

Vestígio da palavra

Magda Guimarães Khouri*

Logo depois de finalizar um pequeno artigo – na fonte Times New Roman, corpo 12 –, em um misto de prazer e cansaço, acabei dormindo por certo tempo. Surge então o seguinte sonho:

Estou descendo a escada de minha casa segurando um copo na mão direita. Vejo apenas meus braços e o movimento das pernas, tentando acompanhar o espaçamento dos degraus. Seguro o copo com força. Não podia deixá-lo cair, a água dentro dele era meu texto. O copo era o mesmo que, na minha infância, costumavam usar nos bares de São Paulo para servir uma média (café com leite). Ele tem uma borda lisa e, na vertical, vários riscos formando partes salientes, levemente arredondadas. No descer da escada, a água/texto se transforma em cristal. O medo de derramar o líquido desaparece em uma fração de segundo. O líquido se transformara e o conteúdo do copo ganha um brilho especial. Parecia ser algo muito valioso, e continuo segurando-o com firmeza, pois imagino que o texto/cristal poderia, então, se quebrar. Quase nos últimos degraus, os cristais do copo, com uma luz intensa e formas indistintas, não tão definidas, começam a transbordar, se transformam em letras, palavras, frases riscando o ar. No último degrau, vislumbro pisar em falso, vejo meu pé no ar e acordo assustada.

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, considera o sonho um “texto psíquico”, que não é escrito com palavras, e sim com imagens. O sonho é o próprio texto, escritura feita de elementos pictográficos originais, e está submetido a uma sintaxe própria (Garcia-Roza, 2004, p. 63). “Na realidade, a interpretação dos sonhos é totalmente análoga ao deciframento de uma antiga escrita pictográfica, como os hieróglifos egípcios”, diz o autor (Freud, 1996a, pp. 179-180). No entanto, tal mensagem cifrada carrega a lógica própria dos sonhos, que só pode ser desvelada se for submetida a

* Psicanalista da SBPSP, Diretora de Cultura e Comunidade da SBPSP (2007-2010).

uma análise a partir da teoria do inconsciente, criando assim condições para indicar as diversas possibilidades de sentido.

O meu sonho, de palavra falada passou à palavra escrita, em busca de um destinatário-intérprete, em uma relação da qual poderá resultar descobertas de uma rede de significações.

Nesse cenário onírico que descrevo, o texto inicial na forma líquida precisa ser contido pelo copo para não se perder, não se esparramar. Em seguida ele se transforma em cristal, ganhando *status* de palavra concreta. Nesse momento a palavra ganha autonomia, um objeto com brilho próprio. Algo análogo à história da escritura, quando a comunicação oral tem sua passagem para o registro gráfico, inscrevendo suas marcas na realidade.

Mas se por um lado, no sonho, a palavra se cristaliza e perde sua leveza, logo em seguida se movimenta no ar e passa a pertencer ao mundo. Do copo/água/cristal saem brilhos que esboçam desenhos de letras, frases, de minha total autoria, mas que logo me escapam, justamente quando adquirem um desenho visível nessas formas cheias de luz. Do conteúdo fluido que se solidifica, há o nascimento desses traços que se transformam em comunicação acessível. Pode ser que essa passagem, ou pelo menos é o que parece caber nesse contexto, seja uma alusão à saída do imaginário da autora para uma inscrição cultural, quando se publicam as ideias que lá estavam escondidas, e tão fortemente agarradas, naquele copo.

Nesse texto escondido no copo, se entrecruzam na minha memória as sucessivas aproximações que tenho feito ao tema proposto pela revista IDE, revelando nesse sonho uma espécie de impregnação desse estudo, eu movida que estava pela curiosidade despertada desde o primeiro contato com as ideias lançadas.

Quando se reconstrói a história da escrita é evidente a ênfase do seu lugar de rastro privilegiado que os homens deixam de si, pela sua potência de transcrever o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade.

