

## Suplícios da mancha tipográfica

**Diego Belo**

\* Universidade Federal de Minas Gerais / diegobelo@ufmg.br

### **Resumo:**

A mancha tipográfica está sob investigação. O modo como diferentes elementos gráficos são assentados em uma página constitui um traçado suspeito, cristalizado sobre a superfície do papel. Deixa um rastro tipográfico. Não um rastro trivial, antes um fóssil em movimento: sobrevivente adormecido em sua forma, mas que desperta em contato com um corpo-leitor. As diligências no design do livro exigem perícia, prática de interpretação na qual a atividade deve contar com a intrincação das imagens e sobre-determinação dos significantes; o valor da disseminação dos sonhos e da livre associação das ideias. Com isso, guiado por Georges Didi-Huberman, busco na montagem uma operação em que a imaginação torna-se uma técnica – inclusive das mãos e dos objetos –, um modo de conhecimento a produzir pensamento crítico no ritmo incessante das diferenças e das relações.

**Palavras-Chave:** mancha tipográfica; design do livro; imaginação; montagem.

## Type area's torments

### **Abstract:**

The type area is under investigation. The manner in which graphic elements are laid out on a page constitutes a suspicious trail, crystallized on the surface of the page. The type area leaves a typographic trail. Not a trivial one, but rather a fossil in motion: a survivor asleep in its form, but awakening while in contact with a body-reader. Diligence in book design requires particular skill, an interpretation practice which the activity must rely on the intricacy of images and the overdetermination of signifiers; the value of the dissemination of dreams and the free association of ideas. With this viewpoint guided by Georges Didi-Huberman, I follow montage as an operation in which imagination becomes a technique – including that of hands and objects – a way of knowledge that produces critical thinking in the incessant rhythm of differences and relationships.

**Keywords:** type area; book design; imagination; montage.

---

\* Designer gráfico; pesquisador em design de comunicação. Doutor em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Belo Horizonte, Brasil.

Cada página impressa oculta o assassinato de todas as outras possibilidades. Para ser lida, é preciso perícia. E, antes de tudo, há de se delinear os seus contornos.

Convém olhar para a mancha tipográfica conforme, talvez, faria um arqueólogo. O que repousa sobre esta área previamente isolada e delimitada são rastros tipográficos. Eventualmente, não será um arqueólogo qualquer convocado. Senão um arqueólogo forense, com competência para, na cena da página e em cada vestígio, desvendar crimes tipográficos. Numa história que parece tão trágica quanto pode sinalizar uma suspeita mancha sobre o papel, não serão poucos os exames e as investigações a serem realizados.

Se é sensato argumentar que não há crime sem lei precedente que o defina, é ao *Elementos do estilo tipográfico* que recorro para regular alguns dos procedimentos e atos processuais aqui investigados. Bringhurst (2005, p. 31) defende que a tipografia deveria servir a dois fins: “honrar o texto pelo que ele é (sempre supondo que o texto vale a pena do tipógrafo) e honrar e contribuir com a própria tradição – a tradição da própria tipografia”. Uma cláusula pétrea do manual de estilo consiste em proibir a tortura: “não sufoque a página”. Já as disputas tipográficas devem ser encaminhadas aos supremos tribunais da fala e do pensamento.

Custe o que custar, o tipo deve se ajustar ao texto e ao contexto. Honrar o texto para o qual determinado projeto gráfico estabelece um caminho pressupõe respeitar também os caracteres em si mesmos. O que pode ser formulado da seguinte maneira: dedicar total atenção tipográfica especialmente aos *detalhes* incidentais. O design do livro pensa a “legibilidade”, primeiro, não em sua vontade de compreender a mensagem contida no texto manifesto. Antes, e sobretudo, trabalha com o gesto fundamental da apreensão visual. Suscita movimentos físicos e afetivos. Potencializa o desejo de ler tudo aquilo que lá está e também o que se encontra disseminado mundo afora, folheável alhures. A visualidade é aí menos visível em seus princípios do que desmontada, decomposta em elementos divisíveis, em pedaços passíveis de remontagens guiadas pela imaginação.

