

A LETRA E A IMAGEM DA LETRA: INTERMIDIALIDADE EM *VISTA PARCIAL DA NOITE*, DE LUIZ RUFFATO

A letra e a imagem da letra:
intermediality in *Vista parcial da noite*, by Luiz Ruffato

Ana Cláudia Munari Domingos¹

Helena Jungblut²

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar alguns recursos gráficos criados pela narração de *Vista parcial da noite*, de Luiz Ruffato, enquanto fenômenos intermidiais que produzem significado para além dos signos simbólicos das palavras. Para este trabalho, a intermidialidade é considerada como modelo de compreensão do objeto, visto que analisa os fenômenos intermidiais para a construção de significado. É apresentada uma pesquisa com romances vencedores do Prêmio Jabuti entre 1994 e 2015, mostrando exemplos do que se considera “gesto escritural”, e, por fim, é realizada a análise do romance para elucidar relações entre a imagem verbal e a não verbal da palavra, pensando a combinação entre os modos simbólico e icônico.

Palavras-chave: Intermidialidade. Escrita e imagem. Iconicidade. Romance contemporâneo brasileiro, *Vista parcial da noite*.

Abstract

This paper aims to analyze graphic resources in the narration of *Vista parcial da noite*, by Luiz Ruffato, as intermedial phenomena and indicative of meaning beyond the symbolic signs of words. For the purpose of this paper, Intermidiality is considered as a model for understanding the object, since it analyzes the intermedial phenomena for the construction of meaning. We present a survey with novels that won the *Jabuti* Award between 1994 and 2015, showing examples of what is considered “scriptural gesture” and, lastly, we conduct the analysis of the novel to elucidate relations between verbal and non-verbal image of the word.

Keywords: Intermidiality. Writing and image. Iconicity. Contemporary Brazilian novel, *Vista parcial da noite*.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2011). Pós-doutorado em Comparative Studies – Intermidiality, na Linnéuniversitetet, Suécia. ana.c.munari@gmail.com

² Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc). le.jungblut@gmail.com

Do gesto à palavra

É desde os primeiros gestos comunicativos que aprendemos a usar o corpo como mídia de comunicação, assim como o faziam os primeiros humanoides de que se origina nossa civilização. Embora a oralidade e o gesto já se tenham mostrado insubstituíveis em muitos aspectos, o desenvolvimento das mídias para além do corpo e da voz é que se mostraram meios eficientes de representação das narrativas e do pensamento, fazendo evoluir as ciências em geral. São, assim, os modos como adaptamos essas representações aos interesses humanos que possibilitaram erigir a civilização, que hoje dispõe de diversos meios para se comunicar.

Na escrita verbal, aspectos comunicativos como a postura, o movimento do corpo e a entonação, o timbre e a inflexão da voz são transformados em grafemas – muitos deles adaptados em metáforas, outros apagados pela impossibilidade da transmídiação. O texto teatral, por outro lado, é um dos exemplos que mostram que o *dizer* uma frase pode ser tão importante quanto a própria oração escrita no papel, vide a função das rubricas transmidiadas para o espetáculo na combinação com a performance dos atores. Ainda que essas indicações se distingam do texto da ação que o drama literário supõe em cena, os sinais gráficos de uma narrativa verbal escrita, a exemplo de um romance, são transparentes, para que não desloquem nossa atenção do exercício cognitivo de transformar os símbolos em *representamens* usando apenas nosso repertório e imaginação.

No entanto, uma breve mirada em práticas de escrita ao longo dos romances brasileiros já nos revela o emblemático Machado de Assis, em casos como o de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2010). Entre os muitas vezes irônicos e algumas vezes cabotinos narradores machadianos, em *Memórias*, o defunto autor se *corporifica* pela palavra: no capítulo CXXXV, logo no primeiro parágrafo, aparece a palavra “ESQUECIMENTO” em caixa alta, quando Brás Cubas cita a fala de um inglês e logo em seguida escreve: “Vai em versaletes esse nome. OBLIVION!” (2010, p. 280). Versalete designa a grafia de uma letra que tem a mesma forma das maiúsculas, mas é escrita no mesmo tamanho das minúsculas. O significado é construído, no texto, marcando a “rejeição” de Brás àquele personagem, quando o narrador, ciente desse

sentimento, decide utilizar uma fonte condizente. A semiose, pois, não está relacionada ao valor simbólico da linguagem verbal que narra, mas sobretudo à função da escrita, à sua materialidade em seu gesto visível. Não há como dizer em versalete, é preciso escrever. É o “gesto escritural” desse autor defunto que se soma à voz narrativa do personagem-narrador.

É com essa cena machadiana que introduzimos o objetivo deste estudo: analisar os gestos escriturais desse narrador-escritor no romance de Luiz Ruffato (2006), *Vista parcial da noite*, compreendendo-os como fenômenos intermidiais. Para este trabalho, assim, a intermidialidade é considerada como modelo de compreensão do romance, visto que analisa os fenômenos intermidiais – essas pontes entre as mídias, como definimos adiante – para a construção de significado. Embora a intermidialidade possa ser considerada relativamente jovem, fenômenos intermidiais como este que é objeto de nossa análise não podem ser vistos como uma novidade nas artes, nem mesmo no romance, como já mostramos. Escritores, editores e outros artistas da escrita desde há muito recorrem a diversos recursos gráficos não apenas para indicar como o texto deve ser lido, mas também para construir significado para além dos signos simbólicos das palavras. No entanto, parece haver, nesses tempos de representações cada vez mais midiadas³ por tecnologias audiovisuais, uma tendência a usar a opacidade da forma como recurso sígnico, e é nesse sentido que nos voltamos para o romance contemporâneo, a exemplo da obra de Ruffato. Neste trabalho, nosso interesse recai, assim, sobre essa espécie de “escritura” que chamamos de gesto escritural, que se faz por meio, sobretudo, da iconicidade, em seu modo de representar objetos pela similaridade.

Para isso, este trabalho se divide em três seções. Na primeira, apresentamos um modelo para a compreensão da intermidialidade, elaborado a partir da proposta de Lars Elleström (2017) para o estudo das modalidades das mídias; na segunda, trazemos uma síntese de um levantamento de dados a partir de extensa pesquisa com os romances vencedores do Jabuti entre 1994 e 2015, mostrando alguns exemplos daquilo que consideramos o gesto escritural; na terceira, por fim, fazemos

³ Optamos por empregar a versão utilizada pela tradução dos textos de Elleström (2017, p. 8-9) para a língua portuguesa para o verbo mediar e seus derivados, conforme sugere o termo intermidialidade.

a análise de *Vista parcial da noite*, de Luiz Ruffato (2006), um dos romances mais paradigmáticos presente naquele *corpus* inicial, para exemplificar muitas das ocorrências que citaremos ao longo deste texto.

A intermedialidade entre os modos simbólico e icônico

Ao compreender o gênero romance como um tipo de mídia qualificada, seguindo as proposições de Lars Elleström (2017, p. 74), levamos em conta os dois aspectos qualificadores: o contextual, que “é a origem, a delimitação e o uso das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas”; e operacional, que “inclui características estéticas e comunicativas”. Esses aspectos dão conta de diferenciar, por exemplo, uma narrativa jornalística de uma literária. Para entender a intermedialidade no romance, no entanto, precisamos, antes, observar as características de “suas modalidades básicas” (ELLESTRÖM, 2017) e os modos de cognição que elas exigem para construção de significado, como fazemos nesta seção.

Vejamos: um romance é uma narrativa feita de palavras escritas numa superfície plana que devem ser lidas da esquerda para a direita, de cima para baixo, da capa à última contracapa. Essas palavras, como signos simbólicos, exigem que a leitura construa representações por convenção, evocando nosso repertório ou dicionário. Certamente, sabemos que palavras, grafemas visuais, constroem representações crossmodais (ELLESTRÖM, 2018), quer dizer, representações de objetos que não são apenas visuais e evocam diferentes sentidos que não apenas o visual. No entanto, também temos consciência desse aspecto da palavra, que é o de evocar essas representações por convenção, sem que nos detenhamos ao aspecto visual de sua configuração gráfica. É nesse sentido que a palavra, em suas letras, é transparente aos nossos olhos quando lemos um romance, assim como os símbolos gráficos característicos das narrativas romanescas, tais como os sinais de pontuação e de marcação do discurso direto. O ponto de exclamação, assim, transmídia um recurso da fala, a entonação, ou mesmo do corpo, no sentido de que manifesta uma emoção que pode variar conforme o contexto. No entanto, esse sinal de pontuação

traz esse sentido por convenção, mal o vemos e já sabemos do que se trata, sem que seja necessário buscar a que objeto ele se refere.

