

*Artemídia
escrevente*

a caligrafia entre a arte e o design

Bianca Kondo

*São Paulo
2012*

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
ARTES VISUAIS

*Artemídia escrevente:
A caligrafia entre arte e o design*

BIANCA KONDO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel em Artes Visuais.

SÃO PAULO
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES
ARTES VISUAIS

*Artemídia escrevente:
A caligrafia entre a arte e o design*

ORIENTADOR: PROF. DR. PELÓPIDAS CYPRIANO

BANCA EXAMINADORA:

SÃO PAULO
2012

Sumário

- 04 Resumo . Abstract
- 06 Agradecimentos
- 07 Introdução

Capítulo 1 Imagem x Escrita

- 09 Imagem x Escrita
- 14 Linguagem visual

Capítulo 2 A arte da Caligrafia

- 16 A arte da caligrafia
- 17 O instrumento dita a forma
- 19 China
- 23 Ocidental x Oriental
- 26 Caligrafia Japonesa
- 32 Action Painting

Capítulo 3 Escrita, Tipografia e Design

- 36 Escrita, tipografia e design
- 37 Dos copistas aos impressores
- 44 Gutenberg

- 48 A industrialização e o aperfeiçoamento da imprensa
- 50 Tipografia e Era Digital
- 53 Caligrafia e Tipografia Digital
- 54 Arte, Design e Tecnologia
- 56 O ato de escrever

Capítulo 4 Um Processo de Criação

- 59 Um Processo de Criação
- 72 Considerações Finais
- 73 Bibliografia Geral
- 75 Referências Iconográficas

Resumo. Abstract

O termo “artemídia escrevente” expressa um processo artístico-científico realizado na interface Arte-Comunicação-Ciência apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais na modalidade Bacharelado.

A primeira parte reúne, na abordagem da pesquisa artístico-científica, um panorama histórico da relação entre imagem e escrita, tendo como principal foco a caligrafia e suas diferentes expressões na arte e no design, envolvendo inclusive suas inter-relações. A identificação é feita a partir de levantamento bibliográfico e iconográfico, tanto de impressos quanto de material virtual. A abordagem envolve a seleção de depoimentos e comentários de autores com o objetivo de oferecer um embasamento histórico mais profundo, já que se trata de fatos e acontecimentos.

A segunda parte diz respeito ao conjunto de trabalhos produzidos durante o período de quatro anos do curso de Artes Visuais, incluindo uma reflexão a respeito do processo de criação e tudo o que o envolve – influências, memórias, olhares etc. – para, enfim, estabelecer uma conexão entre todos esses elementos a fim de tornar claro essa incrível rede de criação. O presente trabalho está inserido na linha de pesquisa “Processos e Procedimentos Artísticos” do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP e descreve:

processo criativo, produção e influências.

A metodologia utilizada foi a Cibernética Pedagógica Freinetiana, desenvolvida no Grupo de Pesquisa “Artemídia e Videoclip”, do qual é líder o orientador deste Trabalho de Conclusão de Curso. O resultado e a discussão da pesquisa artístico-científica foram relatados em monografia com as seguintes versões: versão em pdf para divulgação em repositório virtual na Biblioteca do Instituto de Artes; versão capa dura para acervo físico na Biblioteca do Instituto de Artes; versão de trabalho para a banca examinadora; versão em template apropriado para submissão a Congresso Científico Internacional na área de Artes.

Palavras-chave: artemídia, caligrafia, imagem e escrita, arte e design.

The term “writing media art” expresses an artistic-scientific process performed in the Art-Science Communication interface presented as Final Paper in Visual Arts baccalaureate modality.

The first part gathers, in artistic-scientific research, a historical overview of the relation between image and writing, which its main focus is calligraphy and its different expressions in art and design, including their interrelations. The identification is made from bibliographical and iconographical survey, both printed and virtual materials. This approach involves the selection of authors’ statements and comments in order to offer a deeper historical basis, since it comes to facts and events.

The second part relates to the set of works produced during the four-year period of the Visual Arts course, including a reflection about the creation process and all that

surrounds it – influences, memories, visions etc. – to finally establish a connection between all these elements in order to make clear this incredible web of creation. This work is inserted in the line of research “Artistic Processes and Procedures” of the Department of Fine Arts of the Art Institute of UNESP and describes: creative process, production and influences.

The methodology used was Freinetiana Educational Cybernetics, developed in the research group “Art media and Videoclip”, whose leading advisor is the one from this Final Paper. The result and discussion of the artistic-scientific research were reported in monography in the following versions: PDF File repository for dissemination in the virtual library of the Institute of Arts; hardcover version for physical collection in the Library of the Institute of Arts; paper version for the committee; template version appropriate for submission to International Scientific Congress in the area of Arts.

Keywords: media art, calligraphy, image and writing, art and design.

Agradecimentos

Antes de tudo, gostaria de agradecer aos meus pais por essa vida maravilhosa e cheia de amor que eles me proporcionaram desde sempre. Obrigada pelo apoio, pelo companheirismo, pela paciência e por sempre transformarem o meu dia-a-dia em contínuos finais de semana. Esse trabalho não teria sido possível de ser realizado sem vocês.

À minha irmã e melhor amiga, por todos os minutos que passamos juntas; são verdadeiras injeções de ânimo e alegria. Obrigada por me tornar completa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano, pela paciência, pela compreensão e pela segurança transmitida.

Ao Prof. Dr. Omar Khouri, pelas aulas sempre enriquecedoras e por ter gentilmente aceito a participar da Banca Examinadora desse trabalho.

Ao Prof. Me. Paulo Eduardo Machado, pela minuciosa análise do conteúdo apresentado e pelas importantes colocações expostas na banca de qualificação desse trabalho.

E, por fim, agradeço aos meus amigos pelo carinho, pelo incentivo e por todos os momentos que passamos juntos; por mais simples e breves que possam às vezes ser, são verdadeiras relíquias cujo valor é inestimável. Obrigada.

"Kokoro tadashikereta
surawachi jude
tadarui."

"Had I been born
Chinese I would
have been a
calligrapher, not
a painter."
Picasso

Introdução

Artista ou designer? Designer e artista? Ou somente designer? Questões envolvendo os campos da arte e do design e suas possíveis inter-relações me interessam profundamente desde o ingresso ao curso de Artes Visuais da UNESP, em 2009. Por possuir interesses maiores nas abordagens que a área do design gráfico realiza, a questão *designer é também um artista?* sempre esteve presente em minhas reflexões durante esses anos de graduação. A busca por respostas foi o que, a princípio, me motivou a escolher essas duas áreas como objetos de estudo e pesquisa para este Trabalho de Conclusão de Curso. Porém, não era apenas isso que despertava minha curiosidade e meu desejo por um aprofundamento teórico e de conhecimento.

Desde o primeiro ano de faculdade minhas preferências por uma temática oriental sempre estiveram evidentes na produ-

ção de meus trabalhos; e o preferir escrever a desenhar também foi ficando mais claro conforme o passar dos semestres. Além de pintar, trabalhar com a escrita e incorporá-la em minhas produções foi se tornando um desejo cada vez mais forte; porém a inserção dessa relação *imagem x escrita* nas obras produzidas dentro da faculdade era, de certa forma, complicada dada às questões sobre arte/design mencionadas anteriormente. O curso de Design Gráfico feito na Academia Brasileira de Arte (ABRA) durante o terceiro ano de BLAV, em 2011, foi onde eu senti total liberdade para explorar o entrelaçar desses dois elementos. No entanto, não foi suficiente para sanar todas as minhas dúvidas e a vontade de conseguir conciliar, num mesmo trabalho, qualidades de um artista visual e de um designer – a *estesia* com a *funcionalidade*.

No primeiro semestre desse ano de 2012 – 7º semestre e último ano de curso – tivemos uma matéria chamada *Processo de Criação*, do Prof. Dr. Milton Sogabe, na qual, a partir de leituras teóricas a respeito do assunto, era para se refletir e analisar tudo o que envolvia seu próprio processo de criação, incluindo – principalmente – experiências vividas no passado, memórias marcantes, influências... ou seja, era uma reflexão sobre a vida. No decorrer desses estudos a respeito de tudo o que me cercava e de como absolutamente todos esses fatores se entrelaçavam nessa incrível rede de criação, o tema que permitia a análise e centralizava todas as questões existentes até o momento se tornou claro: a **caligrafia** – tema que envolve arte, design, escrita, imagem e até aspectos orientais; tema cujo encaixe foi perfeito dentro dessa busca pessoal por um maior autoconhecimento.

Foi assim que esse presente Trabalho de Conclusão de Curso se materializou: da necessidade de encontrar respostas através da busca por um repertório mais vasto a respeito dos campos da arte e do design e suas conexões históricas; além de entender e compreender como a vida e tudo o que a envolve – memórias,

influências, olhares etc. – se conectam e formam esse complexo processo de criação, culminando em uma maior consciência a respeito da identidade pessoal presente nas obras produzidas.

A monografia foi dividida em duas partes: a primeira reúne, na abordagem da pesquisa artístico-científica, um panorama histórico da relação entre imagem e escrita, tendo como principal foco a caligrafia e suas diferentes expressões nos campos da arte e do design, envolvendo inclusive suas inter-relações. A abordagem feita envolve a *seleção* de depoimentos e comentários de autores com o objetivo de oferecer um embasamento histórico mais profundo, já que se trata de fatos e acontecimentos.

O primeiro capítulo, **Imagem x Escrita**, introduz um breve histórico a respeito dessa relação desde os tempos remotos e como a escrita surgiu; além de discutir sua importância através da Linguagem Visual, assunto de extrema relevância principalmente nos tempos contemporâneos.

O segundo capítulo, **A Arte da Caligrafia**, reúne uma pesquisa a respeito das diversas expressões dessa arte mundo afora, destacando principalmente as semelhanças e as diferenças entre o *Oriente* e o *Ocidente*; e como a caligrafia influenciou outras formas de expressão – a *Action Painting*, por exemplo – no decorrer da história. Aqui, a visão oriental recebe uma atenção especial, devido à maneira como esse modo de ver e viver a vida dos asiáticos – principalmente dos japoneses – influencia sobremaneira o meu processo de criação.

E **Escrita, Tipografia e Design**, último capítulo dessa primeira parte, reúne uma breve pesquisa a respeito da história da tipografia e a forma como ela está relacionada à arte da caligrafia. Abordando esse assunto, é possível compreender melhor a razão pela qual as fronteiras entre arte e design são tão discutíveis atualmente – afinal, o design surgiu do campo da arte. E além dessa pesquisa sobre as conexões entre esses dois temas, o

capítulo se encerra com um estudo sobre a importância do ato de escrever e da própria escrita em si.

A segunda parte da monografia, **Um Processo de Criação**, diz respeito ao conjunto de trabalhos produzidos durante esses quatro anos do curso de Artes Visuais. Esse capítulo inclui também uma reflexão a respeito do processo de criação e tudo o que o cerca. Estabelece, enfim, uma ligação entre todos esses elementos para tornar claro essa complexa e singela rede de criação.

Como resultado final desse acúmulo de conhecimentos adquiridos através dessa pesquisa, dos quatro anos do curso de Artes Visuais e de um próprio autoconhecimento gerado pela junção de todos esses fatores, o *projeto gráfico* deste presente Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo expressar, além do conteúdo reunido, o cruzamento entre arte e design, imagem e escrita; além de mostrar que estesia e funcionalidade podem, sim, caminhar juntas.

Capítulo 1 Imagem x Escrita

Desenho e escrita são provenientes de um mesmo propósito: ambas foram criadas da “necessidade fundamental dos seres humanos de armazenar informação para comunicar, a si mesmos ou a outros, distantes no tempo e no espaço” (FISCHER, 2009, p. 13). A escrita nasceu da imagem. Segundo Flusser (2002, p. 9):

Surgiram pessoas empenhadas no “relembramento” da função originária das imagens, que passaram a rasgá-las, a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método de rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos imagéticos. Eis como foi inventada a escrita linear. Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos.

Independente do sistema de escritura (logográfico, silábico, alfabético), a prática da escrita inicialmente era feita com desenhos, percorrendo caminhos e processos de transformação até a abstração. A pictografia (“escrita pictórica”) e a logografia (“escrita da palavra”), segundo Fischer (2009, p. 15), são “pré-escritas”. A primeira, surgida da “[...] necessidade de transmitir uma variedade maior de informação pontual [...] registrando com um ou mais símbolos pictóricos” (Ibidem, p. 19), era basicamente o registro do cotidiano através do desenho da imagem das coisas independentemente dos sons; enquanto que os logogramas eram “[...] sinais

de palavras completas que representam o som do nome do objeto” (Ibidem, p. 23).

Considerada “[...] a origem comum de todos os sistemas de escrita” (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 9), a pictografia “[...] pode transmitir uma mensagem muito complicada, sem recorrer ao discurso articulado. No entanto [...] transmite valores fonéticos representando objetos específicos e assim promovendo a identificação com a fala” (FISCHER, 2009, p. 20). É uma “[...] comunicação por meio da arte gráfica, transmitindo uma mensagem limitada em um domínio limitado” (Ibidem).

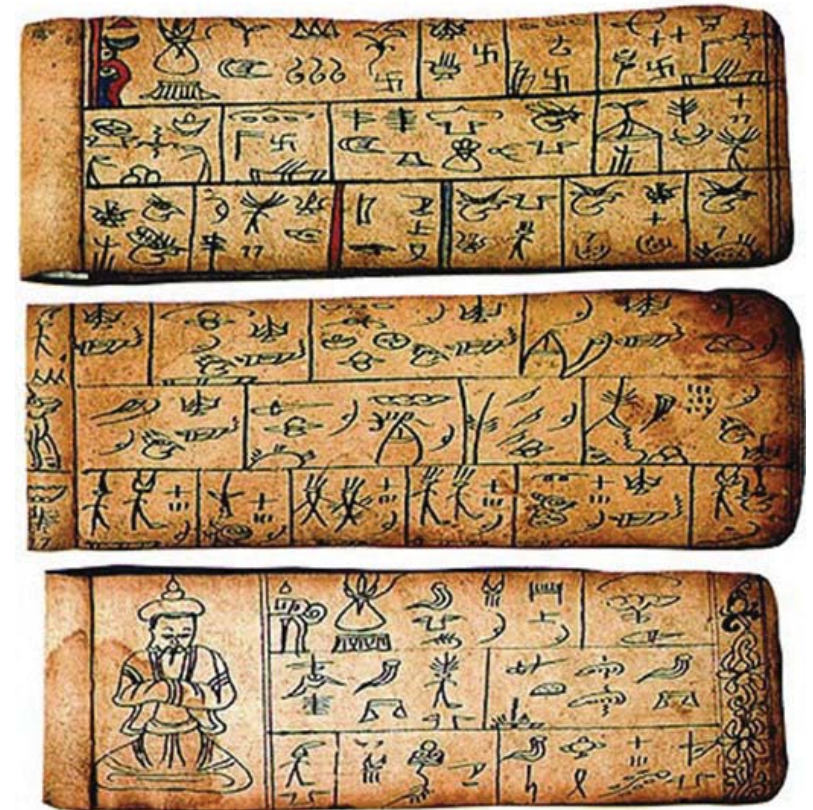


Figura 1
Pictogramas Dongba dos povos Naxi, China.

A combinação de imagens simples resulta na escrita ideográfica, cujos ideogramas são sinais que significam ideias, não coisas (FISCHER, 2009, p. 26). A respeito disso, afirma Jean (2008, p. 14): “Combinando vários pictogramas, pode-se mesmo expressar uma ideia, daí o termo às vezes empregado ser o de ideograma”. Alguns países orientais – sendo a China o maior exemplo – ainda utilizam a escrita ideográfica nos dias de hoje. No caso chinês, elementos fonéticos (identificadores de som) e elementos significantes (identificadores de sentido)¹ se fazem presentes com o objetivo de complementar informações das quais os signos ideográficos sozinhos não conseguem suprir uma vez que sozinhos geram muita ambiguidade. Segundo Fischer (2009, p. 155), “os elementos significantes na verdade têm papel restrito na decodificação dos caracteres chineses” e, de acordo com Coulmas (1989 apud FISCHER, 2009, p. 155), “o fonetismo é muito mais importante no processo de leitura”. DeFrancis (1984, apud FISCHER, 2009, p. 155) complementa: “o elemento fonético é muito superior para indicar a pronúncia do que o elemento semântico para indicar o sentido”. Porém, “[...] o fonetismo e o elemento significante juntos retêm uma ‘chave visual’ exclusiva, aparentemente, para memorizar o som e o sentido” (FISCHER, 2009, p. 155). É devido a isso que parece mais adequado chamar os sinais chineses de “caracteres” – “sinal” reflete unidade, enquanto que “caractere” sinaliza flexibilidade combinatória (Ibidem).