É desafiador refletir sobre o quanto aquilo que está na página ocupa o pensamento. Qualquer um é livre para se contentar com uma flora perfumada e bela, como Warburg (2018, p. 221) sabiamente descreve, mas “é certo que daqui não se deduz uma fisiologia vegetal da circulação da seiva, visto que ela se revela somente a quem é capaz de examinar a vida em sua trama subterrânea de raízes”. O mesmo poderia ser postulado a partir das letras ou demais marcas tipográficas em geral.

Pois, vejamos. Em sã consciência quem poderia imaginar que a situação política da Hungria (invocando Sándor Petőfi) ou uma autoridade turca (Recep Tayyip Erdoğan) ganhariam tamanha relevância a ponto de pautar algumas matérias jornalísticas e livros dedicados ao tema? Boa oportunidade para refletir sobre os diacríticos e o amplo repertório que ultrapassa o alfabeto básico latino. O *breve* [ ˘ ] é um acento utilizado em vogais e consoantes não apenas na língua turca, bem como em malauiano, romeno, vietnamita e algumas formas do coreano romanizado. O *acento duplo* [ ˝ ], por sua vez, é um diacrítico presente na língua húngara. Conhecido também por *trema longo*, é utilizado em duas vogais: ő e ű. Há diacríticos também em português, obrigatórios em atenção à língua; nesta única frase, apareceram alguns diferentes acentos: o *agudo* [ ´ ], o *circunflexo* [ ˆ ], o *til* [ ˜ ], a *cedilha* [ ˘ ] e a *crase* [ ˆˆ ]. Lemos ainda

palavras tão curtas como órfã, com apenas duas sílabas e normatizada com dois diferentes acentos. Os símbolos não alfabéticos comunicam uma complexa história multicultural. Tornam visíveis e legíveis a variedade da linguagem, identidade de um povo e modos de articulação do pensamento humano.

Procurar por teclas que o teclado simplesmente não possui é uma tarefa inglória, assim como tentar pronunciar palavras que expressam dicção estranha à língua materna. Pouco importa: é tarefa de quem lida com o design do livro conhecer o vocabulário e a gramática da tipografia e mobilizá-los. Há muito, com a difusão da escrita pelas regiões da Grécia e da Itália, diversos desses traços foram sendo incorporados como uma espécie de mobília não alfabética. Até mesmo os espaços entre as palavras – hoje absolutamente ordinários –, foram conquistados se servindo de uma etapa intermediária: o *ponto médio* [ · ]. Em programas de composição, é um elemento que resiste feito um fóssil. É mais um instrumento de controle na composição – serve como guia – e compõe, dentre tantos outros, um conjunto de sinais e caracteres que não serão impressos.

O *pé-de-mosca* [ ¶ ] é outro arcaísmo tipográfico. Indica a marca de parágrafo; volta e meia, reaparece sorrateiro. Sinaliza uma nova entrada no discurso e uma espécie de armadilha de leitura. Na sístole do parágrafo (atualmente substituída pelo recuo de tamanhos variáveis), o olhar penetra, se articula e se guia pela irregularidade do espaço em branco da folha de papel.

