

LITERATURA BÁRBARA: *DIARY OF AN AMATEUR PHOTOGRAPHER*

Angelo Mazzuchelli Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

O livro e a leitura

Durante a Idade Média, a forma de leitura passou por uma transformação fundamental: ocorreu a “passagem de uma leitura necessariamente oralizada, indispensável ao leitor para a compreensão do sentido, a uma leitura possivelmente silenciosa e visual.”²⁰⁸ A oralização da leitura era uma prática comum desde a Antiguidade;

Uma convenção cultural que associa fortemente o texto e a voz, a leitura, a declamação e a escuta. [...] A leitura em voz alta permanece [...] o cimento fundamental das diversas formas de sociabilidade: familiares, eruditas, públicas, mundanas, e o leitor visado por grande número de gêneros literários é um leitor que lê para outros ou um leitor que ouve ler. Na Castela do Século de Ouro, *leer e oír, ver e escuchar* são quase sinônimos, e a leitura em voz alta é a leitura implícita de gêneros bastante diversos: todos os gêneros poéticos, a comédia humanista

208. CHARTIER. *Do códice ao monitor*, p. 187.

(lembremo-nos da Celestina), o romance em todas suas formas, até ao Quixote, a própria História.²⁰⁹

A leitura silenciosa esteve, inicialmente, restrita aos *scriptoria* monásticos: prática conveniente para a meditação e a oração. Posteriormente, chega às escolas e às universidades. A vantagem dessa prática era a possibilidade de ler mais textos em menos tempo. A função da leitura extrapolava àquela dos mosteiros (vinculada à entronização do mistério da *Palavra*), pois visava ao “deciframento regulado e hierarquizado da letra (*littera*), do sentido (*sensus*) e da doutrina (*sententia*)”.²¹⁰

Genericamente, em termos técnicos, a decifração vincula-se ao grau de legibilidade da escritura: decifra-se o texto adequada e rapidamente se houver clareza de transmissão do seu teor. E o grau de legibilidade está diretamente relacionado à diagramação das páginas de um livro. Diagramar (planejar a disposição dos elementos gráficos em uma página) é uma das competências do profissional atualmente denominado designer gráfico. Ao elaborar o *layout* das páginas (determinando o tipo e tamanho das letras, o espaçamento entre linhas, a estruturação de parágrafos etc.), esse profissional tem como meta, em tese, garantir boa legibilidade e, conseqüentemente, a clareza necessária para a transmissão da mensagem.

Eventualmente, a busca pela boa legibilidade pode gerar controvérsias. Na tradução brasileira do livro *Um homem (Un uomo)*, a estrutura original concebida pela autora, a jornalista e escritora italiana Oriana Fallaci, foi modificada. Segundo Araújo, a tradução “não era fiel à estrutura paragrafada do original, construída em forma de monólogo compacto”.²¹¹

O que a escritora concebera como blocos de um longo discurso interior foi transformado, na tradução, em diálogos convencionais, i. e., cada fala contida num parágrafo, foi marcada com travessão, enquanto no original não havia distinções semelhantes, mas aspeamento de interlocuções para ‘relembrar’ diálogos.²¹²

209. CHARTIER. *Do códice ao monitor*, p. 188.

210. CHARTIER. *Do códice ao monitor*, p. 188.

211. ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 23.

212. ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 23.

Fallaci declarou, posteriormente, ao *Jornal do Brasil* (em 7 de maio de 1981):

Em *Um homem* todos os diálogos são dados sem parágrafo, e não só porque este é notoriamente o meu modo de escrever, de obter o ritmo da página, a musicalidade da língua, mas porque isto corresponde a uma rigorosa necessidade de estilo ditada pela substância do livro. Quero dizer, em *Um homem* o diálogo é um diálogo recordado, um diálogo interior, e não um diálogo que determina um diálogo.²¹³

A modificação da diagramação (seguindo uma reivindicação da casa editora) visava, tecnicamente, proporcionar boa legibilidade:

