



A emergência de sentidos no tipografismo¹

Bruno Guimarães Martins²

Faculdade Promove, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Paulo Bernardo Ferreira Vaz³

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Resumo: À margem das mídias convencionais, o tipografismo se configura como um meio que aparece discretamente no espaço cotidiano. Forma anônima de comunicação, essa escrita do homem ordinário é capaz de estimular a atividade criadora do leitor de seus caracteres excêntricos e irregulares. Quando os princípios definidores da legibilidade se fazem ausentes, a letra distancia-se da idéia de um signo transparente e o ilegível emerge como potencializador de sentidos. Esse processo de leitura incomum, proporcionado pelas singularidades formais e contextuais do tipografismo, constitui o objeto deste artigo. A partir de dois exemplos investigou-se o modo como a atenção do leitor pode ser conduzida, simultaneamente, para a materialidade da inscrição e para a complexidade do espaço cotidiano. O processo de produção de sentido parece dar lugar a um processo de emergência de sentidos onde a estética ocupa uma posição privilegiada.

Palavras-chave: emergência de sentido, tipografismo, cotidiano.

1. A materialidade dos meios

Antes de iniciar este artigo é necessário fazer algumas considerações, uma vez que o objeto que vamos tratar não integra os chamados meios de comunicação de massa. Para melhor definir nosso objeto cunhamos o termo *tipografismo* que se relaciona às formas particulares de representar ou escrever letras e palavras de uma língua, em trabalhos anteriores chamamos este mesmo objeto de “tipografia popular”, no entanto esta definição se mostrou insuficiente e imprecisa misturando-se com outros termos como tipografia vernacular, grafismo popular, gráfica popular, escrita vernacular etc. Não há espaço suficiente neste artigo para relacionar e diferenciar tipografismo de manifestações similares como a caligrafia, o grafite ou a pichação; o que nos interessa é

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Bruno Guimarães Martins é mestre em Comunicação Social pela UFMG, professor substituto da mesma instituição e da Faculdade Promove. Ministra disciplinas relacionadas à produção gráfica, publicidade, criação e tipografia. E-mail: morca@terra.com.br

³ Paulo Bernardo Ferreira Vaz é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, pesquisador do CNPq, participante do Gris-Grupo de Pesquisa Imagem e Sociabilidade. Co-organizador de três livros, resultados de suas pesquisas no Gris e de “Estação Imagem: desafios” (Ed.Ufmg, 1997). E-mail: paulobvaz@ufmg.br.



categorizar estas formas singulares de escrita como um *meio*, para tanto vamos adotar aqui um conceito amplo de *meio* compreendendo-o, resumidamente, como aquilo que realiza um movimento de tornar presente algo que está ausente. Este conceito se faz particularmente importante para formular a pergunta principal do artigo que poderia ser resumida da seguinte forma: como aspectos que não se relacionam diretamente ao significado participam da produção de sentido na leitura dos tipografismos, ou, em outras palavras, o que se faz presente no momento de leitura dos tipografismos populares?

Partimos do deslocamento proposto por Gumbrecht, quando diz que não se trata de dedicar a atenção apenas à semântica e às formas dos conteúdos, deve-se considerar “os mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 67). As mudanças estruturais por que passam os meios de comunicação provocam um profundo impacto sobre o sentido e suas formas, e também reconfiguram as funções dos processos comunicativos, interferindo sobre a mentalidade dos indivíduos envolvidos. Considerando que as condições concretas de articulação e de transmissão de uma mensagem influem no caráter de sua produção e recepção (nada mais exemplar para este raciocínio do que a diferença entre um e-mail e a carta manuscrita) desejamos apontar alguns dos processos que envolvem a produção e a recepção de tipografismos e como estes processos interferem na sua percepção. Sendo assim, nos apropriamos do conceito de “materialidades da comunicação” que pode ser compreendido como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido sem serem sentido eles mesmos” (GUMBRECHT, 2004, p. 8). Este conceito traz consigo a noção de que os *meios* de comunicação afetam o sentido que carregam, e é nesta direção que este artigo pretende desenvolver seu argumento. Não se trata apenas de identificar um sentido não revelado, se faz necessário um distanciamento da centralidade da interpretação para que possamos nos aproximar de outros fenômenos que nos atingem e participam da produção de sentido. Estes fenômenos nos aparecem como sensações corpóreas e espaciais, ou seja, são “efeitos de presença”. Ao mesmo tempo que estão tangíveis ao nossos corpos, estes efeitos se colocam em constante movimento. O que nos interessa é justamente apontar uma tensão esteticamente produtiva entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”.