É observando essa “ponte” entre as representações simbólicas e icônicas da palavra e dos sinais gráficos que selecionamos a Intermidialidade como um modelo de análise do romance em seu aspecto semiótico, que extrapola a representação típica da linguagem verbal. As qualidades semióticas das imagens não verbais poucas vezes são contempladas pelos Estudos Literários, que colocam no eixo de análise a representação simbólica da linguagem literária. Isto é, entender o modo semiótico do romance significa entendê-lo como um tipo de mídia em toda a sua complexidade, levando em conta os diferentes modos de suas modalidades materiais, espaçotemporais, sensórias e, por fim, semióticas, como desejamos expor.

Além disso, compreender os fenômenos da literatura, hoje, significa colocá-la em sua relação com outras formas de comunicação, o que torna importante, também, trazer o receptor contemporâneo, navegador da hipermídia, a essa equação. Quando a cultura passa a ser extensamente midiada por formas visuais e audiovisuais, certamente nossa percepção se reconfigura para enxergá-las como representações sígnicas. Essas práticas com imagens não verbais – pictóricas, imagens em movimento, imagens sonoras – também institui complexidade nas produções, que precisam dialogar com esse receptor, evocando a criação de diferentes estratégias. É nesse sentido que, no romance contemporâneo, a palavra do narrador, imitando a performance oral da origem da literatura, associa-se a outras formas de representação, como esses que chamamos de gestos escriturais. Entender esse fenômeno como intermidial nos ajuda a entender a complexidade da literatura – e das artes – promovendo sua significação, visto que as mídias se apropriam de recursos de outros tipos de mídias para construção de semiose.

Podemos entender o conceito de “mídia” em seu sentido amplamente reconhecido de meio, espaço entre um emissor e um receptor. A partir dessa mesma ideia, mídia pode ser um meio técnico, de produção, distribuição, armazenamento e recepção de conteúdo. Para a Intermidialidade, os aspectos da mediação são importantes à medida que representam valores cognitivos, ou seja, significado em potência a ser percebido por um receptor. Dessa forma, os tipos de mídia que

interessam são aqueles que, de um lado, advém da análise das modalidades básicas e, de outro, dos aspectos qualificadores, a exemplo do que mostramos com o romance, ou seja, do modo como essas categorias de análise colocam uma *moldura* em torno de um tipo de mídia a partir de suas qualidades. Se considerada como um fenômeno, a intermedialidade seria a quebra ou a “mistura” dessa moldura dada pelas mídias. Podemos dizer que as mídias são diferentes e semelhantes entre si, e a intermedialidade seria como “uma ponte entre diferenças midiáticas cujas bases são semelhanças midiáticas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 51). Os estudos de intermedialidade analisam essas pontes, desconstruindo as modalidades das mídias para compreender diferenças e semelhanças e, assim, alcançar o significado dos produtos de mídia como este que vamos analisar, *Vista parcial da noite*.

Enquanto uma manifestação cultural, tanto o romance quanto a literatura podem ser examinados a partir da cultura das mídias e do conceito de mídia, visto serem formas de comunicação.

Quando tomamos um romance entre as mãos e o abrimos em suas páginas, a modalidade material da mídia logo se manifesta para nós e, quando lemos, na ficha catalográfica, a palavra “romance”, cria-se certa expectativa em torno dessa mídia. Não esperamos que, ao abrir um romance, surjam imagens em três dimensões como nos livros pop-ups. Esperamos encontrar palavras na página, cuja interface exige o sentido da visão (sua modalidade sensorial), escritas na linguagem verbal, a qual poderemos ler de cima para baixo, e da esquerda para a direita (a modalidade espaçotemporal, no caso dos livros ocidentais), que nos permite alcançar os elementos da narrativa, que são construídos dessa forma, estendendo-se no espaço-tempo da página.[...] Quando abrimos um romance e encontramos várias imagens não verbais, fotografias, por exemplo, nossa expectativa de estarmos lendo um romance começa a esboroar – personagens não têm existência extratextual, como fotografá-los? [...] Da mesma forma, certo estranhamento acontece se ao abrimos o livro enxergamos a mancha escura, centralizada na página, menor que a branca, como nos poemas, sem a tabulação do parágrafo; ou se eu escuto um som vindo de dentro do livro como numa caixinha de música; ou se formas em papel se erguem formando uma imagem em terceira dimensão, como um castelo; ou se percebemos que o livro é dividido em atos, diálogos e apresenta rubricas. (DOMINGOS, no prelo)

Assim, se acontecem esses “imprevistos” que esfacelam a expectativa sobre o romance, temos um espaço intermidial, invadido por outras mídias, que são a fotografia, o poema, a música ou o teatro. Elleström (2017, p. 58) propõe um modelo de análise baseado nas “modalidades das mídias” que nos permite compreender os gestos escriturais como fenômenos intermidiais – são elas: a modalidade material, a sensorial, a espaçotemporal e a modalidade semiótica.

A modalidade material está relacionada à interface corpórea latente de uma mídia. Por exemplo: a interface material da tevê, do cinema, do *tablet* e do livro é uma superfície plana, geralmente inorgânica (a pele é orgânica e nela podemos escrever), e elas se diferenciam pela modalidade sensorial, que são os atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos dos sentidos, a interface presente da mídia – visão, audição, tato, paladar e olfato (ELLESTRÖM, 2017). Um romance, de modo geral, pede o sentido do tato, para virar as páginas, e da visão, para enxergar e ler a escrita verbal, ainda que muitos livros já brinquem com a audição e o olfato. Um romance que brinca com as cores da tipografia afeta nossa modalidade sensorial, pois esperamos interagir com as palavras em sua modalidade tipográfica comum ao código impresso de um romance adulto – preto no branco da página.

Ainda conforme Elleström (2017), a modalidade espaçotemporal consiste em estruturar a percepção dos dados sensoriais da interface material em experiências e concepções de espaço e de tempo. Isto é, quando lemos um romance, o lemos da esquerda para a direita, de cima para baixo e as palavras estão sequencialmente umas após as outras, assim como, no caso das narrativas, a história vai-se construindo nessa sequência diacrônica. Quando as pessoas mencionam a dificuldade de ler um romance em *e-book*, isso se relaciona também à modalidade espaçotemporal, visto que o livro apresenta modos diferentes do ebook no que diz respeito à dimensão e peso. Já a modalidade semiótica é a que envolve a criação de significado por meio das diferentes representações dos signos – icônicos, indiciais e simbólicos. Essa produção de significado se inicia na própria apreensão e organização inconsciente dos dados sensoriais percebidos pelos receptores e continua no ato consciente de encontrar conexões relevantes dentro da estrutura espaçotemporal da mídia e entre o produto de mídia e o que ele representa do mundo. Assim, a

modalidade semiótica é afetada por todas as outras, visto que o significado é construído desde o início do processo de percepção.

É importante deixar claro que, para Elleström (2017, p. 60), “entidades como ‘texto’, ‘música’, ‘gesto’ ou ‘imagem’ *não* são vistas como modalidades ou modos”. Ao falar de modalidades, falamos das quatro categorias, que vão do material ao mental, e, ao falar de modos, dizemos as variantes dessas quatro modalidades. Elleström (2017) salienta que as modalidades são inter-relacionadas e dependem umas das outras de várias maneiras, e que apenas teoricamente podem ser separadas.

Toda mídia apresenta as quatro modalidades, enquanto é a variabilidade de modos em cada uma delas que torna diferentes os tipos de mídias. É na modalidade semiótica que a comunicação dos produtos de mídia constrói semiose pela representação de objetos, que, como já dissemos, pode ser simbólica, icônica ou indicial. Nos romances, a representação sígnica é sobretudo simbólica, visto que as palavras representam por convenção. A fotografia é mais indicial em sua representação de objetos, já que há uma relação direta entre a imagem produzida e algo fora dela. As pinturas são mais icônicas, se parecem com os objetos que representam. Se o uso da cor para evocar sentido acontece em um tipo de mídia cujos modos essenciais não incluam a cor, então podemos, sim, pensar que está acontecendo aí uma invasão de uma mídia pela outra. Ou seja, temos aí um fenômeno intermidial: o romance está usando um modo que não é o seu, mas que é, por exemplo, da pintura, para produzir significado. A multimodalidade, levando em conta o conceito de Elleström de modalidade, refere-se à combinação de diferentes modos, por exemplo, o bidimensional e o tridimensional, o icônico e o simbólico, ou à combinação dos sentidos na percepção – a audição, a visão, o tato, o paladar e olfato. Os romances cujas palavras também constroem representações icônicas como as da pintura são, assim, multimodais. Esses modos também podem se distinguir em submodos, por exemplo, um romance cujas palavras se apresentam em diferentes fontes também pode ser considerado multimodal.⁴

⁴ A multimodalidade, ainda que não nos demos conta, está presente em muitos textos quando entendemos que diferentes modos de uma mesma modalidade estão sendo usados para construir significado.