O autor complementa:

Cada caractere chinês expressa a dinâmica de um ou mais sinais de sentido combinados com um ou mais sinais de sons, e

cada componente da combinação deve ser lido em qualquer número de formas, assim como o produto final. Só um caractere, e nunca um sinal, alcança um desempenho tão multidimensional (Ibidem).

Na China, “o pictograma, elemento de origem, elemento-chave de todas as escritas, subsiste, ainda hoje, nos caracteres chineses” (JEAN, 2008, p. 46). Segundo o autor:

Muito rapidamente, os pictogramas foram se estilizando, embora subsistam ainda nos caracteres chineses vestígios bastante visíveis dos pictogramas primitivos, conferindo a essa escrita uma caligrafia de dimensão poética, particularmente manifesta nas combinações de certos caracteres (Ibidem, p. 48).



Figura 2
Pictogramas chineses – à esquerda, as formas antigas; à direita, as formas modernas. Do alto para baixo: o sol, a montanha, a árvore, o meio, o campo, a fronteira, a porta.

¹ Termos usados por Steven Roger Fischer no livro *História da Escrita*, p. 153.

	Pântano	Fogo	Trovão	Vento	Água	Montanha	Terra	Céu
1400-800 a.C.								
Até 800 a.C.								
800-220 a.C.								
Até 200 a.C.								
200 a.C.-200 d.C.								
c. 100 d.C.								
c. 400 d.C.								

Figura 3
Desenvolvimento de alguns caracteres chineses importantes da dinastia Shang, em escrituras derivativas.

Na fonetização ou “sonorização” dos primeiros pictogramas “[...] se percebe uma relação especial entre um objeto, sua representação gráfica e seu valor ou sugestão fonética” (FISCHER, 2009, p. 29). O pictograma se transforma num símbolo quando

se torna padronizado e abstrato, não se reconhecendo mais o objeto nele, porém mantendo essa relação do objeto ao pictograma e seu valor fonético. Esses símbolos, que ainda “[...] não conseguiam transmitir ‘qualquer ou todo pensamento’ porque estavam ligados a um referente externo” (Ibidem), só se tornaram sinais de um sistema de escrita quando seu valor fonético começou a superar seu valor semântico em um sistema de valores limitados e semelhantes e quando teve sua ligação com um referente externo cortada (Ibidem). Em relação a essa transformação, o autor afirma: “não se percebia mais no símbolo gráfico (ou pictograma) apenas um objeto externo ou abstrato [...], começava-se a ler um som [...] por seu valor independente” (Ibidem, p. 30).

“Quando o som assumiu a prioridade no sistema, a escrita incompleta se tornou escrita completa” (Ibidem); “o som de um símbolo assumiu um status sistêmico para se tornar um signo” (Ibidem) – e

quando o símbolo se tornou signo, por volta de 3700 a.C., a arte gráfica começou a “falar”. A escrita pictórica era escrita fonética. Era precisamente essa exploração consciente do fonográfico no pictográfico que tornou a escrita incompleta uma escrita completa² (FISCHER, 2009, p. 33).

O autor resume:

A escrita plena tornou-se possível quando o signo e o som não estavam mais ligados a um sistema referenciado em objeto externo [...] – podia-se ler

² Segundo o autor, Andrew Robinson afirma em *The Story of Writing* (Londres, 1995) que a introdução da fonografia “transformou a proto-escrita em escrita completa”.

um signo só por seu valor sonoro, em um sistema padronizado com um número limitado de signos (Ibidem, p. 32).

A respeito dessa transição e seus resultados, Martins (1998, p. 40) escreve:

“Decompondo” o som das palavras, o homem percebeu que ele se reduzia a unidades justapostas, mais ou menos independentes uma das outras (enquanto som) e nitidamente diferenciáveis. Daí surgiram os dois tipos de escrita que marcam essa grande revolução decisiva: a escrita silábica, na qual o sistema se funda em “grupos de sons”, representados por um sinal, e a escrita alfabética, em que cada sinal corresponde a uma letra. A segunda representa, por consequência, um progresso com relação à primeira, porque atinge o limite da análise que ela tinha iniciado. Assim, pois, pode-se dizer que a escrita alfabética representa, com relação à silábica, uma complexidade maior de ordem ideológica, mas uma inestimável simplificação técnica.

A escrita alfabética representa a capacidade de organizar e transmitir ideias de forma mais abstrata, na qual a fragmentação da linguagem é tão intensa que os signos – no caso, as letras – se isolados não fazem sentido, conforme afirmação de Fischer (2009, p. 76): “com poucas exceções, as letras não têm significado próprio. Seu significado – seu valor sonoro – emerge quando se juntam com outra ou outras letras para produzir uma palavra”.

A letra, sem existir por si mesma no interior da linguagem, é indispensável para a existência da sílaba, que seria, no fundo, a “unidade” da linguagem. A invenção da letra é, pois, de um arrojo extraordinário, e representa [...] o pináculo daquela capacidade de

abstração [...] Sem “significar nada”, a letra permitiu a escrita, e permitiu, sobretudo, o mais simples e o mais perfeito de todos os sistemas de escrita, que é o fonético (MARTINS, 1998, p. 40).

Egípcio	Proto-sinaítico	Fenício	Grego antigo	Grego	Latim
					A
					B
					G
					E
					K
					M
					N
					O
					P
					T
					S

Figura 4
Os hieróglifos antigos continuam, de maneira transformada, em nosso próprio alfabeto.

A evolução da escrita: a caligrafia entre a arte e o design

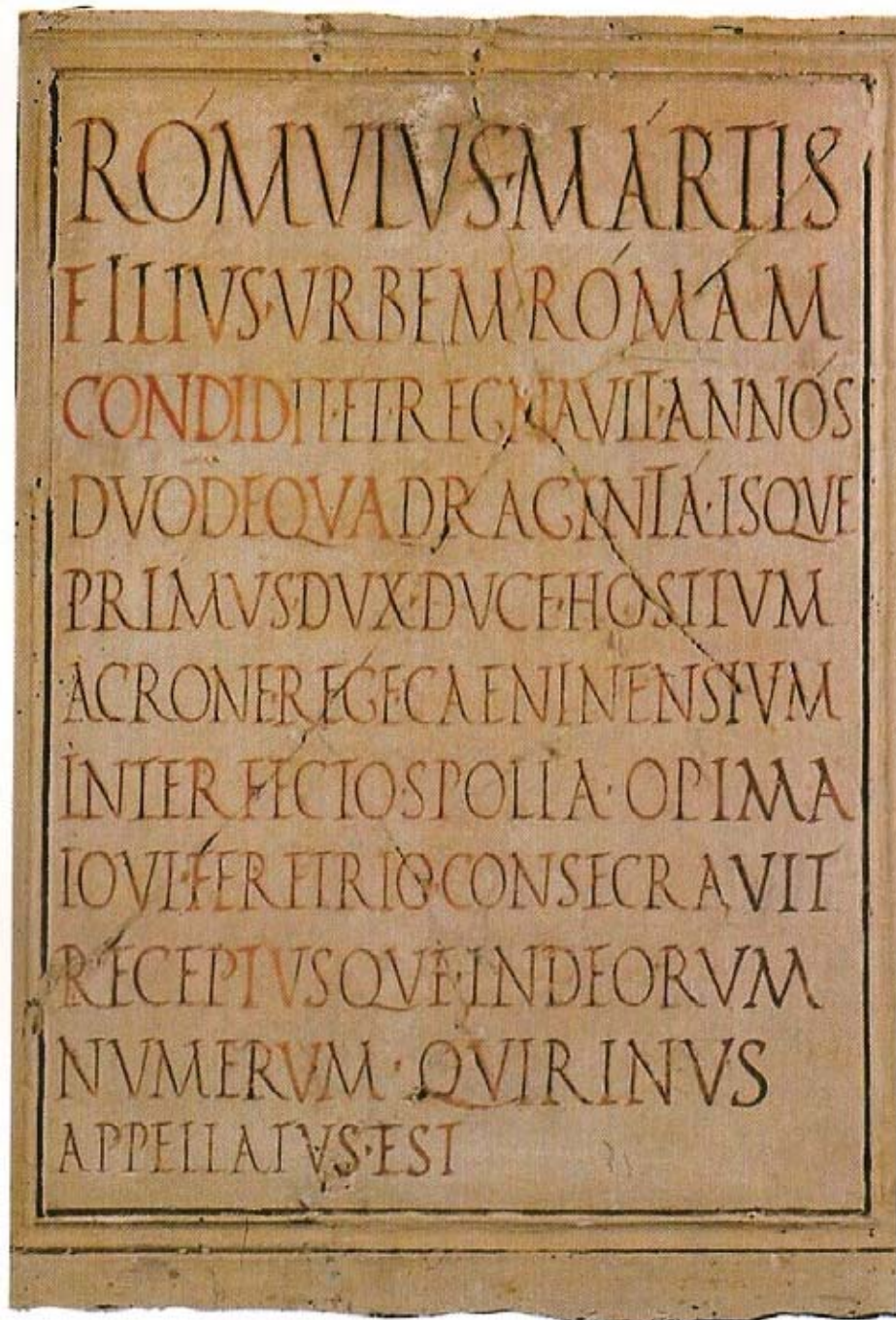


Figura 5
Coluna dedicada a Rômulo, fundador da cidade de Roma.

Essa escrita é “[...] conectiva, com a comunicação sendo feita na sequência letra a letra de sons separados” (FISCHER, 2009, p.184-185) – ao contrário da escrita chinesa e suas derivativas, que possuem “[...] valor semântico, na base de caractere para caractere” (Ibidem, p. 184). Essa diferença contribui para um melhor entendimento a respeito do significado singular – e sua importância – da caligrafia no Oriente, já que “[...] o efeito visual da escrita na Ásia Oriental é muito mais forte do que no sistema alfabético ou outros” (Ibidem, p. 185) (*ver adiante*).

“A distinção visual é importante. Parece que numa população altamente instruída, as habilidades de produção, recepção e retenção da língua estão neurologicamente ligadas à forma escrita da língua”, afirma Fischer (2009, p. 185). De acordo com Coulmas (1989 apud FISCHER, 2009, p. 185),

As diferenças entre sistemas de escrita baseados no morfema [como no chinês] e sistemas de escrita baseados em sons [como no inglês] não são apenas distinções superficiais de códigos, mas têm conotações neuropsicológicas relativas às diferentes formas de armazenagem e processamento das unidades da língua escrita.



Figura 6
Note que as letras das inscrições lapidares apresentavam um belo efeito tridimensional, obtido pela gravura na pedra, que tinha necessariamente alguma profundidade. Assim, o aspecto das letras gravadas variava conforme o ângulo de incidência da luz do dia.

Parece que ocorre um processo mental diferente nos habitantes da Ásia Oriental durante a leitura de suas escritas. “Em chinês e japonês, em particular, a imagem gráfica da palavra é aparentemente armazenada na mente como parte do processo de recuperação léxico, talvez a um grau muito maior do que o processo de recuperação da ‘palavra-total’ do alfabeto do Ocidente”, afirma Fischer (2009, p. 185).

A Embaixada da China (2009, p. 75) também comenta a respeito do assunto:

Cientificamente, o cérebro humano é dividido em dois hemisférios. O hemisfério esquerdo desempenha sobretudo as funções do pensamento lógico racional e o direito, responde pela imaginação, a criatividade. Ao contrário das línguas alfabéticas e fonéticas que ativam apenas o hemisfério esquerdo, a língua chinesa é uma combinação de conceitos abstratos e imagens concretas que solicita ambos os hemisférios. Além de favorecer o desenvolvimento de ambos, como já foi provado, o seu aprendizado constitui uma terapia eficaz para certos distúrbios, além de atuar como catalisador no desenvolvimento da inteligência humana.

Segundo Jean (2008, p. 52), “[...] muitos pensam que o aparecimento do alfabeto marca verdadeiramente o início da democratização do saber”, já que apesar de as 23 letras do nosso alfabeto não reproduzirem todos os sons,

mesmo assim, 23 letras são muito menos do que os mil caracteres que o chinezinho tem de registrar, menos que as algumas centenas de hieróglifos da criança egípcia e muitíssimo menos do que os seiscentos signos cuneiformes do aluno-escriva da Mesopotâmia (Ibidem).

A fonografia, reduzindo o número de sinais ao mínimo, facilita a aprendizagem e o empréstimo de seus signos; e esse reducionismo, que permite uma reprodução quase exata da fala, estimula o uso dessa escrita por muitas línguas diferentes (FISCHER, 2009, p. 76). Ainda segundo o autor:

O alfabeto pleno de vogais dos gregos não mudou a maneira das pessoas pensarem. Facilitou a forma das pessoas escreverem o que pensavam. Nesse sentido, favoreceu um maior letramento, mais discussões, e assim mais domínios complexos de pensamento. No entanto, a escrita grega não gerou a democracia, a teoria da ciência ou a lógica formal. Auxiliou a preservar os pensamentos daqueles que refletiram sobre tais coisas, e a treinar outros a construir sobre essas ideias e outras semelhantes (Ibidem, p. 147).

Linguagem Visual

Conforme exemplificado anteriormente, a relação entre texto e imagem sempre existiu. Flusser (2002, p. 10) complementa ao afirmar que a escrita é metacódigo da imagem:

Os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas.

A luta entre texto e imagem é dialética: “embora textos

expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando” (Ibidem).

Se os textos não mais significam imagens – textolatria³ –, nada resta a explicar, e a história para – já que essa é uma explicação progressiva de imagens, desmágicização, conceituação; um processo de recodificação de imagens em conceitos (FLUSSER, 2002, p. 11). As explicações passam a ser supérfluas.

Giannino Carta⁴ (apud MARTINS, 1998, p. 419) exemplifica bem essa relação intrínseca que existe desde o início dos tempos ao afirmar:

No começo foi a procura do verbo. E a imagem ajudou. As pinturas das cavernas foram, além do resto, palavras desenhadas, objetivação e manifestação de sensações, mensagens pictográficas destinadas a desenvolverem-se, mercê da elaboração mágico-sacerdotal, na escritura ideográfica, que é, em última análise, uma estilização das formas levada às extremas consequências.

Além dessa ligação, texto e imagem também podem se relacionar de uma outra forma, em um outro sentido. Segundo Horn (1998 apud FISCHER, 2009, p. 272), alguns pesquisadores modernos afirmam que “[...] texto e imagem evoluíram independentes em nossa cultura, de uma forma que podem ser vistos juntos como uma linguagem autônoma: uma ‘linguagem visual’”. Não seria a escrita-simbólica de aeroportos e estações de trem, mas um casamento entre o visual e a escrita, um fenômeno híbrido separado (Ibidem).

³ Termo usado por Vilém Flusser no livro *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002, p. 11).

⁴ A imaginação e a imagem. In: *III Congresso Paulista de Escritores*, p. 299.

Através de um processo de apresentação visual-textual, a linguagem visual pode transmitir de forma mais simples ideias complexas, reduzindo o tempo de digestão desse material escrito – que é mais complexo – presente na vida cotidiana das pessoas (FISCHER, 2009, p. 272). Segundo o autor, “[...] as imagens e sua colocação padronizada no texto de fato ajudam a transmitir ideias complexas de modo mais simples do que a escrita convencional” (Ibidem). Como o cérebro humano utiliza diferentes caminhos para processar informação verbal e não-verbal, “[...] um leitor usando ambos os canais imediatamente entenderá mais e mais depressa e será capaz de se lembrar melhor” (Ibidem) (processo semelhante ao que ocorre durante a leitura dos caracteres chineses, como já visto anteriormente).

Martins (1998, p. 427) explica essa diferença de processamento e a vantagem de se relacionar imagem com texto:

Na diferença psicológica entre o sinal e a imagem reside todo o segredo do enorme prestígio desta última, do seu poder sugestivo infinitamente maior. A imagem não requer quase nada de colaboração por parte do homem: ela traz em si mesma o seu significado. Já o sinal, a palavra, não existe por si mesmo: é apenas um catalisador. Quando “percebemos” intelectualmente a imagem, percebemo-la nela mesma; quando lemos a palavra escrita, traduzimos, somos obrigados a traduzir, o sinal daquilo que representa.

“A fraqueza da linguagem é ser frágil em termos de detalhes e precisão” (FISCHER, 2009, p. 272) já que “[...] não pode transmitir o amplo leque do pensamento humano” (Ibidem). Porém é uma suplementação essencial para completar a escrita, principalmente pela nova tecnologia. “Com ela, os sistemas de escrita do mundo adquiriram uma nova dimensão”, afirma Fischer (2009, p. 272).

Capítulo 2 Arte da Caligrafia

Caligrafia (do grego *kallos* “beleza” + *graphe* “escrita”) é um tipo de arte visual que, etimologicamente, quer dizer “bela escrita”. Possui características e significados singulares em cada região do mundo, sendo que as diferenças existentes entre a oriental e a ocidental são as mais explícitas (*ver adiante*).