Sabemos que a palavra escrita nunca está descolada de sua imagem. A leitura só se realiza em conjunto com uma experiência visual que envolve o conhecimento prévio



do leitor e a aparência do texto. Aceitando que a leitura se dá a partir dessa relação, as características formais de um texto são relevantes para compreender as relações que se estabelecem no momento de sua recepção. Se a escrita cuidou de apagar os vestígios de presença para se fixar como um meio de transmissão do saber e expressão do poder, no entanto, a *performance* – compreendida aqui como elemento constituidor da forma do texto no momento imediato de sua recepção – traz para a leitura aspectos sensoriais que tomam lugar no corpo do leitor. Ao desviar o leitor do acesso imediato ao significado as manifestações do tipografismo se abrem à percepção a partir da sua materialidade, Muitas de suas interpretações se restringem aos seus “erros” ou lhe atribuem um caráter de poluição visual, este artigo, no entanto, pretende identificar a “oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido” na leitura de seus caracteres excêntricos, ou seja, pretendemos descrever a possibilidade de uma percepção estética dessas inscrições tão presentes em nosso cotidiano.

2. Tipografismo

Neste artigo o que chamamos de tipografismo são inscrições produzidas manualmente que surgem em qualquer local onde exista uma demanda de comunicação. Não existem regras que determinem seu estilo ou sua posição no espaço. Apesar de sua aparente aleatoriedade têm sua razão primeira de ser no ato de comunicar, estão ali para serem lidas. Os textos, em sua maioria breves e pragmáticos, caracterizam-se por utilizar técnicas de produção manuais, muitas vezes bastante precárias. O movimento de apropriação dos instrumentos e suportes ocasionalmente disponíveis, faz com que o desenho de uma letra nunca seja idêntico ao de outra que se repete mais à frente. Pode-se dizer que estes desenhos de letras e suas composições diferem daqueles aos quais um leitor experimentado se habituou, ou seja, configuram-se, em relação a uma tipografia tradicional, como desenhos excêntricos, e, muitas vezes, ilegíveis. Importante dizer que a ilegibilidade não surge aqui como intenção, mas como consequência de fatores extrínsecos e intrínsecos à habilidade do produtor. Assim como os erros de grafia, alguns “acidentes” no ato de escrever fazem com que os diferentes tipografismos tornem-se ilegíveis: a imprevisibilidade de reação do suporte à técnica de inscrição, rasuras e interferências de terceiros, sobreposições, a ação do tempo, etc. As formas com as quais o leitor se depara não foram desenhadas para ele; é o fazer e a ocasião que determinam sua aparência. No entanto, o ilegível transforma a relação do passante com as inscrições. São justamente as composições com características excêntricas que



possibilitam uma “fixação” do olhar sobre elas. O ilegível é uma força atratora que funciona como uma espécie de *frame* que atrai o olhar do passante transformando-o em leitor. Quando o significado de uma inscrição não é decifrado imediatamente, o leitor-passante desacelera a rotina do seu percurso, podendo desdobrar sua percepção.

Se a linguagem é constantemente atualizável, percebemos em seu uso um processo de reiteração realizado por usuários-inventores que fazem e refazem as regras do jogo comunicativo. Aquele que faz uso da língua para elaborar suas mensagens, promove transformações durante o processo de apropriação que se manifesta em deslocamentos mais ou menos discretos. As formas e os materiais afastam-se de funções iniciais e são reconfigurados pelo uso: um pneu de caminhão é usado como suporte para a sinalização de uma borracharia, uma lata de tinta transforma-se em um braseiro para aquecer castanhas. É o uso que determina a configuração final, e ele é ocasional, móvel, fugaz, acompanha as migrações dos usuários. A concentração no uso retira da escrita a função de representar uma ordem fixa. Quando os usuários fazem ver suas táticas de apropriação na materialidade das inscrições, algo antes silencioso reverbera nos corpos dos leitores-passantes. São letras que não se lêem imediatamente, materiais usados de forma inusitada, *táticas* de fala que propõem aos leitores-passantes um jogo cujas regras são dadas pela transformação do acontecimento em ocasião.