O aspecto gráfico de manchas em grandes blocos compactos de texto (às vezes tomando todo o seu espaço) resulta de fato em páginas maciças, no mínimo pouco arejadas, o que, sem a menor dúvida, prejudica a legibilidade. Ademais, no caso em questão não havia perfeito domínio da técnica do monólogo interior, em que se devem distinguir através de situações ‘dramáticas’ ou mesmo recursos gráficos, o que se passa no presente do narrador e aquilo que é expresso como lembrança.²¹⁴

Não é nosso propósito determo-nos em questões de estilo (ou de técnica literária). Nosso foco é a expansão do conceito de legibilidade. A busca por um adequado grau de legibilidade está subordinada à histórica associação da escrita com a voz, ou seja, implica um modo de transmissão do teor que não afete ou, segundo Culler, não “infecte” o pensamento – a fala – do autor. Ler seria ouvir o próprio autor.

Na fala, [...] os significantes desaparecem tão logo são enunciados; eles não interferem, e quem fala pode explicar quaisquer ambiguidades para assegurar que o pensamento foi transmitido. É na escrita que os desastrosos aspectos da mediação se fazem aparentes. A escrita apresenta a língua como uma série de marcas físicas, que operam na ausência do

213. Fallaci *apud* ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 23.

214. ARAÚJO. *A construção do livro*, p. 25.

locutor. Elas podem ser altamente ambíguas ou organizadas segundo engenhosos padrões retóricos.²¹⁵

A leitura *de viva voz*, segundo Chartier,²¹⁶ subsistiu até o século XVIII. Krüger²¹⁷ estima que ela persistiu até o século XIX. Entretanto, a forma oralizada de leitura, prática comum desde a Antiguidade, ainda perdura – como conceito. Do oral desprende-se a musicalidade: a leitura oralizada pode ser comparada ao ato de ouvir a declamação de uma pauta musical: “um adequado entendimento textual” se dá “pela maior ou menor entonação e modulação da voz, bem como pelos ritmos e pausas”²¹⁸. Esse fenômeno, a ideia de que a escrita é mera representação da fala – pensamento-som –, é inerente à cultura ocidental; Jacques Derrida denominou-o fonocentrismo: a “proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido.”²¹⁹

Design gráfico autoral e literatura

Fenômeno onipresente na cultura ocidental, o fonocentrismo rege a concepção dominante do design gráfico. Essa concepção é oriunda de ideais modernistas; vincula-se ao período histórico iniciado em meados do século XIX, na Europa, em que artistas de vanguarda buscavam desvincular a arte do academicismo, da tradição greco-romana. Mais especificamente, essa concepção provém de um pensamento modernista tardio – cientificista, objetivista, racionalista –, que estabelece rigorosa e metódica organização dos elementos gráficos:

[...] vincula o bom design gráfico diretamente à boa legibilidade, ou seja, à facilidade, velocidade e precisão com que o leitor apreende o conteúdo da mensagem – o que depende da eficiência de um layout reduzido ao mínimo de elementos necessários.²²⁰

215. CULLER. *Sobre a desconstrução*; teoria e crítica do pós-estruturalismo, p.106.

216. CHARTIER. Do código ao monitor: a trajetória do escrito, p. 188.

217. KRÜGER. *Comentários à arte edificatória de Leon Battista Alberti*, p. 153.

218. KRÜGER. *Comentários à arte edificatória de Leon Battista Alberti*, p. 153.

219. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 14.

220. GARCIA. *A literatura como design gráfico: a linguagem em cena*, p.125.

O desempenho esperado de um design gráfico racionalista assemelha-se ao desempenho esperado da escrita concebida como mera representação da fala: ambos anseiam transmitir um conteúdo de forma neutra. Escrita e design gráfico devem ser, cada qual, uma “taça de cristal”²²¹ – devem ser “invisíveis”: a primeira objetivando não desvirtuar/corromper a fala do autor; o segundo, visando à velocidade e à precisão de transmissão do teor da mensagem. Portanto, escrita e design gráfico cumprem, assim, papéis puramente instrumentais: ambos são veículos transparentes da racionalidade.