Essa bela arte “manuscrita” (feita à mão), de acordo com Massoudy (1981)¹, é, “pragmaticamente, [...] a fronteira frágil e movediça entre a arte e a necessidade de expressão, entre o desenho e a escrita dos signos”. Ainda a respeito disso, afirma:

A significação de um texto é uma coisa, sua caligrafia, outra; às vezes, as duas estão intimamente ligadas. A caligrafia não é somente a fixação de um texto, mas também uma composição abstrata que exprime uma concepção do mundo (Ibidem).

Em todas as suas variantes regionais, a linha é o elemento dominante. Ela conduz o olhar pelo espaço e nos faz acompanhar o desenvolvimento do texto. Assim como o desenho, a caligrafia é uma arte da linha. Para Massoudy (1981), “quem olha uma caligrafia percebe primeiramente seu aspecto plástico para só depois se preocupar com sua significação. Com frequência, a informação fica prejudicada pelos efeitos estéticos”.

¹ *La calligraphie arabe vivante*, Flammarion, 1981. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.136-139).



Figura 7

A dimensão caligráfica provém da riqueza e da variedade dos níveis de percepção: a composição ou forma global; depois, o equilíbrio ou o desequilíbrio sugeridos pelos espaços brancos e negros, o ritmo; em seguida, a decifração da significação primeira das palavras e de sua significação subjacente, conotativa (Ibidem).

As ferramentas utilizadas e os suportes adotados exercem grande influência nas características do desenho das letras.

O Instrumento dita a Forma

² *Communication et langage*, 1973. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.130-131).

Figura 8
Alguns dos instrumentos dos quais se serviam os escribas: à esquerda, a paleta ou estojo contendo os cálamos pontiagudos; embaixo, a placa sobre a qual o escriba “alisava” o papiro e se apoiava para escrever; os dois copinhos ficavam cheios de tinta preta e vermelha (a vermelha para escrever principalmente o nome dos deuses); à direita, um corta-papiro.



“O material e o instrumento mandam”, afirma Ponot (1973)². Segundo ele, “[...] os signos dependem tanto da civilização que os forja quanto dos instrumentos que os traçam e do material que lhes serve de suporte”. A respeito disso, Harris (2009, p. 7) explica:

Alguns materiais e instrumentos são mais adequados para uma construção exata de uma escrita do que outros. Por exemplo, a maioria dos escribas anteriores a 1500 utilizava pergaminho ou velino, que permanecem até hoje como duas das melhores superfícies para se escrever. Frequentemente, a ferramenta de escrita é de igual importância.

A arte da caligrafia se inicia com a cuidadosa seleção das ferramentas e materiais. “Frequentemente, a dificuldade em conseguir alcançar um bom resultado é uma indicação de que o suporte ou o instrumento de escrita não estão adequados” (Ibidem, p. 14).

Mesmo que dois

indivíduos se utilizem de um sistema gráfico, segundo Ponot (1973), “[...] conceberão seus signos de maneira totalmente diferentes ao traçá-los um com o cálamo sobre o papiro, o outro com um estilete sobre o barro”, por exemplo. O mesmo se vale a respeito da reprodução de um modelo já existente – o resultado também será diferenciado. O autor complementa: “Ao fim de certo tempo, a natureza do suporte condicionará o emprego do instrumento de tal sorte que nenhuma semelhança existirá mais entre o original e as reproduções, nem entre as próprias reproduções”.

Apesar da forma dos signos ser, inicialmente, resultado do material e do instrumento, convém não perder de vista sua carreira posterior, cujo desenvolvimento pode colocar tudo em questão – pode-se transformar estilos anteriormente fixados sem que se crie novos sistemas gráficos, apenas com a mudança da posição da mão ao segurar a pena de ganso, por exemplo.

Além disso, Ponot (1973) comenta:

[...] o conhecimento do material de criação e de transformação nos ajuda a melhor compreender ‘por que certas línguas e escritas desapareceram sem deixar vestígios, ou subsistem somente por poucos traços, ao passo que outras, protegidas dos rigores do tempo, favorecidas pelo clima e confiadas a material



Figura 9
Estojo de bicos metálicos.

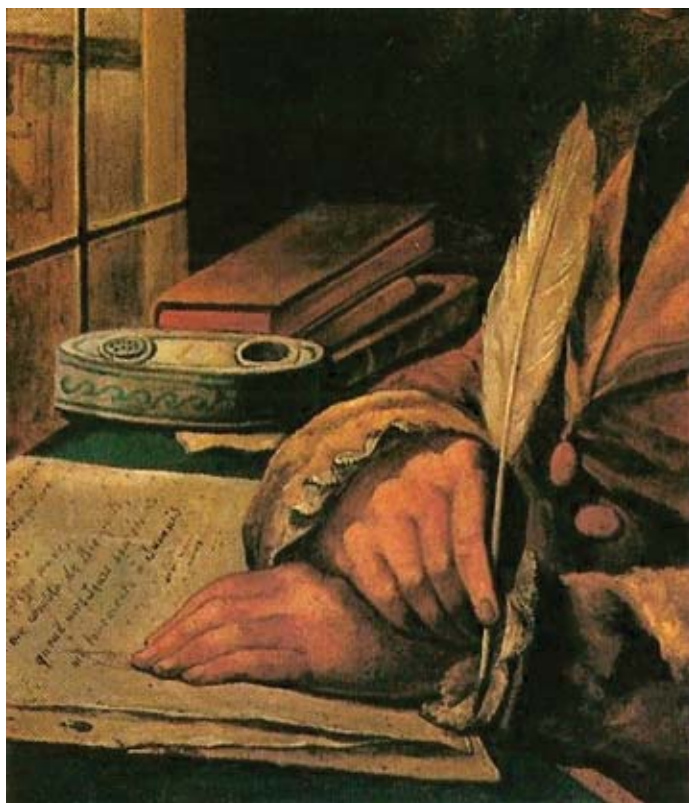


Figura 10
 “A primeira posição é a que se chama ‘de frente’, porque a pena é segurada quase frente a frente ao corpo, e de maneira que ela produza sobre a linha perpendicular ou sobre a oblíqua grossos em gradação descendente. A segunda posição é ‘de lado’, pois a pena é segurada de maneira que o bico fique na direção da linha horizontal para produzir os grossos nessa mesma linha, assim como também acima e abaixo das partes curvas. A terceira posição é chamada ‘inversa’, porque a pena, da maneira que é segurada, produz grossos ascendentes.”

L'Art d'écrire (A arte de escrever), Paillasson, 1763.

pouco destrutível, continuaram intactas e puderam atingir a modernidade’.

Na prática ocidental, “a pena de ave é o mais tradicional dos instrumentos” (HARRIS, 2009, p. 15). Embora seja, provavelmente, o melhor entre todos os instrumentos de escrita, ela não é tão conveniente para os iniciantes da arte caligráfica já que exige uma prática maior em seu manuseio. “Sendo feita de um material mais macio do que uma pena de aço ou um cálamo, ela requer uma pressão mais suave do que o esperado, mas a sutileza da linha que ela cria é muito superior à de outras penas” (Ibidem). De acordo com Paulo Heitlinger³, sua “ponta podia ser biselada à direita para um traçado fino e uniforme, ou biselada à esquerda, para obter uma

³ Informação disponível em seu site *Tipografia: origens, formas e uso das letras*, conforme bibliografia.

escrita mais negra [...], com maior contraste entre traços grossos e finos”.

A pena de ave, juntamente com o cálamo, tem sido utilizada desde a antiguidade. “Embora ambos tenham sido superados por outras ferramentas de escrita, o cálamo continua sendo uma ferramenta ideal para uma caligrafia expressiva. Ele é, normalmente, feito e um caniço de jardim de caule oco” (HARRIS, 2009, p. 14), e pode ser considerado ancestral das canetas-tinteiro e esferográficas (JEAN, 2008, p. 15). Segundo Heitlinger, “o corte da ponta do cálamo determina a grossura do traço e a alternância entre traços grossos e finos – uma característica da maioria dos estilos caligráficos”.



Figura 11
 Cálamos de cana usados para caligrafar a escrita árabe

China

A China possui um papel essencial e de destaque na história da arte da caligrafia e da própria escrita em si. Sua escrita é a mais antiga do leste da Ásia, estando em uso há mais de três mil anos (FISCHER, 2009, p. 150), o que a classifica como um caso único segundo Jean (2008, p. 45): “nascida por volta do segundo milênio a.C., codificada por volta de 1500 antes de nossa era e constituída em sistema coerente entre 200 a.C. e 200 d.C., é perceptivelmente a mesma que os chineses leem e escrevem hoje”. Ainda a respeito disso comenta:

A escrita chinesa é a mesma escrita chinesa de sempre. De fato, em outros tempos, os caracteres chineses eram traçados – ou melhor, belamente caligrafados – tradicionalmente com pincel e nanquim (tinta chinesa); hoje, os chineses utilizam uma caneta ou uma esferográfica. Certo, as máquinas de escrever e de imprimir são dotadas de caracteres sem grossos e finos, mas, na essência e salvo modificações encontradas para simplificar, a escrita chinesa continua fiel a suas origens (Ibidem, p.45-46).

De acordo com Fischer (2009, p. 150), toda escrita da Ásia Oriental começa com a escrita chinesa: “a história da escrita do leste da Ásia é a glória da escrita chinesa”. Ela foi e continua sendo um dos maiores veículos culturais do mundo (Ibidem, p. 151).

Além de terem inventado uma escrita que resistiu à passagem do tempo, a criaram de uma forma que seus logogramas por sua própria natureza são funcionais e artísticos ao mesmo tempo – diferentemente dos alfabetos ocidentais, que são quase

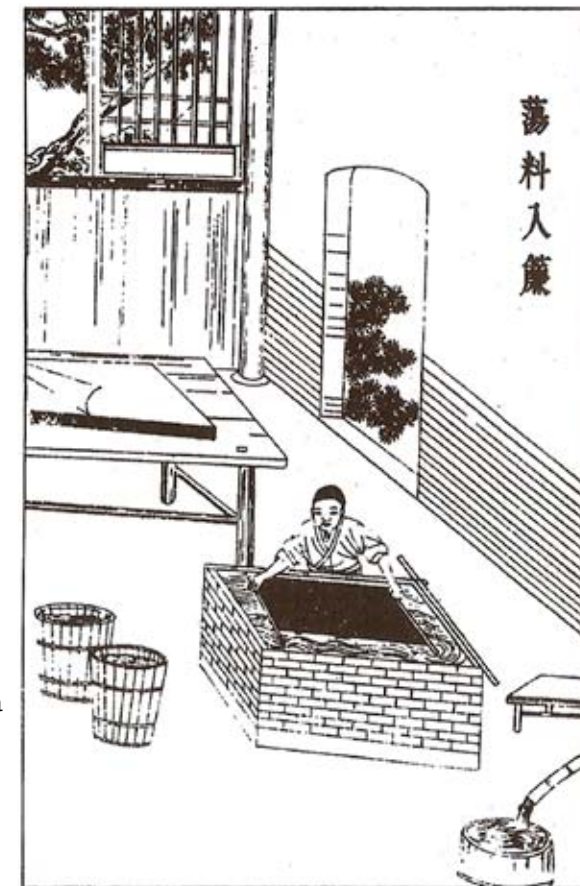
inteiramente funcionais (Ibidem, p. 162) – obedecendo a uma “[...] série de regras sutis que fazem dela, verdadeiramente, uma arte poética” (JEAN, 2008, p. 48).

A história da caligrafia chinesa é tão antiga quanto à própria linguagem e está intimamente ligada ao desenvolvimento da escrita chinesa (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 41). Origem e referência de outras caligrafias orientais, seus vários estilos “encontram [...] correspondências na evolução da própria escrita, quando não influenciaram direta ou indiretamente esse processo” (Ibidem). Segundo Illouz (1985)⁴, a história da caligrafia chinesa – e japonesa – “[...] acompanha, ao longo de seu curso, a evolução de suas técnicas e de seus meios, a ponto de eles estarem indissociavelmente unidos”. A autora defende a ideia de que “os mistérios de uma obra pintada, desenhada ou escrita residem tanto nos materiais que a compõem quanto nos propósitos dos quais ela é o objeto”.

A respeito da contribuição da China

⁴ *Les Sept Trésors du lettré: les matériaux et la peinture chinoise*, Erec, 1985. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.132-135).

Figura 12
Fabricação de papel chinês, nos anos 1600.



para a História, em relação aos instrumentos utilizados na prática caligráfica – cujo papel é fundamental, como visto anteriormente –, os chineses também deixaram a sua marca. A invenção do papel é atribuída a um chinês chamado Cai Lun, funcionário da corte dos Han (25-220), em 105 d.C. (FISCHER, 2009, p. 160; EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 35), e significou uma revolução sem precedentes não só na história da escrita no país como também em outras nações. Com ele, a escrita tornou-se acessível ao grande público (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 35) e a sua utilização acelerou o ritmo – antes lento e laborioso – da fabricação do texto escrito no Ocidente que, juntamente com a “invenção” de Gutenberg, contribuem para o início da história da tipografia (JEAN, 2008, p. 95) (*ver adiante*).

Gaur (1992 apud FISCHER, 2009, p. 232) comenta a respeito de sua importância no Ocidente:

O impacto do papel sobre a civilização ocidental poucas vezes é devidamente valorizado. O pergaminho e o velino nunca puderam sustentar a alfabetização em massa, a impressão em âmbito mundial, escritórios modernos, jornais, registros oficiais, educação geral etc. Tudo isso é consequência do papel e da imprensa. A própria imprensa só foi possível pela disponibilidade do papel [...] Nos anos 1900, o papel tinha se tornado “o mais importante, eficiente e insubstituível meio de armazenagem moderna de informação. Econômica e intelectualmente, nossa sociedade tinha se tornado uma sociedade do papel”.

O papel, junto com o pincel, a barra de tinta e a pedra de tinta são conhecidos como os “Quatro Tesouros do Estúdio” – principais utensílios e materiais para a escrita dos caracteres



chineses (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 40). Segundo o site *Beyond Calligraphy*, o pincel é considerado o mais importante dentre os quatro. Afirmam que é uma extensão do corpo e da alma do calígrafo, e por o considerarem uma entidade viva, é profundamente respeitado no Extremo Oriente.

Illouz (1985) afirma:

Para a caligrafia, uma boa ponta é indispensável. Cada traço deve ser realizado com a ponta central do pincel. Os traços feitos com a ponta lateral, produzidos com o pincel na posição horizontal, devem ser evitados, embora, às vezes, sejam mais fáceis de traçar; danificam a ponta, obrigam a reconstituí-la, mergulhando o pincel outra vez na tinta, e seu aspecto fraco e pouco firme tira do conjunto o vigor e a continuidade.

Segundo a autora, o calígrafo precisa ter “[...] o cuidado de minimizar o inconveniente da necessidade de recarregar o pincel constantemente e de conservar, por consequência, esse sopro, que é o mais importante critério de qualidade de uma caligrafia”.

Figura 13
Pincel chinês.



Segurar um pincel...

Mergulhar um pincel na tinta, segurá-lo na vertical acima de uma folha de papel e nela fazer um traço, isto leva alguns segundos. A dificuldade para desenhar o traço desejado é um pouco angustiante, quando se sabe que a capacidade de absorção imediata do papel ou da seda torna qualquer correção, modificação ou supressão impossíveis, e também que a textura por demais fina do pêlo transmite infalivelmente cada tremor da mão ou do braço...

Claire Illouz,
Les Sept Trésors du lettré: les matériaux et la peinture chinoise,
Erec, 1985

Figura 15

Barthes (2005)⁵ comenta a diferença entre esse instrumento utilizado no Oriente e a pena – que era utilizada no Ocidente:

Quanto ao pincel (passado sobre uma pedra de tinta ligeiramente umedecida), possui seus gestos, como se fosse o dedo; mas, enquanto nossas penas antigas só conheciam o empastamento ou o desprendimento e só podiam arranhar o papel sempre no mesmo sentido, o pincel pode deslizar, torcer-se, levantar, concretizando o traçado, por assim dizer, no volume do ar; ele possui a flexibilidade carnal, lubrificada, da mão.

⁵ *O império dos signos*, Skira, 1970, Le Seuil, 2005. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.144-145).

De acordo com Fischer (2009, p. 161-162), os pincéis eram feitos com pelos de marta, cabra ou lebre. Os pincéis feitos de pêlos de martas selvagens velhas ofereciam os melhores resultados para as linhas dos caracteres e, ainda, os escribas experientes podiam dizer o pêlo de qual animal tinha sido usado pela vivacidade dos traços.

A pedra de tinta é o segundo instrumento mais importante, de acordo com o *Beyond Calligraphy*. É considerada a alma do estúdio do calígrafo, e se bem cuidada, seu tempo de vida é infinito. Existem dois tipos principais: as de uso cotidiano e as para fins decorativos e coleção; e sua característica mais importante é a qualidade da superfície onde se mói a barra de tinta – a barra é moída sobre a pedra de tinta e, em seguida, diluída em água (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 39).

