A PALAVRA VISÍVEL: TIPOGRAFIA, VISUALIDADE E SENTIDO EM *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*

THE VISIBLE WORD: TYPOGRAPHY, VISUALITY AND MEANING IN ELES ERAM MUITOS CAVALOS

Alex Martoni[1]

RESUMO: A partir das manipulações tipográficas realizadas por Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, buscaremos pensar sobre os modos através dos quais as conformações visuais do texto, aqui entendidas no âmbito da materialidade do significante, influem sobre os processos de construção de sentidos sobre o mesmo e como tais operações se inscrevem no domínio das práticas estéticas próprias à literatura contemporânea.

Palavras-chave: Tipografia; Visualidade; Sentido; Luiz Ruffato; Literatura contemporânea.

ABSTRACT: From the typographic manipulations carried out by Luiz Ruffato, in *Eles eram muitos cavalos*, we will try to think about the ways in which the visual conformations of the text, understood here within the scope of the materiality of the signifier, influence the processes of construction of meaning and how such operations fall within the domain of aesthetic practices proper to contemporary literature.

Keyw ds: Typography; Visuality; Meaning; Luiz Ruffato; Contemporary literature.

Introdução

Se um dos critérios empregados na avaliação da dimensão contemporânea de um romance é a sua capacidade de subverter inventivamente os modos tradicionais de apresentação de uma narrativa; então, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, é merecedor, com folga, de tal rubrica. Publicado em 2001, a estrutura formal do romance nos permite realizar uma espécie de catalogação dos procedimentos estéticos ditos contemporâneos, como a polifonia, a fragmentação narrativa e a mistura de gêneros, dentre vários outros. Em meio a esse conjunto de práticas, uma salta aos olhos pelo modo imperativo como ela se impõe à percepção: suas configurações tipográficas. Há, ao longo dos 70 episódios que compõem o romance, uma flutuação vertiginosa nos padrões de diagramação e nos modelos tipográficos empregados: frases inteiramente

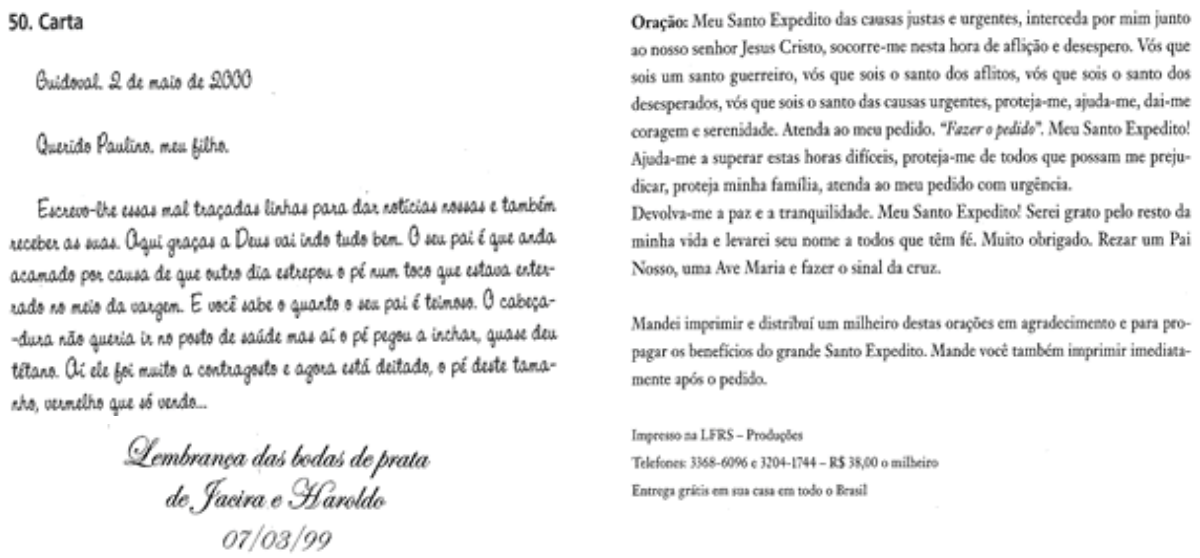
[1] Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense, com doutorado-sanduíche/Capes pela *Stanford University* (EUA), e Pós-Doutorado PNPD/Capes pela UFF. Atualmente, é professor do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF).

negritadas irrompem de parágrafos sem recuo; sentenças se alternam entre os modelos *standard* e o itálico; fontes variadas constituem uma extensa e singular floresta de signos.

