

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Diego Rodrigues Belo

— *Peripatético Gráfico:* []

Belo Horizonte, 2023

— *Peripatético Gráfico:* []

Diego Rodrigues Belo

— *Peripatético Gráfico: [* *]*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Guimarães Martins

Belo Horizonte, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Linha de pesquisa: Textualidades Midiáticas

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação
de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) –
Código de Financiamento 001

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Guimarães Martins (UFMG)
Prof. Dr. Elton Antunes (UFMG)
Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva (UEMG)
Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova (UFMG)
Prof^a. Dr^a. Daniela Queiróz Campos (UFSC)
Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz (UFMG)
Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves (UERJ)

301.16 B452p 2023	Belo, Diego Rodrigues. Peripatético gráfico [manuscrito] / Diego Rodrigues Belo. - 2023. 476 f. : il. Orientador: Bruno Guimarães Martins. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia 1. Comunicação – Teses. 2. Artes gráficas – Teses. 3. Impressão – Teses. 4. Prática tipográfica – Teses. I. Martins, Bruno Guimarães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"– PERIPATÉTICO GRÁFICO: []"

DIEGO RODRIGUES BELO

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Bruno Guimarães Martins - Orientador
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Elton Antunes
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Sérgio Antônio Silva
UEMG

Profª Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova
FALE/UFMG

Profª Daniela Queiróz Campos
UFSC

Belo Horizonte, 28 de março de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Antônio Silva, Usuário Externo**, em 29/03/2023, às 10:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Queiroz Campos, Usuária Externa**, em 29/03/2023, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Guimaraes Martins, Professor do Magistério Superior**, em 03/04/2023, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elton Antunes, Professor do Magistério Superior**, em 11/04/2023, às 10:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Carvalho Casa Nova, Servidora aposentada**, em 18/04/2023, às 14:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2075042** e o código CRC **76E8C7FF**.

à vi

“Dá-me o livrinho”.
Apocalipse, 10:9

RESUMO • ABSTRACT

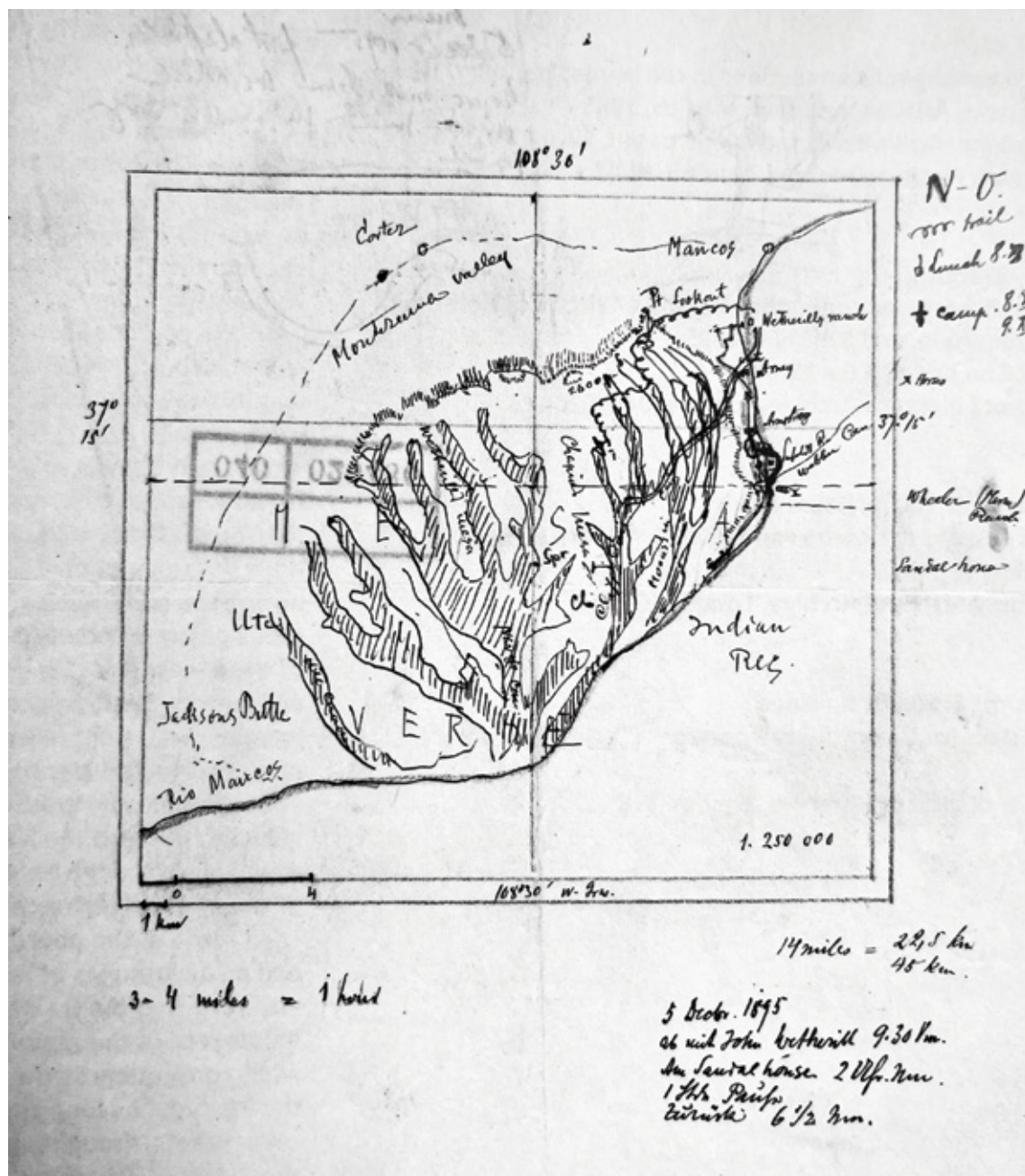


FIG 1 Mapa de viagem de Aby Warburg à América do Norte, 1895.

Peregrino pelo design do livro. Sigo ao encontro da *mancha tipográfica*. O que me atrai perseguir é a intrincação caleidoscópica entre *espaços*, *corpos* e *tempos* a partir da imagem que salta e, por vezes, escapa. Pertencente ao território do livro – a partir de leis que governam a página ou daquilo que se assenta pelo processo de *impressão* –, a visualidade da mancha tipográfica se revela pela imaginação, a rainha das faculdades da memória, capaz de tocar todas as outras. Na encruzilhada morfológica da mancha tipográfica com suas profundas camadas patético-arqueológicas (dentre muitos outros pares dialéticos) emerge o jogo entre *saber* e *insaber*. Interrogo este intervalo: capaz de marcar, de prender por contato ou até mesmo de provocar o despencar ou o perder-se nas brumas do sensível. O método aplicado não poderia ser outro, senão o das *montagens*: repercute a origem da mancha tipográfica, modos de sobrevivência, migração e processos para se depositar na *memória*. Devo a um livro o entreposto panorâmico de observações que permite perscrutar os aspectos da relação entre *corpo-leitor* e *design do livro*, os quais desdobro em ensaios. O livro é de Robert Bringhurst, sobre os *Elementos do estilo tipográfico*. Entretanto, os eixos de articulação, que dão ensejo a este trabalho e despertaram o desejo de aventura, estão alicerçados sobretudo por pesquisadores da *cultura* e da *imagem*. Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Vilém Flusser me apontaram caminhos outros para o trabalho de enquadramento, apreensão e operação das manchas tipográficas enquanto imagens, dando margem a múltiplos possíveis percursos. Fazer ver é o objetivo destas incursões; fugidias ou não, levam a um conceito, denominado Peripatético Gráfico, cunhado a partir de experimentações teóricas. Dar a compreender no design do livro o elemento nômade – situado no improvável dos dilaceramentos provocados pela mancha tipográfica – traz uma suprema consequência teórica e epistemológica: a abertura das páginas impressas abre e impressiona também o corpo que lê.

PALAVRAS-CHAVE: Mancha tipográfica. Design do livro. Imaginação. Impressão. Montagem. Design de comunicação.



FIG 2 O Astrônomo.

I embark on a pilgrimage through the design of the book, tracing the *type area*. What draws me in is the kaleidoscopic interplay between *spaces*, *bodies*, and *times* that emerges from the images, which sometimes leap forth and at other times scape. Belonging to the territory of the book and governed by the laws of the page and the *printing process* the visibility of the type area is revealed by the imagination, the queen of the faculties of memory, capable of touching all the others. At the morphological crossroads of the type area and its deep pathetic-archaeological layers, a game between *knowing* and *unknowing* arises. I question this space, which is capable of marking by contact, or even provoking a loss in the mists of the senses. I use *montages* method to reflect on the origins of the type area, its survival, migration, and the processes to imprint in *memory*. I owe my panoramic observations to Robert Bringhurst's work entitled *The Elements of Typographic Style*, which enables me to scrutinize the relationship between the *reader's body* and the *design of the book*. However, the axes of arguments that give rise to this work (and that sparked my desire for adventure) are rooted above all in the research of *culture* and *image* scholars. Georges Didi-Huberman, Hans Belting, and Vilém Flusser have pointed me towards new possibilities for framing, apprehending, and discussing type area as images. The goal is to make us see. And whether fleeting or not, it leads us to a concept that I call Graphic Peripatetic, which was coined during my theoretical experiments. The nomadic element in the design of the book yields a supreme theoretical and epistemological consequence: opening the printed page also means opening and imprinting the reader's body.

KEYWORDS: Type area. Book design. Imagination. Printing. Montage. Communication design.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1.** *Mapa de viagem de Aby Warburg à América do Norte, 1895.* Ilustração de Aby Warburg. Extraída e adaptada a partir de Chávez; Fleckner (2023). p.012
- FIGURA 2.** *O Astrônomo.* De Johannes Engel, extraído de *Astrolabium planum*. Extraída e adaptada a partir de Warburg (2015). p.014
- FIGURA 3.** *A escada, o cão e o celeiro.* Foto: Aby Warburg. Extraída e adaptada a partir de Warburg (2015). p.026
- FIGURA 4.** *Colunas de texto do Pergaminho A de Isaías (Palestina, talvez século 1 aC.).* Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2005). p.062
- FIGURA 5.** *Projeto tipográfico de Fritz Schumacher e Gerhard Langmaack para inscrição “Mnemosyne” em letras gregas, 1925.* Disponível em: bit.ly/3khQMm7. Acesso: 16/12/2022. p.066
- FIGURA 6.** *Frontão da KBW com a inscrição “Mnemosyne”.* Disponível em: bit.ly/3khQMm7. Acesso: 16/12/2022. p.066
- FIGURA 7.** *Porta de acesso à KBW de Hamburgo.* Disponível em: bit.ly/3khQMm7. Acesso: 16/12/2022. p.068
- FIGURA 8.** *Diagrama com eixo do traço e abertura da letra “e” renascentista.* Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2011a). p.070
- FIGURA 9.** *Capa do Elementos do estilo tipográfico.* Do autor. p.072
- FIGURA 10.** *Diagrama da mancha tipográfica do Elementos do estilo tipográfico.* Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2005). p.074
- FIGURA 11.** *Formato do livro Elementos do estilo tipográfico.* Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2005). p.074
- FIGURA 12.** *Chave para desmontagem da mancha tipográfica (hexágono regular).* Do autor. p.076
- FIGURA 13.** *Conversão das formas geométricas.* Do autor. p.076
- FIGURA 14.** *Desmontagem da mancha (raio do círculo).* Do autor. p.078
- FIGURA 15.** *Desmontagem da mancha (diagonal do quadrado).* Do autor. p.078
- FIGURA 16.** *Desmontagem da mancha (base tripartite do triângulo).* Do autor. p.078
- FIGURA 17.** *Desmontagem da mancha (sobreposição das referências).* Do autor. p.080
- FIGURA 18.** *Desmontagem da mancha (linhas de forças na página).* Do autor. p.080
- FIGURA 19.** *Desmontagem da mancha (resultante na área de texto).* Do autor. p.080
- FIGURA 20.** *Mancha tipográfica (página ímpar).* Do autor. p.082
- FIGURA 21.** *Mancha tipográfica (páginas espelhadas).* Do autor. p.082
- FIGURA 22.** *Mancha tipográfica (excerto do livro, pp.16–17).* Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2005). p.082

FIGURA 23. <i>Menir; Champ Dolent, França.</i> Foto: Guillaume Piolle. Disponível em: bit.ly/3YSUcKW . Acesso: 16/12/2022.	p.100
FIGURA 24. <i>Dança das Morte dos Impressores, 1499–1500.</i> Disponível em: bit.ly/3XYpSNV . Acesso: 16/12/2022.	p.104
FIGURA 25. <i>Oficina tipográfica e a invenção da imprensa.</i> Disponível em: bit.ly/3ljzIUE . Acesso: 16/12/2022.	p.106
FIGURA 26. <i>Letra “a” da Goudy Text em caixa-baixa.</i> Do autor.	p.108
FIGURA 27. <i>Tipógrafas da Monotype, c.1956.</i> Foto: Monotype archives. Disponível em: bit.ly/3ZdQ5ZI . Acesso: 16/12/2022.	p.112
FIGURA 28. <i>Cânone secreto, descoberto por Jan Tschichold e Raúl Rosarivo.</i> Adaptada de Tschichold (2007).	p.152
FIGURA 29. <i>Divisão da altura e largura da página de 2:3 em nove partes.</i> Extraída e adaptada a partir de Tschichold (2007).	p.152
FIGURA 30. <i>Preenchimento total da área de texto do cânone secreto.</i> Do autor.	p.154
FIGURA 31. <i>Forma gráfica 1 (retilínea).</i> Do autor.	p.162
FIGURA 32. <i>Forma gráfica 2 (sinuosa).</i> Do autor.	p.162
FIGURA 33. <i>Diagrama de um campo de futebol.</i> Do autor.	p.166
FIGURA 34. <i>Expressão de terror. Gravura de Duchenne de Boulogne.</i> Extraída e adaptada a partir de Didi-Huberman (2013a).	p.168
FIGURA 35. <i>Proporção da página 2:3. Altura e largura divididas em seis partes.</i> Extraída e adaptada a partir de Tschichold (2007).	p.168
FIGURA 36. <i>Carregar, caducar, identificar-se.</i> Ilustração de Aby Warburg, 1896. Extraída e adaptada a partir de Didi-Huberman (2013a).	p.170
FIGURA 37. <i>Ampersand da fonte tipográfica Minion Pro.</i> Do autor.	p.172
FIGURA 38. <i>Capa do livro Alfabeto in sogno, de Giuseppe Mitelli.</i> Disponível em: bit.ly/3SFzJqV . Acesso: 16/12/2022.	p.178
FIGURA 39. <i>Glifos da fonte tipográfica Chaparral Pro.</i> Do autor.	p.180
FIGURA 40. <i>Abecedário da Chaparral Pro.</i> Do autor.	p.182
FIGURA 41. <i>Virgula de perquirição.</i> Do autor.	p.184
FIGURA 42. <i>Glifos variados com a forma do asterisco.</i> Do autor.	p.186
FIGURA 43. <i>Dingir (sumério).</i> Disponível em: bit.ly/3ZhXtDu . Acesso: 16/12/2022.	p.188
FIGURA 44. <i>Dingir (assírio).</i> Disponível em: bit.ly/3ZhXtDu . Acesso: 16/12/2022.	p.188
FIGURA 45. <i>Caleidoscópio, transfigurador ou luneta francesa.</i> Detalhe da patente da invenção de Alphonse Giroux. Extraída e adaptada a partir de Didi-Huberman (2015b).	p.188

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 46. <i>Tabuinha da epopeia de Gilgámesh</i> . Foto: Osama S.M. Amin. Disponível em: bit.ly/3YU139x . Acesso: 16/12/2022.	p.188
FIGURA 47. <i>Saxifraga-de-willkomm</i> . Foto: Karl Blossfeldt. Extraída e adaptada a partir de Blossfeldt (2014).	p.188
FIGURA 48. <i>Topografia de uma lágrima</i> . Foto: Rose-Lynn Fisher. Extraída e adaptada a partir de Fisher (2017).	p.190
FIGURA 49. <i>Lágrima de esperança</i> . Foto: Rose-Lynn Fisher. Extraída e adaptada a partir de Fisher (2017).	p.190
FIGURA 50. <i>Línguas escritas</i> . Mosteiro St. Mang, Füssen, Alemanha. Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: bit.ly/3xKvGjk .	p.192
FIGURA 51. <i>Trompe-l'oeil; Mang Anton Daiser, 1723</i> . Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: bit.ly/3xKvGjk . Acesso: 16/12/2022.	p.192
FIGURA 52. <i>Série de fotos registradas pela sonda Curiosity, em Marte</i> . Adaptada a partir de foto da NASA/JPL. Disponível em: go.nasa.gov/3ILTcCJ . Acesso: 16/12/2022.	p.194
FIGURA 53. <i>Porta-fratura registrada pela expedição Curiosity nos "East Cliffs"</i> . Crédito: NASA/JPL. Disponível em: go.nasa.gov/3ILTcCJ . Acesso: 16/12/2022.	p.194
FIGURA 54. <i>Detalhe e dimensionamento da porta-fratura marciana</i> . Crédito: NASA/JPL. Disponível em: go.nasa.gov/3ILTcCJ . Acesso: 16/12/2022.	p.196
FIGURA 55. <i>Catedral de Chartres, França</i> . Foto: Sylvain Sonnet/Corbis. Disponível em: bit.ly/3m3elQ3 . Acesso: 16/12/2022.	p.200
FIGURA 56. <i>"Relógio do papai"</i> . Disponível em: bit.ly/3KthhQ6 . Acesso: 16/12/2022.	p.208
FIGURA 57. <i>Desmontagens do tempo</i> . Projeto de Todd McLellan. Disponível em: bit.ly/3ItKNCr . Acesso: 16/12/2022.	p.210
FIGURA 58. <i>Biblioteca; série On Reading, de André Kertész</i> . Extraída e adaptada a partir de Kertész (2008).	p.216
FIGURA 59. <i>Rua; série On Reading, de André Kertész</i> . Extraída e adaptada a partir de Kertész (2008).	p.216
FIGURA 60. <i>Livraria; série On Reading, de André Kertész</i> . Extraída e adaptada a partir de Kertész (2008).	p.218
FIGURA 61. <i>Interpretação do Aleph</i> . Extraída e adaptada a partir de Ingold (2015).	p.230
FIGURA 62. <i>Origem da pintura</i> . De David Allan. The Origin of Painting ("The Maid of Corinth"). National Galleries of Scotland. Disponível em: bit.ly/3Z2DfxJ . Acesso: 16/12/2022.	p.232
FIGURA 63. <i>Teatro das sombras gráficas</i> . De Felicien Trewey. Disponível em: bit.ly/3lRTcbi . Acesso: 16/12/2022.	p.234
FIGURA 64. <i>Olhos tipográficos</i> . Do autor.	p.234
FIGURA 65. <i>A dança das sombras</i> . De Samuel van Hoogstraten. Disponível em: bit.ly/41hpGfz . Acesso: 16/12/2022.	p. 236

FIGURA 66. <i>Teste de Snellen para visão de perto (adaptação livre).</i> Do autor.	p.238
FIGURA 67. <i>Grid desta página.</i> Do autor.	p.240
FIGURA 68. <i>O clã Lucida em 89 pontos, uma das maiores famílias tipográficas do mundo.</i> Do autor.	p.242
FIGURA 69. <i>Carta comercial pictográfica: fuzis por gado.</i> Reproduzido por W. Wundt, <i>Völkerpsychologie</i> . Extraída e adaptada a partir de Didi-Huberman (2013a).	p.250
FIGURA 70. <i>Gesto simbólico de indígenas da América do Norte.</i> Reproduzido por W. Wundt, <i>Völkerpsychologie</i> . Extraída e adaptada a partir de Didi-Huberman (2013a).	p.250
FIGURA 71. <i>Emblema do Instituto Warburg, Londres.</i> Disponível em: bit.ly/3kqfFfk . Acesso: 16/12/2022.	p.252
FIGURA 72. <i>Rébus: barcasacéfalo.</i> Do autor.	p.256
FIGURA 73. <i>Reprodução do Sidereus Nuncius, de Galileu Galilei (detalhe).</i> Extraída e adaptada a partir de Galilei (2015).	p.266
FIGURA 74. <i>Manchas da Lua.</i> Extraída e adaptada a partir de Galilei (2015).	p.268
FIGURA 75. <i>“Asterismo do cinturão e espada de Oriente” (GALILEI, 2015, p.176).</i> Extraída e adaptada a partir de Galilei (2015).	p.272
FIGURA 76. <i>Ex-libris de Aby Warburg.</i> Disponível em: bit.ly/3khaWwA . Acesso: 16/12/2022.	p.276
FIGURA 77. <i>Detalhe da fachada da KBW, Hamburgo.</i> Disponível em: bit.ly/41lBLAh . Acesso: 16/12/2022.	p.276
FIGURA 78. <i>Alicja Kwade: autorretrato.</i> Disponível em: bit.ly/3lWoUKR . Acesso: 4/12/2022.	p.282
FIGURA 79. <i>Bilderatlas Mnemosyne: Prancha B.</i> Extraída e adaptada a partir de Aby Warburg em Ohrt et Heil (2020).	p.284
FIGURA 80. <i>Projeto para Monotype Times New Roman; letras minúsculas “a” e “b”.</i> Foto: Monotype archives. Disponível em: bit.ly/41lB7CG . Acesso: 16/12/2022.	p.290
FIGURA 81. <i>Estúdio de desenho tipográfico da Monotype, década de 1910.</i> Foto: Richard Cooper. Disponível em: bit.ly/3xQ9Qe6 . Acesso: 16/12/2022.	p.292
FIGURA 82. <i>Estúdio de desenho tipográfico da Monotype, década de 1930.</i> Foto: Richard Cooper. Disponível em: bit.ly/3xQ9Qe6 . Acesso: 16/12/2022.	p.292
FIGURA 83. <i>Arquivos da Monotype; Patricia Saunders (depois Patricia Mullett), 1955.</i> Foto: Monotype archives. Disponível em: bit.ly/3EyVliM . Acesso: 16/12/2022.	p.294
FIGURA 84. <i>Puncionistas da Monotype, provavelmente 1928.</i> Disponível em: bit.ly/3xOJrNL . Acesso: 16/12/2022.	p.294
FIGURA 85. <i>Sistema Terra-Lua; foto capturada em 25 de setembro de 2017.</i> Crédito: NASA/Goddard/University of Arizona. Disponível em: go.nasa.gov/3luTbSx . Acesso: 16/12/2022.	p.296

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 86.** *Leitor em livraria londrina após ataque aéreo, 1940.*
Crédito: Associated Press. Disponível em: bit.ly/3kn6n3A. Acesso: 16/12/2022. p.300
- FIGURA 87.** *Adiar em dois dias.* Do autor. p.308
- FIGURA 88.** *Antecipar em dois dias.* Do autor. p.308
- FIGURA 89.** *Metamorfoses: larva, crisálida, imago.* A history of British butterflies (1870). Disponível em: bit.ly/3IsRN2t. Acesso: 16/12/2022. p.328
- FIGURA 90.** *Estrutura modular de Karl Gerstner.* Extraída e adaptada a partir de *Designing Programmes*, de Karl Gerstner, publicado pela Lars Müller, 2019. p.338
- FIGURA 91.** *Grid formado a partir de 58 unidades de medida.*
Extraída e adaptada a partir de *Designing Programmes*, de Karl Gerstner, publicado pela Lars Müller, 2019. p.340
- FIGURA 92.** *Módulo 1: $(6 \times 8) + (5 \times 2 \text{ [espaço entre colunas]})$.* Do autor. p.340
- FIGURA 93.** *Módulo 2: $(5 \times 10) + (4 \times 2)$.* Do autor. p.340
- FIGURA 94.** *Módulo 3: $(4 \times 13) + (3 \times 2)$.* Do autor. p.342
- FIGURA 95.** *Módulo 4: $(3 \times 18) + (2 \times 2)$.* Do autor. p.342
- FIGURA 96.** *Módulo 5: $(2 \times 28) + (1 \times 2)$.* Do autor. p.342
- FIGURA 97.** *Módulo 6: 1 coluna com 58 unidades.* Do autor. p.344
- FIGURA 98.** *Prancha V de H. Rorschach.*
Disponível em: bit.ly/3EBnshk. Acesso: 16/12/2022. p.344
- FIGURA 99.** *Flamingo.* Courtesy of the John James Audubon Center at Mill Grove, Montgomery County Audubon Collection, and Zebra Publishing.
Disponível em: bit.ly/3xMNLwX. Acesso: 16/12/2022. p.346
- FIGURA 100.** *Letra “A”; Chaparral Pro Regular com 11 pontos (2,565 mm de altura).*
Do autor. p.350
- FIGURA 101.** *Espécimes “A” em caixa-alta.* Do autor. p.354
- FIGURA 102.** *Letra “A” em caixa-alta, peso da família Knockout.* Do autor. p.358
- FIGURA 103.** *A—daga.* Do autor. p.360
- FIGURA 104.** *Enciclopédia: PRANCHA da gravação de punções.*
Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2021 Edition), Robert Morrissey and Glenn Roe (eds). Disponível em: bit.ly/3SoY1F8. Acesso: 16/12/2022. p.362
- FIGURA 105.** *Fundo do mar.* Do autor. p.364
- FIGURA 106.** *Mancha tipográfica da Bíblia.*
Extraída e adaptada a partir da *Bíblia* (2018). p.374
- FIGURA 107.** *Proporção de cobertura de tinta da Bíblia.* Do autor. p.374

FIGURA 108. <i>Mancha tipográfica do Elementos do estilo tipográfico.</i> Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2011a).	p.376
FIGURA 109. <i>Proporção de cobertura de tinta do Elementos do estilo tipográfico.</i> Do autor.	p.376
FIGURA 110. <i>Mancha tipográfica do Grande sertão: veredas.</i> Extraída e adaptada a partir de <i>Grande Sertão: Veredas</i> , de João Guimarães Rosa, publicado pela Companhia das Letras, 2019.	p.378
FIGURA 111. <i>Proporção de cobertura de tinta do Grande sertão: veredas.</i> Do autor.	p.378
FIGURA 112. <i>Ilustrações do Vampyroteuthis infernalis. Die Cephalopoden</i> , 1910. Disponível em: bit.ly/3XVOpmK . Acesso: 16/12/2022.	p.380
FIGURA 113. <i>Vampyroteuthis infernalis. Die Cephalopoden</i> , 1910. Disponível em: bit.ly/3XVOpmK . Acesso: 16/12/2022.	p.382
FIGURA 114. <i>Autorretrato de E.H. Gombrich.</i> Extraída e adaptada a partir de Gombrich (2014).	p.384
FIGURA 115. <i>Detalhe do “Dicionário crítico” de Documents.</i> Número 7, 1929. BnF. Disponível em: bit.ly/3Kxpoeo . Acesso: 16/12/2022.	p.402
FIGURA 116. <i>Karl Blossfeldt; gavinhas de Abóbora.</i> Extraída e adaptada a partir de Blossfeldt (2014).	p.408
FIGURA 117. <i>A marca do beijo de batom, por Andrés Sandoval.</i> Extraída e adaptada a partir de Sandoval (2021).	p.422
FIGURA 118. <i>Uma das epígrafes do Elementos do estilo tipográfico.</i> Extraída e adaptada a partir de Bringhurst (2011a).	p.424
FIGURA 119. <i>Pegada no solo lunar</i> , 1969. Crédito: NASA/JSC. Disponível em: go.nasa.gov/41zPuUn . Acesso: 16/12/2022.	p.430
FIGURA 120. <i>Desenho do bisão do período magdaleniano. The chordates</i> , 1950. Disponível em: bit.ly/3m6gKtm . Acesso: 16/12/2022.	p.446
FIGURA 121. <i>Caderneta de João Guimarães Rosa.</i> Foto: Marcos Santos/USP Imagens. Disponível em: bit.ly/3IqvbfF . Acesso: 16/12/2022.	p.450
FIGURA 122. <i>João devorando o livro.</i> Gravura de Albrecht Dürer, 1497–1498. Disponível em: bit.ly/3ZcbW3y . Acesso: 16/12/2022.	p.456
FIGURA 123. <i>Biblioteca Holland House após bombardeio.</i> Crédito: English Heritage Images; Holland House library after an air raid. Disponível em: bit.ly/3XWQOxi . Acesso: 16/12/2022.	p.460

ABERTURAS E PARTIDAS

- 026** Livro: fórmulas de uso
- 034** Breu do eu, ou: um problema de pesquisa
- 056** O saber pelas montagens
- 070** Algo se desdobra
- 084** Meus outros
- 114** ...a lagartixa que pensava ser árvore

PARTE I — ESPAÇOS

- 132** Entre distâncias e limites
- 148** Mundo coberto de lâminas
- 162** A minhoca Boubá e o anjo Kiki
- 172** Viúva & órfã & pé-de-mosca & tofu
- 198** Menir-espço: enigmalha

PARTE II — CORPOS

- 206** Do miolo aos miolos
- 228** Ranger e rugir
- 254** Barcasacéfalo
- 274** 7 sabonetes; 2.200 fósforos
- 300** Menir-corpo: abraço

PARTE III — TEMPOS

- 306** “De trás para frente/ a memória lê o dia”
- 328** Cadarços como borboletas
- 346** AAAAAAAAAA
- 364** Recifes tipográficos
- 384** Menir-tempo: sombra

ENCONTROS E PARTILHAS

- 392** Incursões fugidias
- 420** Peripatético Gráfico
- 450** Coda: m%

459 BIBLIOGRAFIA

ABERTURAS E PARTIDAS

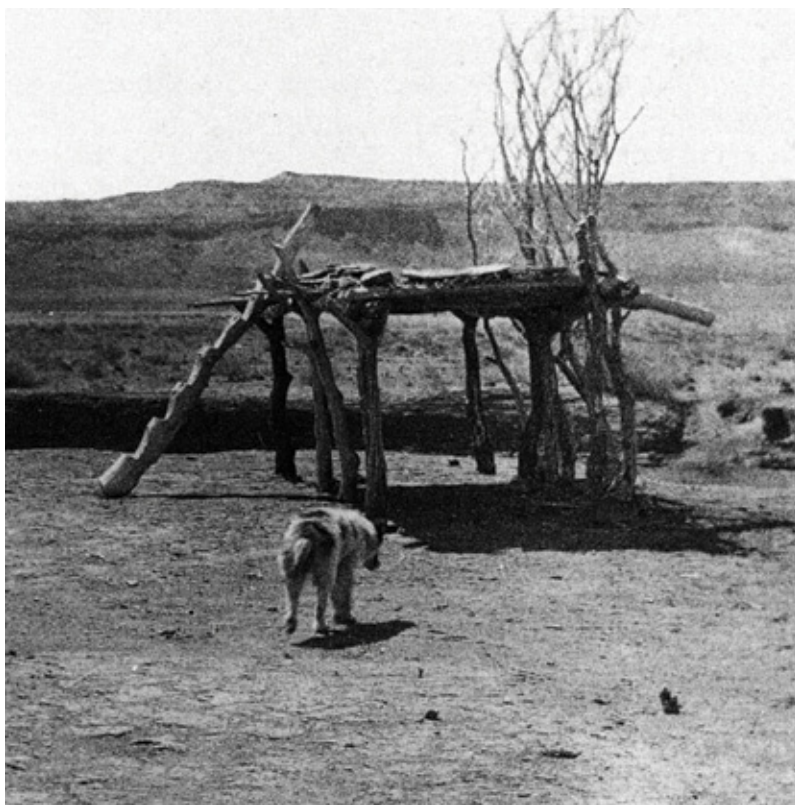


FIG 3 A escada, o cão e o celeiro.

Livro: fórmulas de uso

Ninguém terá deixado de observar que com frequência o papel se dobra de maneira tal que uma parte se sobrepõe a outra paralelamente, em tantas partes quanto forem necessárias, em alturas sumamente variáveis.

Apoiando a mão esquerda sobre o lombo e a mão direita sobre a barriga, entramos em posseção temporária de um volume. Cada uma das folhas, formada por anverso e verso, a que chamamos páginas, é o princípio que dá sentido ao livro, já que qualquer outra combinação produziria formas quicá mais belas ou pitorescas, mas incapazes de transferir o leitor do princípio ao fim de uma obra.

Os livros costumam ser lidos de frente, da esquerda para direita, pois para trás ou de lado se tornam especialmente confusos. A atitude natural consiste em manter-se sentado ou deitado, braços tensionados sem esforço, cabeça levemente inclinada, embora nem tanto que cause incômodo ou dor nas articulações do pescoço, mas suficiente para limitar o campo focal de visão sobre o livro.

Aberto na primeira página – justamente a de rosto –, a mencionada parte, que para abreviar chamarei mão, utiliza-se a parte equivalente da esquerda como pinça (também chamada mão, mas que não deve ser confundida com a mão antes citada), e, levando-a até quase tocar a outra mão, faz-se com que prossiga e transfira a folha para a primeira mão, com o que a página repousará, e a próxima se revelará à mão e olhos. (As primeiras páginas são sempre as mais difíceis, até que se adquira a coordenação necessária. A coincidência de nomes entre a mão e a mão dificulta a explicação. Atente-se em especial para não movimentar ao mesmo tempo a mão e a mão, sob o risco de fechar o livro.)

Atingindo dessa maneira a segunda página, basta repetir alternadamente os movimentos até chegar ao final do livro. Sai-se dele facilmente, com um leve bater das folhas, que o encerra em suas capas no seu lugar, do qual não se moverá até o momento de uma nova abertura.

É possível que a passagem acima tenha soado familiar. Ao modo de Julio Cortázar (2021), faço uma apropriação (indébita, muito provavelmente) em livre transdução a partir das “Instruções para subir uma escada”, em que o cômico e o ordinário se chocam em inusitada descrição.

A natureza deste projeto de tese guarda alguma relação com tal movimento: interrogar a condição física do livro, a partir dos aspectos do projeto de design gráfico. E, principalmente: se apropriar de muitos dos sentidos articulados no ato de leitura para com eles realizar novos arranjos, isto é, montagens comunicacionais. Com Vilém Flusser (2017), elaboro que projetos são abstrações de fenômenos concretos, que nos possibilitariam compreender tais fenômenos e, em alguma medida, transformá-los. Parto do princípio

de que a prática de projeto, ao propor percursos empíricos do ver e do fazer, coloca o cotidiano em crise. Procura instaurar alguma ordem e compreensibilidade frente ao caos. Muitas estruturas podem ser abaladas a partir da visualidade; são outras as leis que a governa. É um espaço outro, um tempo outro, que convoca um outro eu. É um fenômeno em que o corpo é metafísico, o tempo não é cronológico e o espaço ignora a geografia. As imagens do mundo visível, Hans Belting (2014) sustenta, são constantemente confrontadas com as imagens geradas no e pelo corpo humano, que assumem formas de sonhos, imaginações, percepções subjetivas.

[...] uma imagem – quer seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar alguma coisa, manifesta um desejo. Mas um desejo como é qualquer desejo, isto é, complicado de memória. Assim, as imagens manifestam: sublevam-se, sublevam-nos também, por vezes. Tornam manifesto que a política é, desde logo, uma questão de subjectivação e de imaginação, de desejo e de memória. Que o façam no modo de um sintoma, como frequentemente acontece, não impede que, no seu fundo, sejam políticas, e isto precisamente pelo facto de que, voluntariamente ou não, tomam posição entre mil e uma coisas possíveis: uma reminiscência e um esquecimento, um voto e uma recusa, um lugar público e um espaço privado, um raciocínio e uma assombração, uma emoção solidária e um gesto solitário, um saber e um não-saber... (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

Para perseguir tal intento, se faz necessário debruçar-se sobre o design do livro. Sob jugo está, portanto, o peso que o livro exerce no corpo-leitor. Um fardo cultural, um aparato técnico e sensível ao alcance dos olhos e das mãos, um atalho para a ação. Em conformidade com Georges Didi-Huberman (2015c), “olhar debruçado, é pensar e *imaginar-se*, é quase sempre esperar alguma coisa, *estar à espera* de qualquer coisa. É um tempo psíquico configurado em posição espacial, em postura corporal e em sensações visuais concomitantes”. Pois dentre as textualidades que enredam os corpos, humano e livresco, focalizo aquelas concernentes ao projeto de design gráfico. E, para tanto, convoco o *Elementos do estilo tipográfico*, livro de Robert Bringhurst (2005). Sigo ao encontro de uma chave que analisa e sistematiza a *mancha tipográfica*. O termo não deixa de ser um jargão profissional, contudo sintetiza as mais variadas formas pelas quais os diferentes elementos do projeto gráfico são distribuídos dentro de uma página.

A partir da exploração de aspectos teóricos e metodológicos presentes nas obras de Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Vilém Flusser, coloco em jogo as relações entre corpo, imagem, meio, espaço e tempo, recorrendo aos elementos sintáticos e semânticos observáveis no design do livro. Ao postular uma compreensão mais abrangente da *práxis* do design gráfico, demarco o relevo onde a

cultura se assenta ao sinalizar, claro está, o acento do design gráfico sobre a cultura. Com isso, disponibilizo subsídios para se pensar nos atos e práticas de design gráfico, nos imaginários socioculturais, bem como nas potencialidades imaginativas daquele que projeta e também de quem usufrui de um livro. O objetivo é cunhar um conceito, capaz de dar a compreender todo esse processo, batizado “Peripatético Gráfico”.

O conceito tem sua alcunha inspirada na Antiguidade Clássica. Como é sabido, o peripatético diz de um método de ensino e aprendizado supostamente utilizado por Aristóteles nos jardins do Liceu, em Atenas. O filósofo tinha por hábito ensinar ao ar livre, passeando, caminhando, lendo, discutindo e debatendo temas de interesse com seus discípulos. Pois me aproprio do sentido dado ao termo para analisar projetos gráficos, procurando observar os modos de criação, uso e percepção do design do livro. A mancha tipográfica, conjuntamente ao ato de leitura, congrega importante instrumento de relação espaçotemporal e também das mais diversas formas de interpretação das dimensões humanas. A pesquisa pretende articular o corpo humano como local de percepção, pensamento, consciência e o design do livro como um espaço privilegiado para se discutir as referências, memórias, imaginação e integração das experiências do eu com o mundo.

A ideia é capturar na configuração dos projetos sua capacidade para pensar não apenas o espaço gráfico, como também a nossa relação com o tempo. O que pressupõe abrir efetivamente as páginas, desmontá-las, retirá-las da clausura projetual. Situar nos anacronismos da memória e no inconsciente da visão as razões antropológicas e as reminiscências culturais que lhes confere sentido e tramas sensíveis com as quais seremos capazes de constituir o nosso meio de existência.

O caminho que proponho será exercitar uma *abertura*, como tão bem expressou Didi-Huberman (2011), no sentido de *dilacerar* as manchas tipográficas. É notório que há implícitos, nesta perspectiva, um campo de batalha e uma lógica territorial.

Abrir: eis um termo que pode ser entendido em dois sentidos, no mínimo. Abrir é *ampliar*, mas é também *ferir*. Não é a mesma coisa, para a “ciência real” que é a história, aceitar a sua “ampliação” às imagens sob o prisma da ampliação ou perfuração. *Ampliar* o seu domínio às imagens é adoptar, certamente, novos objectos, mas é também capturá-las, englobá-las na ordem que as precede. É olhar a interdisciplinaridade pelo mero prisma das relações *territoriais*, de modo que “ampliar-se” às imagens corresponda, mais ou menos, a estender o seu império e a sua autoridade a novas paisagens e a novos objectos. Muito diferente é a abertura que *fere*, perfura ou atravessa o território que acolhe a operação. Com efeito, só esta possui uma dimensão crítica, uma capacidade *extraterritorial* de

atravessar as fronteiras, de criar caminhos inéditos e de modificar a consistência – começando pelos usos e costumes, as retóricas da autoridade – do território atravessado. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

E o local onde as imagens são animadas não é outro, como tão magistralmente explicitou Belting (2014), senão o nosso próprio corpo. Parto do seguinte pressuposto: o ser humano é patético. Penso especificamente no sentido etimológico do termo, isto é, um corpo acessível às impressões exteriores, sensível às experiências. Contudo, tal corpo não está imobilizado, inerte e passivamente suscetível aos estímulos. Antes pelo contrário, é um corpo que reage, desvia, desloca, se coloca em movimento ativo. Há, de fato, confronto entre o corpo e o mundo. Os atritos se dão justamente nas relações que o corpo estabelece com as coisas, a sociedade, consigo mesmo; enfim, com a cultura.

Atribuo ao ser humano, nesse sentido, o caráter de patético, mas não só. Na medida em que as relações são multidimensionais e pluridirecionais, o corpo assume postura também de (re)agente. É aquilo que, incorporado a um léxico comum, entendo e denomino como movimento peripatético. O prefixo “peri-” é de fundamental relevância. Afinal, trata exatamente daquilo que se encontra, de acordo com o dicionário Houaiss, “em volta de”, “ao redor de”, “contra”; “em relação a”, “para com”. O *peri-patético*, portanto, é capaz de exprimir noções tais como “movimento” ou “localização em torno de algo”. Tal abordagem, incorporada ao significado do termo, não escapa, bem como está no âmago do entendimento do conceito que aqui se delineia.

Compreendo que na medida em que a *potência do patético* encontra lugar de nomeação, ele passa a ser reconhecido. Ao cunhar um conceito, portanto, busco capacitar a compreensão de algumas sensações para, com isso, possibilitar novas partilhas com outros corpos. Mais do que descrever o que se passa na constituição de uma determinada mancha tipográfica ou o que se vive no ato de leitura, está em jogo a própria experiência; isto é, pretendo fazer notar que nomear *cria* o acontecimento.

¹A *Folha de S. Paulo* realizou interessante apanhado, em projeto especial denominado *Um mundo de muros*, que aborda alguns dos muros físicos existentes ao redor do mundo. O material discute as barreiras físicas que nos dividem. Segundo o levantamento, habitamos um mundo cada vez mais interconectado que, contudo, tem erguido muros e cercas para bloquear aqueles considerados indesejáveis. As barreiras físicas existentes contabilizadas chegam a 70. Em uma série de reportagens, que abrange exemplares de quatro continentes, o especial mostra que os muros “separam fronteiras. Outros dividem a mesma população. Alguns freiam refugiados. Outros escondem a pobreza. Ou o medo. Ou a guerra. Ou a desigualdade. Ou a mudança climática.” Disponível em: bit.ly/2KQvsjT. Acesso: 29/9/2019. Outra referência interessante é o autor Theo Deutinger (2018), que discute no livro *Handbook of Tyranny* muros enquanto objetos de design e as implicações físicas e simbólicas que os envolvem.

²“Não saber”, “não-saber”, “insaber”. As traduções em português da obra de Georges Didi-Huberman apresentam tal variação de termos. Sempre que possível, opto e utilizo o termo “insaber” para me referir a essa inversão dialética do saber.

Breu do eu, ou: um problema de pesquisa

O cenário atual evidencia como o mundo contemporâneo vem sendo cercado de muros – físicos e simbólicos – que em nada contribuem para o desenvolvimento das relações socioculturais.¹ O design gráfico é uma das forças existentes e estimuladoras para o atravessamento destas fronteiras, principalmente quando capaz de provocar a rebelião do pensamento. E o faz ao estimular a percepção das potencialidades de uma imagem, independentemente de sua natureza formal. Em cenário de lamento geral, desesperança e resignação em relação ao cotidiano, o design gráfico é aposta possível para o exercício da intersubjetividade objetiva de todo projeto e da insurgência do pensamento. Urge exercitar a liberdade de imaginar futuros horizontes alternativos, ultrapassar o campo estrito do design e alcançar pessoas que sequer supõem-se diretamente atingidas pela potencialidade latente da disciplina. Quanto melhor soubermos sobre design gráfico e as estruturas que o norteia, mais consistentes serão as chances de usar a sua força sabiamente.

Como todo *fazer* que se preze, o design gráfico não deve deixar escapar ao objeto de sua disciplina a pergunta crítica sobre os seus fundamentos. Concordo com André Stolarski (2012, p.227): “o objeto da disciplina do design é o projeto. É ele que a define, é ele o centro de suas atenções e é ele a razão de sua relevância”. Ao tratar da fecundidade das perguntas que o cálculo da mancha tipográfica ilumina, pretendo observar o saber e o insaber² convocados pela *práxis* do design gráfico. Um projeto diz, antes de tudo, do irresoluto, do provisório, do variável, do questionável. Em uma palavra, do perfectível.

No seu melhor, o design gráfico confirma que mudanças – culturais, políticas, econômicas, sociais – são introduzidas no mundo por caminhos positivos e empoderadores, mais do que inibidores ou destrutivos. O design adota diferentes significados e objetivos em contextos distintos, mas seu papel elementar é atuar como agente de mudança, capaz de nos auxiliar a entender o que ocorre no entorno e transformar isso em uma vantagem subjetiva. Ao promover a produção e a circulação de conhecimento através do fazer, o design gráfico compartilha no espaço sociocultural possibilidades empíricas do ver, tocar e saber.

O Peripatético Gráfico, enquanto conceito, aspira a distribuir capacidade, discussão, faculdade crítica, além de contemplar dilemas e conflitos entre o papel do designer gráfico e a respectiva responsabilidade sobre a execução dos projetos. A linguagem inerente ao projeto gráfico de um livro e a capacidade de nos relacionarmos com ela – quer dizer, o grau em que somos capazes de interagir e com a qual podemos expressar aquilo que pensamos, sentimos e desejamos – possui influência determinante sobre como lidamos com o mundo e ele com nós mesmos.

Nesse sentido, a noção de uma dinâmica cultural compreendida a partir da relação entre entorno, livro, mancha tipográfica e corpo-leitor confere ao design gráfico, enquanto campo de saber, um nível de responsabilidade pouco disseminado. Noto que a compreensão sobre o design é, por vezes, contaminada pela concentração quase exclusiva nos aspectos técnicos manifestados em fenômenos do campo. Contudo, na atividade cotidiana do designer gráfico, subsistem fatores sociais, econômicos, culturais, funcionais, comunicacionais, estéticos. Dinâmicas que perpassam e interferem sobremaneira tanto nos modos de fazer quanto nos modos de usar (CERTEAU, 1994). Focalizar tais dinâmicas implica investigar os eixos que estruturam o pensamento projetual, sua sintaxe, semântica e os aspectos simbólicos inerentes à configuração dos projetos. Isto é, compreender o projeto como modo particular de imaginação e meio para a construção do conhecimento. Além de ressaltar a capacidade do design gráfico em contribuir para o desenvolvimento de um ambiente propício à aceleração das engrenagens que compõem o sistema sociocultural em que nos encontramos imersos.

Depois de tudo o que já foi escrito sobre o livro, suas histórias e peripécias, o que se pode tentar fazer nesta investigação é argumentar que algo escapa à visada de grande parte das análises. O livro, enquanto objeto de pesquisa, carrega uma tradição consolidada e atravessada por muitos séculos. A ideia de que sua existência postula importância significativa para o ser humano não é nova; pode ser encontrada, com evidente destaque, em duas das religiões mais significativas de nosso tempo. A Bíblia e o Alcorão são consagrados, funcionam como alicerces fundamentais para ensinamento, pensamento, direcionamento de determinadas condutas. Entretanto, diante do entendimento de que a disposição dos elementos textuais na página e a própria existência física do objeto importam e significam, pretendo fazer crer que estudos sobre o livro padecem de incentivos que abarquem também essa perspectiva.

Em síntese, percebo que a história material dos livros deixou, em certo grau, inexplorada a complexa relação entre design gráfico, livros e construção do conhecimento e da cultura. Por isso, concentro esforços de pesquisa naquilo que engendra uma ideia comum sobre o livro enquanto objeto singular de design gráfico, que promove uma circulação de conhecimentos com consequências culturais. O Peripatético Gráfico visa demonstrar que o conhecimento de design gráfico configurado no livro pode incorporar aspectos culturais relevantes, bem como a cultura, em contrapartida, irá incorporar conhecimentos projetados nos livros. O esforço sistematizado para a descoberta de relações entre design do livro e cultura propõe revelar aspectos da vida humana que, por mais modestos ou singelos, são pouco perceptíveis, difusos, principalmente para aqueles que pouco se prestam à observação de um projeto gráfico. Estou convencido de que conceituar o Peripatético Gráfico possui duplo potencial: um

deles é ser explorado reflexivamente por todo e qualquer leitor. O seu uso será capaz ainda de, simultaneamente, elucidar e estimular táticas pertinentes à feitura e aos usos do livro.

Com Didi-Huberman (2019a) observo que a mancha tipográfica carrega em si as condições dos gestos que lhe deram origem. Para enxergar tal gesto se faz necessário analisar para além do conteúdo representativo da mancha. Linhas, polígonos, formas que se relacionam, contrastam, se orientam e nos orientam. Conforme Didi-Huberman (2019a), “talvez não seja ‘agir’ diretamente, no sentido de ação ou do activismo políticos. Mas, ainda assim, é agir na história e sobre a história, da mais modesta ou mais brilhante das maneiras”. Em sentido semelhante, Flusser entende o fazer como um gesto sobre o mundo.

O gesto de fazer é um gesto de ódio ao mundo. As mãos não permitem ao mundo que seja como é, violam o mundo. Por isto, para o observador externo as mãos devem ser presenças repugnantes no mundo. Mas a última fase do gesto mostra tratar-se de gesto de amor ao outro. As mãos violam o mundo por amor ao outro. (FLUSSER, 2014b, p.97)

Aliado ao gesto do fazer, o livro enquanto ideia é carregado de simbolismo na cultura ocidental e sobre ele fervilham metáforas. Muitas vezes ativas em outros campos do saber, são narrativas semelhantemente interessadas nas forças expressivas das mais diversificadas linguagens produzidas e/ou interpretadas pelo ser humano. O despertar para uma consciência de que a leitura é um modo de assimilação e o projeto gráfico uma forma criativa de produção pode, para muitos, ampliar a dimensão e transformar o design gráfico numa linguagem mais conhecida e, potencialmente, útil.

Por óbvio, trabalhos relacionados ao estudo do livro de teóricos como Elizabeth L. Eisenstein, Roger Chartier, Donald F. McKenzie, Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, Marshall McLuhan, Laurence Hallewell, para citar alguns, não podem ser ignorados. Por outro lado, o Peripatético Gráfico reivindica algo que escapa do argumento principal de obras desta natureza. Isto é, mesmo que vários pesquisadores, em diversas partes do mundo e de diferentes épocas já tenham se debruçado sobre a sociologia dos textos ou sobre produção, circulação e comercialização dos impressos, o design gráfico costuma ocupar um papel subsidiário em tais discussões. O que pode revelar ao menos duas possibilidades: a baixa influência do design gráfico para a constituição do livro ou, talvez, a incompreensão a respeito de sua importância para o tema. Prefiro apostar nesta possibilidade. Por isso, ambiciono destacar e inscrever o projeto gráfico do livro como parte integrante e relevante para expandir a compreensão sobre o assunto. E, com isso, estabelecer diretrizes que fomentem o debate entre uma suposta transitividade entre design, ser humano e cultura. A tendência é resistir – sem descartar – à tentativa de

revisitar discussões bastante reconhecidas e consolidadas, já que seria incorrer no risco de apenas reproduzir o conhecimento canônico do abrangente campo de estudos em que o livro se encontra. Assim, cria-se a possibilidade de abrir novos e diferentes flancos para se pensar a respeito do livro enquanto produto cultural. Uma perspectiva diversa, contudo atravessada pela curiosidade de se descobrir as implicações do design e da cultura no pensamento e ação humanos.

O que nós chamamos inicialmente de história não é senão um relato. Tudo começa com a vitrina de uma *lenda*, que dispõe objetos, “curiosos” na ordem em que é *necessário lê-los*. É o imaginário de que temos necessidade para que o *alhures* repita apenas o *aquí*. Impõe-se um sentido recebido numa organização tautológica que não diz outra coisa além do presente. Quando recebemos o texto, já se efetuou uma operação: ela eliminou a alteridade e seu perigo, para não guardar do passado senão fragmentos integrados na história que uma sociedade inteira se conta nos serões, encaستados no quebra-cabeça de um presente.

Esses signos arrumados como *lenda* continuam, entretanto, suscetíveis de uma outra análise. Começa, então, uma outra história. Ela tende a instaurar a heteronomia (“isto se passou”) na homogeneidade da linguagem (“isto se diz”, “isto se lê”). Produz o histórico no elemento de um texto. A rigor, isso é fazer história. (CERTEAU, 2020, p.307)

A história do livro impresso vem sendo construída nas últimas décadas a partir do que Janssen (2004) entende por “bibliografia analítica”. Envolve aspectos relacionados à produção do livro impresso, isto é, diagramação dos tipos, técnicas de impressão, prensas tipográficas, o substrato papel, dentre outras ferramentas e materiais. Contudo, o campo da bibliografia analítica começa a se abrir para o que o autor denomina “design tipográfico”. Em adição à relevância da técnica de impressão na transmissão dos textos, passa a ganhar corpo a função do design gráfico desses mesmos textos, o que indica fundamentalmente a maneira como eles são projetados e lidos.

Se necessário for esquadrihar com rigor a respeito do surgimento do profissional denominado designer gráfico, editor de arte, produtor gráfico, o encontraríamos apenas no início do século XX. E somente a partir da década de 1950 veríamos o designer se tornar parte formal constituinte dentro do processo de produção editorial. Uma história incrivelmente recente, mas que esconde um dado fundamental: independente de como quisermos denominar o profissional preocupado com o layout do livro, na prática, ele sempre existiu. Ao menos desde os primeiros livros criados: em cada projeto, alguém necessita estar atento em relação aos aspectos de design, ter opiniões formadas e ser capaz de tomar decisões. Portanto, me parece infrutífero definir um recorte temporal, espacial ou histórico

para trabalhar o Peripatético Gráfico. Enquanto teoria, que potencialmente poderá vir a ser desdobrada do conceito, a ambição do Peripatético Gráfico é dar conta das amplas relações humanas em simbiose com os aspectos do projeto gráfico do livro. Quaisquer livros.

O que pretendo capturar é uma espécie de genealogia – ou uma arqueologia, nos termos didi-hubermanianos –, do trabalho de Bringhurst (2005), disponível no *Elementos do estilo tipográfico*. Quero dizer, perceber e encontrar, a partir de Bringhurst, uma sedimentação inconsciente incorporada à prática do projeto gráfico e analisá-la tal qual um arqueólogo: localizada e atravessada pelo espaço e tempo históricos. É um método que, em muito, se assemelha e se aproxima ao de Aby Warburg, notadamente em relação àquilo que se convencionou denominar “ciência da cultura” – ou uma “ciência sem nome”, como Agamben (2012) defende – e o seu peculiar método de conhecimento pelas montagens.

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211)

O livro *Elementos do estilo tipográfico* disponibiliza argumentos para além da pertinência da mancha tipográfica como objeto de pesquisa, o que inclui auxiliar na tarefa de observar os elementos e, principalmente o *proceder* – procedência, processo, procedimento – adotados em quaisquer projetos gráficos. Confere, portanto, consistência ao trabalho de analisar sistematicamente um livro, de direcionar as perspectivas para interrogá-lo.

Os aspectos lógicos e formais trabalhados por Bringhurst (2005) configuram a empiria com a qual selecionei explorar justamente porque oferecem princípios relativamente estáveis. Servem como informações instrumentais e intelectuais úteis para a consecução de um projeto gráfico. O autor ultrapassa questões meramente paradigmáticas ou utilitárias referentes à construção de um livro. Não deixa de ser também um “manual de estilo”: postula lógica construtiva baseada em elementos codificados, que fazem uso de registro matemático, abstrato, estruturado e proporcional. E mais: Bringhurst compartilha do entendimento de que os princípios regentes de um projeto estão baseados na estrutura e na escala do corpo humano: o olho, a mão e o antebraço, além, é claro, da anatomia invisível da mente humana.

As articulações aqui colocadas em questão tomam forma por meio da sintaxe do design gráfico, processos técnicos estabelecidos

³Flusser distingue a “imaginação tradicional” da “nova imaginação”. Conforme os respectivos verbetes da Flusseriana, a “nova imaginação” não indica apenas imaginar aquilo que não existe; antes pelo contrário, é confirmar que se pode abstrair de algo que foi conceituado e converter esse conhecimento em imagem. A “imaginação tradicional”, por sua vez, é compreendida como capacidade de abstração a partir da realidade quadridimensional da vida humana. Então, enquanto a imaginação tradicional possui seu ponto de partida no entendimento sensível, a nova imaginação o possui no entendimento lógico. O relevante disso é que ambas descrevem a capacidade singular do humano de produzir imagens. Além disso, os conceitos só podem ser compreendidos como opostos complementares. Didi-Huberman, por sua vez, ao invocar a “imaginação” reiteradamente recorre a uma anotação de Benjamin (2018, p.483) no *Passagens*, atribuída a Baudelaire: “A imaginação não é fantasia... A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe [...] as relações íntimas e secretas das coisas, as *correspondances* e as analogias”.

a partir de elementos constitutivos do projeto gráfico, tais como hierarquia, formato da página, ritmo, tipografia. Precisamente, demarco como ponto de partida a forma-síntese daquilo que escapa da página enquanto imagem; isto é, a *mancha tipográfica*.

As potencialidades imaginais da mancha tipográfica apresentam ao menos duas dimensões: como rastro, traço visual da realidade que integra e interfere, assim como expressão do meio singular de onde emana. Compreender como é capaz de significar e modificar a percepção sobre o eu e sobre o entorno diz tanto do modo como procuro recortar, enquadrar cada uma das imagens que não escapam à minha visada investigativa, bem como desenvolver – isto é, fazer aparecer – as perguntas que seria possível dirigir ao visível.

Parafraseio Didi-Huberman (2018a), penso sobre a mancha tipográfica como recurso inesgotável para releitura do mundo. O design do livro, disposto ante meus olhos, participa de uma dialética essencial: conforma uma prática materialista, no sentido em que reconhece às coisas soberania autônoma e uma irreduzível singularidade. Se estabelece também como atividade psíquica, dentro de um fecundo jogo de imaginação e animação da memória. O design do livro configura um campo operatório que permite a disposição de coisas díspares, heterogêneas, dentre as quais procuro múltiplas e intrincadas relações, muitas vezes pouco evidentes, para com elas revelar os paradigmas de uma possível interpretação do mundo.

Compreender as conexões, correspondências e analogias que convocam e provocam abre possibilidades de leitura do cotidiano e enriquecimento do saber. As manchas tipográficas revelam aberturas possíveis, potencialidades lógicas latentes, dialogam com a capacidade imaginativa do corpo-leitor na medida em que este se propõe a investir em tal empreitada.³

A imaginação, de novo: a “rainha das faculdades”, segundo Baudelaire, a que “toca a todas as outras”, análise e síntese ao mesmo tempo, porque ela é *material*, até o ponto de ver o mundo somente como uma “imensa loja de observações”, *poética*, visto que “decompõe toda a criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só se pode encontrar no mais profundo da alma, ela cria um novo mundo”. (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.87)

É certo que o corpo humano desempenha um papel na percepção, pensamento e consciência. Articula, processa e armazena as respostas sensoriais e pensamentos. Também abre espaço para as recordações. Com isso, há embasamento para se trabalhar a percepção como especialização óculo-motora, em que há o intercâmbio entre sensações complementares. O contato com o mundo diante de uma experiência provocada pelo encontro entre corpo e livro se dá nas fronteiras de minha identidade pessoal, dos mecanismos do corpo especializado em interpretar as imagens e, claro, do contexto ao qual pertença. A polifonia de sentidos ressoa nas relações, transições,

transações potenciais entre corpo, imaginação e ambiente. O corpo é, conforme Belting (2007b), o eixo de articulação entre consciência, técnica, imagem e meio.

O livro está, simultaneamente, em minhas mãos e dentro da minha cabeça. Ocupa dois lugares distintos, lança informações diferentes para os pontos de contato e se molda, como em um acolhimento, a algumas expectativas. A experiência de leitura se dá no contato e relação das mãos, olhos e corpo com o livro e não a partir do livro em si. Compactuo com Belting (2007b), para quem os meios nada mais são do que arquivos de imagens mortas que animamos com a atividade do nosso olhar. A interação promove um intercâmbio entre as nossas próprias imagens e aquelas que o meio se dispõe a revelar. E acrescenta: através do meio nos chegam imagens que se originaram para além do próprio meio.

Visto que as imagens são incorpóreas, dependem de meios para se corporificarem. Sem eles, deixam de circular. Por isso, a produção imaginal dos projetos de design é um dos modos de circulação do saber. Decerto elaboro a minha própria experiência a partir das mais diversas partilhas – tanto no sentido daquilo que é compartilhado, como na ideia de conflito – do espaço-tempo sociocultural. A experiência, porém, é direcionada de acordo com as condições mediais em que tornam sensíveis as permutações de imagens entre o meio e o corpo. No intercâmbio entre o meio-suporte e o corpo-leitor se situa o determinante papel sociocultural do design gráfico. Daí a concordar com Flusser (2007), quando afirma que o olhar do designer é peculiar, pois trabalha com um olho-sentinela que deduz e maneja eternidades.

O Peripatético Gráfico coloca no centro das atenções não aquilo que o design gráfico é ou pode vir a ser ou representar. Mas, talvez a questão mais premente e permanente para todos aqueles que anseiam um pouco mais de entendimento sobre nós mesmos: o que ele é capaz de provocar. Se for preciso eleger o papel fundamental de um projeto de design gráfico, não hesitaria em sublinhar a capacidade de suscitar novas perguntas, questionamentos, em abrir novas possibilidades de percursos. Efetivamente, dos projetos pode emanar um caráter provocador, provocativo, que escapa das funções intrínsecas ou inerentes de um objeto. A proposta intenta constituir alicerces nestas potenciais conexões ao identificar, categorizar e dialetizar algumas das rotas possíveis e imagináveis da construção e leitura do livro.

As formas visíveis e duráveis dos componentes que constituem a linguagem de um projeto gráfico elencadas no *Elementos do estilo tipográfico* – e que serão objeto de escrutínio – são basicamente: ritmo e proporção; harmonia e contraponto; formas e dispositivos estruturais; símbolos não alfabéticos; escolha e combinação de tipos e, as proporções e as formas que governam o desenho de uma página. Tais elementos serão continuamente inquiridos por um

outro viés – digamos, mais teórico –, uma vez que confrontados a uma filosofia de cunho fenomenológico, por meio de instrumentos de investigação que se assemelham à busca didi-hubermaniana. A filosofia flusseriana e a antropologia da imagem beltingniana também postulam artifícios interessantes ao tema da pesquisa. Afinal, procuro tomar o livro como um corpo físico e simbólico atravessado de potencialidades expressivas, que pensa em nós por meio de uma experiência sensorial.

Enquanto Didi-Huberman trabalha no contexto da história da arte, Flusser vai ao encontro de uma comunicologia para discutir a concepção das imagens técnicas. Já Belting se interessa em investigar uma certa antropologia da imagem. Vale ressaltar que os autores concentram esforços no objeto visível talhado no tangível, nessa constante mistura e troca entre aquilo que é tocado e quem o toca, assim como o próprio sentido tangível e visível incrustado no objeto. Portanto, à luz dos pensamentos de Didi-Huberman, Flusser e Belting exercito uma nova leitura a partir de todo aparato instrumental trabalhado por Bringhurst (2005) no livro *Elementos do estilo tipográfico*. Considero que o trio – Hans Belting, Vilém Flusser e Georges Didi-Huberman –, cada qual ao seu modo, investe esforço intelectual para estudar a cultura. Sendo assim, eles servirão como operadores de leitura, disponibilizando diversificadas chaves de compreensão do trabalho de Robert Bringhurst. A pesquisa será conduzida a partir de um importante material de referência para a formação dos profissionais de design – presente em quaisquer listas de livros essenciais ao estudo do design e da tipografia – e capaz de demonstrar aspectos comunicativos da materialidade e imaterialidade dos livros. A comunicação, inclusive, tomada como um mecanismo de transmissão de mensagens que eficientemente guia o conteúdo – quer dizer, um pedaço compreensível de informação – através de um meio.

O desafio é claro: as obras de Didi-Huberman, Belting e Flusser como um todo oferecem termos, conceitos, operações metodológicas e definições úteis para a descrição e interpretação fenomenológica das práticas de criação do livro. Dialeticamente, articular tais autores com Bringhurst (2005) poderá proporcionar uma gramática comum para um vocabulário durável, porém incerto e em expansão, como tem sido o repertório do design gráfico.

A importância do tema não se limita às configurações técnicas ou estéticas, já que transborda para o entorno cultural, produto de uma consciente ação humana, em grande medida determinada pela convergência de aspectos técnicos, sociais, econômicos, estéticos, psicológicos, dentre outros. Persigo o entendimento de Janssen (2004), para quem a história do livro compõe a ciência da cultura. Interessa investigar o projeto gráfico como meio para gravação e transmissão de mensagens, ao mesmo passo que um operador capaz de dar a perceber influências capturadas, interpretadas, transformadas e retransmitidas.

Por tal viés de investigação, postulo analisar a morfologia e ressonâncias morfológicas do design do livro. Aspectos que descrevem, identificam, exploram e classificam este que é considerado por muitos o mais importante objeto de nosso tempo. A aspiração, claro, é entender como o design gráfico formata determinado conteúdo, o que justifica determinadas escolhas, soluções, em detrimento de outras. E o que isso provoca.

Esquemas, diagramas, ilustrações – a configuração espacial do livro – serão mapeados, utilizados, demonstrados e registrados. Eles funcionam, neste projeto, como âncoras visuais para a argumentação teórica e para a interpretação dos aspectos formais do livro. Procuram, de algum modo, ir além de uma narrativa com imagens; a ideia consiste em articular uma história por imagens interpostas. Nas páginas pares, o contato é com algo como um álbum incompleto, lacunas e intervalos que convidam deliberadamente à interlocução e ao posicionamento crítico do corpo-leitor diante da discussão. O simples protocolo projetual de deixar o álbum livre para a montagem pressupõe a presença de um corpo-leitor, bem como pressupõe a mobilidade das imagens. É jogo aberto – refutando quaisquer sínteses –, potencialmente ilimitado em múltiplos usos e versões. A expectativa é que uma pesquisa ilustrada (e por ilustrar) contribua para melhor compreensão do tema e potencialize as possibilidades de uso prático, que seja capaz de fomentar a conversão da argumentação teórica em ação, quer dizer, em práticas de projeto. Defendo uma posição clara e demarcada de valorização do “intelectual prático” ou “profissional reflexivo”: o sujeito técnico ativamente engajado na reflexão crítica do processo projetual de design gráfico.

Vejamos em síntese: o problema desta pesquisa científica consiste em investigar relações entre o design gráfico e o humano. Obviamente, é um problema que pode postular muitas abordagens, dado que as trajetórias teóricas são múltiplas e diversificadas. Precisamente, ao se decompor o problema, chegaremos a dois componentes principais: livro e ser humano. O livro será inquirido por um de seus atributos: o projeto gráfico que lhe é peculiar. Trabalharei com a imagem resultante do projeto gráfico, denominada mancha tipográfica. Quanto ao ser humano, acompanho Ingold (2015, p.177) e me refiro simultaneamente ao “humano” como uma espécie da natureza e uma condição de ser que transcende a própria natureza: “é uma palavra que aponta para o dilema existencial de uma criatura que pode conhecer a si mesma e ao mundo de que é parte somente através da renúncia ao seu próprio estar nesse mundo”. Será investigado de acordo com algumas dimensões, que, por ora, sintetizarei em um só conceito: cultura. Delimito e faço uso da cultura explorando o que Williams (2007, p.121) entende pela noção deste termo: “substantivo independente e abstrato que descreve um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético”.

A coleta e a análise de dados permitirão escrutinar o ato pro-

jetual em ação a partir de Bringhurst (2005), no *Elementos do estilo tipográfico*. Portanto, está configurado assim o recorte empírico do problema: interessa observar a relação entre projeto gráfico e corpo-leitor a partir de um livro singular que disseca e discute teoricamente a configuração do design do livro.

Em relação à cultura, Didi-Huberman (2013a) – a partir da investigação do trabalho de Aby Warburg – auxilia no entendimento de que serão convocadas e concatenadas ao menos três tomadas de posição: será necessário submeter o design do livro (condensado na mancha tipográfica, imagem-síntese dos aspectos elencados no *Elementos do estilo tipográfico*) à uma perspectiva filosófica, outra histórica e uma terceira antropológica. Para tanto, tentarei exercitar, à luz de Flusser, uma visada filosófica; à luz de Didi-Huberman, uma visada histórica; à luz de Belting, uma visada antropológica. Articular essas perspectivas a um objeto pouco tensionado por tais autores – principalmente se considerarmos o livro e, especificamente, o design do livro como objeto de escrutínio –, poderá servir a novos entendimentos que interessem ao design gráfico e à comunicação, ou seja, a uma disciplina pouco difundida no Brasil, denominada design de comunicação [*communication design*]. Dessa maneira, a tese ganha em potencialidade para adquirir novas acoplagens teóricas ou ainda ser convertida em interessantes e culturalmente relevantes atos projetuais.

O trabalho, imagino, demanda uma visada filosófica justamente porque se faz necessário dialetizar técnica formal e carga emocional do design do livro. A visada histórica visa fazer emergir uma certa arqueologia do livro e, principalmente, do design do livro. E, por fim, o viés antropológico postula dar conta do anacronismo e das relações culturais que um projeto gráfico é capaz de suscitar.

Em outros termos, os conceitos operadores explorados por Georges Didi-Huberman auxiliam a compreender que existe algo que atravessa a linguagem do livro. Além do que, o livro não é um objeto passivo, já que participa do processo de leitura. O ato de interpretação tem relação com aquilo que enxergamos, modifica o que é olhado, e aquilo que é percebido também suscita no corpo-leitor novos entendimentos. O design do livro interfere, portanto, na forma de ver, entrever e prever.

Nesse *objet* [objeto], portanto, devemos primeiro entender a palavra *jet* [jato], e o prefixo *ob* que indica o ato de pôr *diante* de nós, o ato que nos confronta – nos olha – quando olhamos. Nesse objeto, intenso e parcial ao mesmo tempo, insistente embora accidental, nesse objeto contraditório será preciso entender o momento frágil de uma desfiguração que nos ensina, porém, o que é figurar. (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.346)

Já com Hans Belting, pretendo desenvolver o Peripatético Gráfico justamente a partir da capacidade perceptiva e imaginativa

do ser humano de interagir, enquadrar, remontar as configurações de um meio e as respectivas consequências dessa interação. Há algo no livro que possibilita criar metáforas existenciais para a vida de um corpo humano, físico e psíquico. A experiência peripatética implica em exercícios de reordenação do mundo vivido, já que promove atos de rememoração, tomada de posição, analogias, dentre outras categorias de conversão ou até de subversão dos sentidos.

Por fim, a partir da filosofia flusseriana, pretendo investigar os modos como a técnica de design gráfico congrega contribuições determinantes. O projeto gráfico dita o ritmo, hierarquiza as formas, impõe entonações e organiza as pausas. Incita novos instrumentos de articulação dos sentidos. Se analisado por sua estrutura, a arquitetura do livro – o modo como o projeto foi pensado – transforma, expande o conteúdo puramente fonético do texto. O produto editorial se torna, simultaneamente, objeto e obra intelectual. E daí que todo o sentido se fecha sem estancar, dado que o livro inscreve seu fluxo contínuo e combinado entre estruturas físicas e estruturas lógicas, permitindo uma passagem rápida de umas às outras a partir da análise perceptiva pelo escaneamento das páginas.

A abordagem deste projeto, portanto, acaba adquirindo estrutura espiralar, já que parte de uma noção prática do projeto gráfico e retorna com expectativa de alimentar novas práticas. Em relação à estrutura da obra, será alicerçada a partir de quatro grandes eixos, todos eles atravessados pelas perspectivas filosófica, histórica e antropológica: 1. Espaço; 2. Corpo; 3. Tempo; e, 4. Peripatético Gráfico. Os três primeiros – espaço, corpo e tempo – tratarão do ser humano, do meio, do projeto gráfico, das imagens, das contingências, dos anacronismos e darão o embasamento necessário para a definição do último, o próprio conceito que dá direcionamento à pesquisa.

Trilhados tais itinerários, se bem concatenados, o Peripatético Gráfico pode se credenciar como um possível modo de análise do percurso de configuração e leitura do livro. O que se dará a partir do design gráfico, sublinhando o papel do corpo humano no ato de percorrer e a possibilidade de investir interpretações e usos combinados ou fragmentários diante da capacidade perceptiva e da potencialidade expressiva e indefinida de significações do design do livro.

O saber pelas montagens

A aparência do livro possui uma linguagem que lhe é peculiar. No folhear, página a página, procuro decifrar a estrutura gráfica que o sustenta e com ela aprendo a transitar. Atenção, imaginação e montagem se encontra tanto no livro com o qual interajo quanto no ambiente para onde sou lançado. O ato de leitura implica, portanto, em deslocamento. Tal jornada está subordinada à capacidade imaginativa do corpo humano e também ao design do livro, veículo que sustenta e direciona a experiência de leitura.

Quando observado, o livro se mostra força expressiva e sensível, que não bastasse servir de suporte para a existência física das ideias, práticas e discursos humanos, recorre principalmente à linguagem tátil e visual – perceptível a partir dos recursos de design gráfico – para forjar um objeto de valor cultural, historicamente localizado no tempo e no espaço social. Enquanto meio, o livro é um sistema completo. Todavia, se encontra aberto às mais variadas articulações simbólicas. A leitura, em particular, e a percepção, de modo geral, possuem caráter nômade, de impressões e interpretações desterritorializadas. O livro, por sua vez, evoca diferentes e intrínsecas capacidades subjetivas de recortar, deslocar, enquadrar, remontar, ressignificar as experiências do mundo sensível. A partir daquilo que denomino *ressonância morfológica*, emanam do livro imagens em busca de corpos-anfitriões por quem possam ser possuídas, estocadas, domadas, consumidas e (re)utilizadas. Isto é, exercitam justamente o que entendo por saber, compreendido neste contexto como possibilidades de aquisição, estocagem, processamento e uso das mais diversificadas informações. Tais movimentos se manifestam em sintonia com o investimento de nossas capacidades imaginativas em flexíveis percursos que encontram morada nos projetos gráficos e estão incorporados ao livro.

Uma das motivações do design gráfico consiste em estabelecer relações entre ideias, técnicas, processos, objetos, pessoas com o objetivo de comunicar. Em outras palavras, projetos de design possuem uma vocação: conceber o mundo em variáveis. Basicamente, ignora o mundo tal como existe e cria novos mundos. Na medida em que o designer gráfico manipula aspectos profundamente vastos, tais como escala, hierarquia, ritmo, ordem, ele desenvolve, ainda que de modo instintivo e discreto, um princípio técnico: a montagem. Proficuamente utilizada por Georges Didi-Huberman, a montagem diz de um método de enquadramento que combina e interpreta um conjunto de elementos através de suas múltiplas relações. Sem necessariamente destruir tudo aquilo que existe, mas simplesmente desconfiando de nada encontrar acabado.

Portanto, era preciso inventar uma nova forma de coleção e exibição. Uma forma que não fosse *classificação* (que consiste em pôr juntas as

coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão totalitária) *nem bricabraque* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem*. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.399)

A montagem convoca a relevante noção de que existe um “saber-movimento” nas imagens. Conforme Didi-Huberman (Prefácio in MICHAUD, 2013b, p.19), “um saber em extensões, em relações associativas, em montagens, sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis”. Do saber configurado no design do livro procuro uma fonte de imagens turbilhantes e centrífugas. Tal saber-movimento diz do encontro entre o corpo-leitor e a mancha tipográfica, os ritos de passagem e comunhão. Com isso, concebo à medialidade do livro uma posição peculiar, que ultrapassa o caráter de suporte subsidiário para múltiplas formas comunicacionais – para citar algumas, literatura, arte e ciência – pois assume, ele próprio, protagonismo nos aspectos sensoriais despertados a partir das trajetórias gráficas percorridas.

Acredito estar evidente, desse modo, que estou interessado em questionar o estatuto da mancha tipográfica em estreita relação com a imaginação e o imaginário. O que importa, como Belting (2014, p.10) não nos deixa escapar, é procurar de algum modo “assimilar e verter para nosso próprio tema e tempo as propostas de Aby Warburg”. E qual seria a utilidade do tipo de saber inaugurado por Warburg? Seguindo Didi-Huberman (2011), é um saber absolutamente relevante na medida em que dilacera os campos disciplinares. Sob a perspectiva histórica, não significa o mesmo que ampliar o “estatuto do livro” aos estudos de design gráfico e da comunicação. É fazer aceitar um novo objeto, retirando-o de uma ordem estabelecida, de uma autoridade e o apresentar a novas paisagens e interpretações. E a obra de Aby Warburg vem sendo amplamente reconhecida pela capacidade de ampliar não só os territórios dos historiadores, bem como fazer explodir as possibilidades de análise e investigação das imagens.

Uma forma de ter em conta a porosidade destes objectos paradoxais que são as imagens e de ir mais longe do que qualquer interdisciplinaridade de *meter respeito*, diria eu, aquela que só aceita “ampliar-se” sob a condição implícita de salvaguardar, a cada passo, a estabilidade dos seus objectos e a delimitação do seu campo. A história não deixou de “adoptar” as imagens e as obras de arte, é certo. Mas quando estas – muitas vezes agradáveis de estudar, porque belas e fascinantes – não são, afinal, mais do que a “cereja em cima do bolo” das ciências sociais, isto significa que a adopção disfarça mal o seu fundo de paternalismo, ou seja, de autoridade,

⁴Trabalho o *sintoma* como uma dinâmica sobredeterminada das pulsações estruturais dos fenômenos visuais, tal qual estudados por Warburg. Sigo Didi-Huberman (2013a, p.243): “o sintoma denominaria esse complexo movimento serpenteante, essa intrincação não resolutiva, essa não-síntese que abordamos antes sob a vertente do *fantasma*, e depois, do *páthos*. O sintoma daria nome ao coração dos processos tensivos que, depois de Warburg, procuramos compreender nas imagens: coração do corpo e do tempo. Coração do tempo-fantasma e do corpo-*páthos*, no limite operatório das representações em falta (como a quase invisibilidade do vento no cabelo ou nos drapeados da Nífe) e das representações em excesso (como a quase tatilidade das carnes machucadas do Laocoonte). O que a temporalidade paradoxal da *Nachleben* visa não é outra coisa senão a temporalidade do sintoma. O que a corporeidade paradoxal das *Pathosformeln* visa não é outra coisa senão a corporeidade do sintoma. O que a significância paradoxal do *Símbolo* visa não é outra coisa, segundo Warburg, senão a significância do sintoma – aqui entendido no sentido freudiano, isto é, num sentido que subverteu e contradisse todas as semiologias médicas existentes”.

de territorialização e, em última instância, de incompreensão. Significa então que as imagens não foram tomadas por aquilo que são na realidade, nomeadamente objetos problemáticos para a historicidade em geral, objectos para *abrir a história* até o cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

Defendo que as manchas tipográficas carregam uma capacidade de atravessar e transformar que não se encaixa nas categorias históricas cronológicas estabelecidas e precariamente estabilizadas. Conforme Didi-Huberman (2011), qualquer disciplina viva é um *campo de batalha*: um perpétuo reavivar de conflitos teóricos nos quais determinados objetos são estudados *em oposição* a outros, para que determinados modelos de historicidade e de significação possam emergir, *em oposição* a outros. Neste trabalho, por seu turno, procuro compartilhar os modos como Aby Warburg “elucidava os sintomas figurativos através da *irrupção* paradoxal de uma memória, em que os movimentos inconscientes entravam em choque com os dados evidentes de uma cultura compartilhada” (DIDI-HUBERMAN, 2011).⁴ A mão do escriba ressurgue no contratempo da trama do texto e alfaiataria da página contemporânea. A coreografia íntima da mancha tipográfica embaralha as regras representativas do visível. Ou como a sequência de Leonardo Fibonacci presente em pequeno ramo de meu quintal (ou mesmo numa escala tipográfica equivalente) ecoa um conhecimento árabe tão fundamental na formação do pensamento matemático.

Jean-Pierre Vernant (1990, p.142) elabora em *Mito e pensamento entre os gregos* que “não há uma *cronologia*, mas *genealogias*. O tempo está como que incluído nas relações de filiação”. Ora, é exatamente isso que Aby Warburg, ou Charles Darwin, jamais deixaram escapar. Dentre os historiadores, encontro ressonância para uma abordagem semelhante em Michel de Certeau.

A palavra *história* oscila entre dois pólos: a história que é contada (*Histoire*) e a que é feita (*Geschichte*). Esse trabalho banal tem o mérito de indicar, entre duas significações, o espaço de um trabalho e de uma mutação. Pois o historiador parte sempre do primeiro sentido e visa ao segundo para abrir, no texto de sua cultura, a brecha de alguma coisa que aconteceu alhures e noutra momento. Desta maneira *produz* história. Nos pedaços que o imaginário de sua sociedade organiza antecipadamente ele opera deslocamentos, acrescenta outras peças, estabelece distâncias e comparações entre elas, discerne nesses indícios o vestígio de outra coisa, remete assim a uma construção desaparecida. Em suma, cria ausências. Com esses documentos – através de artimanhas que não necessitam ser lembradas aqui –, ele constitui um passado capturado mas não reabsorvido no seu novo discurso. Portanto, seu trabalho é também um evento. Porque não repete, tem como

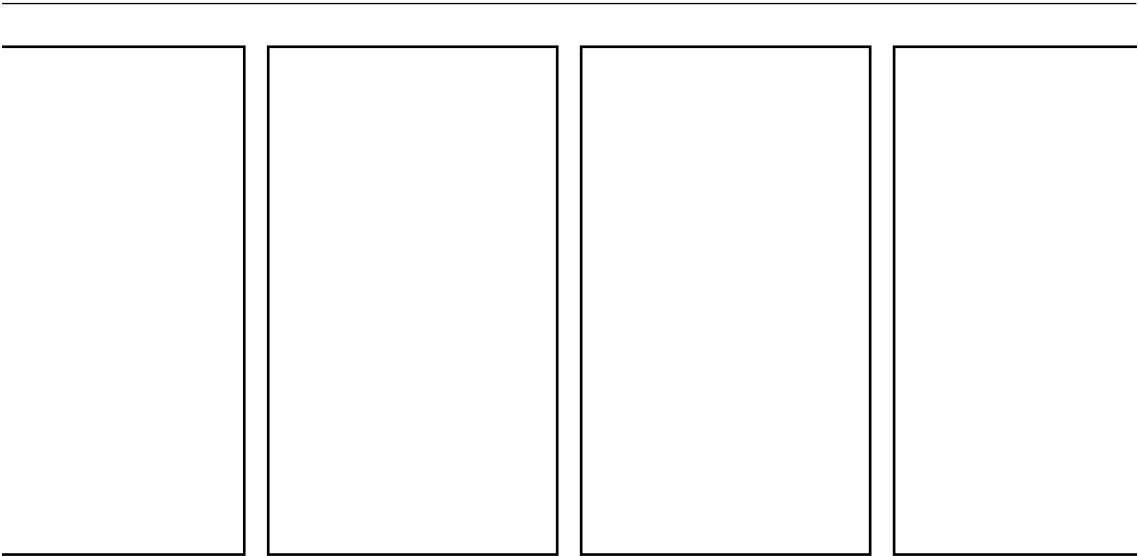


FIG 4 Columnas de texto do Pergaminho A de Isaías (Palestina, talvez século 1 ac).

efeito transformar a história-lenda em história-trabalho. Um mesmo processo operatório transforma a relação do historiador com o objeto passado do qual se falava, e a relação interna entre os documentos que designavam este objeto. (CERTEAU, 2020, p.307)

Portanto, o presente trabalho em absoluto renega a importância – para reverenciar Roger Chartier (1999) – da “aventura do livro”. Em contrapartida, busca uma complexificação salutar do tema, cavoucando pequena brecha no tão vasto campo das imagens visuais. O próprio Bringhurst (2005) argumenta com acuidade que, em termos diagramáticos, o Pergaminho A de Isaías – encontrado na caverna 1 de Qumran, região da atual Palestina, no Mar Morto, possivelmente datado do século 1 AC –, é muito *semelhante* a um e-book contemporâneo.

Jan Tschichold (2007) foi outro obcecado por pesquisas, análises, cálculos e medições de livros e manuscritos antigos. Buscava compreender também a gramática interna de seu próprio design. Sua meticulosidade transmite a convicção de que as oficinas tipográficas renascentistas acumulavam e mantinham sob sigilo elaborados cálculos de correlações entre formatos e manchas de livros que eram, de algum modo, de mão em mão, transmitidos ao longo dos séculos como leis canônicas.

Nessas questões, a intuição comporta-se muitas vezes como uma memória disfarçada: funciona muito bem quando é treinada e do contrário precariamente. Em um ofício como a tipografia, no entanto, é útil estar habilitado a calcular as respostas com exatidão, não importa o quão se tenha os instintos perfeitamente afiados. Nesse aspecto, a história, as ciências naturais, a geometria e a matemática são todas relevantes para a tipografia – e é sempre possível contar com a sua ajuda. (BRINGHURST, 2005, p.160)

É preciso admitir que quaisquer análises que envolvam a origem-turbilhão de todo desenvolvimento histórico de longa duração – recordo que trato aqui de uma *mancha* – logo encontrará elementos pré-históricos cuja genealogia e desenvolvimento são inacessíveis ao estrito e particular campo de estudos em que o livro está (ou parece) encerrado. Walter Benjamin (2020, p.57) é, em retrospectiva, rigoroso ao criticar certo “historicismo” que tenta congelar uma “imagem ‘eterna’ do passado”. A alternativa seria ter com o objeto de estudos uma experiência única e procurar manter o domínio de suas forças, com virilidade suficiente para fazer explodir o *continuum* da história. E deixar “aos outros a função de se acabarem no bordel do historicismo com a puta do ‘era uma vez’”.

Por esta razão, esta pesquisa estará em companhia do historiador, do filósofo, do antropólogo. E, se necessário for, recorrerá, sem hesitar, ao etnólogo, psicanalista, biólogo, artista... Conjecturo tais montagens para, quem sabe, contribuir ou instigar alguma com-

⁵Agradeço a Fernanda Monte-Mór ter-me apresentado o trabalho da autora e possibilitar esta inteligente correlação.

preensão daquilo que poderia ser sumarizado, como um devotado aprendiz warburguiano, na *psicologia histórica da cultura*. Contudo, para que os bons vizinhos do saber auxiliem naquilo que perscruto, devo ousar dilacerar as manchas tipográficas com minhas próprias ferramentas.

A imagem de lutas e batalhas realmente se aplica neste enredo. Entretanto, pensemos em outros começos. Com Kenya Hara aprendi que o design carrega sua origem na consciência sobre o corpo. No momento em que aprendêramos a fazer – e perceber – uma cuia com as mãos, o design passa a fazer parte de nossa humanidade. Ursula K. Le Guin (2021, p.19), em outro contexto, indicou algo semelhante:⁵ “[...] todos já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as longas coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põem as coisas dentro, sobre o recipiente para a coisa recebida”.

É preciso renovar o olhar para as raízes do pensamento de design e da sensibilidade. O design, Hara (2011) sustenta, tem seu nascedouro no exato instante em que o ser humano começa a utilizar ferramentas. O design pressupõe transformação baseada na compreensão do mundo. Então, a partir da forma que configuramos o entorno e nós mesmos, a origem do próprio design se vincula à consciência da sabedoria humana.

Há inequívoca relação entre o caminhar ereto e o saber. Um dos motivos está diretamente relacionado à liberdade e ociosidade criativa das mãos. A gestualidade das mãos promoveu um progressivo aumento e complexificação do repertório de usos e fazeres. Aludo à percussão, à produção e uso de ferramentas, à possibilidade de sentir, colher ou armazenar. Tal aspecto dialoga com um mesmo estágio – percebo influenciado por Flusser (2014a) – em que o humanoide começa a *entrar* na floresta, pois passa a distinguir os lugares em que caminha; ali, é capaz de quebrar um galho e o dominar – por meio de sua subjetividade, se objetiva no emprego do galho – e passa a utilizá-lo como bastão. Dali, levará esta parte conquistada do mundo para casa de modo que possa, eventualmente, ser convertido em cajado. Ou em um remo. Ou, sabe-se lá, telhado.

Retornemos, com Kenya Hara, às *mãos em concha* próximas à uma fonte de água: naquela precisa situação, as palmas dobradas se transformam em recipiente. Com isso, permitem ao nosso ancestral acumular e beber a água da fonte. Se continuamos fazendo tal gesto em riachos cristalinos escorrendo em cascatas sobre seixos escorregadios de trilhas naturais percorridas às dez e doze da manhã de um sábado primaveril ensolarado é porque, em certo grau, intuímos a importância da compreensão do espaço a partir do vazio. Por isso, na percepção do recipiente vazio, especialmente preparado para receber alguma coisa, se encontra mais uma das origens do design.

É claro que a cuia formada originariamente pelas mãos vai se ramificar em muitos outros tipos de recipientes. Hara (2011) indica



FIG 5 Projeto tipográfico de Fritz Schumacher para inscrição “Mnemosyne” em letras gregas, 1925.



FIG 6 Frontão da KBW com a inscrição “Mnemosyne”.

toda sorte de instrumentos a serem preenchidos de modo oportuno, não necessariamente fabricados para preservar o espaço vazio, como roupas e telhados. Refere-se também àqueles que formam a linguagem (ferramenta para expressar emoções e questionamentos). Passando por letras e caracteres, que preservam a linguagem. E até os próprios livros, morada das histórias e das manchas tipográficas.

Como alguns rios, livros costumam indicar o caminho das nascentes e o curso das águas. Contudo, seguindo em direção ao que parece ser um fim, se abrem em delta para desaguar em novas águas. Ainda que a percepção seja governada pelas imagens, nós só podemos reconhecê-las com base na experiência particular, subjetiva. O Peripatético Gráfico, portanto, flerta com a oferta de condições para um *serendipity visual*. É um conceito desenhado para que possa ser lido e sentido como imagem. Capaz de potencializar as leis da expressividade e da gestualidade, reafirmando o papel do corpo no exercício do pensamento.

Aqui estamos “precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável”, precisamente no ponto “onde começa a se exercer a imputação de anacronismo”: estamos diante de um tempo “que não é o tempo das datas”. Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.41)

Não em vão, a inscrição em letras gregas que repousa no frontão, acima da porta de acesso da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* [Biblioteca para uma Ciência da Cultura] de Warburg, na Alemanha – com tipografia desenhada em 1925 por Fritz Schumacher, diretor de planejamento urbano de Hamburgo à época – dita muito bem aquilo que “o homem que falava com as borboletas” perscrutou ao longo de toda a vida: *Mnemosyne*, a deusa grega – filha do Céu e da Terra –, personificação clássica da memória.

Quanto a Warburg, ele nunca deixou de recolocar as questões. Isso o fez repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, reorganizá-lo, abri-lo a novos campos, o que os positivistas, os amantes do *corpus* fechado, chamam, desdenhosamente, de “borboletear”. Poderíamos dizer que Warburg jamais conseguiu – jamais quis – curar-se



FIG 7 Porta de acesso à KBW, Hamburgo.

das imagens. Acaso “falar com borboletas” durante horas não era, decididamente, interrogar a imagem como tal, a imagem viva, a *imagem-pulsção* que a afixação praticada por um naturalista só faria necrosar? Não era encontrar, através da sobrevivência de um antigo simbolismo de Psique, o nó *psíquico* da Ninfa, de sua dança, sua fuga, seu desejo, sua *aura*? Como não reconhecer, nessa fascinação por borboletas, a convivência do inseto metamórfico com a própria ideia de imagem? (DIDI-HUBERMAN, Prefácio in MICHAUD, 2013b, p.22)

Se, neste trabalho, convoco Aby Warburg é justamente para delimitar as longínquas “linhas vermelhas” que pretendo respeitar. Faço coro à sensacional contribuição warburguiana para o estudo da cultura e das imagens, ainda que em muitos aspectos fragmentária, intuitiva e condicionada à sua própria condição psicológica: “a loucura de Aby Warburg atua, portanto, como uma embreagem entre um grupo de conceitos e a experiência efetiva de um *Outside*”, conforme perspicaz constatação de Fabián Ludeña Romandini (2017, p.11). É um preceito que me atrai explorar, aliando rigor analítico e invenção conceitual.

