

Tipografia popular: para perceber o ilegível

Bruno Guimarães Martins
Paulo Bernardo Ferreira Vaz

Introdução

Na cidade contemporânea onde os muros invisíveis e a velocidade das redes aprisionam e impõem ritmos acelerados à percepção, o caminhar desinteressado do *flâneur* não parece mais ser possível. Os espaços públicos surgem como esvaziados, espaços limite que seguem, contudo, habitados. Em meio à saturação e homogeneização do espaço urbano, subsistem, no entanto, vestígios de vozes, formas de apropriação (e de reapropriação) desse espaço que resistem às regras que os constituem.

As cidades formam diferentes paisagens tipográficas: aqui e ali, placas de sinalização, fachadas comerciais, vitrines, *outdoors*, painéis eletrônicos, empenas, faixas, bandeirolas, estandartes, panfletos, cartazes “lambe-lambe” revelam a onipresença da escrita. A sinalização e a publicidade seguem não só um conjunto de leis – mesmo que muitas vezes desrespeitado – que determinam seu posicionamento no espaço, mas também obedecem a regras de linguagem que preservam sua eficácia comunicativa. Como exemplo, podemos citar a estética da legibilidade “universal” da tipografia utilizadas nas placas de sinalização e dos transportes urbanos, ou o conhecido limite de doze palavras que impõe uma necessária rapidez à leitura dos títulos de *outdoors*. Se a fascinante rebeldia dos *graffiti* e das pichações, com seus limites difusos, suscita discussões diversas e apaixonadas, propomos voltar o nosso olhar para outras manifestações, que surgem discretamente no espaço urbano, na maioria das vezes desvinculadas de conteúdos culturais ou identitários declarados. Essas manifestações, valendo-se de táticas sutis, se contrapõem e se misturam às

estratégias da publicidade e da rebeldia esteticizada. Devido a uma de suas características – o caráter democrático de sua produção, pois potencialmente podem ser realizadas por qualquer um –, vamos chamá-las de tipografia popular.

São inscrições que invadem paredes, muros, edifícios, objetos, pessoas, chãos; são letras produzidas manualmente que surgem em qualquer local onde exista uma demanda de comunicação: estabelecimentos comerciais, beira de estrada, encruzilhadas, entradas de residências, praças, parques, mercados, banheiros públicos... Não existem regras que determinem seu estilo ou sua posição no espaço. Mas se sua localização pode parecer aleatória, devemos lembrar que uma demanda de comunicação sempre está orientada para alguém, para um outro. Diferentemente das herméticas pretensões de demarcação territorial, presentes nos traços de assinatura dos chamados pichadores, essas inscrições têm sua razão primeira de ser no próprio ato de comunicar, estão ali para serem lidas.

Além da intencionalidade comunicativa, a tipografia popular caracteriza-se por utilizar técnicas de produção manuais, às vezes bastante precárias. O desenho de uma letra nunca será idêntico ao de outra, que se repete mais à frente. Mesmo quando se percebe continuidade no estilo, ou maior habilidade técnica, a familiaridade é improvável. Esses desenhos de letras e suas composições geralmente diferem daqueles aos quais um leitor experimentado se habituou, ou seja, configuram-se, em relação à tipografia tradicional, como desenhos excêntricos. Sabemos que o desenho das letras, a composição, o espaçamento entre as letras e entre as linhas, além de todas as variações de composição da tipografia (tamanho, contraste, cor, etc.) são elementos determinantes para a produção de sentido. O significado de um determinado texto não é dado apenas por seu conteúdo semântico, mas também por sua imagem, por seu desenho, por sua tipografia. A excentricidade da tipografia popular obriga o leitor a rearranjar constantemente seus parâmetros e expectativas de leitura, promovendo uma atividade criadora durante o processamento do texto.

