1

Fundamentos

1.1

Advertência: A Visão Ingênua

W.J.T. Mitchell¹ nos lembra a tendência a acreditar que só para ler textos necessitamos de ser alfabetizados e, portanto, para ver ilustrações não seria exigido nenhum tipo de aprendizado como pré-requisito. Ver e ler são, com certeza, atos distintos em nossa cultura, mas ambos exigem a utilização de repertórios para sua decodificação.

Quando Mitchell aborda esse assunto está mais preocupado em salientar que as imagens gráficas figurativas são culturalmente determinadas, ou seja, a imagem é um código, e é por isso que, por exemplo, pintar uma paisagem no Brasil do século XIX e na China medieval possui significados bem distintos.

Desejamos, por nossa vez, colocar em evidência outro aspecto referente a essa mesma questão. A alfabetização programa nossa percepção para decodificar textos de acordo com certas regras rígidas, o que nos faz experimentar dificuldade com relação a outros modos de leitura. Tendemos a acreditar que, apesar das diferenças semânticas existente entre os diversos idiomas, as convenções e os códigos que utilizamos para ler são universais. Por esse motivo, nos é possível apresentar, neste trabalho, alguns textos – sejam modernistas, pós-modernistas ou medievais – que nosso leitor terá dificuldade de “ler” justamente porque a alfabetização, que em geral recebemos na infância, nos impede de perceber muitos elementos contidos na página.

Vejam, então, um exemplo: quando somos alfabetizados aprendemos a ignorar durante a leitura os espaços em branco – entre letras, entre palavras e entre linhas. Assim, se nos depararmos com um texto cujo contexto gerou espaços em branco que devem ser “lidos”, ou seja, espaços em branco cognitivos, que

¹MITCHELL, W.J.T. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 7-52.

agregam sentidos ao texto, seremos incapazes de perceber esses sentidos se não formos alertados. Sem que sejamos avisados jamais leremos espaços em branco já que fomos programados para ignorá-los. Será preciso, então, que nosso leitor se realfabetize para que possa ler e ver alguns textos que iremos apresentar, pois poderemos algumas vezes propor a possibilidade de textos para serem "vistos" e ilustrações figurativas para serem "lidas". Estaremos revolvendo as convenções que instituem o ato de ler e, por esse motivo, tentaremos apresentar outras modalidades de abordagem de um texto ou de uma imagem que não se enquadram naquilo que comumente entendemos como ler ou ver.

Podemos ficar atônitos diante de um texto ilegível e nos perguntar: que tolice é essa? Afinal, todo texto foi feito para ser lido, e, sendo assim, qual o sentido de um texto ilegível? A teoria do design hegemônica no século XX considera que a razão de ser dos objetos é sua função, e toda solução visual resultante de um projeto de design deve ter uma motivação imediata e objetiva. Desse modo, a afirmação de que todo texto foi feito para ser decodificado com rapidez só tem sentido dentro de nossa cultura racional, materialista e pragmática. Para lermos uma página criada fora de nosso contexto imediato, devemos tentar entender as circunstâncias culturais envolvidas; do contrário estaremos assumindo que nosso modo de ler é o único possível.

É esse nosso alerta, pois essa visão ingênua e simplista pode obstruir ou definitivamente velar sentidos que pretendemos aclarar.

Cabe finalmente lembrar que os termos "olhar" e "ver" serão utilizados de modo distinto, nesta tese. O primeiro dirá respeito a um ato muito mais fisiológico, ou seja, a capacidade de enxergar e a direção que o leitor/observador dará a seus olhos. O segundo, o ato de ver, será entendido como uma atitude cultural e ideologicamente atrelada. Brasileiros, suecos, aborígenes australianos ou chineses movimentam seus olhos e fixam o olhar de modo fisiológico semelhante, mas o que vêem provavelmente será sempre distinto, mesmo que estejam olhando a mesma imagem.

1.2

Ponto de Partida: a Ilegibilidade no Design Gráfico

*Neste sentido, estas tipografias (ditas 'pós-modernas') seriam ilegíveis por serem visíveis demais.
(Priscila L. Farias – Tipografia digital, o impacto das novas tecnologias)*

O design gráfico desconstrutivo² possui algumas características que têm causado muita polêmica. Dentre elas destacaremos o texto ilegível. Com o termo “ilegibilidade” queremos nos referir não só ao efeito, mas também a uma intenção, a um propósito de prejudicar a eficiência funcional da leitura. Então, por que um designer criaria uma página ilegível? Essa pergunta motiva muitos dos questionamentos nesta tese. Vários autores já abordaram o assunto, e alguns propuseram explicações que se associam à subversão dos dogmas gráficos modernistas. Nossa pesquisa pretende revolver outras camadas dessa mesma questão e ultrapassar esse antagonismo: modernismo *versus* pós-modernismo. Queremos examinar dogmas muito mais ancestrais do que os instituídos pela tipografia moderna. Precisamos, no entanto, inicialmente entender o que chamamos de design gráfico desconstrutivo e como efetivamente a ilegibilidade nele se manifestou.

Utilizaremos os termos "moderno", "modernidade", "pós-moderno" e "pós-modernidade" como categorias históricas. Com "moderno" estaremos nos referindo à Idade Moderna, que vai do Renascimento até meados do século XX. Modernidade, por sua vez, vai designar a era industrial, que vai de meados do século XVIII até a primeira metade do século XX. Já "modernismo" e "design gráfico modernista"³ serão empregados como categorias da História do Design, significando todo o design do século XX de origem construtivista e funcionalista. Isso inclui desde experiências gráficas do Construtivismo russo, do De Stijl e da

²Nesta tese tratamos as expressões “design gráfico desconstrutivo” e “design gráfico pós-modernista” como sinônimos. Porém, o primeiro seria uma subcategoria do segundo.

³A maioria dos autores utiliza a expressão "design gráfico moderno", mas entendemos que o termo modernista (emprestado da História da Arte) designa com mais precisão o que queremos abordar.

Bauhaus até a produção da Escola de Ulm e o design gráfico suíço⁴ e brasileiro dos anos 50 (desenvolvido por nomes tais como Alexandre Wollner, Aloisio Magalhães e Geraldo de Barros). As experiências gráficas futuristas e dadaístas só serão inseridas nesse "design gráfico modernista" como exceção à regra, pois têm mais afinidades com a ilegibilidade encontrada no design gráfico pós-modernista. A expressão "design gráfico pós-modernista" será utilizada também como categoria datada dentro dessa mesma História do Design, ou seja, estará se referindo às experiências de designers gráficos que colocaram em questão os cânones funcionalistas do "design gráfico modernista". Essa produção "pós-modernista" inicia-se nos anos 70, com Wolfgang Weingart, April Greiman e Dan Friedman, passando pelos anos 80 até meados dos anos 90, com Neville Brody, Edward Fella e David Carson. Esse período da História do Design Gráfico é abordado por vários autores, mas encontra-se sinteticamente descrito pelo brasileiro João Pedro Jacques em seu livro *Tipografia pós-moderna*.⁵ Por fim, a expressão "design gráfico desconstrutivo" será utilizada como sinônimo de "design gráfico pós-modernista". Essa coincidência se deve ao fato de a teoria da desconstrução de Jaques Derrida ter sido utilizada para entender algumas posturas subversivas do design gráfico pós-modernista frente às normas do design gráfico modernista.

Para definirmos, então, o que entendemos por "ilegibilidade", precisamos, primeiro, nos referir à legibilidade – termo que o modernismo racionalista tratou de categorizar com precisão, chegando mesmo a definir nuanças e limites em relação a outra categoria, denominada “leitabilidade”.⁶ Enquanto a primeira diz respeito à otimização da leitura, a segunda só indica sua mera possibilidade. Existe, no entanto, outra categoria próxima, que se refere à compreensão do texto. Por exemplo, a impressão do texto de um exemplar qualquer de *Ulisses*, de James

⁴“Swiss graphic design, also known as International Typographic Style. Rational typographic style developed in Switzerland after the Second World War. Building on the innovations associated with Constructivism, De Stijl, the Bauhaus and The New Typography of the 1930s (...) Max Bill (...) were major influences on the early evolution of the style characterized by a reliance on the typographic grid”. *Dictionary of Graphic Design and Designers*. London: Thames&Hudson, 1998.

⁵João Pedro Jacques utiliza o termo "pós-moderna", mas acreditamos que "pós-modernista" seja mais preciso. JACQUES, João Pedro. *Tipografia pós-moderna*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

⁶ Traduzido do inglês *readability*.

Joyce, pode ser muito legível, mas nem por isso sua leitura será compreensível. Portanto, esta última categoria, do compreensível, tem sido negligenciada pelo design gráfico, pois não faria parte de seu campo de atuação (o design gráfico modernista não considera a possibilidade de a informação ser propositalmente incompreensível). Porém, enquanto é possível conservar a separação entre essas categorias (legibilidade, leiturabilidade, compreensibilidade) como um dogma, a ilegibilidade pós-modernista faz com que elas se tornem muitas vezes indistintas. Vejamos, por exemplo: se um texto é legível, ele pode ser compreensível ou não, se um texto possui boa leiturabilidade ele pode ser legível ou não; mas, se, porém, um texto não possui boa leiturabilidade ele sempre será também de difícil compreensão. Portanto, a ilegibilidade obriga o designer gráfico a incluir a falta de compreensão do texto em meio a seus questionamentos.