Ao falar aqui sobre letra e palavra como imagem não verbal, compreendemos que a representação simbólica da palavra passa a dividir relevo com a representação icônica, quer dizer, com o conteúdo gráfico que se relaciona com sua disposição na mancha da página. Enquanto elemento gráfico, ela recebe o sentido de volume distribuído no espaço e, manipulada graficamente, ganha significados a partir da exploração da superfície da página, constituída de espaços em branco e espaços gráficos. Quando um romance inclui modos de outras mídias, ainda que na mesma superfície plana da página, a semiose se dá através de representações icônicas e indiciais, além do simbólico. Uma fotografia, em sua representação indicial, por exemplo, pode ser uma interessante estratégia de inserção de verossimilhança quando usada em um romance.

A opacidade da intermedialidade na cultura contemporânea

Como já referido, esta análise tem por base um estudo mais extenso a partir de dados levantados pelo projeto de pesquisa “Vozes da ficção: o narrador na cultura da conexão”,⁵ cujo objetivo foi analisar o conjunto dos romances brasileiros vencedores do Prêmio Jabuti, entre os anos 1994 e 2015, para buscar tendências da literatura contemporânea. A lista dos romances ganhadores, quando formatada, totalizou 22 anos de premiação com 68 obras.⁶ A escolha do ano 1994 deu-se por ser o início da internet comercial no Brasil. Esse foi o modo encontrado para demarcar o complexo espaço contemporâneo, tecendo relações com um dos paradigmas da mudança para a sociedade atual, nas práticas com a internet e, também, na convergência de mídias característica da hipermídia, a linguagem das redes digitais. O projeto propunha uma reflexão sobre as tendências da ficção na sua relação com as mentalidades contemporâneas, centralizando a atenção na voz que constrói o texto – a do narrador –, e foi a partir dessa voz que percebemos a recorrência do uso de

⁵ Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul, 2015-2017.

⁶ Na maioria dos casos, foram 3 obras ganhadoras por ano, contudo, em 1997 e 2006 houve quatro vencedores, os quais estão considerados no *corpus*. Em alguns anos, é considerado, pelo Prêmio, os 1º, 2º e 3º lugares, em outros, são considerados somente “vencedores”, sem indicações de classificação, então consideramos aqui as obras por ano, sem distinções.

representações não verbais que, aqui, entendemos como esse gesto escritural, um fenômeno da intermedialidade.

Um dos critérios de análise era justamente distinguir fenômenos intermediais nesses romances, por exemplo: o uso da letra e da palavra como imagem não verbal, de diferentes tipografias, de fotografias, mapas, receitas, cartas. Além disso, o projeto gráfico também era objeto de observação, levando-se em conta a presença de alterações nas páginas e no layout no decorrer do texto. A partir de uma filtragem dessas informações, utilizamos a ferramenta de planilhas para extrair delas dados significativos para nosso trabalho – por exemplo, o uso da letra/palavra como imagem apareceu em 27 obras. Entre as variáveis, quatro podemos entender como fenômenos intermediais:

Quadro 1 – Variáveis da pesquisa

Uso da letra e da palavra como imagem não verbal	Tipo e letras que se convertem em elementos autônomos, que se utilizam de contrastes de formas, de tamanhos e do uso da linha diagonal com o texto, assim como a repetição sequencial dele, que faz surgir uma tipografia de símbolos verbais. O uso da palavra em seu aspecto indicial e icônico.
Usos de diversas tipografias ou de diversos pesos de uma mesma tipografia	Fontes tipográficas de impressão, de programas de edição de texto como o Word, caligrafias, manuscritos ou tipos digitais encontrados em páginas da web. A tipografia se refere à estética da palavra grafada, escrita, desde o arranjo das letras até o espaçamento delas. O peso diz respeito a uma coleção de caracteres que variam em peso e ainda assim mantém o desenho da fonte original.
Alterações na formatação do texto ou da mancha gráfica	Formatação do texto ou da mancha gráfica. Refere-se ao jogo de uma forma textual a partir de fatores como alinhamento, recuo, espaçamento, no que diz respeito ao conteúdo do texto. Exemplos: alterações em margens e espaçamento, entre texto e recuos; uso de números de página ou formatos de número diferentes a seções diferentes; Usos de cabeçalhos e rodapés; usos de colunas em diferentes estilos assim como sumários e títulos personalizados, formatados.
Inserção de imagens não verbais	Linguagem gráfica pictórica, técnicas de outras artes que não a palavra escrita. Exemplos: inserção de imagens gráficas e fotográficas, mapas, cartas reprografadas ou manuscritas, pinturas.

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras.

Realizados o estudo e a triagem dos 68 romances a partir desses itens, encontramos 36 narrativas que constroem representações que envolvem uma ou mais das estratégias acima descritas. Em um comparativo, um pouco menos da metade do número total, 32 romances, não apresenta nenhuma das variáveis. Assim, dos 36 romances, 5 utilizam a letra e/ou a palavra como imagem não verbal; 28 romances apresentam o uso de diversas tipografias ou diversos pesos de uma mesma tipografia; 8 apresentam alterações na formatação do texto ou da mancha gráfica; e 16 incluem textos não verbais.

Entre os fenômenos observados, o número de romances que apresentam letras e tipos que se convertem em elementos autônomos, que se utilizam de contrastes de formas, de tamanhos e do uso da linha diagonal com o texto, que usam a palavra em seu aspecto indicial e icônico foi significativo, a maior recorrência. Nesta variável, consideramos, por exemplo, a presença de iluminuras e capitulares e também o uso da palavra em seu aspecto não verbal, dado por uma diferente distribuição na página, ao modo da poesia concreta. Em *Aqueles cães malditos de Arquelau* (PESSOTTI, 1994), por exemplo, encontramos capítulos com ilustrações e tipografias simulando a escrita caligráfica, fazendo emergir a visualidade do texto para além da própria linguagem literária. O traço simula a escrita à mão, o desenho da caneta no livro. Um romance, sobretudo de investigação e mistério, e que quer que corramos na página em direção à solução da história, que brinca com o rabisco e a rasura, afeta a modalidade semiótica, pois interagimos com um signo que é diferente daquele da linguagem verbal.

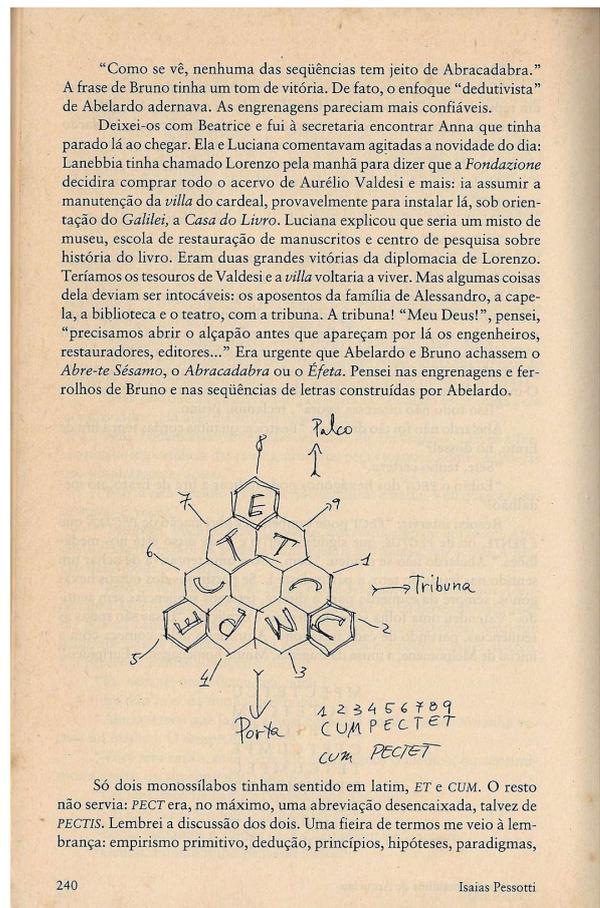
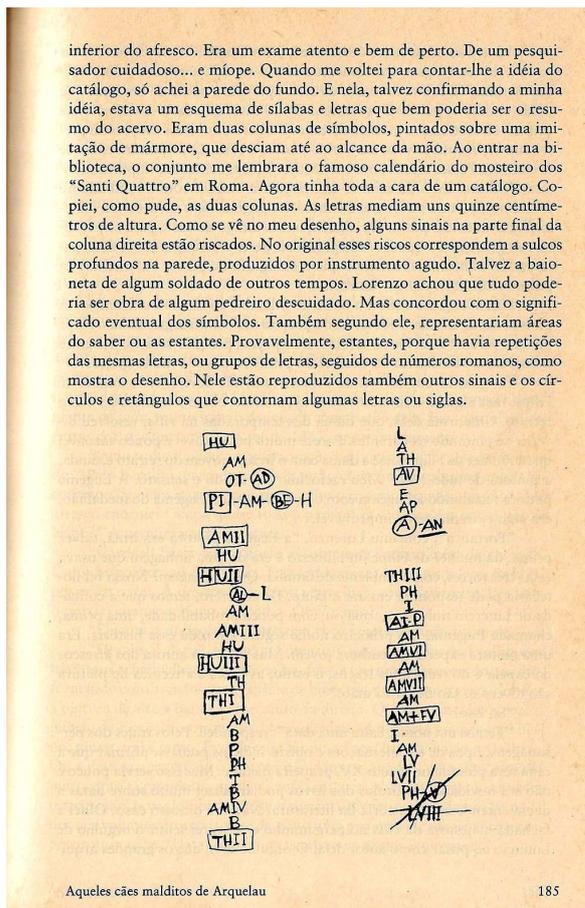


Figura 1 – Ilustrações em *Aqueles cães malditos de Arquelaou*.
As figuras emulam um “rabisco” feito ao se traçar e desvendar o mistério
Fonte: PESSOTTI, 1994, p. 185 e 240.