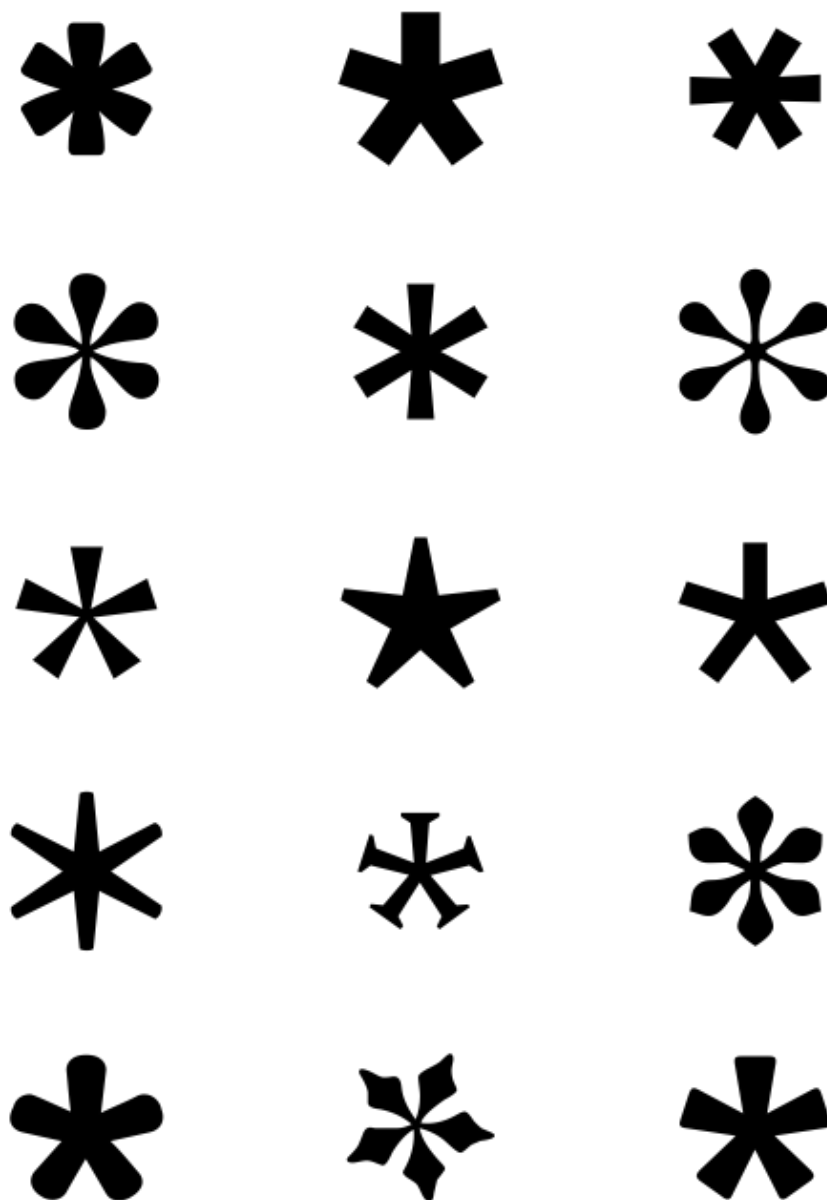
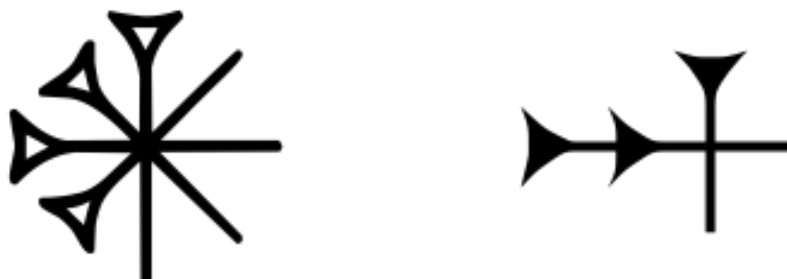


Figura 1. Constelação de asteriscos. Fonte: do autor.

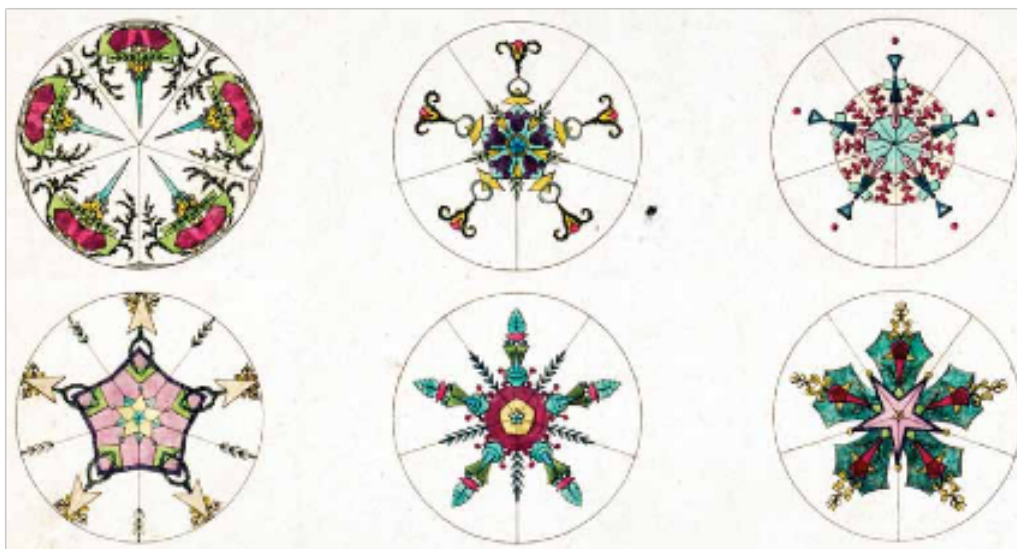
Por montagens interpostas e seguindo nesta toada, gostaria de reverenciar um dos mais arcaicos símbolos não alfabéticos: o *asterisco* (Figura 1). Caractere que pode tomar muitas formas, exerce a função de um marcador para diferentes propósitos: sobrescrito na palavra [assim\*] pode indicar remeter para uma chamada de nota. Não raro, o vemos ser utilizado também para sinalizar o ano de nascimento de uma pessoa. Bringhurst (2005, p. 334) compartilha surpreendente comentário: o asterisco “aparece na primeira escrita pictográfica suméria e seu uso como símbolo gráfico tem sido ininterrupto há pelo menos cinco mil anos”.