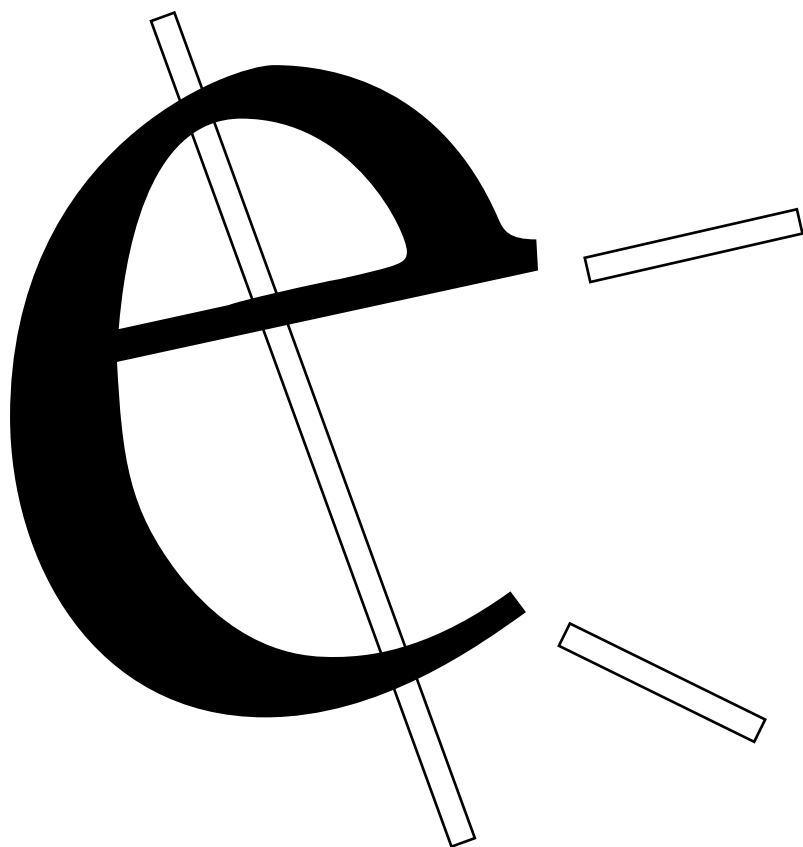


FIG 8 Diagrama com eixo do traço e abertura da letra “e” renascentista.

Algo se desdobra

O *Elementos do estilo tipográfico* atrai de modo distinto: entendo ser pela capacidade de pensar o projeto como linguagem. Atribuo mérito ao seu autor, que merece realmente crédito por aplicar tal abordagem em diversos outros campos do fazer. Reverbera em mim uma questão de fundo para muitas de suas observações: *para que serve a linguagem?* Ou, melhor ainda formulada: *como posso me servir da leitura?*

Do mesmo modo que pretendo me valer de arquitetos ou poetas ou quadrinistas para pensar sobre o design do livro, me pareceu absolutamente honesto e necessário observar o que Robert Bringhurst tem a contribuir de modo reverso. Tratamos, outrossim, de profissional multifacetado que, além de trabalhos voltados para a tipografia e o design de livros, possui uma obra abrangente englobando o ofício de escritor, poeta, tradutor e linguista.

Ainda que o meu desejo de pesquisa esteja particularmente centrado nos aspectos de design do projeto gráfico do livro, o *Elementos do estilo tipográfico* é um trabalho bastante peculiar quando observado em comparação a outros manuais técnicos. Nesse sentido, longe de descartar os manuais para a instrução de um designer gráfico, tais como os propostos por profissionais do quilate de Josef Müller-Brockmann, Emil Ruder ou Armin Hofman – restrinjo a ilustração em apenas três excelentes autores, cujas obras são imprescindíveis para qualquer formação no campo –, argumento que Robert Bringhurst executa um movimento que se diferencia. O que vinculo à ocupação de um lugar privilegiado de observação, em que o ponto de partida se encontra forjado na linguagem, na capacidade humana de comunicação. E, com isso, ele é capaz de elaborar e articular uma prosa poética ao território da técnica tipográfica.

Em termos linguísticos, Bringhurst (2005) aposta em erudição pouco comum em livros técnicos de design gráfico e tipografia, há um caráter poético-literário na obra, com uso prolífico de metáforas.

Muitas das antigas convenções dos escribas sobrevivem na composição tipográfica de hoje. Os títulos ainda são compostos em letras grandes e formais; grandes iniciais marcam o começo de capítulos ou seções; maiúsculas pequenas marcam uma frase de abertura. A página bem-feita é hoje o que era então: uma janela para a história, para a linguagem e para a mente; um mapa daquilo que é dito e um retrato da voz que fala silenciosamente. (BRINGHURST, 2005, p.135)

Isso me levou a refletir sobre a capacidade das figuras de linguagem, então, servirem de suporte para a transmissão de ideias e compreensão de conceitos a partir de correspondências e analogias as mais variadas. Como há de se perceber, as figuras de linguagem compõem um repertório comum que será explorado neste trabalho.

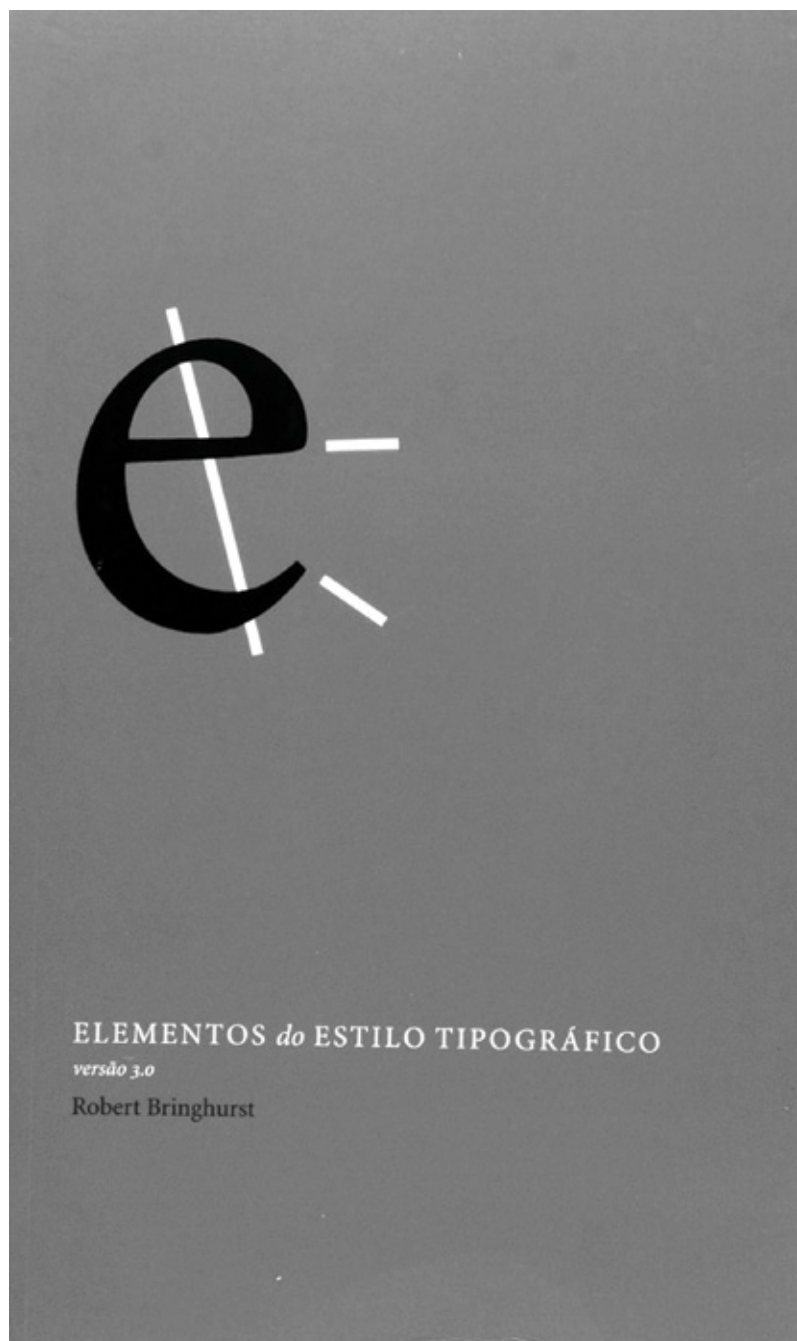


FIG 9 Capa do *Elementos do estilo tipográfico*.

⁶Grande parte da narrativa reconstruída nesta seção, salvo quando sinalizada, costura diferentes relatos e entrevistas que acompanho ao longo dos anos. Destacam-se, principalmente, falas da designer Elaine Ramos, que testemunhou e vivenciou todo o processo. Ver, por exemplo, os Podcasts: *Diagrama 23 – Elaine Ramos* (spoti.fi/3M14qwY); *Entreletras #08 – Elaine Ramos e os elementos do estilo tipográfico* (spoti.fi/3K16sRv). Acesso: 22/4/2022.

⁷Por exemplo: em 2005, foi lançada no Brasil uma edição do *Elementos do estilo tipográfico* com a versão 3.0 do livro. Em 2011, o conteúdo sofre uma atualização, sendo publicado sob a versão 4.0. O conteúdo, desse modo, permanece aberto e vivo à possíveis atualizações e ampliações assumidas por Robert Bringhurst; entretanto, vale registrar, para o corpus desta tese, as modificações observadas não são massivas, contraditórias, tampouco estruturantes. Por isso, por pura afinidade afetiva, ainda que observe outras edições e versões, optei por citar a versão 3.0, de 2005, salvo indicação em contrário.

Didi-Huberman é um hiperbólico fantástico. É capaz, por meio do gesto de aproximação dos fenômenos, dar-lhes um valor extremamente rico. Um pulso fechado que se transforma em levante, uma multidão que é tomada como uma onda de tormenta, vaga-lumes que simbolizam resistência e por aí vai. Flusser, por sua vez, utiliza-se fartamente da ironia. Traço marcante da obra daquele que tem a dúvida como método, o autor recorre à figura de linguagem com humor debochado e grande desenvoltura.

Na recorrência de metáforas, o *Elementos do estilo tipográfico* procura estabelecer alguns parâmetros ou códigos, o que Bringhurst (2005) denomina “etiqueta tipográfica”. Há inequívoco sentido em relacionar tais códigos a uma certa tradição histórica compactuada por ele. O autor defende, por exemplo, o conhecimento da tradição tipográfica como meio para o exercício da liberdade criativa. Para quebrar regras historicamente estabelecidas e consolidadas, é relevante conhecê-las e ter consciência da intenção que articula este gesto. Desse modo, o conhecimento da prática se faz instrumento para a consecução de projetos visuais, em que a ampliação de um repertório de referências e da lógica de funcionamento de um projeto gráfico leva ao aperfeiçoamento dessas mesmas práticas.

De certa maneira, então, com Bringhurst procuro devolver movimentos; para não deixar Didi-Huberman (2010) de fora, pensar simultaneamente sobre o que vemos e o que nos olha. E, mais do que isso: procurar no ver o ir: do que *vemos* para onde *vamos*.

A história da publicação no Brasil é bastante curiosa e merece registro.⁶ Sintetiza uma capacidade que ultrapassa a publicação de um livro: pode ser lida como um esforço sistematizado e diligente para a constituição de um vocabulário técnico em língua portuguesa. A primeira edição brasileira do *Elementos do estilo tipográfico* remonta ao ano de 2005 e guarda alguma relação com a ascensão e expansão da extinta editora Cosac Naify. A primeiríssima edição original, em inglês, foi publicada pela editora Hartley & Marks no ano de 1992.

O livro passou por sucessivas atualizações – Bringhurst prefere o termo versão,⁷ tal qual um software ou arquivo utilizado para as fontes tipográficas em formato digital – e compõe o catálogo da Ubu Editora, desde a conquista dos direitos de publicação da obra no Brasil.

As atualizações basicamente preservam a estrutura do livro. Notadamente, da versão 3.0 para a versão 4.0, é possível perceber pequenos ajustes e retoques textuais e, principalmente, acréscimos nos catálogos de amostras de tipos, na relação de designers de tipos e fundições tipográficas elencados, além de temas relacionados à evolução tecnológica dos tipos digitais. Isto é, para o propósito de se analisar os aspectos que configuram a mancha tipográfica, o conteúdo permanece estável. Como o próprio Bringhurst (2011a) expõe no posfácio da versão 4.0 brasileira, trata-se de um livro aberto às discussões e debates que provoca, seja por interlocutores, tradutores ou usuários. O livro, de fato, é um fenômeno editorial.

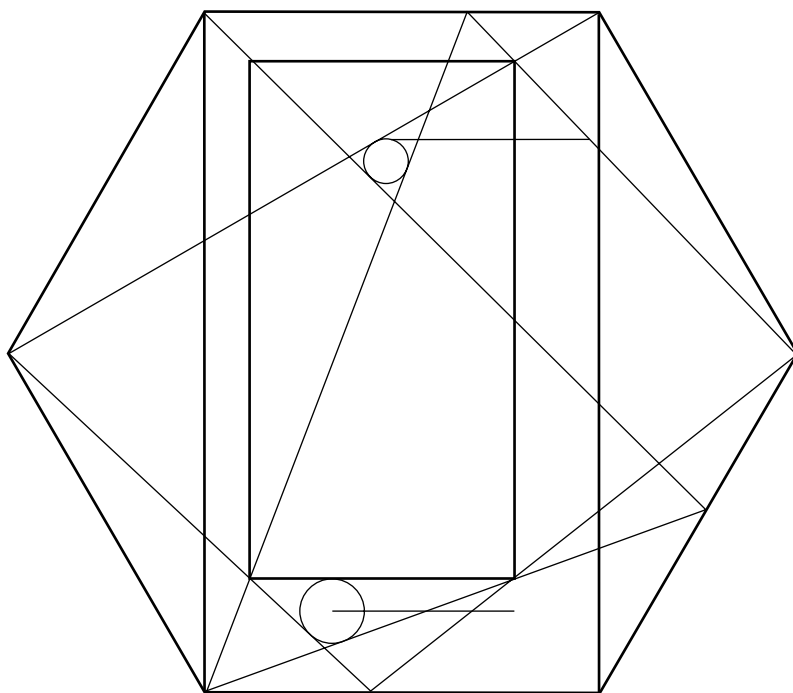


FIG 10 Diagrama da mancha tipográfica do *Elementos do estilo tipográfico*.

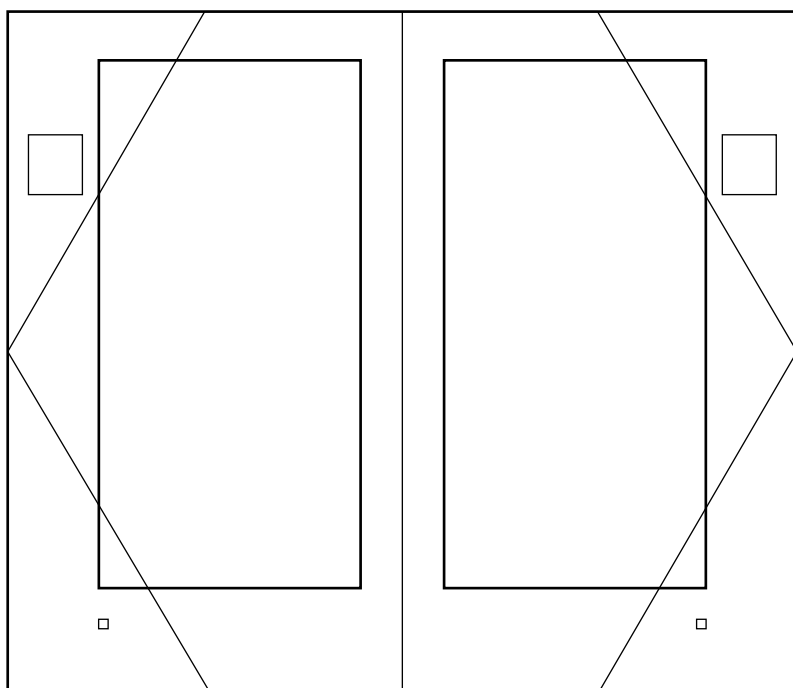


FIG 11 Formato do livro *Elementos do estilo tipográfico*.

O motivo, possivelmente, passa pela constatação de André Stolarski, presente já em suas páginas de abertura.

A resposta está escondida em uma definição específica de *estilo literário* que inspirou o título do livro e que aparece logo de início: “O estilo literário, diz Walter Benjamin, ‘é o poder de mover-se livremente pelo comprimento e pela largura do pensamento linguístico sem deslizar para a banalidade.’ Estilo tipográfico, nesse sentido amplo e inteligente da palavra, não significa nenhum estilo em particular – meu estilo, seu estilo, neoclássico ou barroco, mas o poder de mover-se livremente por todo o domínio da tipografia e de agir a cada passo de maneira graciosa e vital, sem ser banal.” É essa pretensão ambiciosa – dar ao leitor as informações necessárias para alcançar essa liberdade instrumental e, sobretudo, intelectual – que o diferencia dos manuais práticos, dos compêndios históricos e dos volumes introdutórios sobre o assunto. (STOLARSKI, Apresentação à edição brasileira in BRINGHURST, 2005, p.9)

A ideia de traduzir o *Elementos do estilo tipográfico* no Brasil nasce pouco após a publicação de *Alexandre Wollner: Design visual 50 anos*, de autoria do próprio Wollner (2003) – pioneiro do design modernista brasileiro –, em livro que celebra sua trajetória e trabalho, além de inaugurar o catálogo de design da editora neófito. Dando sequência ao lançamento, rodadas de discussões surgiram para serem levantadas novas propostas de obras. A Cosac Naify formara, na época, um Conselho editorial para a área de design com o objetivo de discutir possibilidades de livros da área para publicação. Formado por Alexandre Wollner, André Stolarski, Francisco Homem de Mello, Rafael Cardoso e Raul Loureiro, um dos papéis do Conselho consistia, justamente, em sugerir obras para o catálogo da Cosac Naify. Consta que a indicação para a publicação do *Elementos do estilo tipográfico* partiu do designer Raul Loureiro, um dos primeiros diretores de arte da Cosac Naify. Com formação acadêmica nos Estados Unidos, travara contato com o livro, em inglês, ao longo de sua formação, o que o levou a compartilhar a relevância desta obra para a editora, o campo e a formação profissional especializada.

Não surpreende que o livro seja um marco importante para a constituição do campo de design e tipografia brasileiros. Muito disso se deve à tentativa de estabelecer terminologia técnica mais precisa e razoavelmente consensual em língua portuguesa. Efetivamente, há um esforço para a sistematização dos termos, procurando uma padronização entre os praticantes e estudantes da área. Coube à André Stolarski o papel de verter a obra para o português. Prolífico designer gráfico, o tradutor também pautava sua atenção e atuação profissional à divulgação do pensamento técnico e teórico do design, atento aos mais diversos públicos de interesse. Além da complexa tarefa de traduzir uma obra de um autor, digamos, literário, ainda recaía sobre o tradutor a extrema

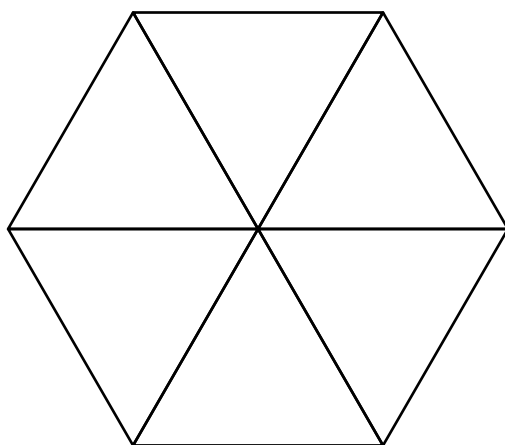


FIG 12 Chave para desmontagem da mancha tipográfica (hexágono regular).

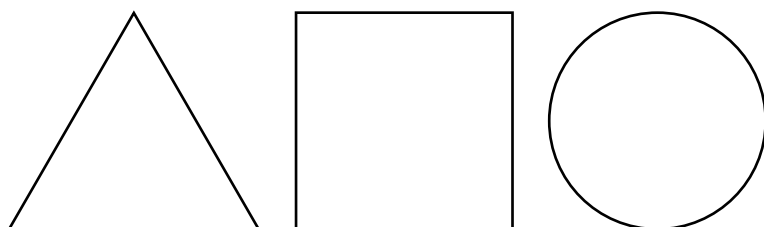


FIG 13 Conversão das formas geométricas.

dificuldade de construir consensos e estabilidade para um ainda não bem definido léxico em língua portuguesa.

O maior desafio envolvido nesta tradução consiste certamente na ausência de referências oficiais acessíveis sobre terminologia tipográfica em língua portuguesa e na inconsistência do uso desse vocabulário no Brasil.

Há três causas para isso: nossa curta tradição tipográfica (de todo modo mais ligada ao uso que à produção de tipos), a desmontagem do saber específico baseado na produção mecânica com a substituição da base produtiva por equipamentos digitais nas décadas de 1980 e 90 e a poderosa imposição do uso da terminologia inglesa no cotidiano dos designers pelos programas utilizados nesses mesmos equipamentos. É uma situação irônica, uma guerra de termos que acontece justamente no momento em que a tipografia amplia seus adeptos e se profissionaliza em um ritmo sem precedentes no país. (STOLARSKI, Apresentação à edição brasileira in BRINGHURST, 2005, p.11)

É nesse sentido que a edição brasileira do livro acrescenta um importante glossário inglês-português, além de leituras adicionais produzidas por brasileiros sobre o tema. Temos, portanto, um livro sobre design tipográfico, traduzido por um designer gráfico, com contribuições imprescindíveis de praticantes e teóricos brasileiros. O “Glossário inglês-português” se soma ao livro original, é um produto útil e relevante do processo de tradução, incorporado à edição brasileira. Se tornou, em suma, documento de consulta e referência naquilo que tange aos termos e terminologias da tipografia e design tipográfico. Procura, acima de tudo, estabelecer um repertório vocabular tipográfico em língua portuguesa. Nasceu colaborativo, através das pesquisas empenhadas pelo tradutor André Stolarski (ressalte-se, mais uma vez: ele próprio, um designer) com outros profissionais, a parca bibliografia existente, tipógrafos, professores e pesquisadores.

Adicionalmente, coube decidir, é claro, sobre a escolha dos termos que poderiam ser traduzidos ou mantidos na língua original, já que corriqueiros (e, de certo modo, mais precisos) no uso cotidiano em língua portuguesa, tais como grid ou layout. Pequenos desafios comparados à uma obra de grande envergadura e sucesso editorial, respeitada no mundo e traduzida para dezenas de línguas diferentes.

Em relação à composição formal, o projeto gráfico do miolo preserva o aspecto da edição em língua inglesa. Verter para o português e compor o texto no livro se tornou um desafio extra que interessa ao tema desta pesquisa, no sentido em que o espaço gráfico, enquanto anfitrião, é um continente que também comporta, de alguma maneira, a língua que recebe. Tal peculiaridade se deve, inclusive, a uma restrição imposta por Robert Bringhurst: o livro deveria respeitar rigorosamente o projeto gráfico original. Isto é:

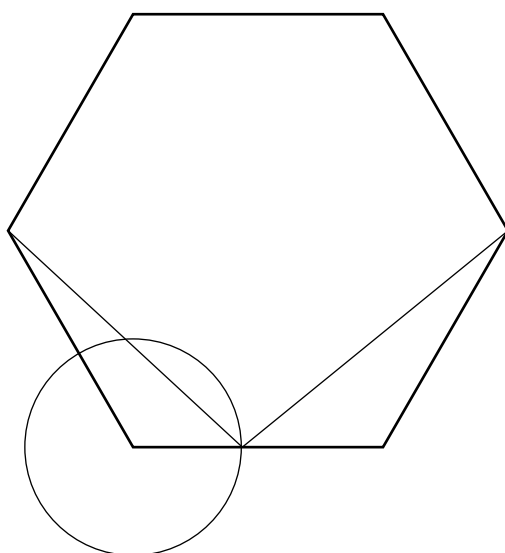


FIG 14 Desmontagem da mancha (raio do círculo).

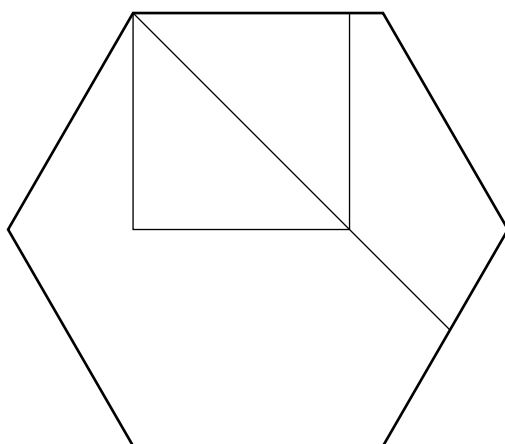


FIG 15 Desmontagem da mancha (diagonal do quadrado).

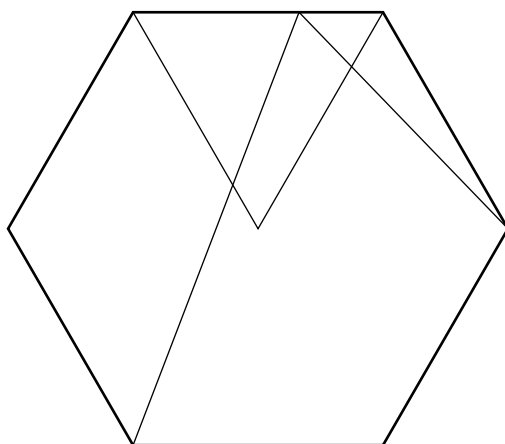


FIG 16 Desmontagem da mancha (base tripartite do triângulo).

⁸Na versão 4.0 ocorre uma substituição do diagrama da capa: a letra “e” em caixa-baixa passa a ser ilustrada em estilo Renascentista, com representação do eixo de inclinação humanista e uma abertura grande.

a mancha, o grid, o formato, os estilos utilizados deveriam estar em estreita correspondência com a edição em inglês. E isso, convém registrar, trouxe inúmeros problemas de diagramação, já que algumas palavras em português são notadamente mais longas do que os termos correspondentes em inglês, algo que provoca trans-tornos e bons desafios aos designers no processo de composição e diagramação. Notas laterais, por exemplo, dada a estreiteza da coluna, padecem deste inconveniente. Desafios inerentes à atuação de todo designer, é claro. Mais do que uma limitação do formato e do meio, diz da própria natureza e especificidades de cada língua, dos desafios de tradução e, neste caso, do respeito à vontade do autor (que fora também responsável pelo design do livro, diga-se, como está assinalado no colofão da edição em inglês).

Com o fim da Cosac Naify em 2015, abriu-se uma nova negociação dos direitos autorais, de publicação, tradução e projeto gráfico-editorial. Coube à designer Elaine Ramos, que integrou a equipe da Cosac Naify como diretora de arte até o encerramento das atividades da editora, costurar com os diferentes interessados a nova aquisição dos direitos. Isso foi possível porque já em 2016, Elaine Ramos funda, juntamente com a cientista social Florência Ferrari e a administradora de empresas Gisela Gasparian, a Ubu Editora. O primeiro *Elementos do estilo tipográfico* (versão 4.0), já com a chancela da Ubu Editora, remonta a 2018, em uma comemorativa e especial edição em capa dura.

Em termos formais, o *Elementos do estilo tipográfico* possui 428 páginas, 685 ilustrações, tamanho 13,2×22,9cm. O miolo é predominantemente impresso em preto e branco, salvo pequenas inserções em tom vermelho. A fonte de texto utilizada é a Minion Pro, fonte tipográfica projetada por Robert Slimbach; já as legendas foram compostas em Scala Sans, projetada por Martin Majoor. O papel do miolo é o Chamois Bulk Dunas 80g/m². A capa de inconfundível escarlate – “a segunda cor habitual do tipógrafo”, segundo Bringhurst (2005, p.73) –, é impressa em papel cartão de alta gramatura, com revestimento do lado externo e cor preta chapada no verso, isto é, nas segunda e terceira capas. Apresenta, na capa, a letra “e” em caixa-baixa na cor preta em estilo Barroco, sobreposta sobre as respectivas representações tanto do eixo primário de inclinação oblíquo quanto de sua abertura moderada, ambos em branco.⁸ Alinhado à base da área de texto, lemos o título e a versão da obra também na cor branca; e, por fim, o nome do autor impresso na cor preta.

Na quarta capa, lemos um comentário de Hermann Zapf – professor, artista, mestre calígrafo e designer de tipos de origem alemã: manifesta a torcida para que o livro se converta em um clássico. Que se torne, em suas palavras, “a bíblia dos tipógrafos”.

A lombada de pouco mais de 25 milímetros não guarda surpresas: repete o título e o nome do autor, dispostos em sentido vertical, de cima para baixo, conforme é conhecida a diagramação de lombada à

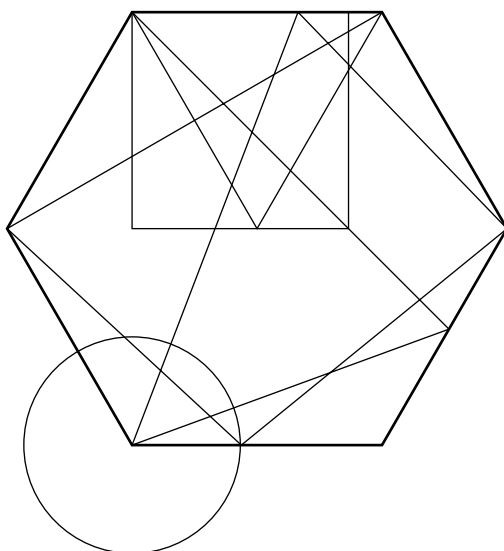


FIG 17 Desmontagem da mancha (sobreposição das referências).

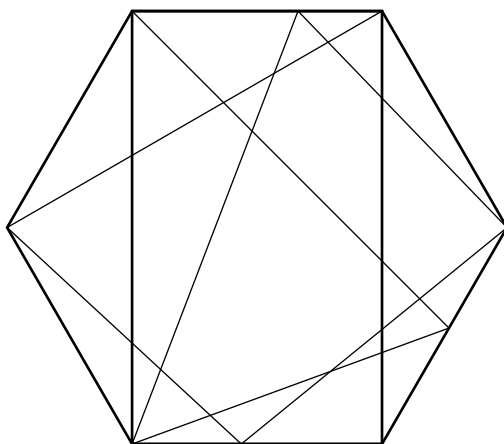


FIG 18 Desmontagem da mancha (linhas de forças na página).

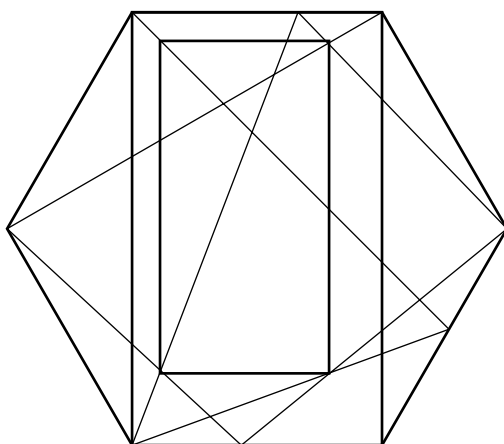


FIG 19 Desmontagem da mancha (resultante na área de texto).

⁹Em relação à diagramação das lombadas, as informações costumam ser dispostas respeitando três maneiras distintas: diagramadas no sentido transversal, perpendiculares à lombada, respeitam a tradição clássica. Caso dispostas em sentido vertical, de baixo para cima, é conhecida como lombada à francesa. Esse tipo de diagramação se difere da lombada conhecida como à inglesa, também paralela à lombada, porém com as informações dispostas de cima para baixo. A grande diferença entre as lombadas à francesa e à inglesa se torna perceptível quando apoiamos uma publicação sobre uma mesa com a primeira capa virada para cima. Enquanto a lombada à inglesa permite uma leitura no sentido tradicional da nossa percepção, a lombada à francesa dispõe a informação de “cabeça para baixo”.

inglesa.⁹ No mesmo sentido de leitura, ao pé da lombada, se encontra o logotipo da editora Cosac Naify.

O livro aberto comunga da forma de um hexágono regular de proporção $1:\sqrt{3}$, com a qual se alcança o formato final impresso. A mancha é resultante da aplicação também de um hexágono de mesma altura sobre a folha simples, e é a partir dessa forma gráfica que a mancha tipográfica é construída. Determinada a mancha da página ímpar, a mesmíssima estrutura é espelhada verticalmente e transferida para a página par.

Bringhurst (2005) apresenta, porém não destrincha a construção da mancha tipográfica do *Elementos do estilo tipográfico*. Uma observação mais atenta é capaz de perceber que a mancha tipográfica é resultante do cruzamento de linhas traçadas dentro do perímetro do hexágono regular. Na realidade, todas as linhas que resultarão na área de texto partem de um dos vértices do hexágono. Sempre me questioneei, entretanto, se o destino das linhas seria aleatório ou se haveria – como uma leitura do livro faz sugerir –, alguma outra correspondência, proporção ou cálculo intencional e deliberado. O próprio autor me fez acreditar que valeria a pena procurar.

Os escribas e os tipógrafos, assim como os arquitetos, têm configurado espaços visuais há milhares de anos. Algumas proporções são recorrentes em seus trabalhos porque agradam ao olho e à mente – assim como alguns tamanhos são recorrentes porque são confortáveis para a mão. Muitas dessas proporções são inerentes a figuras geométricas simples, como o triângulo equilátero, o quadrado, o pentágono, o hexágono e o octógono regulares. Elas não só parecem agradar a pessoas de séculos e países muito distintos como também são proeminentes na natureza, muito além do âmbito humano. Elas ocorrem nas estruturas de moléculas, cristais minerais, bolhas de sabão e flores, bem como em livros, templos, manuscritos e mesquitas. (BRINGHURST, 2005, p.160)

Com essa informação, uma nova frente na investigação detetivesca para a desmontagem da mancha tipográfica se abriu. Passei a testar as formas geométricas do triângulo equilátero, do quadrado e do círculo sobre o diagrama para verificar se cruzaria com alguma pista pelo caminho. Ofereço o percurso, conforme consegui organizar. Por óbvio, pode não necessariamente corresponder ao processo criativo bringhurstiano. Entretanto, ilustra de modo coerente um elaborado processo consciente para o desenho de uma mancha tipográfica. O exercício, ainda que especulativo, ajuda a desenvolver instintos tipográficos e oferece referências úteis para analisar projetos antigos ou pautar o cálculo de novos projetos.

A chave principal para equacionar o mistério, sustento, se dá a partir do próprio hexágono. É sabido que um hexágono regular pode ser formado a partir de seis triângulos equiláteros, rotacionados a partir de um mesmo vértice. Não é descartável também para todos

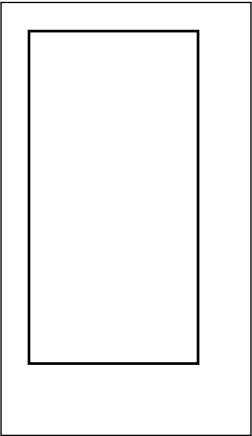


FIG 20 Mancha tipográfica (página ímpar).

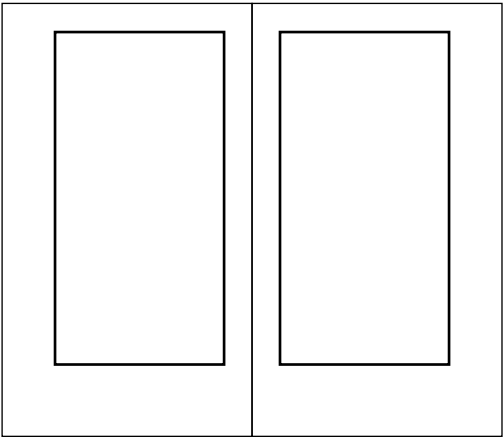


FIG 21 Mancha tipográfica (páginas espelhadas).

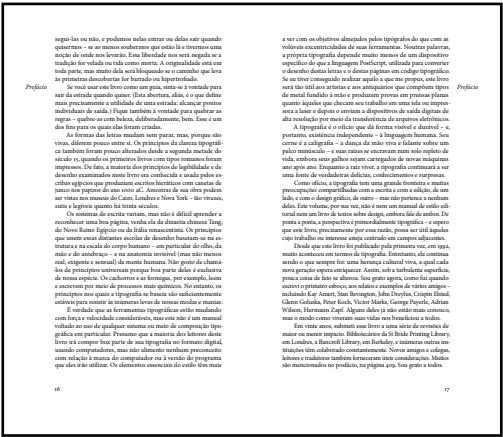


FIG 22 Mancha tipográfica (excerto do livro, pp.16–17).

aqueles que encontram inspiração na biomimética que “estruturas hexagonais estão presentes tanto no mundo orgânico quanto no inorgânico – nos lírios e nos ninhos de vespas, por exemplo, e nos flocos de neve, cristais de sílica e no solo lodoso crestado pelo sol” (BRINGHURST, 2005, p.167).

De posse do triângulo, o autor pôde converter a figura em quadrado e círculo, ambos de mesma altura absoluta entre si. A partir daí, a configuração da mancha tipográfica vai tomando forma, fazendo uso de algumas referências das figuras geométricas, tais como a diagonal do quadrado, o raio do círculo, a base tripartite do triângulo equilátero. É possível observar detalhadamente nos diagramas cada um desses recursos.

Como se percebe, elementos que perdem quase completamente a rastreabilidade no produto impresso e acabado. Desaparecem, por assim dizer, sem contudo deixar de assombrar a página. Por tal motivo, mantêm a relevância, determinantes que são para o estabelecimento da mancha tipográfica em relação às páginas e às condições espaçotemporais em que se posicionará o corpo-leitor. E será nisso, ou a partir disso, que pensarei quando me referir ao *design do livro*.

Meus outros

Aquele que escreve, lê. A forma ensaística deste projeto de pesquisa é antes uma atitude do que um estilo. O modo de aproximação indica a relação com o objeto de pesquisa. Ao promover um uso teórico das emoções, lanço mão de observação e reflexão que levam à experimentação e, assim espero, à compreensão.

Isso poderia dizer que minha própria dança psíquica com uma imagem é sem fronteiras, sem limites. A escrita irá situar-se exatamente num limite vertiginoso, no fio do risco a se correr: escrever para conter, desenhar os limites daquilo que não os tem, mortificar o sem-limite? Ou então escrever para deixar fugir, desenhar a ausência mesma – ou a porosidade – de todo limite? (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.44)

Flusser (1998) alega que adotar um tom mais ensaístico – naquilo que o diferencia de um tratado, mais impessoal e acadêmico – afeta profundamente o trabalho e o argumento a ser desenvolvido. Não se trata somente da forma que o pensamento toma forma, mas igualmente de uma forma outra que convoca o próprio pensar. O enquadramento suscita os argumentos apresentados, o modo como serão montados e relacionados. Então, o corpo que pesquisa é intelectual e ainda existencial: marca uma tomada de posição em relação ao tema e ao interlocutor a quem se dirige. Implicado estou no tema de pesquisa, motivado por razões pessoais e profissionais, e com isso converto a experiência em diálogo.

De antemão, procuro intrinchar o interlocutor no tema, ao provocar a sua própria identificação em diversos aspectos. As imagens, os experimentos, o estabelecimento de relações, os exemplos concretos, as especulações e intuições são propostas para uma abordagem heurística e não axiomática de uma morfogênese do design do livro, a cada passo repostos em questão.

O ensaio não é a articulação de um pensamento apenas, mas de um pensamento como ponta de lança de uma existência empenhada. O ensaio vibra com a tensão daquela luta entre pensamento e vida, e entre vida e morte, que Unamuno chamava “agonia”. Por isso, o ensaio não resolve, como faz o tratado, o seu assunto. Não explica o seu assunto, e neste sentido não informa os seus leitores. Pelo contrário, transforma o seu assunto em enigma. Implica-se no assunto, e implica nele seus leitores. Este é o seu atrativo. (FLUSSER, 1998, p.96)

O livro *Elementos do estilo tipográfico*, por sua vez, funciona como posto de controle e abastecimento que me permite atuar em um eixo que, originalmente, tudo indica, não está no campo de atenção de meus marcos teóricos. Serve como posto de passagem e recarga neste percurso; com ele, se coloca a possibilidade de uma

abertura para operar amplo repertório teórico e a noção de mancha tipográfica, o sangue que pulsa no coração da pesquisa. As manchas são sensíveis ao toque e fazem ver. E com elas procuro provocar o fazer ver das imagens que se formam.

Um fio condutor para superar as inconsistências e presumíveis contradições será o de costurar tais autores diretamente inspirado por Walter Benjamin (2018, p.761): “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem”. No conceito mesmo de citações diretas ou indiretas fica explícito o arranco do contexto de referência, que serve a outro objeto pesquisado. Desse modo, ao invés de inventariar o que cada outro poderia contribuir diretamente nessa montagem, presto continências e pretendo honrar o vasto legado teórico de tais pesquisadores e obras da única maneira possível: utilizando-os.

Cunhar é um procedimento de impressão. Quando assumo objetivar cunhar o Peripatético Gráfico desejo mostrar a vocação do conceito: ao mesmo tempo que centraliza, dissemina. Um conceito cunhado transmite a sua matriz teórica por meio de reprodução. É herdeiro de uma tradição teórica – acima de tudo dialética –, não meramente copiado ou imitado.

A tese não propõe análise deste ou daquele trecho de alguma obra. Visa, sim, o impacto causado pelas obras de modo mais abrangente. Propõe um diálogo com o *Elementos do estilo tipográfico* dentro do contexto da conversação geral sobre a ciência da cultura. O Peripatético Gráfico espera abrir uma nova possibilidade de discussão para o que considero inarticulado, incipiente ou insuficiente para a compreensão do design do livro. E a pergunta fundamental “a quem interessa isto?” encontra resposta no elemento constitutivo do objeto de toda ciência humana: ao próprio ser, ou melhor: à sociedade humana. Interessa ao coletivo, favorável à abstração e, espero, à convivência do diverso no corpo singular. É pressuposto do conceito fazer esse movimento de deslocamento e montagem. Assim, entendo, funciona o design gráfico. Assim, percebo, funciona a memória.

Dizer que são questões de ordem filosófica – e como isso é repetido com frequência – é se deixar censurar e, pior, correr o risco de, na ilusão de permanecer imune ou pouco influenciável, desprezar a potência das imagens e das ideias.

[...] em cada um de seus gestos, por humilde ou complexo ou rotineiro que seja, não cessa de operar *escolhas filosóficas*. Elas o orientam, o ajudam silenciosamente a resolver um dilema, elas formam abstratamente sua eminência parda – mesmo e sobretudo quando ele não o sabe. Ora, nada é mais perigoso que ignorar sua própria eminência parda. Pode se tornar rapidamente alienação. Fazer escolhas filosóficas sem sabê-lo não é senão a melhor maneira de fazer a pior filosofia que existe. (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.13)

A mancha tipográfica será compreendida encarnada no design do livro. E será trabalhada como conceito operatório e não simples suporte de iconografia. Efetivamente, com Didi-Huberman (2013c) é possível compreender que há saídas ao julgamento restrito às categorias semiológicas do *visível*, *legível* e *invisível*. Ele pensa na alternativa a essa *incompleta semiologia* a partir do branco em um afresco de Fra Angelico; redireciono essa possibilidade para o branco da página, ou melhor, para a potência da composição da mancha tipográfica sobre uma página em branco.

Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética – certamente impensável para um positivismo – que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. O risco é grande, sem dúvida. (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.23)

Em super condensação e livre paráfrase do pensamento didi-hubermaniano, argumento que a imagem prescrita pela mancha não é *visível*, no sentido de um objeto claramente exibido ou delimitado. Tampouco *invisível*, já que impressiona o olhar e vai além disso. *Legível* também não seria a melhor definição, por se tratar de questão de traduzibilidade. Nesse sentido, a imagem da mancha tipográfica é *visual*. Ela seria antes um *acontecimento* do que um objeto. Sua potência se impõe como algo irrefutável. A mancha tipográfica marca a página como elemento que não aparece de maneira clara e distinta; compõe, então, um caráter *virtual* do regime do visual no conhecimento visível.

E assim sempre será, pois sempre implicará o olhar de um corpo-leitor, sua história de vida, fantasmas, divisões intestinas. A virtualidade, justamente, designa a potência soberana do que não aparece visivelmente de imediato. Só assim podemos procurar enxergar o cruzamento e a proliferação de sentidos que uma imagem torna possível, capazes de deslocar, condensar e transfigurar. Daí a compreender o virtual como “um *sintoma*, entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos” (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.26).

O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura. Isso não quer dizer que seja desprovida de sentido. Ao contrário: ela extrai da sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incorreta o seu labirinto virtual. (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.26)

O insaber que a imagem propõe apresenta um duplo regime. Primeiro, só se torna apreensível através de um corpo-leitor que se coloca diante dela, do acontecimento que o desnuda. Em segundo lugar, indica um uso esquecido do olhar, perdido nos saberes do passado daquele que a projetou.

Postular a noção de insaber exclusivamente nos termos de privação do saber não é certamente o melhor modo de abordar a mancha tipográfica, pois isola o saber no seu privilégio de referência absoluta. É possível melhor capturar as potências da página impressa não como mera leitura – o que Didi-Huberman (2013c) compreende etimologicamente como estreitamento de um laço – mas como exegese. Isto é, uma relação que indica extrapolar o conteúdo manifesto na página, uma abertura a todos os ventos do sentido, a uma matriz virtual de possibilidades inumeráveis. O virtual – e o insaber que carrega – estremece qualquer possibilidade de exatidão. Sempre haverá escolhas e decisões a serem tomadas, opções a serem articuladas. Implícitas, ou não, conscientes, ou não, se dão a partir de escolhas lógicas, epistêmicas e retóricas: é disso que resulta o caráter singular de uma mancha tipográfica.

Tudo isso exposto e percebendo que, por si, *os elementos do estilo tipográfico* seriam incapazes de dar todo o sentido da mancha tipográfica, não devemos tampouco deixar que a questão seja dissipada e entregue simplesmente à livre associação e ao arbítrio. Tratamos, antes de tudo, do *insaber*. A realidade visível da imagem é ofuscada pelo intrincamento antropológico das diversas exigências do visual. A questão fundamental, sem dúvida, é esclarecer como incluir na análise da mancha tipográfica o que Didi-Huberman (2013c, p.41) compreende como “eficácia – visual – do *virtual*”. Uma questão merece ser recolocada aqui nos seguintes termos: o design do livro integra uma categoria a propósito da qual a descrição ou observação exata motiva constituir alguma definição específica?

Onde está a “especificidade” do vitral gótico? Absolutamente em parte alguma. Está no cozimento da pasta de vidro, está no longo transporte de minerais coloridos pelos negociantes, está na abertura calculada pelo arquiteto, na tradição das formas, mas também na pena do monge que recopia a tradução, feita por

João Escoto Erígena, do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, está num sermão dominical sobre a luz divina, está na sensação tátil de ser atingido pela cor e de simplesmente olhar, no alto, a origem desse contato. Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades no entanto positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia polimorfa. Não haveria alguma inconsequência em separar sua “definição” de sua eficácia? Como então o historiador da arte não teria necessidade, para pensar a dinâmica e a *economia* do objeto visual – que vão além dos limites visíveis, físicos, desse objeto –, como não teria necessidade de uma semiologia elaborada, de uma antropologia, de uma metapsicologia? Aquele que diz: “Vou lhes falar desse objeto visual do ponto de vista específico do historiador da arte”, este provavelmente corre o risco de deixar escapar o essencial. Não que a história da arte deva por definição deixar escapar o essencial, muito pelo contrário. Mas porque a história da arte deve constantemente reformular sua extensão epistemológica. (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.46)

Cabe ao insaber exigir do saber reinterrogar a questão colocada. A consequência é que uma mancha tipográfica deve ser sentida como objeto vivo, ainda que eventualmente queiramos estabilizá-la na página, sufocá-la com as próprias mãos ao fazer dela um objeto completo e absoluto. Doce ilusão: a vida do design do livro pressupõe o estatuto fatalmente aberto, clivado, colocado sob o olhar escrutinador do corpo-leitor. Aquilo que permanece visível convoca o que desapareceu e, ao se perscrutar os rastros visuais desse desaparecimento, será encaminhado fatalmente aos encontros de seus ambíguos sintomas. Conforme Didi-Huberman (2013c, p.65): “*symptôma*, em grego, é o que sucumbe ou cai com. É o encontro fortuito, a coincidência, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas – de forma imprevisível mas soberana (*tuchè*)”.

Para alcançar o entendimento sobre onde toca o insaber e o saber das manchas tipográficas, é relevante resgatá-las da tirania do visível. Antes da abertura de um livro visível e palpável houve a exigência da abertura do mundo visível produtor de formas, mas produtor ainda e também de furores visuais. O que se vê são aspectos do design do livro, sem dúvida, mas também sintomas e rastros de um mistério: antes da demanda, houve o *desejo*; antes do anteparo, a *abertura*; antes de um corpo-leitor investir na leitura, um *lugar* das imagens.

Por isso, a proposta é heurística. Bringhurst (2005) constrói uma admirável argumentação em torno do projeto visual. Disponibiliza ideias, noções, conceitos e elementos, que utilizo livremente como

combustível sem, entretanto, tomá-los como empiria. Ao dizer que tipógrafos europeus herdaram por volta de dois milênios de pesquisas de seus antecessores, os escribas, demonstra como os princípios sobrevivem, são flexíveis e incontáveis. O paradoxo do anacronismo, segundo Didi-Huberman (2015b, p.107), se manifesta “a partir do momento em que o objeto histórico é analisado de modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente”. Uma definição mínima de sobrevivência – justamente o que Warburg nomeava *Nachleben*, adotada neste trabalho sob o termo *sobrevivência* – diz respeito ao aspecto significativo dos efeitos anacrônicos e da influência de pessoas, coisas, ideias, conjunturas de uma época sobre outra.

Em suma, aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído –, mas o próprio traço significante. É preciso entender bem: trata-se menos do traço como contorno da figura figurada que do traçado como ato – ato dinâmico e sobrevivente, singular e repetido, ao mesmo tempo – da figura figurante. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.158)

Novas manchas tipográficas estarão sempre à espreita esperando para serem projetadas e lidas. São elas, efetivamente, que me mobilizam a pensar sobre design e cultura; servem como fendas, aberturas e vetores para outros saberes. É aqui que promovo encontros e partilhas entre todos os autores. É pressuposto que busco fiadores em meus outros para me guiar. Afinal, o pensamento é isento das formalidades aduaneiras. Como ensina Warburg (2013a, p.294), é preciso lutar contra “os influentes guardiães das fronteiras” para perceber as enormes forças culturais que sustentam as manchas tipográficas. Pensar por imagens é a melhor maneira de evidenciar como proceder: suas eternas sobrevivências e migrações proporcionam operações intelectuais interessantes para tramar uma mancha tipográfica. A experimentação teórica dos aspectos das formas visuais que habitam o design do livro conduzirá à constituição do Peripatético Gráfico.

Assumo, portanto, um movimento teórico e epistemológico, sem me furtar de beirar penhascos tipográficos em busca de colheitas científicas. Indico, de pronto, que não haverá ponto de chegada, tampouco proposta de sínteses ou fusões. Antes pelo contrário, o processo será de atritos e fissões nunca apaziguados ou apaziguadores. Se muito (e não me parece pouco), a proposta funda-se em responder interrogativamente gestos exclamativos. Por isso mesmo rejeitar a técnica em si mesma e, antes de tudo, privilegiar as intrincações: entre corpos (mímico e plástico), espaços (corporal e psíquico) e tempos (biológico e simbólico).

O que é uma intrincação? É uma configuração em que coisas heterogêneas ou até inimigas são agitadas juntas: nunca sintetizáveis, mas sem possibilidades de ser desenredadas umas das outras. Jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior. Contrastes colados, diferenças montadas entre si. *Polaridades amontoadas*, empilhadas, amarfanhadas, umas dobradas sobre as outras: “fórmulas” com paixões, “engramas” com energias, marcas com movimentos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.174)

Em belíssima carta enviada a Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman (2019b) gentilmente rebate ideias discordantes entre as respectivas concepções teóricas e explica sua verve permeada de lirismos do romantismo hugoliano. Como bem se sabe, Rancière defende frontalmente uma autonomia das imagens em relação a nós mesmos, a capacidade de se sustentarem por si mesmas sem precisarem oferecer ou pedir nada a ninguém. Isto é, a emoção não está na imagem; aquela seria meramente uma questão de recepção no espectador. Didi-Huberman, por sua vez, insiste na ideia de que o páthos, ao menos no ocidente, constitui um meio privilegiado para o funcionamento das imagens. Na correspondência, franca e honesta, Didi-Huberman parece dobrar a aposta: argumenta que a grande divergência entre eles se encontraria em respeito à leitura do sensível. Isso se dá porque Didi-Huberman demonstra clara preferência por ler, reler, relacionar no sensível a própria intrincação de seus componentes. Quer dizer, a imagem invoca o sensível, entretanto o sensível implica o corpo. Corpo agitado por gestos que, por sua vez, veiculam emoções. As emoções envolvem o inconsciente, ele próprio um nó de tempos psíquicos. De modo que uma única imagem pode trazer de volta ao jogo ou ao debate toda uma esquematização do tempo e da história, incluindo a cultural.

A imagem, então, compartilha mais do que complexidades, *implexidades* fenomenológicas. A emoção está tão implicada na imagem que uma faz uso da outra. Ou seja, uma se intrinca na outra; tão logo uma apareça, se tornam inseparáveis. A imagem é ativa, proativa e manifestação exemplar para a constituição sociocultural e da memória. Além disso, se debate e luta: não permite que seja dividida sem se ferir. A menos que se considere fazer da imagem uma autópsia. Portanto, a leitura de uma imagem viva terá êxito apenas se nos implicarmos nela – por nossa conta e risco – realizando um trabalho heurístico de imaginação, constelativo e dialético, que seja exposto na prática a partir de montagens.

Ora, essa construção joga bem, dialeticamente, em dois tabuleiros ao mesmo tempo: ela não *dis-põe* as coisas, senão para melhor *ex-por* suas relações. Ela cria relações com diferenças, lança pontes acima de abismos que ela mesma abriu. Ela é *montagem*, atividade em que a imaginação torna-se uma técnica – um artesanato, uma

atividade das mãos e de instrumentos – a produzir pensamento no ritmo incessante das *diferenças* e das *relações*. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.224)

De um lado, disponho o *Elementos do estilo tipográfico*, a ferramenta de conhecimento histórico. Sobre a outra mesa de montagens, o experimento da leitura do virtual. Os elementos que compõem a mancha postos de um lado: nada insignificantes, tampouco numerosos demais. De outro, estarão dispostos alguns objetos que saltam entre o morfológico e o patético, sempre no risco de perder o chão para ver mais do alto e mais ao longe. Curioso: “na China, a página tipográfica é conhecida até hoje como *huóban*, ou ‘tábua viva’” (BRINGHURST, 2005, p.133). Caberia pensar, então, no design do livro – acionado pelo corpo-leitor no vai e vem sensual e ritmado do movimento com as páginas –, como uma gangorra em oscilação polar. A página como espaço tabular do projeto, quer dizer, campo operatório, capaz de dar a cada montagem a chance de criar um campo de relações imaginativas ao mesmo tempo sensíveis e operatórias.

Como bem coloca Didi-Huberman (2013a, p.132), as imagens não solicitam exclusivamente a visão. Inicialmente, sim, o olhar, mas também “o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de *intensificação*”. Assim, a arqueologia da mancha tipográfica se mostrará antegenealógica. A sua força está na variação, expansão, conquista, captura. Se refere a uma espécie de atlas que deve ser sempre redesenhado, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas de leitura.

Dai, a intenção em mapear a mancha tipográfica e não decalcá-la. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos e abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza. Permite sempre múltiplos percursos. É como a toca de Alice. Um mapa possui múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. O inverso é também verdadeiro, mera questão de método: “é preciso sempre *projetar o decalque sobre o mapa*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.31).

É válido não se esquecer que uma grande característica dos mapas contemporâneos – assim como a perspectiva no Renascimento – é colocar o corpo-leitor no centro do acontecimento. O GoogleMaps, por exemplo, é “eucêntrico”, autocentrado, sabe precisar onde se está e é orientado de modo a manter o usuário sempre centralizado. Os pontos cardeais de outrora são bem menos relevantes. A direção é dada em relação a um corpo. Aconteça o que acontecer, a rota será adaptada para manter a perspectiva subjetiva e o destino sempre à frente. É estranho, porque passamos a pensar que tudo está a salvo. Com o controle da localização de onde se está ou como encontrar



FIG 23 Menir; Champ Dolent, França.

um destino e sem nunca saber o desatino – na angústia, agrura ou no deleite, êxtase – de uma errância ao se sentir perdido.

Há outro tipo de desvinculação: a conexão digital entra em conflito com a orientação autônoma no mundo físico. Acarreta um analfabetismo espacial, em que habilidades para ler o ambiente ficam pelo caminho, desorientado que se torna todo o mapa mental e cognitivo. Afinal, seguir não se resume a seguir um conjunto de instruções. Perceber a paisagem ajuda a desenvolver habilidades de localização e locomoção, independentemente se a busca for por um norte ou não.

Por isso mesmo exalto a relevância da existência de menires pelo caminho. Marcos balizadores de estradas há muito percorridas, eles sempre existiram para que os humanos tomássemos decisões mais bem-informadas sobre a própria vida e as dos outros, sejam em questões culturais ou para melhor compreensão sobre como o mundo funciona. E, com isso, decidir como agir sobre ele.

Efetivamente, é um tanto difícil imaginar como os viajantes da Antiguidade conseguiam atravessar continentes inteiros sem a ajuda de mapas, estradas e sinais indicadores. Não obstante, um incrível tráfego de viajantes e de mercadores continuamente atravessava florestas impérvias e territórios desconhecidos aparentemente sem demasiada dificuldade. É bastante provável que os menires funcionassem como um sistema de orientação territorial facilmente inteligível para quem conhecia sua linguagem: uma espécie de guia esculpido na paisagem que conduzia o viajante ao seu destino, orientando-o de um sinal a outro ao longo das rotas intercontinentais. (CARERI, 2013, p.54)

De algum modo, então, pretendo traçar uma história que devesse ela mesma nômade. Que não seja meramente descrita pela perspectiva dos sedentários, mas sim pela de seus operadores. A relação interna de uma mancha tipográfica com o fora não é um “modelo”, é um agenciamento que faz com que o próprio pensamento que a acessa devesse nômade, o que faz com que o design do livro devesse menir para muitas diferentes trajetórias.

As trajetórias estão atravessadas de encruzilhadas, é claro. Os elementos da página são emaranhados experimentais de movimentos e caminhos, capazes de reconfiguração. Nem mesmo as fronteiras culturais ou séculos de existência servindo ao intelecto humano a fizeram perder a resiliência. Tanto para o que ainda não se sabe, quanto para o que se deseja lembrar, a página funciona como meio suficientemente flexível para responder a uma ampla variedade de formas e forças enquanto permanece compreensível e comunicativa. Em acordo com Bonnie Mak (2012), compreendo que a *página* apresenta um corpo distintivo e singular relevante. Tal relevância não se dá simplesmente pela significância, mas por ocupar e reivindicar certo espaço físico com sua presença.

O modo como o corpo-leitor circula pela página impressa sugere uma série de mecanismos configuradores. Pegar, abrir, segurar, virar, olhar, ler, anotar... muitas das vezes, hábitos intrincados que geram toda uma economia de operações que fatalmente estão diretamente vinculadas ao design do livro. É significativo o lugar que o suporte-papel ocupa na civilização ocidental na transmissão do pensamento humano. A página inequivocamente transmite ideias. O que me parece pouco evidenciado é como a singular configuração destas ideias sobre a página influencia toda uma cadeia de espaços de pensamento.

Repasso a limpo, brevemente, a título de ilustração, a posição de pensadores e praticantes da história do livro. Reforço novamente que, com isso, não se coloca nenhum juízo de valor, uma vez que efetivamente o design gráfico não esteve no objeto, tampouco no campo de visão imediato de tais análises. Considero impróprio cobrar um compromisso teórico por aquilo que nunca foi a proposta ou o objetivo de uma pesquisa científica.

Desconfio, é fato, que fragmentar a história do livro – como uma autoridade canônica do quilate de Elizabeth L. Eisenstein (2005), com o seu *The Printing Revolution in Early Modern Europe* –, elegendo a *imprenta* como a principal agente de mudança sociocultural e econômica, estreita lamentavelmente a relevância do que opto articular a partir da noção de *impressão*. Em outra medida, Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (2017), com o excepcional *O Aparecimento do Livro*, alargaram, sem dúvida alguma, a paisagem sobre o estudo dos livros e souberam sabiamente demarcar a transformação proveniente da galáxia gutenberguiana como um distintivo e fundamental período histórico em que é possível situar o quadro geral da cultura – a que nos acostumamos denominar – ocidental.

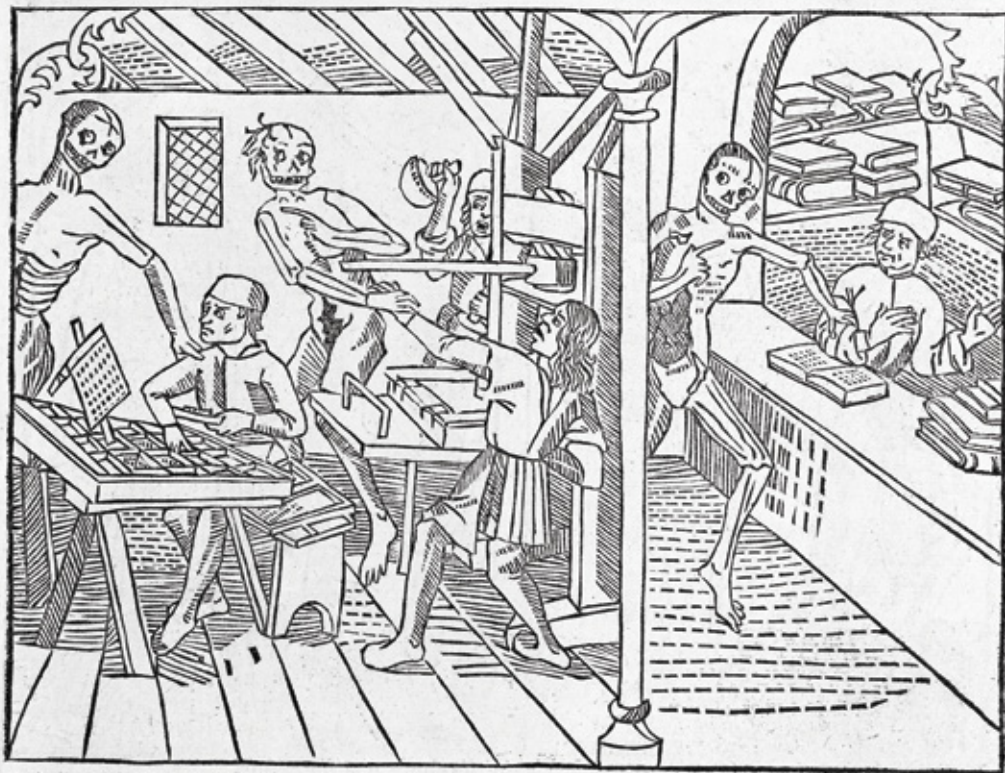
A minha relação com *O Aparecimento do Livro* é tão irônica que uma das gravuras que o ilustra traz a “Dança das Mortes dos Impressores”, curiosa representação de uma novidade do fim do século XV: a oficina tipográfica. Para Febvre *et* Martin (2017, p.121) o que faz problema na imagem é a altura da caixa com os tipos, “muito baixa, levemente inclinada e montada sobre cavaletes”. A posição dos caixotins em relação ao corpo do compositor está diretamente associada com a produtividade, liberdade e facilidade de movimento durante o trabalho de composição.

Ora, e quanto à vinculação de uma precursora oficina tipográfica com a performance de uma dança macabra: como elaborar um caráter virtual do regime do visual? Vejo que um esqueleto humano surpreende o compositor, outro (até que bastante animado) o impressor; e outro, em cena adjacente, um livreiro consternado parado em seu balcão. Somente o jovem aprendiz escapa – talvez jovem demais para dançar –, empunhando o que parece ser um instrumento de entintamento chamado ink ball.

O livro ilustrado que contém a xilogravura, conhecido como

**Mors refecat/mors omne necat quod carne creatur
Magnificos premit et modicos/cunctis dominatur.**

**Nobilium tenet imperium nulli veneretur
Tamen ducibus quod principibus communis habetur.**



¶ Nunc ubi ius/ubi lex/ubi vox/ubi flos iuuenilis. hic nisi pus/nisi fex/nisi terre precio vilis.

¶ Le mort

Venez danser vng tourdion
Imprimeurs sus legierement
Venez tost pour conclusion
Mourir vous fault certainement
Faites vng sault habillement
Presses et capses vous fault laisser
Reculer ny fault nullement
Alourage on congnoist l'ouurier.

¶ Les imprimeurs

¶ Helas ou aurons nous recours
Puis que la mort nous espie
Imprime anons tous les cours
De la sainte theologie
Loix decret et poetrie/
Par nre art plusieurs sont grans clers
Releuee en est clergie
Les vouldoirs des gens sont diuers

¶ Le mort

¶ Sus auant vous ires apres
Maistre libraire marchez auant
Vous me regardez de bien pres
Laissez voz liures maintenant
Danser vous fault/a quel galant
Mettez icy vostre pensee
Comment vous reculez marchant
Comencement nest pas fusce

¶ Le libraire

¶ Ne fault il mausgre moy danser
Je croy que ony mort me presse
Et me contrainct de me auancer
Nesse pas dure destresse
Mes liures il fault que ie laisse
Et ma boutique de formais
Dont ie pers toute l'ypresse
Tel est blece qui ney peult mais

FIG 24 Dança das Mortes dos Impressores, 1499–1500.

La Grant danse macabre des hommes et des femmes, foi impresso em Lyon, na oficina de Mathias Huss e data de 1499–1500. Há uma série de versos que enfatizam o *memento mori*. A cena da oficina é mais do que um prenúncio, com a grande revolução gutenberguiana já em curso: mesmo trabalhando na impressão de todo o corpus da teologia sagrada, leis, decretos e poesia, a morte chega para todos, desde papas e imperadores até lavradores (e também impressores ou copistas!). Olhar as coisas de perto, deixar as marcas pelo caminho e seguir caminhando é uma labuta diária e contínua para qualquer um, sejam copistas ou impressores. Não há escapatória: tem que dançar. E fazer a página balançar. Ótima lição: olhar uma imagem não é outra coisa senão fazer todos os tempos dançarem juntos.

Algo mais sintomal ainda pode ser pinçado de um dos versos. Cabe frisar que Didi-Huberman (2015a, p.437) esclarece que se refere ao conceito de sintoma no sentido do *sintomal* “a fim de insistir no aspecto formal, crítico e ‘intransitivo’ dessa noção, a utilizar a palavra *sintomático*, que designaria mais o ‘conteúdo clínico’ e o valor ‘transitivo’ do sintoma (sintoma *de* tal ou tal doença)”. Pois é deveras sintomal “a morte” utilizar um termo polivalente e, por sinal, muito bem querido pelo universo didi-hubermaniano: *fusee*.

Com isso nos referimos a tudo o que pode ser designado por esta última palavra em francês: uma *coisa temporal*, já que “fuso” [*fu-sée*] é o nome técnico de um mecanismo de relojoaria necessário à operação de dar corda num relógio, uma *coisa de intrincação*, já que “maçaroca” [*fusée*] designa também a massa ou meada de fios enrolada no fuso de um tear (e é por isso que dizemos, em linguagem figurada, “achar o fio da meada”, no sentido de “desvendar um mistério”, ou “enrolar todo o fio da meada”, no sentido de “encerrar a vida”, “morrer”); e, por último, uma coisa projetada, uma *coisa de fulguração*, usada pela beleza passageira dos fogos de artifício ou para matar definitivamente os inimigos num combate de artilharia. Na música, o “trinado” [*fusée*] é uma passagem diatônica extremamente rápida, da qual somente alguns grandes cantores se orgulham. Mas é também, e acima de tudo, um equivalente francês do *Witz* [chiste] alemão: tirada espirituosa ou rasgo de engenhosidade. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.394)

A polissemia do termo (e da imagem) pulsa e sobrevive, salta rapidamente de um pensamento para outro. As coincidências perturbam a ordem das coisas. O aspecto formal e soberano do sintoma é o que despenca das imagens quando os sentidos sucumbem, levando o pensamento até mesmo à impossibilidade temporária de pensar. Nada menos do que um encontro com o irresoluto ou, quiçá, provisório. Pensar sobre o livro na história é compreender que as construções históricas permanecem inelutavelmente fugazes, passageiras, transitórias. Algumas ideias se difundem, outras são fugidias. É um assunto sempre inacabado, sempre por recomeçar. E



FIG 25 Oficina tipográfica e a invenção da imprensa.

uma ótima oportunidade para se discutir no *aparecimento* uma *origem*, de acordo com o complexo sentido que Walter Benjamin lhe atribui.

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 2016, p.34)

Restaurar e reconstituir o incompleto e inacabado. Bela lição, que creio possível exercitar nesse devir e apagamento (ou pré e pós-história da mancha tipográfica) por meio do *Aparecimento do Livro*. Na abertura e síntese do atraente capítulo “Composição e Impressão”, leio: “composição é o trabalho pelo qual o impressor reúne os caracteres em páginas e em grupos de páginas, cujo conjunto – a fôrma – é colocado em seguida sob a prensa para a fase seguinte do trabalho tipográfico: é a impressão propriamente dita” (FEBVRE; MARTIN, 2017, p.120). Tecnicamente preciso. Contudo, claramente reducionista, haja em vista que “um conjunto” reunido sobre páginas é direcionado para a etapa seguinte da linha de produção da oficina. Mesmo a partir de “dados factuais”, o que se vê é um *desaparecimento do design do livro* e toda uma cadeia técnica e sensível em que os operários-artífices atuavam. É ela que me interessa restaurar e reconstituir. E pela brecha aberta por esse conjunto impresso incompleto e inacabado – a mancha tipográfica –, expor a imagem e a história à luz da memória, bem como à luz de desejos informúlados.

Podemos recorrer a sem-número de outros enfoques que basicamente reproduzem efeitos semelhantes: fazem parecer que a técnica tipográfica é algo dado. Reler, entre tantos, *O Beijo de Lamourette*, de Robert Darnton (1990) ou *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg (2006), é, deveras, fascinante. Tratam de reprodutibilidade, a formação de leitores (e também escritores), das aventuras e dinâmicas de uma empreitada editorial. Temas que, sem dúvida alguma, devem integrar uma grande história do livro e da leitura. Sempre me questiono, contudo, onde estavam, como faziam – a partir de quais repertórios –, os artesões-projetistas (ou como quisermos denominá-los) que, quando muito, atuam como bons coadjuvantes nessas narrativas. Não é possível apagar todo um processo produtivo

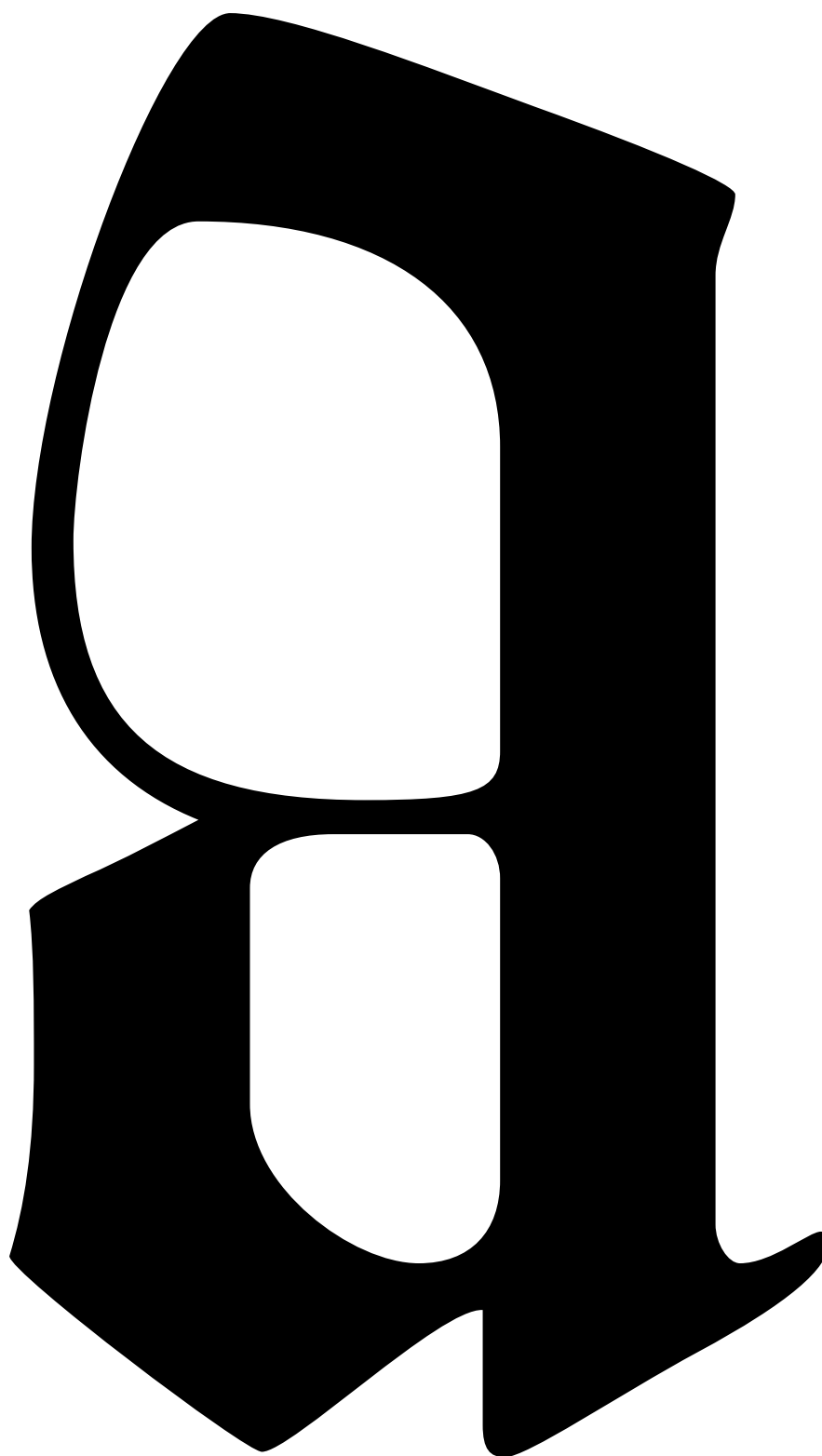


FIG 26 Letra “a” da Goudy Text em caixa-baixa.

e seus procedimentos pelo simples salto do conteúdo disponibilizado pelo escritor diretamente para as prensas tipográficas.

É notório que a era de Gutenberg se distingue pela circulação de textos relativamente mais estáveis, a reprodutibilidade mais ágil, grande e profunda expansão do mercado produtor e consumidor, em contraste com períodos anteriores. Eisenstein (2005) argumenta que a chegada da imprensa libertou a sociedade ocidental da falibilidade dos manuscritos, irregulares e progressivamente corrompidos. A imprensa inaugura, assim, um período de padronização do conteúdo que traz consigo toda uma nova cadeia de articuladores. Formada por um grupo especializado de escritores, leitores, *artesões*, passam a compreender o livro em um modo fundamentalmente diverso de seus predecessores. É bem documentado como, antes do advento das prensas tipográficas, muitas vezes o conteúdo sofria interferência dos escribas e demais agentes de interesse.

Nesse sentido, observar o trabalho de Eisenstein (2005) dá a compreender como a consolidação do livro impresso enquanto objeto cultural se encaixa perfeitamente em análises históricas de grande envergadura. Outros, como McKenzie (2018), explorando códigos bibliográficos e edições particulares, colocam o livro no centro da evidência material de uma certa sociologia dos textos. Ao propor pensar em cultura impressa, abre-se toda uma economia de circunstâncias particulares sobre produção, circulação e recepção relacionadas ao hábito de escrita e leitura. Todavia, falar em “cultura impressa” ou “livro impresso” praticamente exige reverência ao cânone. A grande lacuna, ou omissão, se dá diante do reconhecimento e credenciamento de historiadores e outros pesquisadores literários que – ocupados na compreensão da imprensa ou do livro impresso como espaço privilegiado para recepção e uso de um determinado texto – deixam de lado o valor do design gráfico que aqui reivindico.

Tal fragmentação traz como consequência nefasta fraturar uma possibilidade expandida de análise do design do livro enquanto tecnologia comunicacional de interesse para produtores, leitores e toda a sociedade direta ou indiretamente impactada. Mak (2012) argumenta que a preferência demonstrada pelo livro impresso silenciosamente erodiu toda a potencialidade significativa de sua contraparte manuscrita. O privilégio e domínio da cultura impressa, principalmente pautada pela circulação ou recepção, por exemplo, insisto, desviou a atenção de desenvolvimentos precedentes e das sobrevivências e migrações que atuam na transmissão das ideias.

É um contrassenso, pois obras seminais como as de Febvre *et* Martin (2017) investem grande atenção ao suporte sem, no entanto, aprofundar em questões propriamente morfológicas. Se conseguíssemos enquadrar uma história da transmissão textual, provavelmente ela estaria restrita de maneira brutal a questões materiais ou tecnológicas. Então, como pensar uma outra história, uma história do artífice em caixa-baixa? Isto é, uma outra história *mesmo*, a dos

operários da página impressa dentro e fora das oficinas – não a narrativa do Estado ou exclusiva de um rei, imperador ou papa –, afeita também à revoluções e encantamentos?

Antigamente, eram os agentes dos reis e de divindades a exigir que os nomes deles fossem escritos em tamanhos maiores ou compostos com tipos especialmente ornamentados; hoje em dia, são as empresas e os produtos de massa que demandam uma ajuda extra das maiúsculas ou então uma fonte privativa, enquanto há certos poetas que pedem, ao contrário, para ser deixados integralmente aos cuidados da caixa-baixa vernacular. No entanto, a tipografia é um discurso visual em que deuses e homens, santos e pecadores, poetas e executivos são tratados fundamentalmente da mesma maneira. E o tipógrafo, em virtude de seu ofício, honra a guarda dos *textos* e opõe-se implicitamente à propriedade privada das *palavras*. (BRINGHURST, 2005, p.58)

É preciso honrar as virtudes do ofício e das páginas contestando, implicitamente, o que se convencionou denominar “história do livro”. E como proceder? Primeiro, ressaltando o “intervalo perdido” entre o texto e a impressão propriamente dita. Não abdicar de fazer ressoar o pouco tranquilizador processo que envolve distribuir os elementos sobre uma página. Segundo, esquadrinhar a página em seus minúsculos detalhes, para além do conteúdo manifesto.

De todo modo, por mais estranho que possa parecer, essa história ainda por ser escrita tende a beneficiar ainda mais a história do livro construída até aqui. A página conecta tais fronteiras (que prefiro entender como limiares) e continua a responder ao porquê de seu espaço comunicativo importar, dentro ou fora do design do livro. Com efeito, não é apenas sobre estar dentro ou diante do design do livro que se trata.

Uma conclusão é evidente: na ânsia por estabelecer a história do livro, a *página* foi lida muito rapidamente. Indubitavelmente – e Mak (2012) recoloca esta questão mais uma vez – a página resiste como um espaço privilegiado para a comunicação gráfica das ideias ao longo de séculos e através de diferentes espaços culturais. Configurar, circular e ler são os princípios básicos que regem a comunicação das páginas. Tão acostumados à sua onipresença e forma, é difícil notar como a página é atravessada pelo saber, fundamental para a transmissão das ideias e como ajuda a moldar a nossa interpretação do mundo.

Para lê-la, antes há de se delinear os seus contornos. Por isso, cabe examinar a página como fenômeno cultural, a partir do aparentemente periférico e desimportante processo de impressão aliado ao trabalho de abertura no corpo-leitor. Por meio da perambulação por tal processo e sem pretensão ou ilusão alguma de esgotar o incabimento deste trabalho, procurar restaurar ou restituir memórias enterradas ou esquecidas. Ensaiar entre a fórmula e o páthos, pois



FIG 27 Tipógrafas da Monotype, c.1956.

como lembra Michaud (2013b, p.28), “o páthos é o instante; a fórmula designa a duração”. Tempo, mais uma vez.

No “intervalo perdido” pela historiografia tradicional, a mancha se forma, é um pensamento que toma forma, bem como uma forma que permite pensar. A história da cultura livresca deveria dar testemunho do processo de toda criação. Não é próprio do design gráfico aprender a trabalhar no choque entre a imaginação patológica e o desejo de ordem lógica? Há coisas que aparecem com a distância, outras com a imersão. Coisas das quais o intelecto se ocupa, outras que ocupam o corpo, recorrendo a instrumentos. Coisas que precisam de uma distância temporal para acontecer. E outras que não permanecem. Entretanto, às vezes, aparecem: algo que ali estava todo o tempo, mas que demanda um olhar para além daquele instante. Porque o acontecimento se torna, fatalmente, memória. Será possível o corpo-leitor fazer do livro um meio para adquirir movimento? A experiência de leitura segue como as metamorfoses do seixo de um rio: arrancado algures, sem início nem fim, rói as margens e ganha velocidade no meio.

Peripatético Gráfico: será que, ao nomear um acontecimento, as coisas passam a existir de outro modo?

...a lagartixa que pensava ser árvore

A mancha tipográfica é uma imagem? Tal pergunta fundamental e desestabilizadora demanda esclarecimento. Sem conseguir articular um argumento suficientemente honesto, seria impossível prosseguir. Vamos a ele.

A imagem pensa. Uma imagem, além daquilo “que é”, interessa por aquilo “que faz”. Uma imagem, em suma, opera e modifica o território do pensável e do possível. Menos interessado pelo que mostra ou representa, trabalho a imagem por aquilo que faz ver. Sendo assim, promovo uma arriscada aposta de trabalho: *a imagem prescreve a mancha tipográfica*.

Proponho entender tal prescrição em múltiplos sentidos. A imagem prescreve a mancha tipográfica porque indica formalmente onde se localizam os sintomas, as clivagens, os pontos de abertura, relação e contato. A imagem prescreve a mancha tipográfica porque torna caduca a fórmula que lhe originou. A imagem prescreve ainda a mancha tipográfica porque sobrevivente e migratória: preceitos fundamentais para determinar e fazer retornar as semelhanças.

Não há triângulo, quadrado, círculo ou linha que faça com que o corpo-leitor se sensibilize. É a capacidade sensorial deste corpo-leitor, aliada à potencialidade sensível da imagem projetada por determinada composição que promove a interação; como em qualquer fato de cultura, é determinante, claro, o contexto espacotemporal. Conforme Belting (2014), saber *o que* é uma imagem exige abordagem antropológica, com resposta culturalmente determinada. O ato de ver repercute o inventário e o contexto em que se dá a experiência.

De todo modo, a imagem é intervalar, ocupa a rasgadura entre o ver e o saber. Por isso, resiste e desafia a reificação ocupando o limiar entre a existência física e mental. De mais a mais, imagens são produto de um meio e produto do próprio corpo, na medida em que são confrontadas e geradas. A força do pensar é que faz da imagem algo que resiste ao pensamento, tanto de quem a produziu quanto daquele que procura interpretá-la. Tal e qual uma nuvem, que sem nunca ser apreendida completamente, torna-se legível a partir das forças que moldam a sua forma. Ao caracterizar conceitualmente a imagem, Didi-Huberman (2015a) recorre a dois movimentos: trincar (cortar, dilacerar, contrastar, separar) e desvelar (criar um contato, colar, expor à luz). A imagem é caracterizada através da operação dialética do conflito e da atração, na pulsação estrutural do movimento formado por forças de enquadramento e montagem, em suma. Forças nada apaziguadoras, por certo, mas ainda assim bastante reveladoras.

Flusser (2018), em *Filosofia da caixa preta*, disponibiliza um glossário que chama a atenção pela provocativa concisão. Nem por isso deixa escapar interessante fecundidade de interpretações. A “imagem” é descrita como uma “superfície significante na qual

as ideias se interrelacionam magicamente”. Se encontra no termo “imaginação” a “capacidade de compor e decifrar imagens”. E a magia – da qual a imagem é devedora por meio da imaginação – é indicada como a existência espaçotemporal do eterno retorno. O nível intermediário é o que realmente interessa ao Peripatético Gráfico. O corpo-leitor permanece ligado à magia que a imagem é capaz de exercer, ainda que não completamente desvinculado da qualidade técnica da configuração. Triângulos, quadrados e círculos, antes privados de vida, ganham no ato projetual a capacidade de transubstanciar-se em imagem viva no corpo-leitor. Não é possível desprezar a autoridade litúrgica do livro e de sua presença material, infinitamente renovável e informada pelo design.

Benjamin (2012a, p.100) fala – no terreno da fotografia – sobre “recursos auxiliares”: trata-se de um inconsciente ótico revelado pela técnica, mundo de imagens reveladas a partir de coisas minúsculas e que se tornam absolutamente formuláveis. O que demonstra precisamente que técnica e magia são duas variáveis puramente históricas da imagem. A técnica mais exata se abre para um valor mágico, pequena centelha do acaso, do aqui-agora, “com a qual a realidade chamou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo”. Interpretar uma imagem é agir em duas frentes, no mínimo: como alguém a quem foi confiada a administração do patrimônio depositário da experiência. E, simultaneamente, fazendo da experiência um objeto de conhecimento, um convite para exame do funcionamento da memória a partir de montagens.

Ora, se olho para o design do livro, lá estará ela: a mancha tipográfica. A imagem resultante ultrapassa a objetividade técnica, incorpora as formas e as transformam em novas imagens. Então, a imagem, paradoxalmente, deriva da mancha tipográfica sem nunca, entretanto, ser a conclusão lógica e inequívoca desta composição gráfica. A imagem formada confere, por assim dizer, uma bruma sobre o diagrama que a mancha tipográfica forma. Em outros termos, a imagem resulta da mancha, bem como a mancha resulta em imagem.

A mancha tipográfica como vontade de dar forma ao visual é obtida a partir de um produto de operações, da composição de uma materialidade, com potencial de significação e emoção; atua diretamente nas dimensões do sensorial e do sensível. A imagem ocupa o lugar do insaber – saber-que-não-se-sabe, um saber não consciente –, que se abre à possibilidade do saber. Com isso, a mancha tipográfica restitui à imagem uma potência do gesto, reencontrando nele as forças que atravessam a história da civilização.

Há mais um argumento: talvez a chave para a discussão sobre as tarefas do design do livro na sociedade não resida apenas na observação do objeto enquanto símbolo, coisa, ferramenta, extensão do corpo e da mente humanos. Não, a radicalidade da abordagem

do Peripatético Gráfico está em olhar para *imagens* enquanto objetos de design. Intrincar, sem descanso, projeto, objeto e sujeito. Isto é, ver no design do livro aquilo que dele se desprende como imagem. Ver – fazer ver – de quais modos a mancha tipográfica feita imagem atravessa o espaço-tempo e será incorporada ao corpo-leitor, que é a verdadeira e efetiva morada em que toda imagem acontece. Ao olhar para a mancha tipográfica, espero suscitar a aparição do lampejo-constelação da imagem de uma maneira muito concreta.

Na medida em que a mancha coloca em jogo forças múltiplas, demarca o instante do movimento da ação sobre o espaço gráfico. É a escolha do momento representado que explica sua relevância e potência no corpo-leitor. Instante seguramente instável e transitório, dialético ainda, pois mesmo que estabilizado sobre a página impressa, é movido pelo afeto, patético, que se anima no corpo-leitor.

As imagens são algo bem diferente das borboletas já alfinetadas numa prancha de cortiça para felicidade – sábia, mas perversa e mortífera – do entomologista. São simultaneamente movimentos e tempos, todos imparáveis, todos imprevisíveis. Migram no espaço e sobrevivem na história, como dizia Aby Warburg. Transformam-se, mudam de aspecto, voam aqui e ali, aparecem e desaparecem uma após a outra. (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

Confiro com Didi-Huberman (2013a) que, na pintura, uma boca escancarada em pânico nada mais é do que uma mancha sobre a tela. Na escultura, semelhantemente, não passa de mero buraco. Entretanto, tais configurações produzem um rosto contorcido em careta, conferindo efeito aflitivo à representação. Traços mnemônicos fazem correspondências entre funções expressivas e físicas. Um sentimento simbólico de compaixão, por exemplo, ativa o mesmo conjunto de músculos da dor física, podendo provocar reação equivalente: o choro. O corpo possui um amplo repertório, que utiliza metaforicamente. Entretanto, o corpo humano não é o único meio para expressar sentimentos, embora o mais óbvio. Para ampliar as possibilidades de expressão mímica existem, também, pedras esculpidas, telas pintadas e livros. Instrumentos tangíveis que mantêm uma relação técnica e simbólica com o humano que lhes dá uso. Dada toda esta conjuntura especulativa e utilizando estratégias bem warburguianas de aproximação (com certa usurpação teórica), alcanço a noção de mancha tipográfica feita imagem. Com isso, aponto para os sistemas de pensamentos que me atraem e tornam possível operá-los em conjunto.

A imagem, ainda que funcione como eixo de articulação principal para os estudos empenhados por Hans Belting, Georges Didi-Huberman e Vilém Flusser, possui estatutos diferentes em cada um deles. O ponto aqui colocado não é encontrar ou construir uma interseção entre tais pensamentos. Antes pelo contrário. Ao tentar me apropriar – e, de certo modo, deslocar e usurpar –, faço uso da-

quilo que fazem refletir sobre os problemas da imagem. Embora eu vá traçar uma malha comunicativa, percebo que eles não desenham um movimento disciplinar comum. Busco, simplesmente, amparo para os problemas do espaço, do tempo, do corpo. Não há nenhum segredo: cada um deles, à sua maneira, está pautado por objetos relativamente distantes e de distintos campos. Trazer o design do livro para a centralidade das imagens, de fato, não é o que direciona a discussão e o amplo repertório teórico retratado por tais pesquisadores da imagem. Entretanto, é modo profícuo de mobilizá-los e instigar o olhar a provocar o *ver nos intervalos* aquilo que muitas vezes passa despercebido ou é apenas sugerido em discussões como as empreendidas pelo *Elementos do estilo tipográfico*.

Conforme compreende Bringhurst (2005, p.15), os princípios da tipografia “não são um conjunto de convenções mortas, mas costumes tribais de uma floresta encantada, onde vozes ancestrais ressoam em toda direção e onde vozes novas passam, indo em direção a formas das quais não há registro”. Longe da solidão no ato de leitura, o assunto do *Elementos do estilo tipográfico* consiste “nas estradas velhas e viajadas que passam pelo coração da tradição: cada um de nós é livre para segui-las ou não, e podemos entrar ou delas sair quando quisermos – se ao menos soubermos que estão lá e tivermos uma noção de onde nos levarão”.

O estilo tipográfico não se baseia em nenhuma tecnologia de composição ou impressão, mas no primitivo e não obstante sutil ofício da escrita. As letras derivam sua forma dos movimentos da mão humana, restringida e amplificada por uma ferramenta. Essa ferramenta pode ser complexa como um instrumento de digitalização ou um teclado especialmente programado ou simples como um pedaço de pau afiado. Em ambos os casos, o essencial está na firmeza e na graça do próprio gesto, não na ferramenta com que é feito. (BRINGHURST, 2005, p.157)

Por via das dúvidas, gosto de imaginar como seria se a mancha tipográfica possuísse relevância teórica enquanto objeto de pesquisa nos estudos de Didi-Huberman, por exemplo. Faria expandir a compreensão acerca do design gráfico, faria justiça a tantos artífices que configuram o design do livro como esse *jet* que intrinca a totalidade vital do físico, psíquico e cultural e liga *projeto, objeto, sujeito*. Especulo que o tom adotado seria marcado pela obra deleuziana, mostrando que, no livro, como em quaisquer outros objetos, há linhas de articulação, movimentos de leitura, velocidades que implicam fenômenos de retardamento, precipitação, ruptura. Argumentaria, certamente, que as imagens que se desprendem do design do livro participam de um gesto e que “ver é, desde logo, ver isto, e depois, de repente, ver aquilo. Ver muda perpetuamente a natureza do que é visto como a constituição daquele que vê” (DIDI-HUBERMAN, 2019a).

A proposta, suponho também, passaria por ler manchas tipo-

gráficas como sintomas, poderoso processo de conflito inconsciente ao qual não temos acesso. E que o corpo-leitor, portanto, diante de uma imagem, não seria aquele a cravar o parecer seguro e fechado de um especialista. Como sujeito de certezas estremecidas operando no campo do insaber (termo que não deve ser entendido como sinônimo de ignorância ou recusa do conhecer), demonstraria o inacabamento perpétuo quanto à própria vontade de saber.

Por outro lado, imobiliza-se o sujeito do ver quando este é reduzido a um “lugar do espectador” designado, inamovível, quer seja para confirmar a regra do “ponto de vista” perspectivista do humanismo, quer para estabelecer um regime de visão modernista segundo o qual o objecto visível deverá ser absolutamente “específico”, de modo a que o acto de ver seja extirpado de toda a duração e de toda a “psicologia” (o que, à luz da nossa experiência concreta das imagens, depressa aparecerá como um puro e simples estado de espírito, senão mesmo um imperativo categórico vazio de sentido). (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

Veríamos um livro em pleno funcionamento, introduzido e metamorfoseado em multiplicidades que fazem montagens com as quais outros corpos convergirão para o seu. Faria pensar que o design do livro encontra seu lugar na agrimensura da página, na cartografia das formas, mesmo que dedicado à regiões ainda imaginárias.

Seria preciso saber, tanto no plano teórico como no plano prático, não imobilizar as imagens, isto é, não as isolar da sua própria capacidade de tornar sensível um certo instante, uma certa duração, uma certa memória, um certo desejo, etc., enfim, um certo tempo humano no qual as dimensões objectivas e subjectivas do tempo se conjugam naquilo a que chamamos história. (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

E mais: ao olhar para “dentro do livro”, convidaria a pensar adiante, no “fora do livro”. Rotas de fuga, linhas, estratos, segmentos, intensidades, corpos dilacerados... Seria possível acompanhar a sua construção, seleção, montagem, plano de consistência, as unidades de medida em cada caso. Parafraseando Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), veríamos em marcha a operação da mancha tipográfica subtraindo o único do múltiplo a ser constituído; isto é, o próprio ato de projetar a n-1.