Essa legibilidade capaz de produzir leitura rápida, clara e eficiente, que vinha sendo um dos cânones mais reverenciados pelos tipógrafos e designers gráficos desde Aldo Manuzio até Alexandre Wollner, parecia ser característica indissociável do design. No entanto, foi violada em alguns momentos, como quando Wolfgang Weingart, nos anos 70, utilizou o *grid* estrutural da página para gerar dificuldade de leitura ou quando Elliot Earls criou a fonte Dysphasia, nos anos 90, inspirada em doença neurológica que afeta a capacidade de leitura. A teoria até agora escrita do design gráfico pós-modernista prevê que a visibilidade e o conteúdo semântico do texto possam produzir ruído um no outro – atitude, essa, execrada pela pretensa neutralidade da tipografia modernista.

Ana Cláudia Gruszynski,⁷ por sua vez, entende que o ilegível existente no design gráfico pós-modernista seria fruto de um protesto, uma negação dos cânones modernistas desenvolvidos pela Bauhaus e pelo Construtivismo russo e consolidados pelo Estilo Internacional e pela Escola de Ulm. Gruszynski afirma, também, que (em contrapartida a esse ilegível pós-modernista) existiria um tipo de invisibilidade no design gráfico modernista, ou seja, haveria legibilidade tão eficiente, que faria com que o leitor não sofresse nenhum obstáculo oriundo de algum ruído visual. O *insight* dessa autora é brilhantemente justificado pelas

⁷GRUSZYNKI, Ana Cláudia. *Design gráfico: do invisível ao ilegível*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

teorias de Lyotard⁸ e Derrida,⁹ mas acaba por determinar uma relação quase maniqueísta entre as duas posturas. Desse modo, o design gráfico pós-modernista ficaria definido como uma negação, como um design antagônico ao modernista. Certamente no pós-modernismo existe uma subversão aos cânones universais modernistas, mas devida muito mais a uma reflexão a respeito dessas regras do que à mera revolta contra elas.

Foi a própria Gruszynski quem nos estimulou a refletir mais sobre esse assunto. Quando a autora define a oposição **invisível** (modernista) *versus* **ilegível** (pós-modernista), estabelece uma dicotomia complexa. A oposição simples seria **legível** *versus* **ilegível**. Ao abrir espaço para o invisível no lugar do legível ela possibilita a dedução de que o ilegível provavelmente é visível ou, melhor, que o que está visível sobre a página é ilegível. Portanto, pareceu-nos importante entender, também, o outro lado da teoria de Gruszynski, ou seja, o par **legível-visível**.

Nossa abordagem não pretende estabelecer uma conexão que coloque esses pares em oposição, como fez Gruszynski. Desejamos, em vez disso, compreender também as semelhanças e não só as diferenças entre o ato de ver e o de ler, entre o visível e o legível. Em outras palavras, não temos a intenção de defender a produção de textos visíveis, legíveis, ilegíveis ou invisíveis; queremos apenas entender seus mecanismos e desdobramentos em nossa cultura.

Ana Cláudia Gruszynski não foi a única nem a primeira a tratar do ilegível no design gráfico pós-modernista e suas relações com a teoria da desconstrução de Derrida, sendo possível citar, por exemplo, Rick Poynor,¹⁰ Ellen Lupton,¹¹

⁸LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2002.

⁹DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁰POYNOR, Rick. Deconstruction. In: *No more rules, graphic design and postmodernism*. London: Laurence King Publishing, 2003, pp. 38-69.

¹¹MILLER, Abbott. LUPTON, Ellen. A natural history of typography. In: *Looking Closer, critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press, 1994, pp.19-25.

Katherine McCoy,¹² Chuck Byrne, Martha Witte,¹³ Johanna Drucker,¹⁴ e os brasileiros João Pedro Jacques¹⁵ e Flavio Vinicius Cauduro. Este último talvez tenha produzido o texto mais elucidativo sobre tipografia e desconstrução.¹⁶ Cauduro associa a tipografia funcionalista do Estilo Internacional à visão de Ferdinand Saussure a respeito da escrita. A ênfase que esse lingüista francês atribuiu à fala considerou a escrita um sistema de comunicação subalterno. Segundo essa teoria lingüística o signo se dividia em duas partes: significado e significante,¹⁷ tendo o primeiro precedência sobre o segundo, pois nele se localizaria a origem fundamental do signo. Dentro dessa perspectiva a escrita seria mero significante. De acordo com Saussure, a fala corresponderia ao vinho, e a escrita à taça, ou seja, mero receptáculo que deveria ser transparente como cristal, a fim de permitir o acesso direto ao conteúdo, e não opaco como um cálice ornamentado. Em contrapartida Cauduro explica que a teoria de Jacques Derrida exposta em *Gramatologia* desconstrói a noção de que a escrita seja o signo de um signo (um signo de categoria inferior), ou seja, um signo que é significante de outro signo e, portanto, menos legítimo. Para Saussure, no entanto, a escrita teria usurpado a glória da fala e se feito coroar, pela história, como a legítima representante da palavra.

Derrida, por sua vez, repensa essa teoria lingüística de Saussure e determina que o signo não possui uma origem, um centro. Assim, não haveria precedência do significado sobre o significante. Cauduro, então, assinala que a tipografia modernista, tal como a teorizada por Jan Tschichold, Stanley Morison e Ruari McLean, tinha consciência dos sentidos produzidos pela imagem das letras, mas os utilizava como estratégia para anestesiar a consciência visual do leitor e,

¹²Essa autora além de ter produzido material teórico sobre esse assunto foi a dirigente da Granbrook Academy em Michigan que “adaptou a teoria da desconstrução como instrumento para a produção de design impresso”. HELLER, Steven. FILI, Louise. *Typology, type from the Victorian era to the digital age*. San Francisco: Chronical Books, 1999, p.178.

¹³BYRNE, Chuck. WITTE, Martha. A Brave New World: understanding deconstruction. In: *Looking Closer, critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press, 1994, pp.118-121.

¹⁴DRUCKER, Johanna. The critical “language” of graphic design. In: *Looking Closer Four, critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press, 2002 pp.168-178.

¹⁵JACQUES, João Pedro. *Op.cit.*

¹⁶CAUDURO, Flavio Vinicius. Desconstrução e tipografia digital. In: *Revista Arcos* vol. 1, Rio de Janeiro: Esdi, 1998.

¹⁷SAUSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística geral*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999, p.81.

assim, poder privilegiar o conteúdo verbal. Isso acabava por produzir uma tipografia transparente (tal como a taça de cristal) ou, melhor, uma tipografia que tinha essa transparência como meta (mesmo que utópica). Cauduro acredita que a impressão *off-set* teria rompido as barreiras técnicas que separavam tipografia da caligrafia e da ilustração, obrigando a uma nova reflexão gráfica a esse respeito.¹⁸ O design gráfico teria, então, encontrado na gramatologia de Derrida uma sustentação teórica para mudanças efetivas no tratamento imagem/texto, que já estavam ocorrendo em sua produção.

Induzidos por W.J.T. Mitchell, adiantamos desde já que a teoria de Derrida utilizada pelo design gráfico e pela tipografia para explicar a ilegibilidade é ferramenta alheia à parte visível do texto.

Outro problema foi o modo imediatista com que esses teóricos da tipografia desconstrutiva justificaram a valorização da escrita como uma categoria de imagem gráfica, pois consideraram o fato como uma mera rebeldia, um meio de protestar contra a postura "invisível" precedente. Nossa intenção é demonstrar que a ilegibilidade no design gráfico desconstrutivo não é somente fruto de uma oposição irreverente frente ao projeto racionalista iluminista que ainda norteava o design gráfico modernista. Entendemos que essa ilegibilidade pós-modernista seja resultado da retomada de uma reflexão a respeito das normas que há muito têm regulamentado a relação entre imagem e texto no Ocidente judaico-cristão, normas muitas vezes imperceptíveis, mas muito mais impregnadas em nossa produção do que os tão criticados cânones funcionalistas do Estilo Internacional.

Portanto, a ilegibilidade existente no design gráfico desconstrutivo (que se caracteriza como a inquietude que move nossa investigação) não será investigada por meio de uma análise que se restrinja exclusivamente à produção pós-modernista. Queremos investigar outras motivações que têm sido negligenciadas pelas pesquisas. A importância da perspectiva que propomos reside no fato de revolver convenções tão arraigadas em nossa cultura, que, se não forem investigadas, permanecerão eternamente imperceptíveis.

¹⁸A cromolitografia, no século XIX, já havia colocado essa questão, mas de modo mais limitado.

