

## A tipografia e a fenda

Gonzalo Aguilar\*

Em sua obra *História da loucura na idade clássica*, Michel Foucault diz que “a palavra e a imagem ilustram ainda a mesma fábula da loucura no mesmo mundo moral; mas seguem já duas direções diferentes, que indicam, em uma fenda pouco perceptível, o que se converterá na grande linha de separação dentro da experiência ocidental da loucura”<sup>1</sup>. Se esta frase for lida a partir de uma história da tipografia em poesia, chega-se à conclusão de que o uso da tipografia em poesia, com sua insistência na visualidade e na materialidade da letra, questiona, quando não suprime, a *fenda* entre palavra e imagem de que falava Foucault. O surgimento de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, em 1897, é um marco nessa história, já que, ao disseminar sinais no espaço branco da página, revela a materialidade do pensamento poético (na verdade, de todo o pensamento) e a disposição na página, uma espécie de mimese com os movimentos das ideias e das expressões. Se vinculamos a observação de Foucault ao poema mallarmeano, não é por acaso que Paul Valéry, quando o viu pela primeira vez, observou que o poeta acreditara ter chegado às portas da loucura. Quando Mallarmé o convidou a ir à sua casa, para lhe mostrar o poema, a reação de Valéry oscilou entre o medo e a admiração. “Pareceu-me ver – conta o poeta – a figura de um pensamento, colocada, pela primeira vez, em nosso espaço ... Ali, realmente, a extensão falava, sonhava, engendrava formas temporais”<sup>2</sup>. O “espetáculo ideográfico” de *Un coup de dés* quebrava, como sugere Valéry, a excisão entre *res cogitans* e *res extensa*, questionando outra fenda que, como a de imagem e palavra, funda a racionalidade ocidental. O que o poema de Mallarmé revela é que, para o *homem tipográfico*, o pensamento deriva da escrita (e não o contrário, como se pensa em geral). Edgar Allan Poe, que exerceu uma estranha influência sobre Mallarmé, escreveu que “nenhum pensamento, digno desse nome, está fora do alcance da linguagem” (“Marginalia”), e destacou a importância do tipógrafo – na realidade do escritor como tipógrafo – no uso de sinais convencionais como o travessão (“–”), o qual funciona, conforme anota em seu “Marginalia”, como “um segundo pensamento – uma retífica”<sup>3</sup>. A escrita se transforma, mediante os sinais tipo-

\* Professor de literatura brasileira na Universidade de Buenos Aires e autor de *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista* (São Paulo: Edusp, 2005) e *Outros mundos*, um ensaio sobre o novo cinema argentino (Santiago: Arcos, 2007).

<sup>1</sup> Cf. Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica* (1967, p. 34).

<sup>2</sup> Cf. Paul Valéry, *Le coup de dés* (1956, p. 144).

<sup>3</sup> Um excelente ensaio de Décio Pignatari (1979) desenvolve a ideia de que os princípios da poética de Poe relacionam-se a novos modos de notação tipográfica, como os dos jornais e os das mensagens telegráficas. Por outro lado, não se pode esquecer que Mallarmé se inspirou na montagem, na espacialização e na organização dos jornais da época que associava ao “prelúdio de uma era, de uma competência para a fundação do moderno poema popular”.

gráficos, em coisa, excesso de materialidade que se recusa à consideração idealista e metafísica, como percebeu muito bem Jacques Derrida, autor que, não por acaso, invoca Mallarmé como uma de suas fontes de inspiração (ver, por exemplo, o extenso trabalho que lhe dedicou em *A disseminação*).