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente

assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.21)

Então, a morfologia dialética e rizomática das interações, seria mais ou menos colocada da seguinte maneira: há uma lagartixa que toda noite se camufla sobre a árvore do meu jardim. Sua pele aprendeu a ser tão manchada quanto a casca do tronco. Ela se desterritorializa, formando uma imagem, uma espécie de decalque da própria árvore. Entretanto, ela se reterritorializa sobre a imagem, modo de dizer que ela encontrou um meio de sobrevivência. Ela se desterritorializa novamente, pois se transforma em guardiã imprevista da árvore, uma vez que a protege contra insetos eventualmente agressores. Mesmo na heterogeneidade de suas existências são capazes de lograrem benefícios. Não se trata de mera imitação, pois a lagartixa capturou os elementos do estilo da árvore, de modo a confundir o território-pele em que se encontra confinada: é corpo, é espaço, é tempo.

A melhor maneira de olhar para as imagens seria, então, saber observá-las sem comprometer a sua liberdade de movimentos: desde logo, olhá-las resultaria em não guardá-las para si mas, pelo contrário, em deixá-las estar, em emancipá-las das nossas próprias assombrações de um “ver integral”, de uma “classificação universal” ou de um “saber absoluto”. (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

Ao fim, encontraríamos a economia política das manchas tipográficas. A saber: mais do que simplesmente uma *pose* da página impressa, a urgência de arrancar deste gesto uma tomada de *posição*.

Olhares postos aqui, ali ou algures, mas, forçosamente, não em toda a parte. Explorações de travessias, montagens hipotéticas, encontros inopinados com objectos não-estandardizados. Abordagens plurais e imanentes, reaprendendo de cada vez – com cada objecto, com cada caso – o método a seguir para fazer justiça à complexidade das imagens, dos olhares, dos tempos. (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

Estar diante de uma imagem, então, pressupõe o encontro com uma mancha tipográfica consumada. Tinta sedimentada sobre a página. Reticulas que se materializam em formas. Semelhanças por contato, superfícies sensibilizadas pela técnica. Ninguém melhor do que Walter Benjamin para fazer compreender como uma mancha tipográfica prescreve e pode ser lida como imagem.

Muitas vezes a gênese das grandes obras foi entendida à imagem do nascimento. Essa imagem é uma imagem dialética: abarca o processo por dois lados. Um deles tem a ver com a concepção criativa, e refere-se, no gênio, ao elemento feminino. Esse elemento feminino esgota-se uma vez consumada a obra. Dá vida à obra e depois se extingue. O que morre no mestre com a criação consumada é aquela parte nele em que a obra foi concebida. Ora,

acontece que essa consumação da obra – e isso nos leva ao outro lado do processo – não é coisa morta. Não se pode alcançar a partir de fora; não se chega lá limando e aperfeiçoando. Realiza-se no interior da própria obra. E também aqui se fala de nascimento. É a própria criação que, ao se consumir, dá novamente à luz o criador. Não na sua feminilidade, em que foi concebida, mas no seu elemento masculino. Extasiado, ele supera a natureza: pois essa existência, que ele recebeu pela primeira vez das obscuras profundezas do ventre materno, terá de agradecê-la agora a um reino mais luminoso. A sua terra natal não é o lugar onde nasceu: ele vem ao mundo no lugar que é a sua terra natal. É o primogênito masculino da obra por ele concebida um dia. (BENJAMIN, 2017, p.132)

No entanto, a imagem concebida é o contato ou a perda da origem de uma mancha tipográfica? Ao prescrever a mancha tipográfica, a imagem não necessariamente é; seria adequado compreender também que ela *significa* a mancha tipográfica prescrita. Duas noções se confundem, portanto: a metafórica e a literal. Por um lado, teremos a concepção mágico-associativa, em que imagem e mancha tipográfica estarão fundidas. Por outro lado, encontraremos a noção lógico-dissociativa, introdutora do *como* comparativo. A primeira não pode prescindir da magia a que Flusser se refere no conceito de imagem. É justamente onde o páthos encontra a morada mais potente. A segunda restitui a noção técnica e racional da mancha tipográfica, decompondo intelectualmente os conceitos que lhe dão direcionamento e sustentação. A partir da excitação causada pelo páthos, a polaridade fica suspensa entre os dois polos. Por uma via, incapaz de ser completamente descarregada pela força coercitiva da magia. Por outra, incapaz também de desvincular e volatizar a ordem analítica numa série de conceitos abstratos.

É inegável que o mesmo alfabeto e um desenho de página similar podem ser utilizados para biografar Gandhi ou instruir sobre o posicionamento estratégico de armas nucleares. A escrita serve igualmente para declarar amor ou ódio. Ou manipular o amor. Não há nada intrinsecamente nobre e digno de confiança no impresso. Mesmo assim, homens e mulheres recorrem ao meio impresso para abrigar e compartilhar esperanças, percepções, sonhos e medos profundos: é a estas pessoas, Bringhurst (2005, p.26) conclui, “e não ao chantagista, ao oportunista ou ao agiota, que o tipógrafo deve responder”.

Se manchas tipográficas nos interceptam cotidianamente, devem fazer problema do ponto de vista cultural. A questão se dirige ainda ao sombrio, isto é, ao que se deve ou a quem beneficiaria o analfabetismo das imagens e um certo silenciamento do design do livro. Bringhurst (2005) faz pensar: linhas muito longas que formam largas colunas e remetem a modos seculares de proceder elevam a escrita – e não a leitura – ao patamar de instrumento mais devotado

ao poder do que à liberdade. Está presente nas escrituras egípcias, tabuletas imperiais romanas, escrituras e contratos medievais europeus e em muitos trabalhos recentes e mal projetados de prosa acadêmica. De modo geral, exemplos indicativos de que o ato de escrever é mais enfatizado e possui a primazia sobre o ato de ler.

O Peripatético Gráfico opera na oscilação entre lógica e magia para melhor fundamentar a exigência da práxis. Na medida em que só somos capazes de capturar a mancha tipográfica pelo olhar, ela escapa, é inapreensível, inacessível. É uma presença paradoxalmente ausente, não se sabe se viva, nem real, nem o mesmo, nem um outro, nem uma outra coisa. Está camuflada sobre um tronco de árvore que pulsa lagartixa. Por outro lado, o olhar possui uma grande qualidade: apreender à distância. Exercitar a pedagogia da mancha tipográfica é aceitar que ela trabalhe em conjunto com a pedagogia da imagem. Um termo mais adequado do que exercitar seria desdobrar, pois ao serem abertas, páginas fazem surgir uma série de possibilidades que advém diretamente delas e delas se separam. Ocupam um corpo-leitor para criar múltiplas relações inesperadas entre elementos da realidade percebida. Elementos que, via de regra, o hábito embota: ritmo, hierarquia, simetria, letras impressas sobre papel e a montagem de tudo isso... Por que não trincar o habitual por um momento para desvelar cada mancha tipográfica sob uma nova luz?

Eu, com Georges Perec (2013), interrogo: como descrever o banal, o cotidiano, o comum, o ordinário, o ruído de fundo, o habitual, o *infraordinário*? Pois é: como interrogar o habitual, o que vai e volta? Lamentavelmente, desaprendemos. Quase não o interrogamos, parece não constituir um problema. Fora da técnica é algo em que quase não se pensa, como se não transmitisse nenhuma sensação, questionamento ou confronto. Como se uma *página* não oferecesse resistência ou obstasse ao corpo-leitor. Entretanto, onde está o corpo, onde está o espaço, onde se localiza o tempo das coisas banais? É preciso fazer as manchas saltarem, arrancá-las de onde estão cravejadas, procurar pelos sentidos interpostos, para que finalmente se expressem e caiam sobre um mundo que existe. Mesmo que se manifestem sob o modo de sintomas, já que eles prescrevem aspectos singulares do humano.

O design do livro, pelo uso que se faz e por como é feito e tratado, amplia as possibilidades de expressão mímica do próprio corpo, promove o aparecimento da reflexão consciente e do espaço de pensamento. O nomadismo do olhar sobre a mancha tipográfica é uma elucubração por acontecer, conceitualmente incipiente. Para isso mesmo, o Peripatético Gráfico foi atizado e posto em ação.

PARTE I — ESPAÇOS

¹⁰Concordo com Belting (2007b) quando afirma que nossas definições fraquejam ao tentar realizar uma distinção precisa entre as noções de *lugar* e *espaço*. Procuro utilizar os termos com prudência, ressaltando que lugares costumam ocupar espaços; o contrário não acontece. Em contrapartida, prefiro pensar em *espaço gráfico*, ainda que esteja de certa maneira associado a um lugar (a página do livro, por exemplo). Com isso, intento reforçar a integração do lugar ocupado pela mancha tipográfica no espaço sociocultural.

Entre distâncias e limites

Sem pretensão alguma em estabelecer quaisquer relações entre o preço dos livros e o valor que deles podemos extrair, George Orwell (2021) conclui, a partir de cálculos pessoais e anuais, o seguinte: o custo financeiro da leitura é inferior ao custo somado de beber e fumar. Simpatizo com a conclusão. Porém, aqui a discussão perpassa o valor simbólico do livro ao tentar elevar a página impressa à potência do céu estrelado.

Os persistentes vestígios de memória da humanidade – que Warburg denominava engramas – nos alcançam através de imagens recorrentes. Com elas, Adam Gopnik (2015) argumenta, podemos apenas nos surpreender ou procurar organizá-las. As constelações astrológicas formam uma ilustração perfeita: não há carneiros, marias, ursos e cruzeiros no céu, controlando o comportamento e o destino da humanidade. Os padrões não são exatamente reais, mas incitam certa leitura pela imaginação que os tornam reais. Além disso, e por isso mesmo, o ato de organização que as constelações representam provou ser fundamental para a ciência, promovendo a matemática através da imaginação.

Arrisco a compreender a mancha tipográfica como uma possível heterotopia – “um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter de fora” – imaginada por Michel Foucault (2013, p.27). Em suma, algo como um espaço utópico com lugar preciso e real, paradoxalmente fora de todos os lugares. Lugar de luzes e sombras, esquadrinhado sobre uma página de papel.¹⁰

Pensar em livros a partir das manchas tipográficas, sobretudo pelas variadas montagens de seus elementos tipográficos? Sim, talvez será esta uma definição mínima do Peripatético Gráfico. E o que faz quem exercita o conceito? Em princípio, viaja por diversidade desnorteadora, reserva de imaginação flutuante, livre em alguma medida, mas fatalmente ligada à cultura. O denominador comum é a escala humana do livro: é nele que nos permitimos – nos é permitido também – ancorar, ordenar e produzir uma série comparativa de objetos tão distantes no espaço e no tempo. Por isso, Foucault (2013) considera os museus e as bibliotecas como heterotopias do tempo; ou, acrescento, livros são heterocronias do espaço presentes em nossa cultura.

O valor aqui colocado em questão não possui uma qualidade intrinsecamente boa ou ruim. Afinal, descobrimos o artifício da comunicação humana – o mundo dos fenômenos significativos, como argumenta Flusser (2007) –, para disfarçar e nos fazer esquecer a insuportável solidão e brutal falta de sentido de uma vida condenada à certeza de uma morte solitária.

A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o

tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário incapaz de viver na solidão. (FLUSSER, 2007, p.91)

E mais do que isso, o ser humano é capaz de efetuar um pacto com os objetos, uma verdadeira metamorfose mimética, como postula Warburg (Anexo I in MICHAUD, 2013b, p.279), na medida em que “o sujeito se perde no objeto, num estado intermediário entre manipular e carregar, entre perda e informação. O ser humano está ali, cineticamente, mas o prolongamento inorgânico de seu eu o encobre por inteiro”.

O ponto de partida é o seguinte: considero o homem como um animal *que manipula coisas*, cuja atividade consiste em estabelecer ligações e separações. Isso o faz perder seu sentimento orgânico do eu, pois, com efeito, a mão lhe permite apoderar-se de objetos concretos, que não têm sistema nervoso, pois são inorgânicos, mas que, mesmo assim, expandem seu eu inorganicamente. É essa a tragédia do ser humano, que, ao manipular coisas, amplia-se para além de seu limite orgânico. (WARBURG, Anexo I in MICHAUD, 2013b, p.269)

Estranho movimento este, o do corpo-leitor. Envolve um compreender, *tomar para si* o objeto de leitura. Pressupõe também um desenvolvimento visual, verbal, sensorial. Isto é, *fazer aparecer* aquilo que está envolvido de alguma maneira. As mãos que capturam um livro o torna invisível, contudo tangível, no local em que é tocado. Um paradoxo próprio à leitura, que promove através das imagens-contatos a produção de visibilidade por meio da visualidade.

O corpo assimila, apropria, incorpora, por assim dizer, aquilo que toca. O livro contém valor sensorial. Tal aspecto diz da capacidade de desenvolver uma espacialidade – por meio do inerente projeto de design – que a experiência visível por si só geralmente não consegue apanhar, abraçar. Daí elevar o valor da tatilidade, de percorrer o livro às apalpadelas, de modo não só a subsidiar as interações sensoriais, bem como possibilidade para experimentar suas múltiplas e rizomáticas trajetórias gráficas.

O livro como testemunho. Mas eu diria “testemunho” no sentido do bastão numa corrida de revezamento: passa-se o “testemunho” a outra pessoa, e esta, por sua vez, começa a correr. Assim, o livro, nascido da experiência, remete à experiência. Os livros não são o que nos ensinaria a viver (esse é o triste programa dos que têm lições a dar), mas o que nos dá vontade de viver, de viver *de outra maneira*: encontrar em nós a possibilidade da vida, seu princípio. A vida não cabe entre dois livros (gestos monótonos, cotidianos,

necessários, entre duas leituras), mas o livro dá a esperança de uma existência diferente. Logo, ele não deveria ser o que permite fugir da monotonia da vida cotidiana (o cotidiano é a vida como o que se repete, como o *Mesmo*), mas o que faz passar de uma vida a outra. (GROS, 2021, p.93)

A mancha é lugar para o extravio, para as alternâncias polares entre repouso e movimento, de entendimento do corpo-leitor como ponto de referência que articula no livro um local de habitação e, simultaneamente, passagem da experiência interior para a exterior. Ainda que o lugar das imagens seja o corpo, como insiste Hans Belting, atos de leitura e movimentos outros fazem pensar que tais práticas primordiais fazem do espaço gráfico algo a ser perscrutado: tal e qual um arqueólogo, investigar, escavar e observar marcas deixadas num determinado lugar com o objetivo de entender como ele foi ocupado.

A imaginação é atravessadora de fronteiras. O pensamento desapropria: pensar não é possuir objetos de pensamentos, é circunscrever com eles um outro modo de se pensar, o qual, portanto, ainda impensado. Fatalmente, o corpo-leitor persegue sua própria ignorância. Entretanto, ao encontrá-la, a combate com vigor. Sair em busca desse elemento de insaber captura o decisivo que há em si próprio.

O ato projetual intenta construir um espaço-tempo demasiado humano: controlado, geométrico, racional, mensurável e calculado. No entanto, tais propriedades racionais se entremeiam à capacidade fenomenológica do corpo, com ligações – sejam elas aberturas, lacerações ou suturas – relacionadas aos espaços de vida. O que se reflete na qualidade dupla da durabilidade: resistência dos materiais e permanência das ideias no tempo. O design do livro demarca um sistema de referências espaçotemporais para interações corporais.

E como definir o espaço do livro? Tarefa inglória, como toda tentativa de definição que limite e estanque as múltiplas possibilidades de existência de um objeto capaz de viver em nós mesmos. Por óbvio, desviarei desta cilada. Podemos, no entanto, tomar de empréstimo algumas das muitas argumentações estabelecidas por Ulises Carrión (2011) quando procura discutir o objeto-livro: um volume no espaço; uma sequência de espaços; uma sequência de espaço-tempo. Ou ainda: o solo verdadeiro da comunicação pela palavra impressa – seu aqui e agora. Interessante pensar no livro como um espaço cinemático. O “motor” que o anima – como podemos evidenciar com os flip-books – é, não outro, senão o próprio corpo-leitor.

Quando digo “livro”, é claro que me refiro tanto a uma ideia quanto a um objeto físico. Quando um carpinteiro diz “mesa”, ele indica que trata-se tanto de uma categoria quanto de uma ideia que sempre será distorcida quando moldada em matéria física. Sofrerá, se me permito a aproximação de Warburg, a referida metamorfose

¹¹[...] books are fundamentally interactive reading devices whose meanings, far from being fixed, arise at the moment of access. The commodification and industrialization of print creates the illusion of text's fixity and meaning's stability. But books are always a negotiation, a performance, an event: even a Dickens novel remains inert until a reader opens it up, engaging its language and imaginative world. Artists' books continually remind us of the reader's role in the book by forcing us to reckon with its materiality and, by extension, our own embodiment.

mimética. O conceito “mesa” sempre retornará, na prática, como uma *repetição formal semelhante* que jamais se submeterá a uma mesa propriamente original.

Retomemos a oposição original “matéria-forma”, isto é, “conteúdo-continente”. A idéia básica é esta: se vejo alguma coisa, uma mesa por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa. É verdade que essa madeira é dura (eu tropeço nela), mas sei que perecerá (será queimada e decomposta em cinzas amorfas). Apesar disso, a forma “mesa” é eterna, pois posso imaginá-la quando e onde eu estiver (posso colocá-la ante minha visada teórica). Por isso a forma “mesa” é real e o conteúdo “mesa” (a madeira) é apenas aparente. Isso mostra, na verdade, o que os carpinteiros fazem: pegam uma forma de uma mesa (a “idéia” de uma mesa) e a impõem em uma peça amorfa de madeira. Há uma fatalidade nesse ato: os carpinteiros não apenas informam a madeira (quando impõem a forma de mesa), mas também deformam a idéia de mesa (quando a distorcem na madeira). A fatalidade consiste também na impossibilidade de se fazer uma mesa ideal. (FLUSSER, 2007, p.26)

Então, o que as manchas tipográficas têm a ensinar sobre movimento e orientação? Se as analisar em relação aos comportamentos de sua forma material, servem a oferecer uma grande variedade de possibilidades que podem resultar no nome “livro”. A mancha tipográfica é o resultado da aplicação de uma ideia singular a nos lembrar de uma história profunda e alargada da experimentação formal do espaço-tempo; em segundo lugar, nos fazem lembrar o próprio corpo. É por elas que exercitamos a animação da memória e suas estruturas recombinantes, deparamos com a efemeridade própria do tempo, encontramos os limites das ausências e presenças de uma ocupação espacial. E, claro, percebemos a interatividade intrínseca à experiência de leitura.

[...] livros são fundamentalmente dispositivos de leitura interativos cujos significados, longe de serem fixos, surgem no momento do acesso. A mercantilização e industrialização da impressão cria a ilusão da fixidez do texto e da estabilidade do significado. Mas os livros são sempre uma negociação, uma performance, um acontecimento: mesmo um romance de Dickens permanece inerte até que um leitor o abra, envolvendo-se na sua linguagem e mundo imaginativo. Os livros de artistas recordam-nos continuamente o papel do leitor no livro, obrigando-nos a reconhecer a sua materialidade e, por extensão, a nossa própria corporeidade.¹¹ (BORSUK, 2018, p.147)

Warburg acreditava na existência de uma memória cultural – não necessariamente um inconsciente coletivo, mas antes uma memória coletiva da humanidade, baseada num *patrimônio hereditário da memória* que se opõe, de certa maneira, à memória histórica

consciente de uma cultura. É desse patrimônio, justamente, que as sobrevivências emergem, como “fósseis em movimento” que conservam e, simultaneamente, transformam as formas. Warburg revolvía e emaranhava os próprios paradigmas: o antropológico com o genealógico com o geológico com o psíquico.

Daí a reiterar que a leitura não é um estado de simples passividade. Conjuga gesto com memória. Convoca moções, movimentos, sendo que o meio postula na singularidade de seu uso, simultaneamente, um modo de existência e de cultura. É pela sobreposição desses limites que se configuram as passagens, possibilidades de conversão dos projetos em ação.

Exploremos os usos dos livros em sintonia com os usos de uma habitação. Isto é, avançar na ideia de que o ato de habitar constitui um hábito (uma prefiguração do ato projetual). O projeto gráfico, por sua vez, engendra a configuração de um espaço pela composição tipográfica por meio de determinadas escolhas e seleções a partir de um amplo repertório. Há, além disso, um outro hábito (entendido como pele ou vestimenta): o modo em que nos abrigamos e circulamos em determinado espaço e seus interstícios. O processo é contaminado, difuso e as fases de prefiguração, configuração e a própria figuração potencial se embaralham como uma sopa de enguias. A tentativa de separação pressupõe facilitar um entendimento analítico e didático. Recordemos com Frances A. Yates (2007) como a relação entre memória e lugares guarda uma longa e intrincada tradição e, embora não seja o único, o sistema mnemônico mais comum é do tipo arquitetônico.

É recorrente uma metáfora na investigação do design do livro: livros e edifícios se distinguem em propósito e forma, mas são também similares em variados aspectos. Além das manifestações do conhecimento especializado que faz uso de materiais disponíveis para construir significados nas tessituras entre o comportamento humano, os modos de percepção e uso dos objetos, designers gráficos e arquitetos trabalham na delimitação e composição dos espaços.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual, por exemplo, do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo

do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito. (BENJAMIN, 2012a, p.208)

Além do mais, livros requisitam ser habitados por seu respectivo leitor, indicam percursos, dividem e organizam as informações. Assim como uma edificação não se presta apenas ao abrigo, seria redutor analisar livros apenas por seus aspectos linguísticos, por assim dizer. Se habitar pressupõe o construir, ler conjectura o olhar e o tocar. Os centros de captação sensoriais, táteis e óticos, progressivamente, passam a encarregar-se da leitura do mundo. Tudo converge para que possa ser construída uma compreensão, tomada de posição, que realce a memória e a própria necessidade intrínseca do projetar.

Uma nova edificação se inscreve na cidade. Um novo projeto de livro se inscreve no universo das coleções bibliográficas. São como um palimpsesto. Migração e sobrevivência das tradições e estilos tipográficos podem ser observados, portanto, a partir dos manuais técnicos ou numa escala maior, de uma livraria ou biblioteca, por exemplo. É aí que veremos a ação do tempo esculpir o espaço. Afinal, uma coleção de livros conforma em espaços semelhantes estilos muito diversos. A ocupação e itinerância por diferentes possibilidades gráficas oferece múltiplas possibilidades e capacidades de observação, deslocamento, aproximação ou distanciamento.

Ao examinar os eixos dos cruzamentos pelos quais o conhecimento circula entre a cultura do livro e a cultura das edificações, André Tavares (2016) trespassa o anseio desta pesquisa. Depreendo o importante argumento que, apesar de sua independência, as formas geradas pela construção de um edifício e pela realização dos livros são interconectadas e se afetam mutuamente. Isto é, folhas e tintas configuradas de determinada maneira em um livro podem ser convertidas em ideias arquitetônicas. Com isso, Tavares (2016) pretende demonstrar como os livros procuram materializar conhecimento específico do campo da arquitetura. Para tanto, direciona o foco para o processo de feitura dos livros, ao invés da história do livro ou da própria arquitetura, e explora os limites de uma hipótese: a forma dos livros produzidos por arquitetos derivam de uma racionalização que é mais arquitetônica do que editorial. Não é uma relação unidirecional: os livros e suas formas – e não apenas o conteúdo textual e iconográfico – contribuem para ideias arquitetônicas originais. Ainda que arquitetura e design gráfico possuam poucos paralelos profissionais, aspectos da materialidade dos livros – peso, tamanho, textura, dentre outros – são suficientemente próximos da arquitetura para viabilizar um diálogo profícuo entre as duas práticas.

Dentro da fenomenologia da percepção é discutido que o que se altera no ato de perceber não é aquilo que percebemos, ou a sua configuração, mas sim nossas atitudes e reações com relação ao

que percebemos, bem como o que podemos fazer com aquilo que é sensível à nossa percepção. No ato de leitura são empreendidas interpretações e usos relevantes para a construção do pensamento. Isso se dá também pelas margens, papel, dobra, texturas, tipografia, proporção, ritmo... Questões que estão, simultaneamente, dentro e fora do livro, dentro e fora do texto propriamente dito. A percepção depende dos contextos, usos, interesses objetivos e contingenciais em determinado instante.

O exercício do olhar para o design do livro enquanto expressão sintomática da atividade humana requer dupla investigação: uma fundada na lógica construtiva e constitutiva do projeto e outra voltada para uma ordem arqueológica do páthos, a expressividade emocional convertida em design do livro. Por isso, a noção warburgiana da “fórmula patética” tem sido tão cara à fundação desta experimentação teórica.

Conforme Didi-Huberman (2013a, p.167), o conceito de fórmula de páthos é capaz de responder a seguinte indagação: “quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?” Isto é, trabalho no sentido de que o design do livro faz uso de fórmulas antigas, que ultrapassam a história do próprio livro. E provoca, com isso, uma expressão afetiva diante da interação com seu leitor-anfitrião. O saber configurado na forma do livro faz uso do que Didi-Huberman (2013a, p.173) define como força “dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias”. Polaridades intrincadas, enredadas mas não sintetizáveis, tais como o páthos com a fórmula, a potência com o gráfico, a marca com o movimento, a temporalidade do sujeito com a espacialidade do objeto. Tais forças estão diretamente configuradas no livro; o que o Peripatético Gráfico aspira é constituir bases para servir como modo de exercitar o olhar e o fazer em cada projeto singular.

Ler permite vislumbrar um fluxo do tempo. Incita a participar de ciclos temporais determinados pelo ritmo do projeto gráfico e pela nossa própria intensidade de fruição. A aparição e o transcorrer do tempo se desdobra em pensamento. Se tomo a mão como marcador tátil que concatena trânsito e percepção, percebo a liturgia que há no ato de virar a página. É uma renovação rotineira, realizada prevendo que algo está por vir. Treinamos a mão para essa prática de repetição. Enquanto uma segura, a outra executa o movimento se antecipando às necessidades oculares. A mão multiplica as possibilidades de intervenção porque possui a qualidade de aprender pelo hábito. Esse exercício ocular e também motor faz com que os intervalos inerentes ao percurso sejam dilacerados de modo diverso para marcar e relacionar passagens desarticuladas, para decifrar as escalas da página e ditar, concatenando os olhos e o pensamento, o ritmo de leitura e a sucessão das páginas.

[...] é evidente que o “movimento” não é uma simples translação ou

narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos. O pensamento warburgiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências). (DIDI-HUBERMAN, Prefácio in MICHAUD, 2013b, p.24)

Os espaços que nos acercam e o tempo que tentamos controlar promovem um sentido para a existência. O ambiente é aquilo que alicerça, enquanto a memória destaca um salto para o passado. A imaginação reivindica uma potencial projeção para além de nós mesmos e em direção a um outro. Se a intenção é alcançar o saber, é preciso tomar o fenômeno com as mãos. Extrair da experiência subjetiva do olhar e do tocar uma abertura. Para tanto, escavar. E, então, revirar e reavivar a vida adormecida na forma.

A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.122)

Utilizar o ilimitado da leitura dos elementos do design do livro é modo de acercar-se da compreensão de como a circulação das formas expressivas resulta num complexo processo que possui seu término provisório naquilo denominado cultura. E como não se perturbar ao constatar que o papel, antes de ser convertido em página, germina a partir de material que se desenvolve em local pertencente aos corpos de nossos ancestrais, nas entranhas e nos substratos do solo?

Mundo coberto de lâminas

As marcas que configuram o design do livro carregam a especificidade daquilo que seu suporte é: um portador de sentidos e modo específico para a constituição de uma forma carregada de conteúdo de significação humana. O projeto gráfico trabalha na construção de uma racionalidade do espaço gráfico. O espaço gráfico, por sua vez, é formado por um conjunto de traços (ou linhas) capazes de materializar o simbólico sobre um suporte de impressão, ao mesmo tempo em que promove as relações entre tais traços e a potencialidade sensível da mensagem verbovisual. A mancha tipográfica indica as dimensões do espaço explorável e as consequentes relações com a página.

Na criação do projeto gráfico, fundimos o visível e o legível. É no exercício do ler e o do ver que são criadas as condições de acesso aos sentidos de exploração que toda leitura de espaços instiga e promove. A estrutura da mancha e as relações que estabelece com os espaços livres de impressão da página também carrega efeitos ligados ao equilíbrio, à simetria, à regularidade, à hierarquia. Ou aos seus contrários.

São, como toda comunicação, entradas para o dito e o não-dito, os claros e os escuros que formam toda imagem e convocam na imaginação marcos temporais de progressão – mas também de interrupção e até irrupção, capazes de propor ao corpo-leitor uma dimensão visual comunicativa.

A mancha tipográfica é uma resultante de linhas. Tais linhas são vetores, na medida em que indicam uma orientação ao olhar. O sentido que apontam, contudo, é antes uma partilha, um corte, uma dilaceração que evidencia formas possíveis de regular o espaço gráfico. A disposição da mancha que deliberadamente é indicada na fase de projeto gráfico configura percursos de convite à leitura. Ao longo do caminho, pode-se optar por enfatizar ou ressaltar determinadas recorrências. Por isso, os trajetos costumam ser simultaneamente unívocos e múltiplos, já que indicam modos de leitura e postulam leituras outras a serem exploradas.

Tal regulação é visual e também gestual: há evidente relação entre continente e conteúdo ou, para nos determos ao léxico gráfico, se evidencia numa intensa relação entre a ocupação tipográfica – no que diz respeito às características dos tipos, tais como forma, proporção, desenho –, e topográfica – naquilo que se refere à área de ocupação das páginas. É nesse sentido que o aspecto visual transborda para o modo como foi articulado o gesto de composição formal das páginas de um projeto gráfico.

Benjamin (2012a) propõe exercitar uma doutrina das semelhanças. Flusser (2007) faz pensar na capacidade que possuímos de projetar o nosso modo de pensar sobre o mundo para, depois, redescobriremos teorias que se encaixem razoavelmente bem nos

fenômenos, as quais denominamos “leis da natureza”. Seja a partir das observações siderais ou por meio de suas correspondências viscerais, como explora Didi-Huberman (2018a), o ser humano aprende a identificar imagens e transformar, através da inscrição e leitura por meio do gesto de diferentes linguagens, os mais variados aspectos visuais do mundo. Ao mesmo tempo em que uma criança começa a aprender a leitura de um abecedário, o astrólogo desvenda o futuro contido nos astros celestes.

Criar correspondências é imaginar: não indica propriamente uma cópia, mas sim uma ação cujo efeito é uma presentificação; isto é, tornar presente uma ausência, tal qual um sintoma de saudade. Desse modo, a mancha, seja ela “o céu estrelado, um leopardo, um bando de aves, a varíola, o salpicado, o ato de esparramar ou a fuga que se segue à derrota”, como nos diverte Borges (2008, p.91), carrega um arquivo de semelhanças e correspondências sensíveis e não-sensíveis.

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no seu desenvolvimento ao longo dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante se penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou, no decorrer da história, à escrita e à linguagem as suas antigas forças. (BENJAMIN, 2012a, p.121)

Certamente, o design do livro carrega dívida de monta com as artes plásticas e musicais (ritmo, harmonia), o espaço arquitetônico e geográfico (formas, estruturas) e a linguagem (alfabeto, convenções linguísticas e tipográficas). Bringhurst (2005) dedica o oitavo capítulo – “Dando forma à página” – do *Elementos do estilo tipográfico* à discussão das sobreviventes implicações matemáticas, formais, rítmicas de um espaço gráfico. Há notório interesse em sistematizar algumas proporções recorrentes, justificadas por serem confortáveis para as mãos, agradáveis aos olhos e à mente.

Intervalos, diferenças, ritmos, equilíbrios e harmonias visam encorajar a leitura. São estímulos que dão vida e majestade à página, quebrando a mesmice com virtuosismo ao encaixar de modo atraente a mancha tipográfica. É digno de encanto observar formas singulares,

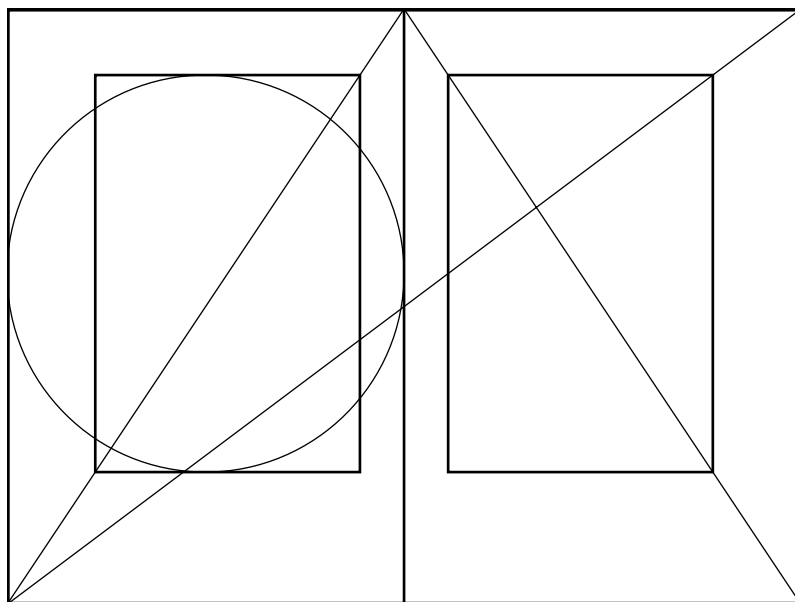


FIG 28 Cãnone secreto, descoberto por Jan Tschichold e Raúl Rosarivo.

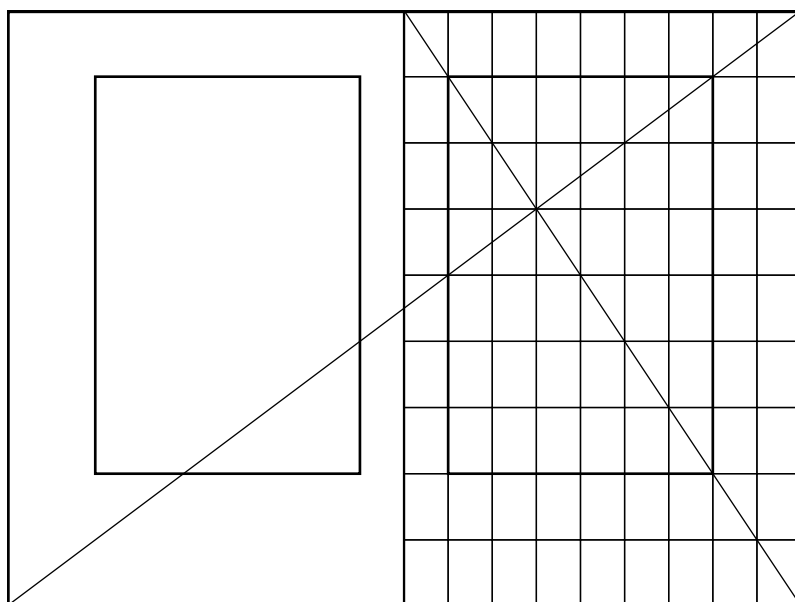


FIG 29 Divisão da altura e largura da página de 2:3 em nove partes.

¹²Hochuli (2013) indica que a “microtipografia” ou “tipografia do detalhe” ocupa-se de questões tipográficas que estão ligadas às unidades, o microcosmo do projeto gráfico: a letra, o tracking (espaçamento entre letras), a palavra, o kerning (espaçamento entre palavras), largura das linhas, leading (espaçamento entrelinhas). Se distingue da “macrotipografia” no sentido em que esta lida com elementos mais estruturais, tais como formato, tamanho e posição da área de texto, hierarquia dos elementos verbovisuais. O macrocosmo da página. Não me ocuparei desta divisão de maneira estanque: entendo que um projeto gráfico deve estar atento ao conjunto que vai do visível ao invisível, passando pelo legível. A força do conjunto, quando pensamos na mancha tipográfica, é absolutamente determinada pelo atento olhar ao detalhe.

duráveis, atravessando a história, o espaço e o tempo, resistindo aos mais diversos usos e tecnologias. Para além da geometria pura, procuro observar na flexibilidade de diferentes composições de uma página o senso de direção implicado, em como o corpo-leitor se coloca em relação ao projeto e para onde ele pode ser levado.

Na tipografia, as margens têm três tarefas. Elas *precisam amarrar o bloco de texto à página e amarrar as páginas opostas uma à outra* com a força de suas proporções. Em segundo lugar, devem *emoldurar o bloco de texto* de um modo que se ajuste ao seu desenho. Finalmente, *precisam proteger o bloco de texto*, facilitando a visualização do leitor e tornando o manuseio conveniente (noutras palavras, deixando espaço para os polegares). A terceira tarefa é fácil, e a segunda não é difícil. A primeira é como escolher um tipo: é uma oportunidade infinita para o jogo tipográfico e ao mesmo tempo um sério teste de habilidade. (BRINGHURST, 2005, p.181)

A validade em procurar as ressonâncias morfológicas do design do livro corrobora para aquilo que Tschichold (2007) entende como uma posição não-casual, não-arbitrária e coerente da mancha, na qual formato da página e bloco de texto concordam entre si harmoniosamente. Mesmo com diferentes proporções e tamanho relativo da mancha tipográfica, uma página pode preservar uma adequação que, acredito, potencializa sua atratividade visual.

Antes que o processo de impressão fosse inventado, os livros eram escritos a mão. Gutenberg e outros impressores primevos liam com muita atenção o livro manuscrito, como se fosse um exemplo. Os impressores adotaram as leis da forma do livro que os escribas tinham seguido. É claro que existiam códigos fundamentais. Números livros medievais mostram uma surpreendente concordância nas proporções de formato e posição da mancha. Infelizmente esses códigos não chegaram até nós. Eram segredos de oficina. Só medindo cuidadosamente os manuscritos medievais é que podemos tentar descobri-los. (TSCHICHOLD, 2007, p.68)

O design do livro é eloquente, deixa rastros, que persigo tanto no sentido de uma força expressiva, intencional e direcionada, quanto como uma manifestação particular, específica e restrita ao próprio meio. Quando olhamos para alguns exemplos, dentre tantos disponíveis, como para o Marber Grid, o diagrama de Villard de Honnecourt, a estrutura modular de Karl Gerstner, ou mesmo o cânone secreto de Jan Tschichold de 1953, o que nos escapa para além da técnica? O que está inscrito na técnica, mas que se revela de modo sociocultural? Que lições podem ser depreendidas da microtipografia: um “A” em Helvetica convoca ou provoca efeitos muito diversos de um “A” em Garamond?¹²

E em relação ao ritmo: se um projeto gráfico se basear numa escala modular para hierarquizar títulos, subtítulos e texto – por

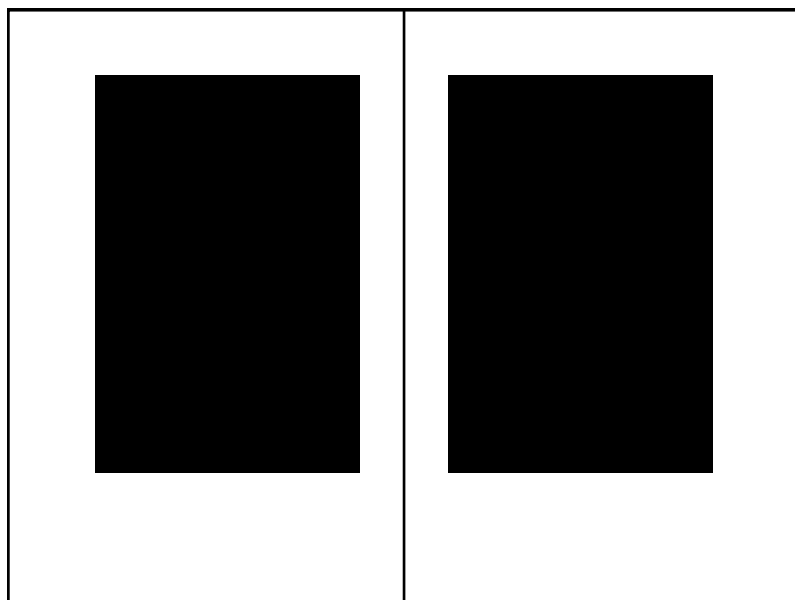


FIG 30 Preenchimento total da área de texto do cânone secreto.

¹³Ocorre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes. En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros “llegamos a ver”, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural. [...] La impresión de la imagen que recibimos a través del medio almacena la atención que les dedicamos a las imágenes, puesto que un medio solamente tiene una cualidad físico-técnica, sino también una forma temporal histórica. Nuestra percepción está sujeta al cambio cultural, a pesar de que, desde los tiempos más remotos imaginables, nuestros órganos sensoriales no se han transformado.

exemplo, fragmento de uma série de Fibonacci (5, 8, 13, 21, 34, 55, 89) –, de que modo isso reverberaria no corpo-leitor?

Lembremos que o visível sempre possui, nos termos de Gonzalo Abril (2012), uma estrutura invisível, capaz de regular a percepção visual. Toda imagem carrega consigo aquilo que não se vê, condicionada a partir do que se deseja ver, daquilo que se sabe e se crê e também do que se faz com o que se vê. A mancha, assim como o grid, a hierarquia, o ritmo, são componentes estruturais de todo projeto gráfico. Ainda que subsidiário e pouco rastreável no livro publicado, preserva a força imaginativa daquele que o projetou, é devedor do imaginário social que, por sua vez, indica os modos de configuração ou decodificação das próprias imagens. E sendo assim, enreda indivíduos, sociedade, imagem, imaginário, percepção e o meio livro em um só corpo. Temos aqui, precisamente, o que Belting (2007b) designa como elementos associados ao “visual”, numa clara distinção em relação ao “visível”.

Ocorre uma metamorfose quando as imagens vistas se transmutam em imagens recordadas que, a partir daí, encontram um novo lugar no nosso arquivo imaginal. Começamos por despojar do seu corpo as imagens exteriores que “chegamos a ver”, para, num segundo momento, de novo as corporalizarmos: tem lugar um intercâmbio entre o seu meio-suporte e o nosso corpo que, por seu lado, constitui um meio natural. [...] A impressão imaginal que recebemos através do meio guia e modela a atenção que prestamos às imagens, visto que um meio tem não só uma qualidade físico-técnica, como também uma forma temporal-histórica. Nossa percepção está sujeita à mudança cultural, apesar de os nossos órgãos sensoriais, desde tempos imemoriais, não terem sido modificados.¹³ (BELTING, 2007b, p.27)

Admito certa obsessão pela força que a mancha tipográfica exerce sobre o intelecto sensível. Quem sabe até mesmo servir de instrumento para orientação, tal qual permitiam as leituras dos fígdos de carneiros mesopotâmicos ou dos astros celestiais, conforme resgate didi-hubermaniano. Como ensina Octavio Paz (2012), cada leitor está à procura de alguma coisa; não estranha em nada que a encontre. Afinal, já a possuía dentro de si mesmo.

Assim como fiz uso de argumentos do arquiteto André Tavares, faço valer os saberes poéticos de Octavio Paz. Ao que me consta, encontrei ótimas interlocuções entre aqueles que procuram, a partir da “interrupção da carreira artística”, exercitar reflexões que façam funcionar lugares outros da política das imagens. Algo que reverbera em Benjamin (2012a, p.36), quando afirma que faz sentido um certo afastamento prático para se observar o próprio fazer, uma espécie de troca entre “a mera gesticulação pelo mostrador de um despertador, que soa, a cada minuto, durante sessenta segundos”.

As pilhérias que ele [artista] conta tornar-se-iam melhores. E ele as contaria melhor. Pois também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, em que a incorpora e devora, em que se perde a própria proximidade de vista – aí abre-se esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multifacetada, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos opor-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum do seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo. (BENJAMIN, 2012a, p.35)

Se o universo possui uma escrita codificada, não seria o designer gráfico um de seus tradutores? A mancha tipográfica nos apresenta um modo de leitura da realidade, leitura esta que é uma tradução; tradução que, por sua vez, é linguagem. Isto é, o projeto gráfico codifica a própria realidade que procura decifrar. Paz (2012, p.28) argumenta que idiomas, falados ou escritos, plásticos ou musicais, são essencialmente linguagem; isto é, sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Sejam quadrinistas, designers, arquitetos ou músicos, entregam diferentes linguagens através da manipulação de elementos formais de composição, que guardam semelhanças em vários aspectos e não são radicalmente diferentes.

O jogo de leituras é super abrangente e potencialmente infinito: o corpo-leitor transforma a mensagem, provocando novas traduções a partir de traduções anteriores. Parafraseando Paz (2013), uma pluralidade que se resolve tão somente na linguagem. A mancha tipográfica é um movimento existencial da linguagem gráfica. Se a mancha se serve da linguagem para falar, também a linguagem fala através do design do livro. E a linguagem do design gráfico não é outra, mas sim, como trabalha o *Elementos do estilo tipográfico*, o ritmo, a hierarquia, as formas estruturais... Que irão formar, por assim dizer, a serrapilheira do livro. Como se pode perceber, um repertório da proficiência comum a algumas outras áreas do conhecimento.

E por falar em traduções e relações, o que direi a seguir, para lembrar Rafael Cardoso (Introdução in FLUSSER, 2007), possui alto potencial para causar ataques de apoplexia em qualquer cientista ortodoxo. Feito o alerta, prossigo: em sua origem, “designers” serviam aos reis e atuavam, simultaneamente, como contadores e demiurgos.

Então o que abriu os ilimitados reinos espirituais da cultura escrita teria sido uma necessidade prática, mercantil ou mesmo tributária? As coisas são mais complexas. As formas primordiais de simbolismo gráfico são adotadas nos pró-memórias do dar e

do receber porque já tinham sido elaboradas em âmbito artístico, especialmente nos casos de cerâmica pintada. Fazia tempo que em objetos funerários e de culto, assim como em objetos de uso, o “nome” dos indivíduos e dos deuses era representado em forma de figuras que eram simultaneamente expressão de admiração ou de medo ou de amor ou de domínio: estados de ânimo, atitudes em relação ao mundo. A expressão que já podemos definir de poética e o registro econômico são, portanto, as duas necessidades que presidem o nascimento da escrita; não podemos fazer sua história sem levar em conta ambos os elementos. (CALVINO, 2010, p.49)

Caso superado o espanto, explico: parece sempre presente uma noção contaminada na atuação destes profissionais de uma dimensão de cálculos matemáticos e outra de leituras mágicas abstratas e visuais feitas por aqueles que cuidavam de elaborar, registrar e decifrar informações sobre um determinado suporte. Quero dizer, por ofício ou destino, os designers ocupam posição ambígua e pujante implicados que estão em conciliar na lida cotidiana componentes artístico e comercial, a ciência e a magia, a razão e a emoção.

Os que têm a função de observar os astros pertencem à categoria dos escribas. Na sociedade babilônica, os escribas têm a função de anotar por escrito e de conservar em forma de arquivos todos os pormenores da vida econômica. Pode-se dizer que contabilizam o que se passa no céu como contabilizam o que se passa na sociedade humana. Nos dois casos, os escribas agem a serviço desse personagem que domina toda a sociedade babilônica e cuja função é tanto religiosa quanto política: o rei. Com efeito, é essencial que o rei saiba o que se passa no céu. Seu destino pessoal e a salvação do reino dependem dele. Intermediário entre o mundo celeste e o mundo terrestre, deve conhecer exatamente em que momento é necessário cumprir os ritos religiosos dos quais se ocupa. (VERNANT, 1990, p.244)

A confluência entre pensamento e evidências visuais vai moldando um modo de observação que transita entre intuição e fórmula, que alia percepção visual e abstração.

Por que justamente a Baixa Mesopotâmia? Cinco mil anos atrás se forma naquelas terras áridas um novo sistema político-econômico que tem como centro a cidade e a monarquia sacerdotal; os trabalhos de irrigação tornam possível um grande desenvolvimento agrícola e se assiste a uma explosão demográfica: surge a necessidade de uma complicada contabilidade para controlar os tributos, as trocas e os inventários de um grande número de pessoas em vastos territórios. Antes mesmo da escrita, a argila, auxílio essencial para a memória, já servia para fixar mensagens exclusivamente numéricas; até que, ao lado das incisões que correspondem a cifras, começa-se a traçar figuras que representam

mercadorias (animais, vegetais, objetos) ou nomes de pessoas. (CALVINO, 2010, p.48)

É claro: a cultura é a criadora de distância e do espaço de pensamento. Julgo desnecessário retomar e aprofundar discussões acerca da definição do conceito de cultura e diferenças entre *cultura* e *natureza*. Adicionaria a polaridade tão cara à Warburg, compreendendo que jamais será possível tratar cultura e natureza como manifestações independentes ou isoladas. Basta, por ora, nos determos na compreensão de Calvino (2010, p.48), para quem “o certo é que a escrita é um fato de cultura, e não de natureza (como se pode afirmar que seja o caso da linguagem), e que na origem ela diz respeito a um número limitado de civilizações”.

A linha escrita é metáfora da fala. Arte verbal e temporal: uma elocução. Música e dança: teatro da palavra. O silêncio da página nos faz escutar a escrita. Página que se multiplica em outras páginas: muro, coluna ou lápide. Basta observar o assombro em olhar atento de Italo Calvino (2010, p.105) quando registra a oportunidade de subir por andaimes para apreciar detalhadamente a “narratividade figurativa” da Coluna de Trajano, uma epopeia em forma de pedra.

Resta falar do grande mistério desse monumento: uma coluna tão alta, toda recoberta de cenas minuciosamente esculpidas, que não podem ser vistas da terra. Tudo bem que no século I se erguiam ao redor altos edifícios, hoje desaparecidos, cujos terraços davam para a coluna; mas a distância de onde esses observadores podiam contemplá-la não lhes permitia fazer uma “leitura” de todos os detalhes, e de qualquer modo era impossível seguir a continuidade da narrativa ao longo da espiral. (CALVINO, 2010, p.104)

Pois é justamente Paz (2012) quem fornece chaves para se pensar sobre tal “mistério”. O mármore, os baixos-relevos, a mensagem em espiral encarnam algo que os transcende e transpassa. Permanece presente sua própria materialidade, é evidente. Nesse sentido, a Coluna de Trajano é pedra, cor, textura, significado; incorpora ainda significantes inexprimíveis pela mera linguagem. Porque, afinal, todos os elementos juntos e articulados naquele determinado ambiente formam outra coisa: uma imagem. E é essa estranha criatura – a imagem – que traz consigo o poder de abrir no leitor uma constelação de outras imagens.

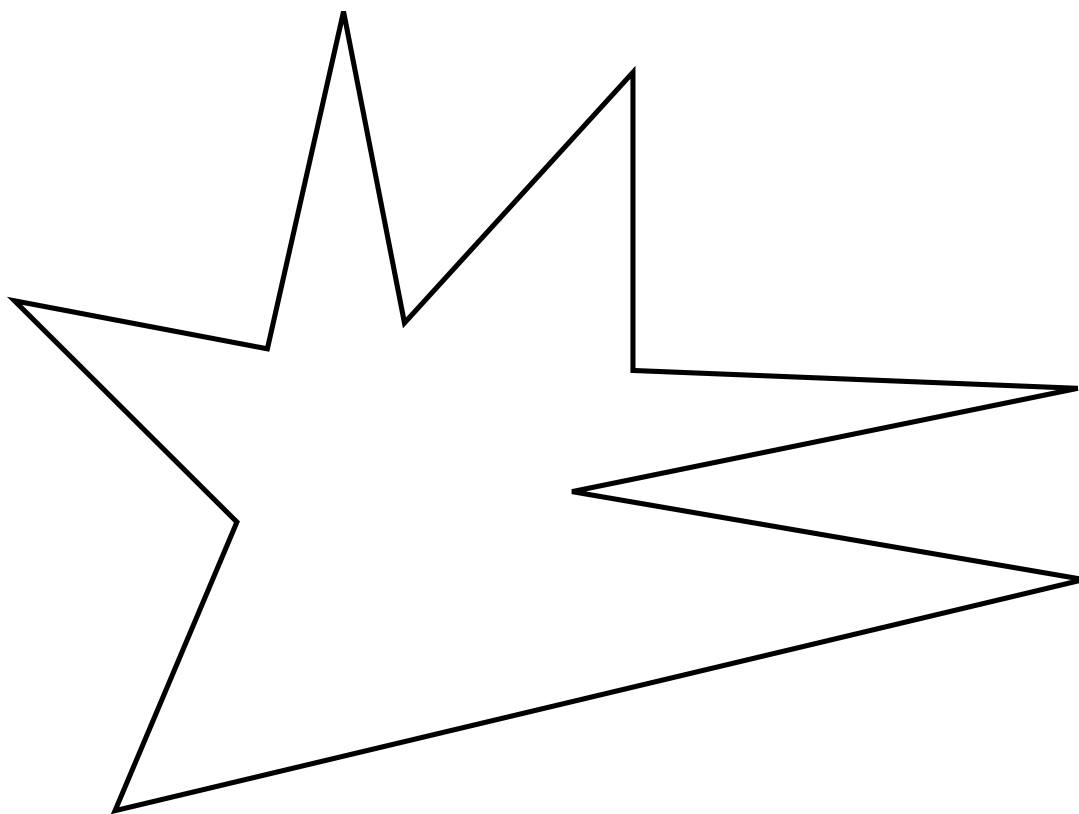


FIG 31 Forma gráfica 1 (retilínea).

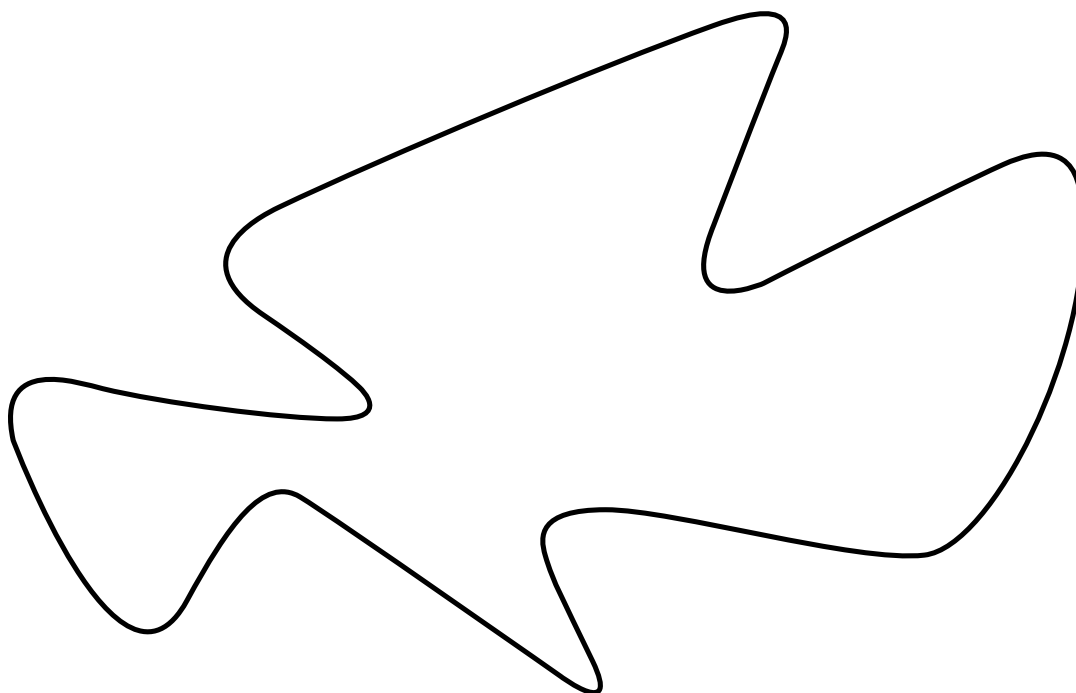


FIG 32 Forma gráfica 2 (sinuosa).

A minhoca Bouba e o anjo Kiki

É possível ler uma história do livro *seguindo seus materiais*. Mesmo uma obra consagrada na historiografia ocidental, como *O aparecimento do Livro*, de Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (2017), não deixa de inspirar, em muitos momentos, uma penosa fábula, que parte de uma predominância mineral e mistura, nos impressos, os reinos animal e vegetal. E parece seguir com mais intensidade, dos impressos para os eletrônicos, para uma existência de substratos minerais beneficiados.

Dos pergaminhos – sejam as peles de carneiro, bezerro, cabra, gazela ou avestruz – às penas de ganso, com as quais se fazia uso das tintas guardadas em chifres ou conchas. Em algum momento, sem dúvida, pode ter havido conflito socioeconômico e sociocultural: se fazia necessária uma escolha entre a disponibilidade de uma fonte alimentar ou o suporte para armazenar informações. Aliado à facilidade do desenvolvimento produtivo, é, daí, provavelmente, que o papiro e outros papéis constituídos por fibras vegetais vão ganhando prevalência.

Escapa para muitos que livros também guardam uma história que compromete o próprio ser humano. Não um envolvimento, como sempre existiu, mas o próprio corpo feito suporte para a produção de livros. É o que conta, por exemplo, o *Dark archives*, investigação da bibliotecária Megan Rosenbloom (2020) sobre livros encadernados com pele humana. Mais do que antropomórficos, livros antropodérmicos.

Olhando para uma paisagem não muito distante dali, fui levado a um estudo bastante disseminado, que demonstra o resultado de pesquisa realizada (com humanos vivos, desta feita) discutindo a relação entre formas e nomes. Basicamente, consistia no seguinte: os pesquisadores Ramachandran e Hubbard (2001), investigando a sinestesia como uma janela para a percepção, pensamento e linguagem, procuravam comprovar correlações entre palavras e formas gráficas. Foi demandado aos participantes da pesquisa atribuir os termos “bouba” ou “kiki” à formas gráficas, ao apresentar dois desenhos abstratos diferentes, um mais retilíneo e outro mais sinuoso.

Como resultado, 95% dos entrevistados responderam, sem hesitar, de modo semelhante, a partir de uma articulação abstrata e imaginativa. Isto é, em quase sua totalidade, o termo “bouba” é atribuído à figura mais arredondada e o termo “kiki” à figura mais angulada.

As discussões exploram a noção de sinestesia, isto é, uma capacidade de conversão de sentidos. Neste campo, há exemplos variados, tais como sentir o cheiro de uma cor, atribuir som à determinada imagem, relacionar o toque a um sabor. E, claro, traduzir formas abstratas em palavras, como no exemplo em destaque.

São múltiplos os fatores que levam a fazer tais correspondências. Dentre aqueles que interessam aqui, sublinho a evidência de que

passa pela conversão dos sentidos a sonoridade das palavras, aliada à forma das letras. Não surpreende que uma forma que traduza as letras “k” e “i” será, graficamente, mais incisiva e quinada do que aquelas que apresentem as letras “b”, “u”, “o”, comparativamente mais orgânicas e expansivas. Até mesmo o próprio movimento da boca na pronúncia das palavras “boubá” e “kiki” contribui para evidenciar tal aspecto.

Revisitar o caso boubá/kiki foi um ponto de partida interessante para refletir sobre a capacidade – o que humanos fazemos com relativa naturalidade – de converter formas gráficas em linguagem, pensamento e vivência.

O que se nota é que, com frequência, se postula uma falsa dicotomia entre *pensar* e *vivenciar* um fenômeno. Quando, na realidade, ambas as dimensões são capacidades constituintes do humano, se confundem, se completam e se implicam fortemente.

Flusser [19--a] desenvolve essa perspectiva – com a ironia que lhe é peculiar – a partir da elaboração de uma polaridade: anjo e minhoca. Aliás, parece que Flusser sempre nutriu certa empatia por minhocas: foi uma delas que, em sua infância, ao acompanhar um tio na pescaria, viu contorcendo em reação ao ser espetada no anzol para servir de isca. Esta experiência o fez duvidar e desacreditar da própria existência de um Deus-criador. Aliás, seria improvável que existisse efetivamente um Deus bom. Para Flusser (2011, p.140), a partir daquela experiência, o máximo que seria possível assimilar e propor alternativamente seria compreender que a natureza é maravilhosa e “consiste em minhocas espetadas nas quais admiro um Criador o qual sei que não passa de projeção de uma dialética cretina entre acaso e necessidade”. Mas, enfim: deixando o misticismo flusseriano de lado e partindo do princípio de que uma minhoca, para nós, não possui capacidade para articular um pensamento imaginativo, ela estaria no ambiente da vivência absoluta. Já os anjos, no sentido de existirem tão somente em cenário ideal, transitaria apenas pelo mundo puro das ideias e teorias.

O ser humano, então, nesse sentido, só poderia ser uma espécie de anjo-minhoca por excelência, já que viver humanamente é imaginar coisas experienciáveis e vivenciar é também ter a competência para converter a experiência sensível em pensamento.

Efetivamente, uma minhoca destruiria a possibilidade teórica de um triângulo pitagórico, uma vez que é instrumento exclusivo do mundo dos anjos. Por outro lado, em uma dada situação vivenciável, por assim dizer, o triângulo ideal será sempre distorcido pela realidade, uma vez que é estrutura fisicamente impossível em quaisquer tentativas de construção material. Em contrapartida, é bastante razoável pensar, as minhocas não fazem amor pensando em biologia.

Então, enquanto anjo-minhoca, fazemos amor e trigonometria imaginando coisas vivenciáveis, bem como projetamos livros e

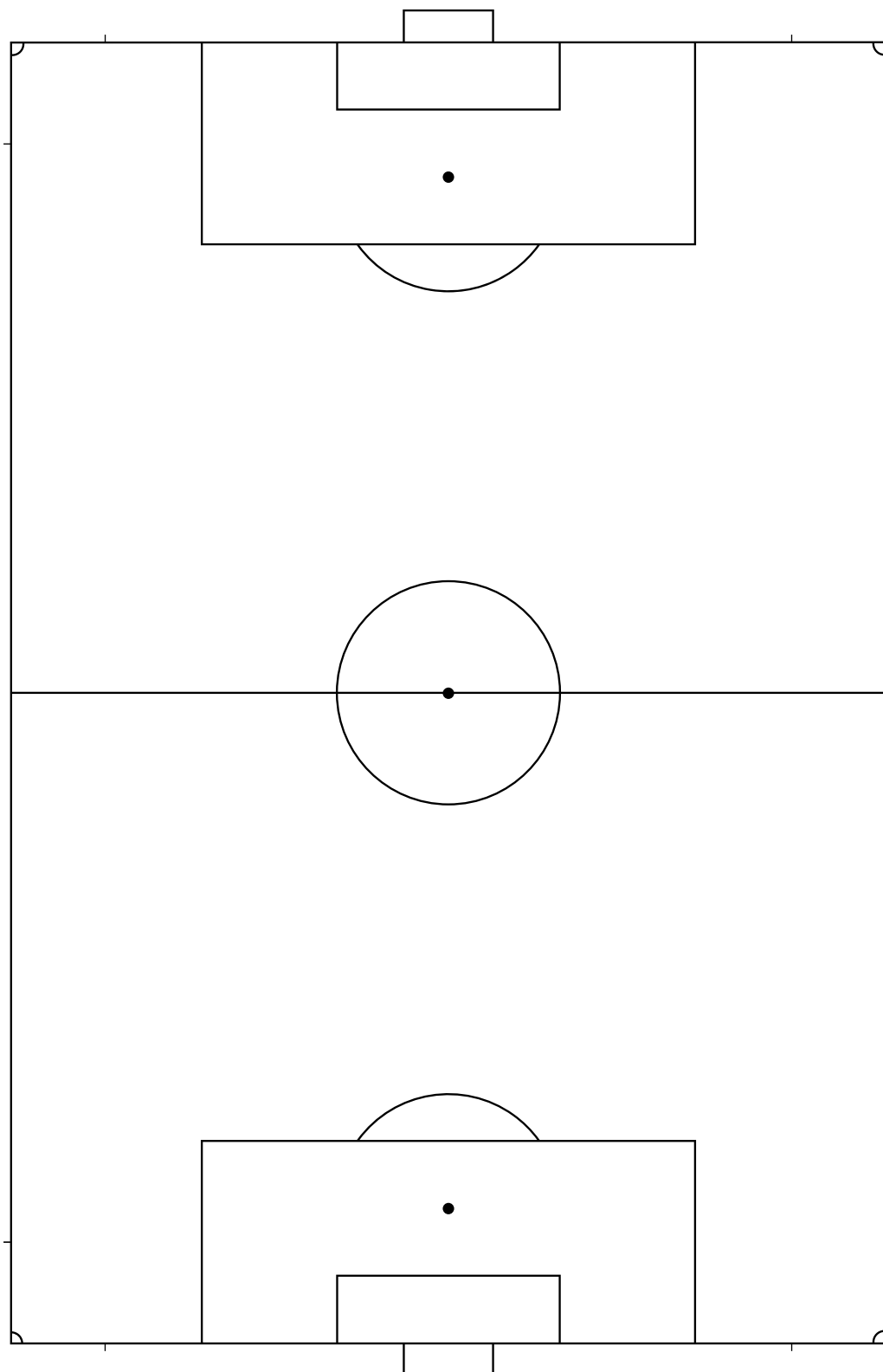


FIG 33 Diagrama de um campo de futebol.

bombas com o intuito de alimentar pensamentos. Em suma, apenas sendo minhoca para transar com plenitude; ou, tão somente, anjo, para fazer funcionar plenamente a geometria pura.

Dentro de nossa condição de anjo-minhoca, há um fluxo contínuo e indissociável entre viver e pensar; isto é, entre a experiência sensível e a produção do conhecimento. Agora, caso este nosso suposto anjo-minhoca seja filosoficamente inclinado, vai acabar trombando com questões relacionadas ao estar no mundo e o seu lugar nele. Como Ingold (2015) faz pensar, o mundo angelical não conjectura nenhuma presença material. Ao contrário do universo das minhocas, que constroem suas redes de existência a partir de uma ação no mundo.

A verdadeira máquina de pensar e produzir, portanto, está relacionada ao contexto apropriado: é composto pelo anjo-minhoca *mais* as estruturas circundantes que cria ativamente e pode, então, explorar ao máximo. É por isso que é possível afirmar que o livro é um meio material no qual anjos-minhoca estão incutidos. Mancha tipográfica e anjo-minhoca formam malhas de linhas entrelaçadas, à la Ingold (2015), que interagem e se afetam mutuamente. E é com o livro em mãos – como presença material e manifestação expressiva –, que podem ser experimentadas incessantes forças latentes e ressonâncias morfológicas. O design do livro molda um terreno onde está baseada a própria possibilidade de interação.

Vale o dito: o grid é o playground do designer gráfico. Um grid não está propriamente relacionado à estrutura com a qual é permitido interagir, mas sobre a qual as possibilidades de interação estarão baseadas. Grids oferecem inteligência à capacidade executiva do projeto gráfico: antecipa, como mera possibilidade, as potencialidades de implementação de uma solução tipográfica.

Primeiro, cria uma proteção, linhas de base que lembram o suporte para sustentação dos ramos de uma videira, sobre as quais letras se equilibram. Na fase de projeto, o conteúdo manifesto da página fica envolto pelo invólucro matricial da mancha tipográfica. A disciplina que um grid oferece é uma maneira de garantir e proteger a liberdade de movimento dentro de determinados parâmetros. É uma liberdade que abrange, inclusive, a possibilidade de evitar fazer deliberadamente o que não precisa ser feito.

Destituída de um grid, pode-se até pensar que a página estará livre para quaisquer intervenções, contudo sua falta elimina aspectos capazes de guiar o trabalho. Ao invés de expandir as possibilidades, sua ausência confina: pois a composição ficará sempre prisioneira das circunstâncias e contingências.

O grid impõe um novo significado ao ato de prender, quando cria a armadilha para capturar uma impressão. Mas se engana quem pensa que ele seja mero caçador. A impressão é a verdadeira predadora: mesmo assim o grid escapa de suas garras, pois a impressão só conserva aquilo que foi definido pela invisibilidade visível do

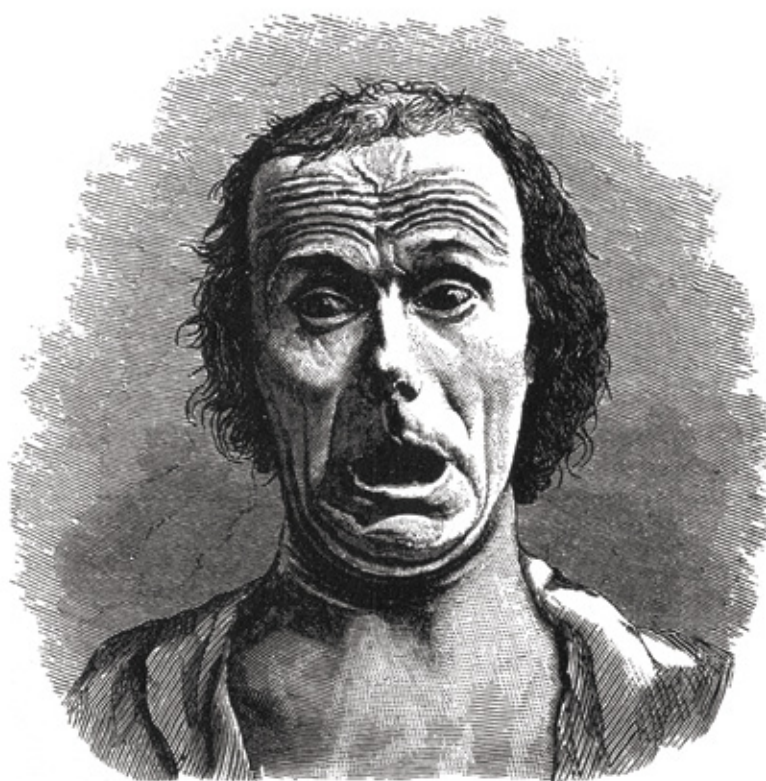


FIG 34 Expressão de terror.

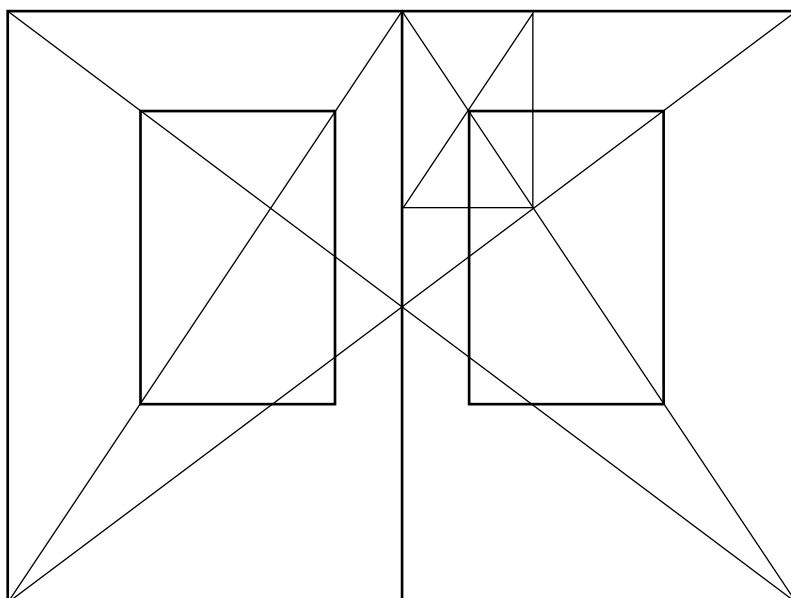


FIG 35 Proporção da página 2:3. Altura e largura divididas em seis partes.

grid. A função matricial de um grid carrega também a função de uma paradoxal armação dilacerada pela mancha tipográfica, já que escapa, foge e desaparece imune.

E um grid, convenhamos, nada mais é do que a formação de linhas que delimitam o espaço gráfico, indicando uma série de possibilidades. É incrível reconhecer nestas linhas a capacidade de localização e potencialidades de uso e movimento. Por analogia, não surpreende que seja a partir do “grid” – bastante habitual à maioria de nós – que são criadas as mais variadas regras de jogos ou brincadeiras infantis.

Ingold (2016) argumenta que convertamos uma superfície qualquer em um campo de ação a partir da configuração de linhas. É possível observar tal fenômeno em diversas práticas desportivas, onde a delimitação se faz tão relevante para a competição entre adversários. E são linhas – ainda que não apresentem uma barreira física ao movimento – que normalmente acarretam consequências mais ou menos graves caso sejam atravessadas. É impressionante, já que as linhas efetivamente guiam os corpos e basicamente definem a dinâmica da estratégia, do movimento e da ação.

Dito de outra maneira, a essência da ação não reside na premeditação [...], mas no estrito acoplamento do movimento corporal e da percepção. Mas isso é também dizer que toda ação é, em graus variados, *habilidosa*. O praticante habilidoso é aquele que pode continuamente sintonizar seus movimentos com as perturbações no ambiente percebido sem nunca interromper o fluxo da ação. Mas essa habilidade não vem pronta. Ao contrário, ela *se desenvolve*, como parte integrante do próprio crescimento e desenvolvimento do organismo em um ambiente. (INGOLD, 2015, p.151)

Haja em vista que o Peripatético Gráfico ressalta o interesse visual e tátil enquanto modo de transmissão de uma textualidade, tenta se filiar aos estudos da produção do livro, com particular acento na configuração de sua estrutura tipográfica. Nesta concepção, fica patente a função do grid como uma ferramenta auxiliar na organização das informações na página, fato subjacente a todo e qualquer projeto, independente de sua prévia existência ou uso consciente do mecanismo. Isto é: claro que a ideia de uma construção baseada no grid, tal qual utilizada na tipografia moderna, pode ser aplicada ao livro antigo, bem como ao livro contemporâneo que não faz uso de uma estrutura consciente e formalizada deste instrumento projetual.

O grid, então, mapeia e prepara o terreno da mancha tipográfica. A geometria do espaço gráfico é combinada com a materialidade da página em branco. Isso indica que o cálculo dos processos perceptivos tem sua introdução a partir da noção do *espaço vazio*. A geometria da mancha tipográfica promove uma forma simbólica que dialoga diretamente com os modos de ver e ler. Belting (2011) auxilia no entendimento, aliás, que o ser humano percebe o mundo visível

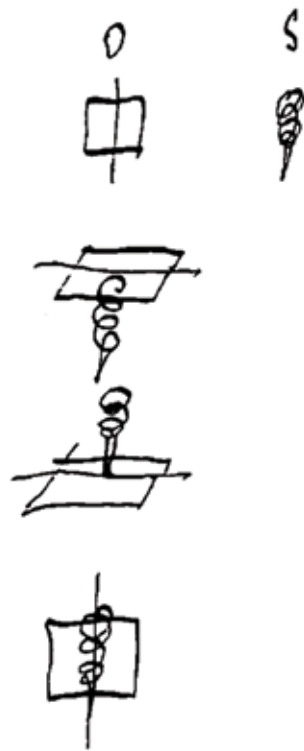


FIG 36 Carregar, caducar, identificar-se. Aby Warburg, 1896.

tal e qual leitores o fazem. Ler e ver são ambos atos de percepção e aprendizado. Mesmo que colocados em categorias separadas em algumas tradições – em frágil oposição entre signos (escrita) e figuras (imagens) –, é justamente o processo de leitura que indica o modo como a percepção opera. A leitura, bem como a visão, é processo de escolha e relação. Nunca olhamos uma só coisa; sempre a incorporamos em relação a nós mesmos.

Lancemos uma visada, portanto, sobre o antropomorfismo estrutural do livro: assim como a face humana, conseguimos decompor as faces das páginas duplas abertas em dois eixos: um vertical, representado pela simetria. E outro horizontal. Ele é demarcado – pelo lado de quem lê – nos olhos do corpo-leitor. Já pelo lado das páginas que nos olha, pela delimitação da mancha tipográfica. Em sentido mais amplo, então, a mancha tende a idealizar a figura humana; a produzir, exercitando cálculos e geometria, uma semelhança divina, mágico-religiosa, principalmente por meio da expressividade do rosto.

Devemos pensar em termos de penetração mútua, como demonstra Didi-Huberman (2013a), já que não há forma espacial sem imagem do corpo. Warburg literalmente ilustrou um esquema bastante interessante que diz respeito a esta dupla incorporação. É um esquema com três variantes, na qual um objeto é representado como um campo atravessado por um eixo (incrível: muito semelhante à representação pictórica de um pequeno livro). O sujeito é uma espécie de minhoca contorcionista.

Conforme Didi-Huberman (2013a, p.345), na primeira interação, é o sujeito que carrega, sustenta ou suporta o objeto; na segunda, a situação se inverte e vemos praticamente a atuação de uma minhoca equilibrista. E, no terceiro, “o próprio sujeito constitui, *no interior do objeto*, o eixo de orientação do campo desenhado”.

Um livro se abre. O corpo-leitor também se abre para o livro. Abre a visão e incorpora o objeto. Então, uma forma investida de olhar e tocar responde por incorporação. Diz Didi-Huberman (2013a, p.352): “é impossível não nos movermos com uma linha curva, impossível não nos elevarmos ou desmoronarmos com uma linha vertical”. O ver se converte em olhar, o olhar em sentir, o sentir em mover-se e o mover-se em comover-se. Abrir um livro “é também – suprema consequência teórica – *abrir o sujeito*” que lê.

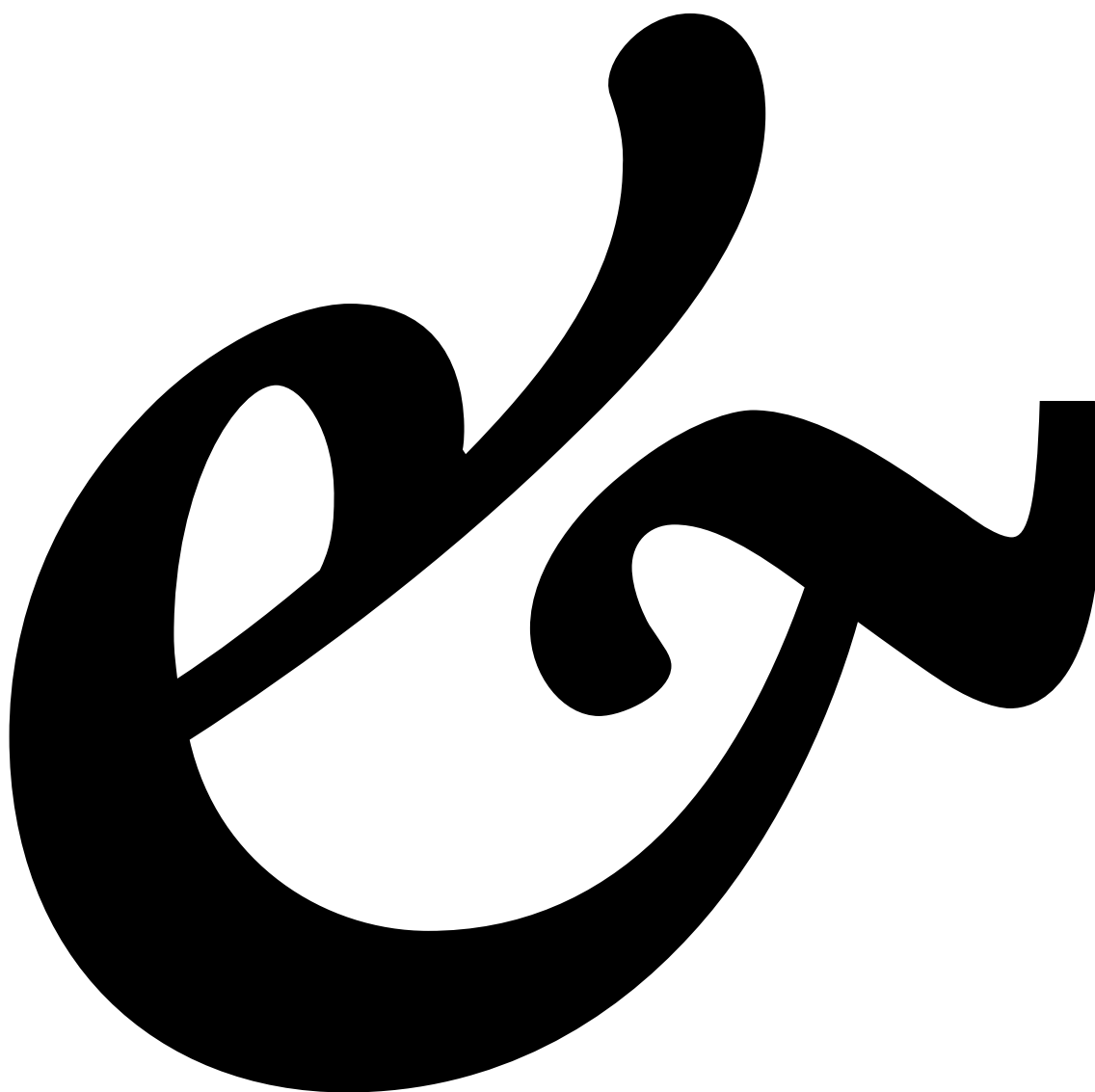


FIG 37 Ampersand da fonte tipográfica Minion Pro.

Viúva & órfã & pé-de-mosca & tofu

Mallarmé (2002) é apanhado e com ele redescubro que o livro virgem presta-se a um sacrifício que sangra o corte vermelho dos antigos tomos. Os dedos se introduzem como arma, rasga a barriga do volume para estabelecer a tomada de posse. O livro é expansão total da letra; deve extrair dela uma mobilidade e espacialidade, por correspondências, instituir um jogo de linguagem e de leituras.

Convém olhar para a página impressa conforme, talvez, faria um arqueólogo. O que repousa sobre esta área previamente isolada e delimitada são fósseis. Nesta supostamente tranquila superfície impressa, repousam as ruínas daquilo que ainda não se extinguiu. Como bem sabe Didi-Huberman (2017a, p.41), “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”.

É possível pensar no símbolo não alfabético (assim como na mancha tipográfica) como um traçado antigo, cristalizado sobre a página. Um fóssil tipográfico. Não um fóssil trivial, mas um fóssil em movimento. Para Didi-Huberman (2013a, p.296), “esse movimento conjuga a energia presente do gesto com a energia antiga de sua memória [...]”. Um sistema adormecido em sua forma, mas que desperta em contato com o corpo-leitor. Um sistema que exige “uma prática de interpretação na qual a atividade severa e estrita de análise deve contar com a intrincação das imagens e sobredeterminação dos significantes, a disseminação dos sonhos e a associação das ideias” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.299). Em pensar pensando, remontando cada elemento do estilo tipográfico em relação a tudo mais.

[...] a tipografia nunca ocorre isolada. A boa tipografia requer não apenas um conhecimento do tipo em si mesmo, mas também uma compreensão da relação entre as letras e todas as outras coisas criadas e realizadas pelo homem. A história da tipografia é exatamente isto: o estudo das relações entre o desenho tipográfico e as demais atividades humanas – a política, a filosofia, a arte e a história das ideias. É uma busca que se estende por toda a vida, mas que é informativa e recompensadora desde o início. (BRINGHURST, 2005, p.136)

Em certos momentos, ainda que o *Elementos do estilo tipográfico* argumente que regras existem para serem quebradas graciosamente, as instruções adquirem tom imperativo: “adicione”, “faça”, “dê”, “defina”, “use”, “evite”... Para Bringhurst (2005, p.31), a tipografia deveria servir a dois fins: “honrar o texto pelo que ele é (sempre supondo que o texto vale a pena do tipógrafo) e honrar e contribuir com a própria tradição – a tradição da própria tipografia”. Uma cláusula pétrea do manual de estilo consiste em proibir a tortura: “não sufoque a página”. Já as disputas tipográficas devem ser encaminhadas aos supremos tribunais da fala e do pensamento.

Custe o que custar, o tipo deve se ajustar ao texto e ao contexto. Por isso, é recomendável, segundo Bringhurst (2005, p.62), aceitar o casamento do tipo com o texto, já que ambos carregam “seus pressupostos culturais, seus sonhos e suas obrigações familiares”. Um princípio básico consiste em respeitar a monarquia constitucional do alfabeto, uma das uniões mais duradouras da nossa linguagem, formada entre letras romanas em caixa-alta e em caixa-baixa. As maiúsculas possuem a primazia da antiguidade e as minúsculas detêm o poder; acima de tudo, formam uma instituição cultural que tem perseverado ao longo de doze séculos.

Quando a tecnologia dos tipos móveis chegou, a Europa possuía um rico acervo de escritas góticas, bizantinas, românticas e humanistas, além de uma grande coleção de letras antigas. Elas ainda permanecem conosco de alguma forma, mas a escrita humanista, baseada na minúscula carolíngia, tornou-se a forma central: é a caixa-baixa romana desdobrando-se em milhares de variações, mutações e híbridos, como a hera ou a rosa. (BRINGHURST, 2005, p.135)

Toda página impressa oculta o assassinato de todas as outras possibilidades. Eventualmente, não será um arqueólogo qualquer convocado. Antes um arqueólogo forense, com competência para, na cena da página e em cada vestígio, desvendar crimes tipográficos. Numa história que parece tão trágica quanto pode sinalizar uma suspeita mancha sobre o papel, não serão poucos os exames e as investigações a serem realizados. Honrar o texto para o qual o projeto estabelece um caminho pressupõe respeitar também os caracteres em si mesmos. O que pode ser formulado da seguinte maneira: dedicar total atenção tipográfica especialmente aos *detalhes* incidentais.

Não se sabe como era a arrumação das caixas de Gutenberg, mas sabe-se o quanto eram grandes. Em vez de 26, ele usava 290 glifos – de um tipo em tamanho único, numa escrita sem acentuação – para compor sua Bíblia de 42 linhas. (BRINGHURST, 2005, p.196)

Se, por um lado, “o bom Deus mora no detalhe” – como se sabe, célebre lema de Aby Warburg –, por outro, é do resto, do inobservado, do minúsculo que deriva todo o paradoxo do sintoma, como bem salientou Didi-Huberman (2015b). É a partir do caráter de montagem do saber produzido por tais vestígios que ganha nova dimensão esse paradoxo, já que se torna patente a sobredeterminação, a abertura, a complexidade intrínseca a todo sintoma.

Para remodelar a inteligibilidade cultural do design do livro, sob a singularidade de cada diacrítico ou símbolo não alfabético, é preciso lembrar que eles estão por aí a revelar recordações e metamorfoses entrelaçadas. O Peripatético Gráfico indica que devemos ter em conta a dimensão conceitual para se entender a imagem, e vice-versa. Uma mancha falará por si mesma. Não imediatamente traduzível em palavras, mas a partir de um trabalho imaginativo

de legibilidade. Cada um de seus elementos só será concebível se dispormos dos instrumentos que são justamente as estruturas e os conceitos da língua que significam e criam a realidade. É Flusser (2021) quem diz: os sentidos se distinguem das palavras qualitativamente, pois são dados brutos imediatos e inarticulados. Só captamos o que há no mundo em função das palavras e de dados brutos a serem convertidos em palavras.

Em Benjamin (2012b), a marca da ação originária para iniciação à leitura passa pela mão, uma vez que o aprendizado infantil recorre à manipulação física de um jogo das letras. O passado sobrevive no gesto da mão que deslizava as letras encadeadas umas após outras para formar palavras. A mão ainda pensa esse movimento. Mas já não é capaz de aprender novamente o mesmo gesto. Ocorre o mesmo quando se aprende a caminhar: o pensar já não serve para nada. Agora que se sabe caminhar, aprender já não poderá mais. O passado foi sobrecarregado pela experiência vivida.

A pedagogia da leitura, segundo Didi-Huberman (2017c, p.177), ensina a ver as coisas sob o ângulo do conflito, transformação, desvio, alteração. Ensina a ver abismos em lugares comuns. É o desenvolvimento da capacidade “de transformar e multiplicar seus próprios meios para saber algo do mundo e agir sobre ele”. Ao tratar sobre as diferentes lições que se pode tirar da *Kriegsfibel*, de Brecht, Didi-Huberman (2017c, p.183) diz algo muito singular a respeito das cartilhas, forma de literatura de certo modo “elementar”, em que se lê justamente para se aprender a ler, “como se fosse possível inventar uma água especial para aprender a nadar”. Há algo característico a respeito do aprender a aprender que, creio, se aplica ao *Elementos do estilo tipográfico*.

É uma obra na qual a *leitura* é pensada, primeiro, não em sua vontade de compreender a mensagem contida no texto, mas, sobretudo, em seu gesto fundamental de apreensão das letras. É um livro para suscitar movimentos, afetos, um livro não para ler algo que estivesse encerrado nas páginas aqui folheadas, mas para *desejar ler* tudo o que se encontra disseminado, folheável em outro lugar. Nada de inocente nesse dispositivo. A história mostra-nos que a pedagogia de leitura – que vai junto, Brecht o indica explicitamente, com a pedagogia das imagens – é, ela mesma, um campo de batalha onde se encontram potências de servidão e de liberação, opressões morais e enciamentos lúdicos, prisões da *lição* e explosões do jogo. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.184)

Didi-Huberman (2017c, p.196) auxilia, então, a perceber em um manual de estilo “esse dispositivo paradoxal – ao mesmo tempo jogo aberto e percurso obrigatório – no qual o *gesto de aprender* encontra-se solicitado, tornado operatório”. O iniciado, contudo, tenderia a desaprender o gesto de aprender. E daí, um paradoxo suplementar se coloca em ação: ao libertar o olhar, provoca um não desaprender



FIG 38 Capa do livro *Alfabeto in sogno*, de Giuseppe Mitelli.

a aprender. Como se a cada recomeço de um projeto esse lampejo da criação reconstruísse o retorno à entrada gestual na floresta da linguagem gráfica. Isso supõe o seguinte: é possível articular um estado inerente de insaber ao gesto de aprender.

O mundo – em particular o mundo da linguagem – é aí menos mostrado em seus princípios que desmontado em elementos divisíveis, em pedaços sempre possível de reorganizar segundo a fábula (*Fabel*) que nossa imaginação, cada vez diferentemente, poderá orientar para novas bifurcações. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.185)

É sempre bom pensar sobre o quanto aquilo que está na página ocupa o pensamento. Como Warburg (2018, p.221) sabiamente descreve, “quem quiser pode se contentar com uma flora de plantas perfumadas e belas. Mas é certo que daqui não se deduz uma fisiologia vegetal da circulação da seiva, visto que ela se revela somente a quem é capaz de examinar a vida em sua trama subterrânea de raízes”. Quem olha tão somente para as flores fatalmente acabará por se deparar, sobretudo, com sua vocação para a morte, ao murchar e cair num tempo fatalmente breve. Bataille (2018) foi quem melhor manifestou esse processo em artigo intitulado “A linguagem das flores”. Ao assumir o valor absolutamente aterrorizador das flores (virando de ponta-cabeça um valor supostamente tranquilizador), mostra a relação que esconde com a sexualidade ou o caráter efêmero e tenebroso de atração e apodrecimento. Uma visibilidade tornada sensível por meio de um sistema muito mais expandido da legibilidade dos fenômenos. O mesmo poderia ser exercitado a partir das letras ou demais marcas tipográficas em geral.