Objetivamente estaremos revendo:

- 1) a noção de que existe oposição entre a ilegibilidade pós-modernista e a legibilidade modernista, pois acreditamos que ambas são soluções para uma mesma questão que permeia a escrita ocidental. Para tanto mostraremos alguns exemplos que nos possibilitam averiguar a transição entre o design gráfico modernista e o pós-modernista;
- 2) a noção imediatista que tenta entender a ilegibilidade como novidade puramente pós-moderna, pois acreditamos ser um sintoma de uma questão proposta na Idade Média cristã. Para tanto precisaremos, também, de encontrar exemplos gráficos que nos possibilitem estabelecer conexões mais longínquas cronologicamente;
- 3) o uso da teoria tipográfica como principal ferramenta de análise da legibilidade e da ilegibilidade. Queremos propor a iconologia, baseada em W.T.J. Mitchell,¹⁹ como metodologia que muito poderá contribuir;
- 4) o uso da teoria da desconstrução de Jacques Derrida como principal instrumento de legitimação da ilegibilidade no design gráfico pós-modernista. Defendemos a proposta de que a iconologia crítica de Mitchell, que avalia com profundidade a relação entre imagem e escrita em nossa cultura, poderá ampliar o entendimento dessa questão.
- 5) as teorias que ignoram as particularidades gráficas dos jornais como fomentadoras do texto ilegível na Modernidade, pois a imagem gráfica dos jornais, até meados do século XX, gerava "poluição visual" em suas páginas. Acreditamos que, apesar de os textos ilegíveis terem sido produzidos de modo proposital desde a Idade Média, foi a fragmentação imediatista da informação contida nas gazetas de notícias (desde o século XVII, na França e Inglaterra) que gerou novo estímulo à produção de textos ilegíveis na pós-Modernidade.

¹⁹ MITCHELL, W.J.T. *Op.cit.* 1987.

1.3

Exemplo que Reflete a Transição entre a Postura Gráfica Modernista e Pós-Modernista: O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil

No princípio era o Verbo (...) E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós.

(S.João 1-1,1-14)

verbo, isto é, modo humano de apresentação do real”

(Ferreira Gullar – Manifesto Neoconcreto)

O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB) de 22 de março de 1959 serviu de suporte para a publicação do Manifesto Neoconcreto. Durante a reforma gráfica, ocorrida entre a segunda metade da década de 1950 e o início da seguinte, esse caderno foi usado como campo fértil em experiências gráficas orientadas, algumas vezes, por artistas e poetas associados à vanguarda concreta/neoconcreta.

O SDJB²⁰ possui quatro características que o tornam um poderoso paradigma gráfico, capaz de nortear grande parte de nossa reflexão a respeito da ilegitimidade no design gráfico desconstrutivo.

1^a) Ser uma obra concebida em contexto auto-reflexivo de vanguarda

Na maioria das vezes em que o termo vanguarda é utilizado prevalece a associação direta com o futuro, pois é comum utilizar o conceito para tratar exclusivamente de assuntos referentes ao novo, à novidade e à ruptura com o passado e as tradições. Inúmeros autores apresentaram o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo e outros “ismos” como movimentos que estabeleceram uma cisão com os cânones artísticos instituídos desde o Renascimento. No entanto, a famosa *tabula rasa* a partir da qual se almejava destruir e reconstruir preceitos estéticos inteiramente novos demonstrou-se uma das utopias modernistas. Muito mais do que destruir o passado, a vanguarda o colocou em questão. A arte

²⁰Sempre que estivermos usando essa sigla estaremos nos referindo ao Suplemento Dominical de 22 de março de 1959. Quando nos referirmos a outros exemplares do Suplemento Dominical especificaremos a data.

moderna ocidental da primeira metade do século XX parece ter mantido toda a tradição do passado presente em sua negação.

W.J.T. Mitchell demonstra que tanto o Modernismo quanto a produção artística pós-moderna são auto-analíticos,²¹ ou seja, quando Duchamp, por exemplo, expôs seu famoso *ready-made A Fonte*, não estaria apenas inovando o conceito de Arte, mas também levantando uma reflexão sobre todo um passado constituído pelas convenções que definiram a instituição que chamamos de Arte. Portanto, *A Fonte* era muito mais um auto-questionamento sobre o que nós, ocidentais, entendemos como Arte do que uma nova proposta de Arte. Se nos voltarmos para um exemplo mais próximo do design gráfico poderemos, do mesmo modo, observar que, quando Mayakovski criou um poema-cartaz, estava criando uma nova modalidade de poema e de cartaz, mas também estava propondo uma reflexão sobre essas duas noções. Quando Duchamp ou Mayakovski executam seu *ready-made* ou seu poema-cartaz, respectivamente, estão, de certo modo, revelando que “Arte”, “poema” e “cartaz” são convenções criadas em meio a um ambiente cultural mediante práticas que instituem, reatualizam e redefinem seus significados. Por exemplo, quando Homero escreveu a *Ilíada* a palavra poema certamente possuía definição distinta da que lhe era atribuída no momento em que Camões escreveu *Os Lusíadas* ou em que Augusto de Campos publicou seus poemas concretos na revista *Noigandres*. No entanto, essas práticas distintas que definiam o termo “poema”, na Grécia Antiga, em Portugal do século XVI ou no Brasil nos anos 50, são interdependentes e geram influências. Seria impossível para Augusto de Campos ignorar a existência dessas noções anteriores. Na verdade, os versos livres da Poesia Concreta ou da poesia simbolista seriam impensáveis sem a tradição milenar do verso. Como seria possível romper com a métrica sem a métrica?

Podemos deduzir, então que a primeira página do SDJB, produzida nesse ambiente de vanguarda, certamente poderá nos proporcionar um rico campo de reflexão sobre as convenções ali envolvidas. Na verdade, qualquer página que

²¹Cita Clemente Greenberg para afirmar que o modernismo investiga a natureza essencial do meio (mídia) e Thierry De Duve para afirmar que a arte é auto-analítica; certamente, refere-se ao livro *Kant After Duchamp*, de De Duve. MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*: Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994, pp.35-36.

utilizássemos como exemplo possuiria mil camadas escondidas sob sua aparição, ou seja, sempre que um designer gráfico ou um tipógrafo cria uma página está pondo em operação uma teia de inter-relações que ainda expressa a página de Gutenberg, de Baskerville, de Mallarmé, de Moholy-Nagy e assim por diante. Aparentemente, não é possível criar uma página individualmente, pois por detrás de toda criação existem inúmeras experiências anteriores que a co-legitimam. A vantagem da primeira página do SDJB é justamente esse potencial de auto-reflexão existente na vanguarda, que estabelece maior consciência dessas mil camadas.

2^a) Ter sido produzido num momento de transição entre o funcionalismo modernista e o vale-tudo²² pós-modernista:

O SDJB foi produzido num momento em que os dogmas funcionalistas modernistas, como a legibilidade, estavam sendo questionados. O movimento Neoconcreto pautava-se numa crítica à *Gestalt* e à objetividade racionalista concreta. No entanto, ainda compartilhava inúmeras características formais construtivistas. Assim sendo, trata-se de um exemplo, no campo do design gráfico, com características funcionalistas e pós-funcionalistas simultaneamente. O diálogo entre legibilidade e ilegibilidade, no SDJD, é algo que constitui seu projeto gráfico.²³

Pode parecer, porém, que estamos criando um equívoco cronológico, conceitual e espacial, já que o design gráfico pós-modernista, tal como datado por Rick Poynor,²⁴ Phillip Meggs e Lewis Blackwell, tem início nos primeiros anos da década de 1970 com Wolfgang Weingart, em Basiléia, na Suíça, ou seja, nada tem a ver com o Neoconcretismo brasileiro do final dos anos 50. Contudo, tanto a produção gráfica de Weingart quanto a experiência neoconcreta são insurreições brotadas da mesma ideologia estética modernista e formalista, que determinava

²²Alguns teóricos do design gráfico pós-modernista, tais como Rick Poynor e André Villas-Boas, assinalam essa produção como um momento de “*no more rules*”, ou seja, de fim das regras.

²³A maioria das pesquisas e artigos escritos sobre a reforma gráfica do *JB* apontou apenas seu caráter funcional. Porém, recentemente Ana Mannarino produziu um trabalho exemplar que identifica e compara as questões neoconcretas existentes no projeto gráfico do SDJB. MANNARINO, Ana de Gusmão. *Amilcar de Castro e a página neoconcreta*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado do Depto. de História da PUC-Rio, 2006.

²⁴POYNOR, Rick. *Op.cit.*

rígidos cânones funcionalistas. Portanto, apesar de o Neoconcretismo não ter tido nenhuma influência direta sobre o chamado design gráfico desconstrutivo, os conceitos neoconcretos estão em total sintonia com as posturas gráficas que determinaram o trabalho de Weingart nos anos 70. Mesmo porque esse design gráfico desconstrutivo norte-americano, tal como a experiência gráfica neoconcreta, também sofreu influência da Poesia Concreta.²⁵

3^a) Ser uma experiência gráfica ocorrida em jornal

Acreditamos que a categoria gráfica que denominamos jornal, do modo como se instituiu na modernidade capitalista industrial, possui características associadas à fragmentação imediatista da informação que estimularam a produção de textos ilegíveis na pós-Modernidade.

Sendo o SDJB uma experiência gráfica de vanguarda ocorrida em meio à reforma gráfica de um jornal, poderá nos servir como instrumento de reflexão sobre essas características “ilegíveis” que, supomos, existem no texto jornalístico.

4^a) Sugerir, no conteúdo do Manifesto Neoconcreto, uma conexão ancestral

“(...) ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de ‘verbo’, isto é, de modo humano de apresentação do real.”²⁶ Esse “verbo” revelador, usado por Ferreira Gullar para definir o uso da palavra na poesia neoconcreta, estabelece relação com algumas questões milenares em nossa cultura. Mesmo se tratando de uma nova proposta do termo “verbo”, acaba inevitavelmente por remeter-se ao Verbo bíblico.²⁷ Afinal, seria impossível, para

²⁵“Some of these designers also reflect the influence of (...) the American concrete poets of the sixties”.BYRNE, Chuck. WITTE, Martha. *A Brave New World: understanding deconstruction. In: Looking Closer, critical writings on graphic design.* New York: Allworth Press, 1994, p.119.