Pelo menos até a década de 1960, segundo Poynor, “a retórica profissional insistia que o design era uma atividade essencialmente anônima, e de muitas formas ainda o é: poucos membros do público saberiam citar o nome de pelo menos um designer gráfico”.²²² O anonimato, ou “invisibilidade”, vincula-se diretamente ao caráter instrumental da profissão (proveniente do modelo racionalista). Mas teorias pós-modernistas de design gráfico proporcionaram o surgimento de uma nova abordagem da profissão, em contraposição à ideologia modernista, racionalista e instrumental. Surge o conceito de design gráfico autoral. A reivindicação de autoria abrange os conceitos da atividade como um todo: traria a possibilidade de uma atuação menos passiva; mesmo porque, afirma Poynor, “O ato de criar designs nunca pode ser um processo completamente neutro [...]”.²²³

Em meio a esse contexto crítico, alguns designers gráficos começaram a empreender uma trajetória criativa que alcançaria as fronteiras da literatura. Na década de 1990, surgem projetos autorais com o intuito de “incentivar o público leitor de ficção já existente a adotar experiências de leitura com um grau de conteúdo visual incomum”.²²⁴ Assim, uma parcela de designers gráficos torna-se autores/escritores: passa a explorar o potencial gráfico/visual de signos verbais e de signos visuais, aliando-os, de forma indivisa, à narrativa. Um exemplo é a obra *Diary of an amateur photographer: a mystery* (1998), do escritor e designer gráfico britânico Graham Rawle.

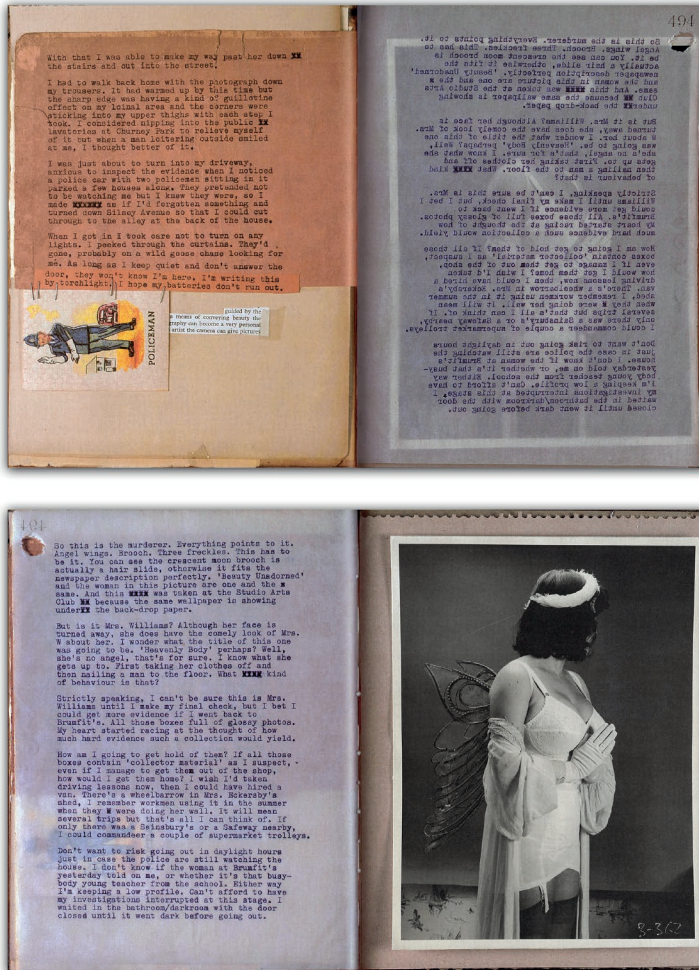
221. “Taça de cristal” é uma metáfora utilizada por Beatrice Warde, num ensaio sobre design gráfico publicado em 1932, para se referir à pretensão à clareza absoluta da transmissão de uma mensagem.

222. POYNOR. *Abaixo as regras*: design gráfico e pós-modernismo, p. 119.

223. POYNOR. *Abaixo as regras*: design gráfico e pós-modernismo, p. 120.

224. POYNOR. *Abaixo as regras*: design gráfico e pós-modernismo, p. 140.

Figura 1: páginas duplas sequenciais de *Diary of an amateur photographer: a mystery* (abaixo 1A; mais abaixo 1B).