Circulam na rede e-mails cujos títulos (por exemplo, “Noça Língua Portuguesa”) revelam a intenção de ressaltar os tropeços gramaticais e ortográficos presentes nesses grafismos anônimos. Sem dúvida, o riso é uma reação comum na recepção de muitas dessas manifestações. Porém, o que nos fascina aí não são os desvios da língua ou seu efeito cômico. Uma leitura apressada poderia apresentar esses grafismos como simples exemplos de curiosidades gramaticais ou transcrições da linguagem oral; entretanto, essas constatações estão longe de revelar todas as suas potencialidades. Sabemos que nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer, pois as intenções do enunciador (nem mesmo em um texto pragmático!) não são capazes de aprisionar o leitor durante o ato da leitura. Se em geral não há, na tipografia popular, complexidade frasal, encontramos nesses textos uma grande complexidade espacial, material e temporal. Ao mesmo tempo em que o leitor realiza um processo redutor, ao compreender o significado de uma determinada placa ou

inscrição, impõem-se a ele outras características contextuais e visuais singulares que o impelem para além dos significados imediatos.

Tomando emprestadas as idéias de Bergson (1999), sabemos que o corpo necessita de certo tempo para responder aos estímulos do mundo. Quanto mais curto é o tempo para a devolução desses estímulos, mais mecânicas serão as respostas. Por outro lado, quanto mais distendido o tempo, mais elaboradas serão essas respostas. A partir de elementos que bloqueiam a ação imediata, a percepção é liberada e somos capazes de ultrapassar o objeto percebido e alcançar, progressivamente, outras camadas da realidade. Os fracassos de reconhecimento deslocam o sujeito para um estado de suspensão em que o prolongamento sensório-motor é momentaneamente interrompido, situando-o no campo das potencialidades, do virtual. Ao desacelerar (ou, muitas vezes, bloquear) o acesso imediato ao significado, a ilegibilidade da tipografia popular coloca o leitor em um estado de suspensão, possibilitando percepções outras, diversas da apreensão de conteúdos semânticos.

O fazer tipográfico, de acordo com o *designer* Bruce Mau (2000), está fundamentalmente relacionado com a idéia de dar forma ao tempo (*shaping time*). No texto escrito, o que dá forma à nossa leitura (e ao nosso tempo de leitura) é a tipografia. Se na atividade da leitura a concentração de nossos esforços encontra-se na “atenção cognitiva” – quando lemos nossa atenção se direciona principalmente para o conteúdo do que estamos lendo –, temos, concomitantemente, uma outra atenção, a “atenção associativa”, que está ligada à percepção dispersa nos cinco sentidos. Na tipografia clássica a conjugação do hábito de leitura com a arbitrariedade do signo lingüístico nos leva ao significado de um determinado texto sem que nos atenhamos à forma da letra; ora, é justamente com a inversão desse movimento que o ilegível institui uma nova temporalidade à leitura. A tipografia popular subverte a hierarquia das atenções surgindo como um signo opaco, cujos significados se constituem a partir da própria materialidade de suas formas. O potencial de sentido da tipografia popular é catalizado no leitor pela fricção entre suas referências e o que lhe é apresentado. A instabilidade formal retarda a passagem do significante para o significado, fazendo emergir múltiplos sentidos para textos simples como “campainha”, “garagem” ou “cuidado com o cão”. Em contraposição à seletividade de vozes dos meios de comunicação de massa encontramos nestas inscrições polifônicas, vestígios de presença nas paisagens esvaziadas.

Tipografia popular

De acordo com o tipógrafo canadense Robert Bringhurst, uma vez que a reprodutibilidade digital possibilita a reprodução da caligrafia com a mesma facilidade que se reproduz uma composição tipográfica, pouco haveria mudado na função inicial da tipografia: criar a ilusão de precisão e velocidade da mão que escreve.

Tipografia é simplesmente isto: a escrita idealizada. Hoje são raros os escritores que mantêm a habilidade caligráfica dos antigos escribas, mas eles evocam inúmeras versões de uma escrita ideal em uma variedade de vozes e estilos literários. A essas visões encobertas e freqüentemente invisíveis, o tipógrafo deve responder em termos visíveis (Tradução do autor. Bringhurst, 1999: 19).

Se são as diferentes vozes de autores e estilos literários que se fazem visíveis na diversidade de desenhos tipográficos produzidos profissionalmente, o que se torna visível nos traços da tipografia popular? Sabemos que a tipografia popular não se utiliza de ferramentas projetuais, tampouco poderíamos fazê-la coincidir com a mão que caligrafa. Afastando-se das determinações impostas pelo processo do projeto, na tipografia popular uma singularidade é produzida no processo de materialização do que foi “idealizado”. Temos, portanto, uma escrita “idealizada” que não poderia ser classificada em “estilos”, mas traz consigo as marcas do próprio *fazer*, é este *fazer* que se torna visível em suas formas.