*Cinco mil anos!* Realmente, um sobrevivente digno de nota. Muito provavelmente, Robert Bringhurst faz referência ao “dingir”, que em sumério corresponde a “deus”, “deusa” ou “divindade”. Jacyntho Lins Brandão, na espetacular “Introdução” da epopeia *Ele que o abismo viu* – traduzida diretamente do acádio –, de Sin-léqi-unníni (2018), faz referência ao caractere sumério correspondente ao “dingir”. Deveras muito interessante, pois do sumério para o acádio o desenho se altera razoavelmente (Figura 2), mas não perde completamente a forma e o sentido. Funciona nas tabuinhas da epopeia como um marcador, classificador meramente gráfico que não corresponde a nenhuma palavra a ser verbalizada. Não é jamais pronunciado e, por hábito, tem sido transliterado ironicamente não por um autêntico asterisco, mas por uma letra “d” sobrescrita: por exemplo, <sup>d</sup>*gišgīmaš* correspondendo à divindade Gilgámesh. Constitui um auxílio à leitura, como quando grafamos a letra inicial maiúscula para nomes próprios.



**Figura 2.** *Dingir em sumério (esq.) e em acádio (dir.).* Fonte: Wikipédia.

Quando um símbolo tipográfico tão pregnante quanto o asterisco se insinua, são muito abrangentes os modos de interrogá-lo. Mais uma vez, é a marca de uma presença maciça e manifesta de um detalhe incidental com variadas possibilidades de leitura. A montagem abre a possibilidade, justamente, de juntar referências e imagens: criar tipologias de composição gráfica e mental. É imprescindível o movimento visual e dialético de telescopar o design do livro para imaginar com o que se assemelha. Escolhe-se afastar do rés da página para ver o todo (grid, formato, tipografia), e depois se aproxima o mais perto possível, para poder sentir o mínimo ressaltado de cada ponto ou a harmonia dos espaços em cada entreletra.



**Figura 3.** Ilustrações da patente francesa do caleidoscópio. Fonte: Rawpixel (ID: 7614790).

Saber ver bem essas relações depende, sobretudo, das possibilidades abertas no conhecimento pelas montagens. Cada um pode fazer experiências à sua maneira, ao entrar nos turbilhões em que muitas imagens são capazes de formar e construir no curso do tempo. Outro modo de dizer o quanto pode ser enriquecedor o exercício de tomar os elementos da página como de posse de um instrumento ótico – digamos, lupa ou telescópio – e, por que não?, até mesmo um caleidoscópio (Figura 3). Por exemplo: é comum a associação do conceito de divindade em relação com o céu, os astros e as estrelas. Difícil não ler no asterisco as pequeninas formas espelhadas de um poliedro regular. Ou compará-lo a algumas formas vegetais registradas de maneira magnífica por Karl Blossfeldt. Percebendo as analogias, pululam encontros inesperados como o padrão de crescimento de uma samambaia e a lógica de formatos padronizados (A0, A1, A2, A3, A4...) da indústria papeleira. É claro que a flora que posa para a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é inteiramente outra, diz Benjamin (2012, p. 100), “especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente”. Dessa forma, em Blossfeldt (2014), as imagens abrigam

semelhanças intermináveis, vastas como a imensidão da noite. É possível ver na cavalinha as formas de antigas colunas arquitetônicas, na samambaia a mitra episcopal, na saxífraga-de-willkomm um asterisco ornamentado e por aí vai. Aliás, não se acaba nunca com uma semelhança, pois ela sempre remete para uma outra.