Fonte: RAWLE. *Diary of an amateur photographer: a mystery*. Copyright: Graham Rawle.

Diary of an Amateur photographer é uma narrativa em forma de diário do protagonista, o aprendiz de fotografia Michael Whittingham. O processo de composição das páginas do livro assemelha-se ao da colagem ou, mais especificamente, ao da fotomontagem, procedimento artístico largamente

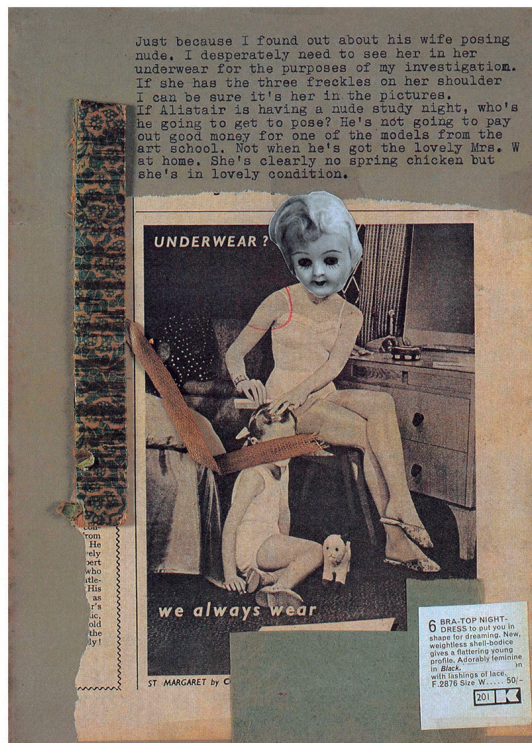
explorado por dadaístas e surrealistas. O conjunto sugere uma espécie de *scrapbook* (livro que reúne recortes e objetos diversos). Rawle combina laudas datilografadas, fotografias e diversos recortes de impressos (de jornais, revistas e manuais). A composição ainda expõe grampos, fitas adesivas, papéis amassados ou rasgados e transparentes.

A Figura 1 exhibe uma sequência de páginas duplas do livro. Em 1A, a página da direita exhibe o verso de uma folha transparente datilografada (o texto está invertido), que deixa vislumbrar, por meio da transparência, a fotografia de uma mulher. Em seguida (FIG. 1B), a página da esquerda exhibe o anverso dessa folha transparente datilografada. Nessa mesma página, a transparência da folha possibilita visualizar o cartão contendo o desenho do policial visto na página dupla anterior (FIG. 1A). Ainda em 1B, a página da direita mostra a fotografia vislumbrada na página dupla anterior. Evidentemente, as transparências e recortes não são literais: são impressões, reproduções fotográficas – fiéis, verossímeis – de uma acumulação de materiais diversos (que se conforma como um diário).

O diário, inicialmente, fora uma recomendação do professor de Whittingham. O objetivo era que os alunos mantivessem um registro das aulas e dos exercícios de fotografia. Depois de o protagonista encontrar uma antiga e misteriosa foto, o diário se transforma no registro de uma investigação de assassinato. Entretanto, o diário é, sobretudo, uma viagem pela mente delirante de Whittingham, e a narrativa expõe – visualmente – os devaneios da personagem. Há nas páginas do livro uma alusão ao processo criativo de dadaístas e surrealistas, para os quais a colagem não estava relacionada especificamente ao uso de cola, mas à articulação de fragmentos diversos que proporcionasse novas e delirantes realidades. As fantasias visuais de Whittingham revelam-se por meio de algumas fотомontagens feitas por ele mesmo para compor o diário. A Figura 2A exhibe uma dessas fотомontagens que, por seu turno, remete às fantásticas composições de artistas dadaístas e surrealistas, como as da alemã Hannah Höch.²²⁵