É toda a história dos alfabetos visuais que seria preciso convocar aqui. Frances Yates mostrou, em seu magistral estudo sobre as artes da memória, assim como na pesquisa sobre seus prolongamentos na dramaturgia elisabetana, como *aprender* e *memorizar* não se faziam sem uma teatralização sistemática do saber e da história. Ora, essa teatralização implicava uma “consideração aos meios da encenação”, um agenciamento de “figuração” que Freud, na época de Brecht, chamou de *Darstellbarkeit*. O que isso quer dizer? Que aprender – nos dois sentidos do verbo, ativo ou passivo, para quem ensina e para quem recebe a lição –, que memorizar um saber exige certa articulação da imaginação e da simbolização. Constatase, com efeito, que nas artes da memória ou nas obras de pedagogia antiga, as letras põem-se a fazer gestos, organizam numa estrutura de *visibilidade* corpos ou objetos, ao passo que, reciprocamente, os corpos e os objetos procuram desdobrar-se em elementos combinatórios, em concatenações, em sequências alfabéticas, enfim, em agenciamentos de *legibilidade* [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.185)

Em sã consciência quem poderia imaginar que a situação política da Hungria (invocando Sándor Petőfi) ou uma autoridade

!	!	"	#	#	#	\$	\$	\$	\$	\$	\$	\$	\$	%	%	&	&
'	(	(	(	(	)	)	)	)	*	+	,	,	,	,	,	-	-
-	-	-	-	—	.	.	.	.	.	/	0	0	o	0	o	°	o
1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	3	3	3	3
3	3	3	4	4	4	4	4	4	5	5	5	5	5	5	6	6	6
6	6	6	7	7	7	7	7	7	8	8	8	8	8	8	9	9	9
9	9	9	:	:	<	=	>	?	?	@	@	A	A	B	B	C	c
D	D	E	E	F	F	G	G	H	H	I	I	J	J	K	K	L	L
M	M	N	N	O	O	P	P	Q	Q	R	R	S	S	T	Th	T	U
U	V	v	W	w	X	x	Y	Y	Z	z	[	[	\	]	]	^	_
`	`	`	a	A	a	b	B	b	c	C	d	D	d	e	E	e	f
ff	fi	fl	ffi	ffl	F	fj	ffj	g	G	h	H	h	i	i	I	i	i
j	J	k	K	l	L	l	m	M	m	n	N	o	O	o	p	P	q
Q	r	R	r	s	S	s	t	T	t	u	U	v	V	w	W	x	X
y	Y	z	Z	{	{		}	}	~	i	i	i	¢	¢	€	€	€
€	¢	¢	£	£	£	£	¤	¥	¥	¥	¥	¥	¥	¥	¥	¥	©
a	«	«	¬	®	-	-	-	°	°	±	²	³	´	´	´	µ	¶
.	.	.	.	.	¹	º	»	»	¼	½	¾	¿	¿	¿	À	À	Á
Á	Â	Â	Â	Â	Ã	Ä	Ä	Ä	Æ	Æ	Ç	Ç	È	È	É	É	Ê
Ê	Ë	Ë	Ë	Ë	Ì	Í	Í	Í	Î	Î	Ï	Ï	Ð	Ð	Ñ	Ñ	Ò
Ó	Ô	Ô	Ô	Ô	Ö	Ö	×	Ø	Ø	Ù	Ù	Ú	Ú	Û	Û	Ü	Ü
Ý	Ý	Þ	Þ	ß	ss	à	À	á	Á	â	Â	ã	Ã	ä	Ä	å	Å
æ	Æ	ç	Ç	è	È	é	É	ê	Ê	ë	Ë	ì	Ì	í	Í	î	Î
ï	Ï	ð	Ð	ñ	Ñ	ò	Ò	ó	Ó	ô	Ô	õ	Õ	ö	Ö	÷	ø
ø	ù	Ù	ú	Ú	û	Û	ü	Ü	ý	Ý	þ	Þ	ÿ	Ÿ	Ä	Ä	Ä
ä	Ä	Ä	Ä	ä	Ą	Ą	Ą	ą	Ć	Ć	Ć	ć	Č	Č	Č	č	Ď
ď	Ď	ď	Ď	ď	Đ	Đ	đ	Ê	Ê	Ê	ê	Ë	Ë	Ë	ë	Ě	Ě
ě	Ě	ě	Ě	ě	Ĝ	Ĝ	Ĝ	ĝ	Ģ	Ģ	Ģ	ģ	Ĥ	Ĥ	Ĥ	ĥ	Ĭ
ĭ	Ĭ	ĭ	Ĭ	ĭ	ı	ı	ı	ı	Ķ	Ķ	Ķ	ķ	Ĺ	Ĺ	Ĺ	ĺ	Ł
ł	Ł	Ł	Ł	Ł	Ł	Ł	Ł	Ł	Ń	Ń	Ń	ń	Ņ	Ņ	Ņ	ņ	Ñ
ñ	Ñ	ñ	Ñ	ñ	Ō	Ō	ō	Ŏ	Ŏ	Ŏ	ŏ	Œ	Œ	œ	œ	Ř	Ř
ř	Ř	ř	Ř	ř	Ř	Ř	ř	Ř	Š	Š	Š	š	Ş	Ş	Ş	ş	Š
š	Š	š	Š	š	Ť	Ť	ť	Ť	Ť	Ť	ť	Ť	Ť	Ť	ť	Ť	Ť
Ů	Ů	ů	Ů	ů	Ů	Ů	ů	Ů	Ů	Ů	ů	Ů	Ů	Ů	ů	Ů	Ů
ž	Ž	ž	Ž	ž	ž	ž	ž	ž	ƒ	ƒ	ƒ	ƒ	Š	Š	Š	š	Ť
ť	Ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť	ť
€	€	€	€	€	€	€	€	€	π	-	-	-	-	—	—	‘	’
,	“	”	„	†	‡	•	•	...	...	‰	‰	‰	‰	‰	‰	/	°
4	5	6	7	8	9	(	)	n	o	1	2	3	4	5	6	7	8
9	(	)	¢	€	€	€	€	ℓ	™	Ω	Ε	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓
∂	Δ	Π	Σ	-	/	·	√	∞	∫	≈	≠	≤	≥	∅	,	,	,
Rp	fi	FI	fl	FL	/												

FIG 39 Glifos da fonte tipográfica Chaparral Pro.

turca (Recep Tayyip Erdoğan) ganhariam tamanha relevância a ponto de pautar algumas matérias jornalísticas e livros dedicados ao tema? Boa oportunidade para refletir sobre os diacríticos e o amplo repertório que ultrapassa o alfabeto básico latino. O *breve* [˘] é um acento utilizado em vogais e consoantes não apenas na língua turca, segundo Bringhurst (2005), bem como em malauiano, romeno, vietnamita e algumas formas do coreano romanizado. O *acento duplo* [˝], por sua vez, é um diacrítico presente na língua húngara. Conhecido também por *trema longo*, é utilizado em duas vogais: *õ* e *ũ*. Há diacríticos também em português, obrigatórios em atenção à língua: nesta única frase, apareceram alguns diferentes acentos: o *agudo* [´], o *circunflexo* [ˆ], o *til* [~], a *cedilha* [¸] e a *crase* [ˆ]. Lemos ainda palavras tão curtas como *órfã*, com apenas duas sílabas e normatizada com dois diferentes acentos. Os símbolos não alfabéticos comunicam uma complexa história multicultural. Tornam visíveis e legíveis a variedade da linguagem, identidade de um povo e modos de articulação do pensamento humano.

Nem os tipógrafos nem as suas ferramentas devem trabalhar com o lamentável pressentimento de que ninguém irá apreciar ou mesmo mencionar *crêpes flambées* ou *aioli*, de que ninguém terá nomes como Antonín Dvořák, Søren Kierkegaard, Stéphane Mallarmé ou Chloë Jones e de que ninguém viverá em Óbidos ou Århus, em Kroměříž ou Øster Vrå, Průhonice, Nagykőrös, Dalasýsla, Kırkağaç ou Köln. (BRINGHURST, 2005, p.102)

Procurar por teclas que o teclado simplesmente não possui é uma tarefa inglória, assim como tentar pronunciar palavras que expressam dicção estranha à língua materna. Pouco importa: conforme Bringhurst (2005, p.95), “a tarefa do tipógrafo é conhecer o vocabulário e a gramática da tipografia e mobilizá-los [...]”. Há muito, com a difusão da escrita pelas regiões da Grécia e da Itália, diversos desses traços foram sendo incorporados como uma espécie de móbilis não alfabética. Até mesmo os espaços entre as palavras – hoje absolutamente ordinários –, foram conquistados se servindo de uma etapa intermediária: o *ponto médio* [·]. Em programas de composição, é um elemento que resiste feito um fóssil. O ponto médio persevera também na vida cotidiana como um ponto centralizado a separar e distinguir informações complementares: “continua sendo uma das formas mais simples e eficazes de pontuação tipográfica – tão útil nas listas, cabeçalhos e placas de sinalização atuais quanto no mármore gravado de vinte séculos atrás” (BRINGHURST, 2005, p.86). É mais um instrumento de controle na composição – serve como guia – e compõe, dentre tantos outros, um conjunto de sinais e caracteres que não serão impressos. Como se vê, compreender, aceitar, criar ou compor espaços supostamente vazios – como a incrível e arcaica utilização conceitual do número zero pelos hindus – nunca foi uma tarefa banal, tampouco mundana, pois sempre está ligada a interesses comuns.

FIG 40 Abecedário da Chaparral Pro.

Na república tipográfica, todo sinal merece respeito, mesmo o mais humilde e incidental possui direitos e é considerado um cidadão. Por vezes, na ocorrência de muitos sinais tipográficos, inclusive de pontuação, deparamos com reivindicações por direito à voz própria. Não raro, sorrateiramente, símbolos não alfabéticos se infiltram em interjeições da tradição oral, como quem diz “tal coisa, vírgula!” ou “é isso e ponto final!”. Há outros que traçam “aspas no ar” gesticulando com os próprios dedos ou precisam “fazer parênteses” no espaço de uma fala. Remetemos, assim, para a oralidade e gestualidade todo o arcabouço de inversões dinâmicas e até certa deferência aos sinais de pontuação e demais marcas tipográficas.

Uma fonte de tipos normal contém hoje aproximadamente duas dúzias de formas que resultam da mutação de alguns poucos sinais ancestrais de pontuação (ponto, vírgula, ponto e vírgula, aspas, colchetes, parênteses, traços e assim por diante). Inclui também cerca de uma dúzia de sinais diacríticos (acento agudo, grave, circunflexo, til, *ogonek*, trema e outros), alguns logogramas legais e comerciais (@ # \$ % etc.) e alguns sinais aritméticos. Nos conjuntos de caracteres latinos ISO (tabelas de fontes definidas pela Organização Internacional de Normalização e utilizadas atualmente como um padrão pela maioria das fundições digitais na Europa e na América do Norte), o número de símbolos não alfabéticos supera o alfabeto latino básico na proporção de três para um. (BRINGHURST, 2005, p.87)

De fato, é surpreendente reparar no mapa de caracteres de uma tipografia digital executada com esmero; mais incrível ainda é observar o arquivo correspondente a todos os glifos desenhados pela fundição tipográfica, que pode ser lido tal e qual numa cartilha de alfabetização infantil. A comparação com as nossas meras 26 letras do alfabeto é de impressionar.

A fluência em símbolos não alfabéticos é tão naturalizada, que pouco prestamos a elaborar a relevância ou significado de seu uso ao longo do tempo. O contrário também é verdadeiro: o mero desconhecimento legam à irrelevância essas pequeninas almas vivas muitas vezes invisíveis. O pé-de-mosca [¶], arcaísmo tipográfico que indica a marca de parágrafo, volta e meia reaparece sorrateiro. É a marca de uma nova entrada no discurso (atualmente substituída pelo recuo de tamanhos variáveis) e uma espécie de armadilha de leitura. Na sístole do parágrafo, o olhar penetra, se articula e se guia pela irregularidade do espaço em branco da folha de papel.

Como em qualquer paisagem, o interior da página impressa possui demarcadas as fronteiras, linhas de fratura, fendas, corredores de erosão. Como argumenta Didi-Huberman (2013a), fronteiras são separações arbitrárias no ritmo geológico de uma região. O clandestino, quando deseja cruzá-la, usa um intervalo existente para ele mesmo passar pelos guardas como um mero “detalhe” despercebido.



FIG 41 Vírgula de perquirição.

Consegue com isso invadir um espaço outro que, por motivos alheios à demarcação ou dominação, consegue ocupar. Um parágrafo é metáfora precisa: o espaço para abrir uma trincheira, para travar uma batalha, ligar ou prender um fragmento de texto cuja função é mostrar que as frases contidas nesta demarcação mantêm maior relação entre si do que com o restante do texto.

Dos colchetes, então, nem se fala. Bastante utilizados sobretudo como símbolo matemático, na linguagem escrita corrente podem sinalizar a marcação ou conexão de palavras subentendidas, mas não explícitas no texto original. Outro uso interessante é de edição: assim como os colchetes criam um espaço estrangeiro de fala no texto, podem também sinalizar a supressão de algo que não interessa ao objetivo de uma apropriação. Comumente, é sinalizado como se segue: [...].

Esses caracteres essenciais à composição de textos são utilizados para interpolações em meio a citações e também como um conjunto secundário e interno de parênteses. Na edição de textos clássicos, os restauros editoriais normalmente são marcados com colchetes, ao passo que as inserções editoriais e conjecturais são marcadas com colchetes angulares e as supressões o são com chaves. Os colchetes duplos (raros de achar, a não ser em fontes técnicas) são utilizados por estudiosos de escrituras para marcar supressões feitas pelo autor ou pelo escriba, e não pelo editor. Na edição de manuscritos e papiros, os colchetes também marcam hiatos causados por danos físicos. (BRINGHURST, 2005, p.336)

O ponto de interrogação [?], por sua vez, é um sinal gráfico inequívoco que, na linguagem escrita, indica uma entonação, isto é, modulação de uma sentença interrogativa e a separação entre unidades. Promove clareza, distinção e algum grau de emulação da oralidade a partir do texto impresso. Interessante notar que, por exemplo, a língua espanhola preserva o ponto de interrogação invertido [¿] antes da pergunta justamente para advertir previamente ao leitor da correta entonação da frase num texto impresso.

Não possuímos formalizado, porém, um marcador específico que indica uma pergunta dentro de uma oração. Quero dizer: mesmo que um determinado raciocínio seja contínuo, o ponto de interrogação vai demarcar e interromper a articulação do discurso. Contudo, consta em Unger (2016) a curiosa tentativa de incorporar tal caractere tipográfico ao vocabulário comum, o que auxiliaria a indicar, justamente, perguntas que ocorrem no meio de frases. A solução não foi adiante, mas a ideia que carrega me foi útil para questionar as mais diversas implicações decorrentes da inserção de um novo símbolo gráfico no vocabulário corrente.

Por mais atraente, sedutora e excêntrica que pareça a proposta, tal implicação incorre demasiado complexa para a discussão que aqui se propõe. Todavia, subsidiariamente agrego uma oportunidade

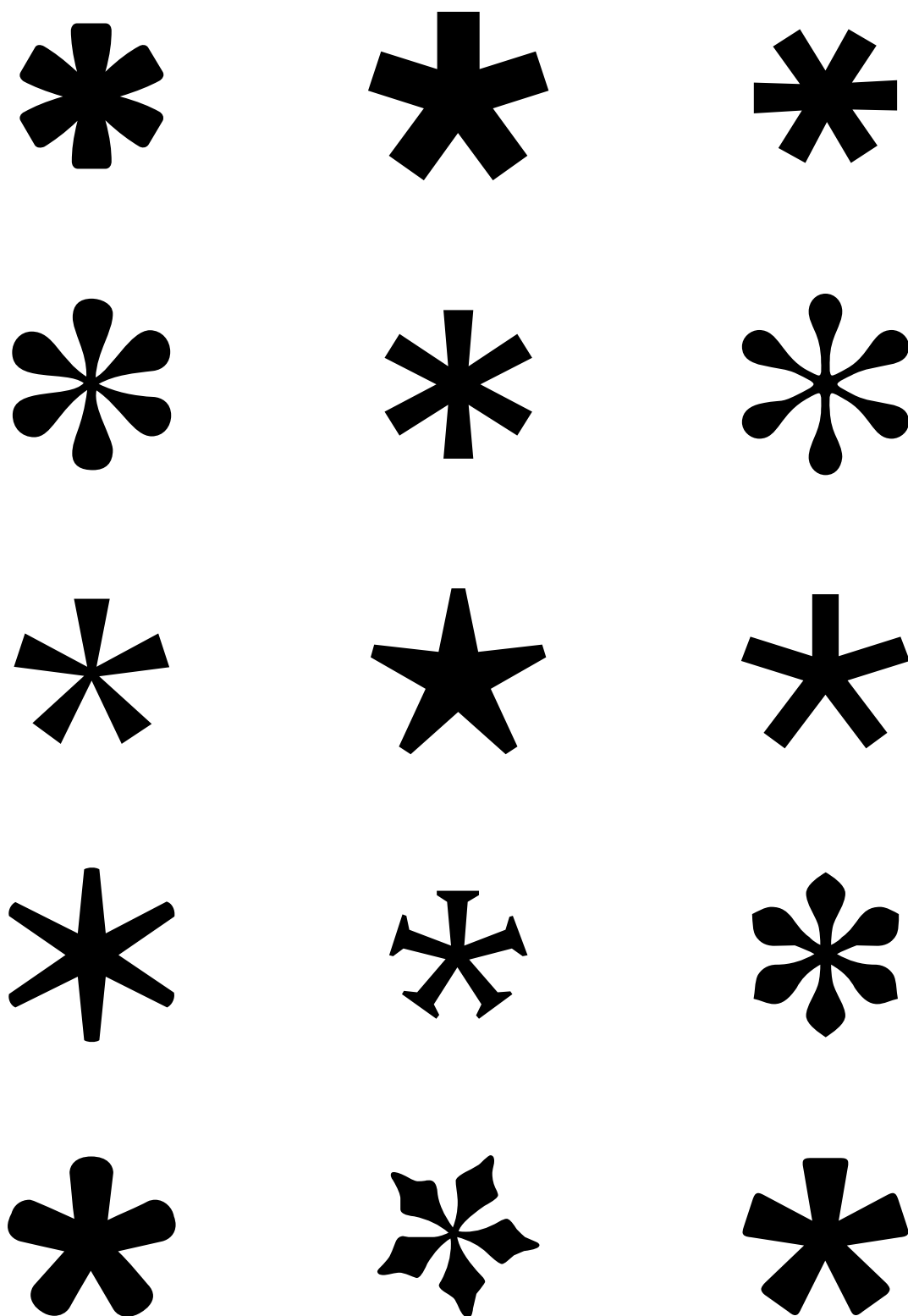


FIG 42 Glifos variados com a forma do asterisco.

para reflexão acerca do repertório e da consolidação dos códigos linguísticos e de como esse é um aspecto que tomamos como estável, mas é passível de aberturas, manipulações, até ao ponto de requisitar novas formas de expressão verbal e visual. Nem tanto indesejáveis – pelo contrário, quando visam clareza no discurso e emular a prosódia –, constituem peculiares personagens, capazes de atrair a atenção de pesquisadores como Cecelia Watson (2019) ou Keith Houston (2013), que perfilam e expõem em biografias abrangentes tanto a vida secreta da pontuação, como dos símbolos e demais marcas tipográficas.

Por montagens interpostas e seguindo nesta toada, gostaria de reverenciar outro dos mais arcaicos símbolos não alfabéticos: o asterisco. Caractere que pode tomar muitas formas, exerce a função de um marcador para diferentes propósitos: sobrescrito na palavra [assim*] pode indicar remeter para uma chamada de nota. Não raro, o vemos ser utilizado também para sinalizar o ano de nascimento de uma pessoa. Bringhurst (2005, p.334) compartilha surpreendente comentário: o asterisco “aparece na primeira escrita pictográfica suméria e seu uso como símbolo gráfico tem sido ininterrupto há pelo menos cinco mil anos”.

Cinco mil anos! Realmente, um sobrevivente digno de nota. Muito provavelmente, Robert Bringhurst faz referência ao “dingir”, que em sumério corresponde a “deus”, “deusa” ou “divindade”. Jacyntho Lins Brandão, na espetacular “Introdução” da epopeia *Ele que o abismo viu* – traduzida diretamente do acádio –, de Sin-léqi-unnínni (2018), faz referência ao caractere sumério correspondente ao “dingir”. Deveras muito interessante, pois do sumério para o acádio o desenho se altera razoavelmente, mas não perde completamente a forma e o sentido. Funciona nas tabuinhas da epopeia como um marcador, classificador meramente gráfico que não corresponde a nenhuma palavra a ser verbalizada. Não é jamais pronunciado e, por hábito, tem sido transliterado ironicamente não por um autêntico asterisco, mas por uma letra *d* sobrescrita: por exemplo, ^d*gišgīmaš* correspondendo à divindade Gilgámesh. Constitui um auxílio à leitura, como quando grafamos a letra inicial maiúscula para nomes próprios.

Quando um símbolo tipográfico tão pregnante quanto o asterisco se insinua, são muito abrangentes os modos de observá-lo. Mais uma vez, é a marca de uma presença maciça e manifesta de um detalhe incidental com variadas possibilidades de leitura. A montagem abre a possibilidade, justamente, de juntar referências e imagens: criar tipologias de composição gráfica e mental. É imprescindível o movimento ótico e dialético de telescopar o design do livro para imaginar com o que se assemelha. Escolhe-se afastar do rés da página para ver o todo (grid, formato, tipografia), e depois se aproxima o mais perto possível, para poder sentir o mínimo resalto de cada ponto ou a harmonia dos espaços em cada entreletra.

Saber ver bem essas relações dependem, sobretudo, das possi-

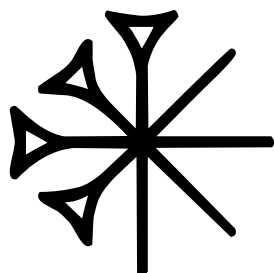


FIG 43 Dingir (sumério).

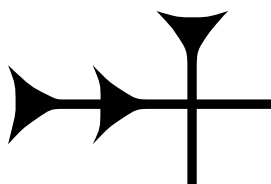


FIG 44 Dingir (assírio).

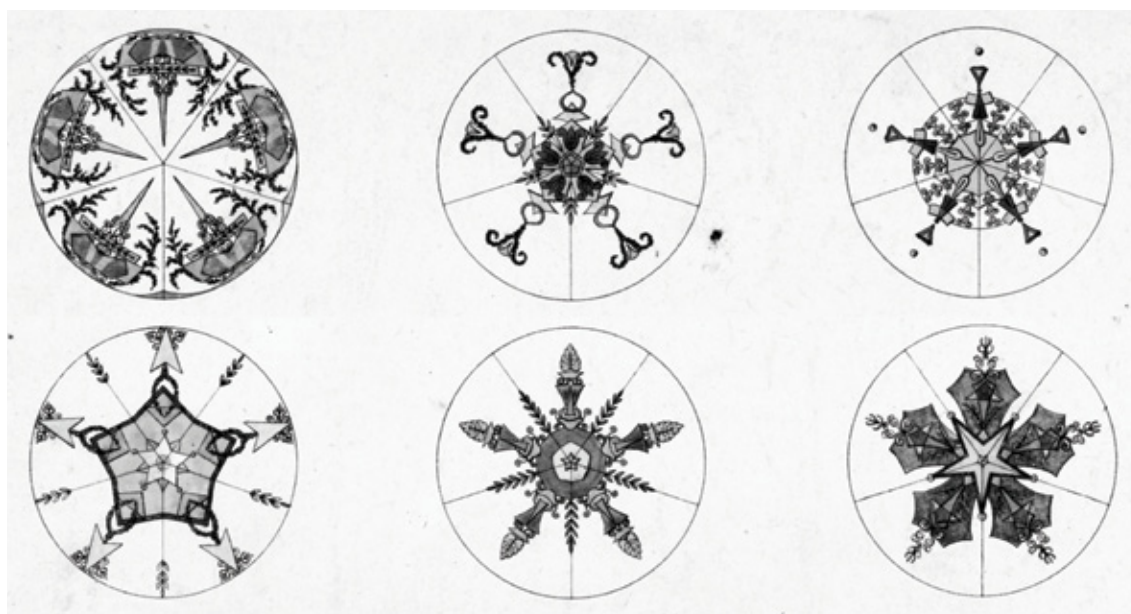


FIG 45 Caleidoscópio, transfigurador ou luneta francesa.



FIG 46 Tabuinha da epopeia de Gilgámesh.



FIG 47 Saxífraga-de-willkomm.

bilidades abertas no conhecimento pelas montagens. Cada um pode fazer experiências à sua maneira, ao entrar nos turbilhões em que muitas imagens são capazes de formar e construir no curso do tempo. Outro modo de dizer o quanto pode ser enriquecedor o exercício de tomar os elementos da página como de posse de um instrumento ótico – digamos, lupa ou telescópio – e, por que não?, até mesmo um caleidoscópio. Por exemplo: é comum a associação do conceito de divindade em relação com o céu, os astros e as estrelas. Difícil não ler no asterisco as pequeninas formas espelhadas de um poliedro regular. Ou compará-lo a algumas formas vegetais registradas de maneira magnífica por Karl Blossfeldt. Percebendo as analogias, pululam encontros inesperados como o padrão de crescimento de uma samambaia e a lógica de formatos padronizados (A0, A1, A2, A3, A4...) da indústria papeleira. É claro que a flor que posa para a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é inteiramente outra, diz Benjamin (2012a, p.100), “especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente”.

É assim que, em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt mostrou na cavalinha as formas mais antigas das colunas, na samambaia a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e bordos, aumentados dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico. (BENJAMIN, 2012a, p.101)

Afirmar que um símbolo possui semelhanças intermináveis, vastas como a noite – bela metáfora didi-hubermaniana – é apostar em sua correspondência com o informe. Não se acaba nunca com uma semelhança, pois ela sempre remete para uma outra. Por isso, é preciso ninar uma imagem até fazê-la sonhar. Olhar para o presente de uma mancha tipográfica em vista de coisas ausentes é fazer trabalhar a imagem, proceder a associação de ideias, intrincar a sobredeterminação dos significantes e, quem sabe assim, desvendar alguns de seus mistérios. Quanto mais elevado no céu profundo, mais baixo nos descobrimos na matéria dos monstros, isto é, nos próprios sismos, fendas, fraturas viscerais.

Se estivesse completamente inspirado por Georges Bataille, possivelmente tensionaria a dialética do asterisco a partir do mais baixo possível, da ascensão rumo à queda: a rugosidade suja e obscena de suas dobras que exalam odor de podridão. Prefiro seguir outro caminho: o asterisco tem como contraparte perfeita em sua forma estelar o prenúncio de uma mancha mortífera: a adaga [†]. Pois se o asterisco é o representante legítimo dos *astra*, o universo tipográfico também não poderia deixar de ter um legítimo representante dos *monstra*, daquilo que toca no mais intestino do humano: a adaga, é claro, o arcaísmo tipográfico a registrar o fim, a própria morte.

Ora, é da morte que advém dois dos crimes tipográficos mais combatidos. Cabe lembrar a *órfã* e a *viúva*: duas manifestações pre-

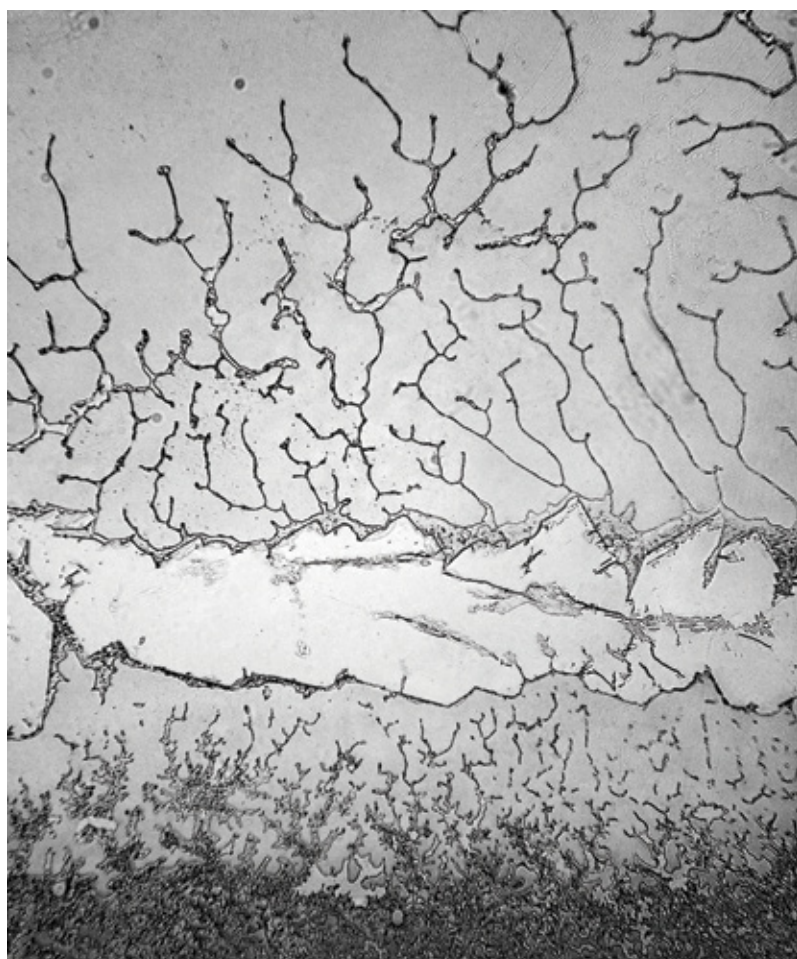


FIG 48 Topografia de uma lágrima.

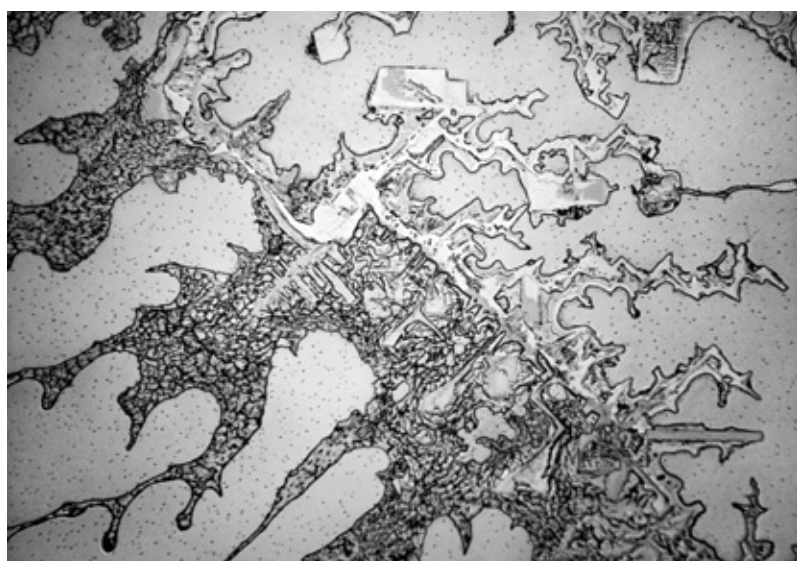


FIG 49 Lágrima de esperança.

¹⁴Cf. letra da canção
“Jesus Chorou”.

cisas de um atento olhar aos detalhes da composição da página e tudo que é capaz de confessar a terminologia tipográfica. No meio editorial brasileiro os termos ainda estão pouco estabilizados, mas basicamente guardam um princípio comum que resume a natureza da regra. O termo viúva é usado para indicar uma palavra (ou sílaba) que sobra sozinha na última linha de um parágrafo – carrega o fardo de um passado, mas o futuro está comprometido. O melhor é encontrar-lhe companhia. Órfã indica a réstia do parágrafo, uma única linha isolada que termina na primeira linha de uma página. Há futuro pela frente, contudo é costume tipográfico encontrar linhas adicionais para ampará-la. Caso deixadas à deriva, viúvas ou órfãs parecerão escorçadas e desoladas.

Mais um modo de indicar que, na técnica tipográfica, detalhes incidentais da página requerem ajustes finos. Se tais crimes tipográficos não são combatidos, podem causar infortúnio também naquele que olha. Não é uma mínima lágrima, mínima em si, que provoca uma crise de tristeza. Nem mesmo o êxtase de alegria. É que a pequena lágrima desperta numerosas lágrimas anteriores, onde se esconde a sobredeterminação do ato: a cebola, a ferida inconsciente e imemorial nunca curada. De modo análogo, numa página bem composta, é mais do que o prazer da leitura que está em jogo: é o cumprimento de um ritual tipográfico que repetidas vezes promove a habilidade técnica, a habilidade rítmica do artífice, quaisquer que sejam o deus ou os deuses que venera. A perícia é recompensadora e o conduz à emoção da conquista.

Em outras palavras, suor e lágrimas. Pois seria exagero seguir a trilha investigativa aberta para analisar o que pode conter de secreto nessas lágrimas? Pelo que indica a imagem de uma página impressa, *O pequeno príncipe* entendia bem o que via: “o país das lágrimas é muito misterioso” (SAINT-EXUPÉRY, 2015, p.40). Reverenciando Mano Brown e os *Racionais MC’s*,¹⁴ lágrimas são esses pequenos elementos que cabem dentro de um olho, ainda que possam pesar uma tonelada. A lágrima, inquilina da dor, faz dela sua morada predileta. E não surpreende também que, às vezes discreta, surja como a expressão máxima do êxtase de orgulho e alegria.

Lembro de Rose-Lynn Fisher (2017), que procurou traçar uma topografia das lágrimas: o trabalho passa pela coleta, secagem e visualização ampliada em um microscópio. Aproxima do detalhe, com a missão de desvendar a linguagem dos afetos: se o território da lágrima de *cortar cebolas* se assemelha ao mapa da lágrima de *tristeza*. E tentar descobrir, a partir de outros tortuosos cenários, as surpreendentes paisagens que levam à lágrima de *alegria*; e de *nascer*.

A exuberância deste projeto me parece residir na capacidade de tornar manifesto o quanto lágrimas, tão próximas, tão viscerais, representam também algo da distância. Imagens que vêm de longe no tempo (de uma distância que, talvez, contemos em anos-luz). E que a distância não é um conceito apenas geográfico, mas também



FIG 50 Línguas escritas. Mosteiro St. Mang, Füssen, Alemanha.



FIG 51 Trompe-l'oeil; Mang Anton Daiser, 1723.

¹⁵Vale a visita:
fonts.google.com/noto.

¹⁶Pode ser explorado em
iconographic.warburg.sas.ac.uk.

histórico, psíquico, físico. Ao ampliar tantas vezes um mínimo elemento, algo aparece de novo: um portal, uma entrada para a imagem-sintoma. Inevitável perder o todo nesse processo de aproximação; perder-se, enfim, no turbilhão da imagem.

Cabe muita coisa dentro de um retângulo, como se vê. A fotografia de uma lágrima, mas também inúmeros outros elementos simbólicos. E, por trazer à baila a expressividade que pode ocupar um retângulo, recorro de outro crime absolutamente nefasto e lamentável: às escondidas, a tentativa dissimulada de substituir um caractere inexistente no arquivo de uma determinada fonte por algum de outra família tipográfica que o contenha. Caso não realizado com delicadeza e bastante cuidado, o resultado é invariavelmente desastroso. Por isso mesmo, é imprescindível reconhecer no texto manifesto em composição as exigências tipográficas convocadas.

Neste contexto, revisito o grandioso e ambicioso projeto Noto, do Google.¹⁵ Em parceria com a Monotype – uma das fundições tipográficas mais tradicionais do mundo – tem por meta basicamente converter em tipografia digital todas as línguas existentes registradas pela humanidade. Já expandido para uma espantosa marca, contempla mais de 1.000 idiomas e ultrapassa 150 sistemas de escrita. O nome do projeto – Noto – significa “eu escrevo, eu marco, eu observo” em latim. Também é abreviação para “no more tofu”, uma brincadeira a partir de uma peculiar característica em muitas fontes digitais. O projeto visa eliminar o tofu: termo utilizado quando um texto faz uso de um caractere não existente ou disponível no arquivo da fonte selecionada. O tofu aparece como retângulo em branco mostrado quando não há na fonte escolhida para um texto aquele determinado caractere. No programa de composição, é assim que costuma se apresentar: □. Torna aparente um desesperador e misterioso retângulo, algumas vezes preenchido com um ponto de interrogação. Uma pequena peça que insinua, por assim dizer, a forma de um tofu – isto é, o queijo de soja.

A missão da Noto é formar uma coleção de fontes de alta qualidade com múltiplos pesos e larguras em tipos com ou sem serifa, monoespaçados e outros estilos. As fontes objetivam uma comunicação global harmoniosa, de código aberto, amplo direito de uso e, principalmente, tipograficamente correta.

Dos hieróglifos egípcios aos emojis contemporâneos, a Noto inclui fontes para quase todos os sistemas de escrita do mundo, tais como latim, chinês, árabe, hebraico. E foi navegando pelo banco de dados iconográfico do Instituto Warburg¹⁶ – em desenvolvimento, objetiva digitalizar e indexar o rico acervo da coleção existente –, que encontro uma imagem, para falar o mínimo, surpreendente. *Trompe-l'oeil* pertencente ao mosteiro St. Mang, em Füssen, na Alemanha, figura em uma das paredes do claustro e retrata diferentes sistemas de linguagem e escrita. Registra o grego, árabe, copta, siríaco, glagolítico, cirílico. Ainda que não tenha conseguido localizar informações

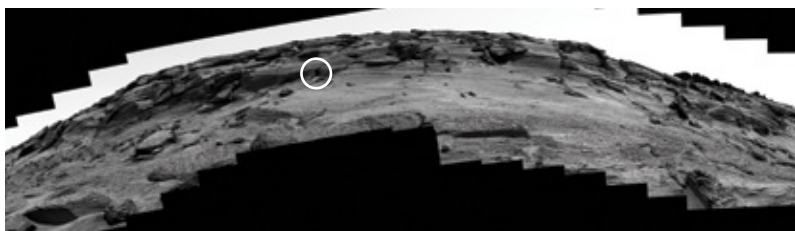


FIG 52 Série de fotos registradas pela sonda Curiosity, em Marte.



FIG 53 Porta-fratura registrada pela expedição Curiosity nos “East Cliffs”.

adicionais sobre o contexto do espaço onde se encontra a pintura, há o registro de que a obra foi realizada em 1723, por Mang Anton Daiser, e provavelmente fora copiada de livros físicos.

De todo modo, os interesses de ordem warburguiana no tema parecem se aproximar do que aqui se coloca em questão: os múltiplos sistemas de escrita e tradução, o trabalho dos escribas, os intercâmbios entre magia e ciência, religião e cultura. É determinante o papel de mosteiros e outros locais de cunho religioso para a circulação do conhecimento e consolidação do mundo moderno, como pode ser vislumbrado a partir do deslumbrante trabalho *A Virada*, de Stephen Greenblatt (2012). Ainda seria certamente possível remeter toda a discussão para o não menos significativo mito da Torre de Babel.

A luta incessante contra a inexistência de uma representação precisa ou tradução literal de quaisquer elementos de uma língua estranha permanece visível e sublinhada em esforços desta natureza. É a virtualidade do signo, sempre potencial em cada “tofu” correspondente, compreendida ou transliterada pelo desenho verbovisual compreendido pelas marcas e marcos tipográficos. São preciosas tais correspondências, pois ilustram as necessidades e meios forçados para diferentes culturas se comunicar, seja a partir de um mito, por obra registrada no século XVIII ou a megalomaniaca pretensão do Google para o século XXI.

Longe de uma suposta miudeza e irrelevância, o tofu abre uma espécie de *porta* da consciência que exhibe a capacidade de vincular e separar como aspectos de um mesmo ato. Além dos limites de um corpo tipográfico ou de um espaço físico qualquer, a articulação entre o confinamento de uma língua com a ilimitada possibilidade de intercâmbios e ligações antes desvinculadas ou inesperadas. Pensando com Simmel (2014), uma porta condiz com a imagem da fronteira, do ponto limítrofe, da passagem. É o elemento que permite a vida jorrar para fora. Torna sensível a cada momento possibilidades de constantes trocas, sair da limitação imposta pela separação. E num sem-fim de caminhos e direções, para além dos limites do ser-para-si isolado – quer dizer, percebendo que um limite possa sempre ser pensado na condição de ser suprimido –, ela indica o sentido para colocar-se fora de si, para entrar no mundo com a liberdade de imaginar outros mundos.

Tal e qual a misteriosíssima “porta marciana” revelada por uma foto panorâmica composta por pouco mais de uma centena de imagens registradas pela sonda Curiosity, da NASA – agência espacial norte-americana. Confesso que a NASA atina em mim um certo prazer fetichista – algo como uma “pornografia aeroespacial” – que alimento ao explorar registros de suas expedições.

Ao publicar a imagem da expedição marciana, o pequeno detalhe veio à tona. O jogo de escala é irônico: segundo cálculos da NASA, a fenda na rocha possui o suspeitíssimo formato semelhante a uma banal folha de papel A4, com pouco mais de 29 centímetros de altura.

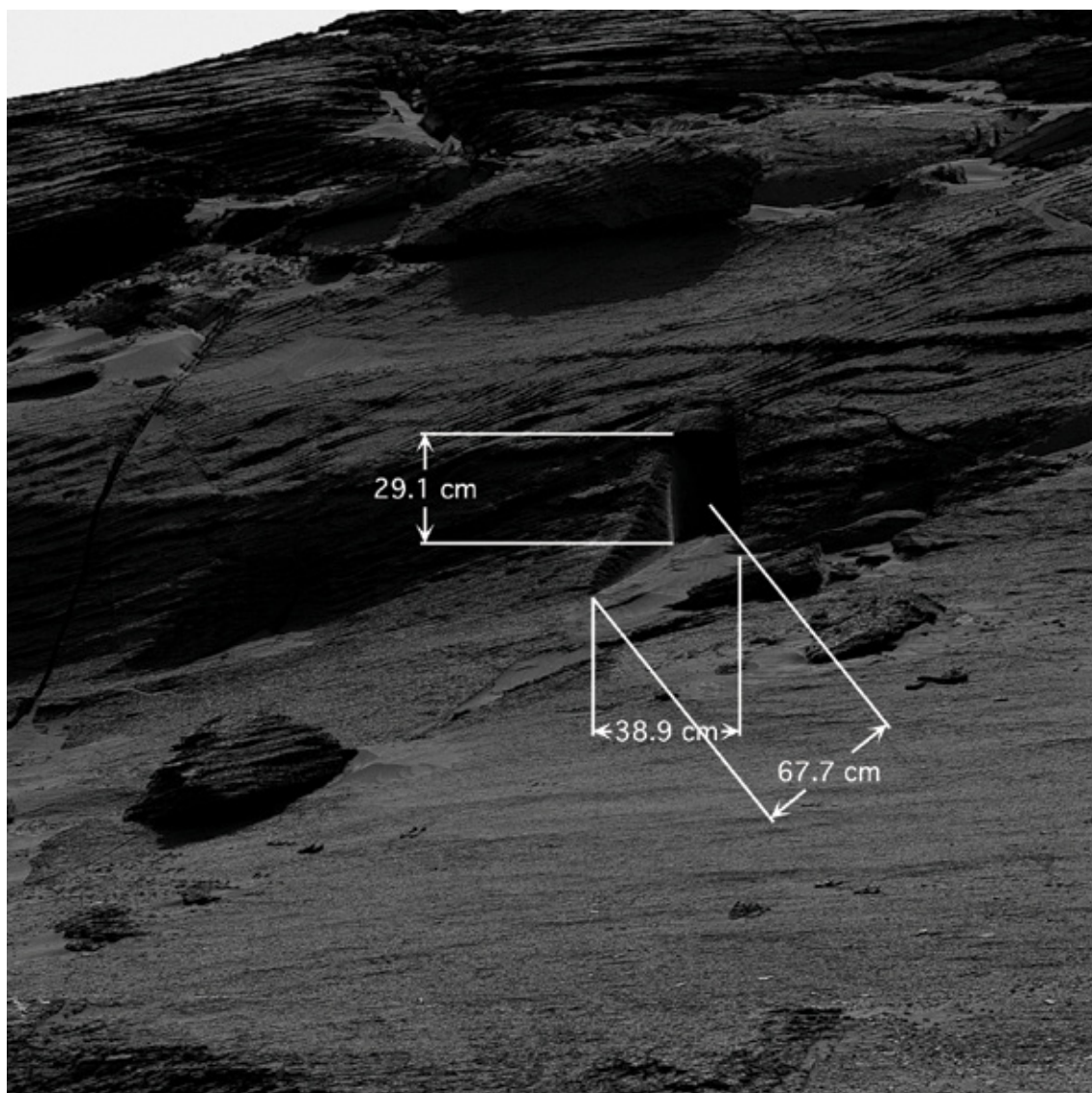


FIG 54 Detalhe e dimensionamento da porta-fratura marciana.

Para alguém com um olhar um pouco menos estrangulado pela realidade (uma ficção que cada um escreve à sua maneira, de acordo com a cultura em que se vive), a explicação lógico-científica não parece o bastante: para os cientistas não se passa de um cruzamento de pequenas fraturas, uma rachadura rochosa dentro de uma cratera. Uma erosão natural, em suma, em que uma rachadura vertical cruza com camadas ou estratos sedimentares para formar tais fendas, leitos de lodo e areia, depositados há cerca de 4 bilhões de anos, possivelmente em um rio ou em uma duna levada pelo vento. Ótimo, esclarecedor e tranquilizador: por ora, o universo toma forma e os cientistas estão contentes; não foi descoberta uma caverna em Marte com a entrada do tamanho de uma folha de papel. Céus, não caberia se permitir olhar a porta marciana como a revelação de um estado potencial para outras leituras?

O princípio do saber por montagens remete para a lógica imaginativa da criança ou do sonho. Reflexões e narrativas, conceitos e contos, saberes e insaberes, sentidos imediato e simbólico, material e psíquico se enriquecem perpetuamente uns aos outros. Desde sempre, a porta de uma caverna revela a capacidade humana diante da natureza, subtraindo parcela da continuidade e infinitude do espaço ao configurá-lo conforme uma unidade determinada e de acordo com um sentido.

O modo de reaprender a ler a porta marciana, percebo com Didi-Huberman (2015a, p.273), escancara uma “autêntica decisão teórica”: por um lado, capaz de desclassificar o conhecimento estritamente científico. Mas é o exercício de imaginação que me importa aqui: se dá ao tensionar aquilo que um adulto, apesar de seu estado civilizado, poderia a qualquer momento, num sintoma de seu olhar, ver surgir como a revelação de um outro estado de coisas completamente diferente.

É nesse imensurável emaranhado que toda vida se desenrola. O corpo-leitor deve aprender a se defender e, quem sabe, se safar da posição de réu que a realidade insiste em embotá-lo. É a cabeça que se põe em jogo. Uma cabeça, vale nunca se esquecer – conforme galhofa didi-hubermaniana –, diretamente moldada pelo estreito genital da mamãe. Imagens, como a da mancha topográfica marciana, fazem ressurgir a função do olhar no exercício do ver. Oferecem literalmente uma entrada para dar à luz a montagem do interior e do exterior, dos *astra* e dos *monstra*. Ao tirar da reclusão o jogo e a imaginação, abrem passagens para construir o prodígio do caminho de uma maneira articulada e concreta.

Menir-espço: enigmalha

Percorremos o lugar da mancha tipográfica, os seus materiais e alguns de seus aspectos. Da aurora do projeto gráfico ao vis-à-vis com o corpo-leitor, a mancha tipográfica serviu como alegoria do mundo e dos corpos que por ela transita. Ressuscitada dos testemunhos do passado, a partir de correlações entre textos e imagens; decomposta em elementos tipográficos essenciais; transformada em abstração hieroglífica – figura ou símbolo enigmático, escrita ilegível ou indecifrável. Abstração simbólica que já não se trata de ver, mas de ler e, sabe-se lá, permitir se reconhecer.

O design do livro reconecta o sentimento da distância entre o corpo-leitor e o mundo. Entre a apreensão e a compreensão está aquele que vincula por meios simbólicos. Essa zona intermediária, de contemplação e pensamento, é o que conecta a mancha tipográfica ao espaço, ao corpo, ao tempo.

O Peripatético Gráfico possui um *leitmotiv*: a imaginação como forma de conhecimento. De um conhecimento pelas imagens e suas montagens. Um espaço de pensamento se forma no encontro entre a mancha tipográfica e o corpo-leitor. E torna manifestos dois estratos de leitura. No espaço gráfico, a posição das coisas. E, simultaneamente, nessa posição, um futuro inverificável. Nada menos do que correspondências críticas entre o saber e a ação. Modo de encarar regressões abissais na história ou projeções vertiginosas a um destino desconhecido. Ao promover uma articulação entre o espaço do corpo e tudo o que está fora dele, o ato de leitura suprime temporariamente a separação entre interior e exterior. E justamente porque também pode ser aberto, o livro proporciona uma sensação mais forte de reclusão em relação ao que está de fora desse encontro.

Unir é sempre a condição de separar, de um modo próprio, em que um é a condição para o outro existir. Separar e vincular são dois aspectos do mesmo ato. As manchas tipográficas são enigmáticas porque o lugar do ver é sempre no limiar de algo; isto é, o ver ocupa um intervalo entre isso e aquilo. O ver só encontra lugar entre malhas. Imaginei que talvez pudesse sintetizar a mancha tipográfica pela forma do labirinto. Depois, com Rebecca Solnit (2016) – que distingue *labyrinth* e *maze* – vi que talvez se assemelhasse mais a um *maze* (termo que não possui uma tradução precisa em português). Mazes são formas que possuem inúmeras ramificações, entradas, percursos possíveis ou saídas. No entanto, quando olhei para o labirinto da catedral de Chartres, na França, percebi que talvez o que buscava na mancha tipográfica não fosse tão dual. Projetado de tal forma que o corpo é convidado a peregrinar seguindo um só e inexorável percurso, visa a quem nele seguir encontrar, no centro, alguma “salvação” que faça sentido para si. Do destino, resta refazer o percurso de volta e sair. Neste labirinto, o sentido e o propósito são claros e inequívocos; mas nem por isso impede inúmeros outros



FIG 55 Catedral de Chartres, França.

modos de percorrê-lo, ainda que se subverta o modelo original proposto. Já o *maze* estruturalmente é mais confuso, múltiplos acessos, livre para seguir por numerosas ramificações, deixando perplexo quem por ele atravessar. São comuns em praças e grandes jardins. Mesmo sem exhibir um destino claro, limita e mostra as possibilidades – não todas. Deixa o transeunte livre, porém condicionado, para explorá-lo.

A nossa relação com o visual se dá a meio caminho, nos mais diversos atravessamentos dialéticos: entre o *maze* e o labirinto; as múltiplas possibilidades, mas não todas; os sentidos unívocos, com possibilidades de subversão; o saber como destino, ou apenas sintoma transbordando por todas as trilhas. Por isso, opto por denominar este espaço compartilhado entre design do livro e corpo-leitor de *enigmalha*.

A questão do movimento do corpo-leitor não cessa: a gestualidade praticamente estática do ato de leitura supõe que a experiência é internalizada. Não se dá exatamente um deslocamento do corpo no espaço, antes o trânsito entre as representações figurantes, de onde o visível torna possível abrir novas perspectivas para o visual. O movimento indica, então, a entrada do corpo-leitor na imagem. A entrada da imagem no corpo-leitor. E os modos de leitura e interpretação que essa relação potencialmente faculta.

Independentemente das significações, a disposição da mancha tipográfica compõe ou inscreve uma imagem no plano, e será ela (ou a partir dela) o acionamento do gatilho para o questionamento da ocupação espacial. O conjunto de processos que dão visibilidade a uma mancha tipográfica – ainda que técnico e formal – é, acima de tudo, simbólico. E justamente em interação com tais processos que o corpo-leitor inscreve-se na imagem. Com isso, uma fração do espaço passa a estar vinculada e pertencer a si e separada de todo o restante do mundo.

A mancha suspende a questão de transmissão do saber pela mera exposição e contemplação, pois organiza uma rede de tensões e anacronismos entre diferentes elementos simbólicos que convocam o corpo-leitor a configurar um espaço de pensamento. A leitura faz confundir os caminhos do conhecimento e os da identificação. Portanto, grande ironia, o corpo-leitor dará sentido àquilo que não possui inteiramente. Pois, ao tomar a mancha tipográfica para si, reproduzirá no mundo um outro universo, pautado por semelhanças. A mancha tipográfica, então, adquire esta feição de enigmalha a ser desvendada e interpretada. E para que possa se exprimir, toma de empréstimo registros e referências biomórficos, notadamente da figura humana.

Com isso, o Peripatético Gráfico, antes de simplesmente observar o experimento que se manifesta a partir do ato de leitura para, com isso, compreendê-lo, visa reproduzir modestamente uma heurística que envolva o design do livro. A busca já não decorre simplesmente de uma postura teórica, pois pensada como prática que almeja cap-

turar a mancha tipográfica, ficando em contrapartida, todo corpo sujeito à atração dela.

Ora, a distância da contemplação é substituída pelo princípio da imaginação. É a página, claro, que forma em sua planitude supostamente calma, a dinâmica e o movimento das dobras intensas do turbilhão. Superfície que se dobra, desdobra, redobra: o ato de leitura percorre paisagens diversas que encobrem profundidades múltiplas. A espessura temporal e cultural das imagens montadas pela mancha tipográfica, lida umas com as outras e com o próprio gesto convocado e alterado em sintoma (desejo, medo, repulsa) dá a mesura da dialética dos fenômenos sensíveis. O trabalho de leitura deve ser o do escavador que se vê refletido no espelhamento das páginas: pode vir a dar ao mesmo tempo uma imagem de si, do mesmo modo que de todos os estratos pelos quais a lida teve que passar antes para, quem sabe, encontrar alguns achados (subjetivos ou arqueológicos).

O Peripatético Gráfico aponta para a compreensão do ato de leitura como a penetração por imitação no desejo de autoconhecimento simbolizado pelo design do livro. Graças à metamorfose mimética, o corpo-leitor controla por antecipação aquilo que visa obter concomitantemente em obstinado labor. Técnica e imaginação, mancha tipográfica e corpo-leitor, colidem: são essas as medidas que fundamentam as forças e tensões dialéticas entre o movimento e o páthos ou a distância entre o eu e o mundo na sistematização dinâmica da cultura visual.

PARTE II — CORPOS

Do miolo aos miolos

Assim como um relógio reivindica a existência do tempo pelo incessante tiquetaquear, o design do livro manifesta a passagem de uma dada temporalidade por meio de montagens. O design do livro insinua a duração de nossas relações com as páginas. As páginas fazem fluir as nossas relações com o tempo. O tempo, no livro impresso, é estruturado pelo projeto gráfico que o alicerça. Tempo que pode ser do instante da relação, tempo da latência de um outrora e o tempo vindouro, da ordem do desejo.

A relevância do livro transita entre o inanimado do objeto inerte e a incitação de sua animação no corpo-leitor. O movimento é intermitente, em que o contraste entre as formas dita o ritmo. Escapa das fronteiras cronológicas ou do espaço compreendido pelo livro em si, pois acumula, traduz e sobrepõe imagens, umas sobre as outras. Sua estrutura cumulativa e sucessiva faz pensar que no salto de página em página percebemos ciclos sensíveis que fazem recordar a própria condição transitória da existência humana.

O desenrolamento do volume deixava à mostra um espaço homogêneo e contínuo, preenchido por uma série de colunas de escrita justapostas. Esse espaço contínuo, no códice – ou aquilo que nós hoje chamamos livro –, é substituído por uma série descontínua de unidades claramente delimitadas – as páginas –, nas quais a coluna preta ou púrpura da escrita é emoldurada de todos os lados por uma margem branca. O *volumen*, perfeitamente contínuo, abarcava todo o texto como o céu abarca as constelações nele inscritas; a página, unidade descontínua e encerrada em si mesma, separa, a cada vez, um elemento textual do outro, que o olhar apreende como um todo isolado que deve desaparecer fisicamente para permitir a leitura da página seguinte. (AGAMBEN, 2018, p.129)

Discussões que tratam do design do livro costumam partir do conteúdo manifesto revelado por um projeto. Pretendo argumentar em outra direção: há materiais latentes *entre* o conteúdo do projeto gráfico e os resultados da leitura. A matéria latente do design do livro é de ordem espaçotemporal, com a qual se conecta por meio da presença e interpretação de um corpo vivo. Se no livro as imagens seduzem e se revelam, é no corpo em que elas acontecem. O design gráfico, em diferentes medidas e com variadas denominações ao longo da história, materializa métodos para configurar o projeto gráfico do livro.

Na medida em que a *mancha tipográfica* diz da relação entre o formato do espelhamento das páginas e a área de ocupação do que, via de regra, denominamos conteúdo manifesto do livro, o projeto gráfico organiza aquilo que comumente dar-se a ler. Principalmente: é por onde o design do livro pulsa. Ressalta, por assim dizer, o conteúdo latente da materialidade, sobretudo por meio do projeto



FIG 56 “Relógio do papai”.

de design gráfico. A latência, nesse sentido, é uma ressonância morfológica: acontece nas relações entre os conteúdos do livro e os pensamentos que podem vir a ser negociados a partir dessa relação.

Inspirada por princípios que atravessam os séculos, a distribuição dos elementos formais na página desperta um conhecimento visual capaz de incitar nossas percepções de mundo numa medida imprevista. A mancha tipográfica converte em imagem o texto verbal, como se visto a distância tão alongada que não se tornasse nitidamente reconhecível. É a partir da instabilidade do seu sentido interpretativo que a afinidade entre a mancha tipográfica e as imagens se estabelece.

O corpo-leitor, em amplo sentido, é aquele que revela, representa, executa e, justamente, interpreta – consciente e inconscientemente – a linguagem do projeto gráfico. Possui a capacidade de perceber que não *está* simplesmente ocupando um determinado espaço gráfico; o corpo humano, de fato, encontra-se contido e pertence àquele espaço compartilhado. A mancha tipográfica demarca o lugar para onde se é lançado no ato de leitura e convida a uma montagem rítmica que ativa a imaginação. Não só indica a posição e a distribuição dos elementos dentro da página, como extrapola as fronteiras do meio devido à capacidade intrínseca de provocar conexões.

A leitura é uma atividade íntima que convoca uma perícia rítmica. Possui uma respiração que lhe é própria. Concatena presenças e ausências, fazendo com que a mancha forme com o corpo humano um par, de modo que possam bailar com a fluência de dois corpos em movimento síncrono. Diante dessa relação, o corpo-leitor pode deixar-se levar, fazer com que o movimento cadenciado seja regulado pela decomposição do compasso.

O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo. Heidegger nos mostrou que toda medida é uma “forma de tornar presente o tempo”. Calendários e relógios são maneiras de cadenciar nossos passos. Essa apresentação implica redução ou abstração do tempo original: o relógio apresenta o tempo, e para apresentá-lo divide-o em porções iguais e carentes de sentido. A temporalidade – que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca – é anterior à apresentação e ao que a torna possível. (PAZ, 2012, p.64)

Ao desmontar os componentes que configuram um projeto gráfico, é como se o corpo-leitor desmontasse um relógio analógico. Aquele relógio que, em criança, foi desmontado para ver funcionar o tempo. Contudo, na ânsia por paralisar os ponteiros, paralisou a si mesmo, por ver destruído o relógio do papai.

Os elementos do mecanismo são minuciosamente separados: ordem, hierarquia, ritmo, harmonia, símbolos alfanuméricos e não alfabéticos, formas e dispositivos estruturais. Como no relógio, o funcionamento fica comprometido: é nesta parada que uma abertura



FIG 57 Desmontagens do tempo.

¹⁷Cf. Merleau-Ponty (2011, p.357): “Quando digo que vejo um objeto à distância, quero dizer que já o possuo ou que ainda o possuo, ele está no futuro e no passado ao mesmo tempo em que no espaço. [...] E assim como só se pode compreender a memória como uma posse direta do passado, sem conteúdos interpostos, só se pode compreender a percepção da distância como um ser no longínquo que o alcança ali onde ele aparece. A memória é fundada pouco a pouco na passagem contínua de um instante no outro e no encaixe de cada um, com todo o seu horizonte, na espessura do instante seguinte. A mesma transição contínua implica, na percepção que daqui tenho do objeto, o objeto tal como ele está ali, com sua grandeza ‘real’, tal enfim como eu o veria se estivesse ao lado dele”.

ao conhecimento se dá; o que, de outra maneira, seria inalcançável. Ainda assim, é impossível apreender ou suspender a passagem do tempo. Reconhecer no relógio a sua relogiosidade é constatar tão somente a respectiva capacidade intrínseca de medição e tradução do tempo. Seguindo Didi-Huberman (2015, p.155), considero que “a *desmontagem* do visível tem, portanto, sentido apenas quando visualmente retrabalhado, reconfigurado: ele tem sentido apenas na *remontagem*, ou seja, na *montagem* do material visual obtido”. Como em toda montagem, os tratamentos do material condicionam a sua visualidade. Elementos distintos se articulam e se conjugam de acordo com a própria configuração para formar algo visível. O visível, contudo, guarda algo de invisível, aquilo que regula a percepção. Nesse sentido, desmontar propicia uma nova possibilidade de legibilidade, quer dizer, uma remontagem. Há ao menos três motivos pelos quais se desmonta algo: satisfazer uma curiosidade, entender como funciona e fazer voltar a funcionar.

Pois bem: o livro pode se prestar como meio indutor de curiosidades múltiplas, um lugar para se perder, já que nós, seres humanos, somos atraídos justamente por aquilo que não conhecemos, aquilo que nos inquieta. Em diálogo com Didi-Huberman (2014), questiono como o ato de leitura, que é uma experiência da distância – dado que lança uma visada de cima –, convoca, apesar de tudo, uma experiência interior.¹⁷ Nesse sentido, perquiro de que modo *ver* compreende *entrever* e *prever*.

Tais reflexões implicam em buscar na mancha tipográfica o princípio dinâmico da memória. Se faz necessário, sem dúvida, articular as dimensões do visível e do visual, da imaginação e do imaginário. Para tanto, será preciso observar a mancha a partir daquilo que a faz anacrônica, metamórfica, sintomal, singular. Há uma prefiguração que se manifesta no cerne das articulações do ato projetual. Para cercá-la, proponho alargar o campo de visão, ressaltar algo da ordem dos pensamentos oníricos.

O que se destaca é a faculdade de traduzir conceitos em imagens. A operação consiste em converter, de modo singular, a força imaginativa do pensar em representação. E nisto, *projetar* e *sonhar* se aproximam. Walter Benjamin (2018) constatara no *Passagens* que a vida moderna empobreceu nossas experiências limiares, sendo o adormecer e, conseqüentemente, o despertar as únicas que nos restaram. Estou de acordo. Contudo, creio e procuro entender o ato de leitura também como uma experiência limiar. De todo modo, a mancha tipográfica orienta a experiência do corpo, na medida em que, paradoxalmente, nos entregamos ao seu percurso sugerido e nos distanciamos do nosso próprio corpo.

A mancha não só faz o conteúdo manifesto caber na página, bem como nos convida a ver correspondências as mais variadas. Daí a extrair da legibilidade da mancha tipográfica uma natureza semelhante à da significação dos sonhos. Em *A interpretação dos*

sonhos, Sigmund Freud (2019) argumenta que o sonho é um fenômeno sobredeterminado, que requer uma legibilidade sobreinterpretativa. A sobredeterminação diz exatamente disso: a mancha tipográfica é originada por uma pluralidade de fatores absolutamente heterogêneos e, portanto, está sob o julgamento de diferentes interpretações, simultaneamente verdadeiras. Sendo assim, a interpretação não se encerra na mancha tipográfica em si mesma, pois se lança às mais inesperadas correspondências e se aventura em sobreinterpretações as mais arriscadas. O papel desempenhado pelo humano não carrega a pretensão de extrair constantes a partir das variáveis intrínsecas às manchas tipográficas. Consiste, acima de tudo, em concebê-las como modo de colocar as variáveis em estado de variação contínua.

A mancha tipográfica possui estrutura caleidoscópica, configura uma série finita de componentes para a geração de alternativas extremamente vastas. A organização simétrica da forma do livro deve sua potencialidade inesgotável à perfectibilidade da composição de seus elementos formais. É praxe um projeto gráfico abranger todo o livro de modo sistemático. Com isso, dá-se uma previsibilidade na navegação, salvo pela variabilidade narrativa. Como uma espécie de demiurgo probabilístico, o projeto gráfico, em termos puramente funcionais, imagina possibilidades plausíveis, maneja ferramentas de modo a planejar ações eficazes sobre as particularidades e exigências de um determinado conteúdo e contexto.

A dobra é um aspecto elementar e distintivo da simetria do livro. Abrir um livro envolve efetivamente desdobrá-lo. A dobra, afinal, o conserva na escala do corpo humano. Às contas: se fossemos capazes de abrir e encadear cada uma das 624 páginas – cada qual com quatorze centímetros de largura –, para realizar uma leitura caminhante do clássico *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (2001), seria necessário perfazer em torno de noventa metros. Para não dizer de Marcel Proust, a partir da monumental obra *Em busca do tempo perdido* – com sete volumes, composta em quase três mil páginas –, que nos exigiria percorrer por volta de 480 metros. Agora imagine por um momento eliminar as divisões por livros, capítulos, páginas, parágrafos e converter todo o conteúdo textual do clássico proustiano em uma única linha narrativa contínua... Superaria, tranquilamente, a marca dos 10.000 metros!

A metáfora é válida para compreender que a distância do livro comporta uma relação simultaneamente universal e subjetiva. E isso significa que não experimentamos o espaço de um livro realizando suas medições, e sim interagindo e penetrando nele com todo vigor. Se faz necessário colocá-lo à prova. Percorrer fazendo uso dos olhos e das mãos é ainda percorrer, porém a partir de uma perspectiva de formas espaçotemporais do sensível, capazes de nos apresentar um devir. Isto é, provocar no corpo a representação do tempo a partir do espaço, e vice-versa.

Com isso, por mais complexo que possa parecer, é razoável

aproximar o projetar e o sonhar, uma vez que o pensamento imaginativo participa de ambos os processos, ainda que sem a participação direta da consciência. A consciência, diga-se, usa e abusa de sua capacidade de acobertar outras atividades psíquicas. De mais a mais, imaginar e sonhar são processos cerebrais semelhantes, em que o desejo é a força motriz dominante. Imaginação, aqui, compreendida, em conformidade com Aristóteles (2012, p.105), como um “movimento instaurado por uma faculdade sensorial num estado de ato”. O pensamento freudiano compartilha chave interessante para aprofundar nesta direção. A mancha tipográfica fornece um enigma pictórico; desvendá-lo adquire valor significativo porque reverbera expressões não literais, por meio de um poderoso trabalho cumulativo e condensativo das mais diversas expressões humanas.

Como nos sonhos, o aspecto da mancha tipográfica é pictográfico. Qual método aplicar para que seja lido e traduzido pelo pensamento? Por óbvio, a linguagem utilizada pelo design gráfico não é exclusiva da disciplina. Antes pelo contrário, há correlações na natureza, na música, na matemática, no próprio corpo humano. Reconhecer a relevância das regras sintáticas importa na medida em que for desejável melhor entendimento da respectiva potencialidade semântica. Seria redutor ler a potência de uma mancha tipográfica conforme seu valor de uso puramente técnico em detrimento de sua concepção como artifício do humano em relação ao meio de existência.

As conexões entre saberes que não necessariamente participam do encontro com o design do livro surgem a partir das acoplagens, transferências e combinações entre pensamentos anteriores. É oportuno crer que novas conexões possam surgir, justamente viabilizadas por ligações mais profundas, que de outro modo dificilmente seriam ativadas. Nesse sentido, uma mesma mancha tipográfica serve de modo distinto para cada um de seus respectivos corpos-leitores.

Sintetizo o argumento da seguinte maneira: a impressão sensorial causada pelo ato de leitura decerto pode instigar a imaginação. Tal pensamento carrega potência para alimentar um desejo. A realização do desejo se dará pela força do ato, seja ele psíquico ou físico. Quando psíquico, assumirá acepções da ordem do sonhar. Não somente o aspecto fisiológico, contido no sono. Mas também o sentido comumente utilizado do sonho como a possibilidade de imaginar-se diante de uma realização. No aspecto físico, reverberará nas relações estabelecidas e projetadas por nós mesmos: das conexões com os próprios corpos físico e social, com os espaços privados e socioculturais e até mesmo com as perspectivas compartilhadas de passado, presente e futuro.

Algo improvável de ser comprovado de modo geral, contudo demonstrável pela própria decomposição dos ambientes que formam o nosso entorno. Basta observar a organização das mais diversas malhas urbanas, os múltiplos sistemas fisiológicos do organismo animal ou vegetal, os modos como nos ocupamos de registrar e



FIG 58 Biblioteca; série *On Reading*, de André Kertész.



FIG 59 Rua; série *On Reading*, de André Kertész.

celebrar os ciclos naturais e principais acontecimentos da vida. As profícuas analogias, bastante variáveis e dificilmente refutáveis em análises mais abrangentes, levam a crer que o ser humano possui modos de se organizar e compreender o corpo, o espaço e o tempo como uma concepção intrincada e indissociável que resiste, sobrevive, atravessa e ultrapassa a própria existência.

Daí a visualizar a mancha tipográfica a partir de sua *sobrevivência*, entendida, a partir de Didi-Huberman (2013a), como o *eterno retorno das semelhanças*. Quer dizer, a sobrevivência diz de um passado que ressurgue constantemente pela força de uma memória socialmente impressa. Tais semelhanças – faço referência à bela metáfora aris-totélica – são como imagens refletidas na água. Se turbulenta, o reflexo não se assemelhará à imagem original, tampouco a imagem encontrará correspondência no mundo concreto. A habilidade está em discernir e apreender os fragmentos, dispersos e distorcidos, para com eles remontar possibilidades latentes de imaginar-se personagem de evento futuro (possivelmente alternativo), concatenando as singularidades e planejando ações sobre o porvir.

E o valor do sonho para o conhecimento do futuro? Isso está fora de questão, naturalmente. Deveríamos falar, em vez disso, do seu valor para o conhecimento do passado. Pois do passado é que provém o sonho em todo sentido. É verdade que a antiga crença de que o sonho nos mostra o futuro não é inteiramente desprovida de verdade. Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem e semelhança do passado. (FREUD, 2019, p.675)

O ato de leitura demarca ainda a suspensão do espaço-tempo, já que suscita a impressão da possibilidade de uma existência social que prescinde de estar ligada a lugares físicos. Deter o livro com as mãos não pressupõe apreender o projeto gráfico propriamente, dado que visto à distância. As referências multifacetadas do livro estão no aqui e agora das mãos do corpo-leitor, no passado daquele que o projetou e no futuro para onde está lançado. A mancha tipográfica se descola das páginas, se desloca em direção à memória do leitor, graças à sua postura corporal, expressa pela atitude de se *debruçar*. Há uma gestualidade – como tão bem fotografou André Kertész (2008) na série *On Reading* – no ato de leitura. Didi-Huberman (2014) observa que nos debruçamos para enxergar e pensar melhor. Do debruçar-se sobre as coisas advém o movimento de aproximação e também da tatilidade. Em suma, é uma aposta para tornar inteligível uma determinada experiência sensível. A temporalidade de um sujeito se confronta com a espacialidade de um objeto. O olhar flutuante de um corpo imobilizado se fixa sobre a superfície plana do meio, que se abre no corpo, tal qual uma janela. O gesto de debruçar-se,



FIG 60 Livraria; série *On Reading*, de André Kertész.

portanto, efetivamente desencadeia um acontecimento. E a partir desse gesto se ergue uma memória.

De todo modo, é na distância entre o eu e o mundo que está constituído um espaço de reflexão e pensamento. Sustento que no projeto do livro podemos observar o “elo em falta”, conforme Belting (2007b), um meio que só adquire seu significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo.

Os meios oferecem subsídios para a memória visual, espaços de imaginação à procura de um corpo singular. O corpo baila, rege e reage às ofertas imaginais. Segue, conforme Belting (2007b), o ritmo de criador e herdeiro das imagens que participam do dinâmico processo de modificação, esquecimento, redescoberta e reinterpretação do mundo.

Ao debruçar-se sobre a mancha tipográfica, o corpo-leitor interage, sem dúvida, com aquilo que efetivamente a demarca e evoca: um meio técnico para registrar e narrar; isto é, o próprio livro. Contudo, fica suspensa por um instante a autoridade subjetiva do eu, que se deixa levar pelos desígnios da mancha tipográfica. A capacidade perceptiva se abre à mediação dos sentidos. Para tanto, abdica, praticamente inerte, das atividades do corpo. Uma postura gestual de deferência, mas também de instabilidade. Ao longo do percurso, a mancha tipográfica convoca algo bem mais complexo: repensar o próprio transitar. Faz participar de trajetórias outras, possíveis, porém antes limitadas pela falta daquela experiência sensível. Desse modo, sintetiza Didi-Huberman (2014), “debruçar-se torna-se pensar, mas o próprio pensamento retorna ao gesto de se debruçar, como se, de linha em linha, o gesto tentasse obstinadamente retornar ao gesto”. E mais: da visada debruçada do corpo humano sobressai um sujeito que resiste. Estabelecida pela lógica formal das coordenadas mensuráveis do projeto gráfico, representa a ancoragem de um corpo vivo sobre o livro, confrontado que está pelo modo como a mancha tipográfica lhe devolve o movimento. Debruçar-se sobre o livro vai além de uma simples postura, já que implica, a partir da visada daquele que lê, uma tomada de posição.

Então, a mancha tipográfica é algo que fascina e também intimida: uma assombração. Manifesta o estado de posseção do corpo livresco pelo corpo humano, situados em um espaço-tempo esquadrihado, porém não definitivo. Para incorporar e manejá-la, se faz necessário aceitar, de antemão, a perfectibilidade do conhecimento. Aceitar, ainda, que a imaginação se alimenta da curiosidade, isto é, de uma provocação lançada ao saber. Entregar-se ao saber é aceitar ser desafiado – tanto perder o fio quanto fazer despertar –, para novas formas de saber. Cabe ao corpo-leitor tirar proveito e apostar; nada mais, nada menos, do que aceitar o desafio.

Caracterizada pela capacidade de se transmutar em diferentes configurações, a mancha provoca a experiência do pensamento. Reclama para si um conhecimento absolutamente contaminado pela

extraordinária potência combinatória da imaginação. E no modo como se revela nos dá a compreender seu caráter onírico. O sonho, por seu turno, resgata uma sobrevivência, origem remota de algo que se desenvolveu sucessivamente, desde os tempos imemoriais. Diz respeito aos modos de perceber as coisas, aos impulsos e capacidade de reação frente aos desafios enfrentados no cotidiano. Por isso, arrisco valorar o sonho também no sentido de plano futuro, força motriz do comportamento, daquilo que se deseja ser, possuir, construir. Tanto no que concerne ao indivíduo, quanto à coletividade. O sonho, de fato, se importa em buscar soluções para tarefas não resolvidas durante a vigília.

Mas, afinal: para onde somos conduzidos pelo conhecimento? *Nenhures*, eu diria. O conhecimento é tão somente uma porta entre-aberta para o pensamento, marca o estágio inicial da imaginação. Todavia, é justamente por essa porta que travamos consciência de nossa própria ignorância. O desconhecido é aquilo que indica silenciosamente caminhos outros, passíveis de exploração. Construir o saber pela mancha tipográfica envolve desconhecer todas as coisas. Será necessário, antes, *desaprender* as manchas tipográficas. Fazer despertar o desejo de desconhecer como um importante instrumento de aprendizado. Procurar nos projetos sua *ex-formação*, incrível conceito cunhado por Kenya Hara (2011), que o define como o contrário da informação; justamente o processo de tornar o conhecido desconhecido.

A força simbolizadora da mancha tipográfica não deve ser tomada no sentido de tornar algo sabido, e sim em atenção para nos mostrar o desconhecido. Não se trata de substituir, tampouco tornar compreensível o conteúdo da leitura. Apreender a mancha tipográfica implica, de fato, assumir que se parte em direção ao desconhecido. Desconhecer as manchas tipográficas pressupõe cavoucar as estratigrafias inexploradas que lhes constituem. Isto envolve, em síntese, se perder de forma sistemática. Olhar para a paisagem gráfica para dela extrair um *despaisamento*. Só assim se abrirá a possibilidade de apreendê-las, em todos os sentidos. Uma vez que a mancha tipográfica dá forma a estruturas persistentes e flutuantes, pretendo fazer crer que pode nos levar à uma realidade outra, desconhecida. Não necessariamente porque ela demonstra tal representação, antes porque se soma, por meio de fusões e associações, às nossas próprias representações.

Claro está que o material da imaginação provém das experiências cotidianas. À medida em que é incorporado à memória e acionado como lembrança pode se manifestar a partir das leis simbólicas do conhecimento, tais como deslocamento, associação, condensação, transferência. Todas elas a comprovar a neguentropia das ideias. Os processos constitutivos do pensamento operam por meio de tais artifícios – bem como os estímulos que alimentam os sonhos –, fazendo com que as percepções durante a leitura regridam

para as emoções, veiculando energia psíquica para o próprio corpo, capaz de as interpretar e convertê-las em complexos fenômenos sensíveis ou motores.

Há de se suspeitar, todavia, que nem toda representação será voluntária. Para Freud (2019), o inconsciente é a verdadeira realidade psíquica, tão distante e desconhecido quanto a realidade do mundo objetivo. Dele só recuperamos alguns vestígios disponibilizados pela consciência, bem como do mundo exterior pelas indicações dos sentidos. E o essencial: toda interpretação está sujeita às mais diversas contingências do corpo-leitor. No ato de leitura, aceitamos nitidamente estar vivenciando o espaço gráfico, ainda que o trânsito se dê efetivamente em sua maior parte por meio do pensamento e da imaginação. Daí a denominar os artifícios utilizados pelo projeto de mnemotécnicos, dado que o design gráfico colabora com modos de ver próprios da espécie humana.

Entregar-se ao livro é entregar-se ao tempo, seja na fração, na fricção, na fruição que é criada pelo ato de leitura. Hierarquia, ordem, ritmo são estruturas próprias do tempo. A mancha atua no contratempo do cotidiano, sob as mais diversas forças. Em sentido amplo, diz respeito ao futuro, a partir dos desejos que convoca, e guarda relação com o passado, pelas sobrevivências que evoca. Ao deixar rastros, vestígios, detalhes – pequenas ruínas, as manchas tipográficas alimentarão o ritmo dos sonhos, refinando o trabalho da memória e da imaginação. Tessituras do visível formadas ao fomentar correspondências, assim como divergências, entre ser humano e mundo. Será em tais relações estabelecidas que poderemos procurar fontes de sua sobrevivência, pois, segundo Didi-Huberman (2016, p.134), “com efeito, é sempre *alhures* – segundo uma genealogia desviada, compósita – que uma sobrevivência se encontra documentada”. A sobrevivência faz vir à tona uma atividade psíquica adormecida do inconsciente sociocultural.

Por isso, a mancha tipográfica pode ser tomada, simultaneamente, como uma superfície sensorial e um sintoma. Superfície plena de resíduos. Sintoma da ativação de um desejo (inconsciente ou não), que alimenta a capacidade de sonhar. A mancha se dirige a um tempo no qual o sonho é a sua guardiã e a imagem o seu material sensório. Perseguindo o pensamento freudiano, é possível argumentar que dois processos, não excludentes entre si, podem ocorrer: a relação com a mancha tipográfica ativa alguns dos desejos inconscientes ao longo do dia. Assim como o desejo inconsciente abre caminho até os vestígios dispersos pela mancha e efetua sua transferência para eles. Os quais só adquirirão representabilidade através de um esforço de interpretação.

As relações entre o lugar da mancha tipográfica e as imagens que dela pode ser percebida é oscilante, já que o ser humano transporta tais imagens, descobre ao incorporá-las algumas correspondências e analogias com o mundo compartilhado. Imagens são

respostas contingentes a questões intemporais. Ainda que derivadas de problemas socioculturalmente localizados, são plenamente capazes de induzir a novas imagens incessantemente. As experiências representadas serão incorporadas como possibilidade efetivamente real e verdadeira, pois não falta ao projeto a linguagem conceitual, convertida em mancha com a potência simbolizadora de uma imagem. O inquietante é investigar como, ao abrigar tais imagens, o corpo se torna capaz de transformá-las em ação.

Vilém Flusser oferece um caminho tentador. Ao almejar elaborar um olhar para orientar-se no mundo, o perdemos de vista. Daí, implicamos o próximo nesse dilema. Para tanto, capturamos o visível em suporte material e o codificamos, contando que outros possam decifrá-lo de modo inequívoco. Ao nos orientarmos pelas imagens, a disposição individual coopera com a coletiva. A apropriação do design do livro demonstra que a mancha tipográfica é uma representação intersubjetivada e parcialmente fixada no livro. Justamente para que outros possam orientar-se a partir do que está representado. A imagem ultrapassa o produto de uma percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal e também coletiva. Indica que compartilhamos um existir, que evidentemente não se liga a um lugar físico específico. Em suma, a imagem representa um reconhecimento, uma vivência e uma valoração fixada. Isto é, o reconhecimento da intersubjetividade intrínseca à prática projetual, um modelo de convivência possível e também uma sugestão antropológica de comportamento.

Estou diante de uma parede, mas essa parede indica cavalos. Observo a imagem, depois caço cavalos. [...] Isso significa que devo primeiro observar a imagem, e em seguida ir até o cavalo e matá-lo, de bom grado, tal como mostra a imagem. Mas pode acontecer de eu ir até o cavalo e observar o cavalo, para entender o que está na imagem. De repente, posso reverter a situação, e o vetor de significado pode virar para o outro lado. Em vez de reconhecer o mundo na imagem, começo a reconhecer a imagem no mundo. Em vez de me orientar no mundo objetivo com ajuda da imagem, começo a me orientar na imagem com a ajuda do mundo objetivo. O mundo imagético, o mundo imaginário, torna-se possível, interessado, e o mundo objetivo, que originalmente significava o mundo imagético, torna-se uma imagem-teste. (FLUSSER, 2014a, p.128)

Ora, cada projeto é, acima de tudo, declarar-se a um outro. Dessincroniza o quadro temporal da sociedade, despercebido que está – antes de vir à tona – *algures*, em algum lugar além do fluxo da vida cotidiana. A mancha tipográfica aparece para que o curso geral das coisas possa ser remontado em novas configurações. Isto é, para ressincronizar o fluxo na direção desejada. O design do livro já está no futuro. É um estimulante para que as coisas se tornem desconhecidas, capacitado a educar e qualificar o desejo. Para que a

mancha tipográfica encontre algum modo de ativar suas ressonâncias morfológicas em nós, é elementar que tais configurações se convertam em desejo. É assim que o design gráfico honra seu propósito fundamental: desenvolver a legibilidade das coisas, fertilizando o solo do desejo através da excitação de uma pulsante emoção.

O desejo aspira sempre a suprimir distâncias, como se vê no desejo por excelência: o impulso amoroso. A imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade. O mundo do “oxalá” é o mundo da imagem por comparação de semelhanças, e o seu principal veículo é a palavra “como”: isto é como aquilo. Mas há outra metáfora que suprime o “como” e diz: isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara nem mostra semelhanças, mas revela – e mais: provoca – a identidade última de objetos que nos pareciam irredutíveis. (PAZ, 2012, p.73)

Que o design gráfico possua a chave para instigar desejos pelas sensibilidades, parece evidente. Resta projetar incansavelmente nesta direção. Construir, enfim, manchas tipográficas como moradas do sonho. Estimular no corpo-leitor a perspicácia de confrontar o mundo existente a partir de imagens capazes de agitar as potências do sensível. E daí, sonhar. Afinal, sonhar marca o princípio do despertar. Permitir-se sonhar, portanto, para entender que um corpo desperto precede o levante. Tudo aquilo que padece da insuficiência de nossa força intelectual pode debruçar-se, estender as mãos e os olhos sobre as configurações da mancha tipográfica e reivindicar na potência dos livros um atalho para o ainda não solucionado.

A mancha tipográfica encontra-se *nenhures*, uma vez que carece da imaginação para se configurar. Manifesta-se *alhures*, já que não se trata de um futuro completamente determinado. Ativa-se *algures*, porque há espaço efetivo para transformações. Na medida em que fomenta possibilidades para se sonhar com futuros alternativos, instiga a liberdade de realizar novos outros devires. Talvez este seja apenas um desejo. O qual rememoro aqui, precisamente neste instante, com o intuito de indicar novos possíveis percursos de leitura.

Ranger e rugir

Antoine de Saint-Exúpery (2020) narra, em *Terra dos homens*, belas experiências da época em que atuava como piloto de avião, a bordo da Aéropostale – companhia de correio aéreo, para a qual trabalhava. Já de saída, ele argumenta que o ser humano “se descobre quando se mede com o obstáculo”. Para tanto, ele pondera, se faz necessário o uso de uma ferramenta.

Incorporar o conhecimento envolve, em certa medida, projetar o eu sobre o mundo. É desta ideia que parto quando procuro explorar os vínculos entre o pensar e o transitar. Ao fim e ao cabo, dar a compreender de quais modos a incorporação psíquica do conhecimento se converte em linguagem motora, isto é, um saber preditivo que se abre no espaço e possibilita, segundo Didi-Huberman (2018a), uma tentativa de ver o tempo.

De partida, resgato dois pesquisadores que exploraram com primor muitos dos variados vínculos entre o conhecimento e o movimento. Rebecca Solnit (2016) dedica toda a primeira parte de seu *A história do caminhar* à intrincada relação entre o bipedalismo e o saber. Tim Ingold – antropólogo que procura em trabalhos como os livros *Estar vivo* (2015) e *Lines: A Brief History* (2016) a costura transdisciplinar dos por ele denominados 4As (Antropologia, Arqueologia, Arte e Arquitetura) –, argumenta que a leitura simplesmente não difere do caminhar na paisagem. E acrescenta:

Caminhar é viajar na mente, tanto quanto sobre a terra: é uma prática profundamente meditativa. E ler é viajar na página, tanto quanto na mente. Longe de serem rigidamente separados, há um tráfego constante entre estes terrenos, respectivamente mental e material, através dos portais dos sentidos. (INGOLD, 2015, p.289)

Interessante notar um aspecto que não escapou à análise de Rebecca Solnit e serve de grande monta para o argumento que aqui se delineia: o caminhar é acompanhado por uma persistente presença de sombras. Onde efetuo um salto experimental e aproveito o gancho para analisar sombras como manchas – bem como manchas como sombras –, alcançando analogias que serão caras ao desenvolvimento do meu argumento. Aceitar a sobrevivência (no sentido didi-hubermaniano) do biomorfismo nas imagens será uma condição importante, se não fundamental, para o Peripatético Gráfico.

Em um dos mais magistrais ensaios de Warburg (2015) – tema de uma conferência quando ainda se encontrava internado na clínica psiquiátrica de Bellevue, em Kreuzlingen, lutando contra seus próprios demônios –, ele narra a famosa viagem à região dos índios pueblos, na América do Norte, construindo as conjecturas intelectuais que o perseguiram durante a vida e que ele desenvolveu ao longo da carreira. Em certo ponto, Aby Warburg recorre ao historiador Tito Vignolli para resgatar a ideia de que há uma memória muitíssimo

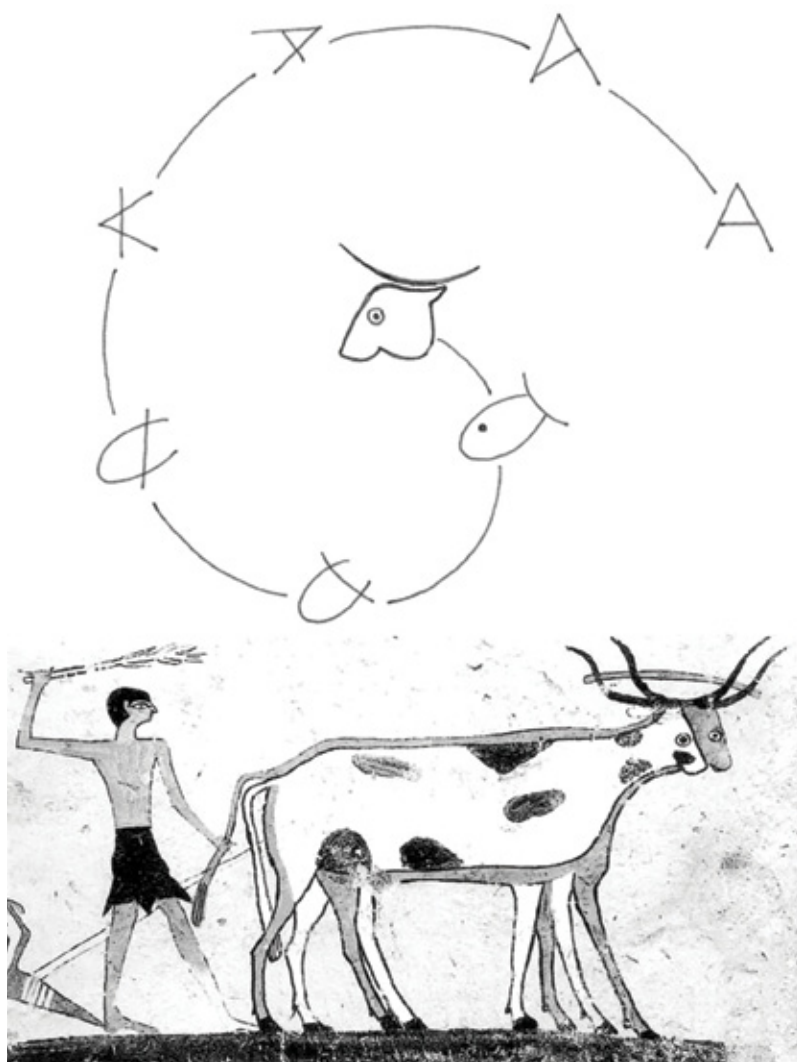


FIG 61 Interpretação do Aleph.

antiga e persistente no ser humano. Tal memória – imemorial, vale dizer – pode ser descrita na conversão de um desejo em pavor, um medo originário. Os exemplos são incríveis. Warburg registra, por exemplo, o barulho do trem que se aproxima e o relaciona a um hipopótamo que correria em nossa direção. Há também o rangido de uma porta na noite escura e o rosnar de um lobo; ou, acrescento eu que, talvez, quem sabe, estaria mais para o rugido de um leão.

Ranger e rugir, portanto. Estímulos de arrepiar, capazes de provocar aceleração dos batimentos cardíacos, dilatação das pupilas e aquecimento do corpo, o preparando, seja para lutar ou fugir. Tais associações ativam numa memória sobrevivente a ideia de um felino e, com isso, os estímulos desencadeados relacionados à presença dele. Isso leva a considerar que um estímulo externo, do ambiente, cria um atalho para as nossas reações. E faz uso de memórias de situações anteriores para antecipar as respostas do corpo e aumentar a capacidade de escapar das ameaças. O que, de certa maneira, não deixa de ser um outro modo de sobreviver.

E o design do livro com tudo isso? Pois é, procuro anacronicamente situá-lo também junto àquela fogueira pré-histórica que protegia e aquecia os corpos nas noites frias e escuras de inverno. Isto é, haveria também som e sentido associados e guardados no livro. Não apenas um, como vários. Um deles, que considero marcante, é o do folhear. Além da correlação óbvia do balançar das próprias folhas das árvores à força dos ventos, o ruído das páginas pode resgatar uma longínqua genealogia relacionada ao estalar da madeira ardendo em fogueiras ancestrais. Se a lenha estala devido à explosão da água acumulada em seu interior, a página deve sua energia cinética ao movimento coordenado das mãos do corpo-leitor.

Ao ouvir a porta ranger, como não lembrar do rugido do leão que está em meu encalço? Ou melhor: ao abrir o livro e partir, como não rememorar o estalido da madeira que ardia em brasas na fogueira do meu inconsciente? Como resgatar as histórias narradas e representadas ao redor do fogo, tendo a chama como eixo de articulação? Como, principalmente, identificar os princípios de incêndio provocados pelas manchas tipográficas no ato de leitura?

Proponho alguns percursos. Por exemplo, perceber nas pernas da letra “A”, conforme nos lembra Ingold (2016), os chifres de um touro. E que esta coalescência entre palavra e imagem, como argumenta Didi-Huberman (2018a), seja compreendida como algo natural do ponto de vista da percepção humana. Quer dizer, tomar as sombras projetadas pelos corpos como manchas passíveis de interpretações as mais diversas guarda um princípio básico: as manchas se formam a partir de um movimento originário da projeção dos próprios corpos, por meio de uma fonte luminosa, sobre superfícies as mais variadas.

Perto do fogo, uma mão converte dada parede em uma *mesa de montagens*. Ora, a fonte luminosa proveniente do fogo que enquadra a mão e a parede é um princípio norteador para apreendermos tal

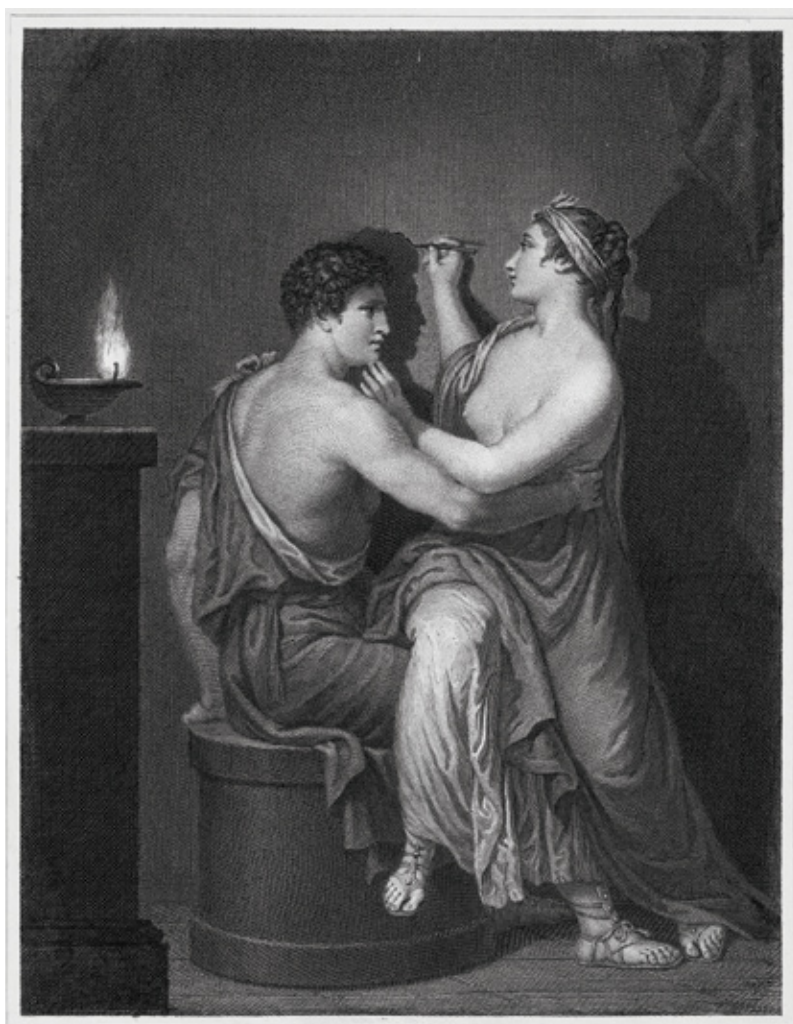


FIG 62 Origem da pintura.

¹⁸Butade Sicionio, vasaio, per primo trovò l'arte di foggare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d'amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno [...].

noção. Cria um laço inerente à relação entre os gestos e as formas e, em suma, em relação à própria linguagem. E isto persiste, ainda hoje, nas múltiplas gesticulações que complementam a linguagem falada. Os gestos, como se sabe, constituem elementos antropológicos caros à Aby Warburg nas investigações sobre as fórmulas de páthos. Aqui os tomaremos associados à comunicação humana, com uma prenante persistência ao longo dos tempos.