Pensar por escrito

Uma das ideias de Fabio Herrmann (2008), salientada em alguns de seus artigos, segue essa linha de observação do caminho cultural da palavra falada e da construção do conhecimento. O autor destaca que Freud inventou a psicanálise escrevendo, como um “típico pensador por escrito”. “Inventou o psicanalista como personagem e inventou uma prática ficcional: seus

pacientes são histórias muito bem contadas, com cara de gente, não de análise” (Herrmann, 2008, p. 44). Mas sem enveredar por esse rumo do ficcional, vale aqui observar o movimento de onde o imaginário se objetiva. Assim, continuou Herrmann, “O pensador por escrito esforça-se por transmitir seu pensamento, sua máquina criativa. Para tanto, necessita invariavelmente objetivá-lo em exemplos, conceitos, estruturas gerais. Não há como passar adiante uma forma sem conteúdos circunstanciais” (p. 51).

Tal processo de criação de Freud é posto em evidência em vários momentos na sua conhecida correspondência com Fliess (1892-1899): “Comunicar o que está inacabado é tão vago e trabalhoso que espero que você me perdoe por isso e se contente com o conhecimento de aspectos que estão estabelecidos com certeza”. Dirige-se a Fliess como seu interlocutor, um observador externo da construção de suas ideias, em um jogo de perguntas e respostas, de avanços e incertezas, utilizando-se também de esquemas, de gráficos e de alguns rabiscos. “... Aqui estão alguns fragmentos lançados à praia na última maré. Venho tomando nota deles somente para você e espero que os guarde para mim. Nada acrescendo à guisa de desculpas ou explicações: sei que são apenas premonições, mas sempre surgiu algo de todas as coisas desse tipo ...” (Freud, 1996c, p. 315). Em alguns momentos mais próximo à linguagem onírica, deixando-se impregnar pelas imagens, afetos, leituras, conhecimento, experiências, essas cartas revelam o modo de Freud traçar seu pensamento.

Traço mnêmico

Essa visibilidade desencadeada pelo processo de objetivação leva-nos a observar os traços, essa marca humana, nas suas diversas manifestações tais como rabiscos, desenhos e a escrita, que para Freud é considerada como um “traço de memória permanente” (Freud, 1996b, p. 255).

Sobre os registros no papel e na tela do computador encontramos a tipografia, um dos personagens principais dessa experiência, responsável pela intensificação da escrita instituída pelo homem há pelo menos cinco mil anos. “A tipografia é uma ferramenta *com* a qual o conteúdo ganha forma, a linguagem ganha um corpo físico e as mensagens ganham um fluxo social” (Lupton, 2006, p. 8). A fonte gráfica comporta uma materialidade, uma comunicação em que a *forma* e o *conteúdo* acabam por criar uma existência inseparável.

Nesse sentido, vale acompanhar a seguinte formulação do designer gráfico Norberto Gaudêncio Junior: “O tipo gráfico, muito além de compor sílabas, palavras ou frases que representam um som ou um objeto que lhe é externo, é, também, um signo produzido por determinada tecnologia e que traz consigo qualidades materiais que lhe são inerentes. Com isso, fica a questão: não produziriam também valor semântico, a textura do papel, a natureza do sistema de impressão ou mesmo a densidade da tinta escolhida pelo impressor?” (Gaudêncio Junior, 2004, p. 10).

Há algo específico despertado pelos tipos, esse antigo elemento visual da comunicação?

A palavra-traço encerra alguns sentidos: falamos nela para nos referir aos riscos, ao desenho, e também no sentido de vestígio. Nessa direção, os traços são rastros de alguma coisa que ficou da experiência (Pinto, 2008), um traço é mnêmico. A tipografia é uma das marcas humanas, essa moldura da comunicação que está aí ao nosso redor, o tempo todo, sem necessariamente nos darmos conta do seu encanto secreto. Como as pegadas da palavra, que lhe dão forma e deixam sua impressão inscrita na memória.