225. Cf. <https://www.artsy.net/artist/hannah-hoch>.

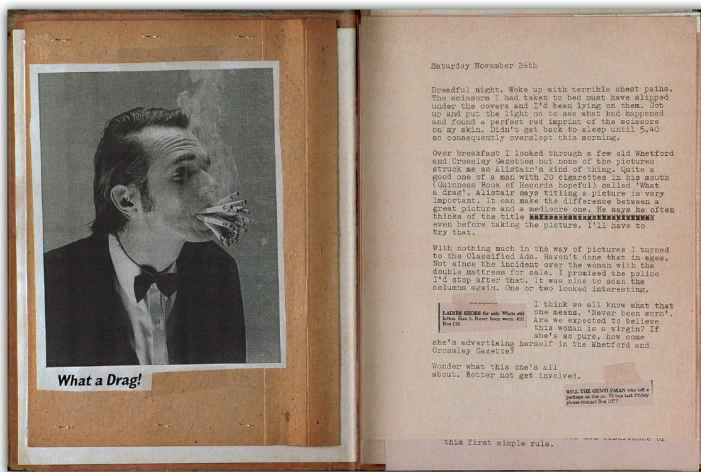
Figura 2: Página de *Diary of an amateur photographer: a mystery*.



Fonte: RAWLE. *Diary of an amateur photographer: a mystery*. Copyright: Graham Rawle.

Outro indício visual da mente excêntrica de Whittingham são as fotografias escolhidas por ele para compor o diário. A conselho do professor, os alunos deveriam recortar, a título de referência, fotografias que julgassem interessantes em jornais e revistas. As imagens selecionadas pela personagem são bizarras ou cômicas, como a de um homem com vários cigarros na boca (FIG. 3). Vale mencionar que a comicidade também é um dos aspectos inerentes às colagens dadaístas e surrealistas; uma das influências para os artistas desses movimentos foram postais com fotomontagens cômicas produzidos no início do século XX.

Figura 3: Página dupla de *Diary of an amateur photographer: a mystery*.



Fonte: RAWLE. *Diary of an amateur photographer: a mystery*. Copyright: Graham Rawle.

Autoria

Poynor²²⁶, aludindo ao ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes, especula se a reivindicação de autoria não seria “ultrapassada, retrógrada e reacionária”. Barthes afirmara que “é a linguagem que fala, não o autor”.²²⁷ Ainda segundo Barthes, “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto torna-se totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”.²²⁸

No entanto, a hipótese de Poynor não se cristaliza; e o próprio teórico admite isso. Conforme vimos, o design gráfico pós-modernista ansiava desviar-se do caráter impessoal da profissão. Contrapondo-se à impessoalidade de um modernismo racionalista, designers gráficos em desacordo com esse ponto de vista utilitário passam a trabalhar de modo mais intuitivo e expressivo: a clareza e a limpeza dos designs dão lugar à ambiguidade e ao

226. POYNOR. *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo*, p. 118.

227. BARTHES. *O rumor da língua*, p. 59.

228. BARTHES. *O rumor da língua*, p. 63.

ruído. As composições mais radicais (como as da tendência denominada desconstrutivista) exploram um aparente caos visual para contrapor-se à extrema economia de elementos do design gráfico modernista racionalista. Esses designs subversivos derivam do conceito de colagem; a profusão de imagens diversas gera projetos visualmente fragmentados e ambíguos.

Em termos conceituais, a subversão no campo do design gráfico funda-se em teorias pós-estruturalistas de pensadores como Gilles Deleuze e Derrida: na impossibilidade de um texto conter um sentido único e imutável, cuja posse é do autor. Descarta-se a clarificação da mensagem em nome de uma multiplicidade de leituras, geradas pela visão particular de cada leitor; o intuito “é provocar o leitor a tornar-se um ativo participante na construção da mensagem”.²²⁹ Elimina-se a objetividade, consagrada pelos modernistas racionalistas, em nome da subjetividade.