Se já aproximamos as manifestações que são objeto deste artigo de um conceito amplo de tipografia, vamos esclarecer porque chamá-la *popular*. Alguns críticos da indústria cultural apontam, com alguma razão, para a manipulação e o controle que seus produtos pretendem exercer sobre as massas. No entanto, não estamos aqui nos referindo ao popular que é medido pelo grau de avidez de consumo das massas, ou às categorizações hierarquizadas da cultura. Por outro lado, o popular também deve ser compreendido aqui como algo que ultrapassa a idéia daquilo que é “feito pelo povo”. O popular se constitui como um movimento que não se delimita simplesmente pela força das tradições, ele instaura um lugar híbrido, onde se pode observar um acúmulo de impurezas, de contaminações mútuas, de transformações. Dessa forma, concordamos com Canclini quando ele diz que “o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições” (1997: 23). O popular, portanto, está em tensão contínua com as manifestações não-populares, ou seja, com aquelas que estão legitimadas por instituições, e se constitui como um processo conflituoso, em que ocorre um duplo movimento de conter e resistir, de manter a tradição e subvertê-la. Esse duplo movimento pode ser observado claramente em alguns exemplos da tipografia popular. Ao observar as placas produzidas pelo pintor-letrista pernambucano Seu Juca, Priscila Farias identificou a fusão de desenhos de letras pertencentes a tradições distintas com a criatividade de um saber-fazer popular. (Fig. 1)

A + 2161 = A

GRANDE

Figura 1 – Tipo de letra identificado por Priscila Farias como o mais utilizado pelo pintor-letrista pernambucano Seu Juca e a comparação feita pela autora a partir de uma fusão da estrutura formal de letras romanas com uma das variações das letras góticas germânicas.
Fonte – Tupigrafia, v. 1, 2000, p. 20.

Seu Juca provavelmente não teve contato direto com as tradições citadas por Farias, mas seus desenhos se apropriam delas distorcendo-as, transformando-as. Para o popular a tradição é um elemento vital, mas não imutável. É a partir da associação e articulação de elementos da tradição num determinado momento histórico e das suas constantes mudanças de posição que o popular pode adquirir significado e relevância. O popular se relaciona com grupos de excluídos que jogam sutilmente com a ordem estabelecida, utilizando-se de uma astúcia que subverte sem deixar de concordar – suas acrobacias se baseiam em *maneiras de fazer* e desfazer. Como escreveu Certeau, muito mais do que a repetição ou a manutenção de uma tradição, o popular é um processo de apropriação constante, no qual o saber e o agir são indissociáveis:

(...) a “cultura popular” (...) se formula essencialmente em “artes de fazer” isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* “popular”, maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar (Certeau, 1994: 42).

Uma tática de fala

Questionando e subvertendo a idéia da passividade no consumo, Certeau nos conduz a um cotidiano em que não há nada fixo, a resistência está no ato de consumir, no uso que se faz dos produtos. À produção institucionalizada contrapõe-se uma outra produção, que surge de maneira silenciosa, dispersa, astuciosa. Consumidores que instituem novas “formas de empregar” os produtos impostos por uma ordem dominante. O uso se investe de uma criatividade dispersa e bricoladora por parte de grupos e indivíduos, deixando rastros ilegíveis, difíceis de serem mensurados pelos gráficos estatísticos com sua racionalidade niveladora. O cotidiano é compreendido como um espaço político, no qual pequenas batalhas são travadas no dia-a-dia e os

indivíduos – retidos na malha do sistema tecnocrático e disciplinador – lutam silenciosamente. Mesmo sem o poder de se desvencilhar dessa malha, é possível que o sujeito se destaque, utilizando-se de pequenos golpes, afirmando sua existência a partir de táticas sub-reptícias que se configuram como atos de linguagem. Essas “maneiras de falar” possibilitam a emergência de novas regras para um jogo que se define pela ocasião e pelo transformar, conduzindo o sujeito a uma trajetória que tem por objetivo alcançar a alteridade, a diferença, o outro.