Em *Caderno de um ausente* (CARRASCOZA, 2014), palavras são apagadas sob manchas gráficas, fazendo relação com o drama objeto da história.

Filha, tua mãe, amanhã, vai abrir o teu livro de bebê e anotar na primeira página o que, em verdade, já está escrito — a mão dela vai apenas confirmar, como um compositor confirma, ouvindo seu ritmo interior, as notas que ele dispõe na partitura. *Nome do bebê: Beatriz Sexo: feminino Tamanho: 50 centímetros Cor da pele: branca Cor dos olhos: cinza (tua mãe gostaria que se tornassem azuis, mas serão castanhos) Cor dos cabelos: preto Dia de chegada: 30 de abril Ano: 2002 Horário: 14h21 Lugar: Maternidade Santa Catarina Cidade: São Paulo País: Brasil Nome da mãe: Juliana Nome do pai: João.* — Imagino os outros dados desta página inaugural e das seguintes que precisam ser preenchidos, a primeira roupa que te vestiram, e quem a deu, se era verão ou inverno, se naquela noite chovia, quem foi a tua primeira visita, e se há alguma marca em teu corpo, se tu espirras, se choras, se tuas unhas estavam crescidas, o teu primeiro arrotto, o primeiro vômito, o primeiro peido, não há fronteiras, filha, para a criatividade — e para a pieguice — humana, tudo

18

Figura 2 – Exemplo do romance *Caderno de um ausente*. Observar palavras substituídas por manchas gráficas e uso de itálico para distinguir enunciações. Fonte: CARRASCOZA, 2014, p. 18.

Aqui, na obra de Carrascoza, uma palavra é ocultada do leitor por meio de uma mancha gráfica, e a mesma estratégia ocorre durante todo o texto. A narrativa se constrói sob as infinitas ausências. Os artifícios afetam a modalidade semiótica, ao passo que a mancha gráfica substitui uma palavra ausente, deixa-nos um vazio através da imagem não verbal que evoca o preenchimento pelo leitor. A própria elaboração da escrita sistematiza e orienta o discurso. Além disso, em duas edições diferentes, o tom colorido da escrita tipográfica muda.

Nesse levantamento de dados, há um fato relevante: o uso de itálico. Se 28 romances apresentam a variável “usos de diversas tipografias ou de diversos pesos de uma mesma tipografia”, 25 utilizam exclusivamente o itálico. Quando uma palavra é grafada em itálico, não é apenas a linguagem verbal que ali está comunicando, nem

apenas a linguagem narrativa, pois o recurso gráfico enfatiza a própria escrita para trazer outro sentido à palavra, chamando duplamente a atenção sobre ela.

Ainda que o itálico não seja novidade na escrita e costuma ser utilizado por alguns escritores como marca do discurso direto, acreditamos que a relevância desse gesto na literatura contemporânea, que se traduz na dicotomia oralidade/escrita, pode ser compreendido como uma tendência. É comum ao narrador “tradicional” utilizar o discurso indireto para marcar as falas, com expressões como “ela disse que”, “ele respondeu que”, e o mesmo é feito na oralidade, quando queremos dar voz ao outro, é um artifício que faz parte da linguagem oral e que a escrita adapta de diferentes maneiras. Na linguagem oral, a simples entonação da voz, a expressão facial ou o gesto da mão podem sinalizar para a voz do outro ou marcar nosso ponto de vista sobre o que dizemos: ironia, desconfiança, certeza ou dúvida. Na escrita, são outros os recursos, como a seleção de palavras ou expressões e a variabilidade sintática, como a modalização, que podem ser relacionadas com a voz que narra.

Entretanto, há recursos que são próprios da escrita, de editores de texto: o itálico, o negrito e alguns sinais gráficos, recursos que extrapolam o convencional sinal de travessão para marcar o discurso direto. Esses gestos escriturais amplamente usados pelos romancistas brasileiros contemporâneos mostram-se opacos ao chamarem atenção sobre si, às vezes, constituindo representações metaficcionais, que põem em xeque aquilo que entendemos como romance, caso em que Luiz Ruffato é paradigmático. Ao pensarmos empiricamente, com nossas próprias vivências e experiências, e nos observarmos neste contexto em que vivemos rodeados de novas tecnologias e assim podermos nos expressar e contar história por tantos meios, torna-se quase impossível pensar a palavra na sua “ingenuidade” simbólica, por assim dizer, na sua discreta transparência. As tecnologias que permitem a edição de textos e a convergência de diferentes mídias para a superfície plana da página permitem a reinvenção da palavra em sua potência.

O gesto escritural em *Vista parcial da noite*

Apontado pela crítica como um romance comprometido em mostrar pontos de vista de anônimos brasileiros que vivem à margem da sociedade, *Vista parcial da Noite* (2006), de Luiz Ruffato, faz um entrecruzamento de narrativas e vozes que, por sua vez, distinguem-se entre si por meio do gesto escritural. A narrativa é constituída de 11 histórias cujos personagens têm em comum viver em um mesmo espaço, um bairro de classe média baixa da cidade industrial de Cataguases, na década de 1970, chamado “Paraíso”. Essas histórias desvelam os dramas de Simão; de Maria de Fátima; do filho Caburé; de Fernando; de Baiano; de Lalado; de Paco; de Vicente Cambota; de Pedrosa; e de Juventina.

O narrador em terceira pessoa aproxima-se dos personagens não apenas ao dar-lhes voz, mas também pelo modo como narra, como se assumisse o lugar de fala desses sujeitos. Essas vozes entrecruzadas pelo espaço geográfico que erige o romance são distinguidas entre si por imagens não verbais, através de diferentes tipos gráficos de letras alternados e em tamanhos diferentes. Ao analisar o romance *Eram eles muito cavalos*, também de Ruffato, Alex Martoni (2017, p. 84) mostra como a obra parece-nos impor a interrogação: “o que podem e o quanto podem as manipulações tipográficas?” Em vista de que essas manipulações fazem surgir aspectos do produtor e de seu lugar de fala, Martoni se apropria do conceito de “enunciação tipográfica”, de Johanna Drucker (1984, *apud* MARTONI, 2017), para entender a articulação entre o aspecto visual-icônico da materialidade da palavra e a subjetividade. A marcação de narrações, diálogos, solilóquios e pequenos discursos por meio de diferentes modos (a própria tipografia alterada, impressos, manuscritos etc.) permite não somente que identifiquemos o gênero, a voz ou o sujeito a que pertencem os textos, mas também influência sobre o processo de construção de sentido do romance (MARTONI, 2017).

Em *Vista parcial da noite* (RUFFATO, 2006), além da variação nas tipografias utilizadas, há uma perceptível variação nos padrões de diagramação e da própria forma do texto, como parágrafos inteiros sem recuo e que são, ao mesmo tempo, todo o capítulo. Há sentenças que se alternam, há inserções de receitas, notas de jornal, tudo parte de um *layout* que precisamos levar em conta como semiose. Em alguns

momentos há travessões ou aspas para marcar a fala, em outros não, quando a ausência passa a ser, também, signo. Os discursos se imiscuem em um fluxo, fazendo com que o leitor busque sentidos não somente no conteúdo semântico dado pela convenção dos símbolos verbais, mas também pela própria constituição gráfica da palavra e do texto no papel, exigindo, muitas vezes, a interpretação de uma modalidade icônica ou indicial dessas representações (Figuras 3 a 6).

os olhos. Volteia a casa, esgueirando-se pela parede amarela enegrecida de mofo, o cano da espingarda fareja o inimigo, alcança o tanque-de-cimento, avista-os, no quintal, entre as árvores, eles. A guerra!, Nísia, a guerra começou! Começou? É, está todo mundo comentando lá na praça... O quê que o pai falou, mãe? É... é a guerra... Guerra? É, mas é láááá longe... na Europa... preocupa não, meu filho, preocupa não... A guerra! De rastos, cruza os canteiros moribundos do jardim ressequido, posicionando-se em meio à folhagem, sua trincheira. Estendido

Figura 3 – Usos de diferentes tipos de letras para marcar a voz de personagens.
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 16.