Diary of an amateur photographer caracteriza-se por explorar essa concepção de design gráfico. Em termos compositivos, as páginas do livro contêm toda a subversão empreendida por designers gráficos pós-modernistas. E mesmo que se reivindique uma autoria, é a linguagem que fala: as páginas de *Diary of an amateur photographer* celebram a ambiguidade e geram leituras fragmentadas. Portanto, contrariamente à especulação de Poynor sobre um possível obsolescimento do conceito de design gráfico autoral, a autoria, nesse contexto, não compreende o sentido de autoridade, de controle do significado. O design gráfico já não é um mediador transparente de uma mensagem de sentido único e imutável, cujo alicerce é a boa legibilidade. A clareza de transmissão do teor é descartada, pois as leituras são pessoais e múltiplas. Assim, a ideia de design gráfico autoral condiz com o pensamento de Barthes, que elimina o autor: a autoria na esfera do design gráfico se conforma por meio da dimensão performativa dos elementos visuais compositivos, não por ter a pretensão de tornar o texto decifrável, provendo-o de um significado último.

229. POYNOR. *Typography now: the next wave*, p. 26.

A hibridização texto/imagem

O termo “romance híbrido” (*hybrid novel*)²³⁰ foi adotado para designar obras – tais como *Diary of an amateur photographer* – que exploram o potencial gráfico/visual dos signos verbais e dos signos visuais, aliando-os à narrativa.

Existe uma convicção quase generalizada de que as obras adequadas à conjunção texto/imagem se restringem (ou devem se restringir) àquelas destinadas ao público infantil. O corolário dessa crença: a literatura adulta prescinde de experiências visuais. Jonathan Safran Foer, autor de romances híbridos, alfineta:

É uma pena que as pessoas considerem o uso de imagens em um romance como algo experimental ou corajoso. Ninguém diria que o uso de letras em uma pintura é experimental ou corajoso. A literatura, mais do que qualquer outra forma de arte, tem sido a mais protetora de suas fronteiras – protetora demais.²³¹

Embora a incompatibilidade da imagem com a literatura não seja uma unanimidade, conceituados escritores são/foram rigorosos defensores das fronteiras literárias. Gustave Flaubert se recusou a autorizar a publicação de uma versão ilustrada de *Madame Bovary*. Após a morte de Flaubert, a versão foi publicada em 1905 com ilustrações de Alfred de Richemont. Essa publicação contrariava um princípio fundamental do escritor francês: conforme afirma Reis, “a personagem fixada (termo de Flaubert) numa ilustração [...] perde o potencial que possui”; uma figura ficcional modelada verbalmente suscita “incontáveis leituras e diferentes imagens mentais”.²³² “Gustave Flaubert sustentava que, numa obra de ficção, bastava, tanto ao

230. Segundo Christin Galster, “Hybrid novels [...] combine, transform, and subvert the conventions of several narrative sub-genres; break down the boundaries between fiction, poetry, and drama; import non-literary discourses and text types; and employ narrative strategies that strive to imitate the organizing principles of painting, music, and film.” (GALSTER *apud* HERMAN *et al.* *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, p. 227).

231. Foer *apud* CASONATO. *Report*, p. 22. Tradução minha. No original: “It’s a shame that people consider the use of images in a novel to be experimental or brave. No one would say that the use of type in a painting is experimental or brave. Literature has been more protective of its borders than any other art form - too protective”.

232. REIS. *Pessoas de livro: estudos sobre personagens*, p.32.

leitor quanto ao escritor, o poder do texto sugerir ou aludir”.²³³ Segundo esse ponto de vista, a imagem provém do texto, mas não se materializa, não é concreta – permanece em estado abstrato, imaginário e é sempre variável.

Não há em *Diary of an amateur photographer* imagem concreta que revele aspectos físicos de Whittingham, por exemplo. Whittingham não exige um corpo; o que realmente importa são aspectos psicológicos da personagem. E esses aspectos não são modelados verbalmente por Rawle – não advêm da fala do autor – mas resultam de um complexo mosaico narrativo verbo-visual. Há um poder de sugestão equivalente àquele sustentado por Flaubert; a diferença é que esse poder não provém exclusivamente da linguagem verbal, mas de uma linguagem híbrida.

