logotipo de 1988 da revista *BYTE* compartilha de alguma semelhança visual com o glifo da letra “Y” na fonte *Chicago*. Essa semelhança é ainda mais expressiva quando *Chicago* ganha uma versão vetorial, em 1991 (Schomakers, 2022), que assume suas formas curvilíneas.

Ao compartilharem desta característica visual numa mesma contemporaneidade, o logotipo de 1988 e a fonte *Chicago* podem ser considerados modernos pois dialogam entre si numa representação de novas possibilidades técnicas para o campo digital, onde estão inseridas. Dialogam também em oposição à fonte *MICR E-13B* ao rejeitarem sua estética, propondo um novo caminho tipográfico.

A revista terminaria os seus últimos anos com uma reformulação total do logotipo em 1997. A partir de então passaram a utilizar a fonte *Rotis Semi Sans*, de estilo humanista. Essa fonte já vinha sendo utilizada internamente na revista desde junho de 1996, quando a *BYTE* passou por uma outra reformulação visual. Antes de integrar o logotipo da revista, a *Rotis* já aparecia para indicar os inícios de seção. Sobre esse *rebranding*, que redefiniria o logotipo da publicação no futuro, o ex-editor da *BYTE* comenta:

Após três anos em sua roupagem atual, é hora da interface da revista *BYTE* mudar, e é isso o que acontece nessa edição. [...] Gary Koepke é o artista por trás do nosso novo visual. [...] *BYTE* é a primeira revista de informática que Gary faz mas, como nós viemos a entender enquanto desenvolvíamos o novo *design*, as necessidades do *design* de revistas transcendem os gêneros de revista: o que faz uma boa revista de notícias ou música também serve para uma boa revista de informática¹ (Needleman, 1996, p. 14, tradução nossa).

Sendo assim, a mudança do logotipo pode ser vista como uma tentativa de tornar esse logotipo mais condizente com a estética interna (bastante moderna) da revista, já que nada dentro dela remetia mais às associações suscitadas pela *MICR E-13B*, ainda que seguisse falando sobre tecnologia. A motivação para a escolha da fonte em si não é clara, mas pode tentar ser compreendida. Num contexto tecnológico, a Nokia, por exemplo, também utilizava a *Rotis* em suas campanhas publicitárias da mesma época. Não porque fosse representativa do que havia de mais moderno na tecnologia da época ou remetesse a alguma ideia do domínio computacional, mas porque era uma família tipográfica mais contemporânea, e representava o que era tipograficamente moderno para a sua sociedade como um todo. A família *Rotis* contrastava com os

¹ No original: *After three years in its current clothing, it's time for BYTE's interface to change, and that's what happens this issue. [...] The artist behind our new look is Gary Koepke. [...] BYTE is Gary's first computer magazine, but as Gary and I came to understand while we worked through the new design, the necessities of magazine design transcend magazine genre: What makes for a good music or news magazine also makes for a good computer magazine.*

estilos tipográficos que remetiam às épocas ou tecnologias antigas. Na década anterior, por exemplo, era bastante frequente a utilização de fontes com serifa em propagandas, o que ficou defasado com a virada da década. *Rotis* foi uma família bastante popular e também apareceu, por exemplo, na capa da segunda edição brasileira de *Estética da Criação Verbal* (2003) (Anexo E) e no encarte do álbum *Homogenic* (1997), da cantora Björk (Anexo F), objetos editoriais bem diferentes entre si e da revista *BYTE*.

Nenhuma escolha de fonte da revista *BYTE* foi aleatória. Todas remetem, em algum aspecto, à tecnologia ou modernidade. No entanto, essa associação não é dada exclusivamente por conta da forma dos glifos, mas da relação que é constituída entre a palavra (*byte*, um termo associado ao domínio computacional) e a sua materialização tipográfica na forma de signo. É aqui que encontramos o que parece ser um grande equívoco na maneira como as escolhas tipográficas costumam ser interpretadas. Poderíamos olhar somente para as características visuais das fontes *Countdown* e *Chicago* e supor que elas nos remetem a tecnologia por possuírem propriedades visuais mais angulares e de largura quase fixa das formas, distanciando-se de fontes mais humanistas. Não devemos, no entanto, olhar somente para os aspectos visuais das fontes quando existe uma lógica anterior que determina quais tipos de fontes contribuem ou não para a construção da nossa percepção sobre uma palavra ou texto. A fonte *MICR E-13B*, que serviu de inspiração para a fonte *Countdown* e outras famílias de estilo similar como *Data 70* e *Westminister* (demonstradas no apêndice A), desenvolveu a sua estética característica por conta das restrições técnicas que determinaram o seu desenvolvimento. Igualmente restrita foi a fonte *Chicago*, cujo objetivo era ser uma fonte amigável e legível em monitores de baixa densidade de pixels. Não existia uma preconcepção do que seria uma fonte de aspecto tecnológico ou digital até que as condições materiais permitissem que essas fontes se desenvolvessem e é a partir dessa virada histórica que passamos a fazer determinadas associações de sentido. Ou seja, as formas por elas mesmas não devem ser capazes de explicar nada: é na constituição dos fios dialógicos que damos significado às estruturas tipográficas.

Erik Spiekermann, crítico da *Rotis*² e *designer* da família que viria a substituí-la nas campanhas da Nokia³, faz um comentário interessante sobre as revistas enquanto veículo (pensemos nós sob a perspectiva do gênero discursivo):

Revistas são, talvez, um dos melhores indicadores do atual gosto tipográfico de um país; a maioria delas é redesenhada vezes o bastante para estarem sempre a par das tendências culturais contemporâneas. A publicação de revistas é um negócio competitivo, e o *design* desempenha um papel importante na forma como as revistas se apresentam ao público geral.

² <<https://designobserver.com/article.php?id=2577#comments>>

³ <<https://spiekermann.com/en/nokia-sans-character/>>

Dependendo dos leitores, as revistas podem parecer antiquadas, conservadoras, pseudoclássicas, modernas, *cool*, técnicas, informativas e barulhentas. Todos estes sinais são transmitidos pela tipografia, que pode ou não ser uma representação adequada dos conteúdos editoriais⁴ (Spiekermann, 2022, p. 91, tradução nossa).