Minha contribuição para o *Dossiê Literatura, Imagem, Técnicas* se dará no sentido de pensar, a partir das operações tipográficas de *Eles eram muitos cavalos*, sobre os modos através dos quais as conformações visuais do texto, aqui entendidas no âmbito da materialidade do significante, influem sobre os processos de construção de sentidos sobre o mesmo e como tais operações se inscrevem no conjunto das práticas estéticas próprias à literatura contemporânea. Para tal, nossa exposição será desenvolvida em dois movimentos: no primeiro, buscaremos compreender os modos como a dimensão material do texto, aqui entendida como suas conformações visuais, compõe uma espécie de sistema enunciativo, premissa que nos permitirá pensar o processo de produção de sentidos a partir da análise do emprego de fontes que emulam a escrita cursiva; já no segundo movimento, buscaremos refletir sobre como o trabalho de seleção e combinação de modelos tipográficos, por parte do escritor, parece indicar a sensibilidade interdisciplinar e a reação estético-política contra a normatização do sensível e do pensamento como fenômenos caros à literatura produzida hoje.

Em torno da noção de enunciação tipográfica

O que podem e o quanto podem as manipulações tipográficas? *Eles eram muitos cavalos* (2001), romance de estreia de Luiz Ruffato, parece nos impor, insistentemente, esta questão. Por meio de setenta *short cuts* da vida cotidiana de moradores da cidade de São Paulo situados em um único dia, 9 de maio de 2000, o romance realiza, de modo astucioso, uma espécie de *sinfonia de uma metrópole*, tendo em vista o modo hábil como articula as diferentes vozes de sua tessitura polifônica: narração, diálogos, solilóquios e pequenos discursos enunciados por meio de uma variedade de pedaços de papel, impressos ou manuscritos; encontrados no chão ou na porta da geladeira: uma carta que o filho recebe da mãe; um panfleto com a Oração de Santo Expedito; um cartãozinho-recordação de bodas de prata. Ao afirmarmos "pedaços de papel", queremos enfatizar que, para além dos aspectos sociolinguísticos que nos permitem identificar o gênero a que pertencem, esses textos são inscritos de modo a emular, por meio da diagramação e da tipografia, as conformações visuais que lhes são próprias. Assim, a carta recebida pelo filho é apresentada em fonte que simula a letra cursiva; o panfleto com a Oração de Santo Expedito traz, em fonte de tamanho menor, o contato telefônico da gráfica onde foi impresso; e o cartãozinho-recordação de bodas de prata surge em texto centralizado, com letras sinuosas e rebuscadas, atendendo à elegância exigida pela ocasião. É nessa perspectiva que perguntar o que podem e o quanto podem as manipulações tipográficas significa se colocar diante do seguinte problema: como operações realizadas no âmbito da tipografia influem sobre o processo de construção de sentidos em um romance?



50. Carta

Guidoval, 2 de maio de 2000

Querido Paulino, meu filho.

Escrevo-lhe essas mal traçadas linhas para dar notícias nossas e também receber as suas. Aqui graças a Deus vai indo tudo bem. O seu pai é que anda acamado por causa de que outro dia estrepou o pé num toco que estava enterrado no meio da vargem. E você sabe o quanto o seu pai é teimoso. O cabeça-dura não queria ir no posto de saúde mas aí o pé pegou a inchar, quase deu tétano. Aí ele foi muito a contragosto e agora está deitado, o pé deste tamanho, vermelho que só verde...

Lembrança das bodas de prata
de Jacira e Haroldo
07/03/99

Oração: Meu Santo Expedito das causas justas e urgentes, interceda por mim junto ao nosso senhor Jesus Cristo, socorre-me nesta hora de aflição e desespero. Vós que sois um santo guerreiro, vós que sois o santo dos aflitos, vós que sois o santo dos desesperados, vós que sois o santo das causas urgentes, proteja-me, ajuda-me, dai-me coragem e serenidade. Atenda ao meu pedido. *"Fazer o pedido"*. Meu Santo Expedito! Ajuda-me a superar estas horas difíceis, proteja-me de todos que possam me prejudicar, proteja minha família, atenda ao meu pedido com urgência.
Devolva-me a paz e a tranquilidade. Meu Santo Expedito! Serei grato pelo resto da minha vida e levarei seu nome a todos que têm fé. Muito obrigado. Rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e fazer o sinal da cruz.

Mandei imprimir e distribuí um milheiro destas orações em agradecimento e para propagar os benefícios do grande Santo Expedito. Mande você também imprimir imediatamente após o pedido.

Impresso na LFRS – Produções
Telefones: 3368-6096 e 3204-1744 – R$ 38,00 o milheiro
Entrega grátis em sua casa em todo o Brasil

Em *Eles eram muitos cavalos*,o efeito mais imediato provocado pela manipulação tipográfica no âmbito da produção de sentido é a interrupção do fluxo habitual da leitura. Ao nos depararmos com mudanças abruptas nas conformações tipográficas, interrompemos a leitura, este movimento ritualizado do olhar, que se desloca da esquerda para a direita; de cima para baixo. Voltamos à frase anterior, inspecionamos a página e lançamos um olhar ao título com o objetivo de buscarmos alguma justificativa para essa mudança. Qual é a razão para essa inquietação do nosso olhar? Por que a alternância de modelos tipográficos cria tantos sobressaltos à leitura do texto de Ruffato? A busca pela resposta dessas questões nos demanda, necessariamente, duas considerações prévias: a primeira consiste na premissa de que o inabitual em *Eles eram muitos cavalos* emerge por meio de uma ruptura com modelos historicamente instituídos de construção de regimes disciplinares de leitura; a segunda, em certa medida derivada da primeira, diz respeito à institucionalização de modos de conferir potencial enunciativo aos modelos tipográficos.