Origem escultórica dos tipos gráficos

Na história ocidental, os tipos móveis inventados por Johannes Gutenberg na Alemanha, no início do século XV, revolucionaram a escrita, permitindo a produção de material escrito em massa. A ênfase inicial dessa experiência era a reprodução dos manuscritos da forma o mais fidedigna possível. Seus modelos de escrita eram traduzidos em metal através de um processo escultórico. O delinear foi substituído pelo entalhar: a letra, que era puro traço, passa a ser esculpida. Nesse contexto, a “origem das palavras está no gesto do corpo” (Lupton, 2006, p. 13).

Na Renascença, período que valorizou o homem e a natureza perante o divino e o sobrenatural, temos como exemplo o designer e tipógrafo francês Geofroy Tory, que publicou, em 1529, uma série de diagramas que vinculavam a anatomia das letras àquela de um homem.

Destacam-se duas observações do início de tal invenção. A primeira diz respeito à herança escultórica da tipografia. Mostra que esta se origina da extensão do corpo, assim como o traço é uma continuidade corporal; isso permeia toda a história das

fontes tipográficas, refletindo “uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato” (Lupton, 2006, p. 13).

A segunda é a mudança da comunicação verbal para experiência visual. Na Antiguidade e na Idade Média, leitura e oralidade permaneciam indissociáveis, pois ler era algo para se fazer em voz alta. Com o livro impresso, nos deparamos com a ausência do narrador, e a tipografia trata a palavra como coisa no espaço. Fixa no papel, temos a presença/ausência do objeto, nascendo aí um personagem imaginário.

Uma nova abordagem, distanciada do corpo, despontaria na era do Iluminismo científico e filosófico, desvinculando a letra da caligrafia. Com a tecnologia os tipos podiam ser produzidos mecanicamente e em série.

No ideal renascentista, e ainda no início do modernismo, imperou a ideia de que um leitor não poderia perceber a fonte gráfica de jeito algum. Ela devia ser como um cálice de cristal que está lá somente para conter, mostrar e organizar a informação. No texto “The crystal goblet” (1932), Beatrice Warde mantém essa visão tradicional ao escrever que “quase todas as virtudes do perfeito cálice de vinho têm um paralelo com a tipografia”, porque “tudo nele é calculado mais para revelar do que para esconder a coisa bela que ele foi feito para conter...”. O vinho, nesse caso, corresponde ao pensamento. E vai além, enaltecedo também a transparência da voz: “O tipo bem usado é invisível como tipo, assim como a voz perfeita passa despercebida na transmissão de palavras e ideias” (citado por Lupton, 2006, p. 34).

Somente no início do século XX os modernistas liberaram os tipos gráficos das amarras do discurso, quebrando a fina camada de cristal que procurava sustentar sua invisibilidade.

A arte do cartaz, desenvolvida no final do século XIX, teve um papel transformador que deu origem ao design gráfico. “Os artistas passam a desenhar as letras eles mesmos: reflete a revolta de muitos artistas contra as limitações estéticas impostas pelas novas tecnologias industriais” (Gaudêncio Junior, 2004, pp. 48-49). Começaram os tipos a saltar da página impressa e se lançar a voos mais altos.

Fontes no ar

“A escrita está nos dizendo coisas o tempo todo. Fontes expressam um ânimo, uma atmosfera, elas dão um certo colorido. A

todo lugar que você olha, você vê fontes. Mas a que você vê mais é a Helvetica. Aí está e parece que vem do nada. Parece que é como o ar, como a gravidade. Ela apenas está lá.” Estas são as falas iniciais do filme *Helvetica*, de Gary Hustwit¹.

A Helvetica, projetada por Max Miedinger em 1957, é uma das fontes mais usadas no mundo. Foi gerada com o desejo de ser mais legível, clara, considerada por alguns designers “boa” para praticamente tudo. O contexto cultural pós-guerra inspirou o desenvolvimento de uma forma que traduzisse algo limpo, democrático, acessível. Por sua duração e constância, parece ter sido catalisadora de movimentos que corresponderam ao imaginário coletivo, funcionando como uma marca da subjetividade daquela época histórica.