3. O significado suspenso

Vamos nos apropriar nesta seção de alguns conceitos valiosos desenvolvidos por Wolfgang Iser dentro do campo da teoria literária a propósito dos processos de significação no ato da leitura, para num segundo momento relacionar estes conceitos com as manifestações de tipografismo. De acordo com Iser o significado não se encontra no texto, tampouco no leitor, ele é inter-relacional, constitui-se no movimento entre os signos textuais e os atos de compreensão. O texto se compõe de vazios que precisam ser negociados ao modo de jogos de linguagem. Para compreender esse processo, fez-se necessária a conjugação da teoria do efeito estético com a estética da recepção. A estética da recepção abrange, dessa forma, o estudo da recepção (ou seja, o estudo dos modos como os textos são lidos e assimilados nos vários contextos históricos – a partir da hermenêutica, da sociologia, da história, etc.) e uma análise do efeito ou impacto que um texto pode provocar. Ao colocar o leitor e a recepção no centro do processo de significação, percebeu-se “a necessidade de se analisar o efeito estético como relação dialética entre texto e leitor, uma interação que ocorre entre ambos.”



(ISER, 1983, p. 20). O efeito estético configura-se assim como uma reação estimulada pelo texto na imaginação do leitor. O ato de leitura passa a ser tão importante quanto o próprio texto.

A reciprocidade entre o texto e o leitor implica um processo de interferências mútuas: “ao mesmo tempo em que a estrutura oferece possibilidades de combinações para que o leitor se reconstitua neste apelo de arranjo ideativo, o leitor, na participação assim conduzida, constrói esta mesma estrutura” (BORBA, 2003, p. 35). Assumindo que o texto é processado pelo leitor, é a *interação* texto/leitor no momento de recepção que, a partir de contingências resistentes e transformadoras, conduzem o leitor à *significação*. A assimetria existente entre o texto e o leitor transforma o texto em um “correlato noemático na mente do leitor”. São os vazios e as lacunas colocados para o leitor por um determinado texto que impulsionam os atos de compreensão, num movimento que parte do leitor no momento em que passa a interagir com a estrutura do texto.

Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura. [...] Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos *determinados* interligados por conexões *indeterminadas*, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não-expresso impulsiona a atividade de constituição de sentido, porém sob o controle do expresso. (ISER, 1983, p. 28)

As lacunas e negações são o princípio formal que produz efeito no leitor, permitindo tomadas de posição individuais diante do texto. É somente após o embate do leitor com o texto que se produz *significado*. As interrupções no fluxo do texto configuram-se como lacunas que suscitam conteúdos, ao deparar com esses lugares vazios, ao leitor não basta preenchê-los de acordo com suas concepções individuais, faz-se necessário formular conexões. Ao sintetizar determinados segmentos e contrapô-los, o leitor se desliga de suas disposições habituais, deslocando-se para o campo de uma significação subjetiva que torna o texto passível de ser observado a partir de ângulos variáveis. A organização das lacunas e seu processo de preenchimento e conexão funciona ao modo das inversões constantes entre *figura e fundo* – o olhar transita entre a visibilidade atualizável da *figura* e a indeterminação do *fundo*, e é justamente nesse movimento que emergem elementos novos para o leitor.

A teoria de Iser se baseia em uma noção semântica que produz estímulos que não a enunciam, mas a suscitam; por seu lado o tipografismo não dispõe, aparentemente, de conteúdos semânticos que seriam capazes de suscitar



desdobramentos no leitor. No entanto devemos compreender a complexidade formal destas manifestações da escrita como um texto que, depois de colocado em um *frame* pelo leitor-passante, pode ser experimentado esteticamente. Já apontamos como os deslocamentos proporcionados pelos usuários-inventores podem causar efeitos de surpresa. Desta forma, pode-se afirmar que o tipografismo manifesta uma negatividade próxima àquela do texto literário, pois não só representa uma realidade, mas recria *um* mundo a partir das suas proposições formais singulares. São as apropriações das formas dos signos lingüísticos e das técnicas que apresentam ao leitor uma duplicação negativa do que lhe é familiar. Sua natureza ocasional reafirma a presença de uma negatividade ao interpelar o leitor com a seguinte questão: quais seriam as “causas ocultas” que levaram às deformidades aparentes?