Não deixemos escapar, ainda, que o fogo que ilumina também interfere no ritmo e na escala das imagens projetadas. Basta observar que aproximar o corpo da fonte luminosa promove uma imagem mais nítida e proporcionalmente maior. O mesmo pode ser observado no movimento geral de uma família tipográfica. É uma questão que reflete a morfologia, mas também o gesto: a monumentalidade das MAIÚSCULAS, o volume dos tipos em peso **bold**, o fluxo caligráfico do *itálico*.

É sugestivo neste ponto resgatar o livro XXXV da *História natural*, de Plínio, o Velho. A sombra, vale recordar, é condição fundadora para o mito da origem das artes figurativas, dentre as quais, me é conveniente especular, se encontrariam os precursores daquilo que denominamos design gráfico.

Butades de Sícion, oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha que, apaixonada por um jovem que partia, traçou os contornos da sombra dele, projetada sobre uma parede à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer, junto com os outros vasos de barro [...].¹⁸ (PLÍNIO, 1988, p.473)

Relembremos ainda que, para Flusser (2017), os “tipos não são nem realidades nem meras convenções, mas abstrações úteis de fenômenos concretos que nos permitem entender esses fenômenos e transformá-los”. O que reverbera fortemente em Belting (2014), na medida em que afirma que sombra e imagem possuem analogia secreta e comum em relação ao corpo; contudo, tais reproduções só estarão completas quando capazes de convocar e conjurar um corpo ausente. Uma sombra encontra eco na realidade – ainda que bastante distorcido –, e carrega em si mesma a paradoxal presença de uma ausência que é constitutiva de toda imagem. Isso sem contar o assombro inescapável que a projeção do próprio corpo desperta: a sombra é um modo de perseguição de si por si mesmo.

Há uma dupla definição, portanto: a imagem carrega uma analogia com a sombra e, simultaneamente, uma oposição ao corpo. Em outros termos, os corpos jamais serão efetivamente imagem, bem como imagens nunca serão detentoras de um corpo.

Ambas as definições vivem da referência corpórea, que a sombra já pressupõe. Seria possível resumi-las nesta fórmula geral: a imagem

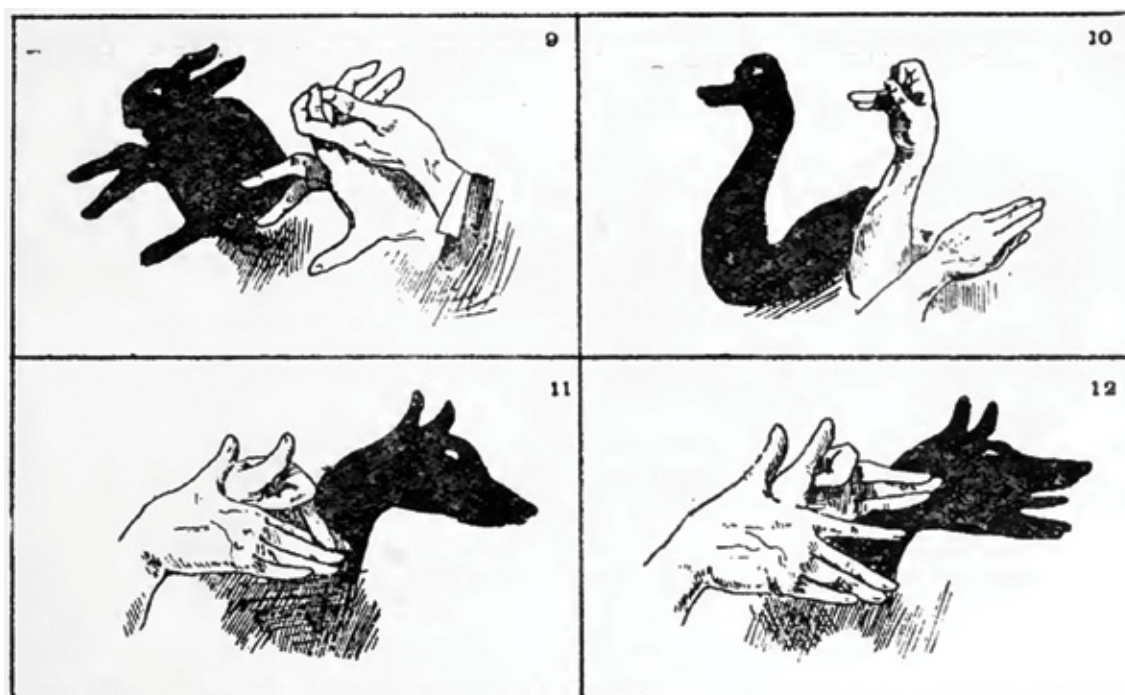


FIG 63 Teatro das sombras gráficas.

Aa Bb
Cc Dd

FIG 64 Olhos tipográficos.

é como uma sombra e, assim, é diferente de um corpo. Distingue-se do corpo, tal como uma sombra se diferencia do corpo, e ao mesmo tempo assemelha-se ao corpo, como também acontece com uma sombra. Encontramo-nos na presença de experiências antropológicas que, sem cessar, são desencadeadas pela percepção e intuição sensíveis. A intuição levou, primeiro à imaginação e, em seguida, ao conceito. (BELTING, 2014, p.244)

Pois bem, será que quando assistimos ou provocamos um teatro de sombras, naqueles animais projetados sobre um suporte vemos guardada uma ressonância muitíssimo antiga da própria linguagem escrita? Seria exagero especular que ao longo de tantos milênios os olhos super destacados no biomorfismo representado pelas mãos humanas tenham sido preservados no olho – que na anatomia dos tipos é definido como o espaço em branco completa ou parcialmente fechado pelos traços da letra – dos próprios caracteres que chegaram até nós? Creio que não; ou, ao menos, abre-se um caminho curioso a ser explorado.

E que bela palavra, preenhe de sentidos, é *caracteres*. Quando leio seus caracteres, enxergo, veja só, c-a-r-a-c-t-e-r-e-s. Seis diferentes entre si, dez no total: *cê, á, erre, tê, é, esse*. Cada qual, aproveitando o biomorfismo aqui explorado, é um espécime com característica singular e distintiva. E o mais espetacular: a soma dos elementos, a partir da formação deste conjunto, significa justamente o plural das unidades que o compõe. E não para por aí: a depender do desenho do caractere (de seu caráter, atrevo-me a dizer), variam as sensações por ele evocadas, ainda que a sonoridade e o significado implícito ao fonema estejam preservados.

As letras têm caráter, espírito e personalidade. Os tipógrafos aprendem a discernir essas características trabalhando com suas formas em primeira mão durante anos, bem como estudando e comparando o trabalho de outros designers contemporâneos e do passado. Ao serem inspecionados de perto, os tipos fornecem muitas pistas acerca das vidas e dos temperamentos de seus designers, e até mesmo a respeito de suas nacionalidades e credos. Fontes escolhidas com base nesses aspectos tendem a gerar resultados mais interessantes do que aquelas escolhidas por sua mera disponibilidade ou pela coincidência de seu nome. (BRINGHURST, 2005, p.112)

Nossos olhos funcionam como sentinelas atentos às formas e forças expressivas das letras. A língua italiana, diga-se de passagem, conserva na etimologia do verbo “olhar” [*guardare*] a polissemia de significados que podemos atribuir às noções de “vigilância”, “atenção”, “incorporação” e, claro, ao próprio movimento óculo-sensível empreendido pela visão. Com isso, proponho pensar que a tipografia possui múltiplas diferentes camadas de entendimento, não imedia-

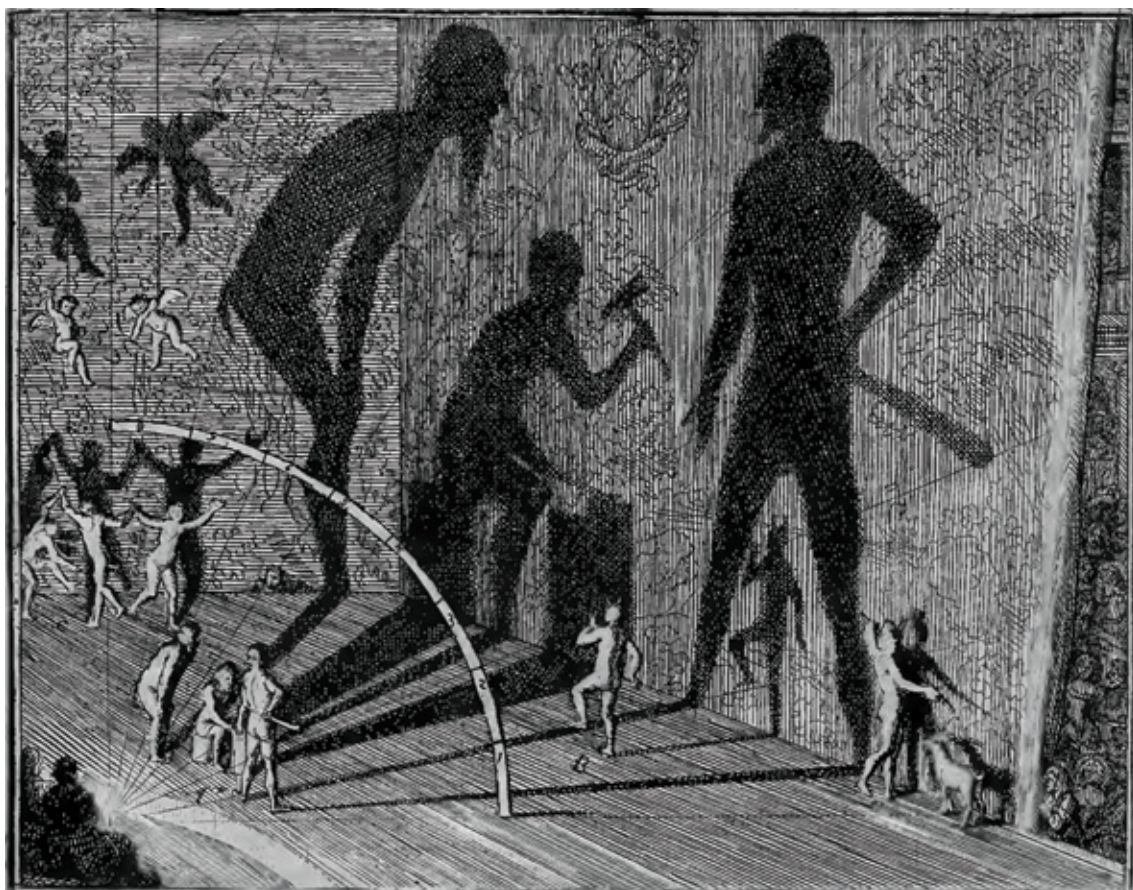


FIG 65 A dança das sombras.

tamente acessíveis, mas passíveis de um trabalho progressivo de decodificação e complexificação em sintonia com os processos de visualização, interação e interpretação.

Flusser (2017) dá a entender que, melhor do que perceber as letras como caracteres, o que realmente promoveu um modo específico de pensar foi a composição em *tipos*. Quer dizer, há uma espécie de “legibilidade” – um design que será lido e também olhado, visto como imagem – subjacente à tipografia, que ultrapassa a técnica tipográfica.

A prensa manual de tipos móveis não foi, de fato, uma invenção. Quase todas as técnicas que emprega já eram bem conhecidas antes do século 15: usava-se uma prensa para fabricar azeites de oliva, os negativos já eram fundidos em metal havia centenas de anos, o papel manufaturado fora inventado séculos antes, e a tinta era utilizada desde os egípcios. O que a prensa manual significou, realmente, foi a descoberta de que as letras do alfabeto não eram caracteres, mas tipos. Essa descoberta transformaria a própria estrutura da civilização ocidental. (FLUSSER, 2017)

Dessa maneira, prossegue Flusser (2017), “Gutenberg descobriu o que os inventores do alfabeto haviam inventado inconscientemente: o pensamento abstratizante e tipificante”. Com isso, manuseando letras enquanto coisas, Gutenberg demonstrou a relativa independência dos tipos em relação aos sons de uma determinada língua. Em suma, a expressão imagética de uma letra não representa um som, mas o tipifica.

Se os caracteres são tipos, e tipos representem abstrações do mundo concreto, constituídos que são, segundo Flusser (2017), por “formas subjacentes aos fenômenos característicos, e que ficam ocultas por esses fenômenos”, o ato de compor revela atitude repleta de intencionalidade. E, justamente, ao manipular tipos, podemos potencializar o entendimento e as operações que tornam sua constituição e respectivo uso possíveis. O que torna ainda mais relevante o pensamento subjacente à constituição dos tipos, já que mais do que rastros que uma linguagem revela, são rastros do modo peculiar como funciona nosso pensamento.

[...] a mentalidade trazida pela tipografia, e que se expressa nos tipos impressos, baseia-se na crença de que os rastros que o mundo objetivo deixa no sujeito podem ser manipulados e, depois, projetados de volta no mundo, numa tentativa de transformá-lo. Em outras palavras: que é possível descrever o mundo e, depois, usar essas descrições para mudar o mundo. (FLUSSER, 2017)

“Tudo recriar com reminiscências”, como postula Jaques Rancière (2012, p.106). As formas inspiradas e extraídas da natureza e do mundo social são, portanto, criações de formas abreviadas, reminiscências que “respondem à exigência de constituir uma es-

E O P Z T L C D F

T D P C F Z O E L

D Z E L C F O T P

F E P C T L O Z D

P T L F C Z D E O

E L Z T C O F P D

D Z E C L P T O F

FIG 66 Teste de Snellen para visão de perto (adaptação livre).

tadia em que o homem se sinta em casa”. Por isso, faz tanto sentido o questionamento de Flusser (2017) de que “se já não acreditamos ser possível descobrir algo ‘por trás’ do mundo (porque não há nada lá para ser descoberto), será que não podemos projetar algo ‘sobre’ o mundo?”

Jaques Rancière articula argumento semelhante quando pensa o tipo a partir de um princípio de unidade, constituído por motivos geométricos; entende que os tipos são traços traçados, formas típicas e essenciais que abstraem, abreviam e simplificam esquemas da natureza e acessórios da vida. São, portanto, configurações, simultaneamente, simbólicas e materiais. Nesse sentido, as formas gráficas podem ser compreendidas também como formas de vida. Para Rancière (2012, p.105), “os tipos são princípios formadores de uma nova vida em comum na qual as formas materiais da vida seriam animadas por um princípio espiritual comum”.

O que o projeto gráfico promove é uma equivalência entre o gráfico e o plástico; isto é, um encontro entre a abstração e a tipificação ou, parafraseando Rancière (2012), as superfícies dos projetos gráficos nos fazem caminhar na companhia da pureza das formas gráficas em associação de suas formas com as formas de vida. Ao que acrescento o próprio Rancière (2012, p.112): “o elemento comum é a ideia da reconfiguração de um mundo sensível comum a partir de um trabalho exercido sobre seus elementos de base, isto é, sobre a forma dos objetos da vida cotidiana”. Como lembra Flusser (2017), tipos devem ser manipulados para que sejam capazes de captar o que há de típico no mundo.

O que sugere fortemente que a mancha tipográfica registra um movimento corporal no espaço, em que os gestos são demarcadamente constituídos por elementos que produzem *tipos gráficos*. Uma mancha dá a ver a qualidade instável do livro; se submetida aos encontros e movimentos do corpo-leitor se torna forma e força de promoção para além da contemplação, uma orientação de significação humana. Daí a retomar a importância de autores como Robert Bringhurst para a constituição do campo de saber onde aquilo que é próprio do design do livro se apresenta.

Um livro é um espelho flexível da mente e do corpo. Seu tamanho e proporções gerais, a cor e a textura do papel, o som que produz quando as páginas são viradas, o cheiro do papel, da cola e da tinta, tudo se mistura ao tamanho, à forma e ao posicionamento dos tipos para revelar um pouco do mundo em que foi feito. Se o livro se parecer apenas com uma máquina de papel produzida conforme a conveniência de outras máquinas, só máquinas vão querer lê-lo. (BRINGHURST, 2005, p.159)

O *Elementos do estilo tipográfico* auxilia a notar para onde o olhar é guiado quando se monta uma mancha tipográfica. De fato, muitos projetos principiam pela necessidade de se configurar as dimensões

[illegible]

FIG 67 Grid desta página.

da páginas, o que pode ser tomado como uma oportunidade para se perscrutar as relações provocadas por tais decisões. Abro um parêntese: registro que Bringhurst prefere o termo “área de texto” para designar o que optei caracterizar como “mancha tipográfica”. E aproveito o ensejo para destacar uma curiosidade singular compartilhada: em chinês, relata Bringhurst (2005, p.161), “a área de texto é conhecida como *yèxīn* (頁心), uma expressão bastante útil. *Yè* significa ‘página’; *xīn* significa ‘coração e mente’.” O que vem a calhar perfeitamente com o argumento de que, por meio das manchas, o design do livro pulsa e segue ao encontro de um corpo-anfitrião.

O que me interessa é o modo como, traçando linhas, dispondo palavras ou repartindo superfícies, desenham-se também partilhas do espaço comum. A maneira como, reunindo palavras ou formas, definem-se não só formas de arte mas ainda certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível. (RANCIÈRE, 2012, p.101)

Prosseguirei, então, pensando – seguindo uma intuição bem didi-hubermaniana – em livros como carne da memória humana, bem como a tinta que recobre a página na forma de manchas tipográficas como o sangue coagulado de uma dada história cultural.

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência. Cada poeta e cada leitor é uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem. Assim, a analogia implica não a unidade do mundo, mas sua pluralidade; não a identidade do homem, mas sua divisão, seu perpétuo cindir-se de si mesmo. (PAZ, 2013, p.80)

Giorgio Agamben traça uma bonita genealogia da palavra “livro”: a proveniência é um termo latino que indica “madeira, cortiça”. A madeira se distingue, no entanto, enquanto material de construção (*silva* ou *materia*) do *lignum*, que diz da nossa correspondente lenha, isto é, madeira para queimar. Para os gregos, a matéria é *hyle*, que significa madeira, floresta. A matéria é, no mundo clássico, possibilidade pura, sem forma, capaz de conter virtualmente todas as formas.

Flusser (2007) lembra que matéria (*hyle*) é amorfa; a forma (a

uací
uai
uací
uai
uací
uai
uai
uai
uai

FIG 68 O clã *Lucida* em 89 pontos, uma das maiores famílias tipográficas do mundo.

morphé grega), nesse sentido, está em oposição e distorce a matéria. A forma é o “como” da matéria, enquanto a matéria significa o “o quê” da forma. A forma indica precisamente aquilo que faz o material aparecer; isto é, a aparência do material é a própria forma.

Se “forma” for entendida como o oposto da “matéria”, então não se pode falar de design “material”; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o “como” da matéria e a “matéria” for o “o quê” da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo *como* as formas aparecem. (FLUSSER, 2007, p.28)

Como se pode perceber, pesquisar em direção às fontes do desenvolvimento das práticas que configuram o ofício do designer, notadamente em relação ao design do livro, fazem emergir elementos estranhos ou inacessíveis ao campo de estudos da disciplina. Por isso mesmo, convocar e trabalhar inspirado por antropólogos, etnólogos e até mesmo etólogos, por exemplo, é tão oportuno. As ferramentas disponibilizadas por tais abordagens possibilitam, no mínimo, uma abertura. Funcionariam, então, como ponte para conectar a discussão sobre a psicologia que compreende o ser humano em amplo sentido sociocultural.

Para tanto, é relevante ousar se expor através das perspectivas em que os argumentos serão trabalhados. E, mais do que isso, colher os sedimentos das estratigrafias do terreno alheio procurando expressar-se de acordo com o léxico do projeto gráfico, sem incorrer no perigo de simplesmente emular uma linguagem que não lhe é própria.

Não se produz um saber sobre as imagens sem as manipular. Não se manipulam as imagens sem se ser exposto – para o melhor e para o pior – a sofrer, ou mesmo a transmitir, o seu poder epidêmico. O olho abre-se para se aproximar das imagens, para melhor as apreender (as analisar, as compreender). Mas, *apanhado* por elas, o olho acabará por se fechar e prender, por instantes, para sofrer os seus soberanos retornos [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p.138)

O triunfo do livro certamente decorre de sua forma engenhosa, sempre pronta a se reconfigurar. E de noções práticas, segundo Agamben (2018): manuseio, capacidade de procurar e selecionar trecho de modo simples e, graças à dobra, a multiplicação da capacidade de conteúdo em uma só obra.

O livro, como o conhecemos, aparece na Europa entre o século IV e V da era cristã. É esse o momento em que o *codex* – termo técnico para livro em latim – substitui o *volumen* e o rolo, que eram

a forma normal do livro na Antiguidade Clássica. Basta refletir um momento para compreender que se tratou de uma verdadeira revolução. O *volumen* era um rolo de papiro (mais tarde de pergaminho) que o leitor desenrolava com a mão direita, segurando na esquerda a parte que continha o *umbilicus*, isto é, o cilindro de madeira ou de marfim em torno do qual se enrolava no volume. Na Idade Média, ao *volumen* veio juntar-se o *rótulos*, que se desenrolava verticalmente, de cima para baixo, e era destinado ao teatro e às cerimônias. O que acontece da passagem do *volumen* ao *codex*, cujo arquétipo estava nas tábulas recobertas de cera, que os antigos utilizavam para anotar pensamentos, para fazer cálculos e para outros usos pessoais? Com o códice, passa a existir algo absolutamente novo, ao qual estamos tão habituados que esquecemos a importância decisiva que teve na cultura material e espiritual e, até mesmo, no imaginário do Ocidente: a página. (AGAMBEN, 2018, p.128)

O percurso etimológico é rico e repleto de sutilezas. Plínio, o Velho, indica que um renque de videiras tem a forma de uma página. Agamben (2018, p.134) recorda que, em latim, a palavra “página” além de derivar etimologicamente de um termo que designava o ramo da videira, indicava ainda “uma realidade material, na qual o olhar podia passear e mover-se para colher os caracteres da escrita como a mão colhe os cachos de uva (o latim *legere* significa, na origem, ‘colher’).” Ainda no terreno da enologia, não menos interessante é a correspondência entre a *lia* – resquício, borra, sedimento de uva depositado no fundo das garrafas – e a *lida* – movimento, labuta, manipulação, leitura – da mancha tipográfica.

Ora, precisamente para o ponto em que ela [a casca de uma árvore] adere ao tronco – a derme, de certa maneira –, os latinos inventaram uma segunda palavra, que estampa fielmente a outra face da primeira: é a palavra *liber*, que designa a parte da casca ainda mais propícia que o próprio *córtex* a servir de suporte para a escrita. Nada mais natural, portanto, que ela tenha dado seu nome a coisas tão necessárias para inscrever os farrapos de nossas memórias: coisas feitas de superfícies, de lascas de celulose decupadas, extraídas das árvores, onde vêm reunir-se as palavras e as imagens. Coisas que caem de nosso pensamento e que denominamos livros. Coisa que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fraseados em conjunto. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.73)

Como toda página é face de uma folha, Pascal Quignard (2014), por sua vez, entende que todo livro constitui uma espécie singular de foliação, muito menos influenciável pelas estações do ano do que pelas épocas históricas.

Página é uma armadilha. É o que fixamos, determinando um jogo de efeitos infalíveis ou relações imutáveis. *Pango*: pregamos

¹⁹Estudo da *Pen America*, entidade de defesa da liberdade de expressão, aponta ações para barrar livros em escolas e bibliotecas públicas feitas por autoridades locais em ao menos 26 dos 50 estados dos EUA. O levantamento lista inacreditáveis 1.586 decisões no sentido de banir livros entre 1 de julho de 2021 e 31 de março de 2022. Disponível em: bit.ly/3ahynAo. Acesso: 30/4/2022.

pregos, plantamos videiras, alinhamos algarismos na coluna das receitas, batemos estacas, fincamos marcos. Assim delimitamos um *pagus*, um país. *Pagensis*; pagania. Pá de língua sobre essa terra delimitada. Ela é o que estabelece solidamente. *Pagina* é paliçada. Página, *pax* e pacto. Paginar e pacificar. (QUIGNARD, 2014, p.148)

São tantos os percalços, acasos e ações deliberadas de apagamento enfrentados pelas ideias e livros que chegam até nós, que é da ordem do milagre não recebê-los completamente em chamais ou já consumidos em cinzas. Não raro, descobrimos a presença de queixas criminais contra livros apresentadas ao xerife local.¹⁹ Diz Didi-Huberman (2012, p.211): “é ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência [...] de uma barbárie documentada em cada documento de cultura”. Para Polastron (2013, p.14), a “criação equivale a cremação”; na longa história da humanidade o que se grava na memória é muito mais a tragédia de uma biblioteca em ruínas do que a envergadura ou peripécias de seu enriquecimento.

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros *a seco*. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro – pouco importa que seja o *Gênesis* ou *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* –, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas. E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento. Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210)

Nesta perspectiva, é lícito pensar: quando páginas se movem, será que não é o próprio corpo-leitor quem treme, quem arde de terror? Se aceitarmos que páginas e corpos se entrelaçam, longe de pacífica, a relação pactuada entre leitor e livro resulta em movimento de possessões mutuamente penetrantes, profundamente inquietantes em que forças múltiplas contribuem para um emaranhado

progressivamente sufocante. Como faz notar o onírico leitor que há em Benjamin (2012b, p.114): “em suas folhas se penduravam, às vezes, tal como teias nas copas das árvores, fios débeis de uma trama na qual outrora, ao aprender a ler, eu me enredara”.

No sonho ele me pareceu velho e conhecido. Os livros não estavam na vertical, mas deitados, e por certo no canto exposto às intempéries. Neles sucediam tempestades. Abrir um deles teria me levado bem ao centro de uma delas, onde se anuviava um texto cambiante e turvo, prenhe de cores. Cores borbulhantes e fugidias, mas que tendiam sempre para um tom violáceo que parecia provir das entranhas de um animal abatido. Indizíveis e graves, como esse violeta proscrito, eram os títulos, cada qual me soando mais estranho e mais familiar que o precedente. Antes, porém, que eu pudesse me garantir na posse de qualquer um deles, acordei sem nem mesmo em sonho ter tocado aqueles velhos livros infantis. (BENJAMIN, 2012b, p.115)

Há, então, um outro estrato de leitura, ainda mais antigo: Didi-Huberman (2018a) ecoa as referências benjaminianas para o denominar de leitura antes de toda linguagem e o formular como o ato de “ler o que nunca foi escrito”. Podemos evocar também a “leitura depois de tudo”: atua quando o conhecimento pela imaginação, não menos que o conhecimento da imaginação e das imagens, desempenha um papel decisivo no ato de leitura.

Ler o que nunca foi escrito é pensar no branco da página – da página em branco – como um símbolo dual, ambivalente, trabalhando na polaridade dialética que vai da angústia do nada à fecundidade da potência. Entre o nada e o tudo habita justamente a imaginação. Sigamos a definição mínima de pensamento proposta por Agamben (2018, p.136): “*pensar significa lembrar-se da página em branco enquanto se escreve ou se lê*. Pensar – mas também ler – significa lembrar-se da matéria”.

Sejam quais forem sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transformadora consiste no seguinte: os materiais deixam o mundo cego da natureza para ingressar no mundo das obras, ou seja, no das significações. O que ocorre, então, com a matéria pedra, empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Embora a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada e ambas se refiram a um mesmo sistema de significações (por exemplo: as duas fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa daquela que a transformou em escada. (PAZ, 2012, p.29)

É legítimo conjecturar que rolos, códices, cartazes, lápides têm muito em comum: são ferramentas criadas pelo ser humano, que

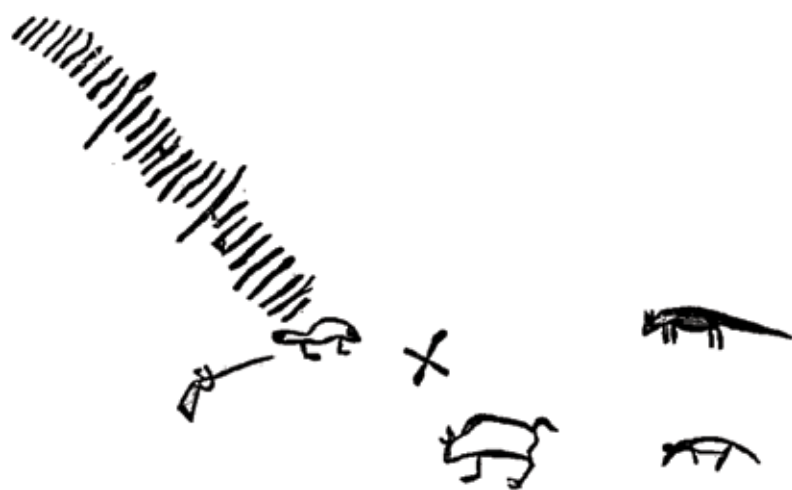


FIG 69 Carta comercial pictográfica: fuzis por gado.

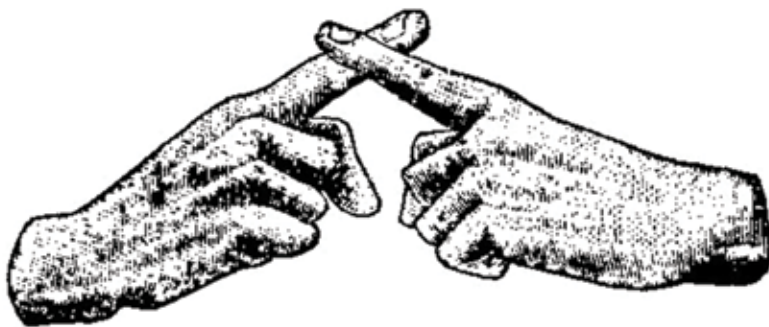


FIG 70 Gesto simbólico de indígenas da América do Norte.

²⁰Disponível em: bit.ly/3xUf9dM. Acesso: 22/4/2022.

No original: The Emblem of the Warburg Institute. The emblem, which appears above the door of the Institute, is taken from a woodcut in the edition of the *De natura rerum* of Isidore of Seville (560–636) printed at Augsburg in 1472. In that work it accompanies a quotation from the *Hexameron* of St Ambrose (III.iv.18) describing the interrelation of the four elements of which the world is made, with their two pairs of opposing qualities: hot and cold, moist and dry. Earth is linked to water by the common quality of coldness, water to air by the quality of moisture, air to fire by heat, and fire to earth by dryness. Following a doctrine that can be traced back to Hippocratic physiology, the tetragram adds the four seasons of the year and the four humours of man to complete the image of cosmic harmonies that both inspired and retarded the further search for natural laws.

as configura com a intenção de emitir símbolos. Os símbolos apresentam ao menos dois estratos de leitura: a decodificação dos sinais (quando uma criança aprende a ler o abecedário) e interpretação pela leitura do que nunca foi escrito – imaginativa, realizada pelo astrólogo –, que “lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino” (BENJAMIN, 2012a, p.121).

Para Flusser (2007), são dois os modos de ver as coisas: podem ser vistas mediante observação ou por meio da leitura. Observadas, são vistas como fenômenos. Por exemplo: duas barras que se cruzam, formam “x”. Quando lidas, pressupomos que signifiquem algo e tentamos decifrar seus significados. Dentro de um contexto, do ponto de vista da leitura, um “x” pode se manifestar dizendo: eu sou um sinal de multiplicação e estou efetuando uma operação algébrica. Em contexto diverso, recuperado por Didi-Huberman (2013a), denota uma troca simbólica em forma de sinal pictográfico, em que os dois tracinhos cruzados indicam a assinatura de um contrato ao ocupar o intervalo entre os dois elementos da permuta: fuzis por gado.

Conforme Didi-Huberman (2013a), tal nível de articulação mental é crucial para auxiliar na compreensão sobre a plasticidade e o mimetismo dos movimentos corporais investidos pela ordem simbólica. Neste caso, a mímica – isto é, a gestualidade esboçada por indígenas norte-americanos – representada pelo cruzamento dos dedos indicadores no ar se converte, numa carta comercial, na plasticidade da forma pictográfica investida pela ordem simbólica. Para Warburg, só haveria inscrição da imagem sobre um fundo de linguagem gestual. O que, por consequência, levaria a uma troca entre o gesto corporal e o psíquico. Mais do que simples manifestações visuais, são elementos que formam signos de expressões inteligíveis. Para Didi-Huberman (2016b), em uma palavra, são linguagem. Trata-se essencialmente de simbologia. Além de expressos para os outros e por conta dos outros, nós também os manifestamos para nós mesmos. Em síntese, trata-se de permutações entre o biológico e o simbólico, entre o mímico e o plástico, entre o corporal e o psíquico. Dos vestígios que a psique humana deixa pelo caminho, formam-se marcas nas formas visuais.

Já na fachada, o Instituto Warburg traduz essa síntese ao enovelar ser humano, espaço e tempo. Lemos no site da instituição londrina²⁰ que o emblema, localizado acima da porta de acesso, é retirado de uma xilogravura na edição do *De natura rerum* de Isidore of Seville (560–636), impresso na Alemanha em 1472. Tal obra descreve a inter-relação dos quatro elementos de que o mundo é feito, com os seus dois pares de qualidades opostas: quente e frio, úmido e seco. A terra está ligada à água pela qualidade comum da frieza, a água ao ar pela qualidade da umidade, o ar ao fogo pelo calor, e o fogo à terra pela secura. Seguindo uma doutrina que pode ser rastreada até à fisiologia de Hipócrates, o tetragrama acrescenta as quatro estações do ano e os quatro humores do humano para



FIG 71 Emblema do Instituto Warburg, Londres.

²¹Para uma história mais completa e detalhada destas divisões, ver o artigo “Warburg *continuatus*”, de Salvatore Settis (2008).

completar a imagem de harmonias cósmicas que tanto inspiraram como retardaram a busca de leis naturais.

Curioso notar que também a biblioteca do Instituto Warburg foi configurada a partir de quatro categorias: *imagem*, *palavra*, *orientação* e *ação*.²¹ Tais elementos visam enunciar o objeto de trabalho e estudo que aquela coleção resume. A categoria *imagem* comporta a polaridade dos símbolos e das imagens na arte e arquitetura. O segundo nível, da *palavra*, organiza a persistência de motivos e formas em línguas e literaturas ocidentais. Em *orientação*, podem ser encontradas obras que tratam da transição gradual, no pensamento ocidental, das crenças mágicas para religião, filosofia e ciência. Por fim, em *ação*, o acervo versa sobre a sobrevivência e transformação de expressões antigas em expressões sociais, costumes e instituições políticas.

De certo modo, podemos ler nessa organização uma linha dinâmica que transita da *imagem* à *ação*. Ou que se funde, melhor dizendo, em *imaginação*. Da representação de elementos antropológicos em símbolos indestrutíveis à motricidade. Em termos empíricos, interpreto assim: da excitação dos sentimentos compreendida de acordo com a polaridade entre atração e repulsa, os rugidos daquele felino que me perseguia fez meu coração palpitar enquanto me embrenhava floresta adentro com uma tocha acesa na mão. Seria mero sonho. Mas serviu para revelar a potência imaginativa que pode desencadear uma brisa ao percorrer a porta semiaberta.

Barcasacéfalo

Imaginação, para Flusser (2007), consiste na capacidade de sintetizar o mundo das circunstâncias em cenas – ou o contrário –, além de decodificar as cenas como modo de substituição das circunstâncias.

Fazer “mapas” e lê-los. Inclusive “mapas” de circunstâncias desejadas. Tal jogo de imaginação, parafraseando intrincada ilustração flusseriana, funciona como se acionada toda uma malha mental, configurada em forma de atlas. Devaneio e divago. Penso em Nova York. Vem à cabeça o Central Park. Uma série de imagens se abre, com diferentes ângulos do parque e as demarcadas estações do ano. Observo uma panorâmica do princípio da primavera, com profusão das cerejeiras em flor. Abro o campo de observação para um parco conhecimento de botânica. Sintonizo a morfologia e fisiologia da espécie ao seu metabolismo. Associo a explosão de beleza, odores e cores à efemeridade do fenômeno, com especulações e extrapolações de que em algum parque no Japão, do outro lado do mundo, o espetáculo deve ser ainda mais fascinante.

Interrompo tais associações e retomo a visada do Central Park, porém tal e qual no século XIX. A cartola de um senhor de meia idade que por lá passeia salta aos olhos. Posso seguir pela história da moda ou, talvez, lucubrar que trata-se de um temido gangster flagrado desprevenido pelas lentes de um fotógrafo pioneiro. A explosão do flash me recorda que, nesta mesma época, lâmpadas elétricas começavam a iluminar as vias públicas de Manhattan. Os cabos-serpentes que passariam a compor a paisagem das grandes metrópoles é precisamente a “serpente de cobre edsoniana” que Warburg (2015, p.253) criticaria em texto interessante, polêmico e controverso: trata-se de uma tentativa de domesticação da energia elétrica pelo ser humano – aquele mesmo que superou o culto à serpente, o medo do trovão, usurpou, expulsou e praticamente dizimou os povos originários em busca de ouro. O relâmpago capturado na fiação, de certa maneira, destrói o paganismo. Tal destruição demonstra que “as formas da natureza não são mais vistas na escala antropomórfica ou biomórfica, mas como ondas intermináveis, no mais das vezes invisíveis e submetidas a um aperto de botão do homem”.

Tento restabelecer “os escrúpulos de consciência”, como requer Warburg (2015, p.253), assumindo que “na luta pelo vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor, o pensamento mítico e o simbólico criaram o espaço ou como de devoção, ou como de reflexão [...]”.

O caráter cênico dos códigos bidimensionais tem como consequência um modo de vida específico das sociedades por eles programadas. Eles podem ser denominados de “forma mágica da existência” [...]. Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela “sincroniza” a circunstância

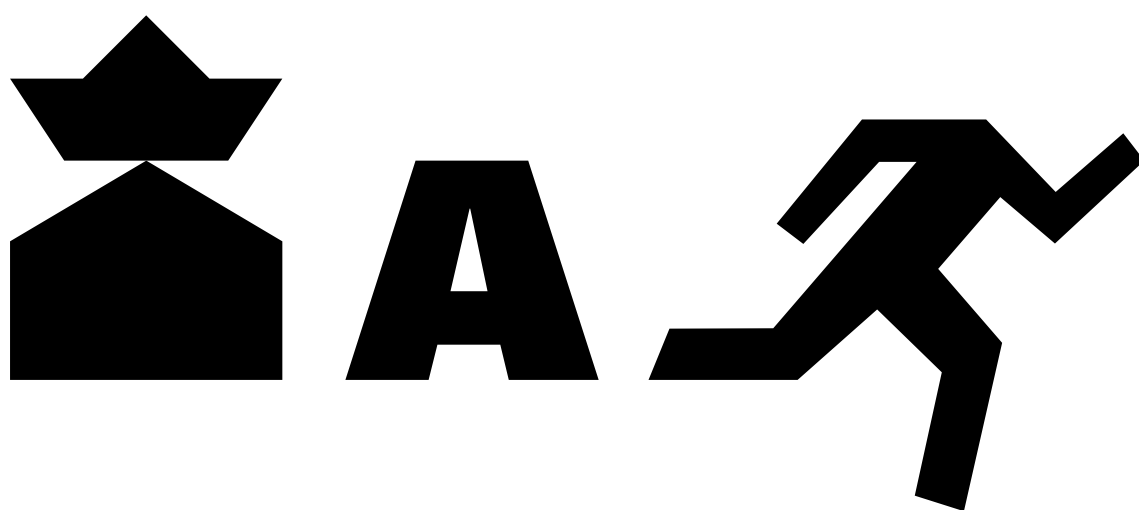


FIG 72 Rébus: barcasacéfalo.

que indica como cena. Mas, depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem “diacronizar a sincronidade”. (FLUSSER, 2007, p.131)

O corpo humano possui a capacidade de produzir imagens profundamente complexas via pensamento. É o processo de figurabilidade, isto é, troca entre palavra e imagem no sonho, na arte, no sintoma. O transe, o sonho, o presságio, o uso de substâncias alteradoras de consciência são manifestações relativamente corriqueiras e cotidianas. O pensamento onírico (ou a lembrança de um sonho) pode se manifestar em forma de rébus, isto é, uma figuração que procura exprimir palavras ou frases por meio de figuras e sinais, cujos nomes produzem quase os mesmos sons ou ideias que as palavras ou frases representam.

Digamos que eu tenha à minha frente um enigma pictórico (rébus): vê-se uma casa, um barco em seu telhado, depois uma letra, uma figura acéfala que corre etc. Eu poderia dizer que essa composição e seus elementos não fazem sentido. O lugar de um barco não é em cima de uma casa, e uma pessoa sem cabeça não corre; além disso, a pessoa é maior do que a casa, e, se tudo isso pretendesse ser a representação de uma paisagem, as letras individuais não deveriam estar ali, pois elas não ocorrem na natureza. (FREUD, 2019, p.318)

Penso que a memória se serve também de algo não tão complexo como um rébus. Freud (2019) oferece um exemplo divertido: é com números que se sonha quando os dedos são movimentados. Um atalho mnemônico, digamos. Algo tal como Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito lindamente registraram: ao pisar em folhas secas, caídas de uma mangueira, rememora-se toda uma história afetiva com a escola de samba querida e amigos, poetas da agremiação Estação Primeira de Mangueira. O som produzido, o nome da árvore, talvez até mesmo as agradáveis condições climáticas sob a sombra de uma frondosa mangueira (diferentemente de subir o morro se acabando em alegre cantar, porém, sob um sol escaldante) formaram as condições que levaram à ativação de uma memória afetiva.

Reflico sobre isso ao observar, ler efetivamente, o meu próprio espaço de estudos num domingo primaveril qualquer, no momento em que *Folhas Secas* ressoa de um vizinho próximo. Sobre a mesa, estão dispostos os óculos de leitura. Há também uma taça de cristal – servida de modo elegante com vinho tinto de uma intensa cor rubi. Vejo um livro entreaberto. As páginas estão levemente tensionadas. A cena celebra o íntimo e atraente poder de absorção e prazer na solitária atividade de leitura.

A iluminação do ambiente é natural, penetra o cômodo por esquadrias de desenho geométrico. Raios solares são sutilmente fil-

trados por uma cortina branca translúcida e ondulada, o que acredito ser seda, tecido formado por tramas sensíveis e delicadas. A janela permite entrever a copa de uma frondosa árvore de pequenas folhas, que ocupa o jardim. A temperatura é amena, o entorno tranquilo.

Tomo assento em meu espaço de leitura e pensamento. O acontecho deste canto da casa convida a divagar sobre as insólitas relações que podemos estabelecer diante da análise dos óculos, da taça, do livro, dispostos sobre a mesa, em relação às amplas e instigantes manifestações do comportamento humano.

Seguindo uma indicação, procurei uma especialista em design de óculos. Não que desconfiasse de um julgamento próprio sobre o que seria mais ou menos adequado ao meu gosto subjetivo. A curiosidade ia além: procurava entender como as influências do perfil psicológico, aliado ao desenho e proporções do rosto poderiam influenciar no material da armação ou no desenho das lentes que auxiliariam a visão.

Desejava que os óculos fossem uma expressão de mim mesmo. Uma espécie de prótese do meu corpo com o intuito de corrigir uma função que já não funcionava em pleno. É claro que se exaltasse determinadas qualidades intrínsecas, sem dissimular, estaria de bom-tom. Não me sentiria um impostor. Sempre desconfiei, aliás, que o artificial também procura servir a tal papel.

Tive a distância entre as íris medida, escutei atentamente sobre como era relevante visualizar o rosto humano a partir do compasso de proporções áureas. Altura, peso, porte, pigmentos da pele, formato das orelhas, projeção do globo ocular, comprimento da ponte do nariz. Depois fui apresentado às tecnologias. Materiais da armação e lentes. Cores, texturas, novos formatos, preços disponíveis e condições de uso mais ou menos adequadas à minha realidade. Os óculos prometiam muito além do que satisfazer a simples promessa para “enxergar melhor” ou reduzir as persistentes dores de cabeça que me consumiam.

Essa experiência tornou os óculos perceptíveis enquanto mais um dos instrumentos de mediação entre eu e o mundo. Integram uma categoria peculiar, já que, quando utilizados, prestam justamente para não serem vistos por mim mesmo. Óculos servem para olhar através. Pude analisar a engenhosidade do mecanismo: as charneiras permitem abrir e fechar, dão flexibilidade e basicamente conduzem ao movimento inicial que aciona, digamos assim, o funcionamento dos óculos. Fechadas, as hastes se sobrepõem uma sobre a outra e interrompem o funcionamento do objeto. Uma delas, quando dobrada, forma uma alça. E, ambas, tornam os óculos práticos e compactos para serem pendurados ou guardados.

As plaquetas, conjuntamente às hastes, aos aros, às ponteiras e à ponte compõem a armação. E formam, talvez, a mais inteligente e persistente característica dos óculos: permitir que fiquem suspensos, ajustados e seguros ao rosto humano, precisamente apoiados

sobre o nariz e entre as orelhas, exercendo uma leve pressão nas laterais da cabeça.

As lentes executam, por assim dizer, a parte nobre: são a razão de ser dos óculos de grau. Delego aos historiadores a controvérsia entre florentinos, pisanos e venezianos sobre a origem da invenção. Há, contudo, consenso que conecta a história dos óculos à história das lentes. O advento ocupa o período de exploração dos ambientes infinitamente vasto do universo, com as lunetas, ao infimamente mínimo e preciso, com o microscópio. É relevante admitir, porém, uma curiosidade: de acordo com Maldonado (2012), cento e setenta anos separam a invenção capaz de corrigir a anomalia visual dos presbitas daquela capaz de corrigir a anomalia dos míopes. Isto é, enquanto por volta de 1280 surge uma demanda sociocultural e econômica para aqueles que enxergam bem de longe e mal de perto, somente em 1450, vemos o aparecimento do instrumento voltado para os que enxergam bem de perto e mal de longe. Maldonado (2012, p.182) constata que “quem é míope carrega essa deficiência por toda a vida, com as leves alterações em função do avançar da idade. Enquanto isso, a maioria das pessoas *normais* se torna presbitas após os 45 ou 50”.

Fato é que as próprias atividades laborais podem ter influenciado o ritmo e a distância temporal entre as invenções. Em termos produtivos, era muito importante que os profissionais que executavam atividades de clausura (burocratas, professores, tecelões, tabeliães, entre outros), continuassem exercendo o trabalho após alcançarem os 45 anos de idade, com a ajuda de óculos que corrigissem a presbiopia deles. Ao fim e ao cabo, uma possibilidade técnica evitava (ou ao menos retardava) a perda de mão de obra com farta experiência em atividades que convocam meticulosidade e atenção aos detalhes, tarefas muito mais especializadas, naquela época, do que aquelas desempenhadas pelos indivíduos que trabalhavam à céu aberto (agricultores, caçadores, pescadores, pastores, mineiros, soldados, dentre outros).

Essa divisão do trabalho é bem esclarecedora sobre o papel de ambos os tipos de ametropia. Enquanto os presbitas estavam mais ligados às áreas produtivas tradicionais, ou seja, produção de alimentos, extração e transporte de materiais e construção civil, o campo de atividade dos míopes é muito mais articulado e variado. (MALDONADO, 2012, p.180)

Seguro entre meus dedos, os óculos fazem perceber o fluxo que envolve civilização e técnica, a possibilidade de existência de um dispositivo artificial capaz de potencializar o agir operativo e comunicativo. Seguindo Maldonado (2012), um humilde objeto, que há mais de 700 anos permite à esmagadora maioria de nós – míopes, presbitas, hipermetropes ou astigmáticos – ter fácil acesso sensorio-perceptivo da realidade imediata.

Refuta-se igualmente a ideia de uma total autonomia da sociedade em relação à técnica. É uma tese banal, pois a ideia dessa autonomia colide frontalmente com a realidade dos fatos. Ninguém pode duvidar, sem correr o risco do ridículo, que os avanços da técnica foram capazes de condicionar fortemente o nosso estilo de vida, as nossas relações pessoais, os nossos valores e as nossas crenças. Ninguém pode ser tão incoerente a ponto de afirmar que a técnica pode ser considerada um fator marginal na nossa sociedade. (MALDONADO, 2012, p.176)

Aos óculos devemos reverência especial porque distinguem de uma maneira peculiar e paradoxal o lugar em que os meios técnicos ocupam e os complexos modos que interferem no corpo humano e na sociedade. Quer dizer, os óculos são suporte, matéria, meio. Mas, simultaneamente, funcionam de tal modo amalgamados ao corpo que integram e se confundem com a nossa própria experiência vital. Flusser [19--g] considera que há uma diferença fundamental entre olhar óculos e olhar sapatos, por exemplo. Olhar sapatos indica que posso questionar sapatos. Contudo, ao olhar óculos, questiono também o meu olhar. A diferença reside justamente na ambivalência dos óculos: sua constituição me faculta a olhar *para* ou *através*. É claro que a experiência se torna mais complexa quando torno a olhar sapatos: passa a ser inevitável questionar também sobre a partir de quais óculos olho sapatos. Isto é, sempre olhamos óculos por outros óculos. E já não se torna tão simples pensar sobre a possibilidade de enxergar a partir de uma visão des-oculada, por assim dizer. Portanto, óculos, sapatos, taças e livros estão necessariamente comprometidos com os óculos que uso. Ou não uso. E, claro: interessa compreender de que modo a cultura é capaz de construir e desenvolver os óculos que utilizo no cotidiano. Tais lentes se interpõem entre nós e aquilo que tendemos a chamar realidade.

Tudo isto aponta o fato simples que óculos são instrumentos de mediação num sentido radical do termo: estão entre nós e a nossa circunstância, possibilitam a nossa comunicação com a nossa circunstância, não nos damos conta de que os óculos estão lá, e quando acaso nos lembramos disto, os óculos deixam de funcionar satisfatoriamente. Este último aspecto da mediação é importante: no instante no qual os óculos passam para a nossa consciência, a circunstância passa a adquirir caráter “fenomenal”, isto é: caráter de aparência pelo menos parcialmente “informada” pelos óculos que usamos. Por isto devemos nos acostumar sempre quando compramos óculos novos, (devemos “esquecê-los”), e por isso gente como Kant e Husserl são tão perturbadores, já que não nos deixam esquecer os óculos que usamos. (FLUSSER, [19--g], p.2)

Os óculos, dessa maneira, medeiam as minhas relações com o entorno. Ao mesmo tempo, estendem o próprio olhar. Conectam,

de certa forma, esta cebola que sou eu mesmo e aquela outra que denomino mundo. Se capazes de fazer enxergar melhor, corrigem não só a imperfeição da visão. Pois, inspirado em Flusser [19--g], é importante ressaltar que o motivo para se enxergar melhor também deve ser questionado. A resposta que tenho em vista sugere simplesmente que desenvolver o olhar é relevante porque é através dos modos de ver que aguço – e aos poucos sacio – as minhas curiosidades e exercito a imaginação.

Passemos à taça.

A taça de cristal é um exemplo clássico da oposição entre continente e conteúdo. Tanto posso analisar a taça por aquilo que representa, quanto por aquilo que comporta.

Na discussão que aqui se desenvolve é relevante que a taça seja transparente justamente para ressaltar que aquilo que se revela como conteúdo – o vinho tinto, no caso – é parte comprometida e interdependente da taça. Isto é, o vinho está para a taça assim como o mundo está para os óculos.

Ainda que degustasse um bom vinho em uma linda taça artesanal de pedra sabão, ou mesmo em outra produzida em estanho por uma tradicional fundição, estaria certamente assumindo o risco de desprezar alguns dos relevantes componentes que conformam a apreciação da bebida. A taça de cristal, dada a sua composição e variações formais, é projetada para revelar e inclusive potencializar as características de um vinho. A beleza cromática que se revela, o buquê adquirido no processo de envelhecimento, até mesmo a textura e o toque sensível do cristal, capazes de aflorar diferentes sensações nos apreciadores da bebida.

Na taça, constituída basicamente de uma peça única, posso observar a base, a haste, o bojo e a boca. O processo se modernizou no advento da industrialização e desenvolvimento das ferramentas e de maquinário especializado, adquiriu precisão na reprodutibilidade, mas não prescinde do trabalho artesanal de um soprador que conduz e controla o molde.

As elementares estruturas que formam uma taça cumprem funções e usos bastante diversificados. A boca convoca um acabamento sutil, devidamente polida para o contato seguro com a boca do consumidor. A haste confere delicadeza e elegância, revela o porte esguio que sustenta o bojo. Acredito que sirva também para “descolar” a bebida da mesa, deixando o líquido como que em suspensão. A base equilibra o todo e permite que o conjunto se sustente, sem o risco de tombar com um efeito de alavanca. O bojo é, talvez, a parte mais privilegiada e valorizada da taça: diferentes formas indicam a natureza do vinho mais ou menos apropriado para aquele determinado desenho. Além do que, é através do bojo que conseguimos travar os mais diversos contatos sensitivos com a bebida: a cor, o cheiro, a viscosidade, o sabor.

A haste também ocupa papel determinante na experiência de

FIG 73 Reprodução do *Sidereus Nuncius*, de Galileu Galilei (detalhe).

consumo. Ela oferece o contato com a mão. O que provoca alguns benefícios: além de não obstruir a visão da bebida a partir do toque dos dedos, facilita o manejo dinâmico para a oxigenação do vinho. Além disso, a haste credencia o bojo a permanecer translúcido. O que na prática é possível porque a oleosidade da palma da mão não é transferida para o bojo, já que permanece quase imperceptível impregnada na haste.

A haste está para a taça assim como a asa está para uma xícara. Ou a armação para os óculos. É o ponto de contato, acesso e manuseio. No caso da taça, torna sensível que o dentro e o fora – em outros termos, continente e conteúdo – são partes constitutivas do seu próprio existir. Sendo assim, é a haste que se estende ao meu corpo e convida para que eu possa colonizar o corpo da taça.

Ainda hoje, quando volta à tona o texto de Beatrice Warde (2015) advertindo que a tipografia deve ser transparente como uma taça de cristal, muitos creditam ao conteúdo da metáfora um fascismo estético. Poucos, porém, admitem a premissa básica: toda a discussão é sobre o vinho. Nesse sentido, Bringhurst (2005, p.23) parece corroborar com premissa básica semelhante, quando afirma que “a tipografia existe para honrar seu conteúdo”. A relevância do design, de modo geral, reside, portanto, na capacidade de compartilhar pensamentos, ideias, imagens, sensações. Tal constatação é interessante e remete a Belting (2007), na medida em que avalia meio e imagem, suporte e representação, como faces diferentes de uma mesma moeda. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a ideia de uma taça não aparece, a não ser que seja *informada*. E assim, uma vez em contato com um outro, começa a se manifestar fenomenologicamente. A consistência de seu estilo – no sentido de postular uma lógica construtiva – interfere no conteúdo que comporta. Do ponto de vista do design, a taça de cristal comunica algo, o que é diferente de prestar para alguma coisa. Ao configurar a forma, o design propõe uma relação e um comportamento; e o faz ao remodelar uma relação essencial entre corpo humano e o entorno.

A taça, assim como os óculos e o livro, disponibiliza conteúdos intermediais entre o corpo-leitor e o mundo, subsidiando o exercício da memória. Meios, de modo geral, são constituições diversas das representações humanas do mundo. As imagens extravasam de seus corpos mediais e podem ser incorporadas quando os animo.

Voltemos à mesa de trabalho para observar como se daria tal transbordamento no design do livro. Confesso que sobre a mesa encontro-me na companhia de Galileu Galilei (2015), com o seu – e agora, meu – *Sidereus Nuncius*.

Ler ultrapassa a mera possibilidade fisiológica do ato de enxergar. Escusado dizer que o livro se destaca como a descoberta de um meio fundamental na civilização, capaz de acolher a vindima do pensamento humano. Afinal, o livro constitui possivelmente o instrumento mais relevante pelo qual os seres humanos comunicam

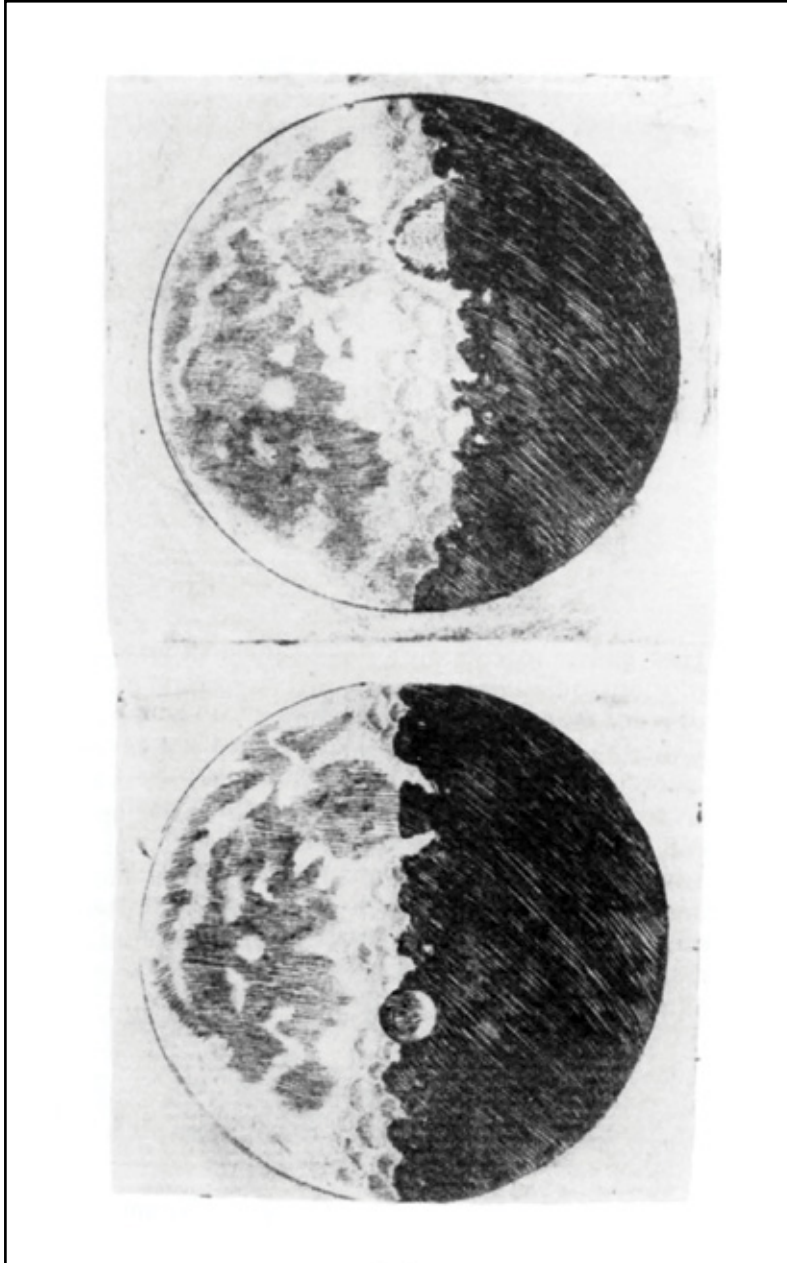


FIG 74 Manchas da Lua.

entre si a respeito do mundo. A estrutura e configuração do objeto-livro representa uma razoável possível tradução, organização e entendimento do fluxo amorfo e incoerente da existência humana. Faço notar que a mancha é uma espécie de atlas. E, como todos os mapas, é seletiva e igualmente vasta em sua constituição. Preenhe de pequenos detalhes despercebidos, não reduz a complexidade de interpretação, contudo indica múltiplas possibilidades de navegação. É notável a capacidade do design do livro proporcionar previsibilidade aos aspectos comunicativos do livro. E, claro, o repertório inerente aos projetos (tais como formato, grid, tipografia) é ele próprio um aspecto comunicativo determinante para os mais diversificados usos. Desse modo, o design do livro comunica, ou seja, livros, enquanto suportes privilegiados, regulam as imagens que deles percebemos.

Na relação intercambiável entre o corpo-leitor e o livro – se interpenetram e se fundem temporariamente – é enfatizada a simultaneidade e interação dos sentidos. A experiência torna visível, por assim dizer, o modo como o mundo nos toca. As mãos percebem o peso e a textura, colocam em evidência a escala e proporção do livro em relação ao corpo. Os olhos navegam pelas páginas impressas, percorrem textos e paratextos e podem, eventualmente, fixar-se sobre algum ponto. O livro existe a partir da interação com o leitor.

O livro estava sobre a mesa que era alta demais. Enquanto lia, tapava os ouvidos. Já ouvira outras narrações em tamanha quietude. Obviamente não de meu pai. Mas às vezes, no inverno, quando me postava em frente da janela de meu quarto aquecido, lá fora o turbilhão da neve igualmente me contava coisas em silêncio. Esses relatos, de certo, jamais puderam compreender exatamente, pois o novo já se imiscuía ao velho de um modo muito denso e incessante. Mal me juntara intimamente a um grupo de flocos de neve, reconhecia que este tinha de me abandonar a outro que, de súbito a ele se incorporara. Eis que agora chegara o momento de acompanhar no torvelinho das letras as histórias que à janela me haviam escapado. Os países longínquos que nelas encontrava brincavam entre si tão intimamente quanto os flocos de neve. E porque o distante, quando neva, já não nos conduz ao desconhecido, mas sim a nosso íntimo, achavam-se dentro de mim a Babilônia e Bagdá, Acra e o Alasca, Tromsø e o Transvaal. A suave atmosfera desses livros, que perpassava aquelas paragens, cativara meu coração, que se mantinha fiel àqueles tomos tão manuseados, com sangue e perigo. (BENJAMIN, 2012b, p.114)

O “torvelinho das letras” benjaminiano mostra claramente a intensidade do movimento com a qual o corpo é capturado e transportado no ato de leitura, chegando mesmo a, intimamente, ser conduzido pelo turbilhão da página.

Mas, que significa isto, fundir-se nas coisas? Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, *implicado*. E, contudo mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, depreender uma forma visual. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.213)

Manipular provoca alteração da percepção, é uma forma de colocar o pensamento à prova. O manuseio aciona mecanismos em estado de adormecimento e influencia o entendimento para um devido fim. Richard Sennett (2013) – que se ocupou do estudo da cultura material, descrevendo a experiência do corpo na produção das coisas – demonstra como a mão descreve cinco movimentos: ela se antecipa, ao determinar a forma que tomará para pegar um objeto; a mão comunica, já que o cérebro é contatado recebendo os dados sensoriais; a apreensão estabelece uma correlação linguística, na medida em que nomeamos aquilo que seguramos. A mão também é reflexiva, já que analisa o que foi feito (a mão sabe aquilo que faz). E, por fim, a mão é habilidosa e desenvolve conhecimento. Assim como o saber é estimulado pelos sentidos, as mãos desenvolvem capacidades motoras e sensitivas através das atividades que realizam. Isto é, a mão grava conhecimentos tácitos e prontamente acessíveis. Em relação ao meu comportamento como corpo-leitor, posso fazer uso da denominada tríade da mão inteligente: a coordenação entre mão, olho e memória. Ao segurar um livro, não leio as palavras com a palma da mão, leio o sentido de forma subsidiária pela sensibilidade nas pontas dos dedos. E mantenho a consciência e os olhos focalizados na mancha tipográfica.

A mão, então, deforma o livro que toca. Ela expressa uma sensação de posse e também de integração ao meio que seguro e sinto. A mão promove conexões da ordem do saber, como também de expressão sociocultural. Afinal, lembra Flusser (2007, p.60), “é a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo. Essa mão peculiar do organismo humano apreende as coisas”. Ao manejar um livro o tomo em minhas mãos, segurando firme. Ato que revela dois sentidos do verbo apreender: a posse pela mão é também uma assimilação mental.

Há de se escolher como se quer conhecer: se se quer a perspectiva da visão (“objetiva”), então, há que se afastar, não tocar; ou se se quer o contato (carnal), então, o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva. (DIDI-HUBERMAN, 2009a, p.69)

A página é síntese, metáfora e metonímia exemplar: ela é parte contínua do todo que, contudo, impede a percepção do todo. Os óculos me ajudam a enxergar, mas revelam também que sempre aplico

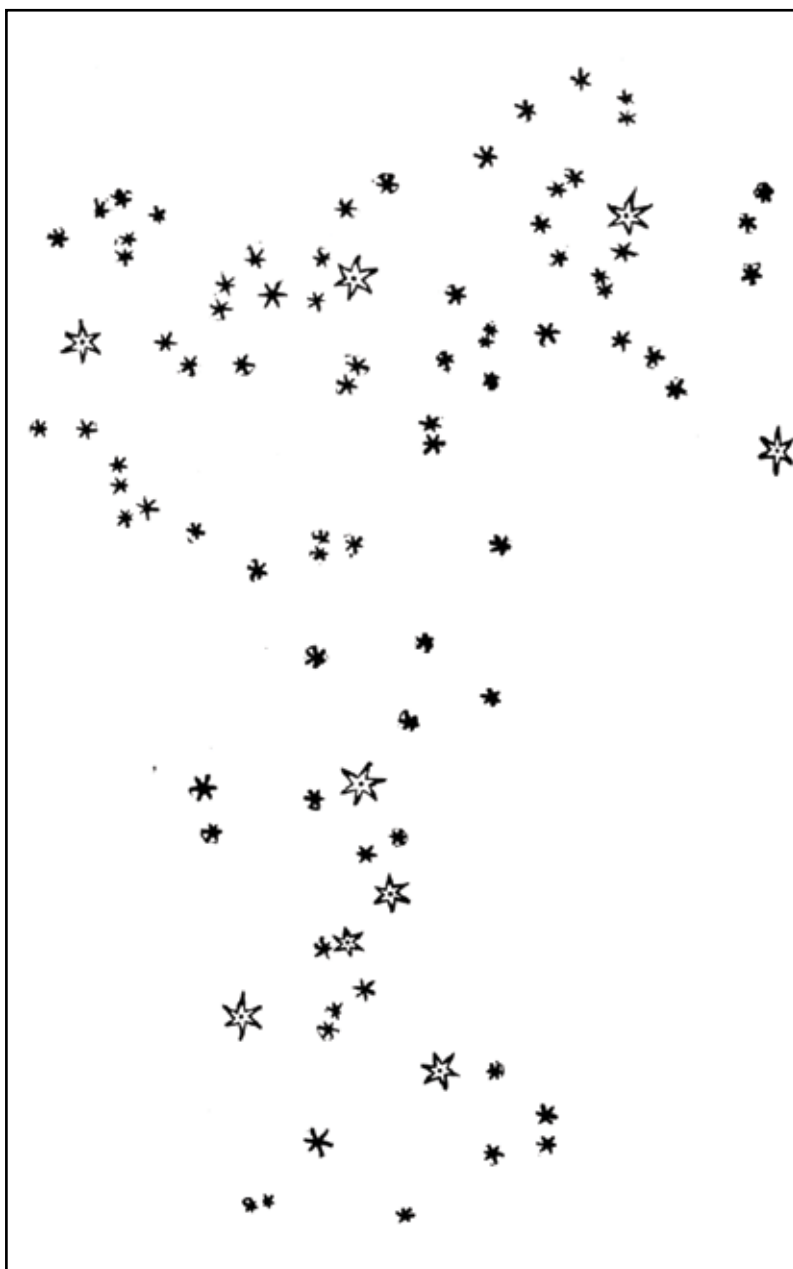


FIG 75 “Asterismo do cinturão e espada de Oriente” (GALILEI, 2015, p.176).

lentes sobre as coisas que vejo. A taça é o continente que se presta a acomodar o conteúdo sem, todavia, se limitar neste papel. Cada qual, à sua maneira, revela em sua respectiva transparência penetrante uma refração ocular, dado que de certo modo são intermediários obstrutivos da minha relação com o mundo.

De todo modo, a capacidade do design do livro de construir correspondências, metáforas e analogias encontra morada potente no fazer humano. Convocar o mundo para participar dessas discussões é uma atividade que nos distingue, o que pode ser observado na comum e falsa dicotomia – obsessão de Aby Warburg – entre mito e ciência. Só se torna possível ler o design do livro caso tenhamos aprendido a linguagem em que foi configurado. Ora, a ciência do design se constitui por sinais formados por linhas, triângulos, quadrados, círculos e outras figuras geométricas. Esta linguagem matemática, constantemente sob escrutínio dos olhos-leitores, traduz aspectos do corpo, espaço e tempo em que construímos e expressamos as nossas narrativas.

Pensemos em Galileu Galilei: acredito que certo dia, durante incursões astronômicas, ele possa ter observado uma mesa, próxima à sua janela. Sobre ela havia alguns livros, a famigerada luneta que lhe causara glória e sofrimento e, por que não, uma taça com vinho tinto. Possivelmente fosse noite, o quarto iluminado à luz de velas. Um revolucionário como Galileu, consideradas as imagens cheias de interferências de que dispunha, constato com Sennett (2013), só conseguiria chegar a algum lugar levando o pensamento além do que podia ver. No caso, ele fazia das ferramentas de observação do mundo instrumentos para a composição do exercício mental. O pensamento articulava o possível visível e o imaginável dedutível. Os efeitos limitantes do telescópio não coíbiavam as possibilidades de aprendizado. Galileu não enxergava tão bem, devido à imprecisão dos instrumentos, mas soube imaginar a parte que faltava.

MENSAGEIRO DAS ESTRELAS, que desvela espectáculos GRANDES E IMENSAMENTE ADMIRÁVEIS, propondo a cada um, mas sobretudo AOS FILÓSOFOS E ASTRÓNOMOS, contemplar o que GALILEU GALILEI, NOBRE FLORENTINO, professor de matemática da Universidade de Pádua, observou com o auxílio de uma LUNETAS por ele recentemente concebida, na FACE DA LUA, AS INUMERÁVEIS ESTRELAS FIXAS, A VIA LÁCTEA, NEBULOSAS e, sobretudo, QUATRO PLANETAS revolvendo em torno de JÚPITER, a distâncias e com períodos diferentes, com espantosa rapidez, os quais ninguém até hoje divisara, e agora pela primeira vez foram vistos pelo Autor E POR ELE DESIGNADOS DE ESTRELAS MEDICEIAS. (GALILEI, 2015, p.143)

7 sabonetes; 2.200 fósforos

O design do livro – graças a Aby Warburg pude constatar – está enraizado no estudo da história, no amor à matemática, nos aspectos da anatomia humana, na mímica caligráfica (seja na fluidez gestual dos escribas ou no legado dos ourives).

A página requer equilíbrio entre o familiar e o estranho, o previsivelmente consistente e o imprevisto, a forma e o informe. Como sugerem as saborosas analogias culinárias de Bringhurst (2005), a mancha tipográfica é apenas mais um dos ingredientes da página. E assim como o pão de cada dia, continuará a ser uma fonte de verdadeiros sabores, saberes e surpresas; pronta para ser admirada, louvada e repartida antes de ser consubstanciada.

Passo a passo, o design do livro vai sendo preparado pelo *mise en place*, diria um mestre-cuca, das formas. Formas que honram – aqui está um verbo persistente na prosa bringhurstiana – a variedade da linguagem, a complexidade do pensamento, a pluralidade borbulhante da cultura humana. Honrar é assumir um compromisso de fidelidade e dívida. Na ordem do presente, fazer saltar a soberana temporalidade das tradições. No gesto do fazer, os anacronismos se fundem e ao mesmo tempo transbordam. A história aflora; é preciso saldá-la.

Com efeito, o livro está inserido numa sociodinâmica da cultura. A própria ideia de cultura, em grande medida, é derivada da circulação de recursos, bens e ideias. E não há nenhuma dúvida de que toda a cadeia do livro participa de um poderoso circuito do capital (financeiro ou cultural). Um valoroso dado biográfico de Aby Warburg liga sua ascendência genealógica a uma influente família de banqueiros germânicos. Desconfio seriamente de que Warburg compreendia a migração das imagens ao longo da história da cultura sempre beneficiada e influenciada pelas mesmas rotas de circulação monetária – nas quais sua família operava tão bem –, além dos atrelados circuitos de bens e serviços.

Ao longo da vida, foi em forma de imagens que Aby Warburg desenvolveu uma ciência da orientação. Para tanto, requeria investimentos vultuosos na formação de sua biblioteca, visando com as pesquisas alcançar resultados totalmente particulares e relativamente extraordinários. Em uma conferência autobiográfica de 1927, cujo notável título é “De arsenal a laboratório”, Aby Warburg traça a trajetória e etapas cruciais de seu percurso intelectual. A conferência, direcionada aos “responsáveis pelo orçamento familiar dos Warburg” e aos fiéis colaboradores da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW), reflete sobre a origem e o caráter desta instituição e tinha por objetivo angariar recursos financeiros e prestar contas sobre as atividades do empreendimento. Warburg (2018, p.51) justifica que o investimento de uma “previsão em larga escala não só responde a uma necessidade prática, mas conduz,



FIG 76 Ex-libris de Aby Warburg.



FIG 77 Detalhe da fachada da KBW, Hamburgo.

num espaço de tempo relativamente breve, também a resultados significativos”. Como bem se sabe, Aby Warburg cedeu ao irmão Max Warburg o seu direito de progeneração, contra a promessa de que Max – durante toda a vida – lhe financiaria todos os livros que desejasse. O afastamento voluntário da atividade do banco familiar voltando-se exclusivamente à biblioteca particular – inevitavelmente tornada um instituto após alguns anos –, foi um meio para constituir a bagagem científica-cultural que tanto o obcecava.

A relação que Aby Warburg lograra com o dinheiro ou patrimônio familiar ou o modo como cuidou diretamente da aplicação das dotações financeiras no Instituto é interessante; porém, é mais relevante observar que os recursos serviam para uma aquisição *perene* e orgânica do patrimônio *livresco* de sua biblioteca. Enquanto pôde, Warburg se colocava à frente da administração do prestigiado instituto de pesquisa com o sobrenome de sua família, venerado pelo mundo científico e tributado uma das coleções mais influentes para a história da cultura. É impossível não enxergar nisso a sobrevivência de uma longuíssima tradição do mecenato cultural, cuja finalidade é a formação, a promoção e a preservação de acervos, o desenvolvimento de programas culturais e de pesquisas científicas. Em carta dirigida a seu irmão Max, cujo registro Michaud (2013, p.178) estabelece, Aby escreve: “devemos demonstrar, através do nosso exemplo, que o capitalismo também possibilita o trabalho do pensamento, numa escala a que só o capitalismo é capaz de aceder”. Precioso comentário, sinaliza que Aby Warburg não se resumia meramente a um “esquizoide incurável”, cientista milionário e louco que tinha suas vontades atendidas pela família abastada.

Bem além disso, é o sentido cosmopolita, universal, do conhecimento e da cultura – sem limites temporais, nem limites espaciais, pensado e ancorado na ideia de civilização humana – que se destaca. Algo que entra absolutamente em desacordo e faz frente ao cenário dos litígios, nacionalismos extremados e disputas por fronteiras que sangram a história civilizatória. Em amplo sentido, a abordagem historiográfica que estrutura o pensamento warburguiano, na qual acreditava e investia, cabia à KBW levar adiante. Tecer as rotas das tensões culturais que o fundamento político – um fundamentalismo em muitas ocasiões e aspectos – insiste em tentar romper.

O ato de resistência em Warburg estava solidamente fundado na predisposição de ser comandado exclusivamente pelas ideias. Os livros, para ele, sempre formaram um coleção de armas para o pensamento. E a biblioteca, é claro, uma verdadeira máquina de guerra para o livre pensar, um dispositivo experimental capaz de fazer para o espaço de pensamento “algo como um laboratório capaz de inventar, constantemente, aparelhos para *ver o tempo* operando nas palavras, imagens e gestos humanos” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.264).

Ao analisar muitas vezes palavras, imagens e gestos humanos que supostamente não carregam nenhum valor imediato, Didi-

-Huberman (2017a, p.106) esclarece e ensina algo fundamental: “a maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político”. A imagem é compreendida enquanto ato e não mera representação. A imaginação opera na conversão entre sensível e inteligível, estético e político, contemplação e ação... Um pensamento, ainda que separado da consciência, vê-se investido de tensões próprias de futuro e torna-se ávido por se exprimir de alguma maneira. Afinal, as imagens sobrevivem. E sobrevivem, inclusive, à morte daquele que a faz. Migrar, afetar e sobreviver resumem o grande valor intrínseco aos poderes de uma imagem.

Aliás, como mensurar o “valor” de algo ou alguém? O valor de um corpo humano pode ser definido? Em termos de seu valor químico e derivada conversão financeira, parece que sim. Eis o balanço geral de um profissional erudito sobre do que é feito um humano normalmente constituído.

Homem.

“Um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, empenhou-se em estabelecer de maneira exata do que o homem é feito e qual é o seu valor químico. Eis os resultados de suas douradas pesquisas: a gordura do corpo de um homem de constituição normal bastaria para fabricar 7 sabonetes. Encontra-se no organismo ferro suficiente para fabricar um prego de grossura média e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria o necessário para tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diferentes matérias primas, avaliadas em valores correntes, representam uma soma de cerca de 25 francos.” (BATAILLE, 2018, p.96)

Os números exploram nesse exemplo a paradoxal força racional tensionada em sua relação com a destruição e o caos. O comentário de Georges Didi-Huberman, nada lisonjeiro, questiona a decomposição não só a partir da integridade física do humano, bem como derivada de um olhar com valor moral e ético.

Essa imagem horripilante, coleção de “pedaços” informes que definem, porém, por sua montagem, *de que um homem é feito*, essa imagem decerto inocente de sua crueldade, evocando alternadamente a cegueira de um erudito meio maníaco demais, um rasgo de humor pouco comum, um pesadelo no qual a indústria química teria que gerir a destruição e a redução dos corpos humanos – e sabemos a que ponto esse pesadelo pôde se tornar realidade –, e até mesmo uma metáfora cujo valor de perturbação as artes plásticas seriam capazes de extrair, essa imagem não tem, contudo, nenhum sentido em si mesma. Ela só vale quando relacionada – contatos e contrastes – com todas as outras que, em *Documents*, colocam uma

“dialética das formas” a serviço de uma decomposição ou de uma alteração da “Figura humana”. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.300)

O verbete “Homem” integra uma seção intitulada “Dicionário crítico”, que compõe a revista experimental *Documents*. O dicionário – este dicionário crítico ao menos – serviria como um princípio ativo para entregar não mais o sentido, mas a tarefa de uma palavra. Georges Bataille, um dos realizadores da publicação, se opõe à medida comum em nome de uma desmedida absolutamente ordinária, que consiste precisamente na ausência de uma medida comum. E o faz por desvios, questionando as leis da homogeneidade biológica, neste caso, ou estética, como presente no referido artigo da “Figura humana”. Tudo tornado legível, de maneira brilhante ao meu ver, explorando a oposição entre processo e estrutura. E utilizando “documentos”, no sentido mais elevado do termo. A lição que se extrai é que obstinados esforços para figurar “a” figura humana ou transmitir aquilo do que é feito “o” homem fracassam invariavelmente. Por não ter este ou aquele sentido comum, é aí que se encontra a tarefa do *informe* batailliano. O informe é uma idealidade irrealizável, pois ao desclassificar o que designa, acaba por desclassificar a si mesmo enquanto referente.

Se considerarmos um objeto particular, é fácil distinguir a matéria da forma, e uma distinção análoga pode ser feita no que diz respeito aos seres orgânicos, com a forma assumindo, dessa vez, o valor da unidade do ser e de sua existência individual. Mas se considerarmos o conjunto das coisas, as distinções dessa ordem, uma vez transpostas, se tornam arbitrárias e até mesmo ininteligíveis. (BATAILLE, 2018, p.153)

Com sua verve característica em *Documents*, Bataille (2018, p.147) explica que dar forma não passa de uma tentativa malograda de dar um “redingote matemático” ao que é apenas informe. E o informe é a colocação das coisas em movimento, uma questão de relações e de montagens.

Quando Bataille fala de “formas” em *Documents*, costuma especificar: “formas concretas”, insistindo a cada vez na *materialidade* e na *visualidade* – não no esquematismo ou na idealidade – que, segundo ele, as caracterizam. A convivência das montagens figurativas da revista com as desmontagens teóricas a que Bataille procede em relação a noções clássicas como as de forma e semelhança, essa convivência estrutural e metodicamente “materialista” nos leva então a entender, na expressão “dialética das formas”, algo que, perigosamente, viria a se aproximar de uma expressão do tipo *dialética das imagens*. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.266)

Forma e imagem – tanto em Bataille quanto em Benjamin, convocado aqui indiretamente – possuem, portanto, potencialida-



FIG 78 Alicja Kwade: autorretrato.

²² Cf. projeto disponível em: bit.ly/3IW0UKR. Acesso: 4/12/2022.

de dialética. E, em acordo Didi-Huberman (2015a, p.301), é justo considerar que a “eficácia dialética só *a posteriori* é uma questão de ‘mensagem’ (o que Benjamin chamava de ‘legibilidade’): ela é antes de tudo uma questão de forma, a forma sob a qual se dá e se apresenta”.

Em 24 ampolas emolduradas, a artista Alicja Kwade produz um autorretrato,²² reduzido aos elementos químicos que a compõe. Isto é, monta e enquadra os elementos químicos essenciais que compõem um corpo humano, inclusive, é claro, o seu e o meu: oxigênio (O), carbono (C), hidrogênio (H), nitrogênio (N), cálcio (Ca), fósforo (P), potássio (K), enxofre (S), sódio (Na), cloro (Cl), magnésio (Mg), ferro (Fe), flúor (F), zinco (Zn), silício (Si), bromo (Br), cobre (Cu), selênio (Se), manganês (Mn), iodo (I), níquel (Ni), molibdênio (Mo), cromo (Cr), cobalto (Co).

Ao modo de superar cada detalhe – material, formal, expressivo – de um corpo singular, Alicja Kwade oferece uma síntese exemplar dessa decomposição total, de se contentar em unificar o diverso, em reunir sobre uma mesma fórmula universal a composição do humano. Não uma única pessoa, mas todos e qualquer um de nós. As 24 ampolas mantêm irredutíveis e multiplicáveis cada diferença, todas compondo uma miríade, uma coletividade de seres humanos impossível de sintetizar.

Sou atraído pelo autorretrato a partir da estranheza do não reconhecimento de um semelhante. A semelhança que podemos reivindicar na “Figura humana” é aquilo, segundo Didi-Huberman (2015a, p.199), que o humano destrói de modo mais feroz e obstinado, mas é também algo que o humano experimenta como a necessidade do indestrutível por excelência: “a ‘Figura humana’ permaneceria assim o indestrutível pedestal de qualquer pensamento humano”. Ao invés de superar a forma humana, a composição (química, artística) a altera pela colocação em movimento do mais temível e tensivo processo: a decomposição. Em cada alquimia – material, formal, expressiva – teríamos a possibilidade de recompor outros corpos por meio das formulações dos elementos. Mas seria mesmo possível decompor o corpo humano em uma imagem?

Se a representação do ser humano através do corpo deriva da aparência é porque o aparecer constitui tanto condição do ser como da representação. Assim, a representação mostra o que o homem é numa imagem em que o faz *aparecer*. E, por outro lado, a imagem faz isto em substituição de um corpo, que ela encena a fim de que o mesmo proporcione a evidência desejada. O homem é tal como aparece no corpo, e este é em si mesmo uma imagem, ainda antes de ser reproduzido em imagens. A representação não é aquilo que afirma ser, ou seja, *reprodução* do corpo. Na realidade, é *produção* de uma imagem corporal, já previamente dada na autorrepresentação do corpo. Não é possível decompor o *triângulo homem-corpo-imagem*, sob o risco de se perderem os parâmetros interrelacionados. (BELTING, 2014, p.119)



FIG 79 Bilderatlas Mnemosyne: Prancha B.

O corpo, expurgado pelas substâncias que o compõe, é substituído pela imagem que, de novo, o reveste. Contudo, não é possível reduzir a imagem de um corpo à matéria morta do seu meio. A experiência do corpo, transferida para as ampolas, culmina numa experiência do olhar, que, por sua vez, é própria de um rosto. Ora, a expressão geral do rosto, Warburg (2018) lia em Darwin (2009), é uma manifestação repetida por reflexo e reage a estímulos puramente mentais como recordação de um estímulo perceptível. Portanto, inspirado por Belting (2014), percebo que imagens deste tipo carregam um sentido metafórico: mostram elementos, mas significam pessoas. Numa perspectiva cultural, a história deste corpo reflete-se na da imagem. Elementos químicos ocultam o corpo com o objetivo de mostrar algo que ele próprio é incapaz, convertendo-o em um “autorretrato” imaginal.

A discussão, então, passa pela imagem do corpo e a imagem produzida pelo corpo humano. Em como o corpo natural cede a representação a um corpo imaginal. E isso se dá de tal modo que nem sequer as imagens técnicas são capazes de nos libertar desse labirinto da percepção, da ciência e da crença, de onde todas as imagens do humano são provenientes. A coleção de imagens do ser humano legada pela história constitui o grande testemunho da dinâmica de todas suas imagens e semelhanças. Cada época molda à sua maneira a ideia de humano que dela se faz. Os afamados *O homem vitruviano* em Leonardo da Vinci – posicionado bem no centro da prancha B do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg – ou mesmo *O Modulor* em Le Corbusier acentuam que o corpo é meio, independentemente de suas imagens acentuarem, ou não, a corporalidade.

Desejosos em conhecer a verdade do corpo coletivo, depressa descambamos para a ciência e para a antropometria, mostrando as proporções em esquema ideal geométrico. O humano como medida do mundo, diz Belting (2014), é também o humano nos limites do seu corpo. Leonardo da Vinci, com *O homem vitruviano*, consegue por meio do movimento corporal, sobrepor e coadunar dois esquemas distintos: um corpo circunscrito no círculo e um corpo nos limites do quadrado.

Ao abrir as pernas e levantar os braços, o corpo alcança a periferia do círculo como figura da totalidade e perfeição divina, embora apenas em posição de esforço que não conseguiria prolongar. Na posição de descanso encontra-se inscrito num quadrado, que toca com o alto da cabeça e as plantas dos pés; tem apenas de esticar horizontalmente os braços para chegar aos lados do quadrado que não ultrapassa. De repente, o quadrado apresenta-se como a prisão da contingência corporal. Esta impressão acentua-se quando observamos o rosto envelhecido com o olhar impotente ligeiramente levantado para o céu, que não se ajusta bem à juventude do corpo ideal. Poderia ser o rosto do próprio Leonardo, que

nos comunica a dificuldade que constitui representar a imagem do homem tão-só numa imagem corporal. O corpo ideal não é posse do ser humano. Mas, ao explorar-se a si mesmo, o corpo real aprende a conhecer os seus limites. Ao projetar as primeiras máquinas voadoras, Leonardo antecipou a história moderna das próteses corporais. (BELTING, 2014, p.134)

Por isso mesmo, o efeito nunca se resume a mera soma, ainda que única, de ingredientes quantificáveis. Os elementos que compõem uma imagem possibilitam progredir para discussão análoga no design do livro, percebido como montagem e composição dos elementos tipográficos. Em si mesmos, os elementos pouco dizem de uma mancha, mas tornam patente que os ingredientes de uma receita formam, também, um problema de como cozer a imagem. Todos aqueles que já se aventuraram mesmo que amadoramente pela culinária, a despeito de toda aptidão, sabem quão importante é a seleção dos ingredientes, as etapas que envolvem o preparo, as técnicas de cocção, os recipientes apropriados, etc. Só bem depois, se tudo sair como previsto, será possível colher feitos e efeitos; entre a matéria e a forma, mais uma vez. E isso é válido para o preparo de costeletas de cordeiro do mesmo modo que para a configuração do design da *Bíblia*.

E vale ainda para a construção de uma muralha sagrada. Reparo que doze eram as pedras preciosas cravejadas na estrutura da muralha da cidade santa: o primeiro alicerce era adornado por jaspe. Em seguida: safira, calcedônia, esmeralda, sardônica, sárdio, crisólito, berilo, topázio, crisósparo, jacinto. E o décimo segundo, ametista. O fascínio pelos números – neste caso, o 12, mas do 7 e do 666 derivam outras obsessões deste texto bíblico – marca o Apocalipse do Novo Testamento. Muito curioso, pois é o único texto que critica diretamente, segundo Frederico Lourenço (2018), aquilo que mais tarde chamaríamos “capitalismo”.

Quando olhamos para a composição da história, pode ser que sobressaltem sob uma proteção causal números e datas. Olhando para o design do livro, facilmente localizamos fólhos ou outros satélites tipográficos e sinais paraliterários seriados. Esses dados progressivos, cíclicos e cronológicos, porém, revelam mais: números estão desde sempre relacionados com algum grau de controle, sendo o tempo um dos alvos preferenciais. Números escrevem uma história absolutamente diversa e independente do alfabeto, relata Johanna Drucker (2022) no belo *Inventing the alphabet*. Enquanto as letras objetivam preservar o pensamento e a fala por intermédio das inscrições, o objetivo dos números envolve a manutenção da lembrança, ao representar quantidades, conceitos, coisas.

Algarismos nem sempre pactuam uma relação amistosa com textos: alguns exibidos e agressivos demais, outros inexpressivos ou corpulentos de menos. Por mais cotidiana que seja a presença

de algarismos tradicionais em textos corridos, Bringhurst (2005) considera o uso uma atitude ignorante, pois rejeita violentamente o desenho das letras. Fontes tipográficas decentes possuem *algarismos de texto*: eles se diferem do desenho dos algarismos titulares (alinhados entre si e com as maiúsculas de um alfabeto), uma vez que respeitam e coadunam-se às minúsculas em cor e tamanho. A grande maioria dos algarismos de texto manifesta nas formas os movimentos ascendentes e descendentes análogos aos da caixa-baixa.

Visando dialogar com maiúsculas e minúsculas, os algarismos arábicos – ao menos desde que prevaleceram sobre os algarismos romanos – tiveram seus desenhos flexibilizados. Por isso são conhecidos como algarismos de texto, sendo convocados quando o texto circundante é composto em caixa-baixa ou versaletes. Os algarismos são elementos básicos no discurso tipográfico e um sinal de civilidade: sinal de que o dinheiro não possui o dobro da importância das ideias, e também de que os números não temem se associar em pé de igualdade às letras. Por esta lógica, é bem-vindo o sentido de “número” enquanto uma tarefa realizada com variedades e particular sensibilidade na composição do palco gráfico.

Do mesmo modo que ativar os ingredientes quantitativos – sequências, quantidades, escalas, ritmos, proporções – exerça a etapa fundamental para que tudo se transforme, é sempre bom lembrar que eles também podem não entregar toda a qualidade que desejamos. Como salienta Bringhurst (2005, p.108), “quando não houver nada além de batatas para o jantar, pode-se caçar uma cebola, um pouco de pimenta, sal, coentro e creme de leite na cozinha para enriquecer o prato, mas não adianta nada fingir que batatas são na verdade camarões ou cogumelos”. Por isso mesmo, assim como acontece com as artes culinárias, o saber é alimentado pela experiência e ao sabor de seu próprio passado. É possível escolher como se saciar: com a “insensibilidade de um saqueador de túmulos ou com a piedade da adoração cega aos antigos. Também pode fazê-lo de maneira sagaz, iluminada e profundamente criativa” (BRINGHURST, 2005, p.110).

Equilibrar singularidades e coletividades: acredito que este seja o ponto principal em disputa. E por isso me salta aos olhos no compilado do “Apêndice D: Designers de tipos” do *Elementos do estilo tipográfico* principalmente aquilo que lhe falta. Há dois aspectos que gostaria de ressaltar: a baixa representatividade feminina e a profusão de funções desempenhadas por um designer de tipos.

A partir de uma lista que “vai pouco além de um punhado de referências cruzadas de designers importantes cujo trabalho é mencionado noutras partes” do livro de Bringhurst (2005, p.366), eliminei nomes e demais dados biográficos, mas preservei e transcrevo a seguir as ocupações elencadas: calígrafo, designer, punctionista, impressor, tipógrafo, homem de negócios, pintor, poeta, designer industrial, acadêmico, designer de tipos, matemático, astrônomo, gravador, fundidor, designer de livros, mestre-tipógrafo, arquiteto,



FIG 8o Projeto para Monotype Times New Roman; letras minúsculas “a” e “b”.

artista gráfico, editor, designer de sinalização, lapidário, mestre impressor, fundidor tipográfico digital, especialista em codificação digital multilíngue, gravador de tipos, novelista, historiador da tipografia, especialista em tipografia para línguas nativas norte-americanas, professor, artista visual, bibliotecário, médico, tradutor, músico, artista, monge.

Noto alguns aspectos já conhecidos e outros ainda pouco combatidos. Não só designers importantes para a história tipográfica tiveram múltiplas ocupações, como essa característica parece persistir ainda hoje ao menos entre os que possuem a biografia mais conhecida e escrutinada. Algo que até pode favorecer uma atividade que se beneficia de profissionais polivalentes e multifacetados, mas lamentavelmente também pode revelar a fraqueza de uma prática profissional que não oferece o devido reconhecimento e suficiente sustentabilidade para a dedicação exclusiva. Afora esse fator, relevante sem dúvida, não é possível fechar os olhos para o sexismo, o etnocentrismo e o racismo que esse índice, por mais sumário que seja, reverbera.