É importante ter em mente que os gêneros discursivos são sujeitos a transformações. Estas transformações são consequência das mudanças de base da sociedade, que refletem suas atualizações na superestrutura. A tipografia também compõe a superestrutura e está igualmente sujeita a essas atualizações, seja dentro ou fora dos gêneros discursivos (isto é, enquanto técnica). Volochinov (2017, p. 106) afirma que “a palavra é capaz de fixar todas as fases transitórias das mudanças sociais, por mais delicadas e passageiras que elas sejam”. Em algum grau (menor que o da palavra) e com sensibilidades diferentes para cada gênero, os gêneros do discurso também são capazes de indicar essas mudanças.

Isso reforça o fato de que as nossas percepções tipográficas não dependem apenas de aspectos visuais ou de uma dimensão exclusivamente psicológica. Fosse o caso, essas percepções deveriam ser estanques no tempo. São as transformações sociais e econômicas que permitiram que, quase de repente, famílias tipográficas baseadas em *MICR E-13B* não remetessem mais à modernidade, e sim ao oposto. O desenvolvimento tecnológico (que corresponde a uma mudança de base) fez com que esse estilo tipográfico passasse a ser representativo de uma era anterior da computação e lhe garantiu o status de *vintage*, vide a necessidade de a revista modernizar o seu logotipo.

Tudo isso reflete e corrobora uma modernização também do discurso da revista. Afinal, por materializar e revestir a palavra escrita, as retomadas dialógicas que nós realizamos para interpretar a camada tipográfica do discurso vão exercer influência e ser influenciadas pelo próprio discurso em questão. A direção da influência entre discurso e tipografia não pode ser definida claramente pois ocorre ao mesmo tempo, de um elemento para com o outro. Mesmo a palavra *byte* sozinha, se materializada em uma fonte *vintage* e colocada em oposição a uma fonte mais contemporânea, deverá suscitar retomadas dialógicas diferentes em cada leitor. Isso sinaliza uma importância do nível tipográfico para o texto.

É comum entre diversos autores que se propuseram a escrever uma história da tipografia, como Bringhurst (2004), que a dividam em relação ao ciclo dos vários

⁴ No original: *Magazines are perhaps one of the best indicators of a country's current typographical taste; most of them get redesigned often enough to be on top of contemporary cultural inclinations. Magazine publishing is a very competitive business, and design plays a significant role in the way magazines present themselves to the general public. Depending on the readership, magazines can look old fashioned, conservative, pseudoclassic, trendy, cool, technical, newsy, and noisy. All these signals are conveyed by typography, which may or may not be an adequate representation of the editorial contents.*

movimentos artísticos e culturais da trajetória humana (a tipografia barroca, rococó ou neoclássica, por exemplo). No resgate dialógico da memória, alguns estilos tipográficos são, de fato, evocativos de determinadas épocas. É possível o teste da memória se observarmos algumas produções gráficas contemporâneas. Diversos elementos estéticos mais característicos dos anos 80, 90 e 2000 têm sido reincorporados hoje, não apenas como inspiração, mas por um saudosismo muito evidente. A tipografia assume um papel importantíssimo na construção de discursos que apelam ao saudosismo e na venda da nostalgia como produto, pois a tipografia ajuda a conferir autenticidade à nostalgia.

Figura 4 – Embalagem contemporânea e sua versão homóloga



Fonte: composição do autor. Amazon/eBay

É o caso do produto à esquerda da Figura 4. Lançado em 2020, o brinquedo é parte de uma série de figuras de ação da franquia *Masters of the Universe*. A franquia destes personagens passou por um *revival* nos últimos anos, capitalizando-se em cima da nostalgia dos fãs. O brinquedo em questão viria a tempo para a promoção de uma nova série animada dessa franquia. Ao observar-se a embalagem, fica evidente como a nostalgia é a maior força de venda deste produto. Toda a estética da embalagem

remonta aos anos 80 pois é, graficamente, uma réplica das mesmas embalagens lançadas para uma série de figuras de ação similares (a embalagem à direita da Figura 4). As decisões tipográficas e de *layout* tomadas na década de 80 foram reproduzidas e agora utilizadas de novas maneiras para o lançamento dos brinquedos.

Nesta nova embalagem leem-se os enunciados “Renovado!” e “Poder Retrô!” materializados numa fonte da família *ITC Serif Gothic*. A *Serif Gothic* foi uma família amplamente utilizada no final dos anos 70 e durante os anos 80, e pode ser lembrada como característica do período. Há um conflito interessantíssimo de sentidos: ao mesmo tempo em que tudo na embalagem se articula para parecer ser um autêntico produto dos anos 80 (com realismo confundível), o discurso que se apresenta dentro desse simulacro lembra o consumidor que este brinquedo é, na verdade, um produto contemporâneo. A fonte assume a função de materializar esse discurso sem retirar o consumidor da cena saudosista que a embalagem configura, ainda que o discurso localize temporalmente o produto. Texto e fonte se articulam juntos para criarem um efeito de sentido próprio deste projeto discursivo. Evidentemente, existem tantos outros fatores que mobilizam a nostalgia nesse caso. No entanto, a escolha por uma outra fonte poderia ter um impacto diferente na mobilização dessa nostalgia e na percepção de valor do próprio produto.

Figura 5 – Título de *Star Wars: The Force Awakens* (2015)



Fonte: Walt Disney Pictures/Lucasfilm

Um caso diferente, mais sutil, e que também envolve a *ITC Serif Gothic* na memoração nostálgica é a utilização da família nos subtítulos da nova trilogia de *Star Wars* (visível na Figura 5). O retorno da saga aos cinemas 10 anos após seu último grande filme também capitalizou a nostalgia dos fãs, o que é demonstrado em parte pelo detalhe tipográfico. A *Serif Gothic*, presente no título de *Star Wars: The Force Awakens* (2015), já teria aparecido anteriormente, em 1977, nos materiais promocionais do primeiro filme da franquia (anexo A). Até o lançamento do filme de 2015, a *Serif Gothic* era associada exclusivamente ao filme de 1977, já que os filmes subsequentes viriam a utilizar outras fontes. Na década de 80, os materiais promocionais para algumas reexibições do primeiro filme (anexos B e C) reutilizaram a *Serif Gothic*, dialogando com os pôsteres do filme de 1977, mas apresentando um discurso atualizado.