A leitura, entendida como um processo técnico de decodificação de signos verbais, é resultado de uma construção histórica. Nesse sentido, as técnicas que orientam nossas práticas de leitura hoje estão, em grande medida, ligadas a um conjunto de normas instauradas desde o advento da cultura impressa, quando, por razões econômicas e de eficiência comunicacional, houve a mobilização de esforços no sentido de estandardizar as formas tipográficas. Como salienta Elizabeth Eisenstein, desde o século XVI os livros já "peneiraram as idiossincrasias pessoais de diversas 'formas de letras' dos escribas" (EISENSTEIN, 1998, p.68). A fim de se conceber normas claras de estandardização, os tipógrafos estabeleceram princípios como o da *ética da invisibilidade tipográfica*, por meio do qual os tipos cumpririam a sua função com eficiência quando a única coisa que o leitor pudesse "ver" seria a mensagem do texto, o que significa dizer que a materialidade de suas conformações visuais passa a ser compreendida como um tipo de *ruído* que deveria ser suprimido a fim de que o nosso olhar pudesse ser tomado por aquela espécie de vertigem que borra os contornos da superfície do significante para que o significado *profundo* possa emergir.

É dentro dessa perspectiva que *Eles eram muitos cavalos* se inscreve – conforme salientamos no desenvolvimento de nossa primeira premissa –, como uma obra que rompe com modelos historicamente instituídos de construção de regimes disciplinares de leitura. No romance, as mudanças abruptas na diagramação, nos tipos de fontes empregados e nas convenções que orientam o emprego de destaques no texto (negrito, itálico e sublinhado), subverte os modelos normativos, desautomatizando o processo perceptivo-cognitivo da leitura. O olhar não atravessa mais o significante com tanta facilidade, mas realiza, em contrapartida, um movimento de focagem e desfocagem entre a *superfície da forma* e a *profundidade do significado*; entre a *opacidade* e a *transparência* – para nos apropriarmos, aqui, de um conceito amplamente utilizado no domínio dos estudos de cinema. O significante não assume somente o papel de portador do sentido, mas ele é o próprio configurador do sentido, o que nos impõe o exame de uma segunda premissa: a rentabilidade de se pensar o potencial enunciativo das formas tipográficas.

Ao refletir sobre a importância da tipografia experimental nos domínios da poesia moderna, a tipógrafa e professora da universidade de Yale, Johanna Drucker, destaca a importância de se considerar a própria dimensão enunciativa da conformação visual dos tipos. Como se sabe, a teoria da enunciação nos ensinou que, enquanto ação intersubjetiva, o discurso não deveria ser pensado somente sob a perspectiva de sua unidade formal, mas também a partir da consideração dos modos de produção do enunciado – tempo, lugar, relações sociais, objetivos visados e papeis representados pelos interlocutores. Michel Foucault, avançando um pouco mais, se questiona sobre o próprio papel da materialidade do signo na construção do enunciado: "será que os caracteres de chumbo utilizados para imprimir os livros [...] podem ser razoavelmente considerados como enunciados?" (FOUCAULT, 2012, p.103). Ao formular esta questão, o filósofo francês estava, como é sabido, interessado em definir as condições de existência das próprias formas tipográficas e como elas contribuem com a formação de um sistema discursivo. Nesse sentido, Foucault insiste na relevância do papel desempenhado pela materialidade dos tipos: "O enunciado é sempre apresentado através de uma espessura material [...] mas ela não lhe é dada em suplemento, uma vez vez bem estabelecidas todas as suas determinações: em parte ela o constitui" (FOUCAULT, 2012, p.122). O lugar de Johanna Drucker nesse debate parece ser o de buscar uma articulação entre os modos de produção intersubjetivo do discurso e a materialidade do signo na análise da prática tipográfica no âmbito da poesia moderna, tendo em vista que, ao propor a noção de *enunciação tipográfica*, a teórica norte-americana chama a atenção para "those elements of typographic practice by which the speaker, recipient and context of the text may be identified and any other aspects of what is commonly recognized within linguistic analysis as the enunciative apparatus"[2] (DRUCKER, 1994, p.94). Essa proposta se torna mais clara com a distinção que a teórica propõe entre os *marked* e os *unmarked texts*.