[...] o etnocentrismo e o racismo tipográfico também prosperaram nos últimos cem anos, e boa parte dessa estreiteza se institucionalizou no modo de funcionamento das máquinas. Fontes e teclados mal-educados e não regenerados, incapazes de compor qualquer coisa que vá além do mais rudimentar alfabeto anglo-americano, ainda não são difíceis de achar. (BRINGHURST, 2005, p.101)

Como se vê, toda história construída é feita de apagamentos e lacunas. Não seria diferente em relação à tradição tipográfica. O que se esconde nos documentos históricos é pouco questionado, e pode ser expandido em direção aos processos e conjunturas favoráveis que levaram ao domínio do alfabeto – sistema milenar de comunicação global –, ou para as circunstâncias que permitiram às letras triunfar ou superar outros sistemas de escrita. Poucos sistemas humanos possuem uso contínuo e prolongado tanto quanto o alfabeto. Os caminhos percorridos para chegar até aqui, processos ou motivações pelos quais passou é impossível recuperar em todos os pormenores. Sem dúvida, a imaginação intelectual que possibilitou correlacionar a linguagem falada e a notação escrita é um dos legados mais profundos da humanidade. Dentre inúmeras tentativas conhecidas, inventar um sistema de escrita não-pictórico operado por sons (e não por coisas, conceitos, quantidades) possibilitou reduzir substancialmente a polissemia e o conjunto de sinais para o desenvolvimento da escrita. Fatores determinantes para o nosso modelo de pensamento e realidade. Se olharmos apenas para os sinais alfabéticos que triunfaram e desfilam onipresentes na existência cotidiana, tais formas nos conectam a um passado remoto, num arco de ao menos 4.000 anos.

Entretanto, as marcas históricas que exercem papel tão fun-



FIG 81 Estúdio de desenho tipográfico da Monotype, década de 1910.



FIG 82 Estúdio de desenho tipográfico da Monotype, década de 1930.

²³Cf. informações do site *women-in-type.com*, o *Women in Type* é um projeto de pesquisa realizado entre março de 2018 e novembro de 2021 no *Department of Typography & Graphic Communication* da *Universidade de Reading*, Inglaterra. Foi liderado por Fiona Ross, Alice Savoie e Helena Lekka.

damental na produção e transmissão do conhecimento e da cultura são produzidas por pessoas e sociedades. Nem os tipos móveis, com uma história tão bem documentada a partir de Gutenberg, foram capazes de escapar da dominação etnocêntrica. Deveríamos ser capazes de explorar melhor essas origens, especular sobre o que permite o desenvolvimento das técnicas, quem divulga e amplia seus usos e quais dinâmicas socioculturais resultam na imposição da utilização de cada prática.

A impressão com tipos móveis não foi inventada na Alemanha na década de 1450, como os europeus frequentemente alegam, mas na China, por volta de 1040. Antes que a Gutenberg, deveríamos prestar nossas honras a um engenheiro erudito chamado Bì Shēng (畢昇). As mais antigas obras impressas na Ásia em tipos móveis que sobreviveram ao tempo parecem datar do século 13, mas há um claro relato do processo de composição tipográfica, e do papel de Bì Shēng no seu desenvolvimento, de autoria de Shēn Kuò, um ensaísta do século 11. (BRINGHURST, 2005, p.133)

As transformações continuam em curso, a forma visual do gesto humano resiste onipotente e discernível em muitos aspectos. Desde o gesto perdido do traçado de uma letra até o modo como a sociedade vai modulando e narrando seus acontecimentos nos serões.

De todo modo, é sempre possível perceber no devir histórico que se conta hoje as feridas mal curadas ou cicatrizes expostas de eventos passados. A rigor, a história do livro negligencia as atividades das oficinas, os personagens da cadeia de produção e o papel daqueles que contribuíram para a existência dos projetos e produção dos objetos. Com incômoda frequência, trabalhos são assinados ou atribuídos a um único profissional. Nada mais enganador: a grande maioria dos projetos resulta da atuação coletiva de várias pessoas, combinada em uma série de processos que envolvem habilidades distintas.

Dentre as excelentes iniciativas para reversão dessa corrompida construção histórica, destaco o *Women in Type*.²³ Fruto de um projeto de pesquisa britânico, dedica atenção aos papéis e responsabilidades de mulheres, ao longo do século XX, em duas das mais relevantes empresas do setor de produção tipográfica: a Monotype Corporation e a Linotype Limited. A iniciativa visa redescobrir e registrar a contribuição das mulheres para a história da tipografia.

Como o levantamento coleta e documenta profusamente, mulheres compunham em número elevado todos os departamentos voltados para o desenvolvimento tipográfico. Foram decisivas para o processo de design de destacadas tipografias criadas ao longo do século XX. E que continuam, de diferentes modos, em uso. Lamentavelmente, trabalharam continuamente no desenvolvimento e produção de desenhos tipográficos que têm sido, eventualmente, quase sempre atribuídos a tipógrafos homens. O desempenho dessas



FIG 83 Arquivos da Monotype; Patricia Saunders (depois Patricia Mullett), 1955.



FIG 84 Puncionistas da Monotype, provavelmente 1928.

profissionais foi subtraído da historiografia canônica, indício de mais uma tentativa de silenciar o papel fundamental de cada uma delas na comunicação visual das últimas décadas.

A experiência de ler esses materiais visuais escovando em sentido contrário o pelo reluzente da história tipográfica ilustra como se revira um processo narrativo, fazendo brilhar uma reminiscência no instante de perigo. E o vemos a partir de um inventário documental, a partir da assimilação dessa premente massa de impressões. Tais imagens narram de modo exemplar, através do contorno criado pelas mãos das tipógrafas, a luta de mulheres pelo direito de existência e voz.

Nenhuma realidade é histórica; torna-se um fato histórico postumamente, graças a conjunturas que podem estar distantes por milênios. Imagem e linguagem são sempre solidárias, não cessam de compensar as suas respectivas lacunas. Por mais singela, uma imagem possibilita a abertura do saber pela intromissão de um momento do ver. Daí, é preciso fazer trabalhar o ver para melhor saber. As letras não dizem tudo, é claro. Mesmo assim, pela representação textual de muitos idiomas e por dar voz dissonante a inúmeras comunidades, é sempre bom pensar que valores mais elevados da linguagem gráfica emergem na criação através das mãos. A linguagem figurativa deste gesto de cunhagem expressiva não se apaga tão facilmente. Revive em tipos, assim como em objetos e monumentos (livros, moedas, arcos do triunfo).

Saber como sabemos dessas e de outras histórias talvez seja tão relevante quanto rastrear as linhagens de transmissão através das quais a mancha tipográfica é construída como uma ideia que engendra o visual e o impresso. A pergunta sobre o estatuto da mancha tipográfica e suas implicações na imaginação e no imaginário poderá ser formulada de formas diversas e respondida por múltiplas perspectivas e combinações. Sua forma fica expressa na linguagem gestual que sobrevive como patrimônio hereditário da memória. O mais relevante fundamentalmente é compreender como as respostas passam sempre por questões de natureza gráfica, estejamos na dimensão biográfica, bibliográfica, historiográfica ou tipográfica da materialidade da produção e transmissão do conhecimento. Isto é, a mancha tipográfica, como quaisquer imagens, é um fato de cultura que nos permite aceder a lugares antes inimagináveis.

O que fazer diante do inimaginável? Imaginar mesmo assim. Talvez até um pouco mais: refutá-lo da maneira mais dilacerante possível. Afinal, Didi-Huberman (2020) mostra que a história é feita, apesar de tudo, de imagens. É preciso desvendar os *Pathosformen* para se reencontrar no olho da história, quer dizer, no centro do problema. A mancha é inapreensível? Pouco importa, o design do livro será arsenal e fará laboratório. O que fazer, como fazer? Tinta e tempo. Trabalhar colocando sobre o papel a tinta (e outros ingredientes de toda uma cozinha, caso convenha). Fazer a ima-

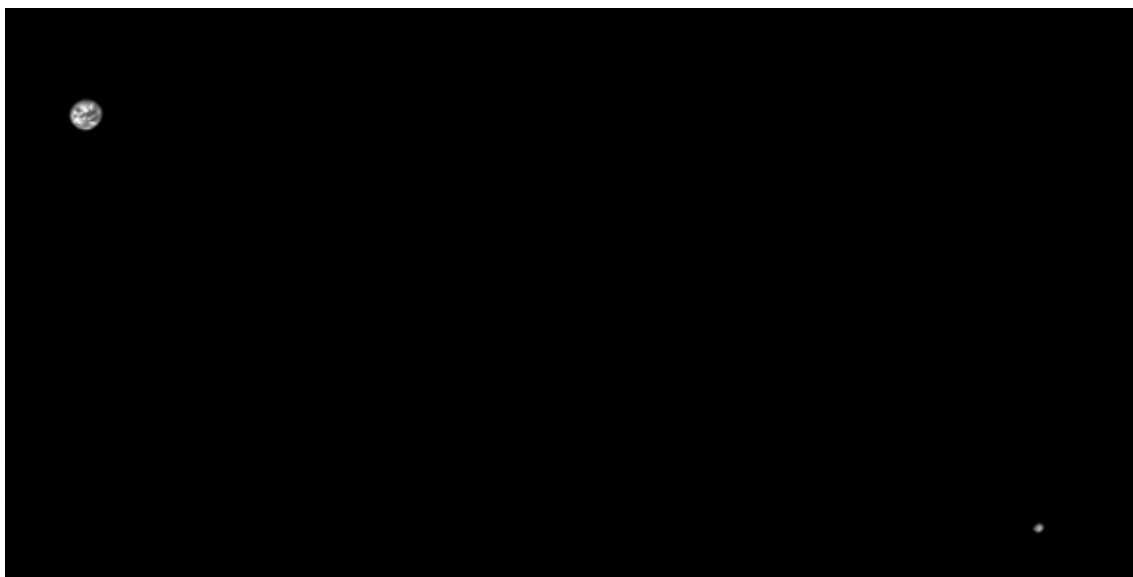


FIG 85 Sistema Terra-Lua; foto capturada em 25 de setembro de 2017.

gem escapar da página, abandonando o material e o meio que lhe abrigara. A mancha tipográfica como crosta terrestre, superfície de flutuação, tinta negra e misteriosa extravagante para o espaço sideral-antropomórfico. A transferência do sistema cósmico sobre o terreno do humano é reforçada pela linguagem da palavra e das imagens, dirigida ao corpo-leitor por intermédio das impressões.

Não é gratuita a representação antropomórfica com precisão antropométrica. O design do livro empenha-se em produzi-la, apresentá-la em ato, provocar no olhar do corpo-leitor seu real nascimento. Porém, por mais vasta, estará sempre em miniatura, lacunar e imprecisa. Paradoxalmente, é todo o espaço sideral que cabe dentro de uma imagem. Para aceder ao saber é preciso imaginar-se entre aquilo que se vê e o que se sabe por outras vias. De um lado, fixar a mensagem em sinais a emitir para além das fronteiras da página. De outro, da passagem de um corpo pelo território da mancha, arrancar do papel a imagem e situá-la no pensamento como uma força inseparável da imaginação.

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse *tempo de trabalho nas imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.171)

A imaginação, como de praxe, reflete um imiscuir-se na imagem. Há um registro fotográfico realizado pela missão espacial OSIRIS-REX, da NASA, que vai muito além de apresentar números impressionantes. Uma imagem em preto e branco do sistema Terra-Lua foi capturada em 25 de setembro de 2017, no momento em que a nave estava se afastando da Terra. A distância entre a Terra e a Lua gira em torno de 401.200 quilômetros. A espaçonave se encontrava a 1.297.000 quilômetros da Terra e a 1.185.000 quilômetros da Lua, segundo cálculos da NASA.

O propósito científico da espaçonave é mapear e devolver amostras de um asteroide, um pedaço de rocha rica em carbono que pode conter materiais orgânicos ou precursores moleculares que resultaram em vida. É também uma missão de segurança: o asteroide, um dia, poderá passar por perto ou mesmo colidir com a Terra, embora não por vários séculos.

Capaz de registrar do espaço a Terra e a Lua em uma tomada fotográfica, além de toda a técnica e ciência envolvidas, a imagem nos coloca uma outra perspectiva, retirando do humano (ou do próprio Sol) o ponto de vista privilegiado do Sistema Solar. No mais alto nível filosófico, a OSIRIS-REX envolve a missão de descobrir de onde viemos, pois asteroides são remanescentes da explosão que provocou

a formação do Sistema Solar. Embora a espaçonave possa precisar algumas coisas sobre onde estivemos e para onde estamos indo, ela também faz lembrar de onde nos encontramos agora.

Ora, um caminhante que, estando na terra, almejar ascender ao céu, precisa de alguma forma elevar-se às alturas. Como já não se movimenta com as quatro patas, mas ereto com a nobreza da cabeça erguida, recorre ao auxílio dos degraus de uma escada. Nela, é possível aceder em cada passo ao simbolismo do devir. Subir e descer cada degrau formam na natureza a experiência primordial da humanidade e enobrece o dom inferior do humano em relação às astúcias dos outros animais. Para Warburg (2015), a escada simboliza o batalhado subir e descer de um corpo no espaço. Ele a encontrou talhada a partir do tronco de uma árvore, apoiada sobre um celeiro, no meio da planície do deserto da costa oeste norte-americana. A expedição envolvia também conhecer o ritual da serpente de Oraibi; que visava, sobretudo, fazer chover.

Da silhueta da escada, avista-se um raio. Pelo estardalhaço da descarga elétrica do trovão, é a queda da chuva que se prenuncia. Não sem certa ironia do destino (e por mais que sobre a mesa de trabalho todas as faturas da concessionária de energia estejam quitadas em dia), a chegada de uma pungente, avassaladora, demolidora, fulminante tempestade gera o lampejo aceso de mais um raio que, no fim das contas, deixa a mim e a tantos outros sem um pinga de luz.



FIG 86 Leitor em livraria londrina após ataque aéreo, 1940.

Menir-corpo: abraço

Não é exatamente um sentido (o “sentido!” na acepção militar) que busco na mancha tipográfica, mas as tarefas dessa relação não dada ou, ao menos, não dada de antemão. As mãos do corpo-leitor tampouco estão atadas, pois antes ligadas por um fio. Um fio de braços e enlaces que percorrem o corpo, se estendem pelo livro, voltam para o corpo.

Assim como o corpo afeta o livro (com o tato, principalmente), o livro começa a afetar o corpo como um todo. À medida que a leitura se desenrola, envolve o corpo-leitor. A mancha tipográfica – apreendida como símbolo repartido pela troca de opostos – transforma o corpo-leitor em fonte de correspondências instantâneas. A transmissão ocorre por via mnemônica (dos traços mnêmicos ou engramas, se assim for preferível), por meio da qual mantém viva a experiência. O método de apreensão também é indireto. Afinal, a memória é exigência: ao interpretar o passado, age como fiadora da administração do patrimônio depositário da experiência e, simultaneamente, confirma que a experiência é ela mesma um objeto de elaboração.

Cada apropriação pelo sentido se torna, assim, um ato refletido. Talvez a melhor maneira de argumentar seja assumir que o corpo-leitor se vincula ao meio (livro), de onde a imagem parte, migra e se transfere. Ao se colocar mediante um ponto de comparação, a mancha tipográfica se torna visual, com o significado condicionado pela experiência de leitura. Por isso mesmo, tanto o conceito de imagem quanto o de significado se tornam impuros e absolutamente contaminados pela experiência subjetiva.

Por óbvio, a cultura também se impõe na interação que opera no interior de quaisquer relações visuais. E isso recoloca as questões de outro modo, ainda mais fundamental: como aplicar o design do livro para outras funções culturais – tais como literatura, mito, ciência, religião, cidade, sociedade, política – e o que implica as noções de imagem para todas essas funções. Uma imagem é indissolúvel da noção de cultura. Então, a pedagogia do olhar está incluída na tarefa das imagens, de fazer despertar novas possibilidades de existências – esquecidas ou ainda insabidas –, e compreendida a partir das formas do ver. As possibilidades são reforçadas pelo entendimento de que, para se compreender o funcionamento da visão, é impossível separar completamente as conexões com os outros sentidos.

Reduzir algo desconhecido a algo conhecido é tranquilizador, liberta, alivia, satisfaz e provoca um sentimento de controle. Para o desconhecido, em todo caso, o que excita é o medo e a angústia, é quando aparece o perigo, a impotência, a inquietação, o sintoma. Mas é o desconhecido, insabido, a capacidade de ser afetado, que abre o campo do possível. Cabe ao insaber transformar uma vulnerabilidade qualquer (de braços e peito abertos) em força magistral (abrir a área de cobertura e abrangência do saber).

A expressão da mancha tipográfica está associada ao fenômeno da impressão pela via da reflexão. A própria reciprocidade exigida pela mancha tipográfica – repartida entre design do livro e ato de leitura –, suscita a sobrevivência e as metamorfoses das imagens. A mancha tipográfica produz saber por questões minúsculas aliadas a ideias abarcadoras e instáveis demais, sem nunca, jamais, se fixar a um saber absoluto. Com isso, o Peripatético Gráfico mostra possível remodelar a inteligibilidade do design do livro sob cada singularidade impressa. Porém, atenção: o traço traçado pela página poderia funcionar como vetor do abraço confortável ou de uma armadilha mortal. A superfície da página – o bote na forma de mancha – projeta o trajeto entre o objeto efetivo e a experiência afetiva.

Para desconfiar do que se sabe, é imperativo saber mais. É o trajeto para chegarmos ao processo de cunhagem de uma imagem como expressão do gesto corporal, para o qual ela sempre retorna. O que se dá ao integrar o corpo-leitor à mancha tipográfica e interrogar seus rastros e restos. Só assim para repercutir o que a mancha tipográfica diz a respeito da página. O que a página diz a respeito do espaço. O que o espaço diz a respeito do corpo-leitor. O que o corpo-leitor diz a respeito da imagem. O que a imagem diz a respeito do tempo.

E isso não é tudo. Um abraço marca. E marca, principalmente, o início de uma ação: o pré-nascimento da formação, a ação de uma morfogênese em curso. O paradigma do abraço, portanto, não concerne apenas a uma busca daquilo que desaparece. Busca, antes, o elemento fecundo do desaparecimento, o que deixa marcado e torna-se passível de rememoração, sobrevivência ou até transferência. É pela forma epistemo-crítica de um abraço – intenso afeto ou armadilha mortal – que corpo-leitor e design do livro ficam atados. A impressão toca, comprime e foge apesar de tudo porque dá forma a um deságio na representação, isto é, a uma semelhança-sintoma. Em toda impressão, de fato, o jogo do contato e separação afetam, transformam as previsíveis relações de semelhança, de modo que o ótico e o tátil, a imagem e o seu processo se enredem de repente, colocando em perigo o equilíbrio de um pensamento que procure desatar opostos.

A mancha tipográfica celebra a inquietude da página e a potência do ato de leitura. A imaginação – ductibilidade para o entorno coletivo sociocultural e instrumento gerador de imagens para o pensamento – mostra o modo pelo qual o outrora perdura e abraça o aqui para liberarem constelações especulativas e indiciárias de toda uma ecologia de ideias de futuro. Então podemos compreender em que medida esse encontro de tempos é decisivo, na forma da colisão de um tempo ativo com seu passado remanescente.

PARTE III — TEMPOS

“De trás para frente/ a memória lê o dia”

Caso comuniquemos que determinado evento agendado para a próxima quarta-feira será adiantado em dois dias, e nada mais acrescentar, possivelmente teremos participantes comparecendo na segunda-feira; outros, na sexta-feira. Alguns, porventura, perderão o recado e continuarão programados para a data original. Saberemos ainda daqueles que, por pura displicência ou imprevistos, sequer aparecerão e faltarão deliberadamente. Aliás, nem é possível garantir – hoje – que tal evento efetivamente aconteça.

Ilustro um ótimo problema de clareza na comunicação. Entretanto, interessa ressaltar o que emerge como possibilidade para se pensar em modelos de temporalidade. O exemplo dado é uma livre adaptação, alude a Rafael Núñez e Eve Sweetser (2005), que apresentam e discutem as dimensões conceituais e temporais dos Aimarás. Tal estudo me atraiu por pura curiosidade intelectual, já que esta comunidade – vizinhos sul-americanos encravados nos Andes, entre Bolívia, Chile e Peru – apresenta uma curiosa “inversão” das noções de passado e futuro.

Em síntese, para os Aimarás, o futuro – desconhecido e que os olhos não veem –, se encontra atrás do eu. Já o passado – na medida em que pode ser visto e recordado –, está à frente de si. Fui tomado por um contrassenso absolutamente chocante. Em contrapartida, perfeitamente coerente e compreensível.

Trago o paradoxo visual e temporal produzido em mim pelos Aimarás para o campo de interrogações em que procuro inscrever a mancha tipográfica. Independentemente do vetor de significação de passado e futuro, há de se ressaltar que o conceito de tempo indica uma sensação de movimento.

O estudo envolvendo os Aimarás procura decifrar tais movimentos a partir do registro e análise dos gestos e falas de entrevistados ao longo da pesquisa etnográfica. Foi demonstrado que há intensidade progressiva no movimento da mão e um aumento do alcance dos braços, comparativamente entre um passado recente e um passado distante, bem como para um futuro próximo e um futuro longínquo. Há uma analogia, com vetor invertido, para as nossas próprias expressões. Entretanto, surge também uma outra perspectiva: para períodos muito mais alongados de tempo, o gesto indica movimento da esquerda para a direita, como se excluísse a si mesmo da narrativa. É possível que consigamos fazer uma comparação – desta vez semelhante à nossa – do entendimento do tempo de alcance ainda mais dilatado em uma espécie de linha histórica no eixo horizontal.

Tais durações heterogêneas do tempo indicam, portanto, ao menos duas perspectivas do corpo em relação às imagens mentais: prostrar-se *diante* do tempo ou colocar a si mesmo efetivamente *dentro* do tempo. Em uma simplificação rasteira, talvez possamos

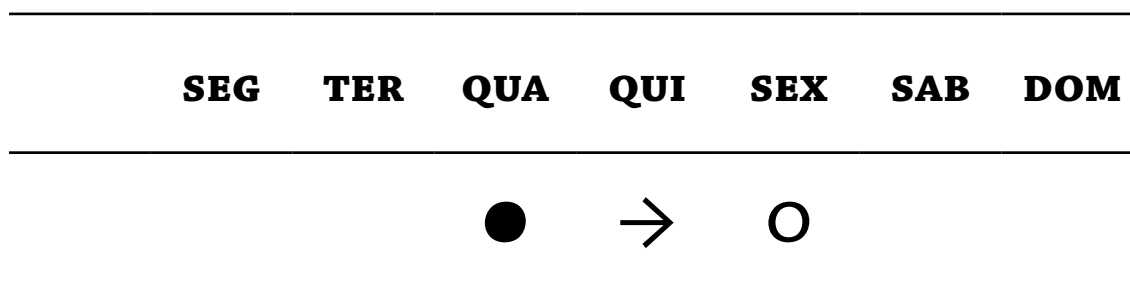


FIG 87 Adiar em dois dias.

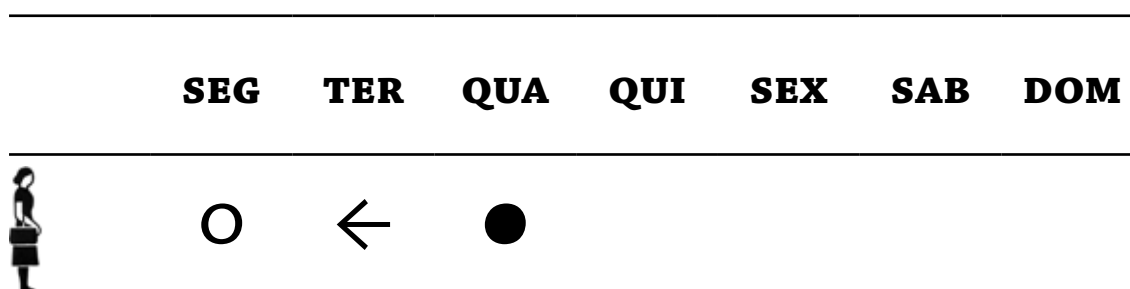


FIG 88 Antecipar em dois dias.

diferenciar aí dois modelos de temporalidade: respectivamente, um histórico e, outro, antropológico.

Então: o truque linguístico do exemplo que abre esta seção, através da ambiguidade do verbo “adiantar”, demarca a diferença. Se penso na próxima semana “afastado” de sua ocorrência, apenas observando um calendário, possivelmente “adiantar” tomará uma acepção futura, no sentido de avanço, adiamento. Por outro lado, se me insiro dentro da agenda, é razoável imaginar que “adiantar” pode significar trazer o futuro para o presente, no sentido de antecipação, adiantamento.

Teríamos basicamente os modelos representados nas figuras da página vizinha. Interessante, porém ainda insuficiente para dar conta da complexidade de uma ideia abstrata como o tempo e como pode se manifestar em uma imagem. Afinal, o que denominei tempo histórico necessariamente será também antropológico. Lembremos que, para Didi-Huberman (2015b) o tempo é um sintoma que apresenta um duplo paradoxo, visual e temporal, e não designa algo isolado, tampouco um processo redutível a um ou dois vetores ou a um número preciso de componentes. Instável, fissurado, anacrônico, demanda uma memória para entrar em funcionamento. Por isso é possível reconhecer na legitimidade do pensamento dos Aimarás alguns aspectos da estrutura de sobrevivências e anacronismos que envolve a discussão sobre o tempo.

E mais: o tempo implicado de memória compõe a substância de toda montagem. As imagens, como destaca Didi-Huberman (2019a), são movimentos e tempos, sempre imparáveis, capazes de migrações no espaço e sobrevivências na história. Saber olhar sem aprisionar as imagens é um grande desafio, portanto.

Só apreendemos o tempo através da nossa experiência da psique, do corpo e do espaço à nossa volta; só nos orientamos no visível através de uma certa percepção da duração, da memória, do desejo, do antes e do depois: um certo “estremecimento do tempo”. Separar o visível do tempo, seria talvez tornar certas palavras mais claras, mais unívocas; mas, na realidade, seria tornar as coisas – e sobretudo as relações – incompreensíveis e desencarnadas. Seria então preciso compreender como *ver* e *estar no tempo* não só não se separam como se *compreendem* reciprocamente. (DIDI-HUBERMAN, 2019a)

Nesse sentido, interrogar-se sobre o tempo abriria as possibilidades para criticar as manchas tipográficas. Explorar seus movimentos, montagens hipotéticas, seus percursos, limiares e fronteiras. Ver emergir no tempo capturado da mancha, como faz sugerir Didi-Huberman (2019a), algo como uma enigmática morfologia; um enigma pictórico, em suma, que pede não para ser decifrado, mas sim interpretado. Ou até mesmo produzido.

Trato de um caráter essencialmente híbrido e dialético do de-

²⁴Para Didi-Huberman (2018c), a sobrevivência trata de um eterno retorno do semelhante. Se diferencia do arquétipo, que indica um eterno retorno do mesmo. Tomo a noção de restituição naquilo que se refere à capacidade de configurar, remontar, aspectos comuns e acessíveis do vocabulário e da gramática de design, fazendo com que o design do livro assuma certa centralidade cultural. E isso diz bastante sobre a responsabilidade sociocultural do designer gráfico e da capacidade intrínseca a quaisquer projetos desta área do conhecimento. Ao passo que in-forma o objeto editorial por meio do ato projetivo, o restitui a quem lhe é de direito: o outro que se desloca na direção e ao encontro do livro.

sign do livro, que articula lógica e emoção, pensa formas dotadas de informação. Daí tomar o Peripatético Gráfico como o movimento dos corpos, humano e livresco, em que as expressões gráfico-visuais do projeto seriam potencialmente capazes de revelar estados psíquicos que as imagens teriam fossilizado. Como lembra Didi-Huberman (2019a), “fazer uma imagem é, fundamentalmente, fazer um gesto que transforma o tempo”. A construção espacial do tempo convoca, portanto, a experiência de um corpo, independentemente dele ser movente em relação ao espaço ou estático, observando o próprio tempo em movimento. Isto é, o conceito de “sobrevivência” aplicado ao design do livro indica a superação da história cronológica, pois está enovelado por instantes e durações que recorrem simultaneamente à imaginação e ao imaginário.

O ritmo, porém, a velocidade na leitura ou na escrita, inseparáveis desse processo, seriam como o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida. Assim, mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias. (BENJAMIN, 2012a, p.122)

Didi-Huberman (2018c) estimula a pensar que o design do livro recupera restos do passado para o presente e lança-os, ressignificados, para o futuro, em busca de um leitor-anfitrião. Com isso, podemos compreender o modo como a *sobrevivência* acrescida da noção de *restituição*²⁴ são articuladas aos projetos.

É no movimento criado pelo uso imaginativo do livro que circunscreveria, então, para lembrar Agamben (2012, p.60), “um espaço em que não pensamos ainda, no qual o pensamento se torna possível somente por meio de uma impossibilidade de pensar”. A imaginação atua como força no impulso para a descoberta do desconhecido. O livro acaba por se inserir em enredo potencialmente infinito. Isto é, ao passo em que o livro dirige uma pergunta, um questionamento, uma investigação para o mundo, ele convoca os respectivos interlocutores a restituírem determinados sentidos que a partir do livro – ou com o livro – foram estimulados.

Parecido com o que Ana Martins Marques (2015, p.108) soube expressar muito bem em seu *Poema de trás para frente*: “[...] que vestígios deixamos/ do que não fizemos?/ como os buracos funcionam?// somos cada vez mais jovens/ nas fotografias// de trás para frente/ a memória lê o dia”.

E se restam *vestígios daquilo que não fizemos*, então é razoável sustentar que a memória não puxa um fio somente. Se trata, como argumenta Ingold (2015), de uma *malha* permeada de nós. Em um livro, poderia parecer banal: a numeração segue ordem lógica,

seriada (1, 2, 3, 4...); estou na página 313 e espero naturalmente que a próxima seja a de número 314 e assim sucessivamente. A recordação, por sua vez, tende a seguir o fio do mais recente para o mais remoto (...4, 3, 2, 1). Porém, como tudo está contaminado de memória, não é tão simples assim. Até mesmo o imponderável histórico se torna possível a partir de uma notável construção espacial do tempo.

A formação voou de ré sobre uma cidade alemã em chamas. Os bombardeiros abriram as portas dos compartimentos de bombas, exerceram um magnetismo milagroso que encolheu os incêndios, reuniu todos eles em recipientes cilíndricos de aço e atraiu os recipientes para dentro dos aviões. Os recipientes foram arrumados com cuidado nos porta-bombas. Em solo, os alemães tinham seus próprios aparelhos milagrosos, tubos compridos de aço. Foram usados para sugar mais fragmentos de membros das tripulações e dos aviões. Mas ainda havia uns poucos americanos feridos, e alguns dos bombardeiros estavam em péssimas condições. Sobre a França, porém, caças alemães reaparecem, e tudo e todos ficaram novinhos em folha. (VONNEGUT, 2019, p.106)

O filme seguia de trás para a frente, mostrando bombas desmontadas e desconstruídas em forma de minerais para, logo depois, serem remetidos ao fundo do solo em regiões isoladas para nunca mais voltar a ferir ninguém. A personagem do clássico de Kurt Vonnegut procurou prosseguir e dar continuidade à narrativa, inferindo e imaginando, bem mais *adiante*, uma espécie de conspiração biológica para dar origem a Adão e Eva.

O movimento, longe de exigir uma explicação, procura explicar ele mesmo o mundo. A dança da chuva é outro exemplo notório, pois significa mais do que o simples desejo ritual de um povo. Ao cantar e dançar no ritmo da chuva, há implícita uma comunhão com a natureza. É um modo de encontrar correspondências entre o mundo dos fenômenos e dos pensamentos. Em termos flusserianos, são idênticas as leis que fazem o ser humano e o mundo vibrar. Leis estéticas, da harmonia. Ritmo, em suma. Observadas no mundo, tornam-se causais. Se vistas pela perspectiva humana, tornam-se morais. Tudo indica, porém, que serão sempre formais; podem ser tocadas a partir de um instrumento musical ou expressas em símbolos matemáticos. O ritmo traduz um sentido temporal, como ensina Octavio Paz, não a medida de algo.

Batendo-se num tambor a intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em porções homogêneas. A representação gráfica dessa abstração poderia ser a linha tracejada: ----- . A intensidade rítmica dependerá da celeridade com que os golpes atinjam a membrana do tampo. Intervalos mais reduzidos corresponderão a redobrada violência. As variações também dependerão

da combinação entre batidas e intervalos. Por exemplo: –I–I–I–I–I–I–I–I–I–I– etc. Mesmo reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela certa intencionalidade, algo assim como uma direção. O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier “alguma coisa”. Ele nos deixa em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, mas não sabemos o que vem a ser esse algo. Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. (PAZ, 2012, p.63)

O silêncio é um conceito invariavelmente produzido pela ação humana. E, como tal, pode ser percebido no design do livro, servindo para atrair e conduzir as experiências dos corpos-leitores. Vivenciamos, por vezes, experiências de leitura capazes de neutralizar minimamente as interferências externas ao livro, por assim dizer. Mesmo que não seja particularmente simples ou cotidiano.

Comparo a uma prática singular e anedótica: ao conduzir um automóvel e procurar um endereço simultaneamente, abaixamos o volume do rádio. Do que é possível sustentar que o corpo humano possui uma capacidade sensível. Isto é: os sentidos trabalham bem em conjunto até certo grau. Para determinadas atividades, contudo, a atenção requerida é tão intensa que o corpo praticamente anula determinados sentidos em favorecimento de outros. No ato de leitura, por exemplo, recorremos principalmente à visão e ao tato. Excessivos estímulos sonoros, quando há, podem roubar parte da banda sensorial dedicada à atenção e percepção do corpo-leitor. Por isso, o contrário é tão revelador: quando se procura anular algum sentido perceptivo, um dos efeitos passa pela intensificação de outro. Em ambientes mais controlados e convidativos ao ato de leitura, destacam-se as interações e trocas peculiares decorrentes da relação entre livro e leitor.

Se há silêncio no design do livro, ocorre justamente porque há um desejo secreto no corpo-leitor para estar nele abrigado e ser ouvido. A mancha promove, no sentido aqui exposto, um conhecimento por contato. Parafraseando Benjamin (2012a), o desejo da mancha não é excitar ou sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento. Nesse sentido, entendo com Jankélévitch (2018, p.201), que “o silêncio, por um lado, faz aparecer o contraponto latente das vozes passadas e vindouras, ofuscado pelo tumulto do presente, e, por outro, revela a voz inaudível da ausência, recoberta pela algazarra ensurdecadora das presenças”.

Almejo atribuir à noção de “silêncio do livro” uma fração específica, profundamente instável, decorrente da experiência afetiva entre corpo-leitor e livro. Nem sempre se manifestará como sintoma, pois, para tanto, seria preciso convocar algo diferente do que Benjamin chama de *analfabetismo da imagem*: se o que se lê só faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual, e não diante de uma experiência.

Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a *legibilidade das imagens* não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que

soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.215)

Se, como aqui se propõe, a experiência com o design do livro puder ser compreendida como a suspensão do entendimento – a partir da oscilação não resolvida entre o estranhamento e a curiosidade –, será possível argumentar que tal relacionamento se dá coberto de tensões e indagações. O que leva a refletir que, dentre todos os modos que a linguagem comunica, o interrogativo é o que melhor se oferece ao escrutínio subjetivo do mundo sensível.

Concentração ou distração, perguntar para saber por que ou para saber como, questionar dentro dos limites do que uma sociedade considera permissível ou buscar respostas fora desses limites: essas dicotomias, sempre latentes no fenômeno da curiosidade, ao mesmo tempo dificultam e impulsionam adiante cada uma de nossas buscas. O que persiste, no entanto, mesmo quando nos rendemos a obstáculos insuperáveis, e mesmo quando fracassamos apesar de renitente coragem e das melhores intenções, é o impulso para a busca, como nos relata Dante (e como Hume intuiu). Será por isso que, de todos os modos possíveis oferecidos por nossa linguagem, o modo natural seja o interrogativo? (MANGUEL, 2016, p.48)

Guardo na estante um exemplar do *Livro das perguntas*, de Pablo Neruda (2008). Volta e meia, divago em instigante indagação: um livro, enquanto forma, não incorpora, convoca e abre possibilidades de diálogo com o corpo-leitor que compartilha daquele determinado espaço-tempo gráfico? Não seria, por isso mesmo, todo e qualquer livro um objeto de perguntas? E mais: o título do livro de Neruda não configuraria um pleonasmo dos mais curiosos? Não residiria na própria ideia de livro a noção de objeto que enquadra e questiona determinado aspecto da realidade circundante e de nossa relação com o mundo? Lembro que Warburg manejava e tratava os livros de sua biblioteca como uma “coleção de problemas”.

Um problema é um impasse. Resgato ideia de Didi-Huberman (2016b) e sintetizo com outra de Flusser (2007): sem impasse, não há passagem. O impasse forma um duplo obstáculo: ao mesmo passo em que se torna condição para prosseguir, se interpõe no meio do caminho. A potencialidade sensível do corpo-leitor se opõe à razão e também à ação. Nesse sentido, os modos como os livros nos afetam provocam impasse da linguagem (ao perder as palavras), impasse do pensamento (ao perder a capacidade de articular referências) e o impasse da ação (ao se sentir imobilizado pela emoção provocada).

E quando formas de letra, cumprimentos de linha, tamanhos de página, margens, e mesmo a cor ou textura do papel e da tinta, tudo é capaz de provocar um impasse? É daí que o corpo-leitor se cala. Se é a página que imposta uma entonação, o leitor se abre à escuta ativa. Ou não. A cacofonia produz também uma lógica de

leitura. De todo modo, seguindo Quignard (2014, p.150), “o cuidado com a disposição das formas na página busca retrair a ficção de uma enunciação impossível”. Da impossibilidade latente, surgem múltiplas e diferenciadas tentativas de interpretação e compreensão. O contrário de um impasse, portanto, na medida em que se abre uma passagem. Ao prosseguir, não obstante colecionará mais objetos de uso cultural e ainda mais problemático se tornará o percurso.

Aos designers resta sugerir alguns trajetos ao configurar projetos gráficos de modo que os aspectos comunicativo, intersubjetivo e dialógico (objetos de sonho, insaber, passagem) sejam mais enfatizados do que os aspectos objetivo, objetual e problemático (científico, documental, obra). Em suma, que se tornem obstáculos para remoção de obstáculos. Como acrescenta Didi-Huberman (2012), que ninguém se engane: as noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, muito menos fáceis de entender. Ao fim e ao cabo, parafraseando Ferreira Gullar – diga-se, tradutor da edição brasileira do *Livro das perguntas* –, o design, as ferramentas, a imaginação, o livro, as imagens, enfim, são forjados justamente porque a vida de um corpo humano por si só é limitada. Por isso, sai colecionando e transformando obstáculos objetivos em objetos de uso, isto é, em cultura.

A mancha tipográfica é uma passagem porque permite que o corpo-leitor transite no tempo, do presente para o passado e também para o futuro. Os objetos são lançados do futuro violentamente contra nós. Há uma ruptura temporal, dado que tanto quanto o passado, trata-se de futuro ainda virtual e incerto. Ainda assim, o presente torna-se algo a ser superado ou, pelo menos, modificado. Oportunamente, ocorre vislumbrar o presente a partir do futuro por esta fresta temporal, o que faz com que a vida vivida no projeto seja tão sedutora e, inversamente, tão inquietante.

Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209)

A leitura é o princípio da escrita e suscita muitas montagens, tal é a sua complexidade de entendimento. Com Manguel (1997, p.198) vemos que o ato da leitura “serve como veículo metafórico, mas para ser compreendido precisa ele mesmo ser reconhecido por meio de metáforas”. Curtius (2013) pesquisa como o simbolismo do livro ultrapassa as páginas impressas e transborda para os mais diversos livros: da natureza, do coração, da memória, do espírito, da experiência. Para ele, toda criação escreve e se lê: o mar com

espumas, a aurora com o orvalho nas folhas das árvores, o arado sobre a terra lavrada. E até mesmo as ofensas inscritas sobre uma folha de papel e destinadas a alguém que será atingido tal e qual por uma lâmina afiada.

A metáfora de “arar” por “escrever” passou da literatura medieval para as línguas vulgares. Num manuscrito do século VIII ou IX, conservado em Verona (um livro de orações moçárabe) descobriu-se em 1924 o seguinte apontamento: *se pareva boves Alba pratalia araba et albo versorio teneba et negro semen seminaba*; isto é: “Ele tangia os bois, arava campos brancos, segurava um arado branco e semeava sementes negras”. Procurou-se, mudando a forma e a ordem das palavras, fazer deste trecho uma quadra rimada em italiano antigo, que se fez passar como precioso atestado de poesia pastoril popular. Trata-se na realidade de um dito de copista de origem erudita. As folhas brancas são páginas; o arado branco, a pena; a semente negra, a tinta. (CURTIUS, 2013, p.388)

Sem dúvida alguma, muito mais elegante do que simplesmente pensar no livro como um amontoado de folhas secas recobertas por uma vaca morta. É claro que “bebedouros de pássaros neoclássicos, anões de jardim e flamingos de um rosa desbotado, todos eles têm o seu equivalente no mundo tipográfico” (BRINGHURST, 2005, p.73).

O corpo livresco opera como um continente sensível onde se assentam camadas de significações. É, simultaneamente, movimento temporal, estabelecido pelos toques ritmados provocados pelo tempo, que escavam e moldam a consciência leitora. A experiência é psíquica e física: a mancha que é lida sobressai, ganha corpo e encarna.

E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. (BENJAMIN, 2017, p.101)

A página opera como a música que, mais do que conter, emite. Provoca impressões – palavra profundamente relevante neste contexto – que repercutem no corpo-leitor. A tarefa essencial do design do livro é interpretar e comunicar um texto. Isto envolve determinar as possibilidades da forma tipográfica a partir do tom, andamento, estrutura lógica, dimensão física. Para Bringhurst (2005, p.26), “o tipógrafo está para o texto assim como o diretor teatral está para a peça ou o músico para a partitura”.

O tipógrafo deve analisar e revelar a ordem interna do texto da mesma maneira que um músico deve revelar a ordem interna da música que interpreta. Mas o leitor, assim como o ouvinte, deveria,

em retrospecto, poder fechar seus olhos e enxergar aquilo que jaz por trás das palavras que esteve lendo. A performance tipográfica deve revelar a composição interna, não substituí-la. Os tipógrafos, bem como outros artistas e artesãos – aí incluídos músicos, compositores e autores – devem, via de regra, fazer o seu trabalho e desaparecer. (BRINGHURST, 2005, p.27)

Octavio Paz (2012, p.325), por sua vez, enuncia: a página é um espaço em movimento que, como o tempo, nega constantemente a si mesma e mesmo assim (ou por isso mesmo) se reproduz. A temporalização da página que reproduz o signo inscrito não repousa sobre o espaço fixo, “mas sobre uma superfície que, por ser uma imagem do tempo, *transcorre*”.

Como o espaço, o tempo pode ser medido e dividido de inúmeras maneiras. Conforme Bringhurst (2005, p.44), “o espaço na tipografia é como o tempo na música. É infinitamente divisível, mas alguns poucos intervalos proporcionais podem ser muito mais úteis do que uma oferta ilimitada de valores arbitrários”. Aquilo que transcorre na mancha tipográfica e que se infere visualmente pode ser afinado pelos gestos das mãos. O movimento que emanam sintoniza uma orquestra oculta, em que não se identificam “que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores” (PESSOA, 2011, p.295). A mancha tipográfica só é reconhecida na sinfonia.

Tocar nesse ponto é aceitar que, no livro, a repetição possui o caráter de um ritual, quaisquer que sejam as divindades cultuadas. O design do livro dá forma visível e durável – e, com isso, existência autônoma – aos gestos lançados por um outro. O encontro visual é importante, pois participa do tocar mesmo sem contato físico com a superfície. Contudo, a mão também se antecipa. O gesto de preensão é especulativo e antes da apreensão pelos dados sensoriais, a mão adquire formas adequadas para cingir os objetos. No mesmo processo, confere determinada configuração ao entendimento mental, bem como à ação física prevista. O movimento das mãos requer experiência e treino repetidas vezes para adquirir habilidade. Agarrar algo significa fazer fisicamente o movimento de alcançar. A mão treinada antecipa o gesto lançado pelo livro através de uma habilidade rítmica. À distância, antes de segurar e tomar pelas mãos, o significado já começa a ser estruturado.

Afinal, a perícia do design do livro é constituída com base na dança da mão viva. Uma mão que localiza, questiona e abre. A primeira atitude tem a ver com tornar concreto o palco, minúsculo, da página impressa. Cabe à mancha tipográfica demarcar o ritmo das performances, produzir reflexão sobre suas qualidades. E o design do livro afina os instrumentos que outros usarão; amplifica, portanto, os sentidos do bloco de texto.

O corpo-leitor presencia e avalia a progressão do enredo das páginas. Revira de um lado para o outro, tenta imaginar como os

elementos da superfície ressoam uma estrutura subjacente salva-guardada pelo tempo. Daí, é tocado de volta. A revelação do evento afetivo é mobilizada por uma abertura efetiva da memória, pois processa e monta paralelamente os aspectos visuais, táteis e da linguagem simbólica.

Em busca graciosa do aplauso, é o desejo que balança e voa.

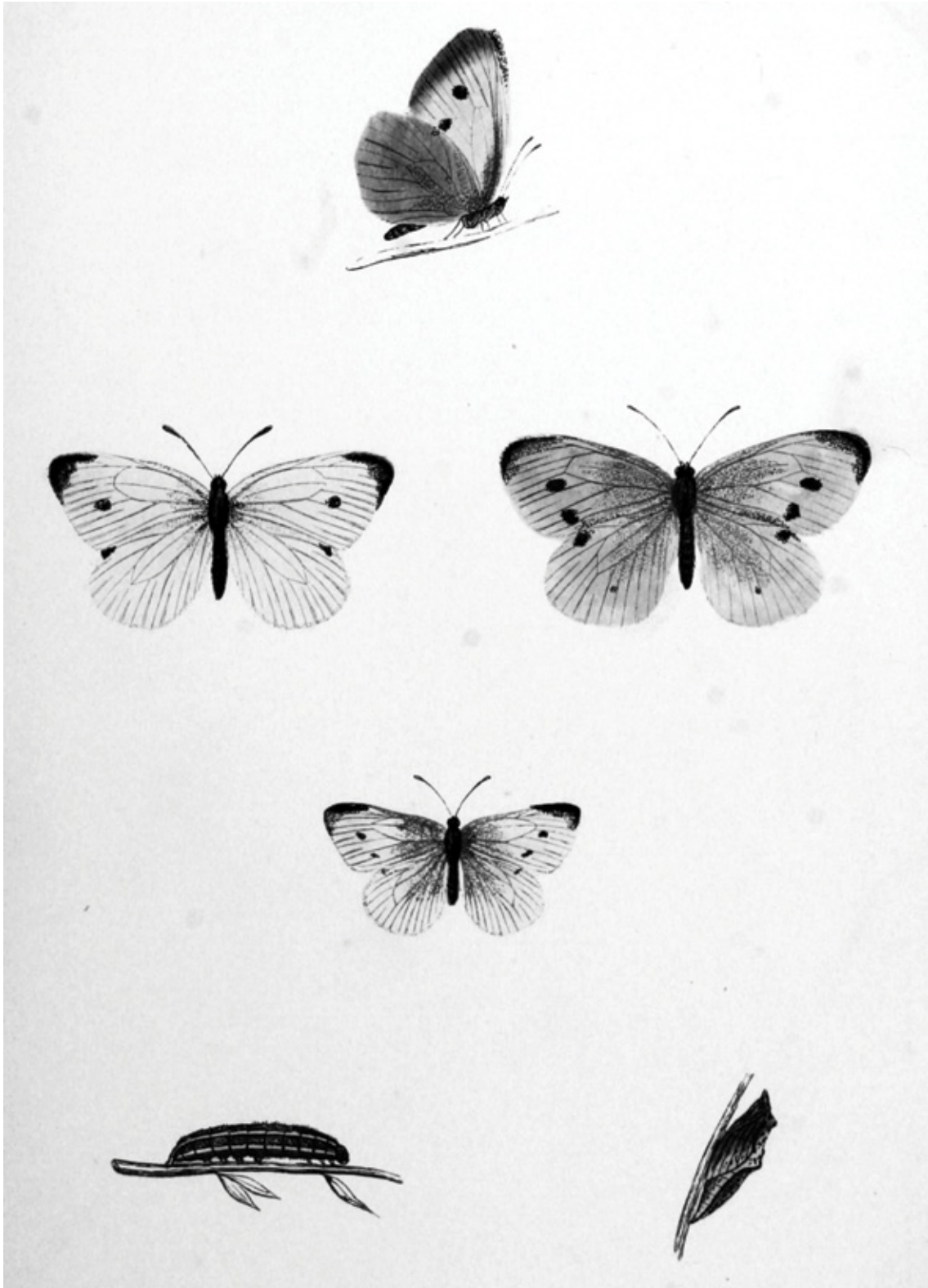


FIG 89 Metamorfoses: larva, crisálida, *imago*.

Cadarços como borboletas

Todo revolucionário que se preze deve portar consigo um elemento sobressalente fundamental: cadarços. Dentre outras indicações, era assim que um panfleto subversivo, resgatado por Georges Didi-Huberman (2017b), instruía àqueles potenciais leitores que, eventualmente, pretendessem entrar para a clandestinidade.

Lembremos David Henry Thoreau (2012), para quem o ato de caminhar expõe algo sobre desobediência e liberdade. Em comentário, Frédéric Gros (2021, p.92) reconhece no ato uma radicalidade, possibilidade para reinvenção de si, diante da constatação de que “não há necessidade de ir muito longe para caminhar”.

O verdadeiro sentido da caminhada não é na direção da alteridade (*outros mundos, outros rostos, outras culturas, outras civilizações*), mas estar à margem dos mundos civilizados, quaisquer que sejam eles. Caminhar é pôr-se de lado: à margem dos que trabalham, à margem das estradas de alta velocidade, à margem dos produtores de lucro e de miséria, dos exploradores, dos laboriosos, à margem das pessoas sérias que sempre têm algo melhor a fazer do que acolher a doçura pálida de um sol de inverno ou o frescor de uma brisa de primavera. (GROS, 2021, p.92)

Calçados, então, adquirimos uma condição determinante para sair perambulando mundo afora. Antes de partir, nada mais relevante do que prender os calçados aos pés. Um laço bem feito é capaz de remeter aos contornos de uma borboleta. Cadarços, em certo sentido, guardam semelhanças interessantes com as borboletas. Com uma diferença fundamental: ao contrário das borboletas, cadarços carecem de capacidades vitais críticas para a existência. O que não os impedem, atados a um corpo humano, de borboletear por ambientes os mais variados. Além disso, verdade seja dita, Ingold (2017, p.149) demonstra que tampouco a borboleta sozinha voa, pois ela é absolutamente dependente do ar. Ao que podemos acrescentar que “trata-se simplesmente de reconhecer que para que as coisas interajam elas devem estar imersas em uma espécie de campo de força criado pelas correntes do meio que as cerca”. Isto é: solo, ar, corpo correspondem, cada qual a seu modo, a certa potencialidade na qual a capacidade de interação está baseada.

É o caráter atento desse movimento que o qualifica como um exemplo de *ação* e, por isso mesmo, me qualifica como um *agente*. Dito de outra maneira, a essência da ação não reside na premeditação [...], mas no estreito acoplamento do movimento corporal e da percepção. Mas isso é também dizer que toda ação é, em graus variados, *habilidosa*. O praticante habilidoso é aquele que pode continuamente sintonizar seus movimentos com as perturbações no ambiente percebido sem nunca interromper o fluxo da ação.

Mas essa habilidade não vem pronta. Ao contrário, ela *se desenvolve*, como parte integrante do próprio crescimento e desenvolvimento do organismo em um ambiente. (INGOLD, 2017, p.151)

Cadarços, como as borboletas, encontram sua força de expressão em trajetórias de movimento. Cadarços, tais quais teias de aranha, se valem da união e cruzamento para criar uma malha que promova firmeza, coesão e sustentação entre o corpo e o meio. Com a diferença de que, cadarços, ao serem bem ajustados aos pés, costumam terminar em laço. Um laço vai além de seu incrível mecanismo de funcionamento, capaz de amarrar a si mesmo a partir de piruetas que levamos anos aprendendo a executar. Um calçado, então, por mais bem amarrado que esteja, não exclui a facilidade de seu desfecho (ou desenlace, melhor dizendo). Temos, então, uma aparentemente banal e profundamente peculiar capacidade humana: o caminhar. Entre a incorporação do equilíbrio e o desejo de direção e movimento, um corpo só consegue ficar de pé e arriscar os primeiros passos a partir da mão que um outro afetuosa e ofereceu.

Com bela homenagem à memória de seu próprio pai, Peter Stallybrass (2016) expressou este que é um dos aspectos centrais do ser humano: a possibilidade, que se aprende com bastante dificuldade, de caminhar. A partir de recorte tão abrangente quanto instigante, Édipo, Rei Lear e Primo Levi são convidados para uma reflexão sobre o caminhar calçado enquanto atividade fundamental para a condição humana. Dado o habitual e familiar, muitas vezes o ato de caminhar permanece oculto em sua complexidade; a partir de certa altura da vida, tendemos a considerar a capacidade de caminhar como instintiva e natural.

É Primo Levi (2010) quem relata que, quando há uma guerra, devemos pensar sobretudo em duas coisas: em primeiro lugar, sapatos. Em segundo, no que comer. Ainda que pareça um contrassenso, a explicação é simples: a proteção dos próprios pés permite sair em busca de comida; o inverso não se aplica. Além disso, a busca o levava adiante, dia após dia, sem a qual paralisaria diante do horror. Não era a esperança ou qualquer ideia bonita. Era uma atroz gincana diária, capaz de ao menos salvá-lo do desespero e seguir persistindo no trabalho forçado. Em um campo de concentração, não há tempo para refletir sobre a natureza do mal; é preciso se dedicar com afinco em busca de um calçado. E, muitas vezes, para alcançar uma simples bota, o ilógico e perverso circuito envolvia arrumar cigarros antes de trocá-los por pão e só daí trocar pela bota. Com isso, Stallybrass (2016) argumenta, a precondição do caminhar se confunde com a própria precondição do sobreviver.

Para Didi-Huberman (2021, p.406), aquele que “caminha deveria aceitar que seu caminho possa ser, de repente, um caminho de volta”. Ingold (2016) enriquece ainda mais esta posição pois assume que para todo caminho não há um fim, um fechamento. Pelo contrário:

como na própria vida, o que realmente importa não é o destino final, mas todas as coisas incríveis que ocorreram ao longo do percurso. Afinal, independentemente de onde estiver, sempre haverá um lugar além em que se possa seguir.

O caminhar, tomado aqui como um autêntico ato de leitura, promove o convívio e intercâmbio possível entre dois mundos. Afinal, a mancha tipográfica é uma paisagem formada por textualidades que carregam a missão de transmitir mensagens. Liberta imagens, que se servem do artifício projetual para migrar e pertencer a um outro. Permite ainda entrelaçar em seus próprios mecanismos os sentidos do corpo-leitor. Consegue, em suma, capturar para incluir a si mesma; bem como se deixar apanhar para assim se metamorfosear. É justamente a partir dessa distância que podemos revelar os papéis da cultura no espaço do pensamento. Por isso, retomando Didi-Huberman (2015c, p.13), “um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto”.

A borboleta integralmente conhecida seria, portanto, a borboleta submetida ao éter, definitivamente cravada com um alfinete sobre uma prancha de cortiça? Integralidade ilusória, obviamente, porquanto lhe falta a vida. Não valerá mais uma borboleta que passa sob os nossos olhos, fugidia, mas viva – movente, errante, mostrando e ocultando alternadamente a sua beleza no bater das asas –, mesmo que seja pouco conhecida e, como tal, muito frustrante, senão inquietante? (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p.14)

Enquanto as formas fixas, de acordo com Didi-Huberman (2015c), são facilmente pensáveis em sua idealidade, as formas moventes são difíceis de apreender em suas durações, mudanças, anacronismos e metamorfoses. O ato de leitura não implica simplesmente contemplação ou recordação. Cabe ao corpo-leitor percorrer caminhos conceituais por meio de mecanismos mnemotécnicos. A análise refletida mantém viva a experiência. Arrisco dizer que a memória manifesta poderes para colocar lembranças em suspensão. O ato implica uma dialética essencial: é confiado ao corpo-leitor a tarefa de administrar o patrimônio arqueológico da experiência ao mesmo passo que a própria experiência faz revelar aspectos do funcionamento da memória a partir do engajamento com a leitura. É útil aqui distinguir lembrança e memória: a memória é sempre inconsciente, estratificada, sobredeterminada e, principalmente, anacrônica. A lembrança, ainda que esteja contaminada de memória, representa aquilo que temos à disposição no nosso arquivo imaginal.

Borboletear, para Didi-Huberman (2017b), é um indício do desejo que aprendeu a voar, pois explorador, insistente, persistente e resistente, apesar de tudo. De algum modo, o ser sabe assinalar no terreno do presente, seguindo intuição benjaminiana, o local onde guarda as coisas do passado. De forma tateante, descobre, folha a folha, a remontagem, uma intermitência visual das coisas.

Elaboro com Didi-Huberman (2015, p.155) que as diferenças das imagens se animam, as analogias e contrastes “descrevem um tipo de metamorfose ofegante, de acordo com um movimento que nunca é contínuo”.

A borboleta explora e, de certo modo, recorda. Sabe indicar de forma cuidadosa o lugar exato onde se apoderar e fazer valer suas intenções. Afinal, para Didi-Huberman (2013a, p.275), “não é sob a forma de lembrança que o fato esquecido reaparece, mas sob a forma de ação”. A mancha tipográfica, então, em sua intrincada movência e comovência, se converte em nada menos do que um convite à borboletagem humana. Através da jornada das imagens, traçam orientações pelo espaço, utilizando tanto as vias da cultura, quanto os atalhos para a memória.

Perseguindo as metáforas viárias (arteriais também se aplicariam perfeitamente), há de se ressaltar que ainda que as imagens sigam em incessante viagem promovendo, por um viés, orientação, intercâmbio e integração sociocultural, sempre haverá postos privilegiados de observação. Seriam como as torres medievais ainda preservadas em muitas cidades: testemunham tanto quem chega, quanto as possibilidades de partir. É um local relativamente afastado, contudo privilegiado, para realizar observações. No caso dos livros, tais torres não seriam outras senão as próprias bibliotecas. Do alto, bem do alto, a borboleta sabe (ou imagina saber) aquilo que vê. Entretanto, isso não a impede – ou não a liberta – de descer, isto é, explorar virtuosamente muito daquilo que vê.

O ser que borboleteia faz, pelo menos, duas coisas: para começar, *palpita* e agita-se convulsivamente, o seu corpo vai e vem sobre si mesmo, como uma dança erótica ou num transe. Depois, o ser que borboleteia *erra* e agita-se à toa, arrastando o seu corpo daqui para ali como que numa exploração inquieta, numa busca de que decididamente ignora o objeto último. Há nesta dança algo da instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, um poder absoluto da livre associação, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade. Eis porque se diz, com malícia, que a borboleta ou o “borboletear” se dispersam sem jamais fundar nada de sólido. (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p.27)

Observar a mancha tipográfica como modo de ativação sensorial é como captar o bater asas de uma borboleta. Não diz propriamente de uma captura, já que é da natureza das imagens capacidade nômade intrinsecamente inapreensível. O design do livro serve, para recordar Belting (2007), como um acampamento de tais imagens. Elas convidam os corpos, humano e livresco, a habitar, a se habituar àquele lugar. Daí, quando menos se espera, é o próprio corpo-leitor que voa: toma seu assento e sai por aí a explorar o mundo.

Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue

viva: essa é a minha atitude quanto ao saber. Eu a vejo aparecer e tento pôr meu olhar em palavras, em frases. Mas esse é um olhar tão frágil e furtivo quanto são as minhas frases; se elas forem impressas, elas durarão, para o bem ou para o mal. Seja como for, é inevitável que a borboleta desapareça, já que é livre para ir aonde bem quiser, e não precisa de mim para viver sua liberdade. Ao menos eu terei apanhado em pleno voo, sem guardar apenas para mim, um pouco de sua beleza. (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p.62)

Se há imagem, sem dúvida, há registro sensível e há olhos que se movimentam incessantemente. Do contrário, as imagens formadas na retina desapareceriam instantaneamente. Vale destacar, recorrendo a Didi-Huberman (2021), que o “sensível” não corresponde apenas à “sensorialidade” do olhar e da visão, pois também deve ser analisado em termos de “sensibilidade”, quer dizer, “sentimento” e “emoção”. É justamente aquilo que se move que ganha processamento prioritário da mente, em fenômeno conhecido como “atenção”. A atenção, no mais das vezes, não registra aquilo que é ou está, pois sua energia está voltada para aquilo que passa a ser. Temos a capacidade de prever um movimento – mesmo antes de algo se mover – e é partir daí que toda a expectativa ganha ares de ação. O corpo recebe: é o anfitrião dos sentidos. As mãos devolvem: são as servas da ação. O gesto – o gesticular, ato de leitura – comunica com a gesta – a gestação, planejamento e criação de algo. Entre a *movência* e a *comovência*, é exatamente isso que o Peripatético Gráfico promove: percursos entre a *preensão* e a *compreensão*.

Entre preensão e compreensão existe a delimitação dos contornos.

O processo artístico situa-se entre a mímica e o saber. Utiliza a mão, porém esta retorna a seu ritmo próprio; ela imita, isto é, renuncia a qualquer direito de se apropriar do objeto de outro modo que não pela determinação tátil de seu contorno externo. Não renuncia completamente, portanto, a tocar nos objetos, mas a se apropriar deles pela compreensão. (WARBURG, Anexo I in MICHAUD, 2013b, p.277)

Digo isso pois considero que a experiência alimenta o saber. São indissociáveis. É claro que o tipógrafo, ou o designer gráfico, atuam como artesões (no sentido que Richard Sennett propõe), em cuja competência processual se faz necessário conferir uma existência concreta à imaginação e ao pensamento teórico pautado pelos conceitos operadores fundamentais da heurística da página, tais como: equilíbrio, ritmo, espaço, tempo, grid, hierarquia, corpo, cor, contraste, imagem, proporção, módulo, harmonia, forma, branco, simetria. Ou os tensionamentos de seus contrários.

No instigante e influente calhamaço sobre formas e estruturas orgânicas *On growth and form*, D’Arcy Thompson (1992) argumenta que a forma de todo objeto concreto – orgânico ou não – pode ser

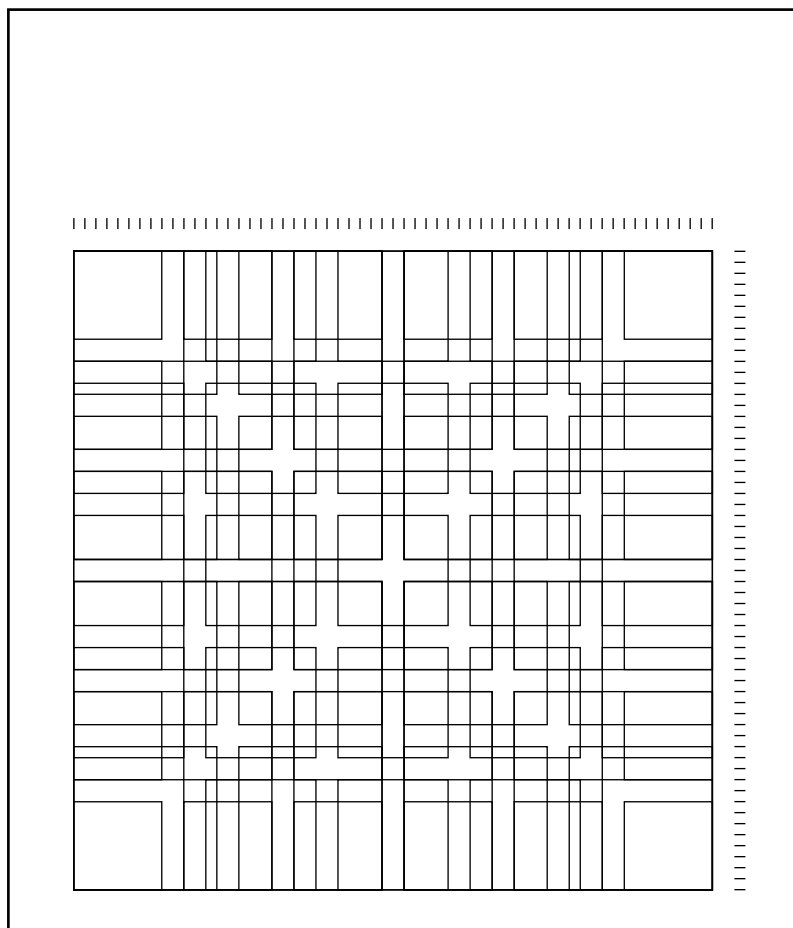


FIG 90 Estrutura modular de Karl Gerstner.

²⁵The form, then, of any portion of matter, whether it be living or dead, and the changes of form which are apparent in its movements and its growth, may in all cases alike be described as due to the action of force. In short, the form of an object is a "diagram of forces," in this sense, at least, that from it we can judge of or deduce the forces that are acting or have acted upon it: in this strict and particular sense, it is a diagram – in the case of a solid, of the forces which *have* been impressed upon it when its conformation was produced, together with those which enable it to retain its conformation; in the case of a liquid (or of a gas) of the forces which are for the moment acting on it to restrain or balance its own inherent mobility. In an organism, great or small, it is not merely the nature of the *motions* of the living substance which we must interpret in terms of force (according to kinetics), but also the *conformation* of the organism itself, whose permanence or equilibrium is explained by interaction or balance of forces, as described in statics.

sempre descrita como o resultado da ação de uma força. Em outros termos, a forma de um objeto resulta de um “diagrama de forças”. Diagrama de forças: com absoluta certeza, há profissionais muito mais capacitados e credenciados do que eu para discorrer sobre as correlações entre essa concepção teórica e possíveis aproximações com a fórmula de páthos warburguiana. O que vale demarcar é a intrincada confluência aparentemente equivalente entre uma dimensão lógica e outra sensível.

A forma, então, de qualquer parte da matéria, seja ela viva ou morta, e as mudanças de forma que são aparentes em seus movimentos e seu crescimento, podem, em todos os casos, ser descritas da mesma maneira como devido à ação de uma força. Em suma, a forma de um objeto é um “diagrama de forças”, neste sentido, pelo menos, e a partir dela podemos julgar ou deduzir as forças que estão agindo ou que agiram sobre ele: neste sentido estrito e particular, é um diagrama – no caso de um sólido, das forças que lhe *foram* gravadas quando sua conformação foi produzida, junto com aquelas que lhe permitem reter sua conformação; no caso de um líquido (ou de um gás) das forças que estão no momento atuando sobre ele para conter ou equilibrar sua própria mobilidade inerente. Em um organismo, grande ou pequeno, não é apenas a natureza dos *movimentos* da substância viva que devemos interpretar em termos de força (segundo a cinética), mas também a *conformação* do próprio organismo, cuja permanência ou equilíbrio é explicada pela interação ou equilíbrio de forças, como descrito na estática.²⁵ (THOMPSON, 1992, p.16)

Portanto, da *forma* é possível rastrear e extrair as *forças* que foram capazes de configurá-la. Ou seja, rastro de um passado e expressão do próprio meio. Como soube Aby Warburg distinguir e tensionar – *per monstra ad sphaeram* é um adágio que não se cansava de evocar –, a polaridade expressiva formada por forças internas (visceral, a ninfa seminua; desejo expresso no corpo) e exteriores (sideral, acessórios em movimento; o vento sobre drapeados e cabelos) às imagens. Apropriar diz do incorporar, o que faz com que fragmentos do objeto permaneçam “no estado de corpos estranhos aparentados, assim prolongando no campo inorgânico o sentimento de identidade do eu” (WARBURG, Anexo I in MICHAUD, 2013b, p.279).

Warburg retomou a intuição de Burckhardt e lhe deu uma expressão mais radical: não se propôs simplesmente observar as ficções demiúrgicas de coloração mágico-religiosa que se manifestam na arte e compreendê-las, mas sim *reproduzi-las*. Warburg substituiu o princípio de distanciamento, que rege o conhecimento das obras, por um princípio de invenção: a busca já não decorre somente de uma postura teórica, mas deve ser pensada como uma prática

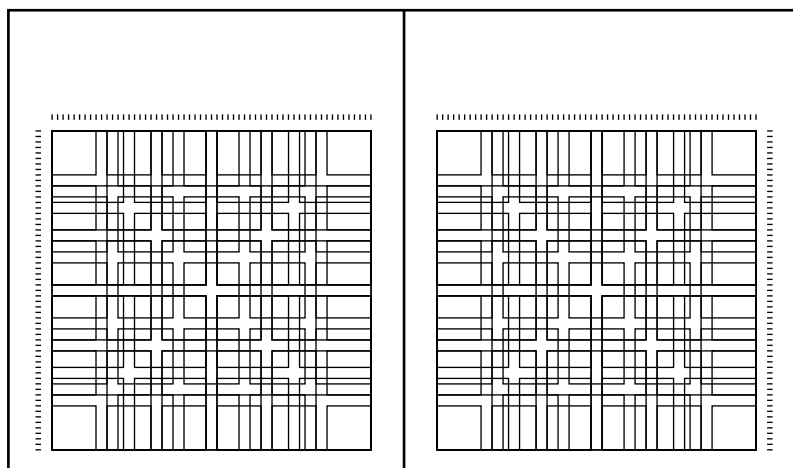


FIG 91 Grid formado a partir de 58 unidades de medida.

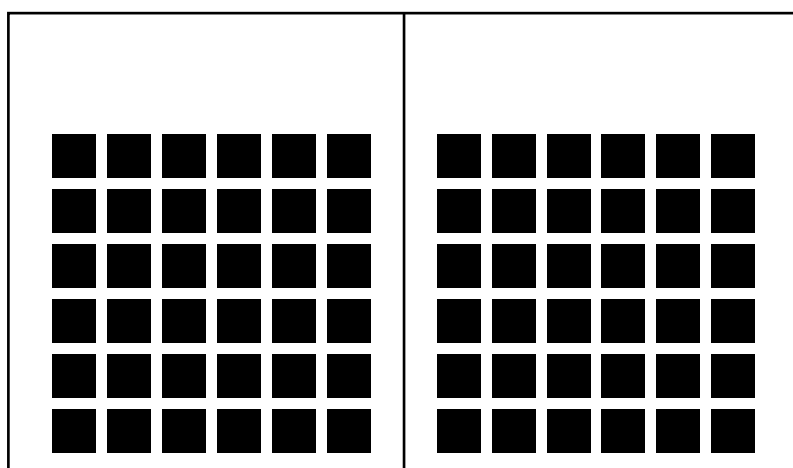


FIG 92 Módulo 1: $(6 \times 8) + (5 \times 2)$ [espaço entre colunas].

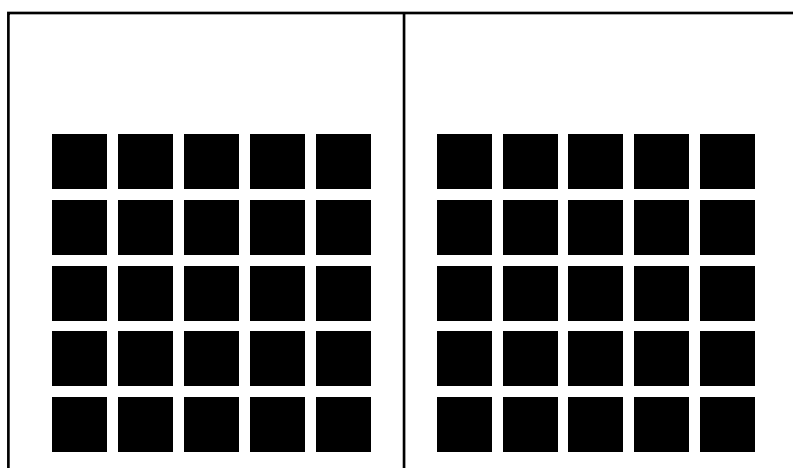


FIG 93 Módulo 2: $(5 \times 10) + (4 \times 2)$.

que almeja reativar seu objeto e, em contrapartida, fica sujeita à atração dele. (MICHAUD, 2013, p.34)

Então, como explorar na mancha tipográfica o verdadeiro valor da imagem-borboleta? Se o projeto gráfico configura a serrapilheira do livro, imbricando aspectos tais como os trabalhados pelo *Elementos do estilo tipográfico*, não seria a mancha tipográfica uma intrincação entre memória, imagem e linguagem? Afinal, segundo Didi-Huberman (2015c, p.35), “é o conjunto que a memória preserva, é nesse conjunto que ‘o ar que aquela borboleta voltejava está hoje totalmente impregnado de uma palavra’, uma palavra que ressurgue subitamente, que literalmente *aparece* e, diz Benjamin, *vibra* – como a borboleta sobre a flor – na memória daquele que pensa e, logo, na sua página escrita”.

Denominei ressonância morfológica o poder de vibração rítmica das manchas, a capacidade de abrir e fechar, de revelar e esconder. O voo das borboletas é extraordinário: graciosamente, elas passam batendo as asas com leveza desajeitada. E, assim como a configuração das páginas nos livros, são tantas as formas das borboletas: afeita às sombras e luzes, com o eficiente mecanismo de funcionamento acionado por dobras articuladas. Diante desta problemática do deslocamento, é importante lembrar que dificilmente há no livro um centro – algo como um foco luminoso, tão atrativo para as falenas – ao redor do qual o corpo-leitor possa orbitar.

[...] é também de uma posição face ao conhecimento de que aqui se trata: borboletear consiste, sem dúvida, em descobrir as “coerências aventurosas” – segundo a expressão de Roger Caillois – que se tramam de imagem em imagem. É fazer dançar os objetos do saber, acertar o passo a um desejo que não é o de “tudo saber”, menos ainda o do “saber absoluto”, mas sim o do *gaio saber*. (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p.59)

Por tal viés, a migração está para as imagens, assim como a borboleta para um dia ensolarado: “é o indício de um desejo que voa, que vai aonde quer, que insiste, que persiste, que resiste apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.372). Viva e bela, ainda que aparentemente tão frágil e furtiva em pleno voo. É inevitável que permaneça parcial ao olhar ou desapareça, já que está livre para seguir e viver em liberdade. Sem aprisionar ou matá-la, só poderemos capturá-la pelo olhar, num átimo, para assim incorporar e entremear à nossa própria narrativa aquilo que sua aparição manifesta. Como em “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa (2001b, p.350), em que tendo a atenção desviada e atravessada pelo movimento repentino, lemos: “lés a lés, de mato para mato, cruzou uma borboleta grande, uma panã-panã de céu e brilho, que, a cada vez redonda de abrir asas, parecia tornar a se recortar e desdobrar de um papel azul”. O saber pelas imagens excitado pela imagem-borboleta leva a consi-

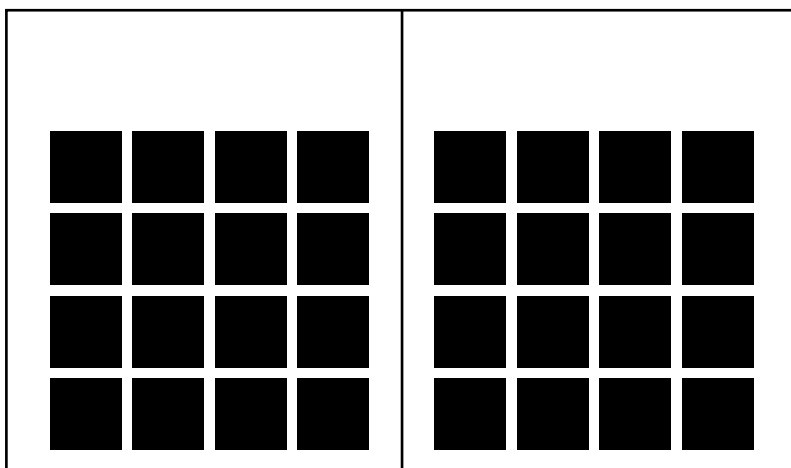


FIG 94 Módulo 3: $(4 \times 13) + (3 \times 2)$.

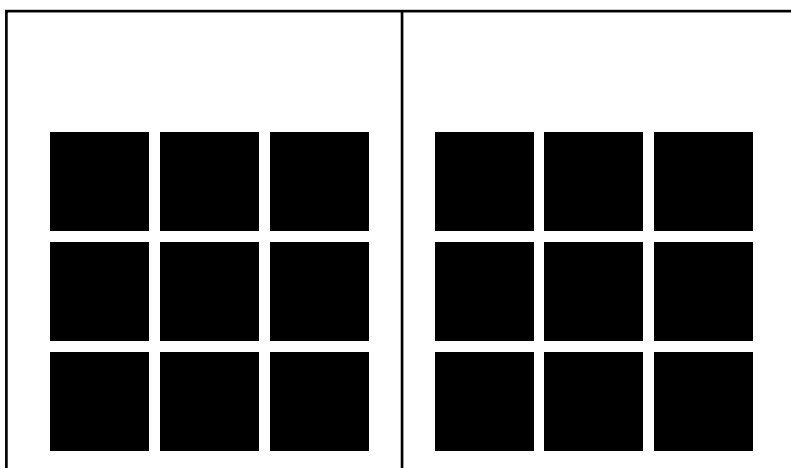


FIG 95 Módulo 4: $(3 \times 18) + (2 \times 2)$.

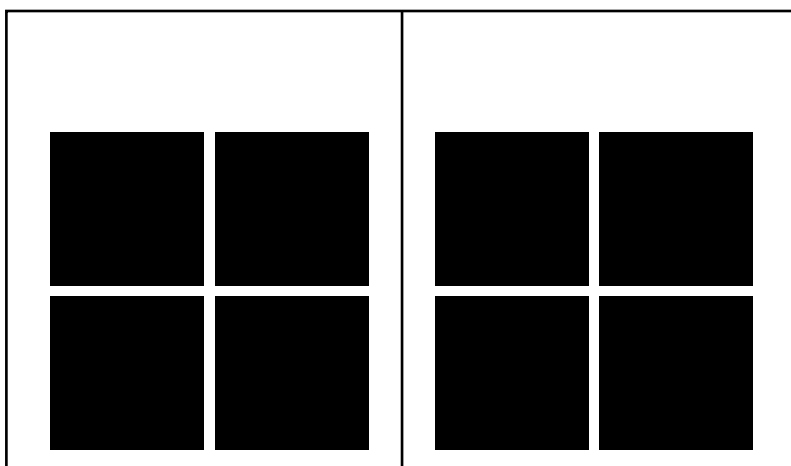


FIG 96 Módulo 5: $(2 \times 28) + (1 \times 2)$.

derar que a construção do conhecimento trabalha por movimentos exploratórios operando em cada imagem singular.

Quase poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas; o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose – esse processo através do qual um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois “renascer” no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente, *imago* –; o jogo da pregnancy e da saliência, da simetria e da simetria quebrada; o poder da semelhança e as rasteiras do mimetismo; o desperdício insensato das aparências e a sua alteração fatal; o valor fantasmático e lendário em que a *imago* se antropomorfiza incessantemente; o movimento obstinado (batimento em torno de um eixo de simetria), dilacerante (fechamento-abertura) e, por fim, errático da imagem-borboleta; a fenda psíquica contida no jogo das suas aparições e desaparecimentos; o desejo e a consumação que manifesta aos nossos olhos... E até ao próprio tipo de escrita, de saber, que tudo isto supõe. (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p.10)

Seguindo um pouco adiante, poderíamos reconhecer na biblioteca de Warburg uma autêntica panapaná? Afinal, o homem que borboleteava e conversava durante horas a fio com falenas no sanatório, alimentou, acima de tudo, uma verdadeira paixão por livros. A biblioteca do Instituto Warburg, relatam Anthony Grafton e Jeffrey F. Hamburger (2012), conta com cerca de 350 mil volumes. O número não é surpreendente. As mais relevantes bibliotecas públicas espalhadas pelo mundo conservam obras em números muito superiores. O que realmente distingue o acervo é a originalidade: é assombroso constatar que cerca de 40% dos livros dispostos sobre as prateleiras do Instituto Warburg, em Londres, simplesmente não existem na compatriota British Library, uma das bibliotecas mais relevantes do mundo.

A política da boa vizinhança – como ficou conhecida a organização sistemática dos livros da biblioteca de Warburg, assumindo um peculiar método de organização e reordenação dos volumes –, prega uma efetiva e singular interação entre pares bi(bli)ográficos. A informação desejada talvez não esteja no livro em que se está pesquisando, mas naquele outro próximo a ele. Warburg procurava – saía ele próprio à caça – pelo movimento das imagens. Soube como poucos reconhecer na linguagem dos gestos o papel do corpo no exercício do pensamento. E com isso foi capaz de capturar ligações – produzir efeitos – onde supostamente havia tão somente demarcações de fronteiras.

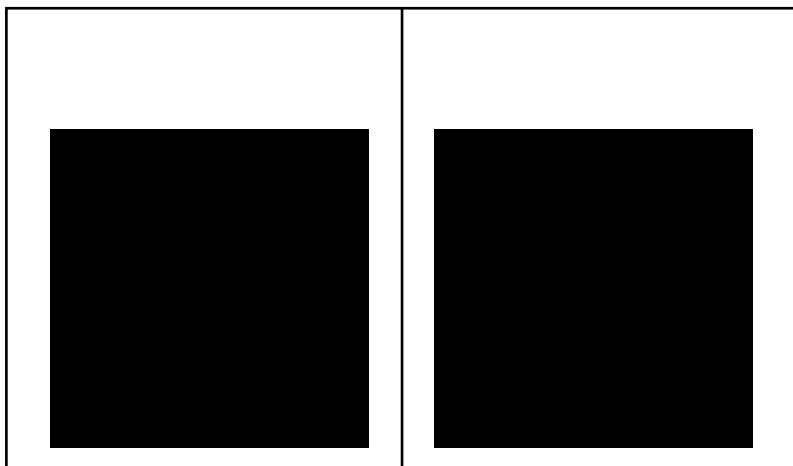


FIG 97 Módulo 6: 1 coluna com 58 unidades.



FIG 98 Prancha V de H. Rorschach.

Quero dizer, ao aproximar e montar imagens, mais do que produzir conceitos expressivos, forjamos o conceito de uma ação, tal e qual o impressionante Efeito Kulechov, tantas vezes explorado nas artes cinematográficas. Algo também observado, em sentido diverso, nas pranchas de Hermann Rorschach, formadas por imagens, como lembra Didi-Huberman (2015c, p.40), simultaneamente “*fortuitas*, com o equívoco e a fragilidade que isso supõe, e estruturalmente *pregnantes*. Pregância obtida, como sabemos, por intermédio de um processo de impressão automaticamente criador de *simetrias* formais”.

[...] as pranchas de Rorschach poderiam ser vistas como autênticas imagens-borboleta: a folha dobrou-se do mesmo modo que as asas que se abatem uma sobre a outra, posto o que, ao se desdobrarem, revelam uma sumptuosa simetria de desenhos, ao mesmo tempo localmente erráticos e globalmente orgânicos, impossível de “fixar” de uma vez por todas. Ora, estas imagens funcionam, dizem os psicólogos, como um “espelho” do sujeito que olha – mesmo que seja, como na psicose, “rasgado, estilhaçado em pedaços que dificilmente poderiam reunir-se para reconstituir uma representação unificada de si mesmo” – e como um mundo de animais espectrais, pelos quais o sujeito acaba por se sentir olhado e ameaçado. (DIDI-HUBERMAN, 2015c, p.40)

A simetria, por óbvio, pensada a partir da estatura do corpo humano e mais ainda de seus atos e movimentos. Porque, convenhamos, transferimos a nossa própria imagem a todos os fenômenos cotidianos. O livro, quando aberto, exhibe uma simetria que encara, vis-à-vis, quem o olha. E ao disponibilizar uma mancha como imagem esvoaçante é que mal sabemos distinguir se se está diante realmente das páginas de um livro, das asas de uma borboleta, de uma máscara ou da própria revelação especular do corpo-leitor. É o próprio Didi-Huberman (2016a) quem sentencia o inevitável: é preciso aceitar que as nossas pálpebras batem.



FIG 99 Flamingo.

AAAAAAAAAA

De uma madrugada supostamente banal: colônia composta por 176 flamingos foi tomada de assalto pelas onças-pintadas Indira e seu filhote-aprendiz Aritana.

Dois sobreviveram.

O surpreendente é que nem todos os flamingos sucumbiram em decorrência da captura. Muitos vieram a óbito pelo estresse da situação – simplesmente de susto –, em fenômeno conhecido como “miopatia da captura”. Isto é, uma fortíssima reação corporal a determinado acontecimento.

Extrapolo o trágico episódio e questiono: como se articulam o ver e o imaginar? Afinal: o que significa orientar um corpo pelas rotas da cultura e atalhos para a memória? Por certo, pensar por imagens instiga a migração para o pensamento conceitual. Portanto, se há imagem, invariavelmente, há imaginação. No mesmo sentido, quando há forma, haverá no corpo, formação.

Isso significa que as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. Darwin sem dúvida tinha razão ao dizer que as emoções são gestos primitivos. Mas, na sua ideia de “primitivo”, ele via somente a natureza (daí a relação estabelecida entre os chimpanzés que grunhem e as crianças que choram). O sentido de “primitivo” foi melhor entendido no âmbito das ciências humanas a partir do momento em que os etnólogos e os sociólogos falaram das emoções sob o ângulo de uma *história cultural*. (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p.32)

Gostaria de promover o encontro entre dois corpos: de um lado, o corpo-leitor que se relaciona com aquilo que lê; de outro, os insinuantes contornos do corpo da letra de um alfabeto. A questão colocada será: como se provocam? Segundo quais sensações (conscientes ou não) imagens são armazenadas na memória, se sedimentam e retornam eventualmente à tona? Não percamos de vista que uma letra é uma expressão linguística, que significa o que é e também o que diz; o que não exclui, evidentemente, o seu caráter imagético. Lembremos ainda Eric Gill (2013): as letras são, efetivamente, coisas. Não são meras figuras ou imagens de coisas.

Entre correspondências e analogias, podemos realmente procurar adentrar a força e forma do livro por meio do surgimento de algumas letras do alfabeto. Segundo Curtius (2013, p.377), “os gregos atribuíam ao fenício Cadmo a invenção da escrita. Adotaram, de fato, do antigo Oriente a escrita e os nomes das letras. *Alfa, beta, gama, delta* são palavras semíticas (cf. em hebraico *aleph, beth, gimel, daleth*)”.

²⁶De acordo com Drucker (2022), o sistema de escrita constituído pelo alfabeto contemporâneo é oriundo e derivado de uma raiz comum semita, difundido a partir da região do Oriente Médio. Se distingue de outros sistemas de inscrição – categoria muito mais abrangente do que a escrita alfabética. Compreendem, por exemplo: os sistemas de notação para contabilidade, rastreamento ou coleta de dados, manutenção de registros; e possuem histórias independentes do alfabeto. No entanto, nenhum outro sistema de escrita tem sido tão persistente e difundido quanto o alfabeto, ou, precisamente, tão abrangente e potente em seus efeitos globais.

Assim, a letra *beth* tem o nome de uma casa. É, portanto, a semelhança não-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e igualmente entre o falado e escrito. E o faz de modo sempre inteiramente novo, originário, irreduzível. (BENJAMIN, 2012a, p.120)

Recorrendo a genial insight flusseriano, é possível pensar que as invenções dos semitas do segundo milênio antes de Cristo continuam reverberando fortemente, pois capazes de abrigar, acolher e acomodar em seus respectivos desenhos as origens que lhes são intrínsecas. Para Flusser [19--b], é curioso como a forma das letras sobreviveram e foram conservadas durante tantos milênios. Seriam, portanto, os objetos culturais mais arcaicos aos quais recorreremos cotidianamente.

Os chifres do touro semítico (persistentes na letra “A”, de Aleph) permanecem apontando inquietos para o solo; as cúpulas das casas semíticas sobrevivem exibidas na letra “B”, de Beth; já a letra “C”, de Gimel, a partir de sua origem hebraica, nunca deixou de se curvar, conforme o camelo semítico. A partir das formas das letras, é possível perceber como elas originalmente foram articuladas aos objetos (touro, casa, camelo) de modo pictográfico. E, muito mais tarde, passaram a significar o primeiro som do referente semítico que designava tais objetos. Carregamos os traços semitas, seja através dos nossos mitos fundadores, ou porque escrevemos (e, portanto, pensamos) por intermédio de letras.²⁶

Considero assombroso confrontar uma letra isolada na página. Esquecemos, entretanto, que ela costuma se insinuar dessa maneira na grande maioria dos livros que lemos. Sorrateiramente e agregada a outros elementos, em corpo que dificilmente ultrapassa os doze pontos. Convertida, a medida de seu desenho normalmente não alcança três milímetros de altura.

A prática de leitura se tornou tão corriqueira e ordinária, que mal percebemos que um signo supostamente tão banal quanto uma letra “A” reverbera uma atividade patológica. Síntese entre o encontro da lógica projetual racional e a ordem sensitiva do páthos. Para Didi-Huberman (2016b), o *páthos* é um movimento para fora de si. Ao mesmo tempo em que se encontra no sujeito, foge à razão. E se encontra ainda fora do eu, na medida em que o atravessa para depois se perder novamente. Por isso, é algo que nos possui, mas que somos incapazes de possuir por inteiro, já que é, em grande medida, desconhecido por nós.

Imaginemos por um instante cidades construídas ou reformadas cujo meio de locomoção prioriza automóveis e pistas de rolamento. Para aqueles que vivemos em metrópoles como a cidade de Belo Horizonte, que apresentam o rodoviarismo como modelo principal de locomoção, há uma profusão de letras “E” – referente a “estacionamento”, quase tão isolada na paisagem urbana quanto a letra “A” da página a seguir. Presença constante e congestionada,



A

nos interceptam cotidianamente. Será possível admitir que em nada nos atingem e influenciam?

Na medida em que nos abrimos para uma representação gráfica, há potência para sentir uma emoção e, então, reagir; aprofundar e restituir os sentidos incorporados e transformá-los em gestos e ações. É possível articular, em companhia didi-hubermaniana, noções da *emoção* ao menos em duas perspectivas: a *emoção como abertura* e a *emoção como profundidade*. E, assim, vislumbrar a *emoção como um movimento*: uma moção que pode levar à comoção e à transformação.

[...] uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p.24)

Exploro, outrossim, uma *micro-história das emoções figuradas*, em que imagens transmitem e, simultaneamente, transformam os gestos emotivos mais imemoriais. Compreendo que “as imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história” (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p.34). Por vezes, numa mesma imagem, no mesmo corpo e no mesmo gesto, podemos descobrir coisas muito diferentes – antagônicas até – que, no entanto, coexistem: um *luto* (lamentar tristemente uma ausência) e um *desejo* (querer loucamente uma presença). Neste vasto campo de conflitos em que podemos contemplar as emoções conforme as imagens que as veiculam, Didi-Huberman (2021, p.75) argumenta: “o *impoder* disputa com a potência, a singularidade com a comunidade, a antiguidade com suas transformações posteriores, o *sim* com o *não*”.

Em *Que emoção! Que emoção?*, Didi-Huberman (2016b) justifica a redundância do título como própria à compreensão da passagem do *impoder* provocado em reação à uma forte sensação à possibilidade real e verdadeira de uma *potência-devir*. Em primeiro lugar, uma situação de espanto por algo que atravessa de repente um corpo ou que o comove diante de alguém, de algo ou de uma experiência. Daí, a intensidade implícita ao ponto de exclamação [!]. Entretanto, o gesto de espanto se prolonga interrogativamente [?] para as razões que levaram à sensação. Um encontro, tensão e intercâmbio dialético entre o sensível e o inteligível.

A emoção não é da ordem do eu, mas sim do acontecimento. Aliás, uma emoção não é, se torna. Isto é: a emoção não é uma coisa; *faz* alguma coisa. Reitero Didi-Huberman (2021, p.68): um acontecimento seria, no mínimo, uma ruptura potencial na organização dos hábitos sociais, pois a emoção “se mantém, a cada vez, no limite – ou na junção dialética – de uma comunidade e de uma singularidade”.

Em sentido correspondente, observo como meios que fazem uso da tipografia (sejam eles cartazes, livros, equipamentos de sinalização ou até mesmo anéis de sinete) carregam imagens repletas de pulsantes emoções disponíveis à corpos-leitores capturados como anfitriões. Em outros termos, a emoção diz de um modo de apreender o mundo. Uma sensação pode adquirir o estatuto de experiência integral em que a apreensão pela apreensão, por exemplo, gera a compreensão. A emoção coloca em jogo, seguindo Didi-Huberman (2021), a *existência* de um corpo no mundo. Articula também o movimento de uma *exigência* provocada pelo percebido que visa um *conhecimento de mundo*, bem como a *transformação* agida.

A compreensão das emoções ganha, certamente, em complexidade estrutural, visto que o afeto não é mais apenas uma “experiência do mundo”, mas também a *imagem dialética*, imagem encarnada, motora, de um ponto de contato entre a “experiência vivida” e sua própria “pré-história”, a intensidade presente do afetivo [...] e a “cristalização” ou sobrevivência de um complexo de memória inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.57)

Exemplar ao sugerir a profundidade desmedida do percebido, na experiência emocional compreendemos que o percebido vem de longe, que ele nos falta tanto quanto se mostra, e exige de nós uma *práxis* exploratória, interrogativa. Através do abalo em que nos lança, a emoção nos lembra que a visão permanece parcial, para sempre separada da evidência, contudo, e por isso mesmo, exigida.