4.2 A CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL

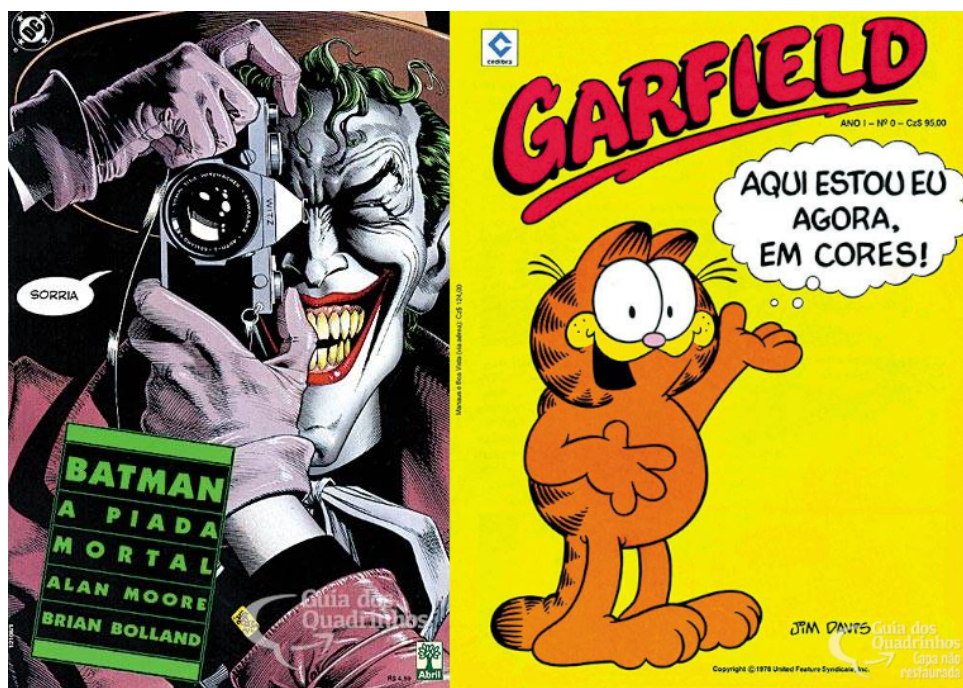
A adequação das escolhas tipográficas a um determinado gênero discursivo é uma variável específica de cada um desses gêneros. Podemos ter uma liberdade maior ou menor para a escolha de fontes a depender do gênero discursivo trabalhado. Qualquer documento fiscal, por exemplo, dificilmente permitiria a utilização de uma grande diversidade de fontes ou de estilos muito diferentes das fontes com ou sem serifas. Um modelo de orçamento de serviço que utilizasse fontes decorativas em qualquer lugar além do logotipo da empresa descaracterizaria completamente este gênero discursivo, assim como um orçamento que não apresentasse suas informações em estrutura tabular seria estranho ao leitor. Essa seria uma das razões pelas quais o nível tipográfico do texto se apresentaria como parte integrante da construção composicional dos gêneros discursivos. Alguns gêneros possuem estilos tipográficos tão integrados à sua construção composicional que suas fontes, mesmo quando utilizadas em outros gêneros discursivos, acabam remetendo ao seu gênero de ocorrência mais comum.

4.2.1 Nos quadrinhos

Esse fenômeno é bastante evidente nos quadrinhos (enquanto gênero discursivo). O quadrinho originou um estilo tipográfico muito particular, e que lhe é característico. Diferentemente de estilos tipográficos que são utilizados livremente entre gêneros discursivos distintos, o estilo tipográfico do quadrinho possui uma ligação muito forte com o seu gênero discursivo de gênese, de maneira que a associação entre fonte e gênero sempre é realizada em algum grau quando esse estilo tipográfico aparece em qualquer outro lugar. Essa associação é capaz de trazer consigo não apenas a sua relação de origem, mas também as características dos discursos presentes no gênero quadrinho para outros gêneros discursivos.

A questão é que o quadrinho por si só já é um gênero discursivo com associações bastante específicas: ainda que exista uma multiplicidade de discursos possíveis para o quadrinho, a concepção mais comum é de que se trate de um produto comercial de entretenimento, geralmente associado ao público infantil e que, por isso, muitas vezes é visto como um objeto de leitura inferior ou uma forma de arte menor. Os quadrinhos não costumam apresentar períodos longos e seus discursos são mais associados à comicidade, além de ter as ilustrações como uma importante característica constitutiva deste gênero. Estas são associações que não podem ser feitas a muitos gêneros discursivos. Compartilham destas características alguns tipos de livros infantis, o que reforçaria uma infantilidade pressuposta. Em resumo, pode-se dizer que o quadrinho não é um gênero exatamente lembrado por transmitir seriedade, ainda que existam quadrinhos que abordem temas adultos.

Figura 6 – A Piada Mortal e Garfield



Fonte: composição do autor com imagens do Guia dos Quadrinhos

Na Figura 6 estão dispostas duas capas de quadrinhos: *A Piada Mortal*⁵, de Alan Moore, e *Garfield*⁶, de Jim Davis. Ambas possuem uma construção parecida. Nelas estão presentes informações de preço, autoria, editoria e título da revista. As duas capas também contam com o destaque dos personagens principais das publicações acompanhados por um balão de fala, que parecem se comunicar diretamente com um leitor pressuposto.

A contraposição dessas duas revistas é particularmente interessante — e até um pouco engraçada — pelo forte contraste de conteúdo temático das publicações. *A Piada Mortal* é uma *graphic novel* bastante sombria, com representações gráficas de crime e violência. *Garfield* é um gato rabugento, mas carismático, cuja característica mais icônica é a sua paixão por lasanha. Nada disso impede que as revistas sejam amarradas pelo uso de um estilo tipográfico extremamente similar, onde as fontes⁷ nos balões talvez pudessem até ser invertidas sem qualquer comprometimento às temáticas das histórias.