O autor de *A invenção do cotidiano* define duas “lógicas da ação” para compreender e identificar as “maneiras de falar”: a *tática* e a *estratégia*. A *estratégia* define-se pela diferenciação de um dentro e de um fora, através da qual o sujeito é isolado em um lugar circunscrito como *próprio*. A partir desse lugar, definido estrategicamente, o sujeito é capaz de gerir suas relações com a exterioridade. Trata-se de um lugar legitimado pela autoridade: as instituições, a ciência, a arte, etc. A *estratégia* é a vitória do lugar sobre o tempo, e é por meio da *estratégia* que o espaço pode ser subjugado a uma vigilância pan-óptica e o poder torna-se preliminar ao saber.

Por outro lado, a *tática* não possui fronteiras definidas, ela não dispõe de uma base, de um lugar, de um próprio, ela só tem por lugar o outro. Se a *estratégia* se constitui como uma vitória do lugar sobre o tempo, a *tática* executa uma trajetória no tempo, não se apropria de uma formalidade específica já dada, mas se constitui como um movimento, como um “fazer com”. Em sua natureza ocasional, a *tática* proporciona atos-surpresa, direcionados para o outro, conformados pelo acaso: ela “consegue estar onde ninguém espera”. Sua astúcia não é visível, é a arte do golpe, do furto.

É o homem ordinário que promove o desvio da voz para fora dos lugares de controle, despreendendo a linguagem de suas funções metafísicas ou especialistas para devolvê-la ao cotidiano. O ordinário não é um homem ludibriado, cujo destino e decisões são subjugadas pela tecnocracia. Ele aparece como aquele que produz sua linguagem, que tece sua escritura, alguém que, diante do estilhamento das tradições, constitui-se em um espaço transitório, móvel. Os atos de linguagem que se aproximam da *tática* apontam para o uso da linguagem em espaços de conflito, que sempre se realizam em relação ao outro. As constantes atualizações, necessárias aos atos de linguagem nos espaços multiformes do cotidiano, favorecem o aparecimento de inventores que fazem e refazem as regras do jogo comunicativo. O ato de enunciação é sempre um jogo do presente, a cada momento de fala o indivíduo se apropria de um sistema de signos, vivificando-o, operando-o de acordo com as situações que se apresentam.

O espaço cotidiano é ao mesmo tempo renegado e privilegiado, e é justamente em sua transitoriedade que ele preserva um caráter libertário. Seus espaços de passagem, travestidos pelo anonimato, constituem-se como não-lugares em que os sujeitos se inscrevem, utilizando-se de uma “astúcia de caçadores”. A trajetória é o

seu ponto de partida e de chegada. As *táticas* do cotidiano, apesar de discretas, manifestam-se muitas vezes de forma mais visível, possibilitando a um observador ouvir seu murmúrio inaudível. Podemos observá-las, por exemplo, nos objetos produzidos a partir da sucata. O movimento de apropriação dos restos rouba o tempo das fábricas, permitindo aos indivíduos reintroduzir nos espaços urbanos novas formas de dizer. A partir de *táticas* criativas, os resíduos das máquinas transfiguram-se em objetos textuais e revelam, em sua materialidade, a existência de um processo de enunciação. São vozes que se fazem ouvir nos pequenos gestos de apropriação dos materiais e do espaço: uma lata de tinta é utilizada como um braseiro que mantém aquecidos cones de papel cheios de amendoins torrados (Fig. 2); o carrinho de supermercado é transformado em um armário com rodas; ao parar no semáforo o motorista vê seu retrovisor se transformar em uma vitrine para o vendedor de balas...



Figura 2 – Lata utilizada por ambulante para transportar e manter aquecidos amendoins acondicionados em cones de papel.

Fonte – Pereira, 2002, p. 48.

A tipografia popular se aproxima do conceito de *tática* ao deixar entrever, em sua materialidade, os deslocamentos e surpresas dessas ações ocasionais. A distância dos suportes e técnicas de reprodução da cultura letrada (como no impresso ou nos meios eletrônicos) faz da tipografia popular uma manifestação singular da escrita. Nela identificamos, assim como na sucata, uma apropriação da linguagem, da matéria, do contexto que se transfigura a partir do uso. As letras não se encontram aprisionadas em um sistema rígido que define sua aparência; os conteúdos aparentemente

simplórios apontam para a potencialidade poética de seus significantes. Temos aqui uma linguagem fabricada em espaços que não definem lugar, mas se realizam num movimento inter-relacional. A demanda por uma inscrição manual surge com mais intensidade em locais em que o acesso a determinadas tecnologias como o computador e a impressora, é restrito. Mas é importante destacar que qualquer indivíduo que tenha uma demanda de comunicação pode, potencialmente, produzir tipografia popular. Se a linguagem é constantemente atualizável, podemos perceber em seu uso, no ato de enunciar a reiteração do senso comum, o aparecimento de inventores que fazem e refazem as regras no jogo comunicativo.