Segundo Johanna Drucker, desde as primeiras impressões realizadas no século XV, estabeleceu-se um princípio de *enunciação tipográfica* que poderia ser dividido

[2] "Aqueles elementos da prática tipográfica por meio dos quais falante, destinatário e o contexto do texto podem ser identificados e quaisquer outros aspectos daquilo que é comumente reconhecido na análise linguística como aparato enunciativo". (Todas as traduções não referencializadas foram feitas pelo autor do ensaio).

em duas formas de apresentação dos textos: os *marked texts* e os *unmarked texts*. Por *unmarked texts*, deve-se compreender aqueles textos que apresentam blocos de caracteres desprovidos de qualquer intervenção que pudesse obliterar a condução do leitor em direção ao significado profundo. Textos como a Bíblia de Gutemberg, por exemplo, parecem, nos termos de Drucker, "speak themselves"[3] (DRUCKER, 1994, p. 94) pelo fato de não apresentarem nenhum tipo de intervenção aparente do autor ou do impressor. Por outro lado, as indulgências se apresentam como uma forma de *marked texts*, tendo em vista que, nestes documentos, as informações são hierarquizadas de modo que, ainda segundo Drucker, "different parts of it appear to 'speak' differently"[4] (DRUCKER, 1994, p. 94). Ao fim e ao cabo, o que está em jogo no emprego dessas diferentes operações com os tipos é "the capacity of typographic representation to manipulate the semantic value of the text through visual means"[5] (DRUCKER, 1994, p. 94). Se as operações tipográficas influem sobre a materialidade do texto, implicando mudanças na sua própria dimensão enunciativa, cabe-nos um aprofundamento na análise de nossa questão de partida; a saber: em que medida a manipulação das conformações visuais das fontes influi sobre o próprio valor semântico do texto?

A fim de pensar a questão acima apresentada, vamos, dentre a profusão de práticas apresentadas pelo romance, nos debruçar, pontualmente, sobre uma única delas: o emprego de fontes que simulam a forma da letra cursiva. Ao circunscrevermos este fenômeno, buscaremos compreender três questões fundamentais acerca da relação entre *enunciação tipográfica* e produção de sentidos: a) em que medida o emprego desta forma tipográfica apresenta, por meio da sua visualidade, a potencialidade de contribuir na formação do discurso polifônico do romance?; b) de que modo esses tipos também influem sobre a própria natureza qualitativa das diversas vozes que enunciam em *Eles eram muitos cavalos*?; por fim, c) como ambos os aspectos convergem em direção à construção, no plano narrativo, de um determinado caráter imagístico da representação?representação?

A voz, a mão e a máquina de escrever

as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carreavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, e *vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do* a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho?, saber se é feliz no trabalho, no casamento, se, mas *Ai*, a bexiga, a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição

Na rodoviária, de pé, esfrega as mãos.

Sem camisa, a calça de moletom cinza arrasta o chinelo-raider pelo sinteco até a cozinha. Nas trempes engorduradas do fogão-a-gás, um coador engasgado de pó-de-café mergulha num bule verde-escuro empipocado de florzinhas brancas, a espuma aerada do leite fervido cobre o campo negro do tefal, uma tampa assenta-se deselegante sobre a garganta da panela-de-pressão, restos de uma sopa-knorr galinha-caipira. Na porta da geladeira, fixado por ímãs (um abacate, um chuchu e a propaganda de uma farmácia), um bilhete:

Não vá perder a hora, meu amor.
Estou torcendo por você.
Boa sorte.
Beijo da
mamãe.

3 "Falar por eles mesmos".

4 "Diferentes partes parecem 'falar' de forma diferente".

5 "A capacidade da representação tipográfica de manipular o valor semântico de um texto através das formas visuais".

50. Carta

Guidoval, 2 de maio de 2000

Querido Paulino, meu filho,

Escrevo-lhe essas mal traçadas linhas para dar notícias nossas e também receber as suas. Aqui graças a Deus vai indo tudo bem. O seu pai é que anda acamado por causa de que outro dia estrepou o pé num toco que estava enterrado no meio da vargem. E você sabe o quanto o seu pai é teimoso. O cabeça-dura não queria ir no posto de saúde mas aí o pé pegou a inchar, quase deu tétano. Aí ele foi muito a contragosto e agora está deitado, o pé deste tamanho, vermelho que só vendo...

E você, tem se alimentado direitinho? Ainda ontem o Zé Gomes, lembra dele? aquele que morava lá pelas bandas do Zezim Francisco, ele agora botou casa de comércio está chique que só vendo, ele perguntou por você. Diz ele que jogou muita bola com você lá no campo do Zezim Francisco. Ele acha que você até chegou a namorar a Sueli irmã dele, que casou e mora em Ponte Nova.