Se pedíssemos que alguém olhasse para as fontes em questão individualmente,

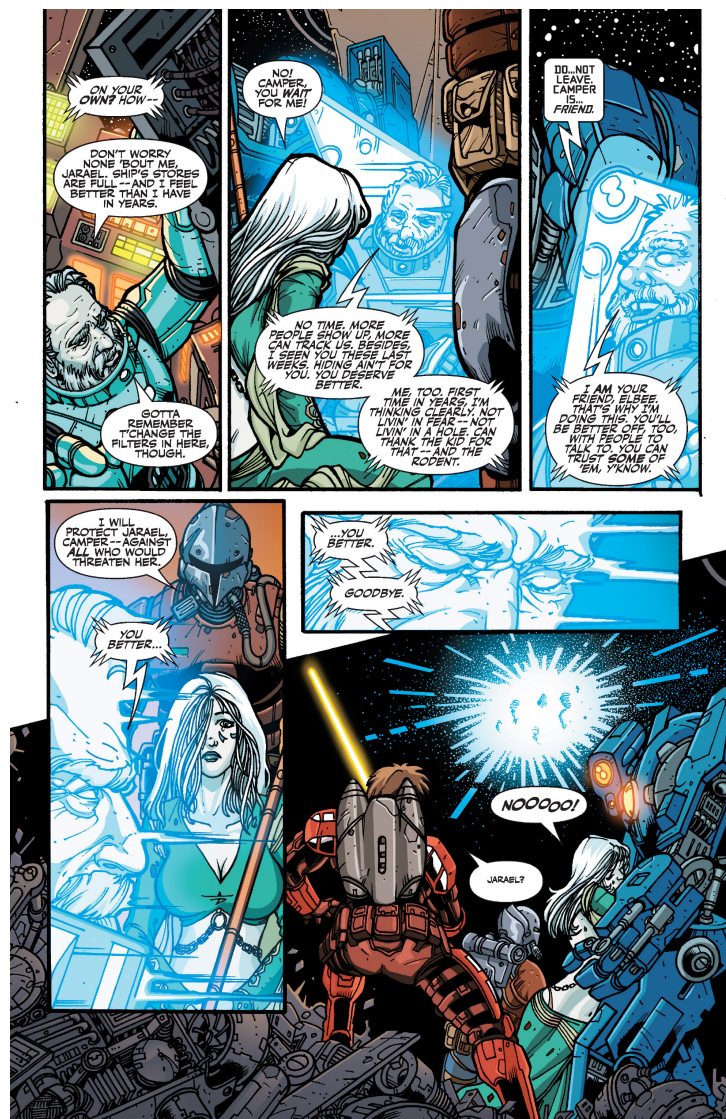
⁵ Editora Abril, 1999.

⁶ Editora Cedibra, n. o, 1988.

⁷ A julgar pelas pequenas variações entre algumas letras que se repetem dentro dos balões em ambas as capas, sabemos que estas não devem ser fontes *off the shelf* e sim o desenho manual de letristas. Neste contexto, porém, devido a consistência das letras (amarradas pelo estilo caligráfico de cada letrista), as consideraremos material tipográfico de natureza similar às fontes.

independentes das capas, e atribuisse características a elas, ouviríamos adjetivos como “cômica”, “engraçada” ou “infantil”. Essas interpretações coincidiriam com os quadrinhos do *Garfield* mas não fariam sentido algum para *A Piada Mortal*. Mesmo assim, a associação é comum, tamanha a quantidade e popularidade dos quadrinhos direcionados ao público infantil. *A Piada Mortal*, apesar de não ser direcionado ao público infantil, faz o uso de uma fonte cômica, pois a estabilidade atual do gênero discursivo quadrinho pressupõe, como parte de sua construção composicional, a utilização de uma fonte cômica.

Figura 7 – Página de quadrinho com modulações tipográficas diversas



Fonte: *Star Wars: Knights of the Old Republic*, vol. 21, 2007. Dark Horse Comics

A colocação desse estilo tipográfico como componente estável do gênero o assume como um elemento de sua construção, tão importante quanto os balões de fala, por exemplo. Mas vale lembrar que os gêneros são *relativamente* estáveis e comportam

intervenções. É perfeitamente possível que um quadrinho utilize outro estilo tipográfico ou ainda um balão de fala não convencional⁸. A editora Ebal, por exemplo, no fim dos anos 70, utilizou uma fonte similar à *Helvetica* para os textos nos balões da série em formatinho de *Mulher-Maravilha* (anexo D) e ainda uma fonte *serif* em alguns outros títulos que publicou. A depender da percepção de estabilidade dos sujeitos sobre o gênero, essa não convencionalidade terá um efeito visual e de sentido impactante (uma subversão que pode ser utilizada como instrumento para o projeto de discurso e está disponível em qualquer gênero discursivo).

A Figura 7 está repleta de modulações tipográficas⁹. Dentre elas, é possível notar que o letrista optou por um estilo tipográfico mais angular na fala do personagem mecatrônico, dentro de um balão que também destoa dos demais por ser menos elíptico. O enunciado do personagem é bastante robótico e seu estilo tipográfico ajuda a reforçar esse aspecto de inorganicidade, especialmente quando observamos o contraste com o estilo tipográfico convencional dos quadrinhos que, por sua vez, é baseado na escrita à mão. É interessante observar também a extensão dos balões de fala, com períodos mais longos, que vão contra a pressuposição de períodos curtos dos quadrinhos.

4.2.2 Nas monografias

Outra razão para que o nível tipográfico do texto se apresente como parte integrante da construção composicional dos gêneros discursivos é a utilização de recursos tipográficos como uma solução para a organização do texto. As monografias, como esta, são um excelente exemplo. Toda monografia deve compartilhar de uma mesma construção, já que é necessário que sigam as regras de organização textual estabelecidas pela norma 14724 da ABNT (2011). Além da divisão dos elementos pré-textuais, textuais, pós-textuais e normas de natureza puramente diagramáticas (como margens e formato de página), igualmente especificadas estão algumas normas de natureza tipográfica. Sugere-se que o título de cada seção, por exemplo, seja escrito com letras maiúsculas, em negrito. As notas de rodapé não apenas são inseridas ao fim da página mas também recomenda-se que sejam apresentadas em um tamanho de fonte menor, igual ao das citações longas. As seções secundárias, terciárias, quaternárias etc. também são diferenciadas tipograficamente entre si. E apesar de não haver nos documentos da ABNT nenhuma especificação de fonte a ser utilizada, convencionou-se o uso das famílias *Arial* ou *Times New Roman*¹⁰. Essas regras de formatação resultam numa

⁸ Igualmente possível é que as fontes mais comuns nos quadrinhos hoje não sejam as fontes que serão utilizadas nas próximas décadas.

⁹ O material tipográfico aqui é constituído, de fato, por uma família tipográfica *off the shelf*.