Em uma sociedade em que o leitor é considerado moldado pela escritura, ou, mais recentemente, moldado pelos meios, o texto surge imperativo e o leitor torna-se semelhante a ele ao invés de se apropriar, de “torná-lo semelhante”. A hegemonia de uma lógica produtivista opõe produção e consumo, relegando à “maioria marginalizada” a incapacidade de reação – aos consumidores de simulacros só restaria a apatia. Assim como escreve Certeau: “o funcionamento social e técnico da cultura contemporânea hierarquiza estas duas atividades. Escrever é produzir o texto; ler é recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar, sem refazê-lo” (1994: 264).

Mas o que dizem aqueles que não possuem vozes estrategicamente definidas? Uma questão especialmente importante, que está diretamente ligada à compreensão das relações entre o oral e o escrito como instâncias complementares, é revelado quando aceitamos que ler o sentido e decifrar as letras correspondem a atividades diversas. Os questionamentos semânticos se solidificam no processo de atribuição de sentido, no qual uma memória cultural adquirida de ouvido converge na escrita. O caráter ilegível da tipografia popular revela uma característica específica nesse duplo movimento de decifrar as letras e atribuir sentido “lendo” a paisagem, pois a decifração não ocorre imediatamente. Uma apropriação do leitor se faz necessária desde a decifração das letras, pois a excentricidade dos caracteres exige que o leitor torne-os reconhecíveis, ou seja, o ilegível provoca um elemento extraordinário na decifração do próprio desenho da letra. Quando a letra se apresenta como um elemento desestabilizador, ela se transforma numa paisagem dentro da paisagem. A atribuição de sentido só pode se dar na medida em que o leitor “lê” as paisagens. Se a tipografia popular se constitui ela mesma, não como um conjunto de letras a ser decifrado, mas como uma paisagem tipográfica dentro de um contexto, sua leitura vai se dar a partir da sua compreensão como paisagem. Mesmo que o significado se estabilize no seu sentido pragmático, a experiência da decifração dos caracteres e da presença no contexto não pode ser descartada como conformadora de sentidos.

Fixando o olhar nas manifestações da tipografia popular, percebemos ações que partem da escassez e da flexibilidade na utilização de recursos e indicam uma

ligação direta com o fazer. É o uso poético e silencioso do espaço que está em jogo. Definitivamente, essas manifestações aproximam-se daquilo que é diverso e múltiplo nas ações *táticas*, são atos comunicativos que se apropriam de acontecimentos, transformando-os em ocasiões. À margem das *estratégias* institucionalizadas, a tipografia popular estabelece-se como enunciações que realizam movimentos de apropriação e reapropriação da linguagem, do espaço e do próprio cotidiano. Não se trata apenas de mensagens informativas ou de objetos funcionais, mas de assinaturas, de *táticas* de ocupação, atos de resistência diante de um mundo estrategicamente organizado. Partem de uma racionalidade intrinsecamente ligada ao fazer, ou seja, são “artes de fazer”, que se executam como operações multiformes e fragmentárias, em consumos combinatórios e utilitários: uma arte de combinar indissociável de uma arte de agir. Afastadas dos *media*, essas práticas se constituem como expressões do que Certeau chamou de “maneiras de falar”. Nelas não se percebe a delimitação de um lugar, seu objetivo não parece ser o controle do tempo – estamos diante de uma forma outra de escrita construída nas fronteiras de um espaço da passagem.

Dessa forma, podemos identificar na tipografia popular um texto que não se limita ao seu conteúdo verbal. São os usuários-inventores que apresentam aos leitores-passantes textos diferentes dos convencionais, textos *táticos* que se realizam na medida em que são percebidos. É justamente no movimento intersubjetivo e transformador da leitura que se encontra uma das possibilidades de aparecimento do poético no cotidiano.