Ora, por que motivo essa crítica da racionalidade encontra na tipografia, como aconteceu principalmente com as vanguardas artísticas, um de seus âmbitos de expressão? Em outro trabalho<sup>4</sup>, assinalei que a tipografia articula-se em quatro princípios que permitem colocar em relevo certos problemas em um momento em que se passava de uma arte de representação a uma arte de produção. Esses princípios são: *reprodutividade*, *contemporaneidade*, *clarificação* e *materialidade*. Isso significa que a tipografia remete ao mundo da reprodução mecânica, evidencia os vínculos com o tempo histórico, muitas vezes com um sentido político (basta confrontar, por exemplo, as tipografias da Bauhaus com o uso do gótico, por parte dos nazistas), exhibe procedimentos gerais de determinada invenção artística (o uso da Futura *bold* no concretismo, como manifestação dos princípios programáticos do grupo), e ao converter a letra em imagem revela um excesso que é significativo em si mesmo (não se pode privar um poema da forma tipográfica usada deliberadamente sem afetar seu sentido). Como não é minha intenção repetir o que já disse em outra parte, interessa-me analisar aqui de que modo a ativação desses princípios, mediante o uso da tipografia ou da escrita visualizada, questionam esta fenda a ponto de nos levar até a própria extremidade da racionalidade ocidental, tal como se formou desde o início da modernidade.

A fenda assinalada por Foucault teve um caráter normativo tão poderoso na modernidade ocidental que, já a partir do século XV, eram poucas as obras visuais que incluíam letras ou escrita em suas imagens. Salvo quando é motivada pela cena da própria representação (em um livro, cartaz, em um papel), a escrita é excluída do terreno das artes plásticas com tal força que essa interdição virtual durará quase quatro séculos, ou seja, até o aparecimento das vanguardas, e mais especificamente do cubismo.

A inclusão de letras nos quadros cubistas é tanto um encerramento da representação, com uma reincorporação – agora crítica – do que esta representação havia excluído, como uma reabertura a novas dimensões do trabalho artístico. Não se podia pintar a linguagem porque suas dimensões são diferentes do espaço da perspectiva que a pintura ocidental moderna havia

<sup>4</sup> Cf. Gonzalo Aguilar, *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista* (2005).

se proposto fixar em suas telas. Apenas a assinatura ficava ali como um resto dessa dimensão e como um sistema de nomeação no representado e – de qualquer modo – marginalizado em um lugar não dramático, não espacial. Em 1862, Manet pintava sua assinatura em *Música nas Tulherias* fazendo um jogo espacial com o aro que uma criança havia deixado apoiado em uma cadeira. Escrita e representação pictórica enfrentam-se, a menos que a primeira apareça motivada na cena, inscrita em uma coluna, em um arco ou em outro objeto (ou seja, não como objeto opaco e sim como parte do objeto representado). Para os fins de representação que o Renascimento colocou para si, a escrita na pintura não podia ser menos que um obstáculo. Na tridimensionalidade que se tentava projetar na superfície, a escrita teria sido uma interferência, um ruído, um desvio. Para observar o progressivo desaparecimento do linguístico no quadro, vamos nos deter nas *Anunciações*, que, como se sabe, foram pintadas por quase todos os artistas da Renascença.

Em primeiro lugar, a direção em que o anjo da Anunciação se apresenta é sempre da esquerda para a direita, o que corresponde ao movimento que o olho efetua na leitura. Esse fato é reforçado pela presença – em muitos dos exemplos de nosso *corpus* – de um livro aberto, no qual a Virgem Maria apoia a mão<sup>5</sup>. Essa direcionalidade, que pesa sobre toda a arte ocidental, pode ser percebida materialmente nos quadros – anteriores ao desenvolvimento da perspectiva artificial ou matemática – nos quais está pintada a mensagem do anjo (“*Tua gratia plena dominus tecum*” diz Simone Martini, 1333). O movimento da escrita está, aqui, dramatizado na mensagem (na atitude da fala e da escuta), dramatização que persiste, embora a escrita – por seu caráter espacialmente incongruente – já não esteja materializada (fica como resto naturalizado no livro aberto da Virgem Maria). A direção é uma permanência – um resto – da escrita no ato de olhar. Um caso curioso, entre os que consultei, é o da *Anunciação* de Fra Angelico, de 1432, aproximadamente. Nessa pintura, as linhas da mensagem pintada são três e possuem duas características peculiares: as palavras aparecem parcialmente ocultas pelas colunas e uma das mensagens – a do meio – está de cabeça para baixo ou invertida. Desse modo, Fra Angelico imaginou a fala da Virgem Maria, que é da direita para a esquerda, invertida e ininteligível para o espectador. A escrita assume toda a sua opacidade problemática nesse quadro: enquanto espacial, é incongruente com a existência da perspectiva (as colunas estão em primeiro plano); como materialidade, obriga o pintor a