¹⁰ A ABNT não poderia, afinal, exigir a utilização de uma fonte proprietária, cuja licença pode ter um elevado custo e restrições de utilização. A norma para as fontes, no entanto, é pouquíssimo específica, limitando-se a definir somente os tamanhos de texto sem nem mesmo informar uma unidade de medida. Ainda que possamos inferir que o tamanho do texto seja definido em pontos,

estética específica das monografias e são as principais responsáveis pela navegação organizada do leitor pela estrutura do texto. Afinal, poderíamos tentar escrever uma monografia que seguisse todas as outras normas especificadas pela ABNT, exceto as de natureza tipográfica. O resultado seria um texto plano, sem nenhum contraste estético e, portanto, mais difícil de se navegar. Os títulos, notas de rodapé e citações, por exemplo, se confundiriam com o corpo de texto principal. Por isso, na monografia, as modulações tipográficas são um componente essencial para a diagramação e estrutura do texto.

4.2.3 Nos paratextos

A essencialidade da modulação de fontes para a construção composicional também é comum em outros gêneros discursivos que, assim como a monografia, carreguem alguma quantidade de paratextos¹¹. Historicamente, sempre foi o propósito desse tipo de modulação diferenciar um texto principal de outros textos circundantes em uma mesma unidade física. Em Bringhurst:

Tipos itálicos e romanos viveram vidas separadas até a metade do século 16. Antes, os livros eram escritos ou em itálico, ou em romano, mas não em ambos. No final do Renascimento, tipógrafos começaram a utilizar os dois estilos para funções diferentes em um mesmo livro. Geralmente, os tipos romanos eram utilizados para o texto principal e os tipos itálicos para o prefácio, notas de cabeçalho, notas laterais e para versos ou citações longas. O costume de combinar tipos itálicos e romanos na mesma linha, utilizando o itálico para enfatizar palavras individuais e marcar classes específicas de informação, se desenvolveu no século 16 e continuou no século 17. Tipógrafos barrocos gostavam da movimentação extra que essa mistura de fontes dava à página, e a convenção se mostrou tão útil para autores e editores que nenhuma mudança de gosto tipográfico a levou embora totalmente. Modulação entre tipos romanos e itálicos são agora uma técnica tipográfica rotineira, tal como é a modulação entre acordes de tom maior e menor na música¹² (Bringhurst, 2004, p. 57, tradução nossa).

essa não é uma medida visualmente consistente entre diferentes famílias tipográficas (Samara, 2020, local. 7.31). Deste modo, uma dissertação em *Arial*, tamanho 12pt, resultará em um documento com mais páginas que uma dissertação em *Times New Roman* no mesmo tamanho.

¹¹ Definidos por Marta Rocha Costa como “o conteúdo que se apresente ao lado do texto principal de um livro ou que faça referência a ele” (Costa, 2020, p. 95). Podem ser divididos entre os peritextos (que competem o espaço do texto principal) e os epitextos (textos produzidos sobre o texto principal e que podem se dar, inclusive, em outros gêneros discursivos). Para a modulação das fontes, nos interessa somente os peritextos, como esta nota de rodapé.

¹² No original: *Italic and roman lived quite separate lives until the middle of the sixteenth century. Before that date, books were set in either roman or italic, but not in both. In the late Renaissance, typographers began to use the two for different features in the same book. Typically, roman was used for the main text and italic for the preface, headnotes, sidenotes and for verse or block quotations. The custom of combining italic and roman in the same line, using italic to emphasize individual words and mark specific classes of information, developed in the sixteenth century and flowered in the seventeenth. Baroque typographers liked the extra activity this mixing of fonts gave to the page, and the convention proved so useful to editors and authors that no subsequent change of typographic taste has ever driven it entirely away. Modulation between roman and italic is now a basic and routine typographic technique, much the same as modulation in music between major and minor keys.*

É possível que a hierarquização tipográfica tenha sobrevivido às mudanças de gosto tipográfico pois, além de ser uma solução de diagramação muito inteligente, a técnica se estabilizou como parte da construção composicional de muitos gêneros discursivos (gêneros estes de grande relevância). A hierarquização tipográfica está diretamente ligada à constituição dos paratextos como elementos textuais possíveis. Esse fenômeno da tipografia não apenas revolucionou a construção de gêneros discursivos já existentes, mas certamente permitiu o desenvolvimento de outros gêneros que não seriam viáveis anteriormente. O contraste tipográfico abriu um grande leque de possibilidades discursivas. É esse contraste que permite a organização de informações no pôster de um filme, que pode servir à persuasão da propaganda ou até mesmo ser utilizado para enganar alguém, usando de letras miúdas.

A relação paratextual altera completamente a dinâmica do discurso. Nos livros, por exemplo, cria-se a ideia de que existe um discurso principal circundado por discursos acessórios — visualmente distinguidos — que precisam ou não ser lidos, agora ou depois, mas igualmente presentes no campo de visão do leitor. E basta uma modulação tipográfica de um grau mínimo para que esse contraste visual seja capaz de causar um grande impacto valorativo por parte do leitor para com os componentes do discurso. Uma nota de rodapé, ainda que seu texto pudesse ser integrado no fluxo do corpo de texto principal, é percebida de maneira diferente pelo leitor ao ser modulada.

4.3 AS ASSOCIAÇÕES INTERPRETATIVAS

Na abertura do livro *Why Fonts Matter*, Hyndman (2016, p. 9) diz que as fontes possuem personalidades, capazes de nos causarem respostas emocionais e influenciar nossa percepção sobre as palavras. Enquanto a autora reconhece as evidentes implicações históricas na percepção tipográfica, é possível perceber um esforço de Hyndman para delegar a tipografia principalmente à psicologia.

Em um questionário realizado pela autora, Hyndman pediu a *designers* e não-*designers* que atribuíssem características a diversas fontes. Uma das fontes era *Bauhaus*, cujo desenho de suas formas foi diretamente inspirado pela escola de arte alemã. Nos resultados, as respostas entre *designers* e não-*designers* variaram: enquanto os *designers* atribuíram características como “arquitetura”, “movimento artístico” e “técnica”, os não-*designers* associaram à fonte qualidades como “boba”, “amigável”, à profissão “palhaço” e ao doce “rosquinhas”. Nesse caso, a explicação da autora para a disparidade nas repostas seria a consequência de um letramento tipográfico: enquanto as pessoas que trabalham com tipos possuem um conhecimento mais especializado sobre a história e as origens das diferentes fontes, as pessoas que não têm familiaridade com essa origem estariam fazendo julgamentos baseados somente nas formas visuais destas fontes, desconectadas de suas histórias (Hyndman, 2016). Ainda assim, a autora

conclui que as fontes seriam possuidoras de "personalidades únicas".