A fabricação da tinta usada na prática caligráfica segue o princípio de uma liga de cola e de fuligem. As tintas de qualidade precisam ter fluidez, estabilidade notável no tempo, dureza, solidez de pedra, profundidade brilhosa, ligeiramente azulada, segundo Illouz (1985). Apresentam-se em dois tipos: as endurecidas (barras de tinta) e as líquidas; essa última é de qualidade inferior e não suporta

Figura 16
Pedra de tinta da
provincia de
Guandong, China.



tanto a passagem do tempo como a tinta feita a partir da barra. Além disso, por ser um produto “pronto”, vai contra toda a espiritualidade da caligrafia, segundo o site: “[...] *the entire concept of a ‘ready-made product’ goes against the spirituality of calligraphy. For those and other reasons serious calligraphers will never even consider using liquid ink, even for studying purposes*”.

A essência da caligrafia pode ser encontrada no processo da moagem da tinta. No relato de Takase (1999) – mestra da caligrafia japonesa – sobre sua primeira experiência é possível se ver o papel essencial desse processo e sua relação com um dos fatores imprescindíveis da arte da caligrafia oriental – a concentração:



Figura 17 Barra de tinta chinesa.

I first met with Japanese Calligraphy when I was just six years old. I can say it did not appeal to me then. Especially the part where I would have to tediously grind the sumi ink against the ink stone for what seemed an eternity. And it helped not at all that my instructor would say mysteriously that the essence of calligraphy can be found in the grinding of the ink.

It is the grinding of the ink, a metaphor for the process and the form, that takes one from the myriad distractions of life to that Zen temple in early autumn. To the state of Seishin Toitsu. As the water takes the ink and as the color approaches the subtle shade, I am possessed of a strong energy that is focused and flowing. There is no hesitation and no doubt. When the ink is complete, my spirit (Seishin) is focused (Toitsu) in the here and now. And my mind is one with the task. This is Seishin Toitsu. This is the mindset that without which there would be no calligraphy.



Figura 18 Barra de tinta chinesa.

Tinta e papel possuem uma conexão importante e juntos formam uma perfeita harmonia e trazem equilíbrio estético para as nossas vidas através de uma obra caligráfica. Massoudy (1981)⁶ comenta sobre essa relação entre a forma espacial das letras negras e a brancura que as envolvem:

Em uma composição caligráfica, o vazio não existe; existe apenas o espaço negro ou o espaço branco e cada espaço, quer seja negro ou branco, deve encontrar sua força [...]. O espaço, em caligrafia, encontra seu valor em sua relação com as letras negras, e vice-versa.

A imprensa também foi uma das grandes invenções da China antiga (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 65). Juntamente com a mecanização desse processo de impressão com caracteres móveis por Gutenberg e a criação do papel – como já mencionado anteriormente –, dá-se início a um evento de alcance incomensurável: a invenção da tipografia (JEAN, 2008, p. 92) (ver adiante).



Figura 19 Os quatro tesouros ao lado pertenceram a um dos imperadores da China

⁶ *La calligraphie arabe vivante*, Flammarion, 1981. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.136-139).

De acordo com o site *Beyond Calligraphy*, a arte ocidental da escrita visual, ou caligrafia – “bela escrita” –, está mais para uma arte artesanal, enquanto que, a caligrafia no Extremo Oriente é considerada uma arte dentro da arte, um estilo de vida, um caminho em direção à imortalidade. Essa é frequentemente designada como “imagético do coração” ou “pintura da alma”; e é baseada no conceito de imagens e visões abstratas do mundo ao redor.

No Ocidente, a legibilidade é mais importante do que a estética, ao contrário do que ocorre tanto na China quanto no Japão: a estética precede a legibilidade (FISCHER, 2009, p. 182). Segundo o autor, “isso atinge tal grau que uma pessoa instruída nessas sociedades pode até se sentir insultada se lhe disserem que sua caligrafia é ‘claramente legível’” (Ibidem). Habilidade caligráfica é a marca da Ásia Oriental erudita, tanto na produção quanto na leitura, o que também reverte conceitos ocidentais sobre o objetivo principal da escrita (Ibidem). Além disso, “[...] pode ser vista como arte em miniatura e cada caractere expressa a instrução, habilidade e dom artístico do calígrafo” (Ibidem, p. 162).

A história da caligrafia no Ocidente está relacionada à literatura e fortemente vinculada à história do surgimento e aperfeiçoamento dos livros. Segundo Jean (2008, p. 74), “essa bela escrita ‘manuscrita’ [...], ornada de maravilhosas iluminuras, valoriza sobremaneira nossos primeiros livros, exatamente os ‘manuscritos’”. Além disso, sua história também se funde com a da tipografia: eram dos escribas dos anos 1300 e 1400 as caligra-

fias que se tornaram as fontes dos primeiros tipógrafos (FISCHER, 2009, p. 220) (ver adiante).

“A caligrafia, a arte da bela escrita, foi sempre importante para os chineses. (Em comparação, a maioria dos curriculos do Ocidente, abandonou a “arte da escrita” no último quarto do século XX). Um chinês encara a caligrafia como a escrita, e não seu equivalente ou manifestação comercial. Em séculos passados, a caligrafia igualava em importância a música, a pintura e a poesia. De fato, grandes calígrafos com frequência tinham maior prestígio na sociedade chinesa do que os melhores pintores e poetas do país.”

Figura 20
Trecho do livro *História da Escrita*, de Roger Fischer.

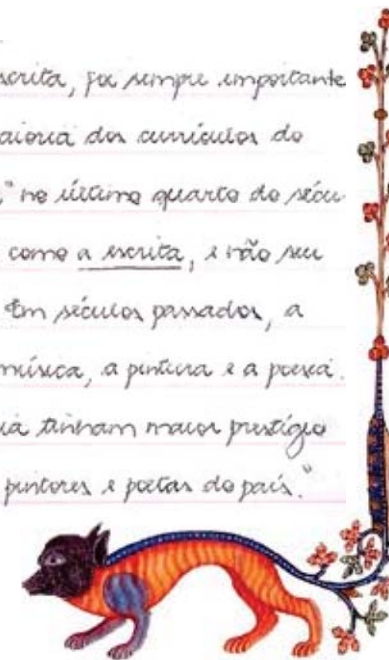


Figura 21



Figura 22
O Saltério de Luttrell: escrito para um rico proprietário de terras de Lincolnshire em aproximadamente 1325-35; apresenta a escrita *Prescisus* em sua forma mais admirável⁸.

“Entre os povos muçulmanos cuja religião proíbe a reprodução da figura humana, a caligrafia foi elevada ao mais alto grau; todo o esforço do artista está ali concentrado”, segundo Massoudy (1981)⁷. “A religião muçulmana, ao proibir representar o rosto de Deus ou o do Profeta, fez com que a escrita se tornasse o elemento decorativo essencial das mesquitas e de todos os outros monumentos” (JEAN, 2008, p. 58). O espírito próprio da escrita árabe é a sua capacidade de se prestar a inúmeras formas, a prodigiosas metamorfoses; ela é a base fundamental da arte dos “arabescos” (Ibidem, p. 58-59).

⁷ *La calligraphie arabe vivante*, Flammarion, 1981. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.136-139).

⁸ *A Arte da Caligrafia*, de David Harris, p. 55.

Para Massoudy (1981), “no coração de nosso sobresaltado século XX, no qual predominam rapidez e rentabilidade, a caligrafia continua sendo a arte da paciência, na qual não se podem queimar etapas”. A concentração é essencial para um bom resultado:

O momento em que o calígrafo concentra-se é o começo de um impulso que o libertará de uma dificuldade opressiva. E ele buscará, no mais fundo de si mesmo, seu próprio caminho. Seu corpo inteiro deve participar do ato caligráfico e deve estar em sintonia com seu espírito. A concentração exige um vazio visual e auditivo. O calígrafo deve criar para si um ambiente tranquilo; seu tempo não deve estar limitado por problemas da vida exterior. Ele construirá o vazio, como se todas as coisas desaparecessem à sua volta. Um vazio esférico do qual ele seja o centro; quanto mais sua concentração aumenta, mais ele se aproxima desse centro. Descobre, então, um mundo rico, tornando-se seu próprio mestre. Perde seu peso, sua mão torna-se alada e sua expressão, mais profunda e mais autêntica. Sua energia atinge o auge e ele passa essa energia para suas letras.



Figura 23
Others can show you the way, but you must walk it yourself (Elizabeth Goudge), Hassan Massoudy, 1998.

A concentração é uma abertura para uma outra visão, mais clara e mais límpida. Por sua capacidade em receber e transmitir emoções, em dar-lhes vida, a linguagem de sua arte caligráfica pode se tornar universal, mesmo que sua base seja o alfabeto árabe, indecifrável para muitos. Segundo o autor, “graças à utilização do caligrama⁹ – letra-imagem, palavra-imagem –, significação e visualização tornam-se universais”. É essa expressão que torna a arte da caligrafia tão singular:

Como o calígrafo vivencia sua arte, ele é a expressão gestual dela, alça voo com a leveza de uma letra ou carrega o peso de uma outra. A expressão, para ele, pode ser um grande momento de liberdade. Berra o que tem a dizer e espalha suas palavras (Massoudy, 1981).

A Embaixada da China (2009, p. 41) também comenta sobre essa característica na caligrafia chinesa:

A caligrafia chinesa é um meio de expressão artística e auto-aperfeiçoamento. As pinceladas, os caracteres e as configurações imprevistas e cambiantes que assumem um texto caligrafado refletem o estado de espírito e o ânimo do calígrafo. A beleza da escrita chinesa encontra nela a sua mais perfeita e completa expressão.

No caso do Japão, a expressão – tão marcante nas caligrafias orientais – dessa arte se eleva ao mais alto grau: é uma meditação em movimento¹⁰.

⁹ Segundo Jean (2008, p. 79), caligramas são “[...] textos que ‘vestem’ exteriormente representações de seres vivos ou de objetos inanimados”.

¹⁰ DAVEY, H. E., 1995, 2004.



Figura 24
If you can't say a good word, keep silent. Provérbio árabe. Hassan Massoudy.

Caligrafia Japonesa

Originada da caligrafia chinesa, a caligrafia japonesa ou *shodō* (lit. “o caminho/princípio da escrita”) é uma das artes culturais mais populares do Japão. Considerada como o caminho para a realização espiritual, o Shodō permite que o movimento dinâmico da alma do artista se torne visível e observável na forma de uma rica tinta preta. Vários praticantes dessa arte sentem que o “ritmo visível” da caligrafia japonesa corporifica uma “pintura da mente” – e reconhecem que revela nosso estado espiritual. Esse reconhecimento pode ser melhor compreendido a partir do tradicional provérbio japonês: “*Kokoro tadashikereba sunawachi fude tadashi*”^{11, 12}.

Segundo Davey (2004), é aparente a ideia de que a mente controla e move o corpo – assim como é igualmente clara a noção de que as ações físicas podem ser consideradas reflexões da mente. De maneira semelhante, no shodō a mente controla o pincel através da mão, e as linhas criadas por ele no papel refletem diretamente a mente do calígrafo. Dessa forma, o shodō funciona como um reflexo exterior do nosso estado mental. O autor ainda comenta que alguns calígrafos japoneses e psicólogos analisam a personalidade de uma pessoa através da sua caligrafia (ver adiante).

¹¹ “Se sua mente está correta, o pincel estará correto”.

¹² *Shodo: A Japanese Path to Moving Meditation*, de H. E. Davey. Disponível no site *Shudokan Martial Arts Association*, conforme bibliografia.



Figura 25
Shodō, por H. E. Davey

[...] with the calligraphy brush, as with the sword, one cannot escape from the effects or indecisiveness and hesitation. One cannot start over. One cannot change what has already been done. With calligraphy as with the tea ceremony as with the Martial Arts, all movements are visible and an integral part of the art. The speed with which the line is drawn. The pause. The fluidity of one movement into the next. A powerful line. A gentle line. All visible. All an integral part of the art (TAKASE, 1999).

Figura 26
Eri Takase



Davey (1995) também comenta sobre o assunto, relacionando Shodō com Budō (Artes Marciais):

Each brush stroke in Japanese calligraphy must be perfectly executed since the artist never goes back to touch up any character. Each movement of the fude, or brush, is ideally performed with the full force of one's mind and body, as if one's very life depended upon the successful completion of each action. It is this spirit of decisiveness, of throwing 100% of oneself into the moment's action without hesitation, that perhaps most clearly connects Budo and the art of Japanese calligraphy.

O autor afirma que ambas exigem um uso equilibrado da mente e do corpo, assim como um estado de integração física e mental: “*In Japanese painting and calligraphy, a strongly concentrated mind must control the brush, and a relaxed body must allow the brush to act as an exact reflection of the mind’s movement. Shodō, as much as Budō, demands this coordination*” (DAVEY, 1995).

Para escrever os caracteres, precisa-se seguir o número de traços prescritos (de um a 25) para cada um, numa ordem determinada e partindo de um ponto específico – “o número, ordenamento e orientação do traço não servem apenas à estética [...] também servem para organizar cada caractere dentro de um grupo de caracteres semelhantes memorizados para facilitar recuperação posterior” (FISCHER, 2009, p. 161). Há oito traços básicos, embora os calígrafos anotem 64 (Ibidem).

“Antes de caligrafar uma letra ou uma palavra, é preciso prever os instantes em que será possível retomar a respiração e, também, a ocasião de se abastecer de tinta”, segundo Massoudy (1981). “A capacidade do calígrafo em reter sua respiração se reflete na qualidade de seu gesto” (Ibidem). Segundo o autor, “um movimento prolongado ou curto não será o mesmo caso se inspire ou se expire durante sua execução. Quando o movimento é longo, para que a linha fique perfeita, o calígrafo retém sua respiração, a fim de não prejudicar o gesto”.

As paradas para o reabastecimento de ar e de tinta precisam ser planejadas. Esse planejamento e a visualização mental da obra a ser feita são imprescindíveis para uma caligrafia de qualidade, além de fazerem parte da própria essência da arte caligráfica oriental. Massoudy (1981)¹³ comenta a respeito:

¹³ *La calligraphie arabe vivante*, Flammarion, 1981. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.136-139).

Figura 27
Ensino de escrita, gravura japonesa, século XIX, Museu Nacional de Educação, Rouen.



Os calígrafos perpetuadores dos métodos tradicionais não gostam de utilizar penas metálicas com reservatório, porque provocam um fluxo de tinta ininterrupto que torna inútil tal controle e faz com que o calígrafo perca o prazer de sentir o peso do tempo.

Para Takase¹⁴, os fundamentos da caligrafia japonesa são tão importantes para a arte quanto são significantes para qualquer esporte ou arte marcial. Antes de ser capaz de quebrar as regras, a pessoa necessita, primeiramente, conhecê-las. Na caligrafia tradicional todos os materiais são rigorosamente prescritos. Pode-se usar apenas um certo tipo de papel e a tinta precisa ser preta – embora são valorizadas aquelas que possuem cores naturais sutis que aparecem nas pinceladas de estilo *kasure*¹⁵.

Os códigos são os guardiões da tradição; servem para controlar a excitação interior do calígrafo e o fluxo transbordante de seus sentimentos, além de seu sistema de medidas fornecerem uma referência ideal de julgamento (Massoudy, 1981). Porém, segundo o autor, “[...] é necessário ultrapassar as regras estabelecidas: para atingir sua arte, o calígrafo deve transgredi-las após tê-las seguido, pois de uma composição caligráfica deve-se depreender algo de indefinido, impalpável, poderoso, fora de qualquer norma”. Takase, defensora da ideia do *onkochishin*¹⁶, também concorda: “*Japanese Calligraphy is too beautiful a bird to be locked in the cage of a thousand years of tradition*”¹⁷.



Figura 28
National Art
Gallery, Tokyo.

Elementos essenciais que caracterizam toda arte marcam sua presença na beleza dinâmica do shodō, segundo Davey (2004): criatividade, equilíbrio, harmonia, elegância e a beleza do traço – aspectos que podem ser reconhecidos e apreciados por todas as culturas: não é necessário possuir a habilidade de ler os caracteres chineses e os sinais fonéticos japoneses para poder apreciar a arte da caligrafia japonesa.

Como já mencionado anteriormente, disciplina mental e controle físico são totalmente imprescindíveis para um calígrafo. A caligrafia não tem como ser corrigida ou mudada – não há ajustamentos, reorganizações ou retoques; é frequentemente rápida e não pode haver hesitação e dúvidas. O artista precisa dar tudo de si para ser capaz de obter um desempenho relativamente curto, porém perfeito na qual tudo importa (segundo Takase, durante a entrevista mencionada).

¹⁴ Entrevista para o site *California Reiki*, conforme bibliografia.

¹⁵ Pinceladas que dão a impressão de que o pincel está ficando sem tinta.

¹⁶ “Respeite o passado, crie o novo”.