²⁶FERREIRA GULLAR. Manifesto Neoconcreto. *In: AMARAL, Aracy (org.). Arte Construtiva no Brasil, Coleção Adolpho Leirner,* Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 94.

²⁷ Esse “verbo neoconcreto” em vez de ser definido como “modo divino de apresentar a verdade” tornou-se uma “apresentação” humana, um modo de revelar o mundo aqui e agora que poderíamos chamar de uma sombra do Verbo divino (Orígenes utilizou esse termo “sombra do Verbo” para se referir a um conceito de Verbo decaído que não mais se encontra nos céus e sim na terra. BESANÇON, Alain. *A imagem proibida, uma história intelectual da iconoclastia.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.155), um Verbo que perdeu sua conexão metafísica, ou seja, essa

Ferreira Gullar, definir o “verbo neoconcreto” sem que previamente o conceito de Verbo tivesse sido definido.

Essa conexão entre a teoria neoconcreta referente à palavra e o mito judaico-cristão da Palavra divina é um importante fator que irá redirecionar a discussão sobre a ilegibilidade no design gráfico.

1.4

Um Paradigma do Texto Ilegível no Ocidente Cristão: O *Livro de Kells*

(...) tão difíceis de decifrar quanto o famoso Livro de Kells (...)
(Marshall McLuhan – *Os meios de comunicação como extensões do homem*)

Livros que irias escrever com letras por título. Leu o seu F? Oh, sim, mas prefiro o Q. Sim, mas o W é admirável.
(James Joyce – *Ulisses*)

Vamos começar a justificar a presença da iluminura medieval em nossa pesquisa por meio de uma simples regra de três: o projeto gráfico do SDJB está para o “verbo neoconcreto” assim como a produção de páginas iluminadas, durante a Idade Média, está para o Verbo divino (judaico-cristão). Tanto a diagramação do SDJB quanto as iluminuras medievais refletem preocupações estéticas com a visibilidade do texto que estão intimamente associadas a teorias cujo ponto de partida é o conceito de “verbo”. Desse modo, utilizaremos o SDJB como paradigma da tradução gráfica do “verbo neoconcreto” e a iluminura medieval como paradigma da tradução gráfica do Verbo judaico-cristão. Em outras palavras, o SDJB é uma experiência que coloca em prática a palavra como “modo humano de ‘apresentação’ do real”, e o *Livro de Kells*, por sua vez, uma experiência que coloca em prática a encarnação da Palavra divina.

O que seria, então, esse Verbo divino ao qual a definição de Ferreira Gullar nos remete? O Verbo cristão é um mistério inteligível, como nos adverte

“apresentação” seria uma revelação mundana na qual não existe nenhuma verdade a ser exposta além da consciência do momento vivido.

Didi-Huberman.²⁸ Seria, então, impossível explicar esse termo com objetividade, mas tentaremos elucidar o que, em sua noção, o torna relevante para nosso propósito de investigar a ilegibilidade.

Em princípio, o Verbo bíblico poderia ser entendido como a revelação da sabedoria divina,²⁹ como se Deus tivesse colocado a nossa disposição tudo o que Ele conhece, toda a sua ciência; como se Ele tivesse traduzido um conhecimento até então inatingível por nós, humanos. Seria, então por meio dessa dádiva divina que nós, pobres mortais, conseguiríamos encontrar sentido (e Luz) para tudo o que existe no universo.

Se tomássemos esse princípio como definitivo, o Verbo seria invisível, ou seja, funcionaria como a idéia do universo, a essência do universo, uma palavra que resumiria tudo que se pode conhecer: a Palavra em si seria a Palavra, a Palavra de Deus que serve de modelo original e imutável para todas as nossas palavras acidentais, para toda a nossa linguagem – enfim, para tudo aquilo que usamos com objetivo de denominar, designar, significar, manifestar e representar o mundo. Por meio desse Verbo adquiriríamos a capacidade de conhecer as coisas do mundo. Seriam, então, o Verbo e as palavras etéreos e invisíveis? A princípio sim.

No contexto desse complexo mito, o aparecimento da Sagrada Escritura, ou seja, a parte da narrativa mítica que define a noção de escrita, acabou herdando essa essência etérea. A Escritura é apresentada em oposição à visibilidade do ídolo no momento em que Moisés apresenta as tábuas escritas – que traziam a mensagem do Verbo – e condena a adoração ao bezerro de ouro. Essa seria a origem do logocentrismo ocidental herdado da cultura judaico-cristã. Portanto, se a essência do texto bíblico é invisível, então sua grafia deveria almejar a transparência.

No entanto, essa noção do Verbo invisível, que se associaria à metafísica grega para sustentar o logocentrismo ocidental, torna-se ainda mais confusa por meio da redefinição cristã do Verbo. Talvez o grande mistério cristão tenha sido

²⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. Poderes da Figura, exegese e visualidade na arte cristã. *In: Revista de Comunicação e Linguagens*, número 5, dez 1994, p. 162.

²⁹Segundo Orígenes o Verbo divino seria um instrumento pedagógico que revela aos homens a verdade da sabedoria divina. BESANÇON, Alain. *Op.cit.* pp. 155-156.

utilizar a lógica clássica para sustentar uma teoria cujo fundamento paradoxal ultrapassa os limites da razão. O cristianismo parece ter instaurado a noção paradoxal do mistério como verdade.³⁰

O grande mistério ou paradoxo cristão, a encarnação do Verbo,³¹ transforma o que seria uma coerente noção aplicável à metafísica – a verdade do Verbo invisível residindo no Mundo das Idéias, e a ilusão das imagens (simulacros) visíveis habitando o Mundo das Sombras – num enigma insolúvel e confere ao mundo material e visível o *status* de único caminho para essa sabedoria eterna. Antes do conceito de encarnação haveria uma aspiração à transparência como único instrumento que nos permitiria transcender o mundo visível, mero obstáculo, uma prisão, um castigo. Não haveria nada aqui para ser aprendido, e só no mundo invisível se encontrariam as verdades ou, melhor, a verdade.

A encarnação do Verbo legitima o mundo visível, mas não o coloca nem acima do invisível nem como única finalidade. O fim permanece sendo o invisível, porém, o antigo desejo de uma lente transparente que nos devolvesse o Paraíso foi substituído pelo reflexo num espelho imperfeito. O cristianismo nos condenou a contemplar a imperfeita perfeição: um caminho mundano, visível, labiríntico e obrigatório com destino à perfeição invisível.

Associados a essa noção do Verbo encarnado existem dois outros termos que também precisamos esclarecer. A partir da encarnação do Verbo o mundo visível torna-se legítimo caminho para o mundo invisível, e, desse modo, surge uma conexão entre as noções de "enigma" e "mistério". "Enigma" refere-se às ambigüidades presentes no mundo visível; "mistério", à incomensurável Verdade divina. Enigma e mistério estarão atrelados um ao outro na medida em que só será possível alcançar a incomensurável Verdade divina (o mistério) decifrando os

³⁰Alberto Cipiniuk nos lembra que a Verdade que a encarnação do Verbo e, por analogia a imagem sacra têm a nos revelar é o mistério. “A sua única verdade é o mistério.” CIPINIUK, Alberto. *Imagens sacras, fascinação e contemplação no diálogo com o celebrante. Anais do I Simpósio LARS 2002*. Dep. Artes & Design, PUC-Rio. 12, 13 de agosto de 2002, p.15.

³¹Tanto a religião cristã quanto a judaica têm a “fé no conceito de Verbo. No cristianismo, esse conceito é associado não apenas à noção de Verdade divina (enraizada em sistemas, tal como a filosofia Platônica com sua estrutura hierárquica da Verdade como Ideal), mas também à noção da encarnação dessa Verdade. Cristo, como profeta e salvador, não apenas emite o Verbo, mas afirma que Ele de fato é o Verbo”. Por sua vez, “na cultura judaica o Verbo é a Palavra divina e deve ser encontrado nas Escrituras.” DRUCKER, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth, the letters in history and imagination*. London: Thames&Hudson, 1999, pp. 77-78.

enigmas mundanos. É São Paulo quem define essa relação quando afirma que na esfera terrena só poderemos alcançar os mistérios divinos por meio de um "espelho tortuoso" ou, dependendo da tradução, de "enigmas" mundanos.³²

Devido a esse complexo mecanismo cristão, não podemos simplesmente afirmar que o Verbo é invisível; só podemos afirmar que a origem do Verbo é invisível. Portanto, esse Verbo de origem invisível acabou, ainda que de modo involuntário, por convencionar que a escrita, no Ocidente, carregasse a contradição de ser constituída por dois princípios culturalmente antagônicos:

1) o princípio da palavra: todo texto, escrito ou impresso, possuiria um sentido invisível que teria sido estabelecido *a priori* pelo autor e tem sido entendido – de acordo com a hegemonia fonocêntrica³³ – como a **parte essencial do texto**, que lhe confere algo similar a uma alma. Essa é a parte **legível** da escrita;

2) o princípio da imagem: determina o que entendemos como **visível** ou a **parte acidental do texto** e diz respeito a sua “corporificação”: o momento da transcrição. Essa transcrição pode ter sido direta, do próprio autor, ou indireta, ou seja, o texto pode ter sido copiado a mão num *scriptorium* medieval ou diagramado, por um designer gráfico, e impresso numa gráfica. O que estamos chamando de “corporificação” do texto vai interferir no sentido legível; melhor dizendo, a parte visível do texto vai determinar um caminho acidental, porém inevitável, para a leitura de qualquer texto. Portanto, a cada nova transcrição ou corporificação de um texto, novos sentidos visíveis e acidentais serão adicionados ao sentido invisível determinado pela leitura. A classificação tipográfica tem assumido a responsabilidade pelo controle desse “princípio da imagem” e

³² “Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas, mas então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de conhecê-lo, como eu mesmo sou dele conhecido.” I COR 13,12

³³ Criticada por Derrida em *Gramatologia. Op.cit.* (**fonocentrismo**: “Crença de que a oralidade é uma atividade lingüística mais fundamental que a escrita”. BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 156).

tem garantido sua submissão ao “princípio da palavra”.³⁴ Essa é a parte **ilegível** da escrita.