Esse questionário é problemático por alguns motivos. A interpretação que a autora faz dos dados é, no mínimo, contraditória. Afinal, se as fontes possuíssem personalidades únicas, a percepção destas personalidades deveria ser unânime entre todo e qualquer indivíduo. Mais uma vez a forma, por si só, não explica muitas coisas, já que é evidente que *designers* e não-*designers* atribuíram qualidades totalmente diferentes às fontes. O contraste expresso nos dados apenas reforça as imbricações dialógicas existentes em cada sujeito, tanto enquanto indivíduo como também parte integrante de uma dimensão social que lhe é maior.

Era de se esperar que aqueles que estão inseridos no campo do *design* utilizariam de uma terminologia mais específica ou especializada para descrever elementos pertencentes ao seu ferramental de trabalho: "A situação social mais próxima e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, de dentro, a estrutura do enunciado" (Volochnov, 2017, p. 206). Isso vale igualmente para os não-*designers*, cuja situação social mais próxima não é a mesma dos *designers* mas que, dentro de seu próprio grupo (demasiadamente amplo, devemos observar), reproduzem opiniões sobre a estética da fonte *Bauhaus* que nos parecem concordar entre si ("boba", "amigável", "palhaço" e "rosquinhas" aparentam compartilhar de um mesmo domínio semântico do que é infantil). Assim como os *designers*, os não-*designers* também deram respostas que não são baseadas puramente nas formas visuais mas na situação social mais próxima a eles. A questão é que essas associações interpretativas não são sempre evidentes. A retomada dialógica pode ser um problema de pesquisa altamente complexo. Os discursos são atravessados por uma multiplicidade de fatores sócio-históricos com diferentes graus de atualidade e proximidade aos indivíduos, mas ainda assim são determinantes do discurso.

Resumir essa explicação a um psicologismo é um engano terrível. Afinal, se a retomada dialógica é tão clara para alguns discursos (como aqueles dos *designers*), ela deveria ser presumida igualmente possível para todo e qualquer discurso, seja qual for a sua natureza (inclusive os de apreciação estética).

O segundo problema é a maneira como o questionário apresenta as fontes à parte de qualquer material discursivo. Assim como não podemos fazer o estudo discursivo de um enunciado sem entender o seu gênero discursivo e as suas condições socio-históricas de produção, não podemos pensar que as percepções visuais de uma fonte vão se replicar automaticamente como significado para qualquer discurso, indiferentes às condições socio-históricas que determinam a materialização deste discurso. Apesar de importante, a tipografia é apenas um dos diversos elementos que constituem o discurso escrito. A linha de pensamento da autora acaba desembocando na psicologia pois nunca trata seriamente da realidade material. Ela parte da psicologia

como princípio e na psicologia se encerra.

No questionário de Hyndman, uma outra fonte a aparecer é *Gill Sans*, cujo desenho foi baseado nas fontes utilizadas nas sinalizações do metrô de Londres. *Gill Sans* também integrou a identidade visual da rede de radiodifusão britânica BBC por muitos anos, inclusive sendo parte de seu logo até 2021. Desta forma, *Gill Sans* já apareceu nos mais diversos gêneros discursivos autorados pela BBC (memorandos, vinhetas, chamadas televisivas, textos de geradores de caracteres etc.). Por ser uma rede pública de grande alcance, especialmente no Reino Unido, sua identidade visual foi amplamente difundida e tornou-se, assim, estética representativa da empresa.

Ao perguntar qual profissão as pessoas associam a esta fonte, a autora recebeu respostas como “âncora de jornal”, “jornalista”, “trabalha para a BBC”, “voz do metrô de Londres” entre outras mais diversas. Assim como dissemos que uma fonte pode estar muito ligada a um gênero discursivo, ela também pode estar ligada a um conjunto organizado de indivíduos, como é a BBC. É justamente esse um dos propósitos da identidade visual. Perceba, no entanto, como essas respostas são determinadas por uma situação social mais próxima: podemos supor que as respostas são de *designers* (que conhecem a identidade visual da BBC ou as icônicas sinalizações do metrô de Londres) ou então de pessoas que residem no Reino Unido. Ainda que a BBC tenha presença global e exporte alguns de seus programas para diversos países, talvez não tivéssemos estas mesmas respostas no Brasil, por exemplo, onde a presença da rede é pequena¹³.

No mais, as formas certamente foram associadas tanto à notícias quanto à BBC pelo fato de a rede ser uma grande força no jornalismo. Portanto, ao encarnarem o discurso jornalístico escrito da BBC (seja em qualquer gênero discursivo), as formas da *Gill Sans* passaram a ser representativas da própria empresa e de sua autoridade.

¹³ No Brasil, talvez tivéssemos resultados parecidos com uma fonte circular, geométrica (como a *VAG Rounded*, demonstrada no apêndice A), estilo tipicamente utilizado nas identidades visuais da Rede Globo.

5 CONCLUSÃO

Buscamos jogar luz sobre algumas das diversas maneiras como a tipografia pode ser articulada em discursos escritos. Seja em logotipos, enunciados curtos ou textos corridos, a tipografia parece integrar os projetos de discurso dos sujeitos como uma importante ferramenta de mobilização de sentidos. As palavras montadas, impressas ou digitadas dependem da eficiência da tipografia para materializá-las como signo visualmente cognoscível. Por conta disso, o discurso escrito está inevitavelmente sujeito a ter, em seus efeitos de sentido, a interferência das dialogias suscitadas pelo material tipográfico que lhe é inseparável. Essa inevitabilidade não é um impedimento ao discurso mas sim uma poderosa propriedade que é única da palavra escrita, e que pode servir desde os projetos de discurso mais gerais até os mais particulares.

Sendo assim, nos parece necessária a colocação da tipografia no horizonte analítico da Linguística. É claro que nem sempre a observação da tipografia irá se mostrar pertinente para o objeto de análise. Mas podemos supor que em grande parte dos casos onde o sujeito pôde tomar decisões tipográficas (e quando essas decisões parecerem minimamente relevantes), elas certamente hão de determinar o projeto discursivo em algum grau. Uma análise linguística que desconsidera a tipografia pode estar ignorando dados muito caros à articulação dos sentidos e reduzindo, assim, potenciais resultados.

Isso não significa dizer que a tipografia é uma propriedade linguística: a tipografia, quando em uso, é apenas uma técnica que serve à língua. Essa subserviência, no entanto, é tão crucial para a produção do discurso escrito, que este passa a sofrer influências percebíveis da tipografia.