¹⁷ “Caligrafia Japonesa é uma ave bonita demais para ficar trancada na gaiola de mil anos de tradição”.



Figura 29
Snow fluttering about, Sagasaki
 Taibou, escrita cursiva.

Aqui, “[...] literatura e arte gráfica se tornam uma coisa só. Uma escrita romanizada não poderia assumir papel artístico como esse” (FISCHER, 2009, p. 182). Diferentemente de seus congêneres ocidentais, um único caractere (kanji) pode representar uma palavra, frase, cena, estado de espírito; além de ser poema e pintura ao mesmo tempo, o que é impossível de ser alcançado através do alfabeto latino ou mesmo na pintura, segundo o site *Beyond Calligraphy*. Barthes (2005)¹⁸ comenta a respeito dessa característica singular:

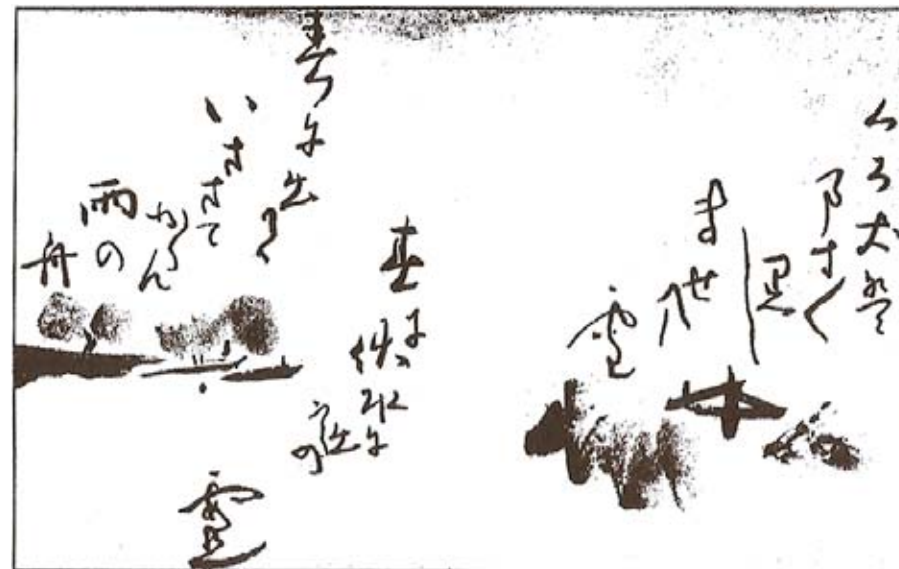


Figura 30
 Caligrafia, pintura e poesia se fundem nesse trabalho de Ikeno Taiga (1723-1776), mostrando um cão negro na neve (à direita) e um barco junto a um barranco (à esquerda).

¹⁸ *O império dos signos*, Skira, 1970, Le Seuil, 2005. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.144-145).

A papelaria japonesa tem por objeto uma escrita ideográfica que parece, aos nossos olhos, derivar da pintura, embora, na verdade, estejam fundidas – é importante que a arte tenha uma origem escritural e não somente expressiva. Tanto mais que a papelaria japonesa inventa formas e qualidades para as duas matérias primordiais da escrita, a saber: a superfície e o instrumento que traça, tanto mais, comparativamente, que ela negligencia as excentricidades que formam o luxo fantástico, exótico, das papelarias americanas: o traço, excluindo aqui a rasura ou a retomada – pois o caractere é traçado *alla prima* –, nenhuma invenção da borracha ou de seus substitutos (a borracha, objeto emblemático do significado que se quer apagar ou do qual se quer, ao menos, minimizar, adelgaçar a plenitude; mas para nós, do lado do Oriente, por que as borrachas, se o espelho está vazio?).

Jean (2008, p. 46) também afirma: “na pintura chinesa e na japonesa, a caligrafia dos caracteres é também um elemento semântico: grafismo, cor e intensidade do traço se conjugam para dar ao visual sua inteligibilidade completa”.



Figura 31
The Tale of Genji, início do Capítulo 40, um romance de Murasaki Shibiku. Escrita *kana*, Período Heian, início de século XII, *National Treasure Goto Museum*, Tokyo.

Há cinco diferentes estilos de caligrafia originadas da China, mas que os japoneses também utilizam: escrita de selo (*tensho*) - posteriormente dividida em *Pequeno Selo* e *Grande Selo* -, escrita clerical (*reisho*), escrita cursiva (*sousho*), escrita regular (*kaisho*) e escrita semi-cursiva (*gyousho*). Porém não definem as fronteiras da caligrafia – elas não existem. Cada estilo inclui inúmeros sub-estilos, alguns criados por calígrafos famosos e outros pela evolução natural da linguagem escrita.

Apesar da maioria dos estilos terem sido desenvolvidos em território chinês, pode-se distinguir estilos característicos de determinados países. No caso do Japão, os calígrafos nativos



Figura 32
Aforismo de calígrafo chinês *Jin shen li shui*, ou “Ouro pode ser encontrado em Lishui”, escrito da esquerda para a direita em vários caracteres tradicionais: Pequeno Selo, Clerical, Regular, Semi-Cursiva e Cursiva.

inventaram estilos como o *kana*, *zen calligraphy*¹⁹ ou *bokuseki* (“traces of ink”²⁰) e *avant-garde calligraphy*²¹ (*zinei shodou*). Hoje, não só os calígrafos chineses, mas, como também, pintores ocidentais da arte abstrata são influenciados por esses estilos, especialmente pelos dois últimos mencionados.

Além de ser uma forma de arte por si só, o *shodō* também influenciou o *sumi-ê*, que é feito a partir de ferramentas e técnicas semelhantes. Foi profundamente influenciada pela pintura moderna abstrata, e vice-versa. Por essas “inter-relações” e características semelhantes, outro estilo caligráfico foi desenvolvido no Japão: *bokushō* (“image of ink”²²). De acordo com *Beyond Calligraphy*, é um cruzamento entre caligrafia, *sumi-ê* e arte moderna abstrata, e pode ser considerado como um sub-estilo da *avant-garde calligraphy*.

¹⁹ “Caligrafia Zen”.

²⁰ “Traços de tinta”.

²¹ “Caligrafia vanguardista”.

²² “Imagem de tinta”.



e consciência são essenciais para que não ocorra um “relaxamento” nas regras da caligrafia tradicional e uma diluição de sua beleza essencial – conforme já mencionado anteriormente na citação de Eri Takase: “Respeite o passado, crie o novo”.

Figura 33
Avant-garde calligraphy, de Hidai Nankoku, um dos fundadores do estilo no Japão. Pintura sem título, tinta sobre papel. Coleção privada, Japão.

Designers com histórico caligráfico contribuíram na criação de um estilo “pop”, criando logotipos e outras composições criativas estando à beira de quebrar as estritas regras da caligrafia – e muitas vezes chegando a quebrá-las –, porém estando conscientes dessas abordagens modernas, já que a fronteira entre o shodō e um amontoado aleatório de linhas pode ser difícil de se traçar, especialmente para um leigo. Como esse estilo “pop” está profundamente enraizado na estética do Extremo Oriente, essa precaução



Figura 34
Caligrafia de Eri Takase para embalagem de produto de leite de soja da marca Arla Foods em versão para vendas no Japão. Kanji usado: odayaka (calmo; pacífico).

Action Painting

Action Painting ou Expressionismo Abstrato surgiu nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, por volta dos anos 40 e 50. Sob a influência da filosofia existencialista, os expressionistas abstratos – ou “*action painters*” – desenvolveram, a partir do Surrealismo, uma nova abordagem da arte, rompendo todos os esquemas espaciais da pintura tradicional (ARGAN, 1992, p. 532).

Produto de um ressurgimento artístico pós-guerra do expressionismo na América e mais especificamente em Nova York, a “pintura de ação” se desenvolveu em uma época na qual a mecânica quântica e a psicanálise estavam começando a florescer e a mudar a percepção das pessoas a respeito do mundo físico e psicológico. O termo foi inventado pelo crítico americano Harold Rosenberg em 1952, sinalizando uma grande mudança na perspectiva estética de pintores e críticos da Escola de Nova York. Segundo ele, a tela era “uma arena para atuar”:

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event (ROSENBERG, 1961).

Sua crítica deslocou o foco do objeto para a própria luta do artista, sendo a pintura final apenas uma manifestação física, uma espécie de resíduo, do verdadeiro trabalho de arte: a ação – ou processo – da criação da pintura – “*the act itself is the ‘object’*”:

“The big moment came when it was decided to paint . . . just to PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value — political, aesthetic, moral” (Ibidem).

Essa se tornou

[...] um equivalente à própria vida: um processo contínuo no qual o artista enfrenta riscos comparáveis e supera os dilemas com que se defronta através de uma série de decisões conscientes e inconscientes, numa reação a exigências tanto internas quanto externas (JANSON; JANSON, 1996, p. 383).

Esse estilo de pintura é feita através de movimentos de braço e pulso, gestos pictóricos, pinceladas, com tinta lançada, espirrada, derramada etc. Tal como a caligrafia chinesa – que juntamente com o misticismo do Extremo Oriente, ou *zen-budismo*, também influenciaram essa corrente –, essas pinturas requerem uma execução rápida (GOMBRI-CH, 2008, p. 604). “Não devem ser premeditadas; pelo contrário, devem assemelhar-se a um impulso espontâneo” (Ibidem).

Hofmann²³ (1957 apud ROSENBERG, 1961) comenta a respeito da função da linha nessas obras: ela pode estabelecer o movimento real do corpo do artista como um movimento estético – aspecto característico também da caligrafia no Extremo Oriente, o que comprova suas relações:

In painting, the primary agency of physical motion (as distinct from illusionary

²³ Hans Hofmann: *Nature into Action*, by HR., Art News, May 1957.

representation of motions, as with the Futurists) is the line, conceived not as the thinnest of planes, nor as edge, contour or connective but as stroke or figure (in the sense of “figure skating”). In its passage on the canvas each such line can establish the actual movement of the artist’s body as an aesthetic statement. Line, from wiry calligraphy to footwide flaunts of the house painter’s brush, has played the leading part in the technique of Action Painting, though there are others ways besides line of releasing force on canvas.

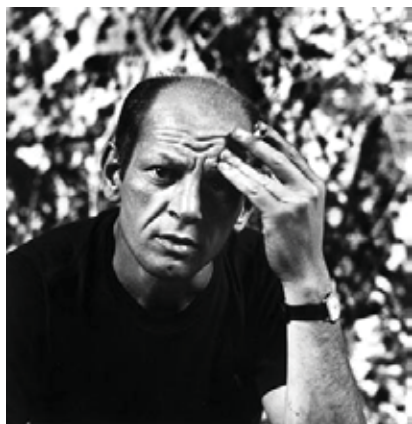


Figura 35
Jackson Pollock

Jackson Pollock é o representante mais conhecido e um dos pioneiros da *Action Painting* da Escola de Nova York. Seu trabalho passa para a definição de uma linguagem existencial própria, de identificação de si mesmo, como homem e artista, com a obra, culminando com a sua técnica pessoal e revolucionária do *dripping* – ou gotejamento da tinta sobre a tela estendida no chão

(ARGAN, 1992, p. 681). Escreveu P. Bucarelli (apud ARGAN, 1992, p. 681): “A pintura pode, pois, exprimir por si mesma os movimentos mais profundos do ser; a intensidade da emoção será expressa com tanto mais clareza quando mais repetíveis na tela forem a ‘quantidade’ e a duração da ação pictórica”.

Figura 36
One: Number 31, 1950, óleo e esmalte sobre tela.
The Museum of Modern Art, Nova York.



Figura 37

(ARGAN, 1992, p. 532). Seu total compromisso com o ato de pintar é o que o difere de seus predecessores, essência essa de sua obra transmitida perfeitamente pelo termo *Action Painting* (JANSON; JANSON, 1996, p. 384).

O expressionismo não-objetivo de Kandinsky e a exploração surrealista dos efeitos do acaso são as principais fontes de sua obra (JANSON; JANSON, 1996, p. 383-384). Na composição de um quadro seu cada cor desenvolve seu ritmo e cada pintura parece “[...] um conjunto de quadros pintados na mesma tela, cujos temas se entrelaçam, interferem, divergem, tornam a se reunir num turbilhão delirante”



A estensão consciente: a caligrafia entre a arte e o design



Figura 38
Franz Kline

Outro artista importante é Franz Kline que, juntamente com Jackson Pollock e outros expressionistas abstratos, foi considerado um *action painter* devido a seu aparentemente estilo espontâneo e intenso, se concentrando menos ou absolutamente nada nas figuras ou imagens, e sim nas pinceladas efetivas e no uso da tela. Suas obras mais famosas são em preto e branco, cujas características levam a crer que o artista foi influenciado pela caligrafia japonesa.



Figura 39
Formas Brancas, 1955. Óleo sobre tela. The Museum of Modern Art, Nova York.

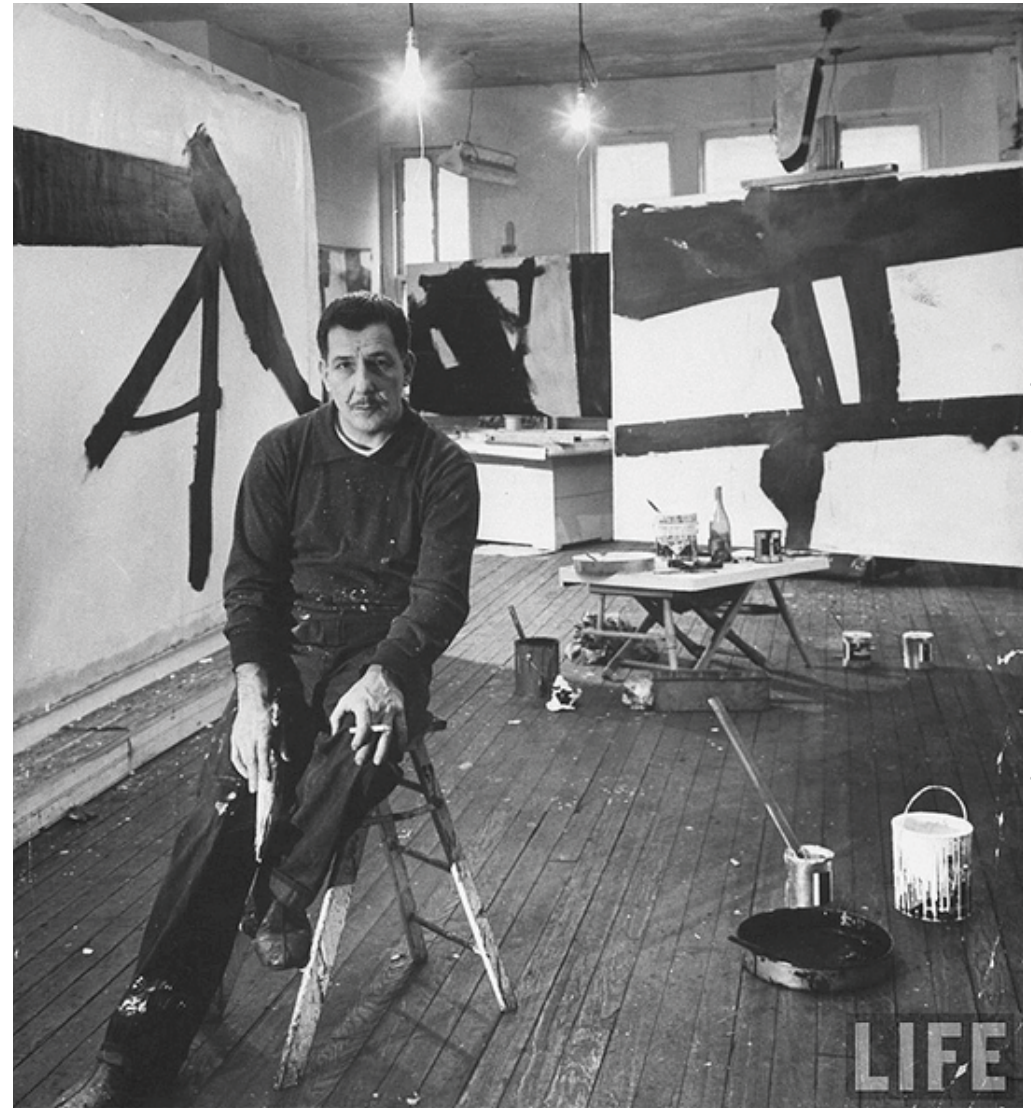


Figura 40
Franz Kline em seu ateliê.

Ateliê de Franz Kline: a caligrafia entre a arte e o design

No Brasil



Figura 41
Manabu Mabe

Pioneiro do abstracionismo no Brasil, Manabu Mabe (artista japonês naturalizado brasileiro, 1924-1997) incorporou em sua técnica procedimentos da *Action Painting*. Sua pintura, considerada versão oriental do gestualismo americano ou europeu, registra o belo e o calor das cores brasileiras, adotando um estilo único chamado de pintura gestual, que mistura caligrafia japonesa e manchas cromáticas. Segundo Bardi (1986)²⁴: “seu movimentar de pincéis é franca inspiração,

decidida conduta da composição construtiva própria da técnica dos mestres caligráficos, sem impulsões e arrependimentos, abandono a um ideísmo que, todavia, controla a seu bel-prazer”.