Entretanto, não é particularmente um estudo mais aprofundado da Helvetica em si que nos interessa, e sim de nos deparamos com esse registro que se passa como se fosse invisível, de cuja existência nem sempre nos damos conta. Mesmo que não se perceba a fonte quando se lê, ainda assim seremos influenciados por ela, não só porque ela desperta emoções, mas por ser uma espécie de impressão digital, tanto na ordem do coletivo como na do individual.

Um exemplo da força dos signos na comunicação ocorreu em 1933, “quando os nazistas aboliram o uso das sem-serifas, adotando as góticas em seu material de propaganda. Uma fonte tipográfica dos primórdios da imprensa é resgatada com o intuito de lembrar o povo alemão de seu passado glorioso” (Gaudêncio Júnior, 2004, p. 76). É uma espécie de operação que delinea mensagens impregnadas de sentido e conferem uma marca no sujeito.



Rastro: fruto do acaso

A escrita costuma ser considerada como um rastro, por vezes empregados como sinônimos. Talvez pela sua forma de inscrição, considerada, na história do homem, como fiel guardiã da memória e da lembrança. Mas Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer*, mostra que, a partir do século XVIII, tal confiança começa a ser abalada, acentuando-se a “consciência da fragilidade e da caducidade das criações humanas” (Gagnebin, 2006, p. 112). Mesmo que ainda possa prevalecer a escritura como marca imortal, não há garantia contra o esquecimento, o silêncio, e até a sua morte. Como escreve a autora, todas as atividades do homem transitam entre os dois polos: esquecer e lembrar.

¹ Documentário *Helvetica*, dirigido por Gary Hustwit, 2007.

Essa noção do efêmero altera especificamente a significação da metáfora do traço escrito como rastro:

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente - sem, no entanto, prejulgar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados - como são outros signos culturais e linguísticos -, mas sim deixados ou esquecidos. (Gagnebin, 2006, p. 113)

Se retomarmos o exemplo da Helvetica, que intencionalmente foi produzida como um signo que representasse algo limpo e democrático, sua criação encontrou eco em uma sociedade que procurava retirar o entulho e a dor vividos na experiência de destruição. No entanto, esses efeitos também podem ser vistos em outras direções. Talvez o rastro nessa fonte tipográfica esteja no seu excesso de transparência, que muitos concebem como destituída de força expressiva, denotando frieza e ausência de ritmo e movimento.

Na mesma linha observada pela autora, o rastro pode também se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança. Se a intenção nazista, com suas letras góticas, foi deixar a marca de um passado glorioso, como um simulacro, já que escondia a crueldade existente, o que ficou como vestígio foi o horror a tudo que possa ser associado a essas formas.

É nesta brecha que está o que há de mais humano, daquilo que escapa, do imprevisível, que possibilita sua reinvenção. Por esse caminho é que o olhar psicanalítico toma em consideração o que foi deixado, os rastros, trabalhando constantemente na tensão entre o ausente e o presente, e na não-linearidade das mensagens. Em vez de atribuir significados intencionais, o rigor psicanalítico está, justamente, do lado da técnica de não interferir e deixar que o acaso determine o momento presente, dando abertura para o que há de equívoco nos sentidos².

² No debate do IV Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos, Sandra Schaffa e Bernardo Tanis discutiram sobre essas ideias acerca do rigor psicanalítico.

O desenho da voz

No decorrer da história dos tipos gráficos foi se evidenciando que estes se constituem como modos de expressão da palavra escrita, ficando assim indissociados do seu conteúdo. Da sua transparência como um cálice de cristal, eles ganharam um lugar significativo de visibilidade.

Fazendo a associação entre a voz e a tipografia, o designer gráfico Kiko Farkas³ lança a ideia de que as várias nuances da voz de um paciente, quando, por exemplo, dispara a falar, ou no momento em que o som parece sumir – ora cria-se um silêncio, ora a palavra emenda na outra sem vírgula, ponto de interrogação e muito menos ponto final –, poderiam ser representadas no grafismo, cheias de movimento, ritmo e contraste, como se fossem sonoridades espalhadas no papel.