Tem feito muito frio aí? Aqui a noite já anda exigindo uma cobertinha. Você lembra como eu passava mal nessa época do ano, quase morria? Pois não mudou nada. Quando a tarde vem caindo e sobe aquele poeirão amarelo começa a aflição do nariz entupido, a falta de ar, a sufocação e parece que esta vez é a última, ai meu filho não desejo esse estupor pra ninguém, nem pro pior inimigo. Você tem se agasalhado direitinho? O médico mandou fazer inalação, mas, e dinheiro pra aviar a receita? Tudo pela hora da morte.

Em *Eles eram muitos cavalos*, o emprego de fontes que emulam a forma da escrita cursiva ocorre, de maneira mais intensiva, em três capítulos do romance: primeiro, no capítulo 6, quando uma senhora, ao longo de sua viagem de ônibus a São Paulo, se lembra, por meio de um fluxo de consciência, da carta que recebera dos netos; em seguida, no capítulo 17, quando um personagem lê um bilhete deixado sobre a mesa; e, finalmente, no capítulo 50, no qual um filho lê a carta que recebera de sua mãe. Nesses três capítulos, o emprego de fontes cursivas nos permite refletir sobre como a dimensão material do texto influi sobre o processo de construção de sentido do mesmo, mais particularmente, em que medida o uso desta forma tipográfica apresenta, por meio da sua visualidade, a potencialidade de contribuir na formação do discurso polifônico do romance.

Em Em dois dos casos acima referidos, há indicações claras dos gêneros textuais em jogo em cada um dos capítulos: no sexto, o termo "um bilhete" antecede a própria

inscrição do mesmo sobre a página; no quinquagésimo, a palavra "Carta" aparece destacada no título. Convém assinalar que, ao realizar esta operação de indicar explicitamente o gênero em questão e "mostrá-lo" (ou *emulá-lo*, se assim se preferir) por meio da diagramação e tipografia do texto, incorre-se em um efeito de redundância, tendo em vista que aquilo que é mostrado já é indicado textualmente. Nesse sentido, é de se questionar o que se ganha com esta operação. Em primeiro lugar, é fato de que o ganho imediato é a abertura do campo de significação do texto. A emulação de uma presença material da própria carta e do próprio bilhete influi sobre a dimensão sensível e cria uma espécie de efeito de *como se* tivéssemos tais documentos em mãos. Em segundo, uma análise mais detida das fontes que simulam a forma manuscrita parece nos revelar algo mais, pois as suas conformações variam entre os três capítulos referidos, em alguns casos mais angulares, em outros mais arredondadas. Nesse sentido, parece que essas letras não só estão dizendo "isto é uma carta", "isto é um bilhete", mas também ajudam a sugerir o próprio caráter daquele que as escreve, influindo sobre a construção do texto como *objeto imaginário* na consciência do leitor, inferências que demandam uma pequena digressão em direção às relações entre escrita e subjetividade.

Quando, no ato da leitura, dirigimos nossa atenção às formas das letras, podemos reconstituir com os olhos o gesto que as realizou. Angulações, intensidades, acidentes, sinuosidades; as formas das linhas são vestígios da fricção entre a materialidade dos instrumentos de escrita e do trabalho físico do corpo. Em seu colofão, um copista do século XII nos legou um belo testemunho a esse respeito:

> Se não sabem o que é o ato de escrever podem pensar que não é uma coisa especialmente difícil...Deixem-me dizer que é uma tarefa árdua: estraga sua visão, entorta sua coluna, espreme seu estômago e suas costelas, belisca a sua lombar e faz seu corpo todo doer (Apud ISHII, 2004, p. 93).

Enquanto resultado do gesto do corpo, de suas posturas, imposturas e dores, a escrita, como uma pegada, possui um potencial indiciático; isto é, uma capacidade de indicar o instrumento com o qual foi feita, a habilidade com que ele foi manejado e, em certa medida, os processos cognitivos, as disposições afetivas e os estados psíquicos que a engendraram. Não é por acaso que, no âmbito do século XIX, ela tanto foi objeto de investidas por parte dos regimes disciplinares, por meio da proliferação dos manuais de caligrafia; quanto instrumento constitutivo das práticas policiais e forenses, que passaram a adotar os conhecidos exames de grafologia. A letra manuscrita se constitui, portanto, como sobrescrição que possui uma capacidade expressiva que transcende a relação significante-significado convencionalizada através dos signos verbais; uma capacidade expressiva que revela, também, as condições de produção do enunciado. Não por acaso, ao refletir sobre a mudança nos modos de produção textual do manuscrito para o datilografado, Martin Heidegger percebe o quanto essa transformação influía sobre a capacidade expressiva do redator. Segundo o filósofo alemão, "mechanical writing provides this 'advantage', that it conceals the handwriting and thereby the character. The typewriter makes everyone look the same"6 (KITTLER, 1999, p.199).

6 "[a] escrita mecânica oferece esta 'vantagem', que consiste em esconder a caligrafia e, portanto, o caráter. A máquina de escrever faz todos os humanos parecerem iguais".