²⁴ Pietro Maria Bardi, fundador do MASP/Museu de Arte de São Paulo, 1986. Depoimento disponível no site <http://www.mabe.com.br/depoimentos>.



Figura 42
Permanente, 1959. Óleo sobre tela.

Capítulo 3 Escrita, Tipografia e Design

Tipografia é um ofício que trata dos “atributos visuais da linguagem escrita” (BRITTON; GLYNN, 1987 apud NIEMEYER, 2001, p. 12). Segundo Niemeyer (2001, p. 12-13),

ela envolve a seleção e a aplicação de tipos, a escolha de formato da página, assim como a composição das letras de um texto, com o objetivo de transmitir uma mensagem do modo mais eficaz possível, gerando no leitor destinatário significações pretendidas pelo destinador.

Ruder (1967)¹ concorda: “a arte tipográfica consiste em interpretar e em construir o texto com a ajuda da escolha certa e precisa de caracteres entre os numerosos jogos de formas, indo do fino ao grosso, do curto ao alongado”.

Ela deve “[...] suprir, com os recursos que lhe são próprios, a expressividade, a ênfase necessárias à comunicação, à semelhança do que ocorre na comunicação interpessoal, com os recursos da linguagem gestual [...] e da oral [...]” (NIEMEYER, 2001, p. 13); além de “[...] conduzir o leitor à leitura, estimular a sua percepção da estrutura subjacente ao texto, facilitar a compreensão da informação e aprofundar o seu entendimento” (Ibidem, p. 14).

De acordo com Ruder (1967),

Técnica, precisão e ordem encontram sua expressão na tipografia, melhor ainda do que na arte gráfica aplicada. Em tipografia, não se trata mais de postulados artísticos, de uma aspiração, para satisfazer um instinto criador, mas do lado artesanal da criação, da aplicação para executar cotidianamente um trabalho formal e funcional.

“A tipografia deve cumprir as metas do sistema de comunicação, atender e explorar as limitações tecnológicas, de modo que o resultado atinja os objetivos estéticos, de significação e de usabilidade” (NIEMEYER, 2001, p. 14). É uma disciplina inerente e indispensável à formação do designer gráfico – mesmo que nem todos sejam necessariamente tipógrafos (Ibidem).

Para funcionar bem na comunicação, a mensagem impressa requer destacar-se, causar impacto; é também qualidade resultante de um projeto de design elaborado com rigor metodológico, atendendo aos padrões de qualidade na sua produção. Os tipógrafos profissionais têm uma grande responsabilidade no resultado desse processo (NIEMEYER, 2001, p. 11). Para Ruder (1967),

o trabalho do tipógrafo, como qualquer outro artesanato, está estreitamente ligado à sua época e submetido às exigências e aos meios de seu tempo. Nele coexistem dois aspectos: de um lado, depende do objetivo prático que lhe é imposto e, de outro, é a expressão de um domínio artístico formal.

Tipografia não é sinônimo de tipologia. “Tipologia é o processo de classificação ou o estudo de um conjunto, qualquer que seja a natureza dos elementos que o compõem, para determinação das categorias em que se distribuem, segundo critérios definidos” (NIEMEYER, 2001, p. 13). Portanto, no que diz respeito a letras, “[...] uma tipologia trataria então da classificação

¹ *Typographie*, A. Niggli, 1967. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p.142-143).

e caracterização das classes de elementos tipográficos, os tipos” (Ibidem).

Participa das realizações publicitárias; e na enorme competição atual de ideias e produtos, soube encontrar seu lugar e sua reputação, de acordo com Ruder (1967).

Por serem desprovidas de pretensões artísticas, muitas obras de imprensa extraem sua beleza dessa modéstia com a qual atingem seu objetivo. Respondem ao desejo de Stanley Morison, que pensava que uma composição tipográfica era, como um meio de comunicação, uma obra de precisão da maior utilidade (Ibidem).

Dos copistas aos impressores

Os escribas levavam muito tempo para copiar um livro (FISCHER, 2009, p. 232). “Na Europa, antes da tecnologia da imprensa, os livros eram manuscritos por escribas sediados, de início, exclusivamente em mosteiros. Este modo de produção caracterizava-se por ser muito laborioso e esmerado, portanto lento e oneroso” (NIEMEYER, 2001, p. 20). Segundo Jean (2008, p. 74),

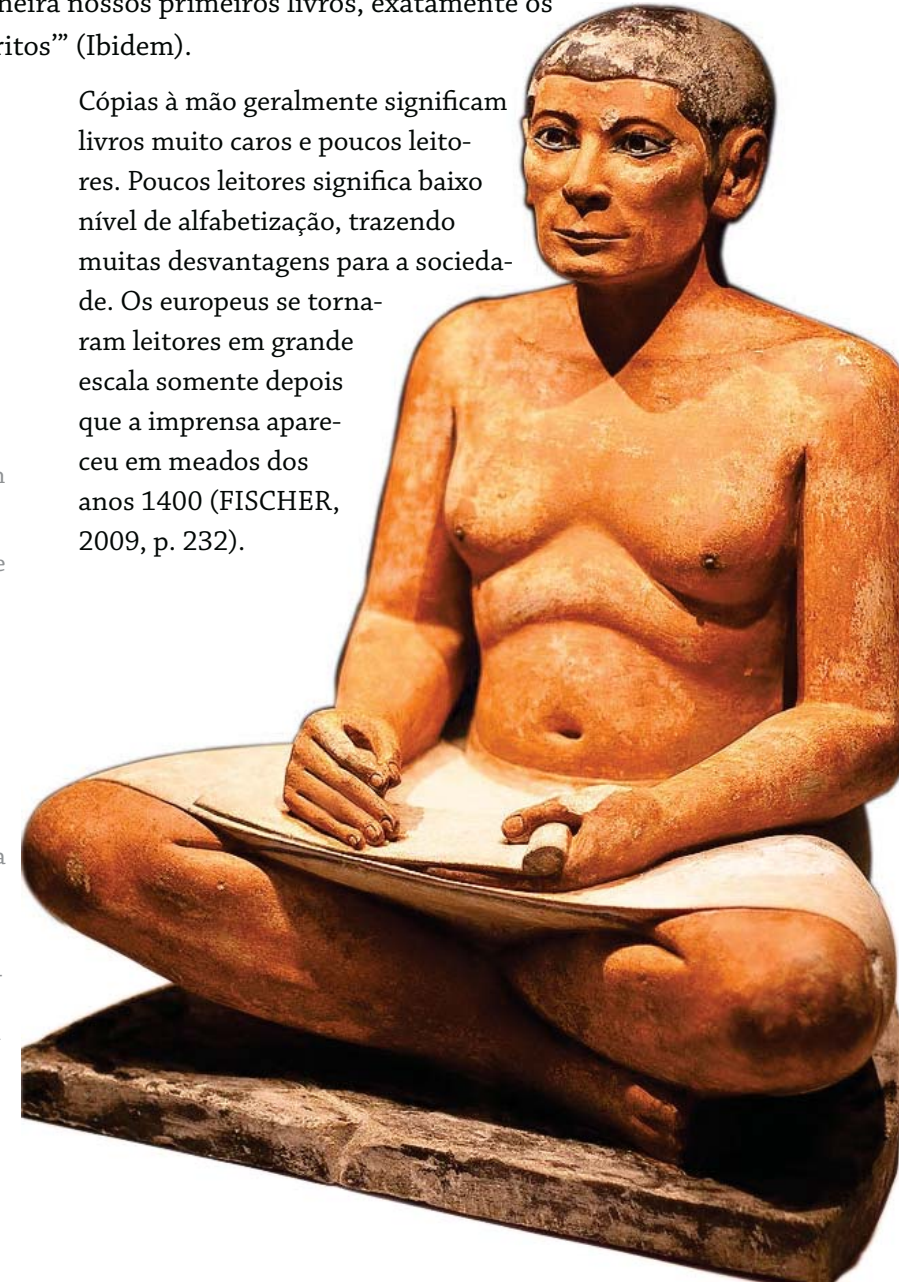
Contrariamente aos escribas da Mesopotâmia ou do antigo Egito, os monges copistas da Idade Média européia não criam nem são homens de poder: escrevem, mas não têm poder de criação, não inventam, ou, por outra, sua criação situa-se em um plano totalmente diferente, qual seja: o da elaboração,

sobretudo a partir do reinado de Carlos Magno, de uma arte deslumbrante, a da caligrafia.

Como já citado anteriormente, “[...] essa bela arte ‘manuscrita’ (feita à mão), ornada de maravilhosas iluminuras, valoriza sobremaneira nossos primeiros livros, exatamente os ‘manuscritos’” (Ibidem).

Cópias à mão geralmente significam livros muito caros e poucos leitores. Poucos leitores significa baixo nível de alfabetização, trazendo muitas desvantagens para a sociedade. Os europeus se tornaram leitores em grande escala somente depois que a imprensa apareceu em meados dos anos 1400 (FISCHER, 2009, p. 232).

Figura 43
Esta estátua de calcário pintado, com olhos de alabastro, de cristal de rocha e ébano, é a imagem de um escriba sentado, que, aparentemente, praticava sua arte e seu ofício sob a 4ª dinastia (2620-2500 a.C.). A extraordinária concentração do personagem, a intensidade de olhar, a imobilidade, pronta a se romper, da mão que escreve e da que desenrola o rolo fazem dele um representante eterno dos homens da escrita (A Escrita: Memória dos Homens, de Georges Jean, p. 38).



Niemeyer (2001, p. 20) também comenta a respeito:

Na Idade Média, raros eram os europeus alfabetizados e poucos os que tinham recursos financeiros, e até mesmo interesse, na aquisição e no uso de livros. Por isso, a sua presença e circulação davam-se num restrito círculo, formado por indivíduos da elite do clero e na nobreza européia.

Mesmo nos anos 1300, quando a burguesia começou a se apossar do controle político local e exigir educação para os filhos – “a poderosa classe mercantil que emergia rapidamente se apoiava em livros e aprendizagem [...] era uma nova tendência que transformou toda a Europa Ocidental” (FISCHER, 2009, p. 220) –, o aumento na quantidade trouxe a perda da qualidade: “os escribas dos anos 1300 e 1400 não mais observavam os altos padrões de seus predecessores, suas letras eram menos exatas, menos elegantes” (Ibidem) – como já citado anteriormente, eram deles as caligrafias que logo se tornaram as fontes dos primeiros tipógrafos.

Em seus primórdios, a imprensa apareceu mais como um prolongamento da escrita manual do que como a transformação profunda que passamos a identificar, retroagindo no tempo. A primeira preocupação do impressor é de rivalizar com o escriba e de conseguir publicar edições tão luxuosas quanto às obras caligrafadas. Além disso, são reservados, nas páginas impressas, largos espaços a serem decorados por um iluminista, e há um esforço para imitar o aspecto da página manuscrita. Para isso, elaboram-se letras capitulares extremamente complexas e multiplicam-se

Figura 44
Bíblia de 42 linhas - Incunábulo². Esta página foi, depois da impressão do texto no prelo, ricamente iluminada, ilustrada e decorada à mão – como era uso fazê-lo nos manuscritos.

² Segundo Heitlinger em seu site *Tipografia: origens, formas e uso das letras*, o termo incunábulo vem do latim *in cuna* (“berço”), e define os primórdios da arte gráfica, isto é: todo o material impresso até ao ano de 1500.



os caracteres e os signos. Serão utilizados até grupos de caracteres ligados entre si, a fim de lembrar as ligaturas que a pena desenha naturalmente entre as letras. Isso é tão verdadeiro que John Dreyfus escreveu: “Logo que foi planejado confeccionar o primeiro livro impresso, era preciso igualar a qualidade de concepção e de execução bastante aprimorada, característica comum dos livros manuscritos, com os quais se queria concorrer. A suntuosidade da ‘Bíblia latina’, impressa por Gutenberg em 1450, muito deve à escrita e à decoração das bíblias manuscritas de seu tempo” (JEAN, 2008, p.93-94).

Impressão é “comunicação gráfica em múltiplas cópias” (WARDE, 1961 apud FISCHER, 2009, p. 233). Imprimir um texto é muito mais rápido do que copiar cada sinal à mão; também petrifica o original, evitando os erros e mudanças frequentes dos copistas. Nesse sentido, o processo garante não-contaminação e autenticidade, convertendo todo o texto numa espécie de lacre de autoridade (FISCHER, 2009, p. 233). A respeito desse assunto, M. A. Christian (1900 apud MARTINS, 1998, p. 127) afirma: “a imprensa, tal como a compreendemos [...] não consiste somente num sinal qualquer sobre papiro, pergaminho ou papel, mas também e sobretudo na reprodução rápida e ilimitada da escrita ou da palavra”.

O sucesso definitivo da imprensa não se fez de um dia para o outro, uma vez que está relacionado a algumas invenções técnicas, de origem muitas vezes desconhecida (JEAN, 2008, p. 95). Desde o século XI, os chineses já conheciam os caracteres móveis (Ibidem); seu aperfeiçoamento é atribuído a Johannes Gutenberg (NIEMEYER, 2001, p. 20).

Segundo a Embaixada da China (2009, p. 60), “a imprensa é uma das quatro grandes invenções da China antiga” e compreende duas espécies: a impressão em blocos e a impressão em

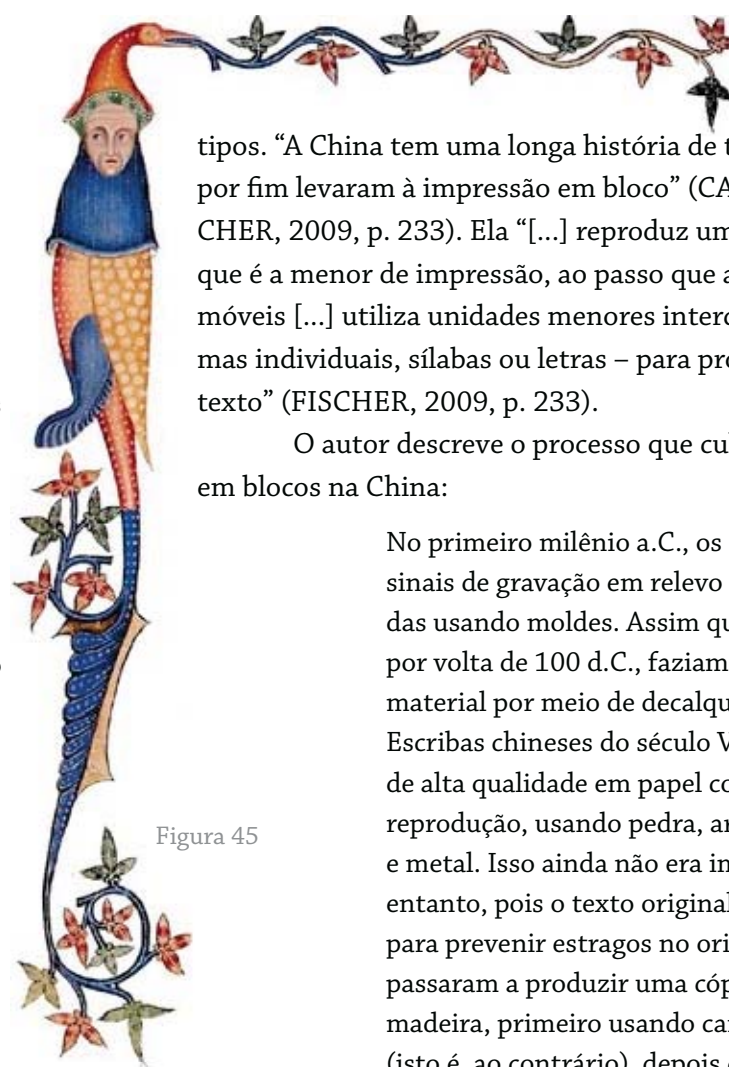


Figura 45

tipos. “A China tem uma longa história de técnicas variadas que por fim levaram à impressão em bloco” (CARTER, 1925 apud FISCHER, 2009, p. 233). Ela “[...] reproduz uma face inteira de texto, que é a menor de impressão, ao passo que a impressão com tipos móveis [...] utiliza unidades menores intercambiáveis – logogramas individuais, sílabas ou letras – para produzir a face de um texto” (FISCHER, 2009, p. 233).