Nossa atitude diante das imagens é profundamente marcada pelo duplo excesso – de supervalorização e de desvalorização – em relação às emoções. De um lado, as imagens seriam o lugar epifânico das nossas emoções mais intemporais: simpatizamos, temos empatia, nos assombramos diante de certas imagens, nos surpreendemos e temos empatia diante de seus gritos silenciosos, como se quiséssemos, muitas vezes, esquecer *o pensamento que elas constroem* com método. Por outro lado, as imagens seriam o lugar obscurantista das nossas emoções mais inconfessáveis: desconfiamos, nos afastamos de certas imagens, protestamos diante de seus gritos silenciosos, como se quiséssemos, muitas vezes, esquecer *o pensamento que elas sacodem* com vigor. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.75)

Dada sua natureza de movimento, a potência de uma emoção se concretiza quando elaboramos um *destino para as imagens*. Que se dá, justamente, no modo como associamos, convertemos e transformamos as representações em experiências. A imagem deve cuidar de excitar no corpo-leitor o desbloqueio e dissociação entre a emoção e a representação gráfica. Pois, então: “as emoções têm um poder – ou *são* um poder – de transformação. Transformação

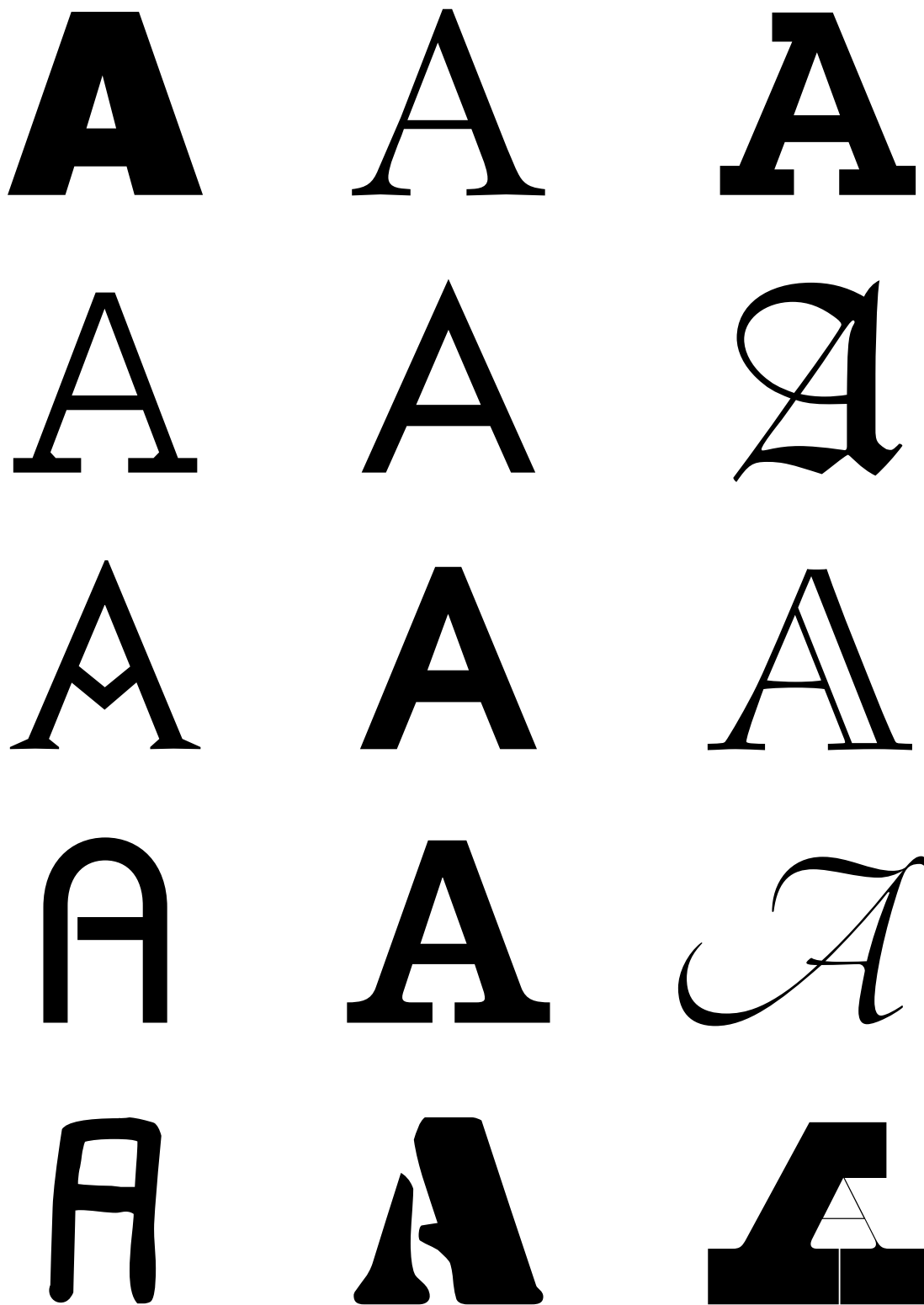


FIG 101 Espécimes “A” em caixa-alta.

da memória em desejo, do passado em futuro, ou então da tristeza em alegria” (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p.44).

Isso é facilmente observável no repulsivo, em que o mesmo músculo executa o movimento para as funções físicas e emocionais. Inclusive, tornando bastante confuso, oscilante e implicado de memória o sentimento em uso pelo próprio corpo. Isso se dá, justamente, porque a emoção é metafórica e sujeita a essa polaridade tão cara à Warburg. Quanto maior a descarga emocional, mais confuso e indistinguível se tornará o movimento psíquico e físico.

Provocado, o corpo-leitor reage. Seja por gestos de ar, pedra, papel ou tesoura. As vias serão as mais variadas: gráfica, visual, verbal, produzidas por quaisquer ferramentas de notação que façam, efetivamente, notar um desejo impresso e articulado ao corpo, quer o tomemos pelo viés singular ou coletivo. A resposta emocional será, então, fisiológica ou adaptativa, de acordo com Didi-Huberman (2021, p.65). Mas também “*cultural e simbólica*, na medida em que a expressão das emoções, com os gestos que liberam sua intensidade significativa age, constantemente, no grupo das *forças corporais* e no das *formas sociais*”. Acrescenta Didi-Huberman (2016b, p.30): “quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um”.

A emoção é uma expressão que se explica justamente a partir de sua própria implicação. Isto é, a partir da intrincação imanente à coisa que ela exprime. Um grito de terror, com frequência, por mais intensa que seja a intensidade do gesto, não é emitido, vocalizado. O corpo emudece. No mais das vezes, as emoções compensam o impulso da excitação psíquica por uma descarga motora. Didi-Huberman (2021, p.51) ilustra com os berros, os pulos de alegria, o tônus muscular aumentado pela raiva, as secreções, os esforços respiratórios e outras formas de excitação que tendem a diminuir, aliviar ou acalmar o corpo através de certas reações e movimentos.

Se um grito pode ser considerado um gesto reconhecível feito de ar, a tipografia seria um gesto semelhante convertido em forma gráfica. E o mais incrível: no mesmo “AAAAAAAAAA” somos capazes de reconhecer, em diferentes circunstâncias, gemidos de terror ou prazer. E também de dor e prazer, simultaneamente, a depender da conjuntura.

Isso é ocasionado a partir de uma disjunção entre o afeto e a representação. Conforme Didi-Huberman (2016b, p.28), “é por isso que às vezes somos atingidos por certas emoções sem que saibamos reconhecê-las ou sem que possamos entender seus motivos, ainda que estejamos profundamente tomados por elas”. Evento *afetivo* gerador de uma abertura *efetiva*. Abertura: um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo. A emoção age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim*.

²⁷Cf. letra, disponível em: bit.ly/3lpdXrA. Acesso: 22/4/2022.

Se a emoção não diz “eu”, devemos pensá-la na terceira pessoa, uma presença manifesta do estranho no próprio. Seja porque o inconsciente é muito maior, profundo e transversal, seja devido à sociedade, também maior, profunda e transversal do que o corpo singular. Algo que Arnaldo Antunes soube captar com bastante perspicácia, por meio de uma conjugação verbal, na canção *Fora de si*.²⁷ Há um verso que diz: “eu *vai* embora”. E outro ainda: “eu *fica* sem ninguém em mim”.

Para Didi-Huberman (2021, p.61), a emoção reúne em um mesmo acontecimento dois “outros”, pelos quais o “eu” geralmente ignora ser inteiramente atravessado e, portanto, dependente: “digamos, para simplificar, o *outro-interior*, que dá à emoção a sua profundidade, e o *outro-exterior*, que lhe dá a sua abertura”. São dois os movimentos fora de si. Um, para além da própria coisa. Outro, que nos tira de nós mesmos. A emoção prefigura a descoberta do coletivo. É o princípio de uma reorganização que poderá encontrar estabilidade na medida em que for capaz de desdobrar e fazer tocar o outro do interior (profundidade) com o outro do exterior (abertura).

Abertura, profundidade: diante da expressão das emoções, seria preciso saber reconhecer constantemente essa dupla distância, medir essa dupla dimensão. Por um lado, devemos constatar a universalidade – geográfica, temporal – e a *comunidade das emoções*: todas as crianças choraram, todas as crianças chorarão [...]. Por outro lado, é preciso admitir a *singularidade das emoções*: todas as crianças choram, mas cada uma constitui a “tonalidade fundamental” do seu afeto através do conjunto, cada vez diferente, das inervações, descargas motoras, sensações e reminiscências singulares ligadas ao momento, ao movimento e à constituição desejante do sujeito. É assim que a emoção, esse *movimento fora de si*, aparece como um movimento *fora de si*, fora do “eu”. E duplamente: fora do eu porque ele surge das profundezas inconscientes (o “Isso”); fora do eu porque ele se abre decisivamente – se mostra, se expõe, se desdobra – para o mundo exterior (a comunidade humana). (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.58)

Proponho agora restringir a discussão sobre as emoções e iluminá-la sob outra perspectiva. Observá-la em relação à mancha tipográfica a partir da corporificação de um único elemento: retomemos a letra “A”. Limite apenas à representação do glifo em caixa-alta, uma vez que, com o aparecimento dos desenhos em caixa-baixa, todo o processo se torna ainda mais intrincado. Saliento que sigo Bringhurst (2005, p.357), compreendendo que as letras no mundo da tipografia digital não possuem existência física até que sejam impressas. Tecnicamente, o glifo é um espécime, isto é, “uma versão – uma encarnação conceitual e não material – do símbolo abstrato chamado ‘caractere’”. Pode se manifestar em múltiplos desenhos e estilos, todos bastante reconhecíveis (ao menos aos minimamente letrados).

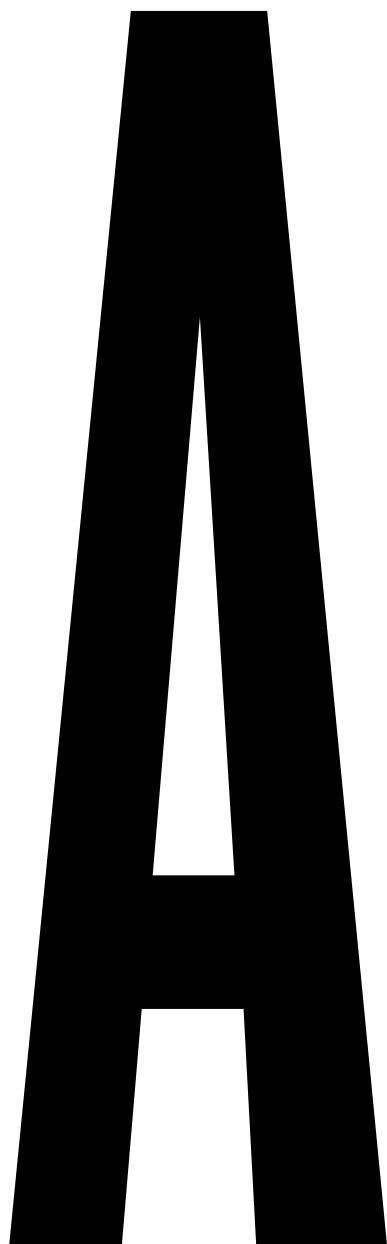


FIG 102 Letra “A” em caixa-alta, peso da família *Knockout*.

As formas das letras mudam sem parar, mas, porque são vivas, diferem pouco entre si. Os princípios da clareza tipográfica também foram pouco alterados desde a segunda metade do século 15, quando os primeiros livros com tipos romanos foram impressos. De fato, a maioria dos princípios de legibilidade e de desenho examinados neste livro era conhecida e usada pelos escribas egípcios hieráticos com canetas de junco nos papiros do ano 1000 aC. Amostras de sua obra podem ser vistas nos museus do Cairo, Londres e Nova York – tão vivazes, sutis e legíveis quanto há trinta séculos. (BRINGHURST, 2005, p.16)

As letras são uma herança civilizatória: não apenas por se manterem sobreviventes diante de quem as confronta. Mas porque suscitam, perturbam e se abrem para além de qualquer existência humana do presente. Se alguém desejasse se perder num ecossistema de letras, poder-se-ia optar por selva tropical, rincão desértico, metrópole contemporânea... O fato é que elas, novas ou antigas, próximas ou distantes, se mantêm vivas. A maiúscula – ou caixa-alta, alcunha pela qual também responde –, é vista com frequência em títulos, subtítulos e iniciais. Representa uma fauna rica e múltipla de letras de porte altivo e, via de regra, solenes e estruturadas.

Inspirado por Aby Warburg (2015), argumento que se faz relevante aceitar e compreender a percepção e manipulação dos contornos materiais em termos biomórficos e articulá-los em estreita relação com o pensamento. Ao estender conceitualmente os limites do corpo, a possessão que vincula por meio de símbolos provoca o efeito de ter algo para si, de dispor de qualquer coisa e dela poder tirar proveito pela posse do tangível encarnado pelo tato. Vimos que um exame genealógico das pernas da letra “A” faz notar a forma remanescente dos chifres do touro semítico. Bringhurst (2008) brinca com as diferentes formas da linguagem ao lembrar que grilos possuem papilas gustativas nos dedos dos pés e orelhas nas patas dianteiras. Nós, leitores, formamos uma fauna igualmente bizarra: as orelhas estão nos olhos; as línguas estão nas mãos. Os dedos – mais do que os lábios – constantemente ameaçam mover-se à medida que lemos.

Parafraseio Bringhurst (2008): a tipografia não é algo apenas a observar; é algo para ser manipulado, como escrever, ler, cozinhar, produzir música ou literatura. É da natureza de uma letra que as formas mentais e físicas do inteligível se mantenham conectadas aos aspectos relacionados ao sensível. As letras promovem uma abertura tanto para o visível quanto para o invisível. Se houver uma única letra, então a linguagem humana foi evocada numa forma visual.

Um tipógrafo é uma espécie de escriba: aquele que aprendeu, através da aprendizagem do paciente, como trabalhar em segunda mão, substituindo dedos, caneta, e escova por uma rede de máquinas. Pode parecer que trabalha a maior parte do tempo no modo visual, mas a primeira lealdade tipográfica não é a nada gráfico; a sua

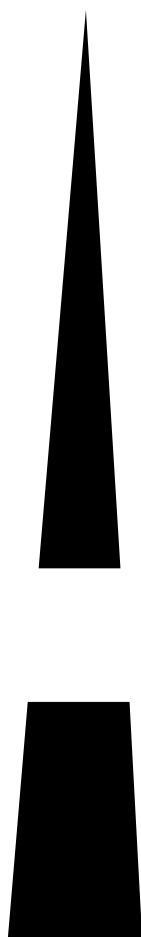


FIG 103 A—daga.

²⁸A typographer is a kind of scribe: one who has learned, through patient apprenticeship, how to work at second hand, replacing fingers, pen, and brush with a network of machines. It may seem that she works most of the time in the visual mode, but the typographer's first allegiance is not to anything graphic; her allegiance is to language and to something beyond language: to that quality in things – I like to call it poetry – which calls language into being.

²⁹Diz André Stolarski em nota (BRINGHURST, 2005, p.56): “O puncionista elabora a punção, que é a principal matriz na produção tradicional de tipos. Ela é gravada ou aberta em metal adoçado, temperada e utilizada para puncionar uma peça de metal. O resultado é a matriz de produção do tipo, ou contratipo, que contém o seu desenho vazado. Essa peça é finalmente acomodada na ferramenta onde é despejado o chumbo líquido que será transformado em tipo.”

lealdade é à linguagem e a algo além da linguagem: essa qualidade nas coisas – gosto de lhe chamar poesia – que chama a linguagem à existência.²⁸ (BRINGHURST, 2008, p.219)

Uma letra guarda e transmite ideias através de suas forças, formas e sentidos. Poderíamos perceber na letra “A” um fascínio existencial. Não se pode desvincular a forma do tipo com a sua contraforma – de modo a manter o sistema minimamente compreensível –, justamente por compreender sua morfogênese. Se bem observada, na contraforma de sua estrutura, revelará, semioculta, uma adaga que a atravessa violentamente.

Exerceria, ela própria, uma pseudoarticulação do espanto, como se pode ler no neologismo rosiano: “SAGARANA”. Segundo Flusser [19--c], “brincando com palavras, violentando a estrutura e a melodia da língua, o autor [Guimarães Rosa] rasga o véu dos conceitos que a língua impõe, e abre novas visões de uma realidade velada e revelada pela língua”. O processo criativo de Guimarães Rosa parece engarrafar vozes. E não é outro o processo criativo do designer: fixar mensagens sobre lâminas e soltá-las no mar das rebentações cotidianas.

Em busca por analogias de como compreender a emoção em termos gráficos, refletia sobre a capacidade quase arqueológica de golpear, cortar, escavar das arcaicas prensas tipográficas. Com isso, recordo da ideia de punção e descubro curiosa distinção em língua portuguesa: o substantivo pode ser flexionado tanto no feminino, quanto no masculino. Isto é, se diz *a punção* e também *o punção*. Como substantivo masculino, adquire o sentido de coisa, ferramenta. Na forma feminina, por sua vez, o substantivo indica o ato de perfurar, abrir.

Punções indicam ainda, na tradição tipográfica, o modo como letras são produzidas na fabricação de tipos móveis. Antes de fazer história como o grande precursor na impressão com tipos móveis, o alemão Johannes Gutenberg, relata Smeijers (2015), seria um ourives ou, pelo menos, ligado à guilda dos ourives. Possuía familiaridade com o corte de punções. Cortar letras e heráldicas eram demandas comuns para a fabricação de moedas ou anéis de sinete. Representava um fragmento da demanda corrente de uma ourivesaria.

Progressivamente, com o advento de novas tecnologias, tanto os punções, quanto os punccionistas²⁹ – artesãos cortadores de punções –, foram perdendo a prevalência na cadeia produtiva. Mas são meios ainda hoje sobreviventes em aplicações variadas, tais como a marcação de chassis e outras numerações industriais seriadas. Os cortadores de punções trabalham nas tensões entre o interno e o externo, a profundidade e abertura, neste fenômeno tipográfico de relações especulares e jogos dinâmicos, entre formas informadas e fôrmas enformadas.

Nos punções, é possível visualizar como *abertura e profundidade*

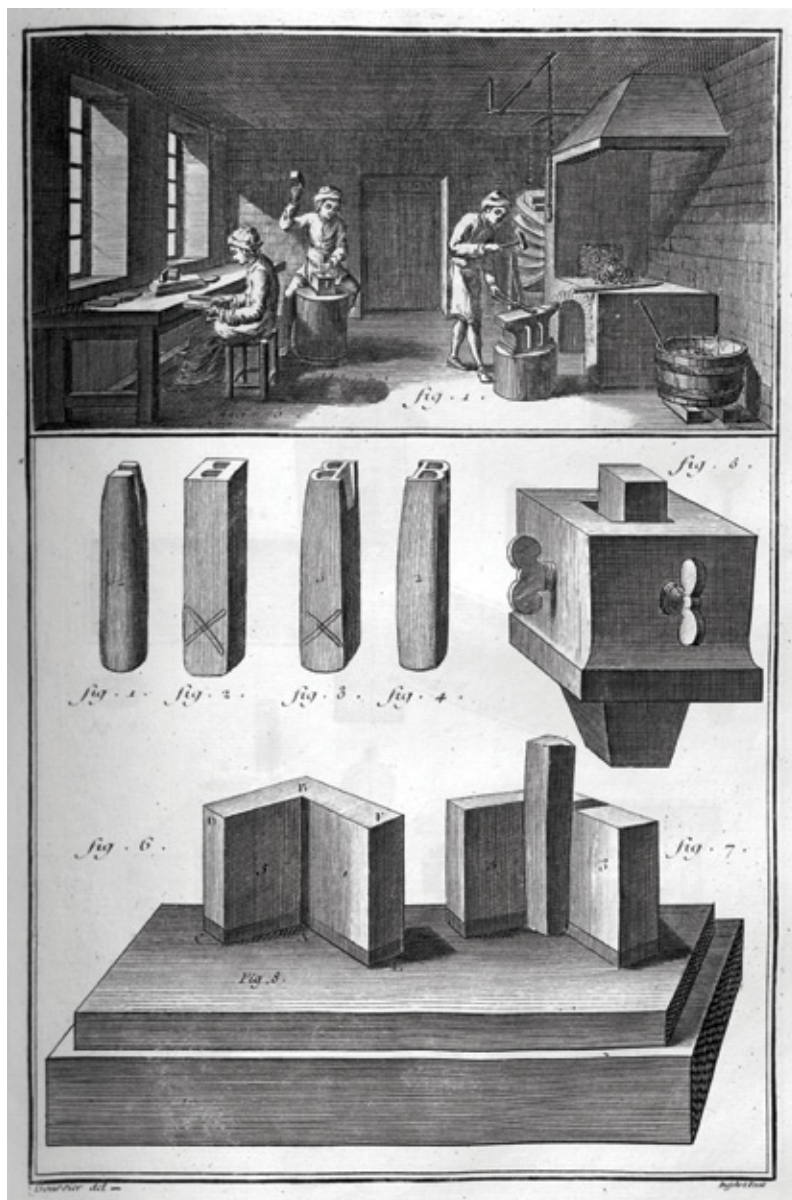


FIG 104 Encyclopédia: PRANCHA da gravação de punções.

andam constantemente juntas. O cortador de punção escava o metal até encontrar a forma desejada: emoção como abertura. O golpe do contrapunção, por sua vez, define o olho da letra: seria a emoção como profundidade. Sob efeito de um golpe, a amnésia. Contudo, há o regime do contragolpe; da anamnese: emerge no curso das sobrevivências, na posteridade, rememorada ainda que sem saber. Tudo serve para esboçar a forma: grandes e pequenos golpes, fricções a grande intensidade, velocidade e pressão.

Aprender a mobilizar as próprias emoções é outro modo de dizer, segundo Didi-Huberman (2021), de sua potência de movimento e de seu poder de decisão. Procurar por aquilo que está fora, trazê-lo para dentro. Retirar o que está dentro e remontá-lo em todas as possibilidades. Ampliar, portanto, os limites da imaginação. Fazer da imaginação uma faculdade política e crítica. Uma partilha do sensível, conforme Rancière (2009), com sua vocação para a comunidade (o “comum compartilhado”) e, ao mesmo tempo, conflito (na ideia das “partes exclusivas”).

Ainda que diante de um viveiro coberto de almas penadas e assombradas pelo terror desmedido de uma captura, devemos sair à caça de formas que provoquem no corpo a capacidade de converter *penas em plumas*. Ou o luto em desejo, este que é um sentimento revolucionário por sua peculiar natureza. Lembremos da dialética do desejo: impulsionado pela falta, ou perda, é que uma vida desejante se manifesta. Afinal, diante da falta de desejo, é a própria existência que se esvai.

Transformar, portanto, o espanto indomesticado persistente em todo e qualquer “A” que nos confronta em possibilidade real e verdadeira de movimento. Mobilizar (não imobilizar!) as emoções. Desconfiar da serena introspecção de leitura, se colocar *fora de si* num lugar em que o mais visceral abre-se para o mais sideral, para deslocar, e até mesmo dilacerar, os objetos e os limites em que estamos confinados. Em termos figurados, pegar o boi pelos chifres. Ou fazer emergir, ao pé da letra, a erupção dos próprios desejos. E, dessa maneira, revirar todo o mundo de pernas para o ar.



FIG 105 Fundo do mar.

Recifes tipográficos

Apesar dos inesgotáveis elementos que a mancha tipográfica assenta e da constelação de aspectos que fulguram na leitura do design do livro, diferentemente das telas digitais, as páginas impressas se assemelham à terra e não ao céu.

Mesmo sabedor dos perigos, o Peripatético Gráfico atíça a curiosidade do corpo-leitor para avançar pelo terreno abismal, acidentado – mancha feita falésia –, onde mares revoltos se chocam contra bases de sustentação. Ofereceria ao corpo-leitor ao menos alguma boia de salvação, parâmetro seguro de orientação no espaço, plataforma para se lançar em direção ao desconhecido? Provavelmente, não. É preciso arriscar e se jogar.

Os cursos do saber no design do livro se dão através de ciclos e latências ilimitados. Pelas oscilações da mesma correnteza, o percurso do Peripatético Gráfico deriva em direção ao insaber. Agitação sem fim, o corpo-leitor submerge sem controle absoluto do espaço, sem a perfeita consciência do que o espreita além da superfície e sem a pretensiosa ilusão de domar as tormentas. Ambicionaria o Peripatético Gráfico se tornar um método unívoco de leitura para o design do livro? Se tomado pelo sentido habitual, técnico e utilitário, certamente que não. Ao vagar por este sem-fim – ir e vir entre a fórmula e o páthos – só faz proliferar muito mais mistérios do que propriamente se propõe a resolvê-los.

Nisso, concebo o Peripatético Gráfico: aberto, difuso, polar, instaurador de novas constelações de relações que se situam entre o dentro-fora do livro e do corpo-leitor. Conceito que reitera a sobre-determinação das imagens, investe no poder da imaginação e escancara as torrentes tempestuosas entre saber e insaber. Na calmaria, convida a relacionar cada detalhe a todos os outros, donde os limites não são os da página impressa. Provoca o pensamento: isto é, desafia pensar correlações, outros problemas, até então turvados demais. Descobre nas manchas tipográficas imagens culturalmente produzidas, que navegam e migram, formam e deformam ao sabor da fluidez do tempo.

Se o comportamento que o design do livro incita exige muito mais as mãos do que os pés, possivelmente a melhor imersão pelo seu reino seja a do mergulhador-leitor. Mergulhar o mais fundo e por quanto tempo suportar, sem limites conhecidos, para, quem sabe, reconhecer no meio a existência de outros seres e naufragos ou para se descobrir nas profundezas das águas, nas formas e contornos cristalizados dos corais, tal como páginas impressas a serem lidas. Aqui e ali, vai explorando e coletando tesouros, desvendando empaticamente as capacidades de interação e as limitações de seu próprio corpo.

Imaginemos. O corpo-leitor mergulha. Nesse momento, vasculha: se considera um detetive do mar. Explora recifes obscuros,

caça tesouros, acumula diversos enigmas a resolver. De repente, encontra uma pérola. Trata-se de pingo (ou ponto) na imensidão do oceano. Emerge com ela para a superfície, agita-a como uma medalha. Triunfa, orgulhoso de si. Havendo subtraído do mar a sua riqueza, acredita ter entendido tudo, pois sua medalha seria a significação. Com aquele detalhe – a pérola –, parece satisfeito. Resgatou do fundo abismal um de seus preciosos segredos.

Já em casa, expõe o triunfo. Com a pérola devidamente catalogada, supõe apreender e dominar aquele pedaço de coral. Não suspeita, porém, que guarda sobre a estante um outro enigma de natureza completamente inesperada. Certo dia, bem mais tarde, por acaso, o vê: “se dá conta, transtornado, de que nunca havia *olhado* para sua pérola, pois, ao contemplá-la nesse dia, com espírito sonhador, reconheceu-a de imediato: não era outra coisa senão o olho de seu pai morto” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.424).

Faço nova apropriação desta estupenda passagem do “Epílogo do pescador de pérolas”, na qual Didi-Huberman (2013a) reconstrói a profecia cantada por Ariel, em “A Tempestade”. No original de William Shakespeare (2016, p.1372), lemos: “Teu pai repousa a cinco braças;/ Seus ossos hoje são coral,/ Em pérolas seus olhos traças/ Nada nele acaba, afinal”. Está tudo aí: memória perenal, algo peregrino. As águas e os processos marítimos transformam tudo em insólito tesouro. Ainda mais surpreendente do que a referência em si, é constatar que Georges Didi-Huberman, para encerrar a biografia teórica de Aby Warburg, se aproveita de um pensamento em Hannah Arendt, no admirável perfil dedicado à vida de Walter Benjamin.

E esse pensar, alimentado pelo presente, trabalha com os “fragmentos do pensamento” que consegue extorquir do passado e reunir sobre si. Como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e o estranho, as pérolas e o coral das profundezas do passado – mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas “sofreram uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos – como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*. (ARENDR, 2008, p.222)

Falando desse perene *Urphänomene* – fenômenos originários, observados em suas sobrevivências –, Arendt ressalta que todo saber, grande tesouro do pensamento, utiliza as conflituosas cor-

rentes espaçotemporais da história. Por isso me serve, aqui, como a ilustração da mais perfeita herança que uma cultura civilizatória cristaliza e transforma à espera de cada novo mergulhador.

A questão – a inquietude, a esquizo, a busca do tempo perdido – entra no pescador de pérolas e passa a obcecá-lo. Assim, ele decide mergulhar outra vez. Ao descer lentamente em direção aos recifes, por entre algas, medusas e a escuridão que aumenta, ele compreende três coisas. Primeiro, que os tesouros do mar proliferam, existem em número infinito. Não só seu pai afogado deixou-lhe outras maravilhas além da pérola singular do começo, tais como o coral de seus ossos e inúmeros outros detalhes, transformados em “tesouros insólitos”, como há também, misturados ou dispersos, todos os corais e todas as pérolas de todas as gerações de ancestrais próximos ou distantes. Inúmeros pais jazem em inúmeros tesouros no fundo do mar. Coberta de algas e impurezas, já se vão séculos que essa herança espera para ser reconhecida, colhida, repensada. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.425)

Todas essas metamorfoses, a cada incursão, todas essas descobertas, a cada mergulho, é realmente o que despoja e *coloca a nu o insaber*.

O pescador compreende então [...] que aquilo em que ele mergulha não é o sentido, mas o tempo. Todos os seres dos tempos passados naufragaram. Tudo se corrompeu, com certeza, mas tudo ainda está lá, transformado em memória, ou seja, em algo que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação: um novo tesouro a cada vez, um novo tesouro a cada Outrora metamorfoseado. Por fim, nosso herói compreende o mais importante: foi o próprio meio em que ele nada, foi o mar, a água turva e material, tudo aquilo que não é “tesouro” endurecido, mas o entre-dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais, foi justamente isso que, com o tempo, transformou os olhos de seu pai em pérolas e seus ossos em corais. Ao intervalo, à matéria do tempo – ora flutuante, ora estagnada –, devem-se todas as metamorfoses que fazem de um olho morto um tesouro sobrevivente. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.425)

Permanecer definitivamente no fundo do mar, no entanto, não é concebível (a não ser sob a constatação de estar morto). Quer dizer, o saber absoluto dentro desse meio – “o entre-dois das coisas” – cobra o preço de afogar-se por inteiro. O corpo-leitor, ao escolher de alguma forma sobreviver, deve ir e vir. Pagar para ver, como se diz, recuperar do fundo da página impressa aquilo que emerge e assumir o risco pelo que submerge nas profundidades de seu próprio corpo.

Se a mancha faz imagem e se a imagem deve ser compreendida como uma *história de fantasmas para gente grande*, é justamente devido à fluidez soberana dos movimentos, ao não guardar limites

exatos e projetar uma força assombrosa sobre o espaço e a memória. As manchas tipográficas são seres sobreviventes, noto com Didi-Huberman (2013a, p.427), vagueiam “entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras”, quando o outrora cultural encontra o agora da cognoscibilidade. Ao questionar se “algum dia poderemos *prever* o que, do *passado*, é chamado a *sobreviver* e a nos assombrar no futuro?”, Didi-Huberman (2013a, p.428) certamente procurou formular uma proposta capaz de ampliar o conhecimento pelas imagens. A magia dos livros e das bibliotecas – a de Warburg num grau especial – serve de instrumento para o mergulho no conhecimento: “tudo repousa no fundo das prateleiras como pérolas de corais, mas nada morre por completo, tudo espera ser reconhecido, relido, um dia, em prol de um novo valor de uso”.

Resta aprender a fazer uso das fórmulas, aprender a tocar e ser tocado. O design do livro não como instrumento de propriedade ou poder, mas da ordem do balanço da varinha de condão de um feitiцеiro. E “na sinfonia ininterrupta de despedida da vida, se preocupar em deixar esse instrumento para seu sucessor no melhor estado possível” (WARBURG, 2013a, p.651). As ondas geradas pelas páginas impressas, ondas que podem ser compreendidas como próprias aos desejos de emancipação, surgem lá do fundo e aparecem, progressivamente, sem lógica aparente, em fluxos e refluxos levantando a superfície. Poderíamos pensar em morfologias afetivas, estas que vêm de dentro e se chocam contra tudo aquilo que encontra pelo caminho. A violência do contato não seria mais uma forma de reivindicar, reclamar, proclamar, exclamar o seu próprio lugar no espaço? Não seria ainda uma força a nos impelir a compreender como ocupar o espaço-tempo?

Assim como a onda não é produzida apenas pela água, a mancha tipográfica tampouco é um objeto no sentido corrente do termo. Antes pelo contrário, é saber que opera através de uma dinâmica de forças, com as quais ganha proporção e muda de escala. Um encadear de elementos diversos, eles mesmos passíveis de remontagens para desbloqueio do desejo de algum modo censurado. As páginas são flexionadas e viradas. Cada movimento isolado é sutil, mas tão multiplicável até realmente culminar, mais adiante, na rebentação. Afinal, mais do que choques estrondosos, páginas viradas mostram um extraordinário ir e vir de marolas gráficas. O rebento subjacente à mancha tipográfica é mais implícito do que exposto. O olhar opera nesse fluxo e refluxo e mostra como é a própria transformação do mundo – e a natureza de meu mundo em particular – que é eterna e inacabada.

Por todos os lados, há páginas, mas há ainda corpos-leitores que se sublevam sobre elas. A espuma do ato de leitura torna visível esse paradoxo do instante crítico e explosivo da própria vida, que ocorre em duração muito mais expandida, como uma memória que se deposita e acumula para que, enfim, abrolem alguns sentidos.

Ondas desfeitas em repouso no livro já fechado se reerguem na imaginação e no desejo do corpo-leitor.

Subamos das profundezas da mancha tipográfica e retomemos a realidade visível da superfície elevada, impressa, da página. Talvez inspirado em Próspero – o verdadeiro duque de Milão, outro personagem shakespeariano de “A Tempestade” –, que tal decidir afogar um livro em busca de cristalizá-lo num “insólito tesouro”? Após anos de exílio e reflexão, Próspero resolve destruir os objetos que lhe conferem poderes mágicos, a saber: quebrar uma vara e afogar um livro. Na peça, logo no princípio do Ato 5, Cena 1, está escrito: “Para alcançar meus fins pelos sentidos/ Que tal encanto toca, eu quebro a vara,/ A enfio muitas braças dentro à terra,/ E mais profundo que a mais profunda sonda,/ Enterrarei meu livro” (SHAKESPEARE, 2016, p.1425).

O meu desejo, porém, não carrega a nobre expectativa de que ninguém deva governar com astuta magia. É mais modesto, em busca de um simples cálculo: qual seria a área de cobertura de uma mancha tipográfica? A relevância dessa informação, observo com Bringhurst (2005), se deve à legibilidade da mancha tipográfica, que não depende apenas da posição que ocupa ou da tinta que a imprime. Depende, sobretudo, do espaço vazio esculpido entre os elementos tipográficos e à sua volta.

Outra antiga metáfora: a densidade da textura de uma página escrita ou composta é chamada de *cor*. Isso nada tem a ver com tintas verdes ou vermelhas; refere-se apenas à escuridão da massa de tipos. Uma vez satisfeitas as demandas de legibilidade e de ordenação lógica, a *homogeneidade da cor* é o objetivo mais comum almejado pelo tipógrafo. E isso depende de quatro fatores: o desenho do tipo, o espaçamento das letras, das palavras e das linhas. Nenhum é independente do outro. (BRINGHURST, 2005, p.32)

Foram três as manchas analisadas, a partir das edições de três livros: 1. *Bíblia* (tradução de Frederico Lourenço; projeto gráfico de Francisco José Viegas; Companhia das Letras, 2018); 2. *Elementos do estilo tipográfico* (autoria de Robert Bringhurst; projeto gráfico adaptado por André Stolarski, André Lima, Flávia Pinto e Samara Tanaka; Ubu Editora, 2018) e 3. *Grande sertão: veredas* (autoria de João Guimarães Rosa; projeto gráfico de Alceu Chiesorin Nunes; Companhia das Letras, 2019). O recorte não é de todo aleatório, procura elencar três livros contemporâneos, de naturezas e formatos distintos, produzidos por editoras nacionais reconhecidas pelo esmero gráfico. Uma restrição imprescindível seria a disponibilização de uma amostra do conteúdo impresso em arquivo digital (normalmente compartilhada no site da editora como apelo comercial e convite para degustação de trecho da obra).

De posse desses arquivos, os quais considereei espelhos digitais das páginas impressas, seria capaz de desenvolver de forma apro-

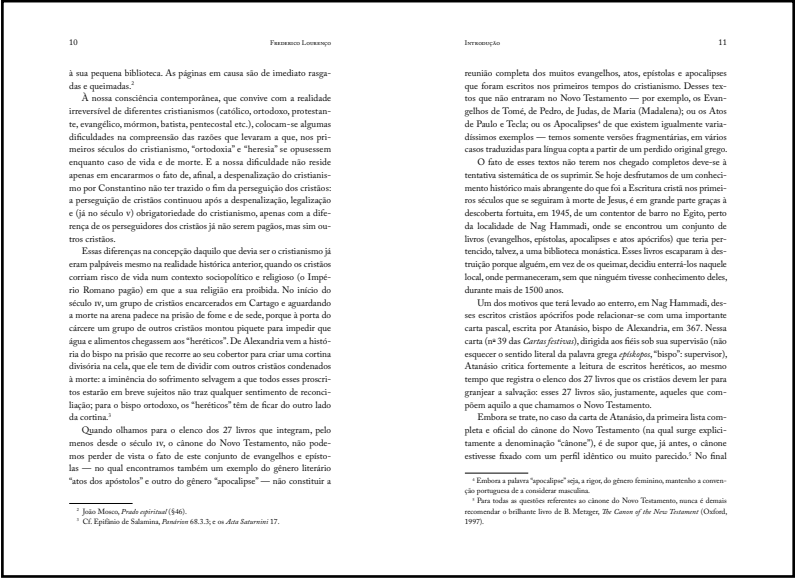


FIG 106 Mancha tipográfica da Bíblia.

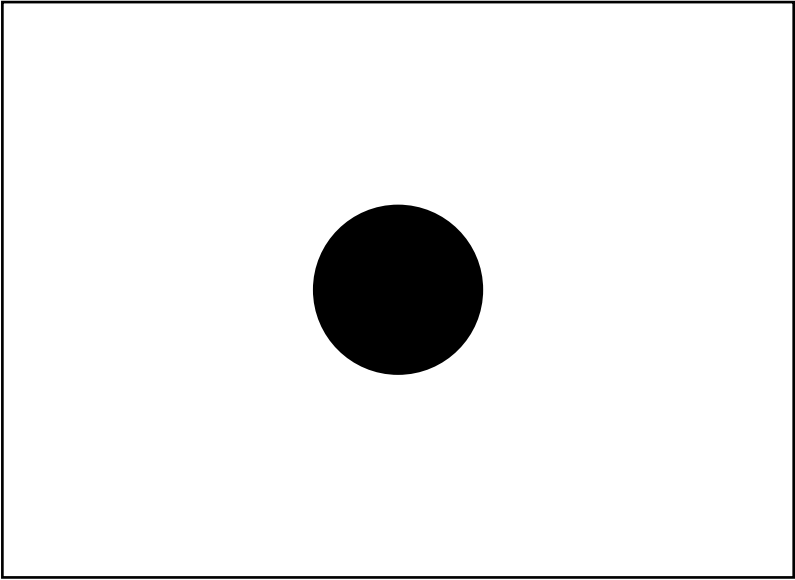


FIG 107 Proporção de cobertura de tinta da Bíblia.

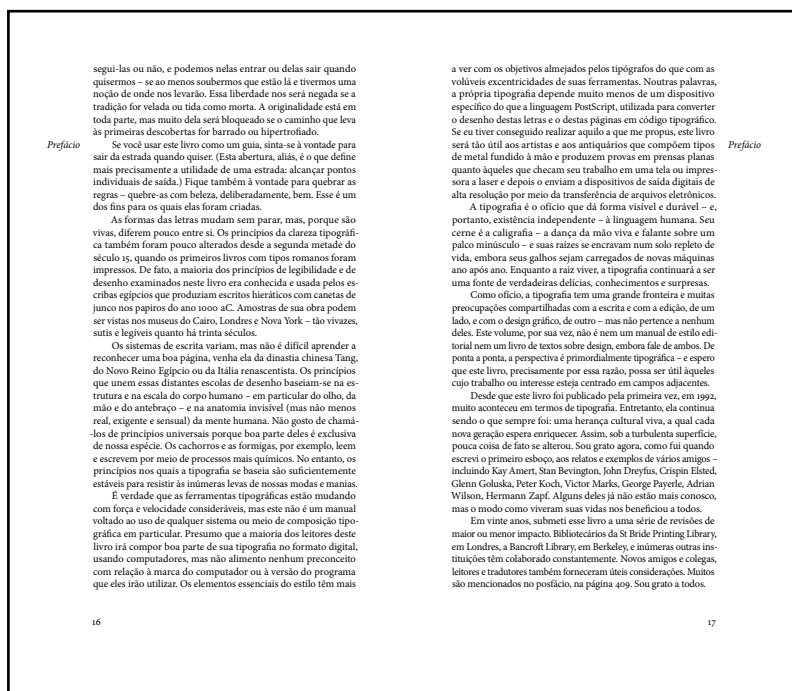
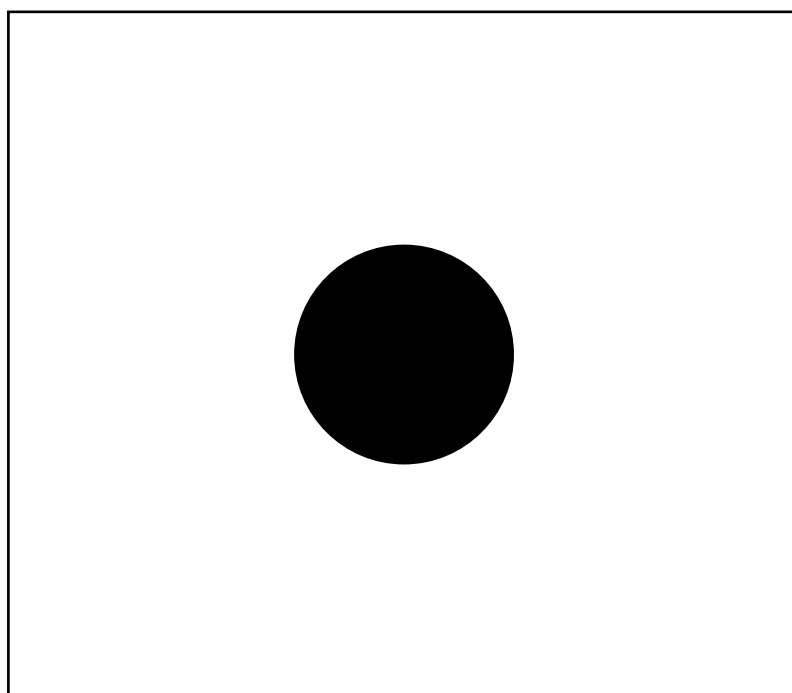
ximada os cálculos almejados. Os resultados são admiráveis: em nenhum dos exemplos expostos a densidade da textura alcança sequer a proporção de 10% em relação à área total das páginas.

A mancha tipográfica da *Bíblia* representa 5% da área total das páginas. No *Elementos do estilo tipográfico*, a análise mostra que a tinta cobre meros 7% das páginas faceadas. E no cálculo para a edição de *Grande sertão: veredas*, resulta em 6% a cor das páginas, dado correspondente à ocupação da mancha tipográfica. A título de curiosidade, no *Elementos do estilo tipográfico*, se considerada a área total ocupada pelo texto (isto é, considerados os espaços não preenchidos com tinta), a proporção alcança aproximadamente incríveis 52% em relação à área total das duas páginas analisadas.

Os resultados me deixaram encantado. Dão razão à Robert Bringhurst, comprovando o quão relevante para o desenho da página se mostram as margens, as entrelinhas, as entreletras, as entrepalavras, os kernings, os recuos de parágrafo, os olhos e as aberturas dos tipos. A densidade do que se apresenta impresso é ínfima em relação à vastidão do terreno. É claro que, para resgatar a minha pérola, foi preciso invadir e transgredir o espaço gráfico, o tornando se não completamente ilegível, ao menos assumindo que existem muitos outros modos de legibilidade da mancha tipográfica.

Violar as regras do jogo. O matemático Ta desenhou, diante de seus alunos, uma figura muito irregular e lhes deu como tarefa calcular sua superfície. Eles dividiram a figura em triângulos, quadrados, círculos e outras figuras cuja superfície pode-se calcular, mas nenhum deles foi capaz de indicar corretamente a superfície dessa figura irregular. Então, o mestre Ta pegou uma tesoura e recortou a figura, colocou-a sobre um dos pratos de uma balança, pesou-a e colocou sobre o outro prato um retângulo de superfície fácil de calcular, cujos fragmentos ele cortou até que os dois pratos estivessem nivelados. Me Ti qualificou-o de dialético, porque, diferentemente de seus alunos, que se contentaram em comparar figuras com figuras, ele tratou a figura a calcular como um pedaço de papel pesando um certo peso, e assim resolveu o problema como um problema real, sem se preocupar com regras. (ME TI, 1978, pp.48–49 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.92)

É com o subversivo “caráter destrutivo” de Benjamin (2017) que este estilo de pensamento crítico visa brincar. À priori, não há nenhuma ideia em mente. Nenhuma necessidade de saber de antemão onde o caminho vai dar ou de saber o que substituirá aquilo que foi destruído. Primeiro, pega. Destroça e liquida. Reduz os elementos a um ínfimo percentual, desconstruindo ou alegremente violando as regras do jogo. Só assim para dar lugar a alguma outra coisa: desentulhando, maçarocando, redistribuindo tudo o que existe. Com isso, o destruidor constata um imenso vazio onde antes algo havia. O lema é um só: criar espaço. E abrir caminhos para si ou para outro passar.

FIG 108 Mancha tipográfica do *Elementos do estilo tipográfico*.FIG 109 Proporção de cobertura de tinta do *Elementos do estilo tipográfico*.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas. Como, porém, vê por toda parte um caminho, tem de estar sempre a remover coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes o faz com requinte. Como vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa. (BENJAMIN, 2017, p.98)

Repercute aqui nada menos do que um novo elogio à montagem como método em direção ao saber. É criando vazios que outras tantas trilhas poderão ser abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a cultura ou a disposição da mancha tipográfica sobre a página. Entre a potência dialética do gaio saber e a imaginação como faculdade de conhecimento. Desobedecendo os limites para assim detectar e utilizar o conflito em todos os processos, instituições ou configurações gráficas.

É a nova posição dos elementos que transforma as coisas, e é a própria transformação que põe em ação um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas não toma nenhum partido definitivo, na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinável, ele próprio modificável, sempre em movimento e a caminho, “sempre na encruzilhada dos caminhos”. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.114)

O que afeta o destruidor, constata Benjamin (2017, p.98), é a “desconfiança insuperável na marcha das coisas, e a disposição para, a cada momento, tomar consciência de que as coisas podem correr mal. Por isso, o caráter destrutivo é a imagem viva da confiabilidade”. E mais: a natureza prescreve o ritmo do caráter destrutivo. Ao menos indiretamente, e é preciso se antecipar a ela. Do contrário, será ela mesma a levar a cabo a destruição. É assim que toda montanha, por mais alto que se eleve, já foi, um dia, fundo de mar. Como Flusser *et* Bec (2011, p.60) ensinam tão bem, “o solo continental é, sobretudo, resultado de sedimentação de oceanos passados”. E os fósseis, como as expedições rosianas não deixam enganar, continuam em movimento.

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles – o megatério, tigre-de-dentes-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas –, e homenzarros, duns que não há mais. Era só cavacar o duro chão, de laje branca e terra vermelha e sal. Montes de ossos, de bichos que outros arrastavam para devorar ali, ou que massas d’água afogaram, quebrando-os contra as rochas, quando às manadas eles queriam fugir, se escondendo do Dilúvio. (ROSA, 2006, p.392)

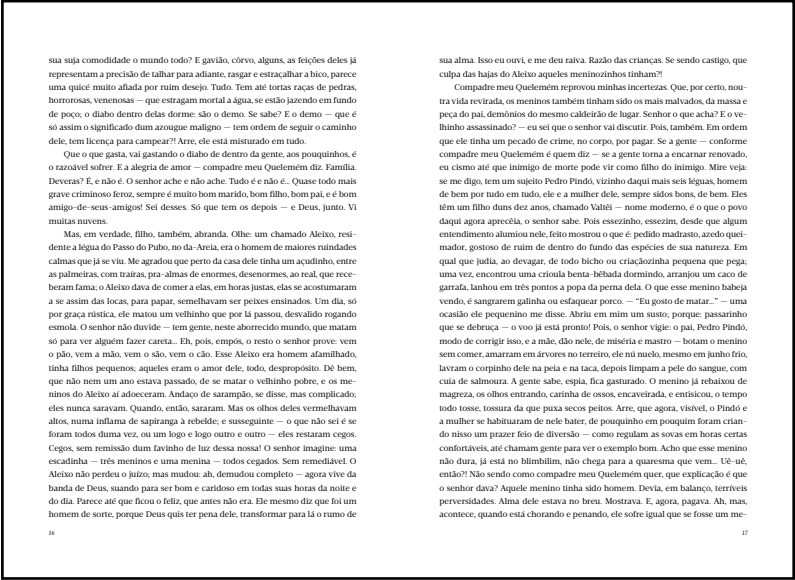


FIG 110 Mancha tipográfica do Grande sertão: veredas.

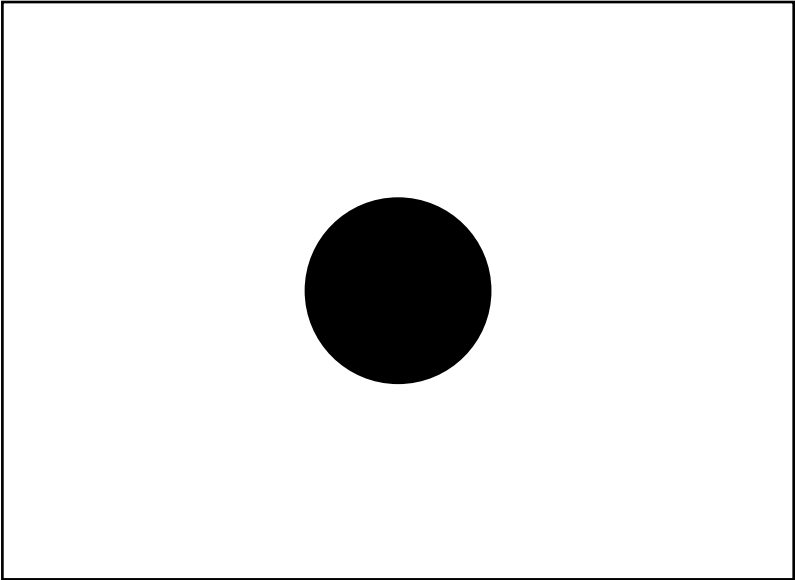


FIG 111 Proporção de cobertura de tinta do Grande sertão: veredas.

As laboriosas e infatigáveis ações temporais nas serras calcárias “se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas”. O trabalho do explorador consiste em ler o que traz “O recado do morro”, sobre o qual bugres rabiscaram nos rochedos “movidas figuras e letras, e sus se foram” (ROSA, 2006, p.391).

As movidas manchas tipográficas voltam em belo eco, reve-renciando o escafandrista destemido que encarou as armadilhas do mar. Do revolver vão emergindo os insólitos tesouros: sob a forma de ancestrais, mais ou menos próximos; sob o solo revirado pelo mergulhador. Sob a forma de cadáveres insepultos. Sob a forma de serpentes mediadoras da chuva nos mitos da humanidade. Sob a forma de ornamentação nos vasos fenícios e gregos. Sob os gestos de trocas de riquezas entre comunidades. Sob a forma de ideologias sangrentas nos programas políticos dos reacionários. Sob a forma de anseio de orgasmos múltiplos, revolução permanente, nos programas políticos progressistas. Retorna sob os mais inesperadas métodos de análise psicológica, lógica e teológica; para não dizer futuroológicas. Em todo lugar, o corpo-leitor vai se vendo refletido feito espelho; “pois contemplar tal espelho, a fim de reconhecer-se nele, e a fim de poder alterar-se graças a tal reconhecimento, é o propósito de toda fábula, inclusive desta” (FLUSSER; BEC, 2011, p.134).

Não poderia deixar também de mergulhar com Flusser *et* Bec (2011) para tentar observar a fabulosa espécie *Vampyroteuthis infernalis*. Cefalópode que vive a grandes profundidades, desconfia-se de que a proporção dos olhos em relação ao corpo seja a maior já encontrada entre todos os animais conhecidos. Num átimo de bravura, o molusco revira sua membrana, retrai todos os tentáculos agrupando-os sobre a cabeça, fecha-se em abóbora, numa névoa de escuridão que dificulta reconhecer precisamente seus contornos. Evita um ataque fatal sobre as partes vitais do corpo. Como se sente ainda ameaçado, dissemina um rastro de muco bioluminescente pegajoso. Daí, escapa informe.

Escorregadio e vivaz, dificulta o captar para um exame minucioso, uma dissecação ou uma descrição precisa de sua luminescência e das sensíveis ventosas nas extremidades dos tentáculos. Melhor que assim seja. O *Vampyroteuthis infernalis* resiste a viver em aquários, onde possa ser analisado, capturado vivo ou morto. Longe de seu meio, longe dos movimentos acrobáticos, o que resta é mera forma-cadáver a ser seccionada e estabilizada com todo o rigor científico. O douto, diante da tentação epistemológica de recortar e imobilizar o ver e o objeto do ver, faz como o pescador que captura e mata o raro cefalópode para em seguida mergulhá-lo num vidro de formol. Assim, sempre que desejar, conseguirá admirá-lo. Poderá, tranquilamente e fixamente, mirá-lo num olhar tão morto quanto o do próprio animal.

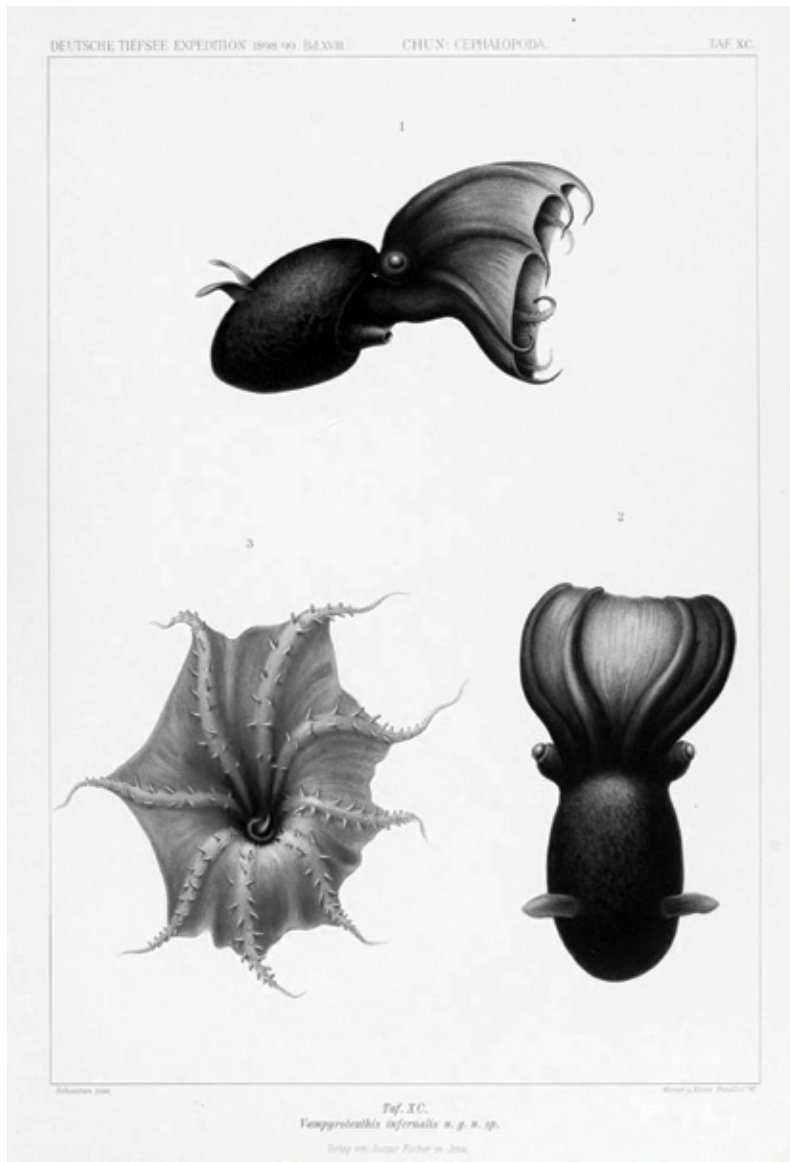


FIG 112 Ilustrações do *Vampyroteuthis infernalis*.

A lição dessa fábula sinaliza, como indicam Flusser *et* Bec (2011, p.29), como é difícil alcançar qualquer objetividade, uma vez que o humano “é ente mergulhado no mundo e condicionado pelo mundo, e não pode pois falar *sobre* o mundo”. Pensemos de maneira fabulosa. Uma fabulação informada e recorrendo às redes científicas, órgãos dos quais dispomos para orientarmo-nos nas profundezas. Fábulas alimentam sonhos ou pesadelos. Então, que superem a objetividade meramente científica a serviço de uma subjetividade ou intersubjetividade. O espaço de pensamento – conforme a compreensão warburguiana daquilo designaria o ato fundamental da civilização humana –, se dá a partir da criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior. Quanto mais afastado do centro de interesse existencial humano, mais objetiva será a tentativa de circunscrever um objeto. Entretanto, o problema da objetividade persiste. Ao se tornar centro de estudos, fatalmente o objeto interessa e conhecê-lo melhor auxilia na orientação pelo mundo comum: “uma ciência integralmente objetiva seria desinteressante, desumana. [...] O presente exige que abandonemos o ideal da objetividade em prol de métodos científicos outros, intersubjetivos” (FLUSSER; BEC, 2011, p.30).

O equilíbrio necessário seria o de expedições científicas que assumam a carga dos sonhos, dos desejos e dos receios que caracterizam a existência humana. Mas o espírito científico moderno se despoja precisamente desse tipo de carga: quer-se despreconcebido e objetivo. Por isso, o *Vampyroteuthis* que tais expedições científicas pescarão na profundidade do mar da China ou na do próprio pescador não será o nosso antípoda vivo e palpitante, mas um cadáver de espécime cuidadosamente preparado pelos métodos mais avançados da pesquisa. O *Vampyroteuthis* do qual nos informa a biologia oceânica, a psicologia das profundidades ou a psicologia social não pode comover-nos nem enriquecer-nos, porque o espírito que o pescou se fechou a ele, antes de tê-lo pescado. O que nos contam tais relatos são contos que mais revelam a rede de pesca que o fenômeno pescado. São contos antifabulosos. (FLUSSER; BEC, 2011, p.130)

Interessante notar como três noções teóricas se misturam e, talvez, se dissolvem na forma de construção do saber concretamente humano que o Peripatético Gráfico postula. Há a noção flusseriana aplicada ao *Vampyroteuthis infernalis* das “ciências fictícias”, quer dizer, recorrer às textualidades objetivamente científicas para nos orientarmos, mas pensando de maneira fabulosa. Michaud (2013) compreende como “ficção teórica” o modo como Warburg procurava nas imagens algo além do compreender, consistindo em produzir efeitos através das montagens. Didi-Huberman, também no contexto das pesquisas warburguianas, fala em “experiência teórica”, em que a experiência revela, em seus efeitos de verdade, toda sua riqueza portadora de conhecimento e pensamento.



FIG 113 *Vampyroteuthis infernalis*.

Vilém Flusser e Louis Bec me parecem exatos na fábula filosófica. Ao encarar de frente o vampiro das águas, me reconheço abismado olhando o próprio olhar. Há no design do livro um gesto humano impresso na forma da experiência de tornar aquele objeto real e imortal. Talvez, ao contemplá-lo, um corpo-leitor reconheça algo muito intimamente ligado a si. O reconhecimento se dá pela vivência experimental do ato de leitura ao envolver e fazer se confundirem saber, valor e sensação.

Dar forma à mancha tipográfica serve, então, para criticar destrutivamente uma existência vertebrada a partir da espinha de um livro. Criticar a nossa existência feita de esqueletos, articulações e órgãos repletos de vazios. O livro é sempre pretexto; o humano é o que o encobre por inteiro.



FIG 114 Autorretrato de E.H. Gombrich.

Menir-tempo: sombra

Ao analisar o estado de dicionário da língua portuguesa, consta na definição do verbo *sombrear* as acepções de *assombrar* e *assombrar* como sinônimas.

A sombra é instrumento para orientação cósmica. Aponta na direção correta do tempo (tal e qual no funcionamento do relógio de sol). Claro que, por natureza, o tempo não é algo que se define. Pelo contrário, é ele que nos define. Contudo, ao erguer o próprio corpo, o humano liberta o olhar para o horizonte (e para as teorias) e as mãos para apreender, prender e aprender os objetos (isto é, para a práxis). Ler o que nunca foi escrito no céu e nos astros é dádiva e maldição da humanidade. Incendeia a relação inquieta entre as coisas externas – lei natural e atmosférica do sol – e as causas internas – a lei visceral do desejo.

Uma sombra intensifica e torna plástico determinado gesto lançado. Converte, por assim dizer, corpo em imagem. A linguagem gestual do corpo também é intensificada, pois capaz de converter a ordem natural em distorção, desproporção, assombro. O que haveria de comum entre uma mancha tipográfica e uma sombra, além de apresentarem um máximo de movimento e um mínimo de superfície? É a forma, seus movimentos misteriosos, sem delimitações muito bem definidas que sensibilizam sem se deixar aprisionar.

Ao falar de sombras, o problema se coloca no meio. É o livro que apavora, fascina, intimida. Sombreado pelo corpo-leitor e também fazendo sombra a partir de sua presença física. A impressão se coloca próxima ao zênite da página, com seus contornos negros e nítidos. A página é uma porção frágil de papel, mas ainda uma proporção física, visível e tangível que repercute. Nela, descansa a mancha tipográfica, que dialoga tanto com a página quanto com aquele que a lê. Ainda que inapreensível pelas mãos, a mancha tipográfica projeta o contorno da massa impressa visando controlar o que aparece aos olhos. Tudo se funde, interferindo-se mutuamente e produzindo uma geometria que transcende o espaço físico do livro, capaz de ligar e prender o corpo-leitor à mancha, seja na atração pelo frescor ou no afugentar pelo pavor que provoca.

A sombra não é mais do que o resto de um mundo qualquer, mesmo que também saiba fabricar o seu e outros mundos. Por isso, as manchas tipográficas fazem sombras, sempre prontas a regressar discretas à toca, aos seus segredos. A potência da sombra não é o acolhimento das formas projetadas, que a luz torna visível, mas a decomposição ou sobrevivência das formas, sua espécie de combustão, que é antes de tudo, uma incandescência. A projeção visual de tempos passados – e mesmo presentes – revela-se extraordinariamente frágil ou fugaz. Uma sombra, pelo valor de imagem que carrega, padece do horror de uma efemeridade nunca integralmente preservada. O conhecimento ou a estranheza das imagens nos joga

a um excesso de conhecimento, que pode vir a se tornar tanto revelação quanto delírio.

Ver em ação o trabalho de uma sombra, da aparição e da deformação da forma, proporciona bons argumentos para designar a imaginação como deformadora do que já tinha forma. É próprio de toda imaginação arrastar as formas neste jogo de montagens. Afinal, o ato de leitura repercute toda uma herança da experiência subjetiva. Para não se perder no jogo de sombras ou na impossibilidade de analisar uma mancha tipográfica, o próprio corpo precisa ser convocado. Seria impossível, nesse sentido, alcançar o visível purificado da mancha tipográfica isolado da experiência em que se deu.

A imaginação, então, envolve uma dupla faculdade: observar e extrapolar. Uma imagem nos liberta da presença dos objetos, torna possível operá-los mesmo prescindindo da materialidade. Estão disponíveis mesmo na ausência – via memória –, o que abre todas as possibilidades de renomeá-los, ressignificá-los, modificá-los. Ler a mancha tipográfica como imagem, como aparição, como projeção, não é simplesmente desejar que uma outra projeção se forme?

É certo que, diante das imagens, muitas coisas nos escapam: às vezes, sombras revelam algo que ainda não sabemos. Indicam um retorno ao interior da linguagem gráfica. Indicam por isso mesmo relações entre espaços, corpos e tempos que ela quis tocar. E, principalmente, fazem emergir a distância entre a imagem e a ação, isto é, entre o objeto e nós mesmos. Ora, as relações estão constituídas, implicadas mesmo, no tempo. Mas são configuradas pelo espaço. Fisicamente, um corpo não se volta ao passado ou se antecipa ao futuro. É o aqui-agora que dimensiona a relação com objetos que existem. É papel da cultura criar o vínculo existencial e desenhar o espaço-tempo, instituindo modos de orientação, comportamento e atitude.

A sombra permite vislumbrar que, muito mais do que a criação, é a disposição dos elementos tipográficos que estão em jogo. Essa disposição é, justamente, o ato de montagem atuando sobre o ato projetual. A imaginação deforma, mas jamais destrói. E não destrói, pois desmonta. E desmonta para remontar tudo de novo. Por isso, é tão relevante compreender a crucial posição da montagem na economia da imaginação do Peripatético Gráfico.

Eis a que é preciso renunciar: que a imagem seja “uma” ou que seja “toda”. Reconheçamos, sobretudo, o poder da imagem como aquilo que a destina a não ser nunca “uma-imagem”, a “imagem-toda”. Como aquilo que a destina às multiplicidades, aos afastamentos, às diferenças, às conexões, às metamorfoses. Às vantagens, afinal. Às montagens que sabem escandir para nós as aparições e as deformações; que sabem nos mostrar nas imagens como *o mundo aparece, e como ele se deforma*. É nisso que, ao tomar posição numa montagem dada, as diferentes imagens que a compõem – decom-

pondo sua cronologia – podem nos ensinar alguma coisa sobre nossa própria história, quero dizer: *alguma outra coisa*. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.241)

Essa “alguma outra coisa” não é nada apaziguadora: com o desfrutar da imaginação, o ser humano fica condenado a transformar o pensamento em objeto. Reificar o saber. O que se dará por meio do penoso processo da técnica e configuração. Projetar não deixa de significar se lançar ao mundo das imagens.

Uma sombra ao mesmo tempo desperta para a realidade visível e sustenta as possibilidades abertas pela imaginação. Vida tensionada entre dois polos: a energia natural, instintiva, e a força do saber. Por isso, é válido olhar para um manual de estilo e dizer alguma outra coisa sobre a memória e o desejo que as manchas tipográficas animam. Pura questão de tempo? Talvez, desde que reconhecida uma temporalidade anacrônica e produtora de significação sintomal.

Talvez melhor ainda considerar a sombra uma questão de intrincação: cabe aprender direcioná-la. Procurar traçar trajetórias pelo fora-de-campo, por exemplo, ou sobre o saber se tal gesto, imobilizado em uma página impressa, está prestes a começar ou a terminar. Daí, compreender que em cada mancha tipográfica todos os tempos se encontram, colidem, fundem, confundem, bifurcam uns com os outros. A virtualidade de uma presença viva, feita imagem, convida ao nomadismo pela mancha tipográfica através de *incursões fugidias pelo design do livro*.

ENCONTROS E PARTILHAS

Incursões fugidias

A infalível reconquista da página em branco e seu inviolável direito a sempre recomençar, potência acessível ao reescrever, disponível sempre por reler, é o que define a tarefa infinita do design do livro. A página fornece um autêntico “intervalo” em que não cessamos de ir e vir: ela “adiciona e separa, ao mesmo tempo, a matéria e o pensamento, o contato e a distância, a incorporação e a reflexão, a imaginação e a razão, a imagem e o signo, a festa orgíaca e o ritual do poder, Dionísio e Apolo...” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.287). E toda a história das imagens consiste justamente na história dessa oscilação – polar ou dialetizada – de acordo com as lições de Aby Warburg e Walter Benjamin.

Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de “polaridade” (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (*Dialektik, dialektische Bild*). (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.106)

O Peripatético Gráfico opera por ensaio e experimento: tentativas exploratórias em que o interesse por objetos sobredeterminados leva às sobreinterpretações. E em que consistiria esse *interesse*? Na imaginação, sem dúvida. Em aceitar – conforme a herança warburgiana nos legou – a oscilação entre “o *gaio saber* e a *inquietação*: entre o inesgotável das multiplicidades [...] e o insondável das sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.289).

A noção de *gaio saber visual* me parece absolutamente necessária à constituição conceitual do Peripatético Gráfico. *Semelhança* é outro termo central abordado que também deve ser colocado em perspectiva. E há, claro, o *informe*. Reflito em diálogo com Georges Didi-Huberman a respeito do trabalho dedicado à revista *Documents*, no período em que esteve sob a colaboração de Georges Bataille. Nesta fase aventureira, a publicação teve vida curta – dois anos, quinze números –, circulando entre os idos de 1929 e 1930. A partir de *A semelhança informe* pude verificar de modo mais agudo o confronto entre a *forma* do design do livro indissociável da *posição* do corpo-leitor. Didi-Huberman (2015a, p.23) procura ler a transgressão visual de *Documents* a partir de “uma assombrosa rede de relações, de contatos implícitos ou explosivos, de verdadeiras e falsas semelhanças, de falsas e verdadeiras dessemelhanças”. Tudo isso realizado por duas frentes complementares – das desmontagens teóricas e

das montagens figurativas –, além de uma recusa em estabilizar a forma. A empreitada batailliana soube opor a violência de um desejo à tentação de deter a forma. Com isso, é factível correlacionar e perceber que perambular pelo design do livro é um modo de dilacerar a mancha tipográfica, tornando ela mesma dilacerante. Perambular, neste sentido, incorpora a acepção de peregrinar.

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um *trabalho das formas* equivalente ao que seria um *trabalho* de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.29)

Bataille, em *Documents*, acaba por reivindicar todo um repertório mais próximo do design gráfico do que muitas das análises warburguanas. Mas o que me interessa, mais uma vez, é promover o encontro e uma usurpação teórica e metodológica de ambos.

Pensemos, por exemplo, que tanto Warburg quanto Bataille são movidos por uma generosidade voraz no saber, na coleta de documentos vindos de todas as direções, mas também no atravessamento, isto é, na *transgressão* sistemática, dos campos disciplinares tradicionais; que uma mesma referência nietzschiana perpassa o pensamento da história de ambos; que uma mesma obsessão os ocupa quanto ao destino – “sobrevivências” e “decomposições” misturadas – do *antropomorfismo* e de suas “fórmulas patéticas”; que uma mesma articulação vem à tona entre esse patetismo da figuração e a pesquisa rigorosa das singularidades ou de regularidades *morfológicas*; que uma mesma paixão os anima em direção ao acidente, ao caso singular, à *exceção*, que a um só tempo desmente e revela um fato de estrutura; que ambos visaram o *sintoma* no símbolo; [...] que ambos desenvolveram algo como uma *contra-história*, uma história escrita no forro oculto dos acontecimentos oficiais [...]. É que ambos endereçavam o mesmo gênero de questão *antropológica* ao mundo das imagens e ao das condutas sociais. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.401)

Como será fácil observar o sentido, tanto em Warburg quanto em Bataille, a semelhança indica uma questão – historicamente localizada – de contato, como uma laceração de longa duração, passando de *corpo a corpo* “e de experiência para experiência, fazendo disparar semelhanças inconvenientes e ‘materiais’ [...], *semelhanças por excesso* capazes de nos olhar, de nos *tocar* e de nos *abrir* profundamente” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.39). A laceração começa por um

acesso. Princípio conferido ao tato, pois acaba por abrir, posicionar e dilacerar os aspectos dos conceitos e os elementos das imagens. É possível dizer que o corpo-leitor, guiando-se por mapas do lugar – de acordo com planos e seguindo um projeto – *extravaga* os limites da página. E reivindica, por meio de montagens, o método do sonhador. Na medida em que os mapas funcionam como manuais e traçam a tipologia ou topografia de um terreno previamente percorrido por outro alguém, a escolha do percurso se guia, de certo modo, pelos manuais que a precede. Ao passo que a montagem da mancha tipográfica faculta escolher aquela que lhe convém em determinado contexto, um manual renuncia a estabilizar o argumento e impõe uma massa de multiplicidades compactadas. Deriva daí a riqueza do *Elementos do estilo tipográfico*, mas vai muito além.

Porque ela é um jogo, porque não cessa de desmontar todas as coisas, a imaginação é *construção imprevisível e infinita*, retomada perpétua dos movimentos engajados, contraditos, surpreendidos por novas bifurcações. E é por isso que lhe convém tão bem a forma da cartilha: é preciso sempre, para o imaginativo, jogar para o alto as letras do discurso, dispersar alegremente as balizas da doutrina preexistente, depois retomar tudo de A a Z. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.224)

Trabalhar montando e remontando a mancha tipográfica deve ser uma tarefa mundana, pois seguindo Bringhurst (2011a, p.410), “tem muito menos a ver com sentar-se e ligar a TV do que com andar sobre as mãos por uma paisagem sempre diversa e infinita que de outra maneira ficaria distante demais para se ver”. Estando ao alcance das mãos, são potentes porque manipuláveis, forma visual e inquieta de compilar, selecionar e montar os virtualmente inesgotáveis elementos do estilo tipográfico. E, quem sabe, transformar tudo isso em saber, seja no espaço do pensamento cultural, da atuação subjetiva ou no espaço público e político. O conhecimento através das remontagens provoca “esse ir e vir, sem descanso, entre os *monstra* e os *astra*, apelando para nossas reminiscências do passado até o coração de nossos medos ou de nossas lutas presentes, assim como de nossos desejos de futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.304). Muitas vezes, o trabalho no projeto consiste em desenvolver aspectos conceituais por meio de procedimentos figurais. Tal trabalho se desdobra no corpo-leitor, onde será animado, decomposto e restituído. Quando argumento que o meu interesse de pesquisa passa por analisar *aspectos de design do projeto gráfico do livro*, penso – agora é possível perceber com mais clarividência – no movimento decisivo do ato de leitura.

A noção de *aspecto* não é portanto abordada aí nos termos ópticos habituais, já que pode ser informada por um pensamento do *processo*, um pensamento temporal e, por assim dizer, verbal

– não substantivo, não substancializado – da aspectualidade. O aspecto é aqui, estritamente, pensado em seu poder de *colocação em movimento das formas*, ou seja, em sua capacidade de ir e vir, incansavelmente, das formas a suas deformações, das formas ao informe. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.208)

A tarefa compactuada entre a mancha tipográfica e o corpo-leitor consiste em dispor, compor, expor, decompor, recompor imagens para fazer surgir certas configurações de afinidades ou conflitos. A ressonância morfológica da página impressa, vislumbro com Didi-Huberman (2018a, p.284), é um *salto*. A página permite *ver* de modo envolvente e fazer com que certas coisas ou relações *saltem* aos olhos; como intervalo, significa também *não ver*, não apreender tudo, não observar tudo, omitir algo que, na própria visão panorâmica e de conjunto, *salta* ou escapa nas profundezas do insabido. Juntos, os corpos – leitor e livresco – se ilimitam, pois o “*inesgotável* – a abundância, a abertura de novos horizontes – está acompanhado do *insondável* de algo que permanecerá talvez sempre, para nós, misterioso, informulado, invisível”.

E como isso é possível? Ora, inspirado por Didi-Huberman (2015b), atribuo ao design do livro a capacidade de trabalhar o ver enquanto projeto, pensar o ver enquanto relação. Na hipótese de o perceber ser tratado como mera observação passiva, devemos exigir do ver ampliar o perceber, para que o abra. Convergir o perceber em compreensão – tomar para si – e concatenação: isto é, uma atenção que não é evidente, que exige trabalho de pensamento, recolocações e problematizações capazes de sempre renovar os processos antecipadores da imagem.

Como diz Benjamin (2018, p.768), “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura”. É como um alerta de incêndio por vir. A pregnância antropomorfa da página impressa, segundo aquele que a vê e intenta algo reconhecer de imediato – ler algo de visível – não representa nada, estará para sempre simplesmente ausente. Já para aquele que olha e não consegue reconhecer nada de representativo ou icônico, a mancha tipográfica pode formar campos visuais e virtuais: mesa para remontagens infinitas. Nenhum outro sentido humano chega tão longe quanto a potência da sensação visual, capaz até mesmo de alcançar as estrelas. Para interpretar a intensidade visual da página, o corpo-leitor deve perscrutá-la. É justamente aí que adquirem valor de boas ou más estrelas; é aí que terminam por aproximar, por sobressair e, quem sabe, adquirir o valor de um rosto. Isto é, da animação do lugar que parecia simplesmente uma página oferecida já não se poderá dizer que forma uma mancha “abstrata”, “inumana”, ou “vazia de sentido”: a página olha porque se apresenta, faz rosto porque olha, toca porque se transforma em rosto.

A face da página é aquilo que se vê ou se percebe pela mancha tipográfica; aparência, aspecto, feição. Afinal, das poucas partes profundamente expressivas do corpo humano das quais não temos acesso visível – a não ser por mediação –, a de mais grande vulto é o próprio rosto. Possivelmente, ele é a grande marca da identidade humana e do reconhecimento de si. Frequentemente, aliás, a semelhança parte de um rosto; isto é, dele se separa e dele se arranca. Modo de dizer que o corpo-leitor que souber abrir e animar o design do livro vai se deparar com uma semelhança, produzida pelo contato e capaz de promover, simultaneamente, um choque e uma comunhão. Pois são, justamente, os aspectos de design gráfico que manobram as formas concretas, insistindo a cada vez na materialidade e na visualidade. E mais do que isso: o encontro entre um projeto em ato e o ato de leitura oferece um meio de superar a antinomia entre conceito e experiência sensível. A ressonância morfológica da mancha tipográfica indica, por um lado, a soberania do contato. Por outro, obriga a pensar o ato de leitura em termos de experiência – agida ou padecida –, quer dizer, em relações espaciais, corporais e temporais.

Palavras que designam sempre *processos* e não estados, *relações* e não coisas. Desses processos, dessas relações, emerge, se agita e se debate um *regime duplo da imagem*: da respiração à sufocação, do levantar voo ao afogamento, da diástole à sístole, do focalizado ao centrífugo, da ideia fixa à associação móvel, do elevado ao esmagado, da falta ao excesso, da regressão à transgressão, do derrisório ao trágico, do tangível ao teórico, do possível ao impossível, do morfológico ao patético, do informado ao informe, do semelhante ao dessemelhante. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.391)

Bataille (2018, p.69) sugere, na admirável abertura de “A linguagem das flores”, que “é vão considerar unicamente no aspecto das coisas os sinais inteligíveis que permitem distinguir diversos elementos uns dos outros”. Aquilo que atinge os olhos humanos não apenas determina o conhecimento das relações entre os mais diversos aspectos do mundo visual circundante, mas também pode tocar, estimular o florescimento de tal estado de espírito decisivo e inexplicável.

Ora, o que permanece fascinante, na problemática de *Documents*, é que a possibilidade de manejar *imagens* já ofereceria a esse “conhecimento mediante contato” – contato não apenas entre objetos, mas também entre *conhecimentos heterogêneos* – um caráter resolutamente *concreto*. Assim, escreve Bataille, “o ser lógico, que, em seu devir, procede por contradição” se torna capaz de uma expressão visual e direta de seus próprios conflitos: “Nunca insistiremos o bastante”, conclui, “em relação às *formas concretas* dessas *desproporções*.” Essa é, a meu ver, uma proposição central para todo o projeto batailliano de *Documents*: ela supõe que o que

INFORME. — Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. — G. BATAILLE.

FIG 115 Detalhe do “Dicionário crítico” de *Documents*.

³⁰INFORME. Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 2018, p.147)

se *mostra* como relação visual, semelhança ou desproporção – ou semelhança desproporcionada – se torna capaz de perturbar o próprio conhecimento, produzindo um conhecimento inaudito, um conhecimento que poderíamos dizer “sem medida comum”, enfim, um conhecimento que não se abstrai nem se idealiza e tampouco se demonstra, estritamente falando [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.52)

Basicamente, estamos diante do *informe*: termo absolutamente central no projeto batailliano, ao qual inclusive foi dedicado um verbete em *Documents*.³⁰ Didi-Huberman (2015a, p.148) ensina que “o informe de modo algum qualifica termos – ‘coisas informes’ enquanto tais – e sim relações: o informe não é nem uma pura e simples negação da forma nem uma pura e simples ausência da forma”. O informe deve ser lido estruturalmente nesta conjuntura, isto é, deve ser entendido a partir de uma dinâmica, de um processo.

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer *deformação* para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma *se abre*, se “desmente” e se revela ao mesmo tempo; em que a forma *se esmaga*, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma *se aglutina*, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por *se incorporar* a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração. O informe batailliano não designaria portanto nada além daquilo que visamos na expressão das “semelhanças transgressivas” ou das *semelhanças por excesso*, esses contatos incessantes capazes de impor a qualquer forma o *próprio poder do dessemelhante*. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.148)

Bravo. Aposto, assim, no informe batailliano como um qualificador do movimento pretendido pelo Peripatético Gráfico. Na rede de imagens tecida ao redor do termo *informe* estariam colocados a mancha tipográfica e o corpo-leitor, sempre moventes em montagens figurativas que não cessam de explorar e desdobrar novas possibilidades de usos e roteiros interpretativos. Os corpos, humano e livresco, participam de um processo absolutamente paradoxal e decisivo, pois o informe equivale ao princípio de animação da imagem. Segundo arrisca apontar Didi-Huberman (2015a), o informe estaria mais para uma animação identificada com uma degradingolada da imagem até o pé da escadaria das significações. E a mancha tipográfica – ainda que capaz de abrir, dilacerar, esfolar –, e mesmo que se torne irre-

conhecível enquanto tal, permanece imagem e permanece humana: “essa coisa, essa ‘massa’, como escreve Bataille, essa carne aberta, esmagada, despedaçada e devorada, esse ‘resíduo supremo’ não definem nada além de *nosso semelhante*, o destino sempre possível de nossa semelhança” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.149).

Compreende-se então que o informe procede também, sobretudo, talvez, de uma colocação em movimento de nosso desejo de olhar face a face aquilo que decompõe a – nossa – “Figura humana”. Uma colocação em movimento do nosso *desejo* de olhar de frente, ao menos acidentalmente, e numa proximidade tão grande que confina ao tato, nosso *luto* da “Figura humana”. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.178)

Consideraria, então, compreender a página impressa como uma patente possibilidade de perseguir, alcançar e deter o corpo que lê. Isso se dá a partir do antropomorfismo, segundo a definição usual de atribuir a forma humana ao que não é humano ou, de modo ampliado, como um modo de idealizar a figura humana. Ao que poderia, eventualmente, ter adquirido a forma ideal de um corpo humano, a mancha tipográfica preferiu manchar, zebra a página em branco, agredir o suporte até penetrar em suas entranhas.

É por isso que o movimento que Bataille valoriza em primeiro lugar é a *queda*, que abisma e humilha a “Figura humana”, condena-a a um esmagamento que significa – pelo tempo de uma queda, justamente, o tempo de um *lapso* ou de um *sintoma*, palavras que também significam queda – sua morte momentânea. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.208)

Proponho olhar para a paisagem tipográfica a partir de elementos coléricos que irrompem, voltam a desaparecer no ato de leitura, mas deixam a página coberta de carcaças de não se sabe muito bem qual desastre. As manchas tipográficas como uma abstração do design do livro dizem sobretudo de algo que “acaba por produzir um autêntico lugar, as manchas não tendo mais rigorosamente nada a ‘manchar’, devendo apenas se apresentar diante de nós, ocupar todo o espaço e, talvez, nesse sentido, nos olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.163). Como se a imagem do corpo ali projetada e desfigurada tivesse ela mesma se metamorfoseado em lugar, como se a semelhança por contato causasse uma dupla impressão, exigindo desde então vir a ser definida como o devir-lugar do corpo humano, e do rosto em particular.

A *semelhança informe*: por certo, ela dá forma e cria ligações no conhecimento; mas também sabe fazer do contato uma laceração, romper as ligações e se construir na própria decomposição dos elementos que utiliza; mediante o que ela se torna essa paradoxal *semelhança informe* que Bataille não cessou de conduzir e convocar e

produzir, no jogo infernal – na essencial dialética – do semelhante e do dessemelhante. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.403)

A palavra convocada aqui, claro, não é outra senão *dialética*. O campo dos aspectos das formas visuais produzem possibilidade para experimentação de uma forma conceitual, lógico-temporal, no espaço concreto do design de um livro. Tal modo dialético de pensar informa via pensamento uma maneira reveladora de se orientar no mundo ao confrontar diferentes perspectivas sobre um mesmo problema. Para Benjamin (2018, p.784), “ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las”. O valor de uso dessa dialética não é de natureza axiomática e sim, desde o início, de ordem heurística. Apresenta-se aqui um descarado desvio conceitual, um desvio no sentido estrito de acordo com terminologia hegeliana de origem. Bataille nunca terá querido deixar as coisas longe de sua “tentativa de dialética: pelo contrário, seu trabalho incansável vai no sentido de *aproximá-las* de nós, já que, para ele, não são as coisas que são ‘familiares’ e ‘repousantes’, mas exatamente as ideias que fazemos das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.267). Fica exposto, assim, nada menos do que um convite para aceitar o perigo da imagem. Isto é, não temer uma imagem propícia a produzir pensamento.

Mas sobretudo, Bataille descobriu [...] algo como um princípio dialético de um novo gênero, “perturbador”, ao mesmo tempo muito concretamente específico à montagem cinematográfica e muito facilmente transportável para qualquer produção de signos, formas, gestos ou representações, em suma para qualquer “comunicação”, palavra a que Bataille viria a dar uma teoria pessoal. Nomearei esse princípio uma *dialética da atração e do conflito*. Ele expressa com exatidão o jogo do contato e do contraste, o jogo das semelhanças cruéis, das maneiras de dilacerar, fazendo com que se toque, tudo aquilo que não paramos, ao percorrer *Documents*, de descobrir e de ver se organizar como princípio estrutural de figurabilidade. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.328)

A questão passa, mais uma vez, pela capacidade de montagem e pelo regime dialético da imagem, contrastes e contatos misturados, semelhanças e dessemelhanças misturadas, patético e morfológico misturados; todos esses emaranhados capazes de formar, segundo Didi-Huberman (2015a), a via régia para operar de maneira que as formas nos olhem, que transgridam, que promovam o lampejo ativo e criador da cognoscibilidade no instante do contato do pensamento com a imagem, do abraço do pensamento na imagem. Em suma, do movimento do pensamento rumo a seu excesso ou seu acesso arcaico, desarticulador e imaginal. Trata-se daquilo que liga o saber ao insaber, que liga o mundo do pensamento ao mundo das



FIG 116 Karl Blossfeldt; gavinhas de Abóbora.

imagens: *o gaio saber visual e inquieto*. Não isento de terrores, todo feito de seduções e de horrores, estimulador de uma incomparável potência, capaz de ver nascer a relação nas imagens.

Haveria então dois modelos de dialética das formas. Haveria a dialética do bom aluno ou do policial – bem pensante, trivial porque *aplicado*, inteiramente entregue a seu desejo de controle –, que se enuncia, como se deve, *tese-antítese-síntese*. Em seguida, haveria a dialética do patife, do canalha que brinca de quebrar [...]. Essa dialética, ao mesmo tempo inquieta e alegre, conduzida pelo gaio saber e ao mesmo tempo por uma consciência *dilacerada* – enfim, por certo senso de crueldade das coisas –, essa dialética se enuncia a partir de então: *tese-antítese-sintoma*. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.321)

Por isso é possível falar em dialéticas das formas ou dialéticas das imagens, em colocar em jogo a “forma abstrata e a imagem figurativa, geometria e ‘presença’, lógica e sensação, formalismo e expressionismo, todos esses pares de oposições e muitos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.326). Uma dialética que passa necessariamente pela incessante colocação em movimento da composição e decomposição, o que Didi-Huberman vem chamar de “heterologia da imagem”.

Mas em que consiste, mais precisamente, essa heterologia da imagem? Ela consiste em Bataille e, sobretudo – é claro –, em Eisenstein, numa certa reivindicação quanto à prática de *montagem*. Ora, essa reivindicação se faz logo de saída, em todos os planos, tanto da reflexão quanto da atividade concreta, através de um pensamento da *dialética*. [...] Como não ver – e isso é evidente tanto nas páginas de *Documents* quanto na menor sequência de Eisenstein – que cortar e colar, criar um contraste e criar um contato, definem exatamente *a mesma operação dialética*, a mesma pulsação estrutural que, nestas páginas, eu pude nomear contato alterante ou semelhança cruel? Como não ver que só “cola” com força aquilo que foi primeiro separado, cortado? Que só separa e “trincha” com intensidade aquilo que esteve antes em contato? (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.327)

Não são poucas as oportunidades em que Georges Didi-Huberman recorre ao artigo “A linguagem das flores” – cujo título envolvente é enganadoramente idílico –, de *Documents*. A relevância do texto se mostra pois é configurado conforme uma espécie de antropologia visual segundo a qual inexistente valor simbólico – especialmente moral – que não convoque “a *conversão espacial e motora*, a ‘colocação em movimento’ que tal valor impõe por sua diferença em relação a outros valores que ele afasta ou aproxima de si, fantasmática e cinestésicamente” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.208). O que me interessa resgatar é um caráter explicitamente sexualizado a respeito das

flores como signo do desejo – afinal, o amor representaria a função natural de uma flor. Para Bataille (2018, p.74), no que diz respeito às flores, “fica claro desde logo que seu sentido simbólico não deriva necessariamente de sua função: é evidente que se expressamos o amor através de uma flor, é a corola, mais do que os órgãos úteis, que se torna o signo do desejo”.

Diante do aspecto visual, processado por uma experiência visual, Georges Bataille extrai da linguagem das flores um conhecimento das reações às formas naturais a partir de um conhecimento das relações ou dos contatos sensoriais entre os mais variados elementos do mundo sensível, inclusive nós mesmos. É capaz de promover uma polaridade engenhosa, mostrando que na mesmíssima flor que se eleva ao céu, reside a forma mesma do apodrecimento e esfacelamento em direção ao mais baixo possível. Como não se encantar com a passagem em que, na mais pura reviravolta visual, Bataille (2018, p.76) afirma que “as flores não envelhecem honestamente como as folhas, que nada perdem de sua beleza mesmo depois de mortas: murcham como lambisgoias envelhecidas e maquiadas demais, e rebentam ridiculamente sobre os talos que pareciam levá-las às nuvens”.

De fato, as raízes representam a contrapartida perfeita das partes visíveis da planta. Enquanto estas se elevam nobremente, aquelas, ignóbeis e viscosas, chafurdam no interior do solo, apaixonadas pela podridão como as folhas pela luz. Cabe, aliás, observar que o valor moral incontestado do termo *baixo* é solidário desta interpretação sistemática do sentido das raízes: o que é *mal* é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima para baixo. Está aí um fato impossível de explicar se não atribuirmos uma significação moral aos fenômenos naturais, dos quais tomamos emprestado esse valor precisamente em razão do caráter notável do *aspecto*, signo dos movimentos decisivos da natureza. (BATAILLE, 2018, p.78)

Nesta paisagem, é o mais elevado que se precipita, que cai e arrasta no chão.