Aparentemente a noção do Verbo divino está associada a essa concepção bipartida da escrita ocidental. As tendências ocidentais mais pragmáticas e racionais irão, algumas vezes, dissimular o segundo princípio, pois é nele que podemos efetivamente experimentar o paradoxo ininteligível presente em nossa cultura. Afinal, a encarnação do Verbo, ao legitimar o mundo visível, coloca em crise essa estratégia de dissimular a visibilidade do texto. A Palavra encarnada restituiu alguma glória ao que definimos como o segundo fundamento da escrita. O visível e o invisível antes separados deveriam ser novamente reunidos ou, melhor, confrontados por meio dessa nova postura que se institui no cristianismo medieval.

Acreditamos que os manuscritos iluminados na Idade Média possuem uma solução gráfica inovadora refletindo a noção de encarnação do Verbo, que se tornou, no Ocidente, o relato mítico fundamental tanto para as convenções que regulamentam o uso do texto quanto para o uso da imagem.³⁵ Estamos sugerindo que a narrativa na qual Moisés apresenta a Escritura e expulsa a imagem de seu contexto teria entrado em crise na Idade Média. Naquele momento, então já dentro da tradição cristã, as palavras escritas nos textos sagrados passaram a ser visualmente valorizadas para refletir a glória da Palavra divina. No âmbito dos livros manuscritos isso determinaria um mecanismo totalmente novo e distinto da ilustração pagã praticada em rolos e códices helenísticos e romanos. Desse modo, o mistério envolvido na encarnação do Verbo, utilizado para solucionar a

³⁴ De acordo com Robert Bringhurst o primeiro dos princípios da tipografia é o de que ela “existe para honrar seu conteúdo”, e toda informação visual contida no texto só deve servir para chamar a atenção do leitor, pois, em seguida, precisa abdicar dessa atenção que despertou para ceder a precedência ao conteúdo semântico. BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac&Naif, 2005, p.23.

³⁵ Oficialmente a legitimação da imagem por meio da encarnação do Verbo só ocorreu no século VIII no Concílio de Nicéia II, em 787, em Bizâncio (a defesa que São Nicéforo apresentou para justificar o uso do ícone encontra-se minuciosamente analisada por Marie-José Mondzain. MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*. Paris: Editions du Deuil, 1996), quando muitos manuscritos iluminados já haviam sido produzidos. Porém, a noção de Verbo encarnado é clara na Bíblia sendo, aliás, uma citação especialmente iluminada em evangelhos de S. João produzidos na Ilhas Britânicas desde o século VII.

paradoxal imagem cristã,³⁶ também seria aplicado à solução gráfica dada à Escritura no cristianismo. Heater Pulliam demonstra que na Europa medieval a Sagrada Escritura equivalia à eucaristia (equivale, portanto, à encarnação do Verbo)³⁷ e, quando iluminada, gerava uma "consciente indistinção entre as fronteiras da palavra e da imagem" (...) "onde o sentido emerge não num modo ordenado seqüencialmente, mas como algo que deve ser visto de modo abrangente" (...) "mesmo assim será obtida apenas uma visão parcial e imperfeita da incomensurável perfeição de Deus."³⁸ Desse modo, fica claro que as páginas iluminadas punham em prática a função dos enigmas visuais como guias para o mistério do Verbo. Devido a isso, a iluminura afetaria a linearidade da leitura alfabética, gerando novo modo de ler, muito mais ambíguo e labiríntico, característico do modo de cognição da imagem.

Poderíamos resumir a importância dessa noção de “verbo” em nossa investigação afirmando que a definição de um Verbo puramente invisível se adequava de modo cômodo ao antagonismo “escrita só para ser lida” *versus* “imagem só para ser vista” (no qual o Verbo invisível estaria claramente associado à “escrita para ser lida”). Em oposição ao Verbo invisível estaria o conceito de ídolo (demoníaco) que, por sua vez, se associaria à noção de “imagem para ser vista”. Trata-se de uma contradição clara e simples, aparentemente não implicando nenhum tipo de paradoxo ininteligível: a verdade do lado do Verbo invisível, e o engano ou a ilusão do lado do ídolo (ou simulacro) visível. Havia apenas um pequeno incômodo devido ao fato de a escrita não ser invisível e ser, portanto, uma categoria de imagem. Esse "pequeno incômodo", contudo, era resolvido pelo próprio mecanismo da leitura alfabética, que possui um artifício capaz de controlar as ambigüidades da visão.³⁹ Afinal, a grafia do alfabeto é composta por um conjunto de imagens abstratas que evitam qualquer associação

³⁶Alberto Cipiniuk discute essa evidência paradoxal da imagem sacra cristã. CIPINIUK, Alberto. *Op.cit.*

³⁷PULLIAM, Heather. *Word and image in the Book of Kells*. Dublin: Four courts Press, 2006, pp.26-29.

³⁸PULLIAM, Heather. *Op.cit.* p.210.

³⁹Mitchell utiliza a teoria de Nelson Goodman para expor um dos mecanismos de oposição que nossa cultura criou para diferenciar o ato de ler do ato de ver. Segundo Goodman, enquanto a escrita alfabética é sintaticamente **diferenciada**, nossas ilustrações seriam sintaticamente **densas** MITCHELL, *Op.cit.* 1987, pp.64-70.

com a representação das coisas do mundo visível. A introdução da noção de Verbo encarnado, porém, rompia com essa clareza coerente e transformava esse “pequeno incômodo” num grande problema, pois acabaria por induzir a possibilidade de se “ler a imagem” e de se “ver a escrita”, fórmula conceitual perigosa, pois aproximava o Verbo divino e invisível do ídolo demoníaco e visível, e criava um paradoxo que envolveria experiências práticas, como as páginas dos manuscritos iluminados.

Acreditamos que esse mecanismo de leitura existente na iluminura foi de algum modo reprimido pelo racionalismo moderno, que retomou uma solução mais objetiva, ou seja, “escrita para ser lida” e “imagem para ser vista”.⁴⁰ É possível, porém, que a pós-Modernidade tenha possibilitado um resgate gráfico da “escrita para ser vista” e da “imagem para ser lida”, colocando em crise esses cânones modernos.

Dos inúmeros manuscritos iluminados na Idade Média escolhemos as iluminuras denominadas insulares, produzidas entre os séculos VII e IX nas ilhas britânicas. A distância geográfica do Império Romano do Oriente propiciou tanto liberdade criativa independente da estética hegemônica clássica quanto afastamento da vertente iconoclasta que se manifestava no cristianismo bizantino.⁴¹ Essa particularidade histórica teria permitido que os monges irlandeses desenvolvessem uma solução gráfica refletora das novas características específicas do Verbo cristão, ou seja, o Verbo encarnado. Portanto, a iluminura denominada insular parece ter tido maior potencial para estabelecer uma escrita mais afinada com os dogmas cristãos do que, por exemplo, os manuscritos iluminados produzidos no Império Bizantino ou mesmo manuscritos ocidentais produzidos anteriormente, quando essa hegemonia estética clássica ainda

⁴⁰Se pensarmos no século XVIII como o momento em que essa postura se torna hegemônica, podemos tomar a teoria estética de Lessing como referência para uma tipografia invisível. Ephraim Gotthold Lessing desenvolveu uma teoria que implicava numa rígida separação entre as diversas categorias de arte. Estabeleceu naturezas distintas para a poesia e para a pintura. Por esse motivo uma poesia com características gráficas que despertassem a visão para o espaço planar seria um hibridismo monstruoso e deformador. LESSING. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1760). São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁴¹Heather Pulliam afirma que os escribas monásticos que criaram o *Livro de Kells* não estavam submetidos a esse debate iconoclasta bizantino. PULLIAM, Heather. *Op.cit.* p. 30. Nicolette Gray, por sua vez, insinua esse mesmo ponto de vista em duas passagens distintas. GRAY, Nicolette. *A History of Lettering*. Oxford: Phaidon, 1986, p. 49, p. 61.

vigorava. Apesar de essas iluminuras insulares também possuírem influência clássica, a ela não estão nem política, nem socialmente subordinadas.