O autor descreve o processo que culminou na impressão em blocos na China:

No primeiro milênio a.C., os chineses cortavam sinais de gravação em relevo e inscrições multiplicadas usando moldes. Assim que inventaram o papel, por volta de 100 d.C., faziam impressões nesse novo material por meio de decalque e outras técnicas. Escribas chineses do século VI já produziam textos de alta qualidade em papel com total fidelidade de reprodução, usando pedra, argila cozida, madeira e metal. Isso ainda não era impressão em bloco, no entanto, pois o texto original era sempre usado. Mas para prevenir estragos no original, os escribas logo passaram a produzir uma cópia exata em blocos de madeira, primeiro usando caracteres em negativo (isto é, ao contrário), depois cortando caracteres

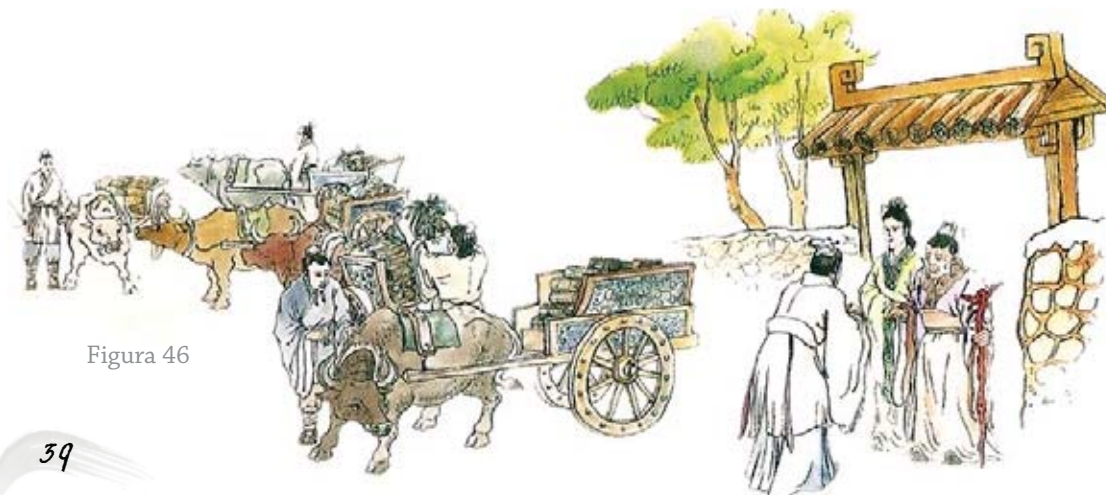


Figura 46

positivos, como o texto original, em relevo. Usando tinta, produziam uma escritura preta em papel branco (FISCHER, 2009, p. 233).

A técnica utilizada na impressão em blocos era a mesma para se imprimir imagens: a xilogravura. Gombrich (2008, p. 281-282) também explica o processo:

Com uma faca, retirava-se de um bloco de madeira tudo o que não deveria aparecer na estampa. Por outras palavras, tudo o que tinha de aparecer em preto ficava saliente num conjunto de arestas muito finas. O resultado era análogo ao de qualquer carimbo de borracha que usamos hoje, e o princípio de impressão no papel era praticamente o mesmo: cobria-se a superfície do bloco com tinta de impressão, feita de óleo e fuligem, e apertava-se contra a folha de papel. Podiam ser feitas numerosas impressões antes de o bloco ficar gasto.

Figura 47



A impressão em blocos era bastante valorizada na China antiga. Na dinastia Song (960-1279), os gravadores de blocos de impressão eram muitas vezes calígrafos eminentes; e os livros impressos no período apelavam não apenas à inteligência dos leitores, mas também ao seu senso estético



Figura 48
Estatueta de copistas do período Jin (265-420).

(EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 65). “O mais antigo livro datado feito com impressão em bloco que sobreviveu é o livro chinês o *Sutra do Diamante*, de 868 d.C.” (FISCHER, 2009, p. 233).

“A rápida expansão da tipografia no Leste da Ásia no primeiro milênio d.C. é atribuída à grande demanda por textos budistas” (GAUR, 1992 apud FISCHER, 2009, p. 234). A impressão com blocos supriu essa demanda quando a alfabetização se expandiu; dessa forma, muito mais literatura foi produzida no Leste da Ásia do que na Europa na mesma época (FISCHER, 2009, p. 234).

Figura 49
Blocos de madeira entalhados.





Figura 50
Sutra do Diamante

Quando Gutenberg realizou sua grande invenção de usar letras móveis reunidas num caixilho, em vez de blocos inteiros, estes tornaram-se obsoletos. Mas logo foram encontrados métodos para combinar um texto impresso com a ilustração xilografada, e muitos livros da segunda metade do século XV foram ilustrados com xilogravura (GOMBRICH, 2008, p. 282)

Janson e Janson (1996, p. 184) comentam sobre a importância dessa combinação: “as pinturas impressas [...] foram importantes; sem elas, o livro impresso não poderia ter substituído o trabalho do copista e do iluminador medievais tão rápida e completamente”.

A China também inventou uma técnica para produzir caracteres móveis e imprimir com eles. O alquimista Bi Sheng é considerado o criador dos tipos móveis chineses em argila cozida em 1045 d.C. (FISCHER, 2009, p. 234). Ele inventou a impressão

em tipos baseando-se no princípio da estampagem de selos (EM-BAIXADA DA CHINA, 2009, p. 66):

O processo envolvia o entalhe dos caracteres em pequenos blocos de argila que eram em seguida endurecidos por cozimento, a ordenação dos blocos em pequenas caixas de ferro e a sua utilização para impressão. Os tipos móveis podem ser arranjados à vontade e utilizados quantas vezes se queria para a impressão de outros livros (Ibidem).

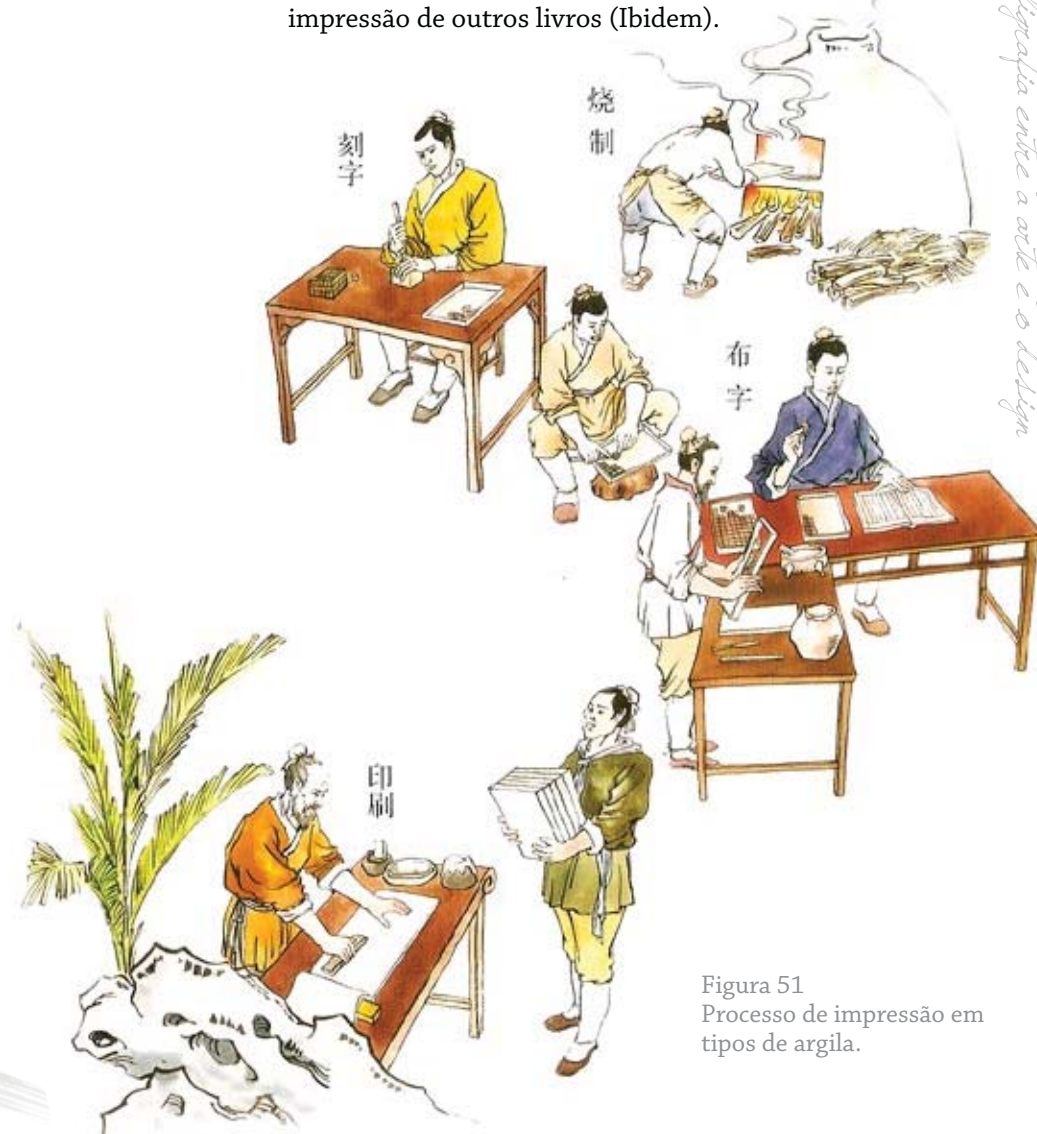


Figura 51
Processo de impressão em tipos de argila.

A tecnologia chinesa: a caligrafia entre a arte e o design

Porém, esse processo era impraticável já que havia um grande número de caracteres no sistema de escrita chinês: “a impressão em bloco funcionava melhor nos textos logográficos do Leste da Ásia porque seus aproximadamente seiscentos caracteres mais frequentes eram difíceis de armazenar e usar como tipos móveis” (FISCHER, 2009, p. 235). No entanto, a tipografia como regra não se popularizou no Leste da Ásia; os sistemas de escrita da região e as exigências sociais eram muito diferentes das do Ocidente – a impressão em blocos de madeira na tipografia praticamente tinha desaparecido por volta de 1600. “Os europeus reintroduziram a tipografia no Leste da Ásia nos anos 1800, que desde então substituiu a impressão em bloco quase inteiramente” (Ibidem). Segundo Jean (2008, p. 98), “a História não guardou o nome do Gutenberg chinês. Entretanto, ele bem o merecia, pois é à longínqua China que os pesquisadores hoje atribuem a paternidade do primeiro livro impresso em caracteres metálicos móveis, aparecido em 1390”.

Segundo Fischer (2009, p. 235), não está claro o quanto a Europa conhecia das técnicas de impressão do Extremo Oriente; porém, para Gaur (1992 apud FISCHER, 2009, p. 235) “a multiplicação mecânica dos textos escritos no século XV na Europa dificilmente poderia ser uma descoberta independente”. Seu desenvolvimento



Figura 53

retardado no Ocidente talvez possa mais ser atribuído à intransigência ocidental do que à falta de criatividade (FISCHER, 2009, p. 235). “No tempo certo, a imprensa irrompeu na Europa, e num grau que não teve precedente no Leste da Ásia – pela maior simplicidade da escrita alfabética, que servia perfeitamente à impressão com tipos móveis” (Ibidem).

Os avanços da impressão no Ocidente foram distintos do Extremo Oriente: “[...] foram quase inteiramente particulares e comerciais, energizados pelo lucro e dirigidos pelas forças de mercado” (FISCHER, 2009, p. 235). Segundo o autor,

No início dos anos 1400, muitos editores perceberam que os copistas à mão eram lentos demais para preencher o aumento de encomendas – muito dinheiro estava se perdendo simplesmente porque levava muito tempo para se copiar um livro. Os editores precisavam de uma técnica mais rápida e barata. A impressão em blocos de madeira começou na Europa no início dos anos 1400 [...] No entanto, só se desenvolveu inteiramente no mesmo período que a impressão com tipos móveis – isto é, em meados de 1400. A impressão em bloco de madeira continuou sendo utilizada até os anos 1500, sendo depois abandonada por gastar muito tempo (Ibidem, p. 235-236).

Figura 52
Tipos móveis
japoneses.

Embora nos anos 1400 a Europa tenha conhecido a invenção da impressão dos tipos móveis em metal, “[...] a cópia à mão de livros continuou por hábito, devoção religiosa, pobreza ou necessidade política; e continua nos dias de hoje” (FISCHER, 2009, p. 236). “Os primeiros tipógrafos simplesmente imitavam as caligrafias conhecidas dos copistas medievais” (KNIGHT, 1984 apud FISCHER, 2009, p. 236). Enquanto alguns escribas desenhavam grandes iniciais nos primeiros livros impressos, outros se dedicavam a desenhar novas fontes que avançavam a nova técnica; logo, a impressão começou a exercer influência e as letras da tipografia se viram livres da mão e pena humanas (FISCHER, 2009, p. 236). Heitlinger³ comenta a respeito das mudanças que ocorreram com a mecanização realizada por Gutenberg:

A partir da revolução tecnológica operada por Gutenberg, a escrita passou a ficar duradouramente fixada em letras de chumbo; as formas das letras já não evoluíram exclusivamente pela invenção, destreza e

fluidez da mão do calígrafo, já não sofreram as mutações próprias do gesto humano de escrever.

O autor ainda afirma:

A materialização das letras em metal limitou drasticamente os caprichos da estética da letra manuscrita, mas também anulou as variações (e os erros) dos copistas. Em vez de *manu-scriptos* e de *cali-grafia*, passamos a ter uma *tipo-grafia*.

³ Informação disponível em seu site *Tipografia: origens, formas e uso das letras*, conforme bibliografia.



Figura 54
Tipos móveis de metal.

Gutenberg



Figura 55
Johannes
Gutenberg

Johannes Gensfleisch zum Gutenberg nasceu em Mainz, entre 1394 e 1399, em uma família de nobres. Era ourives e começou a explorar o trabalho com imprensa por volta de 1440, quando em exílio político em Estrasburgo; e de volta a Mainz entre 1444 e 1448, teve sucesso em explorar comercialmente as múltiplas técnicas de impressão por volta dos anos 1450. Como ourives, estava habilitado a gravar letras em utensílios em metal; além disso, também produzia em massa insígnias de peregrinos, o que incluía fundição de metal em molde (FISCHER, 2009, p. 237).

“A ideia de uma prensa fixa talvez tenha sido emprestada de pequenas prensas domésticas encontradas por toda a Europa, que extraíam óleo de oliva ou aplainavam fibras de linho” (Ibidem). Jean (2008, p. 95) também comenta a respeito: “a ‘prensa’ (o ‘prelo’) era [...] conhecida há alguns séculos, sendo usada antes de Gutenberg, não somente para esmagar uva, mas também para acetinar o papel e estampar tecidos”. A prensa de vinho foi tomada como molde por Gutenberg, segundo Heitlinger⁴. Ele afirma: “a semelhança com as prensas de vinho desta época é inconfundível”.

A essas técnicas e artefatos já existentes,

Gutenberg adicionou duas invenções próprias: fac-símile fundido, que criava uma matriz de uma letra ao contrário, no qual o chumbo derretido podia ser derramado para produzir qualquer número de cópias do mesmo tamanho e altura; e uma tinta que aderiria em tipos de metal (FISCHER, 2009, p. 238).

Segundo Heitlinger, a tinta precisava ser “[...] com alta viscosidade, que não permeasse o papel, pois o verso da folha também era impresso [...] A tinta devia de secar rapidamente, para não demorar o processo de produção do livro”. “Para produzir a tinta de impressão, Gutenberg misturou fuligem, resina e óleo de linhaça”. Essa combinação de técnicas e artefatos já existentes com suas invenções revolucionárias resultou no processo tipográfico, com a utilização de tipos móveis, fundidos em metal.