A questão não é mais tanto a de saber o que as formas *são* – problema mal colocado – quanto a de reconhecer o que elas *fazem*, na qualidade de processos “percussivos”. A questão é compreender, num nível que diremos antropológico, a própria *eficácia* das formas – “vai e vem”, “metamorfose”, “estilo” –, seja sob a espécie de uma incessante repercussão das formas sobre os sujeitos que as fazem, que as olham. Essa eficácia, não paramos até agora, com o próprio Bataille, de nomeá-la *decomposição*. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.234)

Tudo isso exposto, é possível abrir no terreno visível da página impressa – o mundo das ideias – “*um mundo de semelhanças informes*”,

conforme Didi-Huberman (2015a, p.274), “cruéis ou infantis, voluntariamente regredientes, a cuja altura só a audácia dos artistas se mede, seja qual for a sua época, desde que decomponham a ‘Figura humana’”. Seria bem mais fácil procurar na mancha tipográfica uma forma-síntese por excelência que se contentasse em unificar o que é diverso. Quem sabe assim faria tornar visível uma lei formal dessa categoria composicional, decalcada das superposições e interseções entre uma infinidade de livros. Doce ilusão. A medida comum traria uma pretensiosa, porém indistinta, vontade de reduzir todas as particularidades – materiais, expressivas – de cada página singular.

É útil aqui a observação de que a constituição do tipo perfeito com a ajuda da fotografia compósita não tem grande mistério. De fato, se fotografarmos um número considerável de pedrinhas de tamanhos semelhantes, mas de formas diferentes, é impossível obter outra coisa que não uma esfera, isto é, uma figura geométrica. Basta constatar que uma medida comum necessariamente se aproxima da regularidade das figuras geométricas. (BATAILLE, 2018, p.173)

Nesse sentido, a irredutibilidade da diferença se situa dialeticamente em oposição à regularidade geométrica, e o mesmo se dá com a própria forma humana. Bringhurst (2005, p.179) comenta muito bem que, apesar de toda beleza da geometria pura, um bloco de texto quadrado sobre uma página quadrada com margens iguais não é o melhor modo para se encorajar a leitura. Ler, assim como caminhar, envolve navegação; e, convenhamos, um bloco quadrado de texto sobre um bloco quadrado de papel não oferece muitos marcos. Para estimular vida e majestade à página e proporcionar algum senso de direção ao corpo-leitor, “é preciso quebrar essa mesmice e procurar um outro tipo de equilíbrio. Algum espaço precisa ser estreito para que outro possa ser largo, e algum espaço precisa estar vazio para que outro possa estar cheio”. Toda mancha tipográfica deveria, em tese, saber jogar com os desvios e as diferenças. Se bem olhada, deveria prestar a compor uma constelação de estados patéticos impossíveis de sintetizar.

[Traçar uma linha] entre *a imagem como trabalho psíquico* e *a imagem como trabalho material*, linha esta que é materializada na montagem. Trata-se, em ambos os casos, de verificar a crueldade das imagens, sua capacidade psíquica e material – a um só tempo incircunscritível e formalmente geradora de lugares – de nos *marcar* (contato) tão fortemente a ponto de *abrir* em nós (laceração) um intervalo de pavor sempre remanescente de suas imagens fugidias. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.350)

Didi-Huberman (2015a, p.324) diz que “não se mudam as formas sem mudar a maneira, social tanto quanto material, de produzi-las”. Transposto para a capacidade de projetar manchas tipográficas sem

empobrecer o pensamento, não poderíamos justificar como uma questão de honra para o design do livro compor ideias abstratas, concretizá-las em imagem, encontrando diretamente na mancha tipográfica o meio de promover no corpo-leitor um movimento peripatético, capaz de provocar o despertar para uma série de ideias? Em outros termos, longe de definir um objetivo supremo do design gráfico, mas não estaria o design do livro a serviço de exhibir o desejo e o êxito da técnica? Também o ato de leitura é um jogar com as formas: metamorfoses, idas e vindas, ressonâncias morfológicas, lacerações, choques, dialética. Que chamarei, não sem referenciar análoga noção didi-hubermaniana, de *duplo regime da mancha tipográfica*.

Difícil, também, expressar melhor a cruel dialética entre o que vemos e o que nos olha. Fazer imagens e olhá-las, *montar imagens* para deixá-las remontar a nós, não seria mais, desde então, que fomentar essa dialética na experimentação conjunta da marcação e da abertura: *marcar* para *abrir*, se fazer marcar para se fazer abrir. Isto é, inventar dispositivos relativamente *estáveis* – compostos, construídos –, e, no entanto, capazes de *desestabilizar* toda e qualquer disposição usual (informativa, narrativa, iconográfica) por meio da qual os signos estejam espontaneamente manejados. Encontrar, portanto, um ponto de eficácia que os signos, em seu uso ordinário, não atingem; mas que só os sintomas, os acidentes, os excessos, os encontros inesperados, as quedas brutais num outro registro do sentido suscitam em nós, geralmente contra nossa vontade. A fórmula elementar dessa metapsicologia da imagem para uso dos artistas seria a seguinte: *reconstruir os poderes destrutivos do sintoma*. A crueldade, considerada de um ponto de vista estético, serviria apenas para isso. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 351)

Compreendo melhor agora o motivo de uma imagem não ser a mera representação de algo. Em primeiro lugar, porque realiza um processo de *regressão*. Em seguida, porque a imagem é capaz de assumir e de construir formalmente essa regressão, capaz de fazer dela um objeto de pensamento. Ao invés de representar, a imagem procederia de uma autêntica *transgressão* da representação. Noto que, assim como transversal na obra benjaminiana, a noção de infância, jogo e regressão reaparecem também em *Documents*. Importante lembrar: para Didi-Huberman (2015a, p. 276), “a infância, em Bataille, não deve ser ‘reencontrada’, ela é apenas reconvocada, ela também, a título de *sintoma*, no presente da escrita adulta”.

O movimento crítico regrediente da imagem rejeita o método axiomático, aplicando recursos cada vez mais amplos e intensos aos fenômenos visuais. A dialética da mancha tipográfica – sobrevivência da tradição tipográfica e unicidade do ato de leitura – condicionam-se mutuamente. Como Benjamin (2016) deixa claro, o movimento é histórico. Aquilo que a autêntica imagem dialética mostra é objeto de descoberta, capaz de a ligar de forma única ao ato de reconheci-

mento de si e de um outro. A mancha tipográfica absorve uma série de formas históricas, não para construir a partir delas uma unidade, menos ainda para delas derivar algo comum.

Então, em termos projetuais, a mancha tipográfica não deixa de indicar o processo de morfogênese ou o movimento originário da imagem, a colocação em movimento das figuras figurantes mais do que das figuras figuradas. A origem deve ser pensada aqui, segundo Didi-Huberman (2015a, p.293), como o “movimento sempre em ato daquilo que, dialeticamente, retorna – regride – e se renova, isto é, concerne ao futuro tanto quanto ao passado”. No mais singular e intrincado fenômeno, traz à luz nada menos que um *sintoma*.

E por que um sintoma? Porque o ato de leitura pode evocar o sentido etimológico do termo, daquilo que cai, o que acompanha uma queda, um acidente, um desabar ou um encontro de choque. Sintoma é uma palavra do destino, do tempo; um modo temporal, portanto, nunca definitivo ou estabilizado, nunca fechado ou estanque. Indica a fragilidade fundamental de toda “Figura humana”, segundo Didi-Huberman (2015a, p.380), que ao invés de se manter no justo equilíbrio entre dois infinitos (versão humanista ou versão “homem à semelhança de Deus”), se mantém funâmbula, num constante *desequilíbrio*. Cedo ou tarde, o corpo-leitor abisma no movimento de uma “*queda*, quer essa queda assuma a forma de uma gargalhada, de uma vertigem súbita, de um acesso ao desejo, de um sofrimento aterrado, da própria morte, ou ainda de ‘sombras que se chocam’ [...]”. A ascensão rumo à encosta do precipício tipográfico é uma queda capaz tanto de estilhaçar como de abrir o saber. Abertura decisiva, sem dúvida. Um rastreamento etimológico comum entre “ver” e “violência” – reiteradamente explorado por Bataille – exprime de maneira aguçada os sentidos desta operação. No que concerne à queda, muitas vezes, o saber pode convocar seu além, isto é, o in-saber que o acompanha.

Uma perturbadora e fecunda nota marginal de outro trabalho batailliano, recuperada por Didi-Huberman (2015a, p.404) para encerrar *A semelhança informe*, transmite a lição do retorno do recalcado no pensamento da imagem neste instante decisivo do *contato como abertura*. Diz assim: “recalco uma imagem [...] e, pelo recalque, me fecho; o recalque dessa imagem é uma das portas que ajudam a fechar minha particularidade. Se volto a colocar a imagem diante de mim, ela abre a porta, ou antes, a arranca”. Examinar a mancha tipográfica enquanto imagem sob a ótica antropológica não é, de fato, implicar-se em sua energia vital – que não se reduz em repartir seus elementos tipográficos objetivos?

Aprendo que uma imagem bem olhada desencadeia uma experiência. Envolve uma provação do corpo-leitor, pois exige que seja padecida, não decidida de imediato, à espera que olhe de volta e o surpreenda, possivelmente desarmado diante dela. É ainda uma experimentação, pois exige a decisão, a acuidade do ver e do saber,

já que procede por variação e montagem das formas da experiência. É a partir de ambos os sentidos que devemos assumir a potência da experiência visual. A mancha tipográfica supõe tanto a forma (decidida) da provação quanto a provação (indecidível, decisiva) da forma. Exige a forma como provação, como força inquieta da forma. Na gesta que gere o gesto de tomá-la para si, a mancha tipográfica sobrevive em cada página e a cada nova investida de leitura.

Uma imagem só se explica por essa força vital, violenta, explosiva, conforme belíssima metáfora nietzschiana, pois é algo sempre por redescobrir, sempre por gerar – degenerar ou regenerar – no corpo-leitor a exuberância trágica da vida. Uma imagem bem trabalhada é comparável às impressionantes dores femininas durante o trabalho de parto.

Peripatético Gráfico

O *gaio saber visual e inquieto* provocado pela *semelhança informe* de uma *impressão*. Em uma única frase, está posta, enfim, a delimitação conceitual mínima cunhada para o Peripatético Gráfico.

Entre a experiência e a forma, portanto. O sintoma diz junto, dialeticamente, o excesso e a estrutura, o patético e o morfológico, o não-saber e o saber, o grito e o escrito. Diz do signo tão somente a extremidade decompositora, o limite que se transgride, a trama que se rasga [...]. O sintoma, se ainda é um signo, é o signo mais equívoco de todos, o mais desorientador: o que ele significa permanece *desconhecido* (concerne ao não-saber). Ainda por cima, é um signo *encarnado*, orgânico, movimentado, dilacerante – a um só tempo signo de laceração e laceração do signo. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p.383)

A chave de leitura do Peripatético Gráfico, então, é compreender a *impressão* como o paradigma visual da mancha tipográfica. Afinal, o contato com a mancha tipográfica é capaz de provocar um processo que decompõe o simbólico – partilhável – em sintoma – intratável. Ela organiza o espaço do corpo-leitor como se *configurasse uma enigmalha*. Cativa o corpo-leitor como se *oferecesse um abraço*. Serve de instrumento para a orientação do corpo-leitor como se *formasse uma sombra*. Por certo, há um profissional responsável pelo design do livro. Capaz de preparar o terreno da mediação, mas incapaz de a levar a término. A página funciona como um tear, em que os elementos tipográficos tecem o texto para produzir uma textura vivaz e coesa em que o próprio corpo-leitor se enreda. Tal interação se dá no ato de leitura e cabe, portanto, ao corpo-leitor ocupar a imagem após a montagem dos pressupostos técnicos lançados pelo projetista – *mediador anônimo da imagem* –, modo como Warburg se referia à atividade dos tecelões, uma das fontes originárias da impressão.

No entanto, o tapete tecido, que hoje é admirado apenas como fóssil aristocrático em exposições em museus, apresentava, em seu caráter original, traços mais democráticos, pois a natureza do tapete tecido, o *arazzo*, não se baseava no ato criativo singular, já que o tecelão, como mediador anônimo da imagem, tecnicamente podia reproduzir o mesmo objeto tantas vezes quantas o comitente exigia; além do mais, o tapete não ficava afixado permanentemente à parede, como um afresco; antes era um veículo móvel de imagens. Dentro do desenvolvimento dos gráficos reprodutores, o tapete tornou-se assim o antepassado da arte da impressão, cujo produto mais barato, o papel de parede impresso, usurpou completamente a posição da tapeçaria no lar burguês. (WARBURG, 2013a, p.289)

Didi-Huberman (2009b) propõe definir a impressão como a capacidade de formular uma hipótese técnica (textualidades ma-



FIG 117 A marca do beijo de batom, por Andrés Sandoval.

³¹Fare un'impronta: produrre un segno attraverso la pressione di un corpo su una superficie. Si utilizza il verbo "imprimere" per riferirsi al fatto che si ottiene una forma attraverso la pressione *su* o *in* qualche cosa. [...] l'impronta pressupone un *supporto* o *substrato*, un *gesto* che lo raggiunga (in generale un gesto di pressione, o almeno un contatto) e un risultato meccanico, che è un *segno*, cavo o in rilievo. Si tratta dunque di un dispositivo tecnico completo.

teriais) para verificar qual será o resultado (objeto concreto), com capacidade ainda de convocar relações abstratas (mitos, fantasmas, conhecimento). Por isso, a impressão é, simultaneamente, paradigma e processo. Reúne em si ambos os significados da palavra *experiência*: o significado expandido da capacidade humana de apreender o mundo e o resultado físico de um protocolo experimental.

Fazer uma impressão: produzir uma marca pela pressão de um corpo sobre uma superfície. Emprega-se o verbo “imprimir” para dizer que se obtém uma forma por pressão *sobre* ou *dentro* de alguma coisa. [...] a impressão pressupõe um *suporte* ou substrato, um *gesto* que o atinge (em geral um gesto de pressão, pelo menos de contato), e um resultado mecânico que é uma *marca*, em côncavo ou em relevo. Trata-se, portanto, de um dispositivo técnico completo.³¹ (DIDI-HUBERMAN, 2009b, p.25)

A impressão como paradigma enuncia a relação entre contato e sentido. Quer dizer, contemplar o design do livro não se restringe meramente a termos óticos, mas segundo a tipologia da “marca de batom”: beijo que se imprime sobre a face com o prazer resguardado do tocar. A potência da impressão se revela no ato de beijar, em que a distância entre os corpos se torna aparente na proximidade do rosto sensibilizado pelo gesto de impressão. O contato organiza – desestabiliza, quem sabe – toda a fenomenologia pregnante do ritual. Como se não bastasse o beijo, a impressão transmite, claramente, uma analogia com a relação sexual: seu processo pressupõe um abraço envolvente e apertado, mediante pressão e até a penetração do substrato por parte de um objeto (uma chapa gravada, um tipo) que vem a imprimir nele. A reprodução pela impressão faz do resultado obtido uma filha carnal, tátil, semelhante à matriz genitora ou ao clichê genitor.

Por incrível que pareça, a técnica é baseada na tridimensionalidade da escultura. Bringhurst (2005, p.153) ensina que na prensa tipográfica uma página impressa resulta em uma inscrição escultural maleável, flexível e em baixo relevo. Eis um dos processos de produção do livro: as letras entalhadas dos tipos móveis (moldadas com uma liga de chumbo, estanho e antimônio) são travadas em uma moldura e colocadas em uma prensa de impressão, onde serão entintadas. A imagem é então impressa como que adentrando o papel, o que lhe confere novas qualidades táteis e visuais. A cor e o brilho da tinta se fundem com a textura do papel prensado, “assentando por entre as fibras brancas e ásperas que envolvem as letras e as linhas. [...] A luz negra do texto *brilha de dentro para fora* de uma página bem impressa na prensa tipográfica”.

O léxico da impressão é rico e variado, orbitando termos tais como contato, choque, penetração, transferência. São operações que auxiliam a compreender metamorfoses plásticas, resistências do papel, escolhas projetuais, acidentes processuais, potências da

— Tudo o que os símbolos escritos podem dizer já passou.
 ... 凡て文字言語に渉るは、理の迹なり。全く正理に
 Eles são como pegadas deixadas por animais. Essa é a razão pela qual
 非ず。其の迹に因りて、迹無き物を悟るべし。故に禪
 os mestres da meditação recusam-se a aceitar que os escritos sejam
 家には不立文字と云はずや。凡て見る事聞く事意識に
 definitivos. O objetivo é atingir o ser verdadeiro por meio dessas
 落つるに因りて、心には自在を得るの道理を知れども、
 pegadas, dessas letras, desses signos – mas a realidade mesma não é
 更に心の如く成りがたく、學術も聖經賢伝を暗記する
 um signo, ela não deixa pistas. Ela não chega a nós por meio de letras
 人多しと云へども、道を見付ける人なき故、聖賢に至
 ou palavras. Nós podemos ir até ela seguindo letras e palavras até o
 人少なり。免にも角にも此の意念と云ふ大病、靈明
 lugar de onde vieram. Mas enquanto estivermos preocupados com
 の開くる期有るべからず。
 símbolos, teorias e opiniões, não conseguiremos alcançar seu princípio.
 ... 意念を去り、恃む所を離る時は、唯冥然とし
 — Mas abdicar de símbolos e opiniões não nos deixa no vazio
 て取認なし。如何して正理に至らん。
 absoluto do ser?
 ... 容易 ...
 — Sim.

KIMURA KIŪHO, *Kenjutsu Fushigi Hen*
 [Dos mistérios da arte da espada], 1768

técnica e da página impressa. Há ainda o molde, o contramolde, o clichê, a gravação, a punção. Em específico, há um jargão peculiar e interessante ainda corrente em oficinas tipográficas, entre tipógrafos, impressores e designers gráficos: a mordida tipográfica. As prensas tipográficas permitem controlar mecanicamente o processo de impressão a partir da força exercida entre os componentes (matriz, tinta, papel). Com isso, há significativa alteração na profundidade e textura adquirida pelo papel. Na longa tradição histórica da tipografia, pronunciar ou não a mordida sobre o papel é alvo de divergências: enquanto certas épocas ou profissionais valorizam o caráter escultórico adquirido pelo processo, outros contextos exaltam a delicadeza do contato e a leveza do movimento de toque da prensa. Bringhurst (2005, p.154) revela que John Baskerville – relevante designer de tipos – “imprimia suas folhas com uma prensa tipográfica, mas passava-as a ferro como se fossem roupa amassada para tirar o pouco de escultura que lhes restava”.

Com o advento da impressão em offset, as marcas sobre o papel se tornam paulatinamente mais sutis e muitas vezes imperceptíveis ao toque manual. Em nota lateral, Stolarski esclarece: “em inglês, a palavra offset indica *transferência*: uma composição (*setting*) obtida pela retirada de alguma coisa de um lugar (to take something off) para colocação em outro” (BRINGHURST, 2005, p.154).

A impressão tipográfica acomoda as letras *dentro* do papel, mas a impressão *offset* as dispõe na superfície. Muitas diferenças sutis resultam desses dois modos de imprimir. A prensa tipográfica dá um pouco mais de volume e definição à letra, especialmente nos traços mais delgados, e aumenta a proeminência das pontas das serifas mais finas. Os tipos de metal são projetados para tirar partido dessas características da impressão tipográfica. (BRINGHURST, 2005, p.105)

Pois bem. Mas e em termos fenomenológicos, como se dá a leitura da impressão da mancha tipográfica? Certamente como algo que faz do contato um produto visível. É um gesto de aderência de uma técnica no design do livro. Neste contexto, a apreensão adquire dupla relevância fundamental: meio de ação sobre a página que imprime – exprime – uma forma projetada; meio de contato que impressiona quando afrontada pelo corpo-leitor.

Didi-Huberman (2009b) trata a impressão como uma serva fiel: desacreditada e desconhecida tanto quanto utilizada. E vai além: simplesmente não existiria geologia, paleontologia e antropologia sem uma competência que, progressivamente, foi capaz de constituir uma espécie de *ciência das impressões*. Neste aspecto, há convergência com convicções de inspiração warburguanas, onde encontro ressonâncias análogas e profundas de como a antropologia da imagem pode inspirar o design de comunicação. Esta disciplina atrairá interesse de pesquisadores e demais agentes envolvidos

quando capaz de mostrar que pode apreender o design do livro numa dimensão muito mais vasta do que a meramente estetizante ou projetual. A ignorância sobre as imagens prende o não iniciado à falta de pensamento crítico capaz de transformação da própria realidade psíquica e motora. Não aprender a ler imagens é como se esquecer do passado, fazendo com que ele se torne uma armadilha da qual não será possível escapar. A linguagem gráfica é uma manifestação do presente, ainda que modulada como construção de futuro. E não desconsidera o passado, que repete como sintoma ou que recalca (os dois processos atuando simultaneamente muitas vezes). Benjamin (2018, p.771) é preciso ao afirmar que “é próprio das formas *técnicas* de construção (em oposição às formas artísticas) que seu progresso e seu êxito sejam proporcionais à *transparência* de seu conteúdo social”. Mas nem por isso deixam de ser relevantes na perspectiva cultural. Didi-Huberman (2017c, p.37) esclarece que “as imagens formam, do mesmo modo que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais”. O design do livro, então, pode servir a uma tarefa pedagógica: fazer despertar o corpo-leitor; instruí-lo de realidades e abrir o seu próprio mundo ensinando algo de novo.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. (BENJAMIN, 2018, p.766)

A alfabetização em matéria de imagens, se assim puder referenciar, envolve mais do que o saber ver: é antes saber ler toda a complexidade das imagens. Benjamin (2012a) assinalou que clichês visuais não trazem outro efeito senão suscitar por associação clichês linguísticos naquele que olha. E é nisto que insiste Didi-Huberman (2017c, p.37): as imagens não “nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de *lê-las*, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’”.

Warburg atrai (e também repele) – Didi-Huberman (2009b) deixa isso muito evidente – porque teria sido um pesquisador pioneiro a reconhecer a importância e o intrincamento de *toda* cultura visual. Desse modo, ela pôde ser tratada como fenômeno não específico, nem especializado, não pictórico, tampouco artístico ou religioso. Mas, acima de tudo, um fenômeno de impressão. Complexa trama de uma estrutura sociocultural, em que vibram forças contraditórias e anacrônicas – postas em relação dialética –, como luto e desejo, gestos e formas, aparência e contato.

Em muitos contextos, por mais que o tempo tente apagar, a impressão pode ser lida como a sobrevivência de uma técnica rudimentar, ancestral, anacrônica. Não surpreende que, em termos documentais, o que chega até nós quando abrimos a história da impressão para tempos mais remotos é nulo ou muito imperfeito. Entretanto, o pouco que sobrevive do gesto técnico indica traços típicos da totalidade de um determinado grupo social. E a técnica não diz outra coisa, neste caso, senão de uma tradição que soube ser eficaz na transmissão comunicacional de interesse humano utilizando as vias da cultura. De novo: ao abrirmos o espectro, se coloca em jogo a dimensão antropológica do design do livro. E fica restabelecido o contato, como se diz, entre o design e a comunicação. Falar sobre a impressão da mancha tipográfica sob o viés antropológico, do seu poder como imagem e como sintoma, significa falar de uma magia, de uma soberania que o objeto técnico torna possível, seja como paradigma, processo ou procedimento.

A excelente análise de Didi-Huberman (2009b) já diz muito. É preciso pensar sobre a *impressão* decorrente da mancha tipográfica como *paradigma* – gesto, matriz, poder, sobrevivência –, *processo* – luto, desejo, artesanaria, trabalho – e ainda *procedimento* – crítico, hipotético, dialético, heurístico. É próprio do paradoxo de tudo que se produz por impressão a ocorrência de uma ruptura da imitação pela *semelhança por contato*. Isto é, o contato – que faz dos objetos legítimos guardiões –, normalmente não leva à identificação de algum referente na realidade. Há uma aderência, sem dúvida; mas a quem, a quê, em que instante, a que corpo?

Não será possível responder com absoluta convicção, pois há antes de tudo uma lacuna, um intervalo que se impressiona e nos toca ou, melhor, que nos impressiona a partir de sua própria memória de contato inacessível. Tão inacessível que tampouco entrássemos junto com o papel no instante da reprodutibilidade técnica, passando feito um Charles Chaplin pelas engrenagens dos rolos impressores, conseguiríamos sentir a força da forma em si mesma. Mesmo que a impressão sinalize o tocar através da aderência de sua procedência, este contato termina por ser pensado como elemento de separação, de perda, quase fatalmente como o trabalho de uma ausência.

A impressão indica explicitamente o anacronismo do encontro entre o outrora da mancha tipográfica com o agora do ato de leitura, da técnica com o tempo, da memória com o presente. Parece mais evidente aqui o porquê deste trabalho não se opor ou renegar a história do livro em si. Porque é necessário mais: é preciso reconhecer que uma história da impressão não existe. Falta uma história para este *paradigma* teórico, que serve de modelo para tantos pensamentos abstratos, em particular quando se trata de refletir sobre noções fundamentais como projeto, imagem, semelhança; falta uma história para este *processo* concreto, que possa ser definido como uma competência de longuíssima duração, pautada pela tradição, aplicável



FIG 119 Pegada no solo lunar, 1969.

em domínios materiais e técnicos extremamente diversos; falta uma história para este *procedimento* – simultaneamente concreto e teórico – em que são definidas as escolhas formais e operativas. É fundamental, por certo, enfrentar esse outro contato e partilha que se dá no encontro do design do livro com o corpo-leitor.

Caberia pensar, quem sabe – expandindo os mesmíssimos pressupostos – que produzir uma pegada envolve o necessário processo de afundar o pé no chão. O que fatalmente fará coincidir o corpo caminhante no mesmo lugar em que se encontra a marca a ser deixada. Já que a impressão aparece como o resultado de uma ação, é preciso também que o pé se levante, se separe do solo e se afaste, dirigindo-se para outras impressões a serem produzidas alhures; neste momento, aquele que caminha não se encontrará mais presente no mesmo lugar. A conclusão é evidente: toda impressão é anacrônica. Marca o registro de algo que ali não mais está.

De todo modo, a pegada é um compromisso entre a ação de um corpo e as qualidades plásticas do solo. Justamente o que se manifesta entre uma assustadora pegada inesperada e o olhar envolvente e inquieto de Robinson Crusoe.

Certa vez, por volta do meio-dia, a caminho de minha canoa, fiquei perplexo ao ver na areia, perfeitamente nítida, a marca de um pé humano descalço: foi como ter visto uma aparição, ou como se um raio me atingisse; apurei os ouvidos e olhei ao redor, mas nada pude escutar nem ver; subi numa elevação para enxergar mais longe; percorri em vão, de ponta a ponta, toda a extensão da praia; não descobri nenhum sinal além daquele, nada a não ser aquela pegada à qual voltei para ver se teria outras por perto ou se tudo não passava de ilusão; mas não havia lugar para tal hipótese, pois lá permanecia a indubitável e exata impressão de um pé, com os dedos, o calcanhar e tudo o mais que o compunha; não só eu não sabia como ela tinha ido parar ali, como tampouco podia imaginar. Contudo, após inumeráveis ideias alvoroçadas, como um homem na mais completa confusão e fora de si, regressei à minha casa e fortim; sem sentir, como se diz, o chão debaixo dos pés, mas aterrorizado até mais não poder, olhava para trás mal dava dois ou três passos, enganava-me com árvores e arbustos e supunha que qualquer toco distante fosse o corpo de um homem; é impossível descrever com quantas e quão variadas formas a imaginação alarmada representava as coisas para mim, as muitas ideias insensatas a todo instante urdidas por minhas ilusões e as singulares e incontáveis extravagâncias que me vinham à mente ao longo do caminho. (DEFOE, 2021, p.177)

Vem daí a semelhança por contato. A semelhança coloca em questão os aspectos de uma transmissão: esta hereditariedade da imagem é que deve ser perscrutada. Resta pensar sobre a impressão como ato, não coisa: um gesto – prolongado, variado, coreografado –,

³²[...] non possono esistere
umanità senza técnica,
técnica senza memoria,
memoria senza linguaggio,
strumento senza gesto,
gesto senza una relazione
tra corpo e materia.

nunca uma síntese. Como semelhanças impossíveis de serem reunidas, nunca uma previsível sucessão de aspectos congruentes. Daí o auxílio de Didi-Huberman (2009b) ao demonstrar porque a impressão participa de uma economia fundamental – que a ilumina em sua integralidade – seja a partir de uma moeda cunhada, carimbo, bíblia ou estampagem de uma hóstia no contexto cristão: porque opera em uma economia de transubstanciação e de uma presença real transmitida. Em suma, diz Didi-Huberman (2009b, p.33), “não pode haver humanidade sem técnica, técnica sem memória, memória sem linguagem, ferramenta sem gesto, gesto sem uma relação entre corpo e matéria”.³² Está dada a constituição precisa da magia fundamental da impressão: uma aderência, vínculo ou contato, capaz de disseminação.

Entretanto, para transmitir uma hereditariedade, a forma da mancha precisa primeiro morrer. Ainda assim ela se transmite, sobrevive, porque sabiamente aprendeu a desaparecer em forma de imagem. Importante paradoxo: ao pensar na impressão de uma mancha tipográfica – na forma que atinge o corpo-leitor, ou seja, como recurso –, ela simplesmente desaparece na impressão. Por isso a necessidade de recolocar o paradigma operatório da impressão da mancha tipográfica: ele pode ser indicado, simultaneamente, portador da distância (do projeto gráfico, prescrito na imagem resultante) e produtor de contato (no encaixe sensual e violento entre corpos, sejam eles os corpos livresco ou leitor, mas também livresco e leitor).

Aproximemos um pouco mais da questão técnica da mancha tipográfica no fenômeno de contato que constitui o ato de leitura. Aproximemos para interrogar a impressão primeiro como *paradigma* e depois como *processo*. Intricados os dois níveis, é possível alcançar o experimento peripatético: formar uma ideia de como a impressão da mancha tipográfica, polivalente gesto técnico marcado pela tradição histórica, pode ascender ao estatuto de procedimento para o saber. Como justifica Didi-Huberman (2009b), a impressão deve sua fecundidade exatamente ao significado aberto – dialético e heurístico – das operações que a produz. O seu caráter heurístico, isto é, o fato de que possa dar origem a hipóteses experimentais sempre ampliáveis, nos obriga a não excluir nada dos resultados que é capaz de alcançar. No ato de leitura, o que se desloca não é necessariamente o corpo-leitor. É, antes – e isso é elementar para o Peripatético Gráfico –, a própria capacidade de movimentar-se. Mas como se dá a transição da experiência de leitura para a efetiva interpretação? Sem dúvida, pela compreensão. O corpo-leitor toma para si a imagem. Com toda certeza, uma imagem que partiu de seu próprio corpo e volta, é restituída, a quem lhe é de direito: a si mesmo.

Porque na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por tão pouco tempo – do que é feito. A imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de

fratura entre as coisas. Aby Warburg já dizia que a única iconologia interessante, para ele, era uma “iconologia do intervalo” [...]. Isso se deve ao fato de que o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua... Benjamin o sugere muito precisamente em um texto em que o motivo psíquico do despertar convoca um outro motivo, dessa vez espacial, do limiar, em que o próprio limiar é pensado como uma dialética da *imagem*, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas. Com efeito, espaço e desejo agem ali em conjunto, a arquitetura e o rito, a troca e a morte, a visão e o cair no sono... (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.126)

O Peripatético Gráfico propõe um perceber, o articular das analogias íntimas e secretas e dos elementos fecundos da mancha tipográfica. Faz ver que o enraizamento de toda figuração antropomórfica – e o design do livro não foge à esta alcunha – se encontra na própria motricidade corporal. Em síntese: o processo de configuração do design do livro baseia-se na visão, no tato e no gesto do corpo-leitor. No ato de leitura, o inconsciente das formas desliga-se da necessidade imediata do livro (por rememorações inconscientes associativas ou antitéticas) e transforma-se em fórmulas. É possível vislumbrar com Didi-Huberman (2013a) como, para Warburg, a “fórmula” designa o momento sobrevivente da forma, capaz de sobreviver simultaneamente em persistências repetitivas e diferenças passageiras.

Dialeticamente, intrincando as formas em polaridades justapostas, o design do livro anima no corpo-leitor os trabalhos entre o biológico e o simbólico; entre o mímico e o plástico; entre o corporal e o psíquico. Afinal, o valor processual da impressão reside na constatação de que um mesmo gesto técnico, no mesmo instante e com o mesmo tipo de material – papel – produz tanto a forma (o texto manifesto) quanto o informe (a mancha tipográfica). Aliás, aquilo que compõe e tensiona a cultura ocidental vem daí. São as polaridades conflitantes – apolíneo e dionisíaco, demoníaco e olímpico, o patetismo da imemorialidade ou do inconsciente com o logocentrismo. O que sobrevive de uma cultura é a polaridade em movimento: “o *mais recalcado*, o mais obscuro, o mais longíquo e mais tenaz dessa cultura. O *mais morto*, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o *mais vivo*, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.136).

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim,

desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; assim, a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV *depois* de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.69)

Se é daí, efetivamente, que provém a estranha energia dialética da sobrevivência warburguiana, as fórmulas de uso da mancha tipográfica decorre da operação projetual denominada *montagem*, cuja finalidade é *instituir* uma imagem. Termo que pode ser entendido nos sentidos jurídico (instituição como origem) e genealógico (instituição como transmissão). A mancha tipográfica prescrita e “impressa” é, sem dúvida, menos que uma imagem. Raramente visível – quase invisível – mas capaz de alimentar como matriz a noção de imagem. É formada por um campo de linhas de forças indescritíveis, ocultas, proveniente da concatenação material dos elementos tipográficos. É a mancha tipográfica que confere à imagem legitimidade, ao servir de fonte ou protótipo de geração. Cabe à montagem da mancha tipográfica, no design do livro, funcionar como a concatenação operacional desta hereditariedade que engendra paradigma, processo, procedimento. Se falo tanto em fantasmas por aqui, não deveria insistir em apontar no design do livro a mancha tipográfica como a alma inquieta das imagens? E quanto ao design do livro: seria possível nele prever aquilo que do passado é chamado a sobreviver e a nos assombrar no futuro?

Como visto, não há instituição da mancha tipográfica sem disposição, uma movimentação por montagens interpostas. A montagem da mancha tipográfica “procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.113). Se realmente é possível derivar da mancha tipográfica um efeito análogo ao das imagens dialéticas benjaminianas, é porque ela é capaz de induzir a um efeito de estranheza. Uma mancha mostra que talvez as coisas não sejam exatamente o que são, que depende de um olhar para vê-las diferentemente. E, por essa abertura, torná-las imaginariamente outras e, quem sabe em seguida, efetivamente outras. Afinal, o desejo convoca um trabalho de memória, o futuro convoca uma reconfiguração do passado.

Ao refletir a partir da perspectiva da comunicação, pretendo assumir que a prática de design interroga o próprio pensar, o impensável e o impensado e o faz ao questionar as próprias incertezas

humanas. O que está em jogo é o saber, “mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2013c, p.15). Ninguém melhor do que Bataille (2020, p.85) para visualizar o processo do saber, sempre dialetizado e tomado em relação ao insaber: “O NÃO-SABER DESNUDA”.

Essa proposição é o ápice, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto *eu vejo* aquilo que o saber escondia até então, mas, se vejo, *sei*. De fato, sei, mas, o que soube, o não-saber o desnuda mais uma vez. Se o não-sentido é o sentido, o sentido que é o não-sentido se perde, volta a ser não-sentido (sem parada possível). (BATAILLE, 2020, p.85)

Tentar compreender toda essa complexidade exige recorrer ao auxílio didi-hubermaniano e perceber que Bataille soube ir além, tanto como teórico quanto como um experimentador. Quase como exigência em grande parte dos projetos – *Documents*, por exemplo –, há uma postura provocativa e um combate latente contra os denominados “positivistas”. Bataille fez do insaber um perpétuo movimento de deformação tanto do pensamento trivial quanto do saber positivista. Através da dialética batailliana não é o saber absoluto, mas antes o insaber definitivo que abre, ou dilacera, o horizonte do conhecimento. O próprio insaber deve ser pensado dialeticamente: longe de uma simples falta de saber, revela a exuberância do saber, as consequências da atividade do insaber em direção ao saber. De fato, diz Didi-Huberman (2015a, p.376), “o *não-saber abre*, mas o que ele abre é uma ‘ferida’, uma ferida no objeto do saber, no sujeito do saber, uma ferida generalizada que faz com que o próprio *saber se abra*, se cinda, se dilapide”. É aí que a imagem arde.

Por que, então, buscar incansavelmente o insaber que combatemos? A partir das lições warburguianas, respondo com Didi-Huberman (2013a): porque o insaber traz o que há de mais crucial em cada um de nós – ou em nossa cultura –, assim como o mais combatido, recalcado, ou até mais foracluído.

Portanto, tanto mais arriscada será a empreitada de identificar uma impressão quanto mais precisa imaginarmos que ela será. Parafraseando Didi-Huberman (2009b), nessa conflagração onde o outrora encontra o aqui da cognoscibilidade, a heurística da mancha tipográfica pode desorientar o discurso. Por isso é tão difícil compreender qual saber ela alimenta exatamente. Por ser polivalente – uma sobrevivência técnica em forma impressa, uma concatenação operacional tão simples quanto eficaz –, a mancha tipográfica atravessa os tempos e os campos discursivos. Isto, de fato, indica sua debilidade – o seu estatuto sempre desvalorizado –, mas também sua força adaptativa, sua fundamental ductilidade. A força e a fragilidade da impressão reside talvez nesta dupla condição, que dá forma ao que Didi-Huberman (2019b) compreende como a “função

crítica da impressão”, ou em termos bem mais didi-hubermanianos, em sua função sintomal.

Como a função crítica é uma função de conhecimento e de pensamento em que devemos reconhecer uma pertinência teórica própria, há caminhos possíveis a seguir e explorar: acolher o que sobrevive dos mestres-tipógrafos e de tantos outros “impressores”; outorgar o papel da mão sobre o fazer. Ascender a um anacronismo curioso para a nossa época, onde, segundo Flusser (2007), o ser humano não mais produz objetos, produz as ferramentas que produzem os objetos. Desse modo, recuperar a função heurística do paradigma da impressão, como sugere Didi-Huberman (2009b), para assim abrir o campo técnico que opera no fundo do processo de criação do design do livro. Quero dizer, abrir o campo técnico para fazer multiplicar o mistério, uma vez que conduz à sobredeterminação do método e ao superdimensionamento do campo de aplicação e respectiva influência cultural.

É forçoso vislumbrar um conhecimento que perpasse o campo do design de comunicação e a técnica de produção do design do livro. Jamais se resignar, aceitando aquilo que se vê como consequência intangível de alguma operação singular, voluntária ou ideal. É obrigatório reconhecer a complexidade das formas, compreender como as formas podem ser configuradas, processadas e não somente se satisfazer com o resultado dos processos. Isso exige detectar formas, mas perscrutar também as fórmulas. E aceitar que os processos de impressão, se desejarmos dizer-lhes tudo, são processos infinitos.

Das grandes lições reinterpretadas a partir da obra didi-hubermaniana consultada até aqui, a mais fecunda é a valorização do efeito de heterogeneidade, formação compósita, contradições insólitas da mancha tipográfica. Tais recifes, rastros ou ruínas indicam os materiais das ideias e forçam a reconhecer a complexidade do tempo que opera nas coisas visíveis do design do livro. Sobre cada impressão é possível experimentar a coexistência do tempo mais breve – a pegada, a ruptura da barriga do livro, o gesto de abrir uma página, o vento que toca o rosto – com o tempo mais longo, aquele da forma que se prende, congela, isto é, o tempo da fossilização.

A mancha tipográfica é inseparável do suporte – a página – sobre o qual é impressa. Portanto, é deveras indispensável refletir sobre tal peculiar placa de sedimentos, face constitutiva de uma superfície fóssil. Na semelhança oferecida por cada impressão nada pode ser desemaranhado, a exemplo da forma da matéria. De fato, para a impressão, as formas são substratos, ou melhor, são o processo dialético das transformações do substrato produzido por um gesto qualquer. A arqueologia da mancha tipográfica pressupõe enunciar que ela não é apenas material, mas também psíquica.

O ato de leitura expande o sentido do design do livro porque realiza uma operação de tipo arqueológico: um movimento de escavação, percorrendo o tempo anacronicamente, por meio de modelos

heterotópicos e heterológicos das imagens. Modelos que clamam não por rejeitar o presente, tampouco pela nostalgia de um passado longínquo, mas justamente para produzir a conflagração da temporalidade típica das imagens dialéticas, conforme Benjamin (2018), aquelas formas históricas originárias, vórtices no rio do devir, inventivas, capazes de transmitir uma memória tomando ao mesmo tempo, ou escovando, a história a contrapelo. A imagem – a imagem dialética – oferece no presente de seu aparecimento, segundo Didi-Huberman (2015b, p.128), “a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros”.

Sob a incrível circunstância de trabalhar sem contar com nenhum conteúdo documentado, sem nenhum atestado de sentido, sem nenhuma razão pré-existente e tampouco um álibi funcional, o estudioso da pré-história pode oferecer um exemplo de olhar mais desorientado, nu, mas ainda mais rigoroso (e, portanto, capaz de problematização) sobre o teor material e processual das imagens. Didi-Huberman (2019b) argumenta que o pré-histórico precisa recuperar a questão da impressão, a questão do contato, a questão do material-imagem. Será sempre restringido – e é uma bela restrição – retardar o momento de uma atribuição de sentido, ou deixar em suspenso qualquer conclusão lógica a priori de uma pesquisa, de um olhar, de uma perspectiva denominada *icnológica*. A icnologia investiga traços de atividades produzidas por um organismo em um determinado momento de sua vida. Uma autêntica ciência das impressões. A tomada de decisão se dá a partir de uma marca visível mais ou menos distinta, uma marca débil sobre a qual a priori não se sabe quase nada e da qual poderemos encontrar um princípio de sentido apenas após uma atenta análise visível e tátil (e quem sabe olfativa). Um saber que deve parte de sua tecnicidade às tipologias das artes de caça, que são lidas como as verdadeiras e próprias estruturas dos traços, dos informes e dos restos.

Ao referenciar a prescrição da mancha tipográfica no paradigma da impressão visio direcionar o olhar para essa espécie de origem ou hereditariedade. Ao que parece convergir para outro termo relevante: *procedência*. Talvez melhor do que “tradição”, “proceder” capta perfeitamente uma quarta dimensão da impressão: para além do paradigma, processo e procedimento, a procedência demarca e fundamenta (ainda que precariamente) o elo em falta entre o saber e o insaber que a mancha tipográfica convoca. Ora, a procedência – e aqui aplico um olhar icnológico para os aspectos do *Elementos do estilo tipográfico* – implica uma arqueologia da mancha tipográfica decorrente do próprio tempo que atua sobre os materiais para se transformar na substância mesma do design do livro. A semelhança percebida se converte na semelhança construída e pode vir a se recompor – seja através de uma variação mínima, de uma acentuação ou até mesmo de uma inversão dinâmica.

Em suma, é preciso reconhecer que as formas são tempos em operação, tempos contraditórios que se fundam na mesma imagem: o tempo da terra e o tempo do pé que, num instante, é marcado ali para sempre. E por que associar o anacrônico ao arqueológico? Porque a impressão é destinada a durar, sobreviver, retornar. A arqueologia, neste contexto, é mais tátil, provisória, de tentativa e erro, se mostra mais inquieta, heurística. Misturada entre sedimentos, algo permanece lá no emaranhado, isto é, na mistura dos estratos, até que aparece: uma jóia, um fragmento luminoso, um objeto originário tal qual o entende Benjamin – uma imagem dialética, afinal. Em toda impressão, de fato, o jogo entre o contato e a separação perturba a relação entre devir e memória, a ação e o resultado, o agora e o outrora. Os agentes – sejam eles o pesquisador, o designer gráfico ou o corpo-leitor de um livro – se emaranham na estratigrafia da página como se caídos numa sopa de enguias.

Diante do design de um livro deveríamos nos permitir perturbar o saber, turvar o pensamento, reunir tudo aquilo que parece ser muito simples separar arbitrariamente para, depois, censurar. Por que não aceitar que podemos estar diante de um livro do mesmo modo que diante da impressão de um bisão pré-histórico? Basta procurar e encontrar em ambos um mesmo gesto. À frente do bisão, de fato, pouco se sabe de antemão. A impressão leva a colocar em dúvida tudo aquilo que julgo saber, através de um exame aprofundado no próprio material: a imagem formada, o substrato, a natureza do pigmento, o processo do traçado, a situação espaçotemporal.

Assim operam a magia do design do livro e da pintura rupestre do bisão: repousam em paredes, nunca morrem por completo, sempre à espera de serem reconhecidos, relidos, reutilizados e, quem sabe um dia, adquirirem novas fórmulas de uso. A visão não é uma faculdade apenas. É exigência, trabalho: rejeita o visível e reivindica o visual. Ao funcionar como um órgão social da memória, como argumenta Agamben (2017), e também como um sintoma (já que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível), a imagem justamente reivindica um futuro que ainda não sabemos ler, tampouco descrever.

Sabemos que o corpo humano é o primeiro material sobre o qual se exerce o poder mimético, e seria preciso tirar proveito dele para a pré-história das artes com maior insistência do que foi feito até agora. Seria preciso se perguntar se a mais antiga *mimese* dos objetos na representação dançada e pictural não repousa, em larga medida, na *mimese* das operações ao longo das quais o homem primitivo entrava em contato com os objetos. Talvez o homem da idade da pedra não desenhasse o bisão de maneira tão incomparável apenas porque a mão que manipulava o estilete lembrava-se ainda do arco com o qual havia abatido o animal. (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.229)

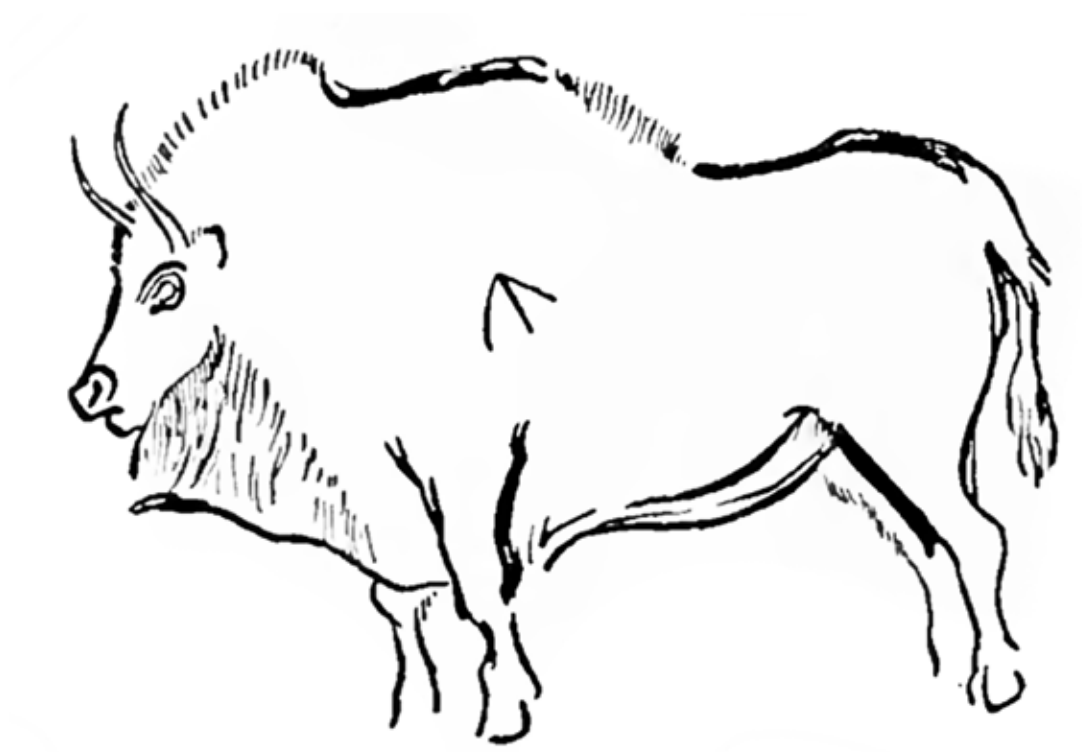


FIG 120 Desenho do bisão do período magdaleniano.

Ir em busca do saber exige saber o que se quer, diz Didi-Huberman (2017c) porém, é preciso, também, saber onde se situa o insaber, os medos latentes, os desejos inconscientes. Tanto é assim que o verdadeiro estado do saber ou de nossa condição nunca é alcançado enquanto ele não for ilustrado pelo insaber. Do mesmo modo, valorizar o que causa prazer pouco sabemos, a menos que nos falte. Pois, segundo Didi-Huberman (2017c, p.35), “se *ver* nos permite *saber*, e até mesmo *prever* algo do estado histórico e político do mundo, é porque a montagem das imagens fundamenta toda sua eficácia numa arte da *memória*”.

Parece, então, que o pensamento divaga ou se dispersa, que a *exposição tabular das imagens* destrói ou ofusca inteiramente a *exposição lógica do argumento* que daria conta de suas relações. Ora, não é nada disso, se compreendermos que o argumento se estabelece de maneira regressiva. Basta olhar primeiro o desenho do bisão pré-histórico do qual uma flecha, esquematicamente, indica – e atinge – o coração. Brecht escreve aqui que “o conhecimento do lugar em que se situa o coração do bisão confere, de qualquer modo, ao caçador forças mágicas”. Maneira de designar a potência “epistemo-desejante” da imagem: por um lado, ela testemunha um *conhecimento* que vai além dos aspectos visíveis (o bisão, por certo, está notavelmente representado, mas o que conta permanece, por meio do lugar indicado pela flecha, o órgão invisível do coração que a flecha deve atingir para vencer o animal). Por outro lado, a imagem testemunha um *desejo* magicamente perenizado na parede da caverna, pelo desenho da flecha que é, antes de tudo, o desenho de um *projeto*: atingir seu objetivo vital. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p.226)

Esta análise põe a termo o objetivo deste Peripatético Gráfico, pois ilumina onde opera a montagem, na relação tensionada entre memória e cultura, cultura e desejo, conhecimento descritivo e magia prospectiva. Incorporando o pensamento didi-hubermaniano ao benjaminiano, encontro outro modo de articular o conceito, sintetizado como se segue: mostrar onde se encontra o órgão vital para atingir o animal ou o sentido faz compreender, antropológicamente, o poder mimético como uma dialética produzindo uma *forma de conhecimento* e indicando uma *forma de ação*. Tudo é montado na mesma *forma estética* configurada pelo movimento gráfico – ou coreográfico – imaginado para o acontecimento.

O gosto pelo mundo das imagens não se alimentará de uma obscura resistência ao saber? Olho para a paisagem lá fora: o mar parece um espelho na sua baía, as florestas sobem até ao cume do monte como massas imóveis e mudas; mais longe, as ruínas de um castelo, desde há séculos inalteradas; o céu resplandece sem nuvens, no seu azul eterno. É isso que o sonhador deseja.

Que esse mar sobe e desce em bilhões e bilhões de ondas, que as florestas estremecem a cada momento da raiz até às folhas, que nas pedras das ruínas do castelo estão continuamente em ação forças que as fazem desmoronar-se e esfarelar-se, que no céu os gases entram em turbilhão, em lutas invisíveis – tudo isso ele tem de esquecer para se entregar às imagens. Nelas encontra serenidade, eternidade. Cada asa de pássaro que o roça, cada golpe de vento que lhe provoca um frêmito, cada coisa próxima que o toca o desmente. Mas toda a distância lhe reconstrói o sonho, que se apoia em cada parede de nuvens, que se ilumina de novo com a luz de cada janela. (BENJAMIN, 2017, p.121)

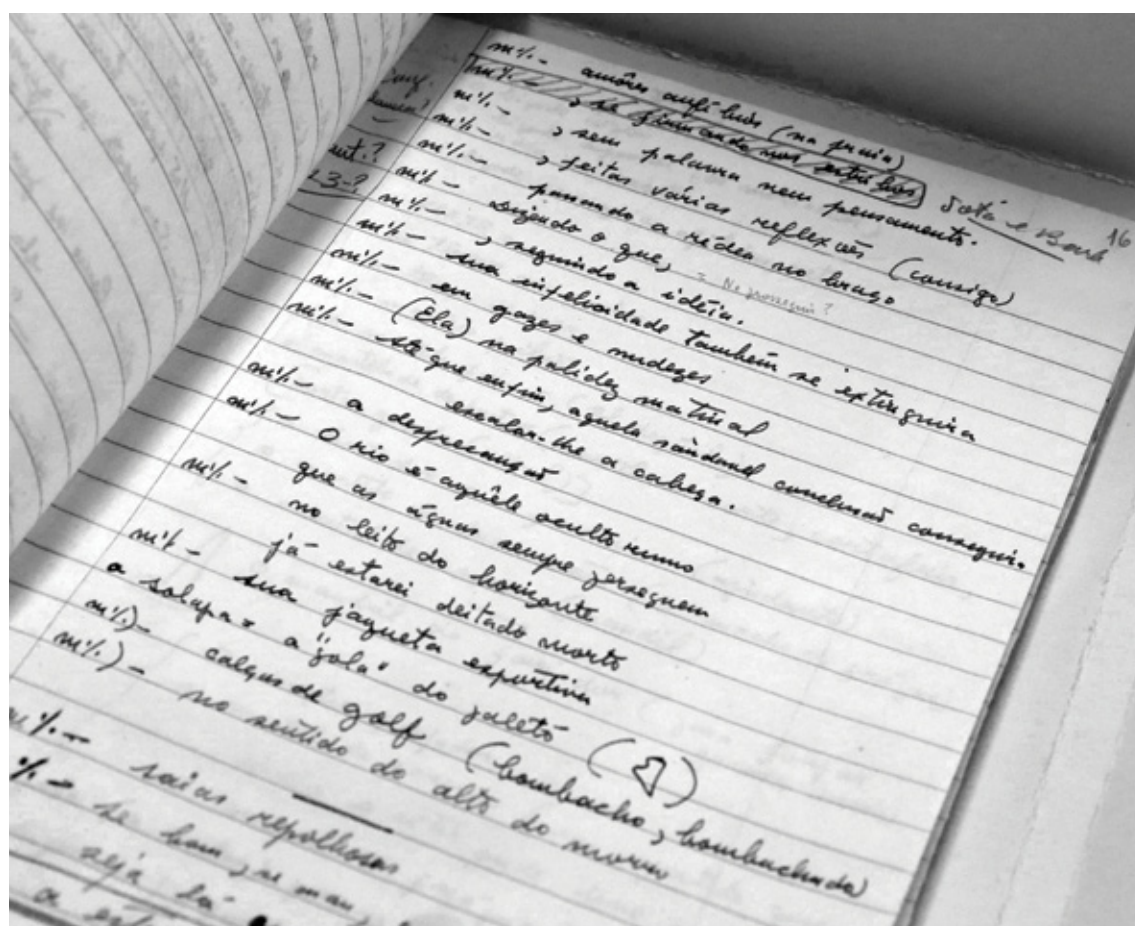


FIG 121 Caderneta de João Guimarães Rosa.

³³Warburg foi um grande inventor de neologismos e especialista em chistes, os quais seus familiares em tom jocoso chamavam "warburguismos".

Coda: m%

João Guimarães Rosa tinha por hábito conservar anotações manuscritas em cadernetas pessoais. Formavam espécie de diário de observações gerais ou fichas catalográficas do cotidiano.

Há um signo muito curioso que se reitera próximo a escritos voltados ao trabalho de criação: *m%*. Sinal incomum e multívoco, indica algo como a intenção de apropriação ou pura inventividade – característica do estilo rosiano – para usos posteriores.

Alguns exemplos pululam na divulgação científica de especialistas na obra rosiana. Espero que um dia possam vir a público devidamente organizados e editados, libertando todo o abrangente espólio ainda protegido e bem guardado pela lei de direitos autorais. Walnice Nogueira Galvão (2008) – em texto que deveria certamente interessar a todos que, por ofício ou prazer, apreciem enveredar por processos criativos – ilustra um dos múltiplos modos de utilização do *m%*. Baseado em anotação alfabética, provavelmente recorrendo à leitura de um dicionário, Guimarães Rosa anota: “Abalonado – que tem forma de balão (*m%*: nuvem)”. Para Galvão (2008), a nota sugere uma composição, embora virtual no código linguístico, isto é, no estado de dicionário da língua, de uma montagem tipicamente rosiana: *nuvem abalonada*.

Outra ocorrência do *m%* que chama a atenção pelo caráter dialético é a expressão sugestivamente intercalada entre palavras que se iniciam pela letra “B”: *fel-pesar*. Jogo riquíssimo de simetria gráfica e antítese de significado – por uma singular “regra de 3” –, poderíamos restituir o termo originário: *bel-prazer*.

Guimarães Rosa tinha lá seus *warburguismos*:³³ além de gostar e saber ouvir muito bem, era daqueles que compulsavam enciclopédias e dicionários. Tinha por hábito listar palavras ou locuções de diversas naturezas, realizando notas de leitura, lembretes, observações ou ilustrações a partir das pesquisas de campo. Tais *páginas* rosianas funcionavam efetivamente como campo operatório para, dentre outros usos, a sua construção literária. Por efeitos de montagem e pela própria experiência de leitura, Guimarães Rosa ia acumulando, compondo, decompondo, decupando o cotidiano. Na lida incessante e em movimento perpétuo, juntava coisas que cresciam desvinculadas, mas que tornava capaz de se complementarem.

Ao que me parece, o processo exuberante de João Guimarães Rosa seguia de forma quase precisa a organização estabelecida pela biblioteca do Instituto Warburg: imagem, palavra, orientação e ação. Numa primeira etapa, o *contato* com o código verbovisual: constituído por um amplo repertório a partir das referências disponíveis, leituras variadas, viagens, estórias narradas ou rememoradas. Em seguida, a busca por se *orientar* nesse grande atlas subjetivo: a procura por estabelecer as correlações, analogias e combinações possíveis e inimagináveis (até serem figuradas), indicando aqui e

acolá o famigerado *m%*. E, então, agir: integração e montagem efetiva, convertendo as possibilidades em narrativas literárias: geografia com mito com metafísica com oralidade com regionalismo com estrangeirismo com neologismo...

Um autêntico Peripatético Gráfico revirado na lida, procurando sempre, como na estória do curioso por novas ideias “Cara-de-Bronze” – que inclusive traz a personagem *Moimeichêgo* [mais um notável neologismo da lavra rosiana, ligação íntima de muitos *eus*: *moi+me+ich+ego*] –, cujas ordens expressas distribuía para que se achasse e trouxesse para ele “o *quem* das coisas!” (ROSA, 2006, p.593).

Ao mostrar como pulsam as imagens nas palavras (e vice-versa, por que não?), Guimarães Rosa coloca em jogo todo um pensamento visual do ver e do fazer ver e, principalmente, do sentir-se olhado por aquilo que se vê. O “quem das coisas” indica, de certo modo, sentir-se olhado, estar implicado e ser transformado por aquilo que vejo. Ao fazer das palavras olhos, criam-se imagens. Além de mostrar que as coisas estão vivas, já que desse modo de ver deriva um processo de desnudamento, exposição, despojamento de suas camadas e nomes próprios e dos limites estanques que supostamente estariam contidos na legibilidade. O “quem das coisas” tem nome, por certo: um nome que mostra, que ensina; um nome que vê.

Para utilizar uma linda expressão de Georges Didi-Huberman (2015c, p.159), diria que João Guimarães Rosa soube como poucos “fazer das palavras olhos”. Sob os olhos de quem as lê, as palavras são as autênticas videntes por contato. E aqui, claramente, os territórios do pensamento que envolvem corpo-leitor, espaço-gráfico e tempo-pulsão sofrem o movimento de uma passagem, de uma revelação, de uma conversão. Transformam reciprocamente as relações entre o corpo e o mundo, o corpo e a linguagem, o pensamento e o inconsciente, o medo e o desejo; uma metamorfose mimética de tudo aquilo que está diante e dentro de um corpo-leitor.

O visual não se dá sem desvios. Desvio do habitual, mas também contorcido no próprio curso. Talvez – e esta tende a ser a maior contribuição do Peripatético Gráfico – o visual *faz* o desvio. A possibilidade de novos caminhos, de atalhos, de procurar no desvão da memória a capacidade para alargar os múltiplos domínios do sentidos. E não há dúvida do papel empenhado pelo corpo-leitor ao se deslocar visando a descoberta arqueológica, guiando-se pelas sensorialidades das manchas tipográficas, mas visando igualmente abrir no terreno do presente o corpo atravessado pelas coisas visíveis do passado.

Não sem razão, eu disse que, no design do livro, a imagem pulsa. Ela constitui – ousa afirmar – o órgão vital que anima a memória. Por isso manifesta as relações íntimas e secretas, as correspondências e analogias entre as imagens, dirá Didi-Huberman (2015c, p.166), “sem que possamos decidir de uma vez por todas se ela é *interior* ou *exterior*, subjetiva ou objetiva, já que pelo seu próprio movimento, que é troca, torna estas fronteiras porosas e voláteis”. A atração pelas

³⁴ Espantoso descobrir nos arquivos do acervo do MET Museum a proveniência da gravura do São João devorando o livro, de Albrecht Dürer. Há uma curiosa coincidência, do manancial das *histórias de fantasmas para gente grande*, que não poderia deixar de registrar. Nos créditos da gravura que se encontra sob a guarda do MET Museum, de Nova York, consta o nome de Frieda Schiff Warburg, que vem a calhar de ser nada menos do que a cunhada de Aby Warburg (casada com seu irmão Felix Warburg). Graças a ela – uma importante colecionadora de arte – devemos a proveniência de uma das cópias, já que parte do seu espólio foi doado ao MET Museum.

³⁵ Cf. Apocalipse, 10: [...] 8. E a voz que ouvi do céu está falando de novo comigo, dizendo: “Vai! Recebe o livro aberto na mão do anjo que está de pé sobre o mar e sobre a terra”. 9. E me dirigi ao anjo, dizendo-lhe: “Dá-me o livrinho”. E ele diz-me: “Toma e come-o. Ele te amargará o ventre, mas na tua boca será doce como mel”. 10. E tomei o livrinho da mão do anjo e comi-o; e na minha boca era como mel doce. E, quando o comi, amargou-se-me o ventre. 11. E dizem-me: “É preciso que tu profetizes novamente a povos e a nações e línguas e a muitos reis”.

entranhas do corpo de um livro – do design do livro, neste caso – também vai em busca da viragem das ideias e do pensamento, das marcas de apropriação e possíveis descobertas. Nada menos do que a *imaginação*, de novo, repetiria Didi-Huberman (2015c) com Baudelaire e Benjamin: faculdade capaz de tocar todas as outras, análise e síntese simultaneamente. João Guimarães Rosa mostra como fazer as correspondências e as analogias: se baseia em farto material, até o ponto de transcrever o mundo como um imenso entreposto de observações com a potência de nos fazer olhar de modo imprevisto e entrevisto. Sabe ser inventivo, visto que monta toda a criação: com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só se pode encontrar no mais profundo da alma, encontra as relações íntimas e secretas entre as coisas e cria um novo mundo.

Um outro João, de Patmos – profeta bíblico do Novo Testamento –, narra a revelação apocalíptica do universo. Há uma gravura de Albrecht Dürer que considero absolutamente atraente e aterroizante. Ela foi incorporada a uma versão da Bíblia, impressa por volta de 1483 nas oficinas de seu padrinho, o tipógrafo e impressor Anton Koberger.³⁴ Se destaca, para mim, o livro recebido por João nesta gravura aparecer em fase de projeto, principalmente porque as marcas de composição e delimitação da mancha tipográfica parecem visivelmente destacadas. Nada demais, talvez: apenas mais uma incursão fugidia pelo insaber que o Paripatético Gráfico faculta àquele que desejar ver.

E é mesmo sobre os percursos da imaginação que em preciosa anotação benjaminiana, a partir das experiências com drogas, lemos: “je brousse les images” (BENJAMIN, 2017, p.168). A tradução brasileira aponta em nota: “atravesso a selva das imagens”. Didi-Huberman (2017c, p.213) – ainda em tradução brasileira – prefere: “eu floresto as imagens”. Por novas vias, prossegue: “as imagens suscitam em mim uma linguagem inaudita, elas me são uma floresta, e mesmo uma selva, onde não posso senão estar perdido, imerso, despossuído, condenado eu mesmo a engoli-las, a mascá-las [...]”. As imagens habitam por toda parte e, mais do que nos atravessar, vivem em nós.

O anjo está certo: ao tomar o livro pelas mãos, provoca *bel-prazer* na boca, já que doce como o mel. E, quando for digerido, o *fel-pesar* no ventre será de amargar. Apesar de tudo, é preciso comunicar. O livro excede as possibilidades de uma boca, como se vê. É o lugar das trocas e conversões recíprocas entre espaços e tempos heterogêneos. E permitirá profetizar novamente, como queira, a povos e a nações e línguas e a muitos reis.³⁵ Lugares forjados no visual e na degeneração em imagem e semelhança. A mancha tipográfica regenera por contato porque sobrevive como sintoma. Por todos os aspectos que se olhe, confere ao profeta a sua energia mais íntima. Um sentir mais fundamental do que gerir ou ingerir – percepção ou sensação –, assumido pela própria imagem penetrante. Acontece que é a imagem quem alcança a sua mais profunda desmesura.

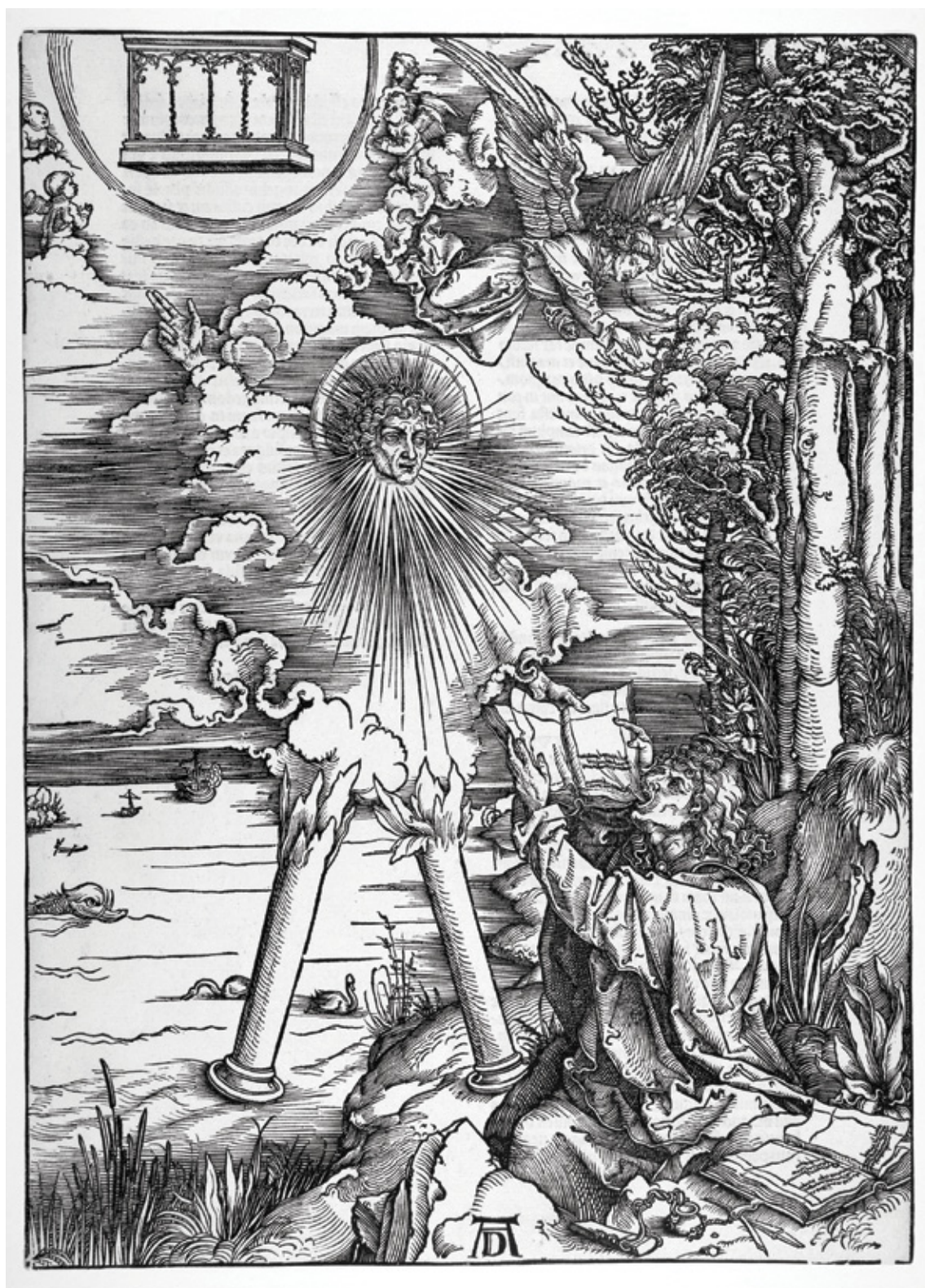


FIG 122 João devorando o livro.

Ora veja: “saber/como/profecia”, para lembrar com Georges Didi-Huberman (2018a) Aby Warburg em outra nota manuscrita que acompanhava a elaboração de *Mnemosyne*. A mancha de tinta do *m%* revela todo esse aspecto: é imagem, é linguagem, é símbolo, é gesto, é operação, é medida, é espaço, é corpo, é tempo. Na genial articulação de Marília Garcia (2018), no *Parque das ruínas*, o momento-memento do testemunho. O instante impressionante, enfim, em que eu olho. E vejo: [].

BIBLIOGRAFIA



FIG 123 Biblioteca Holland House após bombardeio.

ABRIL, GONZALO.

- (2007). Aquí va a ver más que palabras. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 12, pp.7–9.
Disponível em: bit.ly/2xOP2F4. Acesso: 10/7/2019.
- (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 9, pp.15–35. Disponível em: bit.ly/2Ln9OUM. Acesso: 10/7/2019.

AGAMBEN, GIORGIO.

- (2012). *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra.
- (2017). *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano; Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo.

AQUINO, ALEXANDRE DE.

- (2021a). Onças matam 172 flamingos durante ataque em parque de Foz do Iguaçu. *Folha de S.Paulo*.
Disponível em: bit.ly/3gfEwwN. Acesso: 2/2/2022.
- (2021b). Parque das Aves reabre na sexta (12) em clima de luto após morte de flamingos. *Folha de S.Paulo*.
Disponível em: bit.ly/3GmWrw5. Acesso: 2/2/2022.

ARENDT, HANNAH.

- (2008). *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

ARISTÓTELES.

- (2012). *Parva Naturalia*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO.

BATAILLE, GEORGES.

- (2018). *Documents*: Georges Bataille. Trad. João Camilo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie.
- (2020). *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica.

BELO, DIEGO.

- (2016). *Re-vis-à-vis-ta*. A lida cotidiana do design gráfico. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, Universidade FUMEC, Belo Horizonte.

BELTING, HANS.

- (2006, julho). Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. Trad. Juliano Cappi. *Ghrebh-*. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, n.8, pp.32–60.
Disponível em: goo.gl/SxYFsB. Acesso: 16/6/2019.
- (2007a). *A verdadeira imagem*. Trad. Artur Morão. Porto: Dafne Editora.
- (2007b). *Antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores.

BELTING, HANS.

- (2011). *Florence and Baghdad: Renaissance art and Arab science*.
Trad. Deborah Lucas Schneider.
Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- (2014). *Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem*.
Trad. Artur Mourão. Lisboa: KKYM+EAUM.

BENJAMIN, WALTER.

- (2012a). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- (2012b). *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense.
- (2016). *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2017). *Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2018). *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2020). *Sobre o conceito de história*. Trad. Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda.

BÍBLIA.

- (2018). Volume II: Novo Testamento. Apóstolos, Epístolas, Apocalipse.
Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras.

BLOSSFELDT, KARL.

- (2014). *Karl Blossfeldt: The Complete Published Work*. Köln: Taschen.

BONSIEPE, GUI.

- (2012). *Design como prática de projeto*. São Paulo: Blucher.

BORGES, JORGE LUIS.

- (2008). *O informe de Brodie*. Trad. Davi Arrigucci Jr.
São Paulo: Companhia das Letras.
- (2010). *História da eternidade*. Trad. Heloisa Jahn.
São Paulo: Companhia das Letras.

BORSUK, AMARANTH.

- (2018). *The book*. Cambridge: The MIT Press.

BOURRIAUD, NICOLAS.

- (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins.

BRINGHURST, ROBERT.

- (2004). *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- (2005). *Elementos do estilo tipográfico*. Trad. André Stolarski.
São Paulo: Cosac Naify.
- (2006). *A fórmula sólida da linguagem: um ensaio sobre escrita e significado*. Trad. Juliana A. Saad. São Paulo: Edições Rosari.

BRINGHURST, ROBERT.

- (2008). *Everywhere being is dancing: twenty pieces of thinking*. Berkeley: Counterpoint.
- (2011a). *Elementos do estilo tipográfico*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify.
- (2011b). *What Is Reading for?*. Rochester: RIT Cary Graphic Arts Press.
- (2018). *Elementos do estilo tipográfico*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Ubu Editora.

CALVINO, ITALO.

- (2010). *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras.

CARDOSO, RAFAEL.

- (2007). Introdução in Flusser, Vilém. *O mundo codificado – Por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify.
- (2012). *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify.

CARERI, FRANCESCO.

- (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili.

CARRIÓN, ULISES.

- (2011). *A nova arte de fazer livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte.

CARRIÓN, JORGE; OLIVARES, JAVIER.

- (2021). *Warburg & Beach*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

CERTEAU, MICHEL DE.

- (1994). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- (2020). *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora Forense.

CHARTIER, ROGER.

- (1999). *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo, Editora UNESP.

CHÁVEZ, CHRISTINE; FLECKNER, UWE. (EDS.)

- (2023). *Lighting Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*. Berlin: Hatje Cantz Publishing House Ltd.

CORTÁZAR, JULIO.

- (2021). *Todos os contos volume 1 (1945–1966)*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras.

CURTIUS, ERNST ROBERT.

- (2013). *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

DANIELS, PETER T; BRIGHT, WILLIAM. (EDS.).

(1996). *The World's Writing Systems*. New York: Oxford University Press.

DARNTON, ROBERT.

(1990). *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução.

Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

DARWIN, CHARLES.

(2009). *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Trad. Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras.

DEFOE, DANIEL.

(2021). *Robinson Crusoe*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Ubu Editora.

DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FÉLIX.

(2011). *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1.

Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto;
Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34.

DEUTINGER, THEO.

(2018). *Handbook of Tyranny*. Zürich: Lars Müller Publishers.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES.

(1998). *Fasmas*: Ensayos sobre la aparición 1. Trad. Julián Mateo Ballorca. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

(2009a). *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura.

Trad. Augustin de Tugny; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: c/Arte.

(2009b). *La somiglianza per contatto*. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta. Trad. Chiara Tartarini.

Torino: Bollati Boringhieri editore.

(2010). *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

(2011). *Ao passo ligeiro da serva* (saber das imagens, saber excêntrico).

Trad. Renata Correia Botelho; Rui Pires Cabral.

Disponível em: proymago.pt. Acesso: 1/9/2021.

(2012, novembro). Quando as imagens tocam o real. *Pós*, v.2, n.4, pp.204–219. Trad. Patrícia Carmello; Vera Casa Nova.

Disponível em: goo.gl/ThfJL9. Acesso: 1/11/2019.

(2013a). *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro.

Rio de Janeiro: Contraponto.

(2013b). Prefácio in Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto.

(2013c). *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

(2014). *Pensar debruçado*. Trad. Vanessa Brito. Lisboa: KKYM. [E-book]

(2015a). *A semelhança informe*: ou o gaio saber visual segundo George Bataille. Trad. Caio Meira; Fernando Scheib.

Rio de Janeiro: Contraponto.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES.

- (2015b). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2015c). *Falenas: Ensaio sobre aparição*, 2. Trad. Antônio Preto; Eduardo Brito; Mariana Pinto dos Santos; Rui Pires Cabral; Vanessa Brito. Lisboa: KKYM.
- (2016a). *Ninfa Moderna: Ensaio sobre o panejamento caído*. Trad. Antônio Preto. Lisboa: KKYM.
- (2016b). *Que emoção! Que emoção?*. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34.
- (2017a). *Cascas*. Trad. André Telles. São Paula: Editora 34.
- (2017b). (Org.) *Levantes*. Trad. Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- (2017c). *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2017d). *The Man Who Walked in Color*. Trad. Drew S. Burk. Minneapolis: Univocal Publishing.
- (2018a). *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2018b). *Imagens-Ocasões*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda.
- (2018c). *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2019a). *Livres Olhos da História*. Trad. Luís Lima. Lisboa: KKYM. [E-book]
- (2019b). *Vislumbres*. Trad. Mariel Manrique; Hernán Marturet. [S.l.]: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- (2020). *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34.
- (2021). *Povo em lágrimas, povo em armas*. Trad. Hortência Lencastre. São Paulo: N-1 edições.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES; GISINGER, ARNO.

- (2017, outubro). Compreender por meio da fotografia. Trad. Heloisa Jahn. *ZUM* #13, pp.86–103.

DRUCKER, JOHANNA.

- (2017). *Diagrammatic writing*. [S.l.]: Onomatopée 97.
- (2022). *Inventing the alphabet: the origins of letters antiquity to the present*. Chicago: University of Chicago Press.

EAGLETON, TERRY.

- (2011). *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp.

EISENSTEIN, ELIZABETH L.

- (2005). *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

FEBVRE, LUCIEN; MARTIN, HENRI-JEAN.

(2017). *O aparecimento do Livro*. Trad. Fúlvio M. L. Moretto;
Guacira Marcondes Machado.
São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

FISHER, ROSE-LYNN.

(2017). *The Topography of Tears*. New York: Bellevue Literary Press.

FLUSSER, VILÉM.

[19--a]. *Da transparência das coisas*.

Disponível em: bit.ly/37XSJoP. Acesso: 13/5/2022.

[19--b]. *Letras*. Disponível em: bit.ly/3PriPdo. Acesso: 13/5/2022.

[19--c]. *Língua e poesia em Guimarães Rosa*.

Disponível em: bit.ly/3IDJqPO. Acesso: 27/3/2022.

[19--d]. *Livros*. Disponível em: bit.ly/3LFM8pH. Acesso: 13/5/2022.

[19--e]. *Meu atlas*. Disponível em: bit.ly/3wEcUcr. Acesso: 13/5/2022.

[19--f]. *O “iapa” de Guimarães Rosa*.

Disponível em: bit.ly/3yMgdkz. Acesso: 13/5/2022.

[19--g]. *Óculos*. Disponível em: goo.gl/GP8mhw. Acesso: 5/12/2018.

(1998). *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade
de São Paulo.

(2007). *O mundo codificado – Por uma filosofia do design e da
comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify.

(2011). *Natural:mente*: vários acessos ao significado
da natureza. São Paulo: Annablume.

(2014a). *Comunicologia*: reflexões sobre o futuro.

Trad. Tereza Maria Souza de Castro. São Paulo: Martins Fontes.

(2014b). *Gestos*. São Paulo: Annablume.

(2017). Da tipografia. *Caderno Sesc_Videobrasil 12*: metafluxus.

Trad. Alexandre Barbosa de Souza.

São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Videobrasil. [e-PUB]

(2018). *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma filosofia da fotografia.
São Paulo: É Realizações.

(2021). *Língua e realidade*. São Paulo: É Realizações.

FLUSSER, VILÉM; BEC, L.

(2011). *Vampyroteuthis infernalis*. São Paulo: Annablume.

FOCILLON, HENRI.

(2016). *A vida das formas*; seguido de Elogio da mão. Lisboa: Edições 70.

FOUCAULT, MICHEL.

(2013). *O corpo utópico; As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail.
São Paulo: n-1 edições.

FREUD, SIGMUND.

(2019). *A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza.
São Paulo: Companhia das Letras.

FRUTIGER, ADRIAN.

(1999). *Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado*.
Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes.

FRY, TONY.

(2009). *Reconstruções: Ecologia, Design, Filosofia*.
Trad. Gilson César Cardoso de Sousa.
São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

GALILEI, GALILEU.

(2015). *Sidereus Nuncius: o mensageiro das estrelas*.
Trad. Henrique Leitão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GALVÃO, WALNICE NOGUEIRA.

(2008). *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*.
São Paulo: Companhia das Letras.

GARCIA, MARÍLIA.

(2018). *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque.

GILL, ERIC.

(2013). *An Essay on Typography*. London: Penguin Books.

GINZBURG, CARLO.

(2006). *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras.

GOMBRICH, E.H.

(2014). *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*.
New Haven and London: Yale University Press.
(2018). *Aby Warburg: Uma biografia intellettuale*. Trad. Alessandro Dal Lago; Pier Aldo Rovatti. Milano: Abscondita SRL.

GOPNIK, ADAM.

(2015). In the Memory Ward. *The New Yorker*.
Disponível em: bit.ly/3wbq4yF. Acesso: 12/4/2022.

GRAFTON, ANTHONY; HAMBURGER, JEFFREY F.

(2012). Warburg's Library and Its Legacy. *Common Knowledge*, 18:1,
pp.1–16. DOI 10.1215/0961754X-1456845; Duke University Press.

GREENBLATT, STEPHEN.

(2012). *A virada: o nascimento do mundo moderno*.
Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras.

GROS, FRÉDÉRIC.

(2021). *Caminhar, uma filosofia*. Trad. Célia Euvaldo.
São Paulo: Ubu Editora.

GROYS, BORIS.

[20--]. *A solidão do projeto*. Trad. Roberto Winter.
Disponível em: bit.ly/3MEeS3o. Acesso: 17/6/2019.

GUERREIRO, ANTÔNIO.

[20--]. *Aby Warburg e os arquivos da memória*.

Disponível em: bit.ly/2N7LJDt. Acesso: 17/6/2019.

HARA, KENYA.

(2011). *Designing Design*. Trad. Maggie Kinser Hohle; Yukiko Naito.

Baden: Lars Müller Publishers.

(2012). *White*. Trad. Jooyeon Rhee. Zurich: Lars Müller Publishers.

(2015). *Ex-formation*. Trad. Maggie Kinser Hohle; Yukiko Naito.

Zurich: Lars Müller Publishers.

HENDEL, RICHARD.

(2006). *O Design do Livro*. Trad. Geraldo Gerson de Souza;

Lúcio Manfredi. Cotia: Ateliê Editorial.

HOCHULI, JOST.

(2013). *O detalhe na tipografia*. Trad. Karina Jannini.

São Paulo: WMF Martins Fontes.

HOUAISS, ANTÔNIO; VILLAR, MAURO DE SALLES.

(2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

HOUSTON, KEITH.

(2013). *Shady characters: the secret life of punctuation, symbols, & other*

typographic marks. New York: w.w. Norton & Company, Inc.

HUSS, MATHIAS; SCHÄFER, OTTO.

(18.1). *La Grant danse macabre des hommes et des femmes*. [Lyons: Mathias

Huss]. Disponível em: bit.ly/3WjZ7mk. Acesso: 16/12/2022.

ILLICH, IVAN.

(1993). *In the vineyard of the text: a commentary to Hugh's*

Didascalicon. Chicago: The University of Chicago Press.

INGOLD, TIM.

(2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes.

(2016). *Lines: A Brief History*. New York: Routledge.

JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR.

(2018). *A música e o inefável*. Trad. Clovis Salgado Gontijo.

São Paulo: Perspectiva.

JANSSEN, FRANS. A.

(2004). *Technique et design in the history of printing*.

't Goy-Houten: Hes & De Graaf Publishers.

JEAN, GEORGES.

(2002). *A escrita – memória dos homens*. Trad. Lídia da Mota Amaral.

Rio de Janeiro: Objetiva.

KERTÉSZ, ANDRÉ.

(2008). *On Reading*. New York: w.w. Norton & Company.

LAPOUJADE, DAVID.

- (2014). O inaudível – uma política do silêncio. In: Novaes, Adauto. (Org.) *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- (2017). *Potências do tempo*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições.

LE GUIN, URSULA K.

- (2021). *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chierigati; Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1 edições.

LEVI, PRIMO.

- (2010). *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras.

LUDEÑA ROMANDINI, FABIÁN.

- (2017). *A ascensão de Atlas*. Glosas sobre Aby Warburg. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie.

MAK, BONNIE.

- (2012). *How the page matters*. Toronto: University of Toronto Press.

MALDONADO, TOMÁS.

- (2012). *Cultura, sociedade e técnica*. Trad. Paulo Antonio Barbosa. São Paulo: Blucher.

MALLARMÉ, STÉPHANE.

- (2002). *Fragmentos sobre el libro*. Trad. Juan Gregorio. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia; Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.

MANGUEL, ALBERTO.

- (1997). *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2006). *A biblioteca à noite*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2016). *Uma história natural da curiosidade*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2017). *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

MARQUES, ANA MARTINS.

- (2015). *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras.

MCCLOUD, SCOTT.

- (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins.

MCKENZIE, DONALD FRANCIS.

- (2018). *Bibliografia e Sociologia dos Textos*. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MCLUHAN, MARSHALL.

(2007). *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix.

MELOT, MICHEL.

(2012). *Livro*,. Trad. Marisa Midori Deaecto; Valéria Guimarães.

Cotia: Ateliê Editorial.

MENDES, ANABELA. ET AL. (ORG.)

(2012). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: estudos sobre*

Aby M. Warburg. Lisboa: Universidade Católica Editora.

MERLEAU-PONTY, MAURICE.

(2011). *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro

de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

MICHAUD, PHILIPPE-ALAIN.

(2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Sibylle Muller.

Rio de Janeiro: Contraponto.

MITCHELL, W.J.T.

(2017). O que as imagens realmente querem?

In ALLOA, Emmanuel. (Org.) *Pensar a imagem*.

Trad. Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

MOLES, ABRAHAM.

(2012). *Sociodinâmica da cultura*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida.

São Paulo: Perspectiva.

MUNARI, BRUNO.

(1998). *Das coisas nascem coisas*. Trad. José Manuel de Vasconcelos.

São Paulo: Martins Fontes.

NERUDA, PABLO.

(2008). *Livro das perguntas*: Pablo Neruda. Trad. Ferreira Gullar.

São Paulo: Cosac Naify.

NÚÑEZ, RAFAEL E.; SWEETSER, EVE.

(2006). With the Future Behind Them: Convergent Evidence

From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic

Comparison of Spatial Construals of Time. *Cognitive Science*: 30.

pp.401–450. Disponível em: bit.ly/3xOR6uJ. Acesso: 21/9/2021.

OHRT, ROBERTO; HEIL, AXEL. (CONCEPT)

(2020). *Aby Warburg: The Bilderatlas Mnemosyne – The Original*.

Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH.

ORWELL, GEORGE.

(2021). *Por que escrevo e outros ensaios*. Trad. Claudio Marcondes.

São Paulo: Penguin-Companhia das Letras.

PALLASMAA, JUHANI.

(2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*.

Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman.

PAZ, OCTAVIO.

(2012). *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht.

São Paulo: Cosac Naify.

(2013). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*.

Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify.

PEREC, GEORGES.

(2013). *Lo infraordinario*. Trad. Jorge Fondebrider.

Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

PESSOA, FERNANDO.

(2011). *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares,

ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.

São Paulo: Companhia das Letras.

PINKER, STEVEN.

(2008). *Do que é feito pensamento*: a língua como janela para a natureza humana. Trad. Fernanda Ravagnani.

São Paulo: Companhia das Letras.

PLÍNIO.

(1988). *Storia naturale*: v – Mineralogia e storia dell'arte (Libri 33–37).

Trad. Antonio Corso; Rossana Mugellessi; Gianpiero Rosati.

Torino: Einaudi Editore.

POLASTRON, LUCIEN X.

(2013). *Livros em chamas*: A história da destruição sem fim das

bibliotecas. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio.

PROUST, MARCEL.

(2006–2013). *Em busca do tempo perdido*; v.1–7. São Paulo: Globo.

QUIGNARD, PASCAL.

(2014, novembro). *Pagina*. Trad. André Telles. *serrote* #18. pp.147–155.

RAMACHANDRAN, V.S.; HUBBARD, E.M.

(2001). Synaesthesia—A Window Into Perception, Thought and Language. *Journal of Consciousness Studies*, 8, No. 12, 2001, pp.3–34. Disponível em: bit.ly/3lfl9G. Acesso: 23/9/2021.

RANCIÈRE, JAQUES.

(2009). *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34.

(2012). *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto.

Rio de Janeiro: Contraponto.

ROCK, MICHAEL.

(2013). *Multiple Signatures*. New York: Rizzoli.

ROSA, JOÃO GUIMARÃES.

(2001a). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

(2001b). *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

(2006). *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROSENBLOOM, MEGAN.

(2020). *Dark archives*: a librarian's investigation into the science and history of books bound in human skin.

New York: Farrar, Straus and Giroux.

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE.

(2015). *O pequeno príncipe*. Trad. André Telles; Rodrigo Lacerda.

Rio de Janeiro: Zahar.

(2020). *Pioneiro da aviação*. Correio sul, Voo noturno & Terra dos homens.

Trad. Mônica Cristina Corrêa.

São Paulo: Penguin-Companhia das Letras. [E-book]

SANDOVAL, ANDRÉS.

(2021) *caramba!*: A história secreta dos carimbos. São Paulo: Todavia.

SANTOS, MILTON.

(2014). *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp.

SENNETT, RICHARD.

(2013). *O Artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record.

SETTIS, SALVATORE.

(2008). *Warburg continuatus*. Descrição de uma biblioteca.

In BARATIN, Marc; JACOB, Christian. (Direção) *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente.

Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

SHAKESPEARE, WILLIAM.

(2016). *William Shakespeare*: teatro completo; v. 2. Comédias e romances.

Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar.

SIMMEL, GEORG.

(2014, julho). Ponte e porta. Trad. Laura Rivas Gagliardi.

serrote #17, pp.69–75.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI.

(2018). *Ele que o abismo viu*: epopeia de Gilgamesh.

Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

SMEIJERS, FRED.

(2015). *Contrapunção*: fabricando tipos no século dezesesseis, projetando tipos hoje. Trad. Gustavo Ferreira. Brasília: Estereográfica.

SOLNIT, REBECCA.

(2016). *A história do caminhar*. Trad. Maria do Carmo Zanini.

São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins.

STALLYBRASS, PETER.

(2016). *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

STOLARSKI, ANDRÉ.

(2005). Apresentação à edição brasileira in BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify.
(2012). *Design e arte: campo minado*. Uma antologia de discursos comentados e uma proposta disciplinar. Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TAVARES, ANDRÉ.

(2016). *The Anatomy of the Architectural Book*. Zurich: Lars Müller Publishers.

THOMPSON, D'ARCY WENTWORTH.

(1992). *On Growth and form*: The complete revised edition. New York: Dover Publications.

THOREAU, HENRY DAVID.

(2012). *A desobediência civil*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

TSCHICHOLD, JAN.

(2007). *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial.

UNGER, GERARD.

(2016). *Enquanto você lê*. Trad. Maíra Galvão. Brasília: Estereográfica.

VERNANT, JEAN-PIERRE.

(1990). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

VONNEGUT, KURT.

(2019). *Matadouro-cinco: ou a cruzada das crianças. Uma dança compulsória com a morte*. Trad. Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca.

WAGNER, ROY.

(2017). *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza; Alexandre Morales. São Paulo: Ubu Editora.

WARBURG, ABY.

(2013a). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto.
(2013b). Anexo I. Aby Warburg: "Recordações de uma viagem à terra dos pueblos" (1923). In MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad. Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto.

WARBURG, ABY.

(2015). *Histórias de fantasma para gente grande*: escritos, esboços e conferências. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras.

(2018). *A presença do Antigo*. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp.

WARDE, BEATRICE.

(2015). A taça de cristal, ou porque a tipografia deve ser invisível. In ARMSTRONG, Helen. (Org.). *Teoria do design gráfico*: Helen Armstrong. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify.

WATSON, CECILIA.

(2019). *Semicolon*: the past, present, and future of a misunderstood mark. New York: Ecco.

WILLIAMS, RAYMOND.

(2007). *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo.

WOLLNER, ALEXANDRE.

(2003). *Alexandre Wollner*: Design visual 50 anos. São Paulo: Cosac & Naify.

YATES, FRANCES A.

(2017). *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp.

ZIELINSKI, SIEGFRIED ET AL. (EDS.)

(2015). *Flusseriana*: An Intellectual Toolbox. Minneapolis: Univocal Publishing.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Conforme proposto no projeto de tese, por trechos esparsos – mais ou menos dilacerados – coloquei o conteúdo aqui apresentado, durante a sua elaboração, à prova do bom debate com os meus pares acadêmicos e profissionais do mercado profissional. Em diferentes eventos ou publicações, pude desfrutar da atenção e escrutínio de interlocutores a respeito dos pontos investigados, a quem sou grato. Por diferentes edições do Colóquio Discente do PPGCOM/UFMG, pude apresentar e publicar em e-book os seguintes trabalhos: *Peripatético Gráfico: Primeiros Passos*; *Do miolo aos miolos*; *Mundo coberto de plumas* (no prelo). No Ecomig 2019, discuti o trabalho *Mire e veja: os óculos, a taça, o livro* (no prelo). E na Revista Internacional em Língua Portuguesa (RILP), tive a oportunidade de publicar artigo intitulado *O livro tem volume?*. As referências completas para os trabalhos se encontram disponíveis no meu currículo Lattes. Reverencio especialmente a todas e todos tradutores (formalizados ou não), mediadores anônimos e imprescindíveis das palavras aqui impressas.



Esta tese foi projetada por Diego Belo no primeiro semestre de 2023, em Belo Horizonte, Brasil. A fonte de texto é a Chaparral Pro, autoria de Carol Twombly.