A perspectiva bakhtiniana nos parece ser, de fato, uma abordagem bastante apropriada para o estudo das relações de influência entre tipografia e discurso. Ao longo do trabalho exploramos algumas maneiras como o universo de escolhas tipográficas disponível ao sujeito varia de acordo com o gênero discursivo a ser desenvolvido por ele. A relação de influência nunca é unidirecional: o material tipográfico pode ser um possibilitador essencial para a prática de um gênero discursivo (como é o caso da nota de rodapé), assim como um gênero discursivo pode ser a gênese de um estilo tipográfico que lhe será associado (como é o caso dos quadrinhos). Na mesma lógica, a tipografia pode lançar fios dialógicos através do discurso (como nos exemplos de discursos nostálgicos) e o discurso, por sua vez, pode redefinir completamente o arranjo de fios dialógicos da tipografia (do metrô de Londres à BBC).

Esperamos que mais estudos sobre o tema deste trabalho também possam

servir às tarefas do *design* gráfico e da editoração, onde o planejamento tipográfico é tido como uma importante decisão de projeto. A noção de estabilidade dos gêneros discursivos estendida à tipografia pode funcionar como uma variável para o controle da adequação tipográfica ou da exploração criativa. *Designers* já articulam essa noção de maneira instintiva, mas podem se beneficiar de uma explicação desses instintos para um pensamento mais organizado.

A pesquisa mostrou que as especificidades do projeto discursivo de cada sujeito (em um dado campo discursivo, de uma dada época) faz com que a relação discurso-tipografia se manifeste de maneiras bastante diversas. Portanto, é de se imaginar que existam muitas outras manifestações potencialmente interessantes dessa relação. Observamos durante a análise, no entanto, que apesar de o discurso escrito e a tipografia sempre estarem em relação, é variável a intensidade com que a dimensão tipográfica se mostra, seja pela sua relevância ao discurso ou pela capacidade de recuperação dialógica do próprio linguista.

No mais, a dimensão tipográfica pode ser um complexo conjunto de propriedades visuais, não estando limitada a uma única fonte. Ela pode ser a contraposição de diversas famílias, pesos, cores, texturas, tamanhos, estilos, espaçamentos, legibilidade percebida etc., diferentemente arranjadas para a construção de sentidos. Essas propriedades visuais, por sua vez, podem aparecer mais ou menos a depender do gênero discursivo onde são executadas.

Com tudo isso, tentamos buscar também na Linguística uma maneira de tratar as associações interpretativas que realizamos sobre as fontes, de modo que este fenômeno não esteja associado exclusivamente à Psicologia. Assumindo que não há pensamento organizado fora da língua, somente a língua poderia explicar como organiza as suas percepções visuais. Mostramos formas como isso ocorre e como alguns fenômenos que são comumente associados a psicologismos encontram explicação materialista nos processos de mobilização da linguagem. Reações instintivas se dão principalmente pela familiaridade de sujeitos com gêneros discursivos e não tanto pelas propriedades visuais tipográficas. Concordamos que a cognição definitivamente deve assumir um papel nesse processo, mas este papel deve ser outro.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 14724: Informação e documentação — trabalhos acadêmicos — apresentação*. Rio de Janeiro, 2011. Citado na página 29.
- BAKHTIN, M. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016. Citado 2 vezes nas páginas 10 e 12.
- BRANDIST, C. Bakhtin circles. In: _____. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023. p. 545–560. ISBN 9783110400304. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/9783110400304-032>>. Citado na página 14.
- BRINGHURST, R. *The Elements of Typographic Style*. 3. ed. Vancouver, BC: Hartley & Marks Publishers, 2004. Citado 4 vezes nas páginas 13, 14, 23 e 30.
- BROWN, E. N. *Chicago: The typeface*. 2018. Acesso em 26 de mai. de 2024. Disponível em: <<https://www.chicagomag.com/city-life/September-2018/Chicago-the-Typeface/>>. Citado na página 20.
- COSTA, M. R. Paratexto. In: RIBEIRO, A. E.; CABRAL, C. A. (Org.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. 1. ed. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020. p. 95–97. Citado na página 30.
- FARIAS, P. L. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. *Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, São Paulo, 2004. Citado na página 13.
- HYNDMAN, S. *Why Fonts Matter*. Londres: Virgin Books, 2016. Citado 2 vezes nas páginas 14 e 31.
- KINROSS, R. *Modern Typography: An essay in critical history*. London, England: Hyphen Press, 2004. Citado na página 10.
- LEMMONS, P. Byte's new look. *BYTE*, v. 9, n. 6, p. 6, junho 1984. Citado na página 20.
- LUNA, P. *Typography: A Very Short Introduction*. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2018. Citado na página 13.
- NEEDLEMAN, R. Byte's new interface. *BYTE*, v. 21, n. 6, p. 14, junho 1996. Citado na página 21.
- SAMARA, T. *Design elements: a graphic style manual: understanding the rules and knowing when to break them*. 3. ed. Beverly: Rockport Publishers, 2020. Citado na página 30.
- SCHOMAKERS, M. *Susan Kare Didn't Care (About Low Resolutions)*. 2022. Acesso em 26 de mai. de 2024. Disponível em: <<https://wetype.fh-potsdam.de/write/susan-kare-didn-t-care-about-low-resolutions>>. Citado na página 21.
- SPIEKERMANN, E. *Stop Stealing Sheep & find out how type works*. 4. ed. Crocetta del Montello: TOC Publishing, 2022. Citado na página 23.

VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017. Citado 3 vezes nas páginas 15, 23 e 32.

WALLER, R. *The typographic contribution to language: towards a model of typographic genres and their underlying structures*. Tese (Doutorado) — University of Reading, agosto 1987. Citado na página 10.

Apêndices

APÊNDICE A – FAMÍLIAS MENCIONADAS

Arial	Bauhaus 93	CC SAMARITAN ¹
A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A RÁPIDA JAGUATIRICA AMARELA PULA O CÃOZINHO PREGUIÇOSO
Chicago ²	ITC Clearface Std	Countdown
A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso
Data 70	Gill Sans	Helvetica
A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso
Nokia Sans	Rotis Semi Sans	ITC Serif Gothic
A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso
Times New Roman	Vag Rounded ³	Westminster
A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso	A rápida jaguatirica amarela pula os reclames do plim-plim	A rápida jaguatirica amarela pula o cãozinho preguiçoso
MICR E-13B ⁴		
		

¹ Não mencionada. Listada como referência ao estilo tipográfico dos quadrinhos.