A produção tipografística se caracteriza por um fazer manual que cria letras que não possuem formas exatamente simétricas ou familiares. A irregularidade da composição, que geralmente não obedece a linhas horizontais imaginárias sobre as quais as letras e as palavras estariam dispostas, indica a relevância do significante no processo de significação. Devido à grande diversidade de técnicas e estilos utilizados, não há familiaridade imediata entre leitor e letra, pois cada manifestação – assim como na caligrafia – possui características singulares. Sendo assim, podemos dizer que o ilegível do tipografismo demanda um esforço de reconhecimento, uma adequação do texto feita pelo leitor. Muitas vezes os caracteres e palavras devem ser percebidos individualmente para que se tornem legíveis, ou seja, para que se atinja o significado de uma determinada inscrição, faz-se necessária uma adequação do repertório visual do leitor. A desordenação lógica e a disposição pouco convencional chocam-se com as referências de um leitor versado, obrigando-o a “adivinhar” a identidade de um caractere a partir de seus pares, a acrescentar um artigo ou uma preposição que não existem, a corrigir mentalmente uma palavra grafada de forma incorreta. A leitura aqui se configura como uma reconstrução visual.

O tipografismo contém em suas formas, em sua inserção no espaço a proposição de lacunas e negações. Ao deparar composições excêntricas, o leitor tem seu repertório colocado que xequê, e é levado não só a questionar suas convicções visuais mas também a observar outros elementos presentes contexto, como forma de tentar compreendê-la. Ao modo da variação do movimento entre figura e fundo, o leitor é capaz de perceber novos elementos do seu cotidiano e de um determinado contexto a partir do processo de significação de uma inscrição. O sentido dessas inscrições, no



entanto, não se estabelece apenas a partir do preenchimento de lacunas formais ou semânticas, é necessário formular conexões. Essas conexões se realizam na medida em que o leitor busca compreender de onde vem a voz que lhe é dirigida. Se a pontuação é uma tentativa de transferir para o texto literário a presença do corpo e da voz do autor, no tipografismo pressentimos, na irregularidade singular de suas formas e nas apropriações criativas dos suportes, vestígios de presenças. Entretanto, as vozes que aí se fazem ouvir aí não são de um autor, mas de um outro que diz através do *fazer*.

4. Performance, presenças e sentidos

O medievalista Paul Zumthor ressalta a importância do corpo no momento de recepção, afirmando que a leitura só se realiza no momento em que o corpo materializa a experiência do texto. Vê-se assim, que o autor desloca sua atenção do processo de leitura para a singularidade do leitor. De acordo com Zumthor, a poeticidade de um texto se realiza quando o operador da leitura deixa de simplesmente decodificar para perceber o texto como princípio de prazer. Nessa perspectiva, a poeticidade é percebida como tal segundo as disposições individuais do leitor. A *performance*, então, é considerada como um elemento constituidor da forma, pois suas regras engendram o contexto no qual um texto é percebido. No processo de passagem da virtualidade à atualidade, o leitor, situado em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, reitera e modifica a natureza do texto. Uma reverberação prazerosa se realiza no corpo do leitor, conduzindo-o à percepção poética. Vamos à definição de *performance* apresentada por Zumthor:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da recepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*. (ZUMTHOR, 2000, p. 59)

Sem contradizer o processo de leitura proposto por Iser, Zumthor reivindica para a produção de sentido aspectos perceptivos, ou seja, um conjunto de percepções sensoriais que tomam lugar no corpo, concretizando a recepção. Buscando o prazer poético na leitura, o autor amplia o alcance do texto de seu papel de transmitir informação para uma dimensão de catarse, em que o comunicar incorpora sempre transformação: “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2000, p. 61). No ato da leitura, no momento em que o texto é percebido, as palavras reverberam no corpo do leitor:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2000, p. 63)

A escrita, sobretudo nos últimos trezentos anos, cuidou de apagar os vestígios de presença para se fixar como um meio de transmissão do saber e expressão do poder. No entanto a escrita não apaga definitivamente uma percepção corporal do leitor. Em algumas manifestações da escrita, como na caligrafia, a enunciação se faz visível em seus traços particulares e a separação entre olhar e ler se enfraquece. No momento em que aspectos visuais do texto são colocados como elementos decisivos para o leitor, é possível identificar um caráter performancial no ato da leitura.