Se estivesse completamente inspirado por Georges Bataille, possivelmente tensionaria a dialética do asterisco a partir do mais baixo possível, da ascensão rumo à queda: a rugosidade suja e obscena de suas dobras que exalam odor de podridão. Prefiro seguir outro caminho: o asterisco tem como contraparte perfeita em sua forma estelar o prenúncio de uma mancha mortífera: a *adaga* [ † ]. Pois se o asterisco é o representante legítimo dos *astra*, o universo tipográfico também não poderia deixar de ter um autêntico representante dos *monstra*, daquilo que toca no mais intestino do humano: a adaga, é claro, o arcaísmo tipográfico a registrar o fim, a própria morte.

Ora, é da morte que advém dois dos crimes tipográficos mais combatidos. Cabe lembrar a *órfã* e a *viúva*: duas manifestações precisas de um atento olhar aos detalhes da composição da página e tudo que é capaz de confessar a terminologia tipográfica. No meio editorial brasileiro os termos ainda estão pouco estabilizados, mas basicamente guardam um princípio comum que resume a natureza da regra. O termo viúva é usado para indicar uma palavra (ou sílaba) que sobra sozinha na última linha de um parágrafo – carrega o fardo de um passado, mas o futuro está comprometido. O melhor é encontrar-lhe companhia. Órfã indica a réstia do parágrafo, uma única linha isolada que termina na primeira linha de uma página. Há futuro pela frente, contudo é costume tipográfico encontrar linhas adicionais para ampará-la. Caso deixadas à deriva, viúvas ou órfãs parecerão escorçadas e desoladas.

Cabe muita coisa dentro de uma página, como se vê. E, por trazer à baila as violações de que pode ser vítima, recordo de outro crime absolutamente nefasto e lamentável: às escondidas, a tentativa dissimulada de substituir um caractere inexistente no arquivo de uma determinada fonte por algum de outra família tipográfica que o contenha. Caso não realizado com delicadeza e bas-

tante cuidado, o resultado é invariavelmente desastroso. Por isso mesmo, é imprescindível reconhecer no texto manifesto em composição as exigências tipográficas convocadas.

Neste contexto, revisito o grandioso e ambicioso projeto Noto, do Google.<sup>1</sup> Em parceria com a Monotype – uma das fundições tipográficas mais tradicionais do mundo – tem por meta basicamente converter em tipografia digital todas as línguas existentes registradas pela humanidade. Já expandido para uma espantosa marca, contempla mais de 1.000 idiomas e ultrapassa 150 sistemas de escrita. O nome do projeto – Noto – significa “eu escrevo, eu marco, eu observo” em latim. Também é abreviação para “*no more tofu*”, um brincadeira a partir de uma peculiar característica em muitas fontes digitais. O projeto visa eliminar o *tofu*: termo utilizado quando um texto faz uso de um caractere não existente ou disponível no arquivo da fonte selecionada. O tofu aparece como retângulo em branco mostrado quando não há na fonte escolhida para um texto aquele determinado caractere. No programa de composição, é assim que costuma se apresentar: □. Torna aparente um desesperador e misterioso retângulo, algumas vezes preenchido com um ponto de interrogação. Uma pequena peça que insinua, por assim dizer, a forma de um tofu – isto é, o queijo de soja.