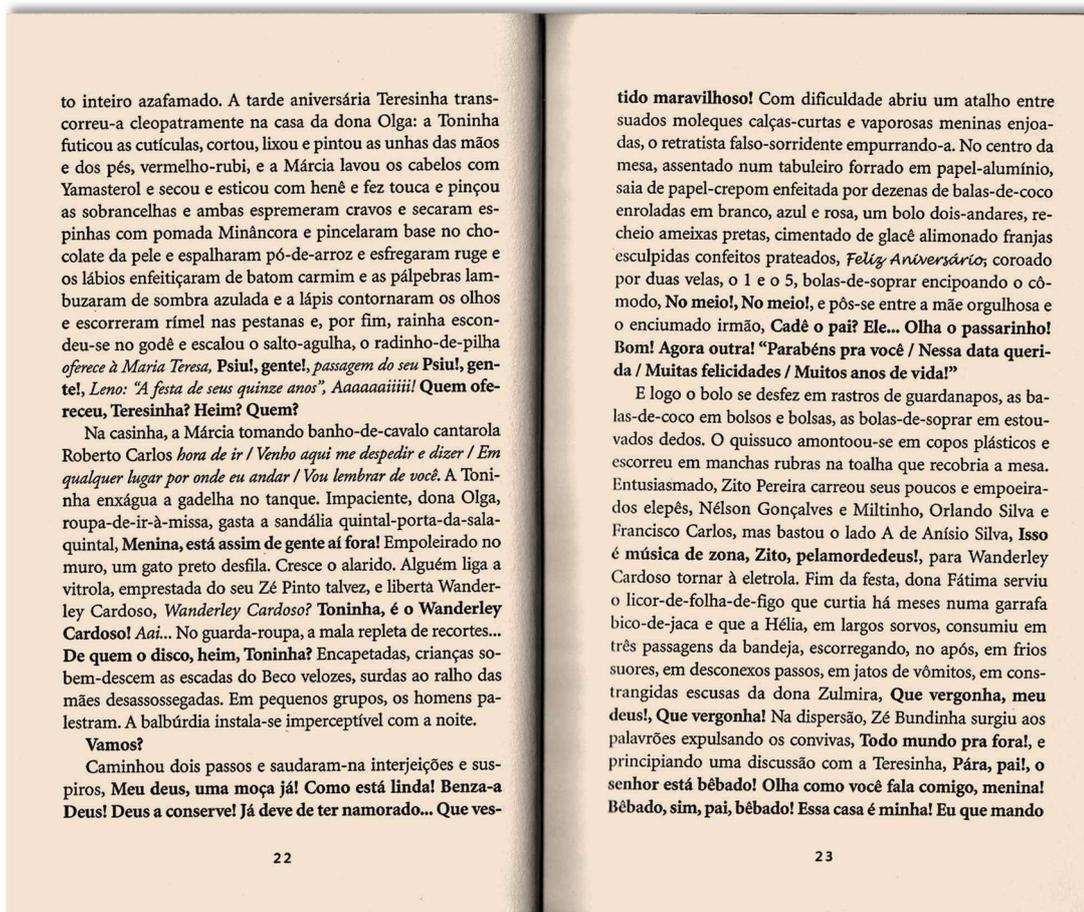


Figura 4 – Usos de diferentes tipos de letras para marcar a voz de personagens
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 22-23.

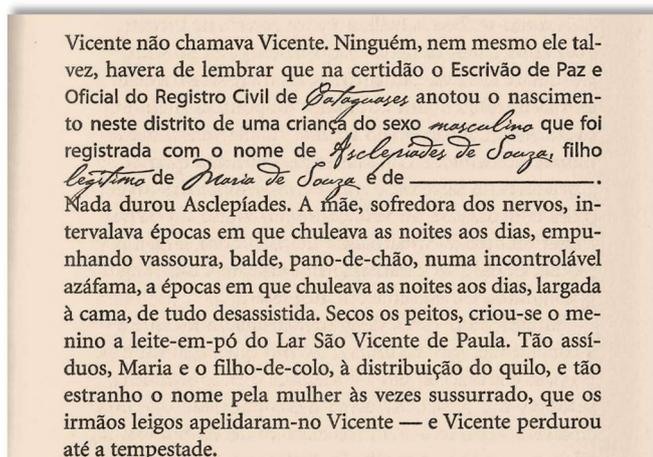


Figura 5 – Usos de diferentes tipos de letras para marcar a voz de personagens
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 119.

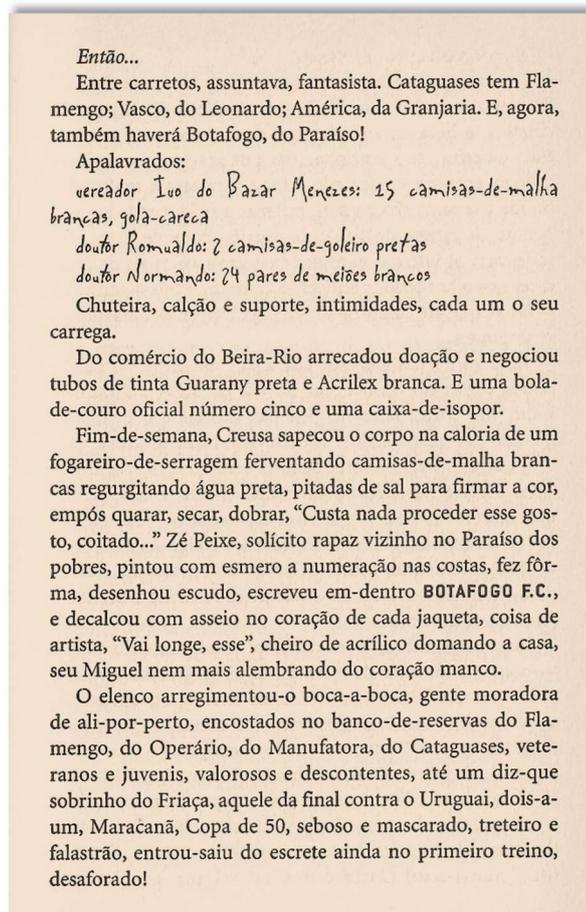


Figura 6 – Usos de diferentes tipos de letras para marcar a voz de personagens
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 111.

Martoni (2017, p. 85) mostra que o efeito mais imediato provocado por uma manipulação tipográfica como essa, no âmbito da produção de sentido, é a interrupção do fluxo habitual da leitura, pois a mudança abrupta da tipografia faz que interrompamos a leitura: “este movimento ritualizado do olhar, que se desloca da esquerda para a direita; de cima para baixo. Voltamos à frase anterior, inspecionamos a página e lançamos um olhar ao título com o objetivo de buscarmos alguma justificativa para essa mudança”. Isto é, no âmbito da intermedialidade, a disposição visual do texto evoca diferentes modos das modalidades espaçotemporal e semiótica ao subverter os modelos normativos e automatizados da percepção no momento da leitura, como se, em vez de capturar o significante com agilidade, o olhar realizasse

[...] um movimento de focagem e desfocagem entre *a superfície da forma e a profundidade do significado*; entre a *opacidade e a transparência* [...] O significante não assume somente o papel de portador do sentido, mas ele é o próprio configurador do sentido, o que nos impõe o exame de uma segunda premissa: a rentabilidade de se pensar o potencial enunciativo das formas tipográficas. (MARTONI, 2017, p. 86)

Quando contrapomos a distinção das vozes narrativas pelo uso de diferentes tipografias à instância do narrador, percebemos que ele *atua* através de uma marca que não tem relação com a narração romanesca de contar a história através das palavras, pois o narrador é uma figura *inventada*, ele não “monta” o texto, mas surge através dele. É nesse sentido que podemos dizer que o narrador é também um escritor, ao dimensionar a escritura do texto ao narrar através desse gesto que é, assim, escritural.

Não sozinhas, as variações tipográficas caminham junto de variações do layout e da estrutura do texto. Há, inserida na narrativa, por exemplo, uma lista de compras no supermercado para entrega em domicílio, grafada com uma tipografia cursiva, como se fosse uma escrita caligráfica, à mão. Ao seguir da narrativa, encontramos uma notícia, grafada em uma tipografia não cursiva, com aspecto enrijecido, sem detalhes.