Na leitura (...) a ação visual se orienta de vez para a decifração de um código gráfico, não para a observação de objetos circundantes. Para todo indivíduo alfabetizado tendo adquirido o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que essas três, quatro ou dez letras juntas querem dizer) é interiorizada, não transita mais pelo objeto. Você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página e feito isso passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental. Essa imediatez foi sentida e explorada por todas as civilizações da escrita que, cada uma à sua maneira (segundo a plasticidade do seu sistema gráfico), procurou compensar. Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é com efeito caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. (ZUMTHOR, 2000, p. 85-86)

O destaque dado ao significante resgata para a escrita uma presença perdida. É o corpo que se faz mais uma vez presente. Ao mesmo tempo que o leitor olha a inscrição, ele lê as palavras, dessa forma a leitura se desdobra, permitindo perceber tanto o significado presente semanticamente no texto, quanto outros elementos apreendidos visualmente. O olhar escapa ao controle, percebendo conjuntamente a situação e o texto, sem se fixar em nenhum dos dois. O vazio da presença faz com que o leitor busque nos traços da escrita manual uma voz que não se apagou artificialmente pelos padrões mecânicos ou digitais. Os caracteres excêntricos do tipografismo desautomatizam a leitura fazendo o olhar percorrer não só um significado pretendido, mas o desenho da letra e seu contexto de inserção. Atravessado pelo visível (e também pelo sensível), o leitor pode encontrar, no momento em que o texto é performado, uma dimensão poética, que não provém da poesia ou da literatura, mas do próprio cotidiano.

5. Breve leitura de duas imagens

Apresentaremos a seguir, nesta seção, uma breve análise de duas imagens de grafismos populares que exemplificam o processo de leitura do tipografismo.



FIG. 1 – Ranhuras e pintura sobre capacete, 40 x 40 x 40 cm.

FONTE – Arquivo do pesquisador

No capacete que protege seu proprietário pelas ruas da cidade inscrevem-se, de cima para baixo, as seguintes palavras: “SOU DE JESUS NÃO SOU NADA” (FIG. 1). A forma do objeto convida a uma exploração curiosa do olhar sobre sua superfície arredondada. As palavras se escondem nas tangentes e nos reflexos causados pela tinta brilhante. Dificilmente poderiam ser lidas durante o movimento veloz da motocicleta. Somente nos momentos em que se encontra estática, ou melhor, desacelerada, o leitor poderia se encontrar com essa inscrição: na fila, no descanso do almoço, na parada do semáforo... Talvez também tenha sido produzida num desses momentos. O tédio inevitável de uma espera que não é sua move a mão que descasca a tinta negra do capacete quase agressivamente. As ranhuras não podem ser realizadas com um total controle de seu desenho, a tinta se solta a partir do seu contato com um instrumento de ponta dura (talvez uma chave), revelando uma segunda camada de tinta. Depois de um algum esforço – não é fácil marcar um objeto como este – as letras surgem vermelhas.

As lascas que são retiradas têm algo de aleatório, criando caracteres irregulares com uma estranha familiaridade. Ao final da inscrição uma palavra (“NADA”) surge em branco, talvez pintada com tinta de corretivo. Além das palavras inscritas no capacete aparecem outras ranhuras dispersas que indicam possíveis quedas ou simplesmente ranhuras displicentes que foram feitas pelo próprio prazer de realizá-las, para fazer o tempo passar.

A utilização de duas técnicas (ranhura e pintura), conjugada com o efeito final das cores e sua posição no capacete, proporciona algumas combinações para a leitura. Em primeiro plano lê-se “SOU DE JESUS”, mas, logo depois, o significado é colocado em xeque quando as letras vermelhas complementam: ‘NÃO SOU’. Sou ou não sou? Finalmente se lê ‘NADA’ (em branco). Também pode-se ler nas três últimas palavras: “NÃO SOU NADA”. As leituras combinatórias parecem nunca se estabilizar, os significados são ambíguos, as diferentes técnicas e cores produzem uma leitura oscilante. O capacete, que pode decidir o destino do motoqueiro, carrega uma frase em que a fragilidade da vida vibra em gestos perturbados. Uma certa morbidez parece ser iminente no conjunto da frase: ‘SOU DE JESUS NÃO SOU NADA’. O objeto não é assinado por um nome ou por uma grife, mas pelos gestos que o marcaram, pelo uso que se fez dele. A segurança não foi esquecida, mas as inscrições lhe auferiram nova função: o capacete transformou-se em *meio*. É ele que carrega a voz de seu proprietário.



FIG. 2 – Caneta esferográfica sobre papel-moeda, 14 x 6,5 cm.