O emprego O emprego da fonte que simula a escrita cursiva, em *Eles eram muitos cavalos*, cria um efeito singular, situado numa zona limítrofe entre a mão e a máquina de escrever, tendo em vista que, enquanto livro impresso, o romance de Ruffato é constituído por tipos concebidos digitalmente e impressos por uma máquina; no entanto, enquanto forma visualmente constituída – na sua articulação com as categorias de gênero e de enredo implicadas –, apresenta traços emulam a singularidade, a espontaneidade e a irregularidade formal próprias às linhas de um texto manuscrito. Essa tensão entre a mão e a máquina se torna ainda mais complexa quando posta em face das articulações entre os planos formal e o narrativo.

Voltando a *Eles eram muitos cavalos*, nos capítulos 6 e 17, a caligrafia é marcada pelas formas mais angulares, que podem estar relacionadas com a pressa na escrita de um bilhete ou com o próprio nível de escolaridade daquele que escreve, por exemplo. No terceiro caso, a letra de Glorinha, mãe que envia carta ao filho da pequena cidade mineira de Guidoval, é mais arredondada, cunhada com esmero e habilidade no tracejado das letras que iniciam os parágrafos. A acuidade nos relatos, o capricho na sintaxe e os afetos parecem se constituírem, neste caso, também, no âmbito da caligrafia. É nessa articulação entre os planos narrativo e tipográfico, Ruffato explora as potencialidades significativas do signo verbal e da materialidade que o constitui, permitindo, assim, a emergência do sentido enquanto *objeto imaginário*.

Em suas reflexões a propósito dos modos como o ato da leitura transfere o texto para a consciência do leitor, Wolfgang Iser, aponta o *caráter imagístico da representação* como um dos aspectos centrais envolvidos no processo de interação entre leitor e texto. Isso significa dizer que as sínteses passivas que produzimos, ao longo do processo de leitura, se apresentam em forma de imagem; fenômeno por meio do qual a figura do personagem, por exemplo é construída. Um personagem é uma imagem sintética das várias perspectivas através das quais ele nos é apresentado. Nesse sentido, as conformações dos tipos inscritos no romance de Ruffato contribuem na sua construção, tendo em vista que apresentam potencial de sugerir aspectos relativos ao próprio gesto da escrita e características qualitativas da voz do personagem. Corpo, escolaridade, temperamento, condição afetiva, instrumento de escrita, dentre outros aspectos, se insinuam por meio da curvatura e do delineamento das letras. Evidentemente, não se trata, aqui, de uma consideração mecaniscista, como um exame grafológico, mas de chamar a atenção para a capacidade sugestiva das conformações visuais do texto. Ao fim e ao cabo, o que queremos assinalar é que, embora construídas digitalmente, a emulação das formas cursivas enriquece o modo como construímos a *imagem* do personagem na consciência, enriquecendo os modos de conceber a natureza polifônica do texto. Podemos, assim, observar os documentos "inscritos" na página e imaginar as circunstâncias que permeiam as suas escritas: qual é a condição afetiva daquele que escreve? Que tipo de tom reveste o documento escrito? Em que circunstâncias tal documento foi escrito?

A enunciação tipográfica na literatura contemporânea

Se, até aqui, nossos esforços se dirigiram à circunscrição de um fenômeno semiótico definido como *enunciação tipográfica* e a consequente análise dos modos como, no ato da leitura, ela influi na construção de sentidos de um texto, na transformação

do texto em *objeto imaginário*, cumpre, agora, realizar um movimento do texto para o contexto, isto é, buscar entender como tais procedimentos se inscrevem no horizonte das práticas literárias desenvolvidas hoje. Nesse sentido, podemos formular o nosso problema final da seguinte maneira: que lugar exatamente as experimentações tipográficas de Luiz Ruffato ocupa dentro dos quadros de referência da chamada *literatura contemporânea*?

Um dos perigos que a pergunta acima apresentada enseja é o de sugerir que o desenvolvimento de exercícios lúdicos e experimentais com a tipografia seria um traço distintivo da literatura contemporânea. Uma rápida olhada nas práticas de escrita desenvolvidas ao longo da história da literatura brasileira nos revela justamente o contrário. Tomemos o caso emblemático de Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Nesta obra a figura do tipógrafo Machado de Assis se faz ser ouvida através dos comentários marginais à narrativa principal, como, por exemplo, no capítulo 135, "Oblivion", em que, ao ponderar sobre o fato de estar condenado ao esquecimento, Brás Cubas resolve adotar uma fonte condizente com a elegância da palavra em língua inglesa que irá empregar: "Vai em versaletes esse nome. OBLIVION!" (ASSIS, 1971, p. 156). Ao refletir sobre essa natureza metalinguística do texto machadiano, Décio Pignatari afirmou que sua singularidade está no fato de que "leitor, autor e narrador são apartados da alienação narrativa por acidentes gráficos e tipográficos" (PIGNATARI, 2004, p. 151).