Em meio aos diversos códices insulares iluminados escolhemos o *Livro de Kells* como paradigma por contar com um texto de Umberto Eco⁴² que associa a obscura leitura da obra de James Joyce às iluminuras existentes nesse manuscrito. Sem se referir às questões especificamente tipográficas, esse texto esclarece a estreita relação existente entre a tentativa de experimentar as ambigüidades labirínticas num texto medieval e no texto moderno do escritor irlandês.

Umberto Eco nos mostra que o *Livro de Kells* é fruto de um momento histórico no qual a Europa havia perdido seu centro e se fragmentado devido à queda do Império Romano do Ocidente. A chamada "era das trevas" teria sido um período em que a cultura ocidental vagava perdida à procura de se reestruturar – e em meio a esse deambular caótico no qual o Ocidente clássico se mistura com a cultura bárbara, teria sido possível perceber o valor cognitivo da ilegibilidade. A iluminura resultaria, assim, de uma cultura subversiva, desenvolvida à margem da cultura hegemônica. Pode parecer incoerente dizer que monges representantes da Igreja, o grande poder medieval, teriam produzido uma solução gráfica marginal, mas, segundo Eco, essas iluminuras insulares pertenciam a um estilo de texto condenado pela tradição clássica, que o considerava confuso e enigmático. Naquele momento, a ordem vigente provinha do cristianismo bizantino, que vivia um conflito resultante do fato de coabitarem a herança clássica iconófila e a fervorosa paixão iconoclasta. Os monges irlandeses encontravam-se numa margem distante desse centro do poder cristão. Assim, enquanto as imagens encontradas nos manuscritos bizantinos eram herdadas das pinturas pagãs, o *Livro de Kells* seria um legítimo representante da “era das trevas” medievais.

Os mosteiros irlandeses não ignoravam a cultura clássica; afinal, foram eles que a preservaram em suas bibliotecas e mais tarde a disseminaram pela Europa ocidental, permitindo, aliás, o Renascimento carolíngio. No entanto, essa posse cultural parece não ter sido utilizada para restabelecer o racionalismo e a clareza do pensamento greco-romano, mas, sim, estabelecer uma nova solução

⁴²ECO, Umberto. A Portrait of the artist as a bachelor. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Ed Record, 2003. pp. 83-100.

estética que partia, segundo Umberto Eco, de uma auto-crítica clássica. Podemos, então, deduzir que a ilegibilidade é um questionamento que parte da legibilidade greco-romana. A ilegibilidade das iluminuras insulares teria posto em dúvida as certezas objetivas produzidas pela legibilidade e sugerido a possibilidade de comunicação mais ambígua, mas, ao mesmo tempo, mais rica em sentidos. Por isso, afirma Umberto Eco, James Joyce teria querido que a leitura caótica exposta em seu *Ulisses* fosse comparada às iluminuras no *Livro de Kells*.

Sem usar o termo pós-Modernidade, Umberto Eco evidencia que a narrativa labiríntica e obscura produzida pelas iluminuras no *Livro de Kells* apresenta características associáveis às teorias pós-modernas, pois representariam um modelo comunicacional questionador do modelo racional clássico. Eco estabelece três paradigmas: um primeiro, da ilegibilidade medieval, representado pelas iluminuras no *Livro de Kells*; o segundo, da legibilidade objetiva moderna, ilustrado pela *Enciclopédia*, de Diderot; e por último o resgate pós-iluminista da ilegibilidade verificável na obra de James Joyce.⁴³

De acordo com a terminologia do design gráfico, a ilegibilidade encontrada na grafia das palavras no *Livro de Kells* seria distinta da dificuldade de compreensão do conteúdo de *Ulisses*, de Joyce. No entanto, o que Umberto Eco está dizendo é que há em ambos reflexão sobre a comunicação direta e objetiva. Tanto no *Livro de Kells* quanto em *Ulisses* existe falta de clareza, enquanto na *Enciclopédia*, de Diderot, a tipografia, o conteúdo dos verbetes, as ilustrações, as legendas, o modo de acesso, enfim, tudo vai ao encontro dessa clareza que Eco identifica como uma característica moderna herdada da cultura greco-romana.

Portanto, esse texto de Umberto Eco nos induz a relacionar as iluminuras do *Livro de Kells* com as teorias pós-modernas. Então, de acordo com nossa hipótese haveria um resgate da experiência gráfica da “era das trevas” medievais na ilegibilidade do design gráfico desconstrutivo. Em outras palavras, haveria um resgate pós-moderno da noção de iluminura.

⁴³A ilegibilidade apontada em *Ulisses*, de Joyce, não diz respeito à tipografia. No capítulo 1.2 explicamos que a produção de textos incompreensíveis estaria envolvida em questões semelhantes às da produção de fontes tipográficas ilegíveis.

Para concluir essa relação entre a iluminura medieval e o pós-modernismo, é fundamental que nos voltemos para o caráter enigmático existente em ambos. De acordo com a doutrina medieval cristã, os enigmas eram o único meio de se alcançar a misteriosa Verdade divina. De modo distinto, o racionalismo iluminista e construtivista confiava, de modo utópico, na objetividade como eficiente instrumento capaz de solucionar os paradoxos que instituem nossa produção de imagens e de textos. Alberto Cipiniuk, ao constatar que a verdadeira expressão da imagem sacra cristã é o “paradoxo, o contra-senso, o disparate ou então um mistério”, acaba por sugerir que essa postura nos lembra “as ramificações desordenadas de uma planta, de diferentes espessuras, que se deslocam para baixo em direção a um espaço que não podemos ver, nem saber onde vai terminar”.⁴⁴ Desse modo, acaba por nos remeter ao insolúvel conceito de rizoma – utilizado na pós-Modernidade – que parece possuir grande afinidade com esse interesse medieval por enigmas, paradoxos e mistérios. Enfim, o enigma é uma questão recorrente na Idade Média e na pós-Modernidade, e, sendo assim, parece-nos relevante o uso do conceito de iluminura medieval para discutir a produção de textos ilegíveis pós-modernistas.⁴⁵

1.5

A Metodologia: A Iconologia como Instrumento de Análise do Texto

Comumente o texto – as palavras inscritas, manualmente ou impressas – tem sido estudado pela lingüística e pela tipografia. A iconologia e a iconografia vêm sendo destinadas às imagens figurativas, tais como as ilustrações. Nosso entendimento considera a escrita também uma categoria de imagem, produtora de sentidos que escapam às análises realizadas pelos lingüistas e tipógrafos.

Precisamos, então, definir o que entendemos pelo termo “imagem”, aqui utilizado para referir qualquer artefato que contenha grafismos bidimensionais.

⁴⁴ CIPINIUK, Alberto. *Op.cit.* pp. 9-10.

⁴⁵ Certamente existem diferenças entre a postura medieval e a pós-modernista, que discutiremos no decorrer desta tese.

Essa definição se baseia no conceito de “imagem gráfica” de Mitchell,⁴⁶ que exclui imagens mentais, verbais e óticas, como, por exemplo, o reflexo no espelho.⁴⁷ Sendo assim, a escrita, manuscrita ou impressa, encaixa-se nos limites dessa definição. Portanto, a partir de agora, utilizaremos a expressão "**imagem escrita**" para enfatizar essa característica visual da escrita.

Entendemos que a teoria tipográfica modernista, de Jan Tschichold⁴⁸ a Stanley Morison,⁴⁹ foi usada como ferramenta com o objetivo de adequar e coincidir os sentidos da imagem escrita ao conteúdo legível do texto. Desse modo, a tipografia vem-se instituindo como um instrumento que tenta impedir a evidenciação da visão das letras e, assim, tem conseguido controlar os sentidos ambíguos, característicos da imagem, que poderiam ser produzidos independentemente do sentido obtido pela leitura das palavras. Parece-nos que a tipografia funciona como uma iconografia em que o catálogo histórico das figuras icônicas é substituído por um catálogo histórico de formas ditas abstratas atribuídas às letras alfabéticas. Essa noção de abstração parece-nos estar a serviço de confirmar que a imagem escrita é muda, ou seja, não remete, por si mesma, a nenhum outro sentido que não o conteúdo do texto. Possivelmente, por esse motivo, a teoria tipográfica cerca a grafia das letras com inúmeros termos que a dissecam e a distinguem da terminologia – talvez menos exata – destinada aos ícones. A tipografia dissimula o fato de as letras serem também figuras, mesmo que nunca tenha podido esconder por completo a evidência de que os diversos modos de grafar um “a”, por exemplo, “**a**”, “a”, “a” ou “a”, guardam relação icônica entre si. De acordo com Robert Bringhurst, “a tipografia precisa freqüentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que seja lida, precisa contudo abdicar da mesma atenção que despertou (...) aspira, portanto, a ser uma espécie de estátua transparente”.⁵⁰

⁴⁶MITCHELL, W.J.T. What is Image. In: *Op.cit.* 1987, pp. 7-46.

⁴⁷Que poderá ser citado como metáfora e não como fenômeno ótico a ser apreciado.

⁴⁸TSCHICHOLD, Jan. *The New Typography*. Berkley: University of Califórnia Press, 1998.

⁴⁹Stanley Morison é mundialmente conhecido por ter sido o criador da Times New Roman (talvez a fonte mais popular do mundo todo), mas foi também um importante teórico da tipografia modernista, com inúmeras publicações.

⁵⁰BRINGHURST, Robert. *Op.cit.*, p.23.