FONTE – Arquivo do pesquisador

Por quantas mãos esta pequena mensagem vai circular antes de ser destruída pelo Banco Central? A cédula de menor valor – a que mais irá circular entre usuários diferentes – torna-se um *meio* para comunicar uma superstição generosa que não parece ter um objetivo pragmático. O que moveu este tipógrafo a desejar sorte a um outro desconhecido? As palavras misturam aleatoriamente letras de forma e letras manuscritas. Cada uma delas parece ter sido desenhada individualmente. Sem contar com uma linha-base real ou imaginária para o desenho de cada uma das letras, a ponta da caneta foi retirada e recolocada sobre a nota. Não se percebe um fluxo na escrita, a identidade “caligráfica” se transforma a cada letra. Na palavra “Vai”, por exemplo, o retorcido desenho do “v” minúsculo foi evitado e substituído por um “V” maiúsculo, sem ligação segue-se um “a” minúsculo, no prolongamento do “a” temos um “i” que apenas se insinua, sua existência só pode ser notada pelo círculo que representa seu pingo. Os desenhos se preenchem de tantos ruídos que alcançam um lugar-limite. As letras surgem singulares, obrigando o leitor a rearranjar várias vezes suas noções de letra. A velocidade da mão que escreve não tem a velocidade hábil do escriba, mas da mão de alguém que se esforça para escrever – o desejo de falar ultrapassa as limitações no manuseio do instrumento. Uma força excessiva, sem jeito, guia a caneta, cansa-se e se recupera numa escrita curta. O gesto caligráfico titubeante se confirma com a assinatura, que não tem um desenho pronto: maiúsculas (“EUDES”) e minúsculas (“de Ribeiro Pires”) se misturam mais uma vez. O espaço destinado à marca d’água foi escolhido para receber a inscrição, as palavras se apertam para não ultrapassar esse espaço, que, no contexto da cédula, é o que mais se aproxima do branco. É uma apropriação que se impõe limites; se a nota é inutilizada a mensagem teria seu efeito multiplicador interrompido. Sem que o autor da mensagem se revele a nota é repassada discretamente, a assinatura se dissolve no desejo de abençoar seus leitores. Os dizeres podem passar despercebidos, mas suas linhas irregulares apresentam o esforço generoso de um desconhecido. O que salta aos olhos nesta inscrição é a busca pelo olhar do outro. Assim como o beija-flor alimenta seus filhotes sem a certeza de sua sobrevivência, também esta inscrição se lança ao leitor incerta de sua recepção.

6. Maneiras de dizer, maneiras de olhar

O *designer* Bruce Mau escreveu o texto que se segue referindo-se à produção de sentido a partir do contato do leitor com um texto composto dentro dos princípios de



uma tipografia que se pretende legível e invisível, ou seja, a tipografia que chamamos de clássica:

A razão principal pela qual a tipografia se mantém como uma espécie de “magia negra” encoberta numa aura quase alquímica é que ela atua na fronteira entre nossa atenção cognitiva e associativa. Quando lemos, imediatamente aplicamos nossa atenção cognitiva ao texto em questão. Nosso canal cognitivo é aberto e nos concentramos no tempo presente. Nossa atenção está direcionada conscientemente. O que talvez não percebamos é que, simultaneamente, outros canais também estão abertos. Esses canais constituem a dimensão associativa da atenção. [...] Um dos motivos pelos quais tão poucos de nós têm noção da dimensão associativa da tipografia é que seus efeitos ocorrem quase exclusivamente no *background*, abaixo do limiar da percepção consciente. (Tradução do autor. MAU, 1999, p. 432)

Na leitura da tipografia clássica os efeitos do que o autor chama de “dimensão associativa” ficam sempre em segundo plano, são apagados pela percepção consciente. A consciência se esquece do corpo, do material, para se ater à estabilização do sentido. A arbitrariedade do signo lingüístico nos faz buscar o significado de um determinado texto sem que nos atenhamos a suas formas. No processo de leitura das inscrições tipográficas, no entanto, essa relação hierárquica entre as atenções parece se dar de forma diferente. Os aspectos ilegíveis das inscrições lançam o leitor numa outra temporalidade, que não é um prolongamento dos estímulos sensorio-motores – o cognitivo é interpelado por ruídos e interferências que interrompem sua imediatez. Os sentidos se descolam da atenção cognitiva e o leitor se abre à percepção sensorial, os canais da dimensão associativa são colocados em relevo. A libertação do prolongamento sensorio-motor coloca o leitor em um estado de suspensão, abrindo a ele uma relação direta com o possível. Ao decifrar as inscrições do tipografismo, o leitor integra aspectos (técnicas de produção, desenho de caracteres, composição, suportes) estranhos àqueles que lhe são familiares. A produção de sentido oscila a partir da materialidade tipográfica das inscrições, atravessando o corpo do leitor em busca de significação; o *background* contamina a percepção consciente fazendo com que a produção de sentido ceda lugar à emergência de sentidos.