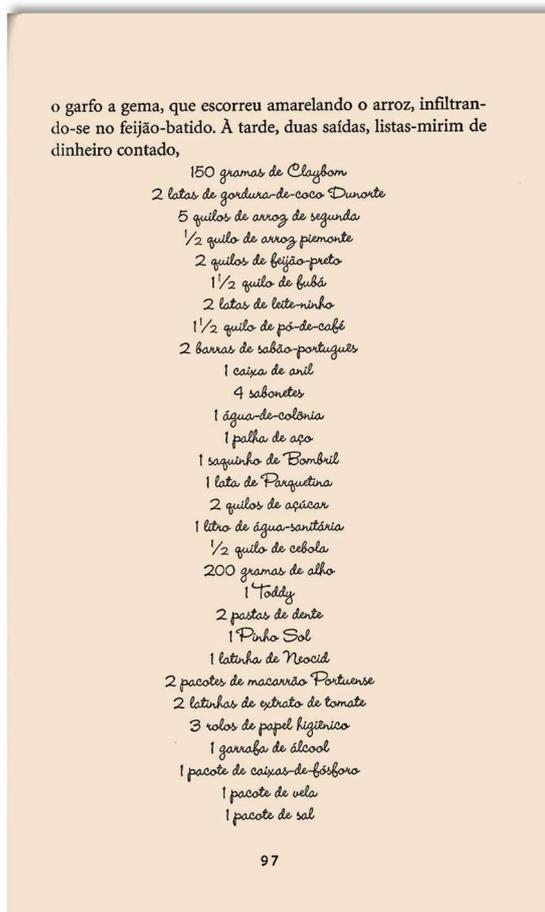


Figura 7 – Inserções de outros gêneros no romance em que se utilizam tipografias para se diferenciarem.
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 97.

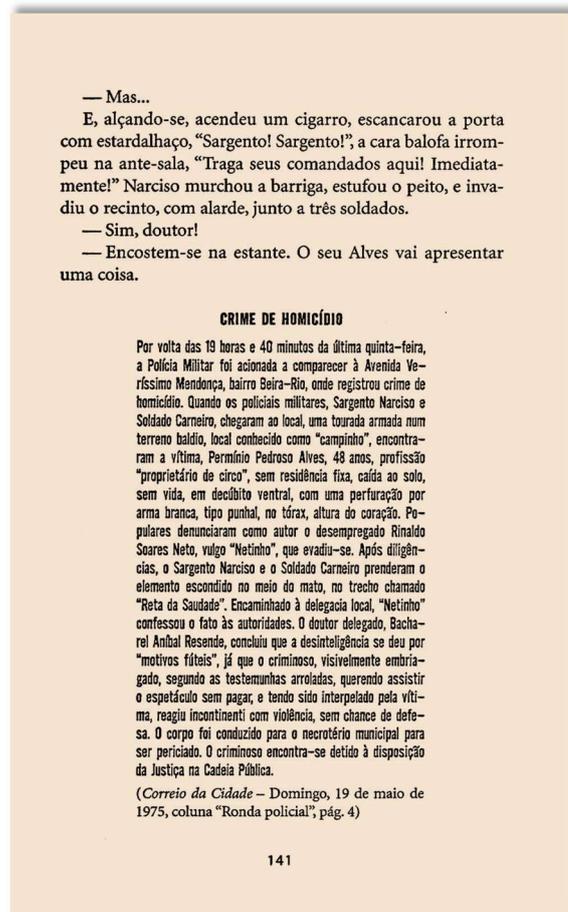


Figura 8 – Inserções de outros gêneros no romance em que se utilizam tipografias para se diferenciarem.
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 141.

O romance, aqui, aparece enquanto criação híbrida das relações entre a imagem verbal e a imagem gráfica da palavra e a forma do texto. O caráter genético do romance transpõe sua própria configuração como tal quando permite fazer-se com outros tipos de mídia, como a lista de compras e a notícia – especialmente por essas estarem não em sua configuração original (não é o caderninho em que foi escrita a lista de compras que aparece no romance, é somente a lista), mas, sim, como uma “representação de mídias” (ELLESTRÖM, 2017, p. 233), representando justamente o aspecto escritural, a materialidade gráfica que se distingue daquela do curso da narrativa. Martoni (2017, p. 89, grifos do autor) trata de questão semelhante em *Eles eram muitos cavalos* e assinala que a explicitação do gênero por meio da diagramação

e da tipografia abre o campo de significação do texto, cria o efeito de “como se tivéssemos tais documentos em mãos” – esse é o caso, no campo da intermedialidade, do sentido estrito de *referências intermediáticas* (RAJEWSKI, 2012), quando há a atuação direta ou indireta de mais de uma mídia na significação e/ou na estrutura de uma dada entidade semiótica, como aqui é do tipo de mídia romance. A tipografia, nos dois casos, serve para simular tanto a forma manuscrita da lista de compras quanto a forma de impressão de jornais, como se explicitasse o próprio gênero; contudo, é a materialidade da escrita que ajuda “a sugerir o próprio caráter daquele que as escreve, influenciando sobre a construção do texto como *objeto imaginário* na consciência do leitor, inferências que demandam uma pequena digressão em direção às relações entre escrita e subjetividade” (MARTONI, 2017, p. 89).

Não obstante, há casos que tratam só da modificação da estrutura textual.

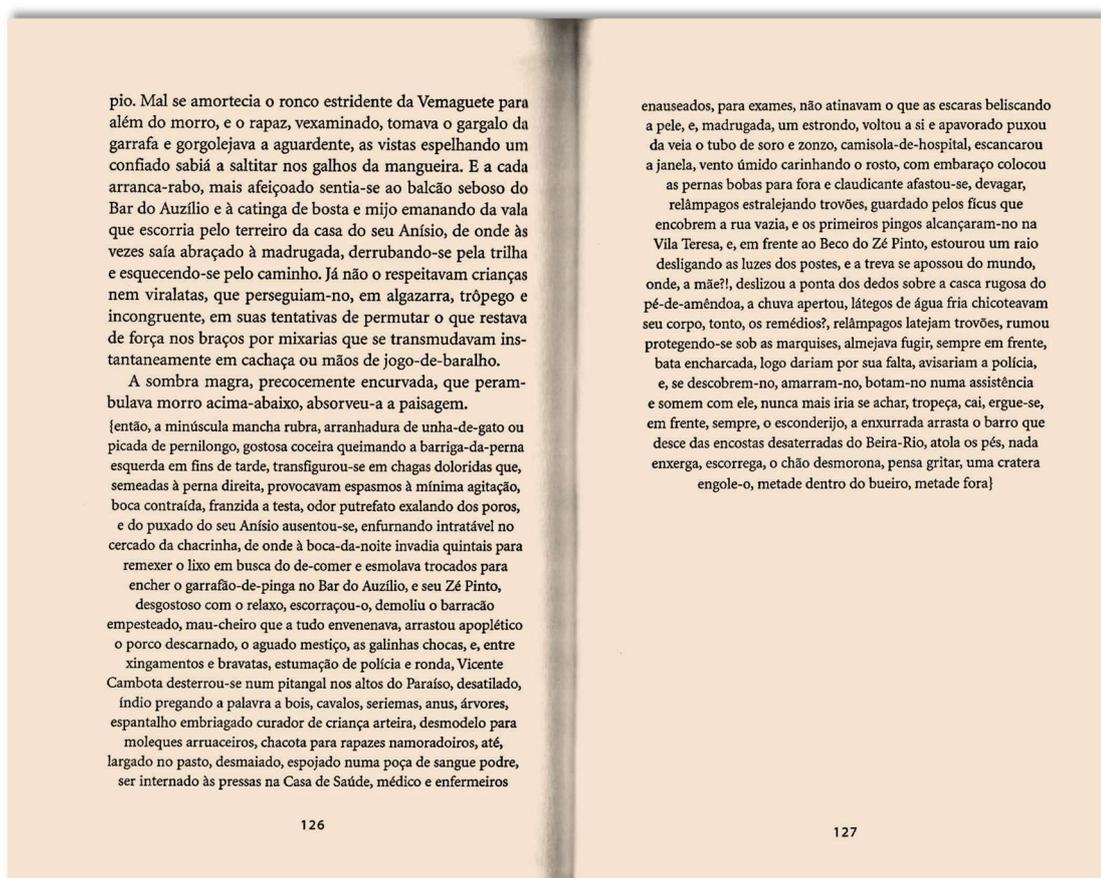


Figura 9 – Modificações do *layout* da página.
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 126-127.