A apropriação criativa necessária ao surgimento de uma poética *comum* pode ser vista claramente nos deslocamentos promovidos pela tipografia popular. Em primeiro lugar, o usuário-inventor faz uso da língua para elaborar suas mensagens, promovendo interferências ativas sobre os materiais disponíveis e o espaço. Percebemos aqui o processamento de referências diversas que se materializam a partir de apropriações e reapropriações. Dentro do sistema arbitrário da língua vislumbramos a manifestação de uma criatividade cotidiana que se constrói a partir de deslocamentos discretos. As formas e os materiais afastam-se de funções predeterminadas e são reconfigurados pelo uso: um pneu é usado como suporte para uma inscrição, um rolo de *durex* colorido pode ser um instrumento de escrita, o retrovisor do carro se transforma em vitrine para o vendedor de balas, etc. O uso, que determina a configuração final, é ocasional, móvel, fugaz, acompanha as migrações dos usuários, e é a partir dele que se pode pensar na enunciação do homem ordinário. A concentração no uso retira da escrita e dos objetos de consumo a função de representantes de uma ordem fixa. Quando os usuários-inventores fazem ver suas *táticas*, algo antes silencioso pode ser ouvido, reverberando nos corpos dos leitores-passantes. Aceitando que o uso se baseia em constantes deslocamentos, vislumbramos na sua realização criativa a possibilidade de provocar

estranhamento. 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 por contextos ocasionais.

Um segundo aspecto a ser considerado para o aparecimento da poética *comum* diz respeito à forma como se firma o olhar do leitor-passante sobre essas letras e esses objetos inseridos em seu dia-a-dia. Os indivíduos movimentam-se deixando rastros ilegíveis, caminhos enunciados, “árvores de gestos” que ocupam o espaço sem definir lugar. O corpo se move enquanto o olhar disperso sobrevoa a complexidade do visível. Alguns destes rastros, no entanto, se fazem ver quando o olhar se fixa, mesmo que brevemente, em um objeto, em uma inscrição. O ilegível provoca o leitor-passante atraindo seu olhar para inscrições que não se decifram imediatamente. Nesse momento, um *frame* pode ser criado sobre os textos do usuário-inventor, e o leitor-passante experimenta o seu cotidiano esteticamente, ultrapassando a mensagem ou a funcionalidade. Eis, finalmente, o ato da leitura, uma atividade performativa que se dispersa em sua duração, bricolagem de memórias e conhecimentos que se contradizem e se completam em espaços de jogos entre o texto e o leitor. O jogo proposto pelo texto não conquista um lugar, avança sobre seus leitores como uma dialética sem síntese, transforma, mas não se fixa: a leitura e o leitor não têm lugar. Os textos da tipografia popular insinuam pequenas transgressões, deslocamentos que abrem e quebram expectativas. Durante o processo de leitura dos objetos do cotidiano é a presença forte do contexto que atravessa o corpo, independentemente da vontade do leitor. Fora do isolamento do gabinete, a interiorização dos textos do cotidiano não deixa o corpo impune, mas o atravessa com ruídos, cheiros, texturas, paisagens, presenças.

Breve leitura de duas imagens

Selecionamos duas imagens da tipografia popular (Figs. 3 e 4) que possuem características de ilegibilidade para realizar uma breve proposta de análise. Estas análises desejam apontar para os conceitos discutidos ao longo do artigo com o objetivo de revelar o processo de abertura de sentidos que estas inscrições apresentam no ato de sua leitura.



Figura 3 – “PORANg(9)ABA”. Placa encontrada em banca de camelô disposta sobre a calçada de uma avenida com grande circulação de pedestres. Técnica: caneta esferográfica e caneta hidrocor sobre papelão. Tamanho: 40 x 25 cm. Belo Horizonte, outubro de 2001. Fonte – Arquivo do pesquisador.