Podemos definir o tipografismo como uma atividade significante da linguagem ordinária. Nos movimentos de reiteração da linguagem seus produtores inventam novas maneiras de dizer: a cada nova ocasião surge uma nova tipografia que carrega em suas formas a experiência da apropriação. Sabemos que seus conteúdos semânticos em muito diferem daqueles da prosa ficcional ou do discurso dos *media*, mas se investem de potência na corporeidade do cotidiano, espaço de encontro para inventores da

linguagem do dia-a-dia. Não se percebe em seus traços a fluidez e a firmeza do gesto caligráfico; ao contrário, seus traços remetem a gestos do improvisado, do esforço, do precário. O apagamento ocasional do significado pelo ilegível traz à tona a importância do significante. É necessário, então, para decifrar essas inscrições, que o leitor se aproprie de seus significantes de forma a integrá-los às suas disposições. Os textos do tipografismo, assim, impelem o leitor a vislumbrar a existência do significante. Mas o esforço exigido na decifração também revela ao leitor sua importância central no processo de significação, importância esta que não se dá apenas no plano da consciência, uma vez que o corpo segue atravessado pelas interferências do contexto.

O ilegível oferece ao leitor-passante um *frame* que suscita não só uma decifração, mas também uma fruição. Há um duplo movimento na desaceleração provocada pelo ilegível que faz o leitor oscilar entre um *dentro* e um *fora*. Num primeiro momento a leitura se direciona para *dentro* da própria inscrição, ao direcionar o olhar do leitor para a identificação de seus caracteres, para a decodificação de suas palavras. O ilegível questiona as disposições formais do leitor fazendo-o integrar o que lhe é estranho e ultrapassa, desde já, os conteúdos pragmáticos das inscrições. Mas, apesar da importância da percepção da letra-imagem, as composições não são autônomas, não se esgotam em suas relações metalingüísticas – os ruídos que as conformam apontam também para outra direção. Durante o processo de produção de sentido, da materialidade das inscrições emergem outras significações que se adicionam àquelas colocadas nesse primeiro movimento e que se configuram como sentidos adormecidos que, num segundo movimento, lançam o leitor para *fora* das inscrições. A inscrição surge então como *meio* e estabelece-se um jogo com as ausências que ela carrega. Como esta inscrição foi produzida? Por que foi produzida desta forma? Quando foi produzida? Porque foi colocada neste lugar? Quem a produziu? Os vestígios do *fazer* impelem o leitor ao encontro de um cotidiano compartilhado. Lembrando as variações de *figura e fundo*, podemos dizer que o olhar do leitor sobre as inscrições tipográficas oscila no ato de leitura, entre a estabilização do significado e a materialidade das formas, renovando a percepção do cotidiano como espaço compartilhado. A presença de um outro emerge em um discurso ordinário que se apropria da ocasião, narrando experiências a partir do *fazer*. O tipografismo é um *meio* que transporta em sua configuração formal singular vestígios de presença que se deixam perceber a despeito do esgotamento de seus significados.



Referências Bibliográficas

- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORBA, Maria. **Teoria do efeito estético**. Niterói: EDUFF, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Materialidades de Comunicação: viagem de uma intuição**. In: SÜSSEKIND, Flora e dias, Tânia (orgs.). A historiografia literária e as técnicas de escrita. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Viera e Lent, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence. What meaning cannot convey**. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- ISER, Wolfgang. **Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica**. In: COSTA LIMA, L. (ed.). Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, v.2, p. 19-33.
- MAU, Bruce. **Life Style**. Toronto: Phaidon, 2000.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão. **Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2002.
- ROCHA, João César de Castro. **A materialidade da teoria**. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1998, p. 7-22.
- STIERLE, Karlheinz. **Que significa a recepção de textos ficcionais?** In: LIMA, Luiz Costa. A literatura e o leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 133-188.
- ZUMTHOR, Paul. **Performace recepção leitura**. São Paulo: Educ, 2000.