O exemplo machadiano coloca em evidência que a experimentação com os tipos e a consequente ruptura com a *ética da invisibilidade tipográfica* não é um fenômeno novo e, portanto, não pode ser tomado como um traço distintivo da literatura contemporânea. A propósito, como Leyla Perrone-Moisés nos mostrou, recentemente, parte significativa das operações estéticas associadas à *literatura pós-moderna* ou *contemporânea*, como a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, a fragmentação, o ludismo, a ironia, a abertura de sentido, dentre outras, são procedimentos que já existem há muito tempo na seara literária. Se há algo de novo, este consiste, afirma a autora, na "exacerbação de procedimentos existentes" (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45) ou, acrescentamos, na radicalização do seu emprego. Se, em Machado de Assis, o processo de manipulação tipográfica ocorria no conjunto de práticas autorreferenciais, de operações que instauravam um regime de autoconsciência narrativa, tendo em vista que a mudança tipográfica é antecedida por um comentário que a anuncia — "vai em versaletes esse nome" (ASSIS, 1971, p. 156) —, no texto de Ruffato ela irrompe subitamente, sem anúncio prévio, o que exige um esforço do leitor na busca pelas relações de pertinência entre forma e conteúdo — lembremos, a carta emula o texto manuscrito, o panfleto traz referência à gráfica onde foi impresso, o cartãozinho-recordação aparece em letras rebuscadas. É nesse sentido que, de Machado a Ruffato, há uma evidente exacerbação das práticas de manipulação tipográfica. É, ainda, nesse sentido que à essa constatação do plano estético, impõe-se um problema de natureza histórico-sociológica cujo exame nos permite compreendê-lo em toda a sua complexidade: quais são as razões para a emergência, hoje, da manipulação tipográfica como um fenômeno sensível à literatura de Luiz Ruffato?

Uma primeira hipótese, que coloca em relevo a formação do escritor, seria a de que a exacerbação das manipulações tipográficas na literatura contemporânea consiste em um outro estágio de um processo cuja emergência se deu na segunda metade do século

19 e que poderíamos denominar como sensibilidade interdisciplinar do artista no contexto da modernidade. Há, nesse sentido, farta documentação, sejam os cartazes de Toulouse-Lautrec, que, atendendo às necessidades da indústria da propaganda, inseria informações escritas sobre suas pinturas; ou os projetos editoriais de William Morris, que, visando à vendagem de seus livros, imprimia-os com fartas ilustrações e estilização orgânica das letras, oferecendo, assim, um produto ao gosto do público pela aparência visual da página. No plano experimental, a documentação não é menos farta: podemos pensar tanto na exploração que Mallarmé promove da página como agente estrutural, quanto na organização visual que Marinetti confere às letras em seus poemas futuristas. O fato inequívoco é que não parece possível pensar o escritor como um artista imune aos fenômenos técnicos da modernidade, como nos mostra Flora Süssekind:

> [...] uma das formas pelas quais as inovações técnicas, disseminadas no país de modo mais acelerado sobretudo desde as últimas décadas do século XIX, repercutiram no cotidiano e na transformação da sensibilidade dos produtores culturais mais atuantes no Brasil da virada do século e dos dois primeiros decênios do XX, chegando mesmo a marcar decisivamente — por contraste, imitação ou estilização — sua técnica literária (SÜSSEKIND, 1987, p. 17)

Se na modernidade, a *sensibilidade interdisciplinar* se formava na vivência da expansão dos *mass media* e da indústria da propaganda, agora, na modernidade tardia, as novas potencialidades de expressão com as ferramentas oferecidas pelo mundo digital não só permitem e facilitam a formatação e a impressão de um texto, mas também exigem que o escritor realize, além da seleção e combinação das palavras, uma seleção e combinação das próprias formas em que elas serão apresentadas no livro. Livro, diga-se de passagem, de um jornalista de formação.

Uma segunda hipótese, mais arriscada e puramente especulativa, consistiria em pensar a manipulação das formas tipográficas como uma ação de ruptura estético-política contra a estandardização do próprio pensamento. É evidente que: a) se trata de uma hipótese que não leva em conta juízos de intenção do autor, mas inferências fundamentadas em um exame dos procedimentos estéticos da obra em face dos quadros da literatura e da cultura contemporâneas; b) não se pode tomá-la no sentido de um mecanicismo dicotômico entre indústria cultural e margem, pelas razões editoriais e estéticas evidentes de *Eles eram muitos cavalos*. Não obstante essas dificuldades, parece-nos produtivo pensar em como a obra de Ruffato rompe com o processo de estandardização da página do livro levada a cabo desde a invenção da imprensa, no século 15.