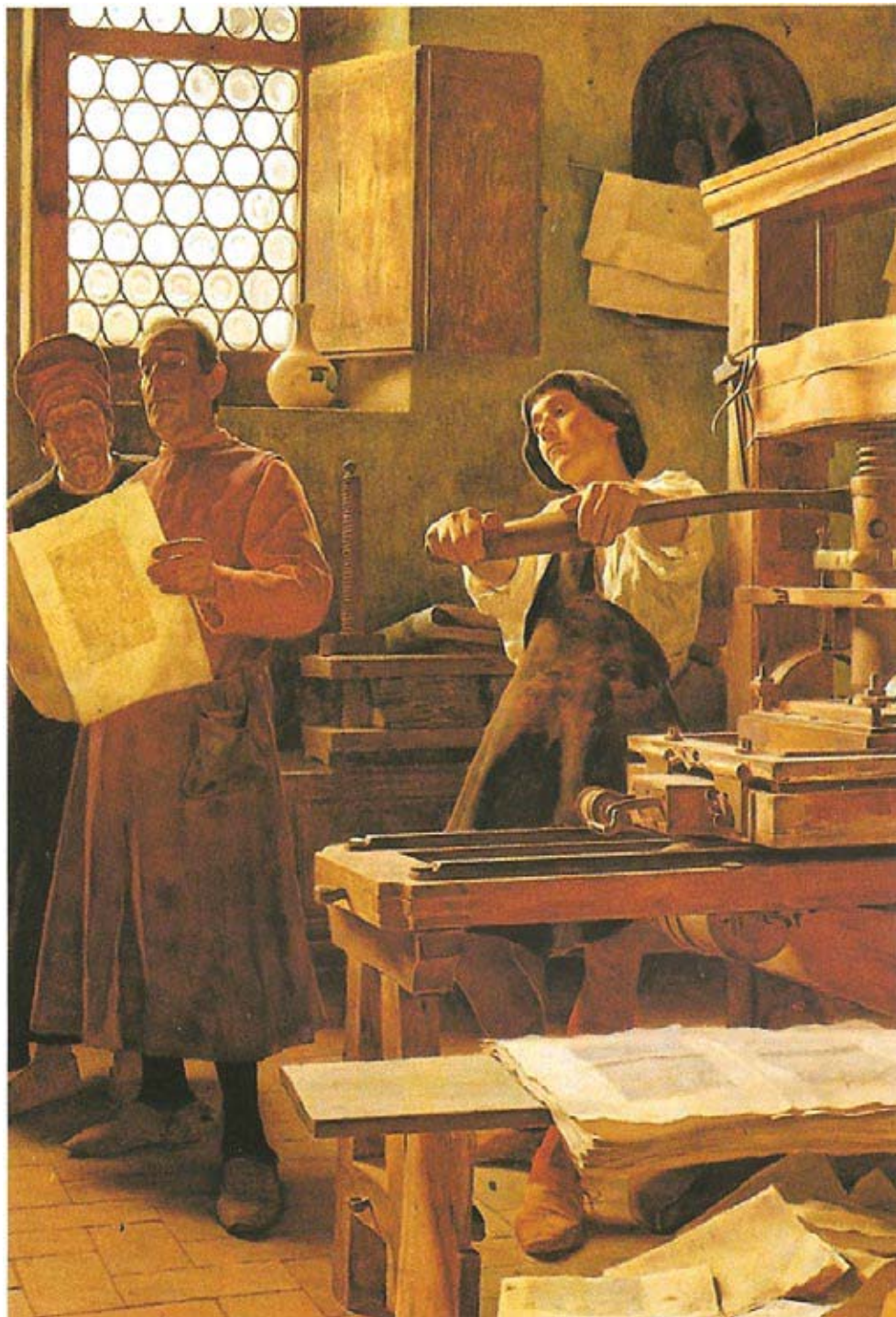
S. H. Steinberg (apud FISCHER, 2009, p. 238) fez a seguinte observação a respeito do feito de Gutenberg:

O que talvez seja a maior justificativa para a fama de Gutenberg é o fato de que, depois do período experimental inicial do qual nada sabemos, ele alcançou um patamar de eficiência técnica que não foi superado materialmente antes do início do século XIX. Entalhes de letras, matrizes, fundição de tipos, composição da tipologia e impressão, em princípio, continuaram a ser, por mais de três séculos, o que tinham sido no tempo de Gutenberg.



Figura 56
Reconstituição em Leipzig da imprensa de Gutenberg. Fim do século XIX. Biblioteca das Artes Decorativas, Paris.

⁴ Informação disponível em seu site *Tipografia: origens, formas e uso das letras*, conforme bibliografia.



Niemeyer (2001, p. 22) também afirma: “o processo criado por Gutenberg permaneceu imutável por séculos [...] A impressão teve poucos aperfeiçoamentos até as últimas décadas do século XIX”.

Diante dos resultados obtidos pela máquina de Gutenberg, poder-se-ia pensar que a modesta escrita à mão estivesse destinada ao esquecimento – mas não foi o que aconteceu:

Graças à imprensa, o mundo da palavra escrita irá, pouco a pouco, se expandindo para um número cada vez maior de pessoas, enquanto a “main à la plume” (a pena de mão) – segundo a expressão de Rimbaud – continuará sendo a indispensável ferramenta do pensamento (JEAN, 2008, p. 97) (*ver adiante*).

Segundo o autor, o “[...] ato de escrever estará dali em diante ligado ao de imprimir” (Ibidem). A rápida reprodução de textos com tipos móveis levados ao prelo foi um acelerador decisivo para a difusão das ideias do Humanismo, da Renascença – e também, depois de 1500 – do Protestantismo, de acordo com Heitlinger. Bulas, panfletos e propaganda religiosa foram os primeiros meios de comunicação que saíram dos prelos de Gutenberg e sócios em Mainz. A Bíblia de 42 linhas – já citada anteriormente – foi a primeira obra mestra tipográfica, o primeiro livro impresso na Europa. As palavras



Figuras 57 e 58
Mão com a pena da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert e mãos na prensa gráfica de Bernardo Cennini. No século XVII, a atividade desta dá um novo impulso àquela. O ato de escrever estará dali em diante ligado ao de imprimir.

de Rouveyre (1899-1900 apud MARTINS, 1998, p. 152) expressam a opinião unânime dos historiadores a respeito dela: “a força e a beleza do velino, e do papel dos exemplares que nele foram impressos, o brilho da tinta, a regularidade da tiragem, fazem desse volume um monumento admirável do grau de perfeição que, desde a sua origem, a arte tipográfica atingiu”.

e na precariedade da preservação de seu conteúdo/ forma original (NIEMEYER, 2001, p. 21-22).

“O prodigioso desenvolvimento da imprensa e a multiplicação dos livros, na Europa e no mundo, tiveram como principal consequência da expansão [...] o uso e o conhecimento das línguas escritas”, afirma Jean (2008, p. 98). O autor continua: “conhecer a face ‘escrita’ de uma língua é como, para os escribas antigos, possuir um certo poder; dominar a escrita é deter os meios de ‘conquistar o mundo’, como o disse Sartre em *As Palavras*” (Ibidem). A historiadora Albertine Gaur (1992 apud FISCHER, 2009, p. 239) comenta sobre a importância da invenção da tipografia na expansão do conhecimento:

Não há dúvida [...] que as duas décadas que Gutenberg passou aperfeiçoando a tipografia marcaram o início do período moderno e todos os avanços científicos, políticos, eclesiais, sociológicos, econômicos e filosóficos subsequentes não teriam sido possíveis sem o uso e a influência da tipografia.



Figura 59
Bíblia de 42 linhas - Harry Ransom Center, Universidade do Texas. Cópia adquirida em 1978 e é uma das 48 cópias sobreviventes e uma dos 21 exemplares completos existentes no mundo.

É inenarrável o impacto do livro num mundo em que a circulação da informação dava-se até então predominantemente por transmissão oral, implicando na restrição ao âmbito geográfico de sua disseminação



Figura 60
Tipos móveis de metal.

Escritória eletrônica: a caligrafia entre a arte e o design

Para Steinberg (apud FISCHER, 2009, p. 249), “a história da imprensa é parte integrante da história geral da civilização”. Fischer (2009, p. 249) concorda:

A imprensa mudou a sociedade de forma fundamental. Por fazer cópias quase ilimitadas de um texto criado por meios mecânicos (agora eletrônicos), conduziu a sociedade de um acesso limitado do conhecimento para um acesso quase ilimitado. A imprensa na verdade possibilitou a existência da sociedade moderna. Não é exagero alegar que a imprensa foi tão importante para a humanidade como o controle do uso do fogo e da roda.

A impressão com tipos móveis mudou a própria linguagem: até a idade da imprensa, cada escriba que criava um texto – isto é, não copiava, mas produzia um texto – escrevia foneticamente: tentava produzir cada palavra como falava (e os copistas escreviam de acordo com as normas monásticas ou de chancelaria locais). Com a imprensa, novos padrões foram estabelecidos: os tipógrafos em geral imprimiam a língua da região comercial em que o livro seria vendido para ele ser entendido pelo maior número de clientes potenciais – ou seja, para aumentar o lucro (Ibidem, p. 248). “A palavra impressa nivelou dialetos para criar um padrão de língua falada e escrita nacional [...] Por séculos, a imprensa escrita centralizou, nivelou e normatizou” (Ibidem).

E mais relevante para a história da escrita, a imprensa também engrandeceu o alfabeto latino. De fato, aparentemente, o crescente uso desse alfabeto pela imprensa nos últimos 550 anos teria sido o maior fator para que o alfabeto latino se tornasse o principal sistema de escrita do mundo no começo do século XXI (Ibidem, p. 249).

Como já citado anteriormente, os manuscritos influencia-

ram os primeiros impressos. Mas o contrário também aconteceu: os tipos da imprensa exerceram influência sobre o formato da letra manuscrita (MARTINS, 1998, p. 173). Segundo o autor, essa influência se manifestou em pelo menos dois casos: primeiro, a “escrita humanística” – “[...] surgida na Itália já no primeiro quarto do século XV, não passando de uma revolução da minúscula” (Ibidem) – se espalhou na França por intermédio dos livros impressos (PROU, 1910 apud MARTINS, 1998, p. 173); “essa letra desempenhou papel preponderante no desenvolvimento da escrita na Europa, tendo sido sobretudo empregada pelos humanistas [...] na transcrição das obras antigas” (MARTINS, 1998, p. 173). O outro caso se refere à maior legibilidade dos manuscritos – já no século XVII – por influência da letra impressa. A partir do século XVI, a imprensa se propaga com grande rapidez e substitui o manuscrito no que se refere aos livros comuns; porém, as obras destinadas às grandes personalidades, como presente, por exemplo, ainda eram executadas à mão – além de atos oficiais e notariais, antifonários em uso na Igreja etc. (Ibidem).

Entre fins do século XV e o início do século XVI, o manuscrito deixa de exercer aquela forte influência na tipografia. O número de adeptos do livro impresso aumenta e verifica-se um declínio na arte do copista, do miniaturista. “Muitos dos antigos calígrafos se transformam em impressores ou em gravadores, convertendo, assim, a sua arte numa técnica, ou tentando metamorfosear uma técnica numa arte [...]” (MARTINS, 1998, p. 176).

A industrialização e o aperfeiçoamento da imprensa

“Uma série de invenções muda o curso da história da escrita”, segundo Jean (2008, p. 105).



Figura 61
Tipos em metal.

A composição tipo por tipo tomava muito tempo. A grande inovação técnica no fim do século XIX foi a utilização de matrizes que o linotipista armazenava na parte superior da máquina. Uma vez pronta, a matriz permitia moldar uma linha inteira de tipos. Não era mais um conjunto de letras, mas sim um bloco de linhas que o tipógrafo arrumava, em seguida, sobre a mesa de impressão (Ibidem, p. 106).

Desde Gutenberg, a composição dos textos fazia-se letra por letra; a composição de um texto fazia-se à velocidade de 1.200 a 1.500 signos por hora. Com o aparecimento da linotipo, esses números subiram para 6 mil a 9 mil por hora (Ibidem). Jean (2008, p. 106) afirma: “a evolução era considerável [...] Só haverá equivalente com o advento da fotocomposição, em meados do século XX”. Niemeyer (2001, p. 22) também comenta a respeito do assunto: “[...] a composição tipográfica foi transformada pela introdução das máquinas compositoras, primeira pela linotipo de Ottmar Mergenthaler (1889) e depois pela máquina de monotipo”. Segundo a autora:

O linotipo, ou composição a quente, possibilitou a

mecanização do processo de seleção e de imposição de matrizes, no qual os tipos eram imediatamente fundidos em chumbo, formando já as seqüências de linhas completas, a serem utilizadas na impressão [...] Após a produção gráfica, o material tipográfico era reutilizado, reiniciando-se, assim, o processo de composição sem perda da matéria-prima. Este processo não só economizou enormemente o tempo de composição [...] como tornou obsoleto o grande montante de tipos de metal criados pelas então existentes fundidoras de tipos (Ibidem, p. 22-23).

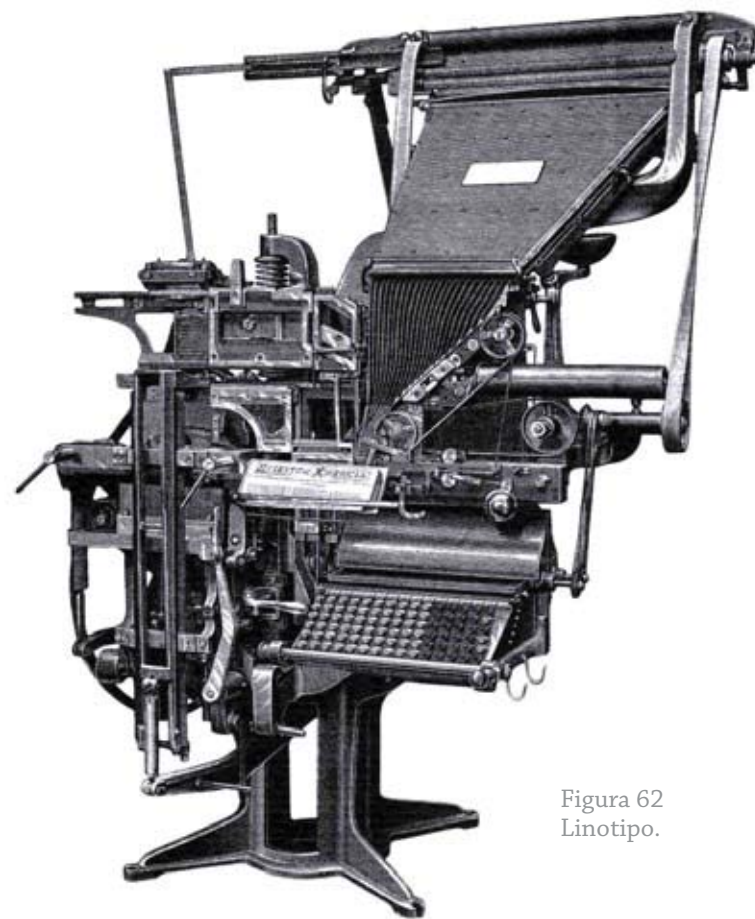


Figura 62
Linotipo.

De acordo com Martins (1998, p. 256), o funcionamento da monotipo é semelhante ao da linotipo;

A diferença entre as duas máquinas consiste em que a linotipo, como o seu nome o indica, funde linhas inteiras, ao passo que a monotipo funde letras soltas.

Dessa forma, na correção dos erros tipográficos, é necessário refazer toda a linha da linotipo, ao passo que basta substituir a letra errada da composição monotípica (Ibidem).

“A litografia é posta em prática no fim do século XVIII por um alemão de Praga” (JEAN, 2008, p. 113). Segundo o autor,

Em 1796, Aloys Senefelder descobriu a propriedade bastante particular que possuíam as pedras calcárias de Solenhofen (perto de Munique) de rejeitar a tinta oleosa quando ainda úmidas. Com base nessa constatação, ele descobriu a impressão litográfica, aperfeiçoando-a a ponto de utilizar o metal como base (Ibidem).

Martins (1998, p. 274) define a litografia como a reprodução impressa do desenho traçado com um corpo gorduroso sobre uma pedra calcária. De acordo com ele, no início do século XIX, “[...] esse processo se espalhou por todos os países da Europa ocidental, transformando-se numa das técnicas de maior emprego em



Figura 63
Monotipo

tipografia” (Ibidem, p. 275). Jean (2008, p. 113) também comenta a respeito de sua importância na história: “a litografia terá uma influência imediata sobre o livro e a imprensa, mas, sobretudo, permitirá o desenvolvimento do cartaz (anúncio) a partir de 1860”.

O processo da fotocomposição só começou a ser efetivamente usado no começo da década de 1950, mas seu primeiro equipamento foi criado em 1944 (NIEMEYER, 2001, p. 23-24). A autora explica o processo:

As matrizes dos tipos para fotocomposição eram vazadas, sendo registradas em película para filme fotográfico. Os caracteres eram projetados sobre papel fotossensível, a partir destas matrizes, e colocados na escala desejada através do ajuste das lentes. De algum modo, esta tecnologia foi um aperfeiçoamento que possibilitou uma maior liberdade no uso do tipo, como a superposição de caracteres (Ibidem, p. 24).

Tratava-se de um processo muito caro e caiu gradativamente em desuso com o desenvolvimento da editoração eletrônica, a partir do fim dos anos 1980. Vale ressaltar que os primeiros processos de composição por computador – início da década de 1970 – eram como resultados híbridos dos sistemas de fotocomposição com as posteriores saídas puramente digitais (Ibidem).

Hoje, segundo Niemeyer (2001, p. 25-26), os sistemas podem criar matrizes de impressão diretamente a partir da informação do computador, dispensando o fotolito – “esse processo é conhecido como *direct-to-plate* (direto-para-a-chapa, numa tradução literal)” (Ibidem, p. 26).

“[...] Tem havido uma considerável disputa de mercado em tipografia. O tipo digital deixou de ser uma ferramenta onerosa, restrita e especializada, tornando-se mais uma facilidade disponível na elaboração de design gráfico” (NIEMEYER, 2001, p. 26).

Tipografia e Era Digital