A aba de uma caixa de papelão se transforma no suporte para uma placa colocada entre sacos de ervas na banca de um camelô disposta na calçada. Sobre uma lona surrada de tons amarelados surge um nome indígena: “PORANg(9)ABA”. Palavra estranha para um ambiente urbano. Para desenhar as letras cuidadosamente, três tipos de canetas foram utilizadas (esferográfica azul, hidrocor vermelha e hidrocor preta). Paralela à dobra feita no papelão, foi traçada uma linha-base para conter a variação de posicionamento das letras. O próprio suporte sugere uma segunda linha para o “teto” das letras – é o final da aba que determina o término do desenho das letras. A verticalidade exagerada do desenho acompanha o movimento das fibras do papelão. As letras condensadas parecem encaixar-se na composição, fazendo-a curiosamente funcional, uma vez que as letras se concentram no topo da placa, deixando um vazio para que ela seja “enfiaada” entre os sacos de ervas sem que as letras sejam ocultadas. Apesar da sofisticação do desenho, que integra elementos constitutivos do suporte para dar forma às letras, do inegável capricho e da habilidade do produtor, as formas não nos aparecem como legíveis. Em cada uma das letras percebe-se a utilização do preto e do vermelho na tentativa de criar um efeito “tridimensional” na composição. Essas sombras, no entanto, terminam por criar “falsas” dimensões. Cada caractere parece ter sido desenhado a partir de uma lógica diferente, fazendo o olhar deparar com uma palavra que se coloca em “multiperspectivas”. Diversos planos iludem o leitor, interferindo na percepção das letras hachuradas pela caneta esferográfica azul. O surpreendente aparecimento do “g” – única letra minúscula da palavra – confunde o leitor. Sua descendente foi alinhada à base das maiúsculas fazendo-a se parecer com a cifra “9”. Parece ser mera coincidência a palavra ser composta por 9 letras. O leitor sabe que esse conjunto de letras forma uma palavra,

mas seu significado (e nem mesmo o som!) não vem de imediato. Sem referência, o leitor precisa de ajuda. O olhar escrutina a inscrição ansiosamente em busca de associações que possam prover um significado. Seria uma daquelas ervas dispostas ao redor do pedaço de papelão a resposta que ele procura?



Figura 4 – “SOU DE JESUS NÃO SOU NADA”. Capacete colocado sobre balcão de estabelecimento comercial. Técnica: ranhuras e pintura sobre capacete. Tamanho: 40 x 40 x 40 cm. Belo Horizonte, novembro de 2002.

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”. 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 transporta a voz de seu proprietário.

Perceber o ilegível

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: 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 grafias populares, 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 virtual. Ao decifrar as inscrições da tipografia popular, 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 a tipografia popular como uma “atividade significativa 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 os conteúdos semânticos da tipografia popular 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 improviso, 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 da tipografia popular, 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 da tipografia popular 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 presentifica na ocasião, narrando experiências a partir do *fazer*. A tipografia popular é um *meio* que transporta em sua configuração formal singular vestígios de presença que se deixam perceber a despeito do esgotamento de seus significados.

Bruno Guimarães Martins
Professor da UFMG e da Faculdade Promove
Paulo Bernardo Ferreira Váz
Professor da UFMG

Referências bibliográficas

- BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRINGHURST, Robert. *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1999.
- CAMARGO, José Eduardo e SOARES, L. *O Brasil das placas: viagem por um país ao pé da letra*. São Paulo: Editora Abril, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FARIAS, Priscila L. Seu Juca: letrista pernambucano. In: *Tipografia*, São Paulo, v. 1, 2000. pp. 18-21.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- _____. *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia popular: potências do ilegível na experiência do cotidiano*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social – Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Fafich, 2005, 108 p.
- MAU, Bruce. *Life Style*. Toronto: Phaidon, 2000.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

Resumo

À margem das mídias convencionais, a tipografia popular é um ato comunicativo 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 da tipografia popular, constitui o objeto deste artigo. A partir de duas inscrições 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.

Palavras-chave

Cotidiano; Tipografia; Leitura; Ilegível; Poética.

Abstract

Besides traditional medias, popular typography is a discrete communicative act in everyday life space. These anonymous writing of ordinary people is capable to stimulate a creative activity on the reader of their eccentric and irregular characters. When the principles of legibility are not present, type emerge as an empowerment of meaning, becoming far from the idea of a transparent sign. This unusual reading process made possible by formal and contextual singularities of popular typography is the main object of this paper. Since two images of popular typography is made an investigation of how, during reading process, the reader attention is guided simultaneously for the materialities of these texts and for the complexity of everyday life space.

Key-words

Everyday life; Typography; Reading; Illegible; Poetics.