Vilém Flusser, seguindo os passos de Marshall McLuhan, nos ensinou que "escrever é um gesto que orienta e alinha o pensamento" (FLUSSER, 2010, p.20). Essa proposição se torna ainda mais dramática se a confrontamos com a própria história da estandardização das formas tipográficas, pois nos leva à perigosa e instigante questão: em que medida as normas de pontuação e os sinais gráficos voltados a indicar uma modalidade do discurso ou a sua própria natureza (no caso do uso das formas negrito, itálico e sublinhado), de sistematizadores e orientadores do discurso não passaram a influir sobre a sua própria elaboração; não tornaram o pensamento preso a uma forma, só passível de

ser expressado dentro de um sistema disciplinar de sobrescrição? Voltando a Flusser, para o filósofo, "Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo que se volta para o exterior" (FLUSSER, 2010, p.21). Nesse sentido, a linhagem de Ruffato seria aquela voltada à subversão da escrita como atitude estético-política, tal como a de James Joyce, ao libertar o fluxo de consciência das amarras das normas de redação, ou a de José Saramago, ao abolir a pontuação e as convenções gráficas dos textos em prosa para permitir a irrupção da fluidez própria à oralidade em sua obra. Evidentemente, caberia, a um outro ensaio, pensar nessa tensão entre as experiências literárias voltadas à libertação do pensamento da discursividade histórica imposta pela escrita e os limites que as estruturas sintático-semânticas impõem para a realização deste projeto. Não obstante esses entraves, ao abordarmos a sensibilidade interdisciplinar e o caráter estético-político em Eles eram muitos cavalos buscamos apresentar um outro modo – não somente temático –, uma outra dimensão da obra – não somente a representacional – que permite inscrevê-la nos quadros da literatura contemporânea.

Considerações Finais

Nem sempre enxergamos as palavras, quando as lemos. Durante o ato da leitura, somos lançados a uma vertigem que borra os seus contornos, dissipa aquilo que as separa da brancura da página, e nos empurra à profundidade do sentido semântico. As experiências tipográficas em *Eles eram muitos cavalos* opera em direção contrária. Saímos do fundo para a superfície. No romance, as palavras estão congeladas pelo chumbo de seu verbo, pedra que "açula a atenção, isca-a como o risco", para usarmos, aqui, o belíssimo dístico de João Cabral de Melo Neto.

A partir do mote *Literatura e Imagem*, propusemo-nos, aqui, a refletir sobre como as conformações visuais do texto, particularmente as operações tipográficas que o estruturam, influem sobre os modos como construímos sentidos sobre o mesmo e de que maneira tais práticas se inscrevem nos quadros de referência da literatura contemporânea. Nesse sentido, este ensaio visou a demonstrar duas hipóteses: a primeira consiste no fato de que o exame da dimensão material do texto sob a perspectiva da noção de *enunciação tipográfica* nos permite colocar em relevo um modo expandido de pensar a formação do discurso polifônico do romance. Nesse sentido, esta operação tanto contribui na ratificação do gênero textual em jogo – por meio da apresentação gráfica do mesmo –, como realiza, através da emulação da forma manuscrita, uma ampliação dos modos de transformação do texto em *objeto imaginário*, tendo em vista que a caligrafia se torna um elemento semantizável. A segunda hipótese diz respeito ao modo como essas operações tipográficas revelam tanto a sensibilidade interdisciplinar do escritor contemporâneo, quanto uma determinada posição estético-política contra a prisão do pensamento às formas normatizadas pelos tipógrafos e a tipificação da sensibilidade.

Este último ponto merece esclarecimento. O tipo instaura a tipificação. A propósito, é oportuno lembrar, aqui, que a palavra grega *typos* indica, etimologicamente, a ideia de *vestígio*; da presença do universal que emerge do particular, como o vestígio deixado pela pegada de um pássaro, que serve para identificar todos da sua espécie. Desse modo, o gesto libertador da escrita é limitado pela tipificação imposta pelos sistemas

de sobrescrição. Na escrita a contrapelo de Ruffato, o gesto da máquina se mistura com a mão; a tipografia se liberta das normas; os "pedaços de papel" se libertam da página do livro; tudo se singulariza nas malhas das letras

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Abril Cultural, 1971.

DRUCKER, Johanna. **The visible word:** experimental typography and modern art, 1909-1923. Chicago: The University of Chicago, 1994.

EISENSTEIN, Elizabeth. **A revolução da cultura impressa.** São Paulo: Ática, 1998.

FLUSSER, Vilém. **A escrita:** há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura.** São Paulo: 34, 1999.

ISHII, Yasushi. Da caneta à máquina de escrever. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita:** do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, film, typewriter**. California: Stanford University, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura.** Cotia, SP: Ateliê, 2004.

RUFFATO, Luiz**. Eles eram muitos cavalos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras:** literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Submetido em 15 de junho de 2017
Aceito em 05 de outubro de 2017