Então, no campo da fala, a voz é o modo de transmissão de afeto na comunicação oral. Partindo da ideia de que a linguagem é uma *forma*, André Green apresenta um minucioso estudo sobre o vínculo conceito-afeto, indicando a importância da voz como instrumento diagnóstico analítico (Green, 2008, pp. 247-257).

Nesse sentido, podemos pensar que a função da voz em relação à fala é análoga à da tipografia em relação à escrita.

57

Palavra escondida

O sonho deixado de lado durante certo intervalo de tempo é recuperado, como se um ímã o trouxesse à tona novamente, a partir da leitura do texto de André Green.

Água, cristal, copo, letra, forma, continente, movimento, essas diversas mensagens encontraram um lugar de representação simbólica.

“Uma palavra escondida para destinatário oculto”⁴, assim como o texto inicialmente escondido no copo, transborda com frases riscando o ar.

Agora esse sonho quiçá possa, pelo menos na sua expressão primeira, ser esquecido.

■

Freud, S. (1996a). O interesse científico da psicanálise – O interesse filológico da psicanálise. In S. Freud, *Edição standard*

³ Reuniões preparatórias da apresentação de Kiko Farkas na SBPSP, no dia 25 de abril de 2009.

⁴ Para descrever a palavra enunciada na psicanálise, André Green usa da imagem “uma palavra escondida para destinatário oculto”. Faz alusão à associação livre que aproxima a comunicação verbal do estado da *rêverie*, como também do sonho (cf. Green, 2008, p. 251).

brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 13, pp. 179-180). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1913).

Freud, S. (1996b). Uma nota sobre o Bloco Mágico. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 255-259). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1925).

Freud, S. (1996c). Carta 71 (1897). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess (1892-1899). In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. I, pp. 314-317). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1950).

Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.

Garcia-Roza, L. A. (2004). Impressão, traço e texto. In L. A. Garcia-Roza, *Introdução à metapsicologia freudiana – 2. A interpretação do sonho 1900* (pp. 44-67). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Gaudêncio Junior, N. (2004). *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Edições Rosari.

Green, A. (2008). Linguagem – palavra – discurso em psicanálise. In A. Green, *Orientação para uma psicanálise contemporânea* (pp. 247-257). Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: SBPSP. Departamento de Publicações.

Herrmann, F. (2008). *Atrito do papel* (pp. 46-53). A fragmentação dos cursos psicanalíticos (pp. 38-44). *Revista Língua Portuguesa Especial Psicanálise & Linguagem*.

Herrmann, L. et al. (2008). Freud e o pensamento por ruptura de campo: debate. In L. Herrmann et al., *Ruptura de campo: crítica e clínica. IV Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por escrito* (pp. 48-56). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Lupton, E. (2006). *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify.

Pinto, M. C. (2008). *A estética do resto*. Trabalho apresentado no I Simpósio Latino-Americano de Psicanálise, Comunidade e Cultura, *A psicanálise nas tramas da cidade*, na SBPSP, abril de 2008.

secreto. Como se fossem as pegadas da palavra, que lhe dão forma e deixam sua impressão inscrita na memória. | *Starting from a dream, the author begins a journey about the graphic fonts as a mark of subjectivity of some periods of History. The graphic design of the font is considered as one of the human marks, a frame of communication that is in front of us all the time, even when we do not notice its secret charm. As if they were the footprints of the word, they print themselves in our memory.*

Forma. Rastro. Sonho. Tipografia. Traço mnêmico. | *Form. Trace. Trail. Dream. Graphic font. Mnemonic aspect.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

59

MAGDA GUIMARÃES KHOURI

Rua da Consolação, 3741/22
01416-001 – São Paulo – SP
Tel.: 11 3083-3002
magdakhouri@uol.com.br

RECEBIDO 30.03.2009
ACEITO 08.04.2009