Diferente da tipografia, que só pode ser aplicada ao estudo de textos escritos, a lingüística ou, melhor, a semiótica tornou-se um método de análise que pode ser empregado em todos, ou quase todos, os campos do conhecimento. Acreditamos, contudo, que uma análise puramente lingüística aplicada à imagem reduz e submete alguns sentidos próprios da visão a uma terminologia mais apropriada às palavras. Análises semióticas, como encontramos em Martine Joly,⁵¹ contribuem para que designers, publicitários e outros profissionais possam controlar os sentidos ambíguos da imagem, mas reduzem a densidade de seu potencial cognitivo a informações precisamente diferenciadas. Não pretendemos, certamente, dispensar a tipografia e a semiótica (ou a semiologia), mas introduziremos a iconologia⁵² como nova e potente ferramenta para análise da escrita.

De fato, a análise tipográfica e a semiótica são apenas sintomas de uma postura preexistente frente à relação texto/imagem, pois em nossa cultura raramente descrevemos as letras grafadas como imagem, designação que costumamos utilizar para nos referir a pinturas, esculturas, fotografias, gravuras ou ilustrações de modo geral. Negar que uma palavra escrita ou impressa seja uma categoria de imagem gráfica é o mesmo que lhe atribuir invisibilidade. Desse modo, a escrita alfabética já era entendida como uma categoria de imagem que dissimula o fato de ser imagem mesmo antes do desenvolvimento da análise tipográfica e semiótica.

Quando analisamos a noção de "encarnação do Verbo" no cristianismo, percebemos que a escrita ocidental se instituiu como uma paradoxal categoria de

⁵¹JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

⁵²O método iconológico foi instaurado por A. Warburg e desenvolvido por Erwin Panofsky. Parte da premissa de que atividade artística tem impulsos no nível do inconsciente individual e coletivo. A imagem, que a crítica formalista elimina como fato inteiramente contingente, é o foco de análise da iconologia. Por exemplo: a figuração de Nossa Senhora com o Menino é sempre uma mulher jovem com o filho, mas houve épocas em que foi representada como uma rainha no trono, outras como uma dama nobre ou até uma mulher do povo. A história da arte (do ponto de vista iconológico) é a história da transmissão e da transmutação das imagens. As imagens têm existência própria e se propagam, embora alteradas, em nossa cultura. Se a iconografia é o estudo da conformidade com uma imagem-tipo, a iconologia é o estudo das infrações ao modelo. O tema icônico está ligado a culturas e tradições remotas, como aconteceu no Renascimento, quando se estabeleceu uma relação a distância com a cultura de imagem do mundo clássico. ARGAN, Giulio Carlo. O método iconológico. In: *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, pp. 37-40.

imagem. Isso ocorreu porque nossa tradição cultural (judaico-cristã) nos ensinou a entender texto e imagem como opostos, assim como a essência e a aparência ou a alma e o corpo, ou o invisível e o visível. Portanto, se o texto é “o outro” da imagem, ele não poderia ser visível. A escrita foi compreendida como uma excepcional permissão dada à palavra para conseguir alçar outras possibilidades além da oralidade. Defensores do fonocentrismo na tradição ocidental, como Saussure, por exemplo, talvez amedrontados pela imagem, parecem ter tentado ignorar a evidência, muitas vezes constrangedora, de que toda palavra escrita é uma imagem gráfica tão legítima quanto uma ilustração ou uma fotografia.

Para compreendermos a iconologia do texto usaremos como fundamentação teórica a tese desenvolvida por W.J.T. Mitchell nos livros *Iconology, image, text, ideology*⁵³ e *Picture theory*.⁵⁴ Esse autor tem conclusões sobre a relação imagem/texto no Ocidente que nos parecem mais apropriadas para nossa análise. Do mesmo modo que a semiótica se apropriou da análise da imagem (como, por exemplo, fez Martine Joly⁵⁵), seria pertinente perguntar se Mitchell estaria sugerindo que a iconologia pretende se apropriar da análise do texto. Na verdade, a iconologia crítica de Mitchell é definida como uma metodologia mista, pois demonstra que, em nossa cultura, toda imagem está associada à palavra. Mitchell, então, nos mostra que na tradição judaico-cristã a definição de ícone é obscuramente indissociável da definição de Verbo. Pode-se dizer que, sempre que o conceito de ícone for investigado com profundidade, encontraremos o conceito de palavra e vice-versa. Isso se daria devido à narrativa mítica que os define, em nossa cultura, como opostos, mas, paradoxalmente, como possuidores de um mesmo princípio. Marie-José Mondzain,⁵⁶ ao analisar as circunstâncias jurídicas que definiram o conceito de ícone no Concílio de Nicéia II, afirma que a imagem icônica, diferente do ídolo, foi definida pelos dogmas cristãos como possuidora de duas naturezas: visual e verbal. Mitchell está afirmando outro movimento: que a escrita ocidental também se fundamenta na

⁵³MITCELL, W.J.T. *Op.cit.*, 1987.

⁵⁴MITCELL, W.J.T. *Op.cit.*, 1995.

⁵⁵JOLY, Martine. *Op.cit.*

⁵⁶MONDZAIN, Marie-José. *Op.cit.*

crença dessas duas naturezas e que, portanto, o texto é uma convenção visual e verbal.

Didi-Huberman, por sua vez, nos lembra que tanto as imagens figurativas quanto a escrita possuiriam sentidos culturalmente determinados. Mitchell (utilizando a teoria de Nelson Goodman),⁵⁷ no entanto, nos fez ver que, apesar de não haver nenhuma diferença essencial entre imagem e escrita, elas cumprem diferentes funções em nossa cultura e, portanto, devem ser analisadas segundo usos históricos distintos. Desse modo, a ideologia que estivesse presente no momento da produção de uma imagem ou de um texto determinaria a distinção entre um modo de olhar voltado para a leitura e um modo de olhar voltado para a visualização de imagens.

Por outro lado, Didi-Huberman afirma que os instrumentos de análise ocidentais sempre tentaram separar os domínios da imagem dos da linguagem (cita, aliás, como justificativa contra essa postura separatista, as iluminuras medievais, afirmando que, nelas, verbal e visual se entrelaçavam).⁵⁸ A esse propósito Mitchell acrescenta que a semiótica reafirma a oposição entre imagem e palavra ao sustentar-se sobre a noção de significado *versus* significante.⁵⁹ Queremos acrescentar que esses instrumentos de análise que tentaram separar os dois domínios permitiam, no entanto, que ferramentas destinadas à palavra, como a já citada lingüística, fossem aplicadas à imagem, embora impossibilitassem a aplicação da iconologia ou da iconografia ao texto.

Porém, se a tipografia e a lingüística eram suficientes para analisar textos que intencionalmente dissimulavam sua imagem, o mesmo não se dá com as experimentações gráficas ditas pós-modernistas. De acordo com os teóricos dessa nova postura, as soluções gráficas são “novos experimentos que exploram a relação entre texto e imagem e o processo de ler e ver.”⁶⁰ A iconologia do texto, que propomos, poderá, então, suprir essa lacuna cognitiva ignorada pela tipografia

⁵⁷GOODMAN, Nelson. *The language of art, an approach to the theory of the symbols*. Indianápolis: Hackett Publishing Co, Inc. 1976.

⁵⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op.cit.* 1994, p. 161.

⁵⁹MITCELL, W.J.T. *Op.cit.*, 1987, p.50.

⁶⁰POYNOR, Rick. *Op.cit.* p. 51.

e pela lingüística, pois é um instrumento capaz de enfrentar as ambigüidades e o paradoxo existentes na categoria de imagem denominada escrita alfabética.

Essa análise pretende-se muito enriquecedora, pois o design gráfico pós-modernista, na busca de um instrumento de análise que desse conta dos ruídos, das ambigüidades, dos paradoxos e da ilegibilidade acabou por desenvolver uma teoria tipográfica baseada nos conceitos de “desconstrução”, “escritura” e “diferença”, estabelecidos por Jacques Derrida.⁶¹ A teoria de Mitchell tem muito a acrescentar a essa visão “derridaiana”. Sem o ponto de vista desse autor, muitos aspectos fundamentais determinantes dessa produção gráfica dos anos 80 e 90 ficarão velados à abordagem crítica, pois enquanto os teóricos do design gráfico e da tipografia pós-modernista abordam insistentemente essa relação entre ver e ler, a gramatologia, de Derrida, é indiferente à visibilidade. A teoria da *desconstrução*, ao privilegiar a escrita em relação à fala, identifica a ambigüidade associada às múltiplas possibilidades de interpretação, por parte do leitor, mas permanece indiferente às ambigüidades características da imagem. Em suma: a *escritura* de Derrida parece ignorar a imagem gráfica do texto.

Mesmo sem fazer qualquer referência ao design gráfico, é o próprio Mitchell que alerta para uma postura conceitual de Derrida que torna sua obra *Gramatologia* no mínimo estranha para se constituir como principal base teórica da produção gráfica pós-modernista. Para Mitchell existe um tom iconoclasta em Derrida, pois sua teoria suspeitaria da imagem.⁶² Afirma, também, que o conceito de escrita (ou escritura) definido por Derrida não atenta para a visualidade das letras.⁶³ Podemos constatar facilmente que a questão posta por Derrida seria resumida em: fala versus escrita,⁶⁴ enquanto a questão de Mitchell se resumiria em imagem versus texto. A escrita, segundo Derrida, permanece exclusivamente algo para ser **lido**, enquanto Mitchell abre a possibilidade de que se possa **ver** a escrita.