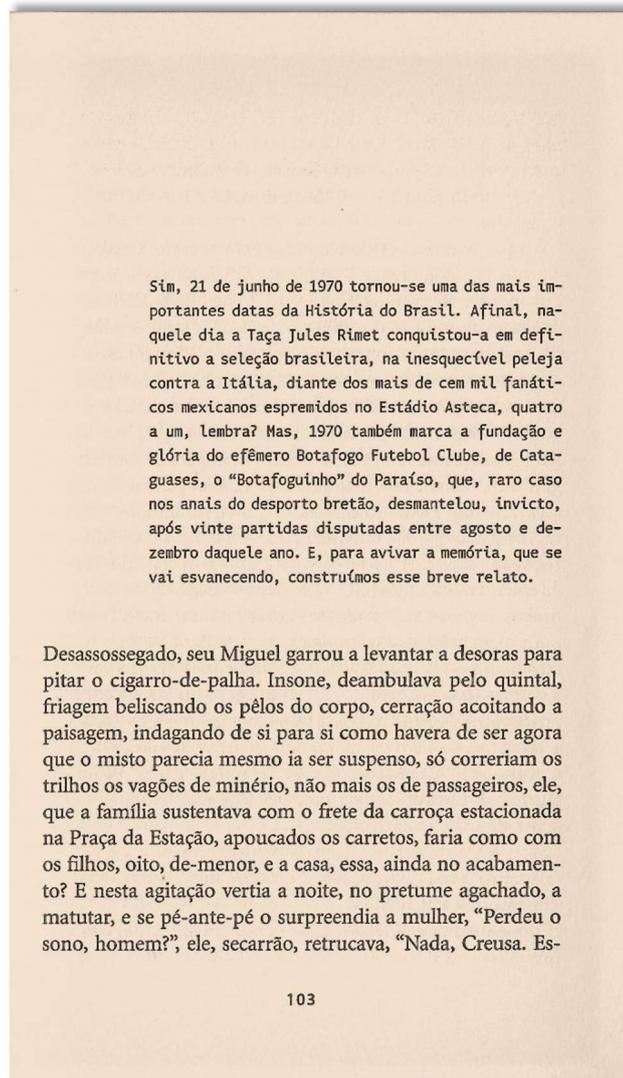


Figura 10 – Modificações do *layout* da página
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 103.

É a poesia concreta que, a partir da década de 1950, ao desconstruí-lo, coloca em evidência o modo de leitura que desde o códice se naturalizara, alterando a ordem instituída do verso e redimensionando os espaços em branco na sua relação com a palavra, o verso e a estrofe na página. O papel do leitor adquire outra configuração quando essas regras são “violadas”, já que ele precisa se manter ativo, descobrir significados, perceber o duplo sentido das palavras e até produzir a própria história a partir do material linguístico oferecido (DENCKER, 2012, p. 140). Ao fazer uso dessa

estratégia, o tipo de mídia romance combina os modos da mídia poesia para construir sentidos, quando o romancista, através do gesto poético, faz-se visível como escritor.

Do mesmo modo que esse gesto é compreendido como ato subjetivo, de um sujeito poético, no romance podemos associá-lo a outra espécie de subjetividade, que se descola do narrador, a do escritor, que se presentifica ao alterar e demarcar a composição gráfica do texto. Ao se mostrar pela escrita, podemos dizer que esse agente se mostra não apenas na modalidade semiótica das palavras, representando simbolicamente o mundo, mas também na modalidade espaçotemporal e, através dela, erige o signo.

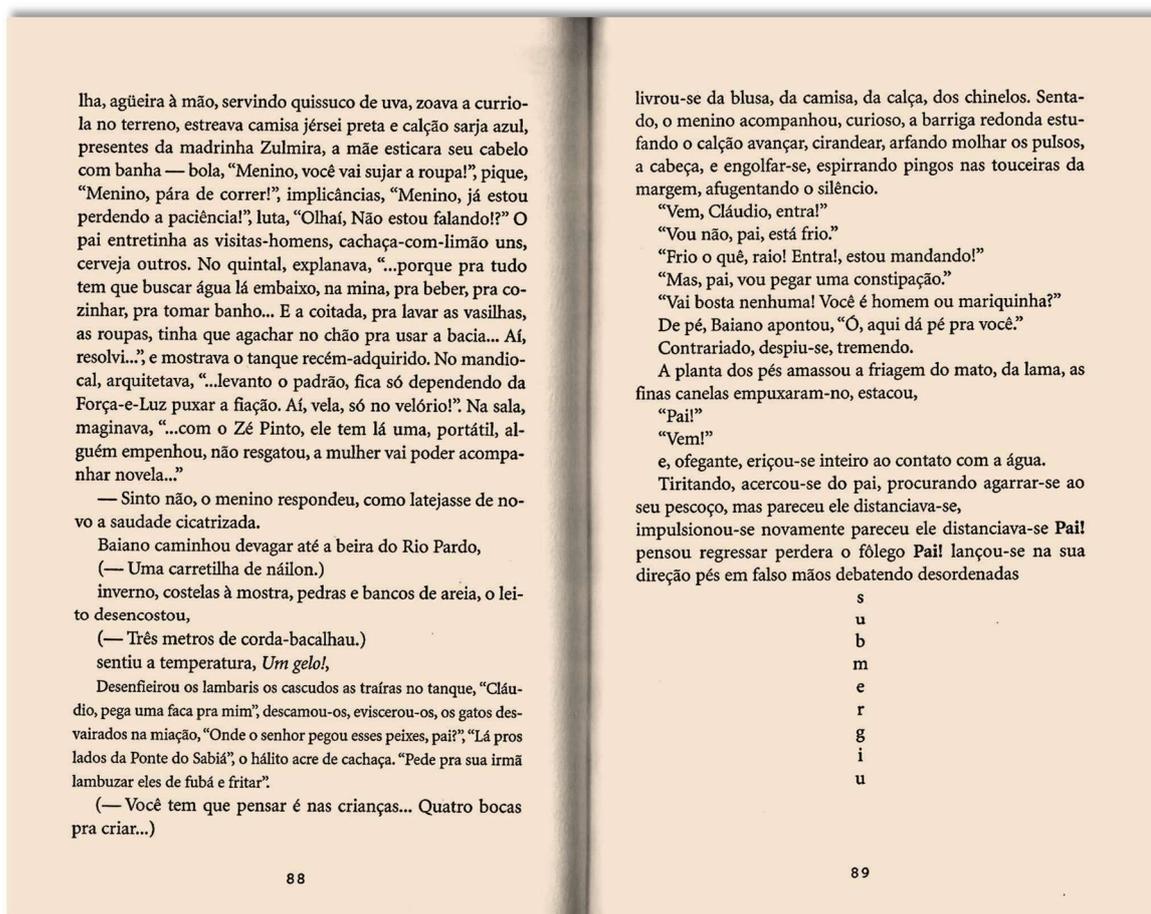


Figura 11 – Significado icônico da palavra “submergiu”
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 88-89.