Além da controvérsia sobre o uso de imagens em obras literárias, há a suposição²³⁴ de que a inclusão de experiências visuais num livro destinado a um público adulto seja um artifício para esconder narrativas fracas, ou literatura sem qualidade. Cabe salientar que nossa análise não pretende realizar julgamento(s) de valor literário, mas pôr em perspectiva a linguagem visual aliada à literatura. Há que se considerar também que romances híbridos não podem ser comparados a romances convencionais; há uma substancial diferença no que se refere à linguagem.

Outro ponto que convém esclarecer é que um romance híbrido não é um livro ilustrado; texto e imagem não são meramente justapostos. Segundo a classificação proposta por Leo Hoek²³⁵, relativa às relações texto/imagem, há diversos níveis de interação, entre os quais, há o discurso multimidiático e o discurso sincrético (intermediático); o primeiro é gerado pela justaposição do texto à imagem; o segundo, pela junção de ambos. O discurso multimidiático admite uma separação física, de modo que haja autossuficiência de ambos; o discurso intermediático não possibilita essa separação – signos verbais e signos visuais compõem um discurso único. A concepção de *Diary of an amateur photographer* não foi dicotomizada: uma criação verbal seguida da inclusão de imagens ilustrativas. *Diary of an amateur photographer* se desenvolve num espaço entre a comunicação visual e a narrativa textual, de

233. GARCIA. O design gráfico do livro *A marca* e o logotipo brasileiros, p. 34.

234. Cf. CASONATO. *Report*, p. 17.

235. HOEK. Timbres-poste et intermédialité: sémiotique des rapports texte/image, p. 37.

modo indissociável: há uma dimensão performativa única, um amálgama. Em sua acepção genética, o adjetivo *híbrido* refere-se ao organismo resultante do cruzamento de espécies distintas – um único organismo –, pois não há como dissociar uma espécie da outra.

A escrita em Diary of an amateur photographer

Em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, Jean-Jacques Rousseau afirma que há três modos de escrever: o pictográfico – “a pintura dos objetos”, o ideográfico, que se utiliza de uma convenção para “pintar os sons” (não “pinta” objetos), e o fonográfico analítico (a escrita alfabética, puramente fonográfica). Esses três modos de escrever corresponderiam a três estados da sociedade: a pictografia seria adequada ao estado selvagem, a ideografia corresponderia aos povos bárbaros, e a escrita alfabética seria a escrita dos povos civilizados.²³⁶

Derrida, em *Gramatologia*, apresenta algumas contradições do pensamento de Rousseau sobre as categorias de escrita e as respectivas relações com os estágios da sociedade. Isso não impede que se faça um exercício conjectural comparativo valendo-se das relações propostas por Rousseau (independentemente das eventuais contradições indicadas por Derrida). *A escrita em Diary of an amateur photographer* não se insere plenamente em nenhum dos três modos de escrever enumerados pelo pensador suíço. Entretanto, há um manifesto e robusto aspecto pictográfico (a pintura dos objetos): as páginas contêm uma reprodução fiel do diário de Whittingham, da acumulação de materiais diversos que o compõe. E há também um componente fonográfico: o uso da escrita alfabética. Se considerarmos esses evidentes aspectos, pictográfico e alfabético, a escrita em *Diary of an amateur photographer* estaria situada num nível intermediário

236. ROUSSEAU. *Ensaio sobre a origem das línguas*, p. 111-112. Pode-se questionar o motivo de se recorrer a um filósofo do século XVIII para tratar de uma obra contemporânea como *Diary of an amateur photographer*. A hipotética correspondência entre os “modos de escrever” e os “estados da sociedade”, defendida outrora por Rousseau, nos fornecem elementos que possibilitam conectar, livre e criativamente, o conceito de “barbarismo” (ao qual o título deste artigo faz referência) ao tipo de “escrita” presente em *Diary of an amateur photographer*.

entre a pintura dos objetos e a escrita puramente fonográfica. Se a pintura dos objetos corresponde ao estágio selvagem da sociedade, e a escrita puramente fonográfica ao estágio mais avançado (civil), a escrita utilizada em *Diary of an amateur photographer* corresponderia ao estágio intermediário, o de barbárie.

Se bárbaros, para os antigos gregos e romanos, eram povos estrangeiros, que falavam outra língua, a hipotética correspondência aqui proposta estabelece um nexos sugestivo, visto que a escrita (bárbara) em *Diary of an amateur photographer* é estranha à linguagem puramente literária.