² Versão vetorial de Bigelow & Holmes.

³ Em negrito, peso comumente utilizado pela Rede Globo.

⁴ Apenas numérica, com quatro glifos adicionais.

Anexos

ANEXO A – PÔSTER DE *STAR WARS* (1977) COM SERIF GOTHIC



Fonte: TMDb. Disponível em: <<https://www.themoviedb.org/movie/11-star-wars/images/posters>>.

Acesso em 29 jul. 2024

ANEXO B – PÔSTER DE REEXIBIÇÃO DE *STAR WARS* (1977) EM 1981 COM
SERIF GOTHIC



Fonte: Vintage Movie Posters. Disponível em:

<<https://www.vintagemovieposters.co.uk/shop/star-wars-episode-iv-a-new-hope-movie-poster-10/>>.

Acesso em 29 jul. 2024

ANEXO C – PÔSTER DE REEXIBIÇÃO DE *STAR WARS* (1977) EM 1982 COM
SERIF GOTHIC



Fonte: RR Auction. Disponível em: <<https://www.rrauction.com/auctions/lot-detail/345434706331014-star-wars-1982-re-release-studio-version-one-sheet-movie-poster>>. Acesso em 29 jul.

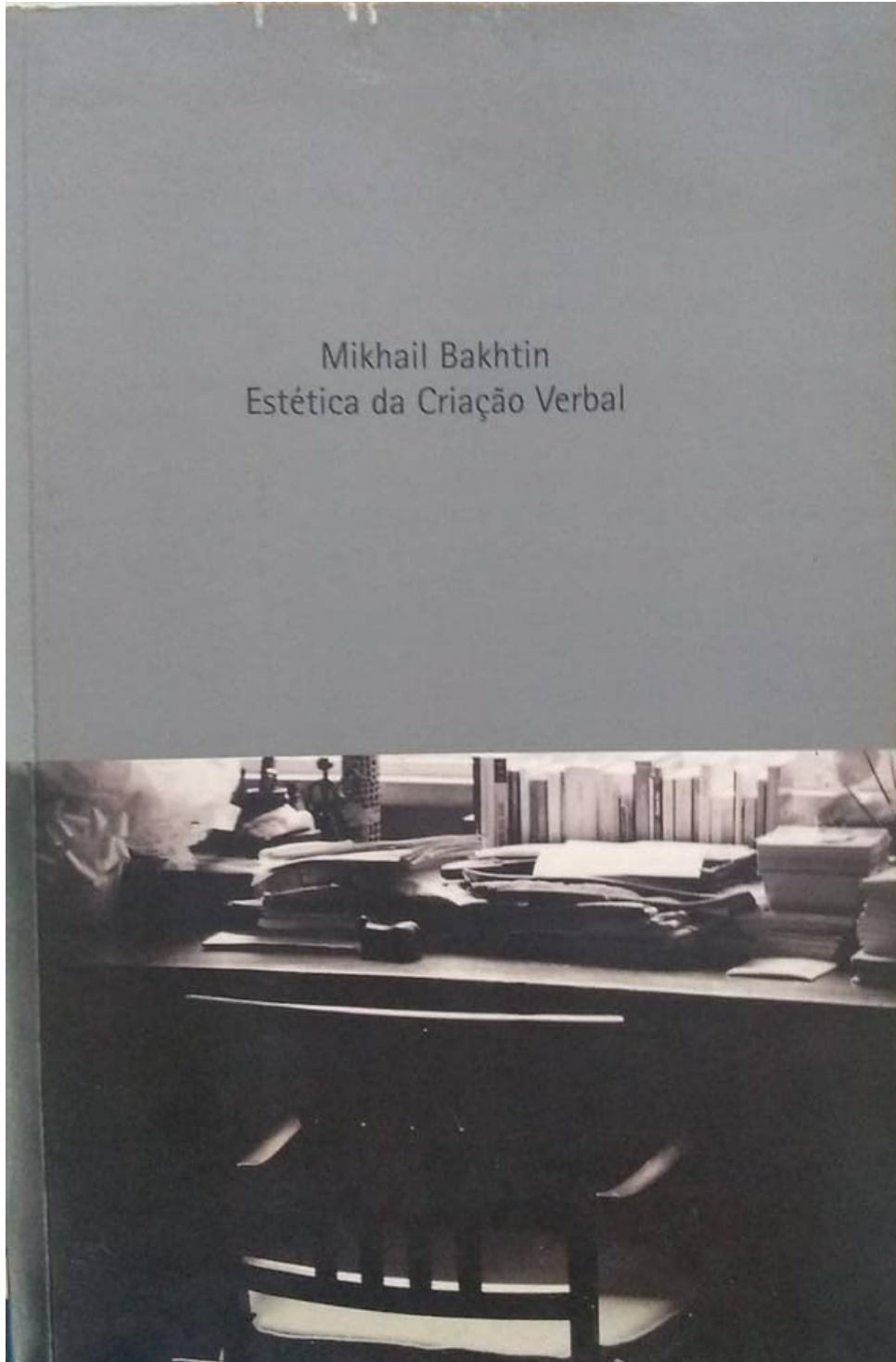
ANEXO D – PROJETO TIPOGRÁFICO INCOMUM EM MULHER-MARAVILHA,
DA EDITORA EBAL



QUADRINHOS N.º 43 (2.ª SÉRIE) ★ Página 14

Fonte: Mulher-Maravilha, n. 43, 1981. Editora Ebal

ANEXO E – ROTIS NA SEGUNDA EDIÇÃO BRASILEIRA DE *ESTÉTICA DA CRIAÇÃO VERBAL*, MIKHAIL BAKHTIN, PELA MARTINS FONTES



Fonte: Amazon. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Estetica-Cria%C3%A7%C3%A3o-Mikhail-Mikhailovitch-Bakhtin/dp/8533618077>>. Acesso em 13 ago. 2024

ANEXO F – ROTIS NO ENCARTE DO ÁLBUM *HOMOGENIC*

Fonte: MusicBrainz. Disponível em:

<<https://musicbrainz.org/release/38912012-9b91-3a09-8d82-0eaae7c8617c/cover-art>>. Acesso em 18 set. 2024



Fonte: MusicBrainz. Disponível em:

<<https://musicbrainz.org/release/38912012-9b91-3a09-8d82-0eaae7c8617c/cover-art>>. Acesso em 18 set. 2024