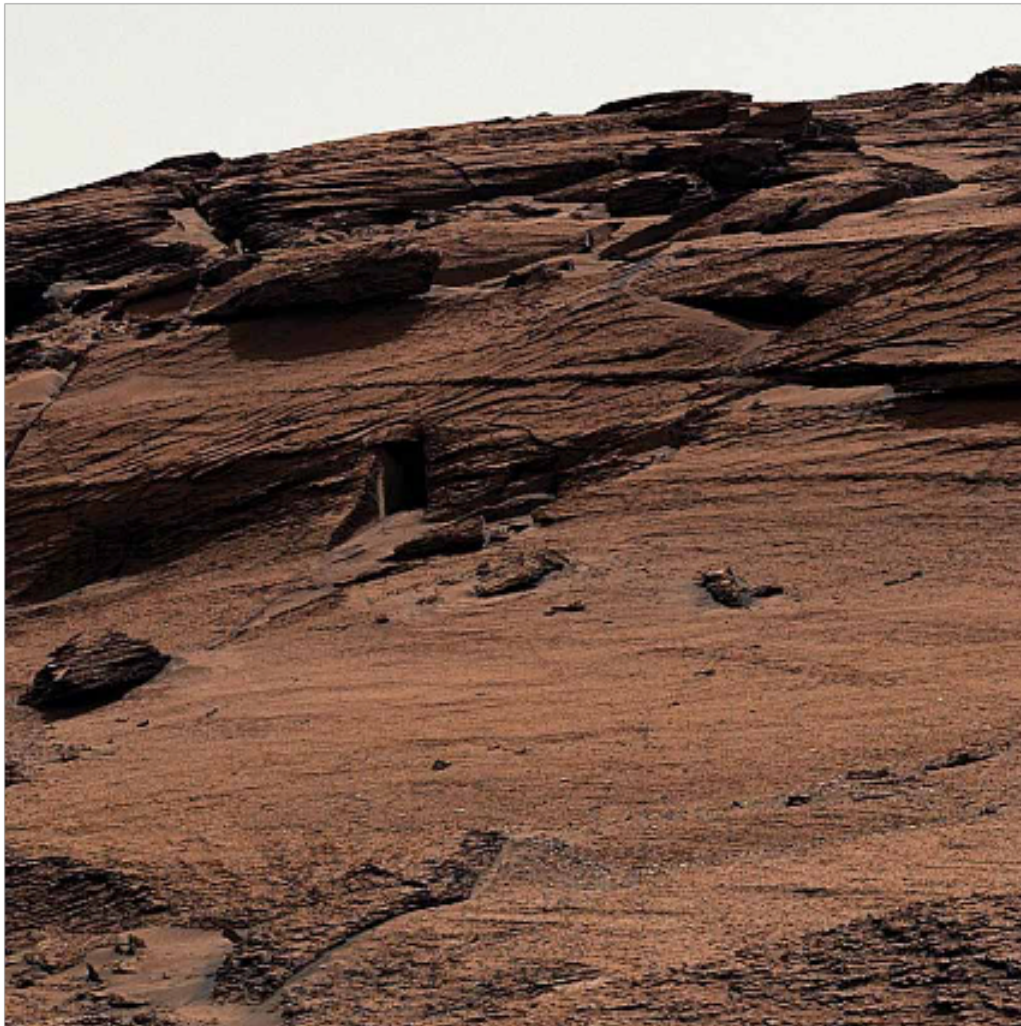
A missão da Noto é formar uma coleção de fontes de alta qualidade com múltiplos pesos e larguras em tipos com ou sem serifa, monoespaçados e outros estilos. As fontes objetivam uma comunicação global harmoniosa, de código aberto, amplo direito de uso e, principalmente, tipograficamente correta. Dos hieróglifos egípcios aos emojis contemporâneos, a Noto inclui fontes para quase todos os sistemas de escrita do mundo, tais como latim, chinês, árabe, hebraico. A luta incessante contra a inexistência de uma representação precisa ou tradução literal de quaisquer elementos de uma língua estranha permanece visível e sublinhada em esforços desta natureza. Longe de uma suposta miudeza e irrelevância, o tofu abre uma espécie de *porta* da consciência que exhibe a capacidade de vincular e separar como aspectos de um mesmo ato. Ao perceber que um limite possa sempre ser pensado na condição de ser suprimido,

---

<sup>1</sup> Vale a visita: [fonts.google.com/noto](https://fonts.google.com/noto).

a porta indica o sentido para colocar-se fora de si, para entrar no mundo com a liberdade de imaginar outros mundos.

Tal e qual a misteriosíssima “porta marciana” revelada por uma foto panorâmica composta por pouco mais de uma centena de imagens registradas pela sonda Curiosity, da NASA – agência espacial norte-americana. Ao publicar a imagem da expedição marciana, o pequeno detalhe (Figura 4) veio à tona. O jogo de escala é irônico: segundo cálculos da NASA, a fenda na rocha possui o suspeitíssimo formato semelhante a uma banal folha de papel A4, com pouco mais de 29 centímetros de altura.