<sup>5</sup> Nos exemplos da Anunciação escolhidos ao acaso, o livro aparece aberto e a escrita legível nos seguintes: na *Anunciação* de Fra Angelico de 1423 (Museu Diocesano, Cortona), na de Filippo Lippi no Palazzo Barberini (1450) e na *Anunciação* de Leonardo da Vinci (c. 1472). Com o livro fechado ou semiaberto: na *Anunciação* de Simone Martini (1333, Galeria Uffizi), na *Anunciação* de Arezzo de Piero della Francesca e na de Perugia (Políptico de Santo Antonio). Na *Anunciação* de Fra Angelico do Museu San Marco em Florença – piso superior, cela 3 – o livro está aberto, mas não se leem os caracteres (embora haja várias versões de Fra Angelico em San Marco, algumas sem livro). A miniatura de Fra Angelico do missal feito para Fiesole (c. 1430) e a *Anunciação* de Lippi da Galeria Doria Pamphili são as únicas em que o anjo está da direita para a esquerda. A de Martini e a de Fra Angelico (Cortona) possuem uma escrita que representa a mensagem do anjo (em ambas veem-se os caracteres do livro).

violam a direcionalidade “natural” da escrita. O que a Virgem Maria está lendo antes do anjo da Anunciação aparecer? Boa parte do *corpus* precede a invenção da imprensa e talvez se possa relacionar a leitura da Virgem à implementação da perspectiva pictórica que supõe – como a leitura – um ponto de vista determinado e fixo<sup>6</sup>. Do modo que está colocado, o livro leva as linhas de escrita até o fundo ou, em alguns casos, da direita para a esquerda – na direção do anjo. Não sei com certeza qual fonte autoriza a inclusão do livro na cena, já que – obviamente – este não aparece na cena bíblica. A série de quadros permite detectar esse processo pelo qual a escrita é excluída da representação pictórica e permite avaliar também, como contrapartida, o aparecimento violento da escrita nos quadros das vanguardas do início do século. A letra retorna nos quadros das vanguardas, mas com um sentido bem diferente. Já não é incongruente *porque, justamente, o que se ataca é o princípio de congruência da representação pictórica*. Essa irrupção tem caráter tanto escrito quanto tipográfico. A inclusão de letras está relacionada à técnica de *colagem*, ou seja, à interferência de mundos alheios na pintura propriamente dita. Como assinala John Golding, “Bracque introduziu substâncias estranhas em suas pinturas em razão de sua ‘materialidade’, e com isso não só se referia a suas propriedades físicas e táteis, mas também ao sentido de certeza material que evocavam”<sup>7</sup>. Sem dúvida, o princípio de *materialidade* era o mais importante para os cubistas, embora os outros três princípios estivessem – de um modo ou outro – presentes: o de *contemporaneidade*, na escolha de tipos modernos geralmente extraídos dos cartazes ou jornais (síntese do contemporâneo), e o de *reprodução*, com os mesmos jornais, que mais de uma vez entravam na colagem como fragmento da percepção (não por acaso a palavra que mais se repete em seus quadros é “journal”). Além disso, o cubismo trabalhou com letras em estêncil, marcando seu caráter reprodutivo e não artesanal. Mas o princípio de *clarificação* será, sem dúvida, o mais produtivo na experiência cubista e nas que continuarão. Além do valor decorativo, associativo e perceptivo do tipograma, a letra “insistia no caráter bidimensional” da pintura<sup>8</sup>. Se a diversidade de pontos de vista questionava a perspectiva, a presença da letra exibia outros postulados do cubismo: o apoio como superfície e objeto, a opacidade dos objetos representados e do ato de pintar, a pintura como fato construtivo e não mais representativo. Mediante essa superposição, a pintura tenta configurar um espaço e um tempo liberados da sucessividade e do instante. A conquista da

<sup>6</sup> Simplificamos aqui, por razões de espaço, um problema muito mais complexo. Consultar Erwin Panofsky (1991) e John White (1994). Ernst Gombrich afirma que a perspectiva “nasceu como resposta às exigências da arte narrativa” (1987, p. 179).

<sup>7</sup> Cf. El cubismo em John Golding, *Una historia y un análisis 1907-1914* (1993, p. 96).