A linguagem, para Rousseau, tem especificidades relativas às necessidades: À medida que crescem as necessidades, que os negócios se complicam, que as luzes se estendem, a linguagem muda de caráter, torna-se mais apropriada e menos apaixonada, substitui as ideias aos sentimentos, não fala mais ao coração mas à razão.²³⁷

Se a linguagem, por um lado, “torna-se mais exata, mais clara”, por outro, fica “mais arrastada, mais surda e mais fria”²³⁸: quanto mais alto o estágio civilizacional, menos apaixonada é a linguagem. Em decorrência, segundo Derrida, supõe-se haver “uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina no coração e na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo”²³⁹.

De um lado, a escritura representativa, decaída, segunda, instituída, a escritura no sentido próprio e estreito, é condenada no *Ensaio sobre a origem das línguas* [...]. A escritura, no sentido corrente é letra morta, é portadora de morte. Ela asfixia a vida. De outro lado, sobre a outra face do mesmo propósito, venera-se a escritura no sentido metafórico, a escritura natural, divina e viva; ela iguala em dignidade a origem do valor, a voz da consciência como lei divina, o coração, o sentimento etc..²⁴⁰

237. ROUSSEAU. *Ensaio sobre a origem das línguas*, p.111.

238. ROUSSEAU. *Ensaio sobre a origem das línguas*, p.111.

239. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 21.

240. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 20.

Embora a paixão para Rousseau, portanto, tenha uma dimensão divina (que não nos cabe, aqui discutir), a proposição do filósofo encerra a contraposição entre uma linguagem instrumental e uma linguagem expressiva. E um dos principais atributos da escrita bárbara em *Diary of an amateur photographer* é o caráter expressivo, vigoroso – performativo. Não é absolutamente nossa intenção estabelecer um antagonismo (boa ou má escrita), mas ressaltar que a escrita bárbara em *Diary of an amateur photographer* decorre de uma necessidade de expandir o conceito de escrita para além de um horizonte meramente instrumental.

Talvez o termo “bárbaro” possa, aqui, incorporar outra acepção, diferente da mais corriqueira, de conotação negativa, que evoca incivilidade, rudeza. Referimo-nos à antiga acepção coloquial brasileira: bárbaro como adjetivo que revela qualidades positivas; ou uma interjeição que indica admiração, aprovação ou entusiasmo. Exaltação criadora: a arte literária que extrapola a ordinária função instrumental da escrita. Exaltação à escrita híbrida; à possibilidade de aglutinar (não apenas justapor) texto e imagem na narrativa literária.

Referências

- ARAÚJO, E. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASONATO, M. *Report: [This is not] If on a winter's night a traveler*. 2012. Disponível em: < http://the-publishing-lab.com/uploads/bookshelf/pdfs/MartinaCasonato_PDF.pdf> Acesso em: 16 set. 2016.
- CHARTIER, R. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 8, n. 21, Ago. 1994.
- CULLER, J. *Sobre a desconstrução*; teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FALLACI, Oriana. *Um homem*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- GARCIA, A. M. *A literatura como design gráfico: a linguagem em cena*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

- GARCIA, A. M. O design gráfico do livro A marca e o logotipo brasileiros. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, mai. 2012, p. 120-136.
- HERMAN, D. *et al. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2005.
- HOEK, L. H. Timbres-poste et intermédialité: sémiotique des rapports texte/image. *Protée*, v. 30, n. 2, 2002, p. 33-44.
- KRÜGER, M. J. T. *Comentários à arte edificatória de Leon Battista Alberti*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014.
- POYNOR, R. *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo*. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- POYNOR, R. *Typography now: the next wave*. New York: Hearst Books International, 1992.
- REIS, C. *Pessoas de livro: estudos sobre personagens*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2016.
- ROUSSEAU, J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Unicamp, 2010.
- WARDE, B. A taça de cristal ou a impressão deve ser invisível. In: BEIRUT, M. (org.) *et al. Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2010. p. 58-61.