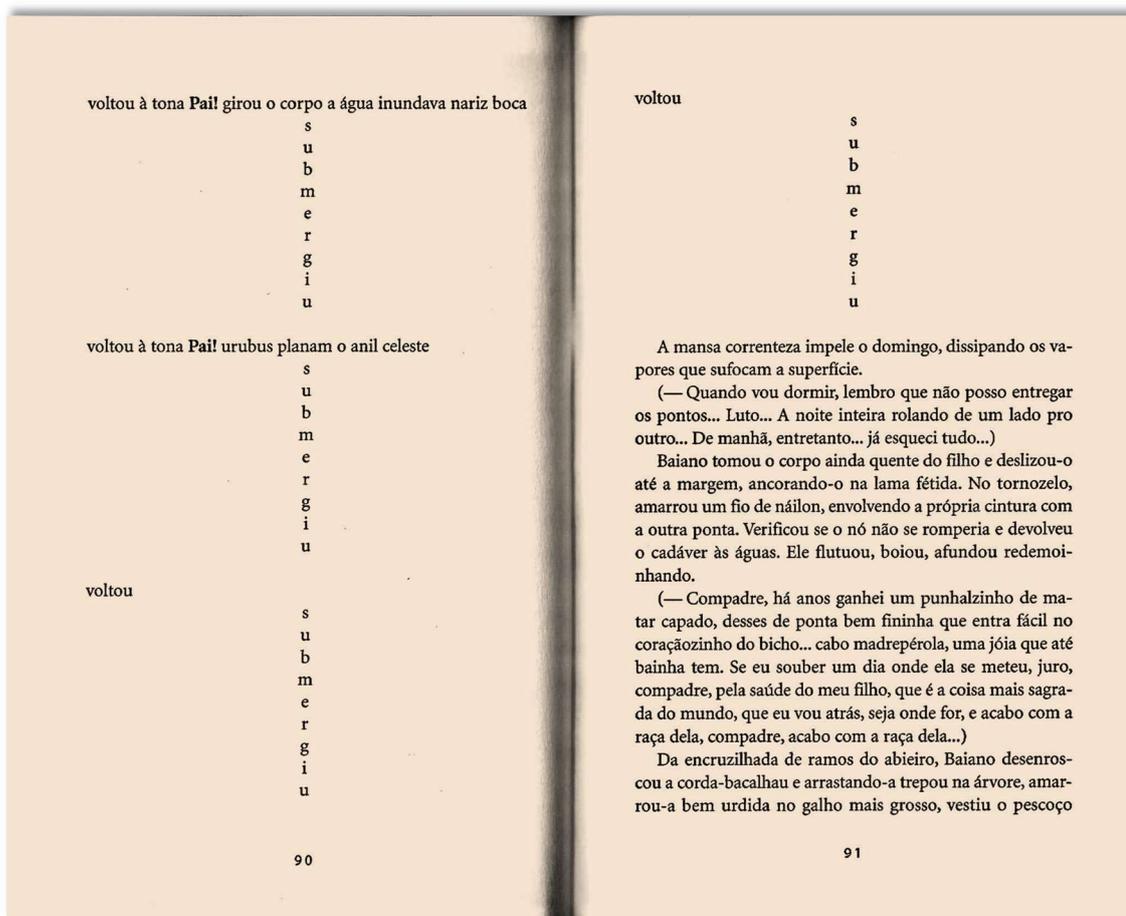


Figura 12 – Significado icônico da palavra “submergiu”
Fonte: RUFFATO, 2006, p. 90-91.

Em “O profundo silêncio das manhãs de domingo”, no exemplo acima, uma das histórias que forma esse romance, é descrito o afogamento de um menino sacrificado pelo pai. Aí, nesse gesto escritural, a função da palavra “submergiu” ultrapassa a relação entre o grafema e seu sentido simbólico (porque por convenção) para fazer com que a forma signifique, também, em sentido icônico (porque por semelhança), traçando uma relação com o conteúdo semântico da ação narrada.

A dissensão da palavra “s u b m e r g i u” dentro da estrutura linear de um texto romanesco é cinco vezes repetida, enquanto a criança tenta se salvar, e intercalada ao chamado “Pai!” (RUFFATO, 2006, p. 89-91). A disposição vertical do verbo “submergiu” sugere o movimento de submersão, por semelhança, e a carga extra de tinta posta no chamamento por proteção ressalta a urgência do apelo. Essas

adições icônicas ao fluxo do relato verbal reiteram o terrível da situação, que não pode ser descrito apenas por palavras.

A estratégia dialoga com a forma da poesia, sobretudo a poesia concreta, cuja modalidade espaçotemporal “diz” antes de seu conteúdo, ou seja, a forma do poema se nos apresenta como poesia antes da linguagem poética. No contexto estruturalista e funcionalista, estabeleceram-se índices fixos aos gêneros, como o romance, de tal modo que um sinal indicando determinado sentido não poderia ser confundido com outro – o modo de apresentar uma nota de rodapé, por exemplo. A partir de Ana Cláudia Gruszynski (2014, s.n.) vemos que, já no contexto pós-moderno, dentro da pluralidade e da ambivalência de formas, novos índices são apresentados: “letras são cortadas pelo meio; a maiúscula é usada no meio da palavra; o espaço entre linhas é irregular; as citações de modelos antigos misturam-se no texto; é utilizada uma forma com rasuras e letras manuscritas”.

A isto, Gruszynski (2014) relaciona a tendência de causar impacto e provocar hesitação no leitor, que está habituado a padrões de representação impressa da escrita. Essas quebras – que podemos entender como quebras nos modos das modalidades típicas do romance, um fenômeno intermidial – podem percorrer, segundo Gruszynski (2014), diferentes níveis de articulação da retórica tipográfica, desde um pequeno detalhe até o acúmulo de traços idiossincráticos, o que cria um ritmo variável na recepção e percepção. Essas formas, ao se distinguirem do exercício da narração, no romance, fazem surgir outro labor, aquele que advém do corpo que escreve e inscreve-se no texto.

Quando, no ato da leitura, dirigimos nossa atenção às formas das letras, podemos reconstituir com os olhos o gesto que as realizou. Angulações, intensidades, acidentes, sinuosidades; as formas das linhas são vestígios da fricção entre a materialidade dos instrumentos de escrita e do trabalho físico do corpo. (MARTONI, 2017, p. 89)

O caráter híbrido de *Vista parcial da noite* remete a pensarmos a palavra como uma linguagem que transcende a convenção do sistema em que se insere, as linhas e formas das letras ocupam um espaço que não é somente linguístico, mas também pictórico, exige o esforço por parte do leitor. O romance de Ruffato torna-se

paradigmático quando abrimos o espaço para a discussão das categorias de forma e conteúdo, quando o uso de formas tipográficas mostra o “meio ambiente” de uma determinada linguagem.

A intermedialidade como estratégia semiótica

No levantamento de dados anterior a este trabalho, observamos um número significativo de obras que se assemelham justamente quando se afastam da narrativa romanesca tradicional, tornando opacos elementos que, por convenção, são transparentes no tipo de mídia romance. Acreditamos que a presença dessas estratégias de construção de sentido em número considerável no *corpus* analisado, ainda que o Prêmio Jabuti seja apenas um recorte entre os possíveis, pode colocar o gesto escritural como uma tendência da literatura contemporânea. O dado se torna significativo quando consideramos as tecnologias de edição, uma das marcas da cultura contemporânea, como chave híbrida do romance – um gênero que por natureza se molda aos sujeitos de seu tempo. A variação tipográfica, bastante frequente nas obras analisadas, é o meio mais “simples” de se manipular numa ferramenta como o Word – em um simples clique podemos adicionar entonações, expressões, vozes, modos de dizer etc.

Entendendo o gesto escritural como tendência, *Vista parcial da noite* se evidencia como paradigmático, pois representa a criação híbrida das relações entre a imagem verbal e não verbal da palavra e a forma do texto. A obra mostra a palavra como uma linguagem que transcende a convenção do sistema em que se insere, quando sua narração-escritura deixa de ocupar um espaço somente linguístico para trazer o pictórico. Combinando simbolicidade e iconicidade através do gesto escritural, faz surgir instância do escritor como agente de sentido do texto. O uso das linhas e formas das letras, do espaço entre elas, do espaço que ocupam no vazio da página e do que não ocupam mostram um “realocamento” do fazer poético no romance, mostrando outro aspecto da subjetividade possível a este tipo de mídia.

É através dessa “escritura” que se inscreve por traços, por rastros que deixa atrás de si, que são oferecidas pistas de processos de subjetivação. Para isso,

escritores, *designers*, diagramadores e artistas convergem na tarefa de construir significado. É nesse sentido que o entendimento dos recursos teórico-metodológicos oferecidos pelos estudos de Intermidialidade se torna fundamental para a compreensão da cultura contemporânea. De um lado, os fenômenos intermidiais se mostram como estratégias de representação, quando diferentes modos se cruzam para construir significado, muitas vezes apenas por tornar opacos signos através da iconicidade. De outro, a perspectiva de análise possibilitada pelos estudos de Intermidialidade permite que as formas culturais, entendidas como tipos de mídias e produtos de mídia, sejam observadas em suas quatro modalidades, trazendo à tona sua complexidade. Frente a essa cultura de hibridizações, compreender as qualidades das mídias, como se distinguem e se assemelham e, sobretudo, suas estratégias de construção de significado, é essencial para a leitura complexa dos produtos de mídia e, assim, da nossa sociedade, que, cada vez mais, é um espaço de mediação.

Referências

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

DENCKER, Klaus Peter. Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. Tradução de Silvia Maria Guerra Anastácio. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. v.2.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. *Vozes da cultura contemporânea 2: o narrador na cultura da conexão*. Projeto de pesquisa vinculado à pós-graduação em Letras. Santa Cruz do Sul: Unisc, 2016/2017.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. *Intermidialidade: objetos, teorias e práticas*. No prelo.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. Identifying, Construing, and Bridging over Media Borders. *Scripta Uniandrada*, v. 16, n. 3, p. 15-30, 2018.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Retórica Tipográfica e Leitura. *In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM*, 36, 2014, Manaus. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/84013925588861578610238530345607158508.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010. Publicação original em 1881.

MARTONI, Alex. A palavra visível: tipografia, visualidade e sentido em “Eles eram muito cavalos”. *Raído*, Dourados, MS, v. 11, n. 28, jul./dez. 2017, n. especial – ISSN 1984-4018 83.

PESSOTTI, Isaias. *Aqueles cães malditos de Arquelau*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *In: DINIZ, Thaís F. N. (org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

RUFFATO, Luiz. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006.