⁶¹DERRIDA, Jacques. *Op.cit.*

⁶²MITCELL, W.J.T. *Op.cit.*1987, p.30.

⁶³“What is it that writing ang grammatology exclude or displace? Nothing more or less than the image”. MITCELL, W.J.T. *Op.cit.* 1995, p. 114.

⁶⁴O próprio Mitchell deixa isso claro: “Derrida mainly speaks of the struggle of writing with voice”. MITCELL, W.J.T. *Op.cit.* 1995, p. 114.

O uso que Derrida faz do termo “imagem” nada tem a ver com o fato de a escrita possuir visualidade gráfica capaz de acrescentar outros significados ao texto, além da leitura das palavras. É preciso também esclarecer que não estamos pretendendo fazer uma crítica filosófica à teoria de Derrida, mas apenas ratificando a opinião de Mitchell de que a *desconstrução* é indiferente à questão visual do texto.

A iconologia crítica, de Mitchell, entende que toda imagem é ideológica.⁶⁵ Portanto, seu método iconológico resulta de uma visão crítica que estabelece um diálogo com a ideologia presente em qualquer imagem gráfica. Esse intercâmbio se estabelecerá efetivamente por meio do que Mitchell define como **metaimagem**,⁶⁶ ou seja, imagens que serão submetidas a um questionamento visual e verbal auto-reflexivo, cujo objetivo principal é refletir sobre as convenções que legitimam o que é uma imagem. Em hipótese qualquer imagem teria essa capacidade, mas na prática existem algumas que são mais auto-reflexivas. Portanto, a aplicação dessa metodologia exige a escolha do que ele denomina hiperícones, ou seja, imagens cuja ideologia inclui reflexão sobre sua própria condição. Mitchell cita, por exemplo, entre outras, a análise de Foucault sobre *As Meninas*, de Velazquez.⁶⁷ A partir dessa pintura do século XVII é possível estabelecer uma teoria sobre a representação no período barroco.

Mitchell, porém, está mais interessado num tipo de metaimagem que envolva de algum modo a escrita. Essas metaimagens teriam a capacidade de construir conhecimento não só sobre a própria imagem, mas também sobre a relação entre imagem e texto. Cita, então, o *Pato-Coelho*, usado por Wittgenstein em *Investigações filosóficas*, e afirma que esse desenho não seria visto ora pato, ora coelho devido a alguma característica fisiológica da visão, mas sim devido ao

⁶⁵Partindo de uma discussão que envolve as origens etimológicas de ideologia, idolatria e iconologia, Mitchell desenvolveu uma crítica ideológica com consciência iconológica, pois segundo esse método a imagem intervém objetivamente na subjetividade do espectador. Seria como um retorno à cena do crime, como diz Mitchell, e não uma teoria que se desprende da imagem. MITCHELL, W.J.T *Op.cit.* 1995, p.30.

⁶⁶O termo utilizado em inglês é "*meta-picture*". Apesar de Mitchell deixar claro que os termos "*picture*" e "*image*" são distintos, ele mesmo costuma usá-los indiscriminadamente. Como não conseguimos uma tradução para o português (e como isso não afetou nossa análise) traduzimos "*picture*" por "imagem".

⁶⁷FOUCAULT, Michel. *Las Meninas*. In: *As Palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 19-31.

contexto em que estivesse inserido. Se, por exemplo, se escrevesse abaixo do desenho a palavra “pato”, se estaria determinando o que deve ser visto e, desse modo, estabilizando a multiplicidade de sentidos característica de toda imagem. Por outro lado, se se escrevesse “pato-coelho”, se experimentaria a pulsação, ou seja, a ambigüidade, pois, diferente da leitura precisa das letras, a visão das imagens é imprecisa e difusa. É justamente nessa multiplicidade de sentidos que reside a riqueza cognitiva da imagem.

Por meio dessas metaimagens que envolvem a presença do texto fica estabelecido um intercâmbio de significações entre visível e legível que constitui uma parte muito importante desse método de análise. Põem-se, assim, em discussão as convenções que estabeleceram para a imagem escrita o dever ser lida e não vista. Ler é uma convenção diferente de ver, apesar de ambas utilizarem os olhos como instrumento. Portanto, nem tudo que nossos olhos captam é visível, de acordo com nossas convenções.

Mitchell aproxima-se mais de nossos interesses quando usa o *Isto não é um cachimbo* como metaimagem. Nesse caso, o hiperícone levaria a uma reflexão direta sobre as convenções que envolvem a relação entre imagem e texto. Essa obra de Magritte usa um quadro-negro oriundo das lições de “beabá” para nos fazer repensar todas as convenções às quais a alfabetização nos submeteu, incluindo o modo como, em nossa infância, a leitura foi apartada da visão. Mitchell alerta para o fato de que, se o efeito produzido pela metaimagem comum era ambíguo, o produzido pela metaimagem que envolve a relação imagem/texto será muitas vezes paradoxal, pois as convenções que estabelecem a oposição imagem/texto podem ser postas em crise por meio de um hiperícone que exemplifique áreas de intercessão desses supostos opositores.

Podemos, então, acrescentar novos dados à noção de imagem que estamos utilizando, pois, tal como exposta por Mitchell, não se trata meramente de um objeto gráfico construído pelo homem – isso é apenas metade da imagem. A imagem resulta do contato entre uma página ideologicamente grafada e o olhar ideológico do espectador. Se, por exemplo, um homem no Antigo Egito e um contemporâneo olhassem uma mesma pintura (ou um mesmo texto), cada um veria imagens distintas, pois a imagem resulta da aplicação de regras

culturalmente determinadas que dirigem os sentidos do olhar. Certamente não podemos nos esquecer de que, no momento da produção do artefato, seu criador também realizou uma página dogmaticamente atrelada. A função da metaimagem será a de nos auxiliar a desvendar essa imagem ideológica motivadora. Portanto, nosso olhar pesquisador precisa contornar as normas atuais às quais nossos olhos estão ideologicamente acostumados a se submeter, para que possamos analisar textos produzidos em meio a convenções relativamente estranhas ao nosso modo de ver ou ler.

Nossos interesses de pesquisa nos levaram a um tipo mais radical de hiperícone, pois nossos exemplos serão, muitas vezes, puramente textuais. Por esse motivo decidimos denominar nossa investigação, como um todo, “íconologia do texto”. Poderíamos dizer, também, que a rigor nossas metaimagens seriam, na verdade, metaimagem/texto. Como, porém, nosso método de análise foi inteiramente desenvolvido por Mitchell, utilizaremos a nomenclatura criada por ele.

Poderia parecer natural que buscássemos exemplos retirados de jornais ilustrados (ou de cartazes litográficos do final do século XIX ou de estórias em quadrinhos) para atender a nossos interesses associados a essa relação imagem/texto. No entanto, o próprio Mitchell nos adverte: essas categorias raramente criam qualquer questionamento, pois são passivas diante das convenções.⁶⁸ É Mitchell também quem nos indica alguns caminhos ao apontar tanto as iluminuras medievais quanto a produção da Vanguarda como um rico campo de hiperícones.

Cabe também lembrar que produziremos uma análise iconológica de textos realizados pelos movimentos Concreto e Neoconcreto, ou seja, imagens ideologicamente formalistas e fenomenológicas, respectivamente. Nossa abordagem não ignora esses fundamentos teóricos (formalista e fenomenológicos), embora não os vá utilizar como método de análise, mas como objeto de estudo da análise iconológica. Portanto, onde um crítico formalista veria

⁶⁸ “The ‘normal’ relations of image and word (in the illustrated newspaper or even the cartoon page) follow more traditional formulas involving the clear subordination and suturing of medium to the other, often with a straightforward division of labor”. MTCCELL, W.T.J. *Op.cit.* 1995, p. 91.

formas, cores, linhas de força, etc., e um adepto da fenomenologia da percepção, de Merleau-Ponty,⁶⁹ por sua vez, identificaria todas as questões envolvidas na experiência do sujeito diante do objeto, estaremos identificando metaimagens que nos ajudem a entender o mecanismo dessa visão culturalmente atrelada.

Podemos, então, afirmar que não defendemos especificamente o modo de ver (e ler) textos medievais, renascentistas, concretos, neoconcretos ou desconstrutivos. Defendemos, no entanto, que alguns desses modos de ver (e ler) são estabelecidos a partir de imagens que podem determinar níveis mais ou menos elevados de reflexão desses mesmos mecanismos. Procuraremos investigar imagens escritas com grande potencial para gerar questionamentos no leitor-observador a respeito dos mecanismos de leitura e visão.

A iconologia crítica de Mitchell é, no entanto, muito pouco comparativa. A aplicação de seu método raramente estabelece cadeias iconográficas históricas. Nesse sentido utilizaremos essa característica do método de Panofsky, pois estabeleceremos uma iconologia crítica que tem por fundamento imagens gráficas auto-reflexivas, mas que serão inter-relacionadas num eixo histórico, como na análise da alegoria da Prudência feita por Panofsky.⁷⁰

A seguir, colocaremos em prática essa metodologia.

⁶⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁷⁰PANOFSKY, Erwin, A “alegoria da Prudência” de Ticino: um *post scriptum*. In: *O Significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 101-112.