<sup>8</sup> Cf. Cubismo em Nikos Stangos (Org.), *Conceptos de arte moderno* (1991).

simultaneidade parece ser fundamental nessas explorações. De todo modo, a simultaneidade não funciona simplesmente como um motivo estético que questiona a tradição ocidental<sup>9</sup>, mas sim como uma reflexão sobre o estatuto do sujeito, sobre as novas relações sociais, sobre os novos modos de percepção, sobre as relações entre pensamento e criação.

Assim, a fenda que assinalava Foucault como “a grande linha de separação na experiência ocidental da loucura” começa a ser desativada, suturada, ao mesmo tempo em que deslocada para o lado. Segundo o raciocínio de Foucault, trata-se de uma tentativa de unir ironia (distância racional) e tragédia (empatia radical). Mas ainda que seja possível aplicar isso a outros âmbitos, não é o que acontece no uso que a arte faz da tipografia. A estratégia aqui é outra: ressaltar a materialidade da linguagem, exibir a planaridade da imagem e, principalmente, instaurar uma *zona experimental* que já não é palavra nem imagem e sim a dos *sinais*, porque ninguém que observe atentamente um quadro cubista é capaz de dizer se se trata de palavras ditas ou de imagens representadas<sup>10</sup>. Trata-se de diagramas, como bem observou John Berger, ou, nas palavras de Rosalind Krauss, de “uma contribuição extraordinária, já que o cubismo é o primeiro exemplo de que dispomos nas artes plásticas de algo parecido com uma exploração sistemática das condições de representabilidade que acarreta o sinal”. A afirmação sobre o cubismo pode-se estender ao construtivismo russo, à poesia concreta brasileira ou às partituras de John Cage. Ao estabelecer, então, o uso da tipografia como zona experimental (e vale a pena lembrar que quase todas as escolas de vanguarda tinham “Tipografia” como uma das matérias), a atividade artística abre-se para as possibilidades de avançar para além da racionalidade tal como foi instituída na modernidade. [Tradução: Sonia Padalino]

<sup>9</sup> Assinalo, embora não aborde no presente trabalho, a importância da incorporação do ideograma da tradição oriental em certos artistas de vanguarda vinculados a essas pesquisas tipográficas: a edição de Fenollosa de Ezra Pound, a relação entre o cinema e o ideograma em Eisenstein, a presença do zen em John Cage. Este último realizou experiências que relacionam tipografia e música.

<sup>10</sup> Ver Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 49-51. Para o conceito de “diagramatização”, ver John Berger e sua leitura do cubismo em *El momento del cubismo*, principalmente as páginas 162-168.

#### REFERÊNCIAS

- 
- Golding, J. (1933). *Una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza.
- Stangos, N. (Org.) (1991). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.
- Berger, J. (1990). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- White, J. (1994). *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza.

Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza.  
Aguilar, G. *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

Pignatari, D. (1979). *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Cortez & Moraes.

Valéry, P. (1956). Le coup de dés. *Variedad I*, 144. Buenos Aires: Losada.

Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

Neste trabalho, a tipografia é pensada como um modo de questionar a separação entre a racionalidade e a loucura, segundo a proposta de Michel Foucault em sua *História da loucura na época clássica*. A partir de uma série de exemplos e contraexemplos (cubismo, Bauhaus, Anúncios renascentistas), trata-se de mostrar como a tipografia implica o pensamento de uma materialidade que não se deixa reduzir a nenhum idealismo. | *In this paper printing type is considered as a way of questioning the separation between rationality and madness, according to Michel Foucault's proposal in his History of madness in classical times. Starting from a series of examples and counter-examples (cubism, Bauhaus, Renaissance Annunciations), the purpose is to show how typography implies the thought of materiality which does not allow itself to be reduced to any kind of idealism.*

RESUMO | SUMMARY

Imagem visual. Poema visual. Racionalidade. Sinal. | *Visual image. Visual poem. Rationality. Sign.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

---

GONZALO AGUILAR

Plaza 3270  
Ciudad de Buenos Aires  
C1430 Argentina  
gonzalus2001@yahoo.com

RECEBIDO 10.04.2009  
ACEITO 20.04.2009