**Figura 4.** *Porta-fratura marciana.* Fonte: NASA/JPL ([go.nasa.gov/3ILTcCJ](http://go.nasa.gov/3ILTcCJ)).

Para alguém com um olhar um pouco menos estrangulado pela realidade (uma ficção que cada um escreve à sua maneira, de acordo com a cultura em que se vive), a explicação lógico-científica não parece o bastante: para os cientistas não se passa de um cruzamento de pequenas fraturas, uma rachadura rochosa dentro de uma cratera. Uma erosão natural, em suma, em que uma rachadura vertical cruza com camadas ou estratos sedimentares para formar tais fendas, leitos de lodo e areia, depositados há cerca de 4 bilhões de anos, possivelmente em um rio ou em uma duna levada pelo vento. Ótimo, esclarecedor e tranquilizador: por ora, o universo toma forma e os cientistas estão contentes; não foi descoberta uma caverna em Marte com a entrada do tamanho de uma folha de papel. Céus, não caberia se permitir olhar a porta marciana como a revelação de um estado potencial para outras leituras?

O princípio do saber por montagens remete para a lógica imaginativa da criança, do sonho. Reflexões e narrativas, conceitos e contos, saberes e insaberes, sentidos imediato e simbólico, material e psíquico se enriquecem perpetuamente uns aos outros. Desde sempre, a porta de uma caverna revela a capacidade humana diante da natureza, subtraindo parcela da continuidade e infinitude do espaço ao configurá-lo conforme uma unidade determinada e de acordo com um sentido.

O modo de reaprender a ler a porta marciana escancara uma autêntica decisão teórica: por um lado, capaz de desclassificar o conhecimento estritamente científico. Mas é o exercício de imaginação que me importa aqui: se dá ao tensionar aquilo que um adulto, apesar de seu estado civilizado, poderia a qualquer momento, num sintoma de seu olhar, ver surgir como a revelação de um outro estado de coisas completamente diferente. Quanto mais elevado no céu profundo, mais baixo nos descobrimos na matéria dos monstros, isto é, nos próprios sismos, fendas, fraturas viscerais.

Bataille (2020, p. 278) elabora assim o retorno do recalco no pensamento da imagem: “recalco uma imagem de suplício, e pelo recalque, fecho-me; o recalque é uma das portas que ajudam a fechar a minha particularidade. Se volto a colocar a imagem diante de mim, ela abre a porta, ou, antes, arran-

ca-a”. Imagens, como a da mancha topográfica marciana, fazem ressurgir a função do olhar no exercício do ver. Tiram o corpo-leitor da reclusão e oferecem a possibilidade de cessar o estar trancado em si mesmo. Fazem do contato uma abertura e oferecem literalmente uma saída para dar à luz a montagem entre interior e exterior, os *monstra* e os *astra*. Ao tirar da reclusão o jogo e a imaginação, abrem passagens para construir o prodígio do caminho de uma maneira articulada e concreta.

Desfecho fatal: sacrificar um livro – abrindo sua barriga com as mãos e tomando posse do volume – liberta a mancha tipográfica. E intima o corpo-leitor a cerrar os próprios olhos para ver o que vale a pena ser olhado muito além da página.

## BIBLIOGRAFIA

Bataille, G. (2020). *A experiência interior*: seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953. Trad. Fernando Scheibe. Autêntica.

Belo, D. R. (2023). *Peripatético Gráfico*. [Tese de Doutorado em Comunicação Social]. Universidade Federal de Minas Gerais.

[http://amodesign.com.br/diegobelo\\_peripateticografico.pdf](http://amodesign.com.br/diegobelo_peripateticografico.pdf)

Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense.

Blossfeldt, K. (2014). *Karl Blossfeldt: The Complete Published Work*. Taschen.

Bringhurst, R. (2005). *Elementos do estilo tipográfico*. Trad. André Stolarski. Cosac Naify.

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Editora UFMG.

Sin-léqi-unnínni. (2018). *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgámesh. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Autêntica Editora.

Warburg, A. (2018). *A presença do Antigo*. Trad. Cássio Fernandes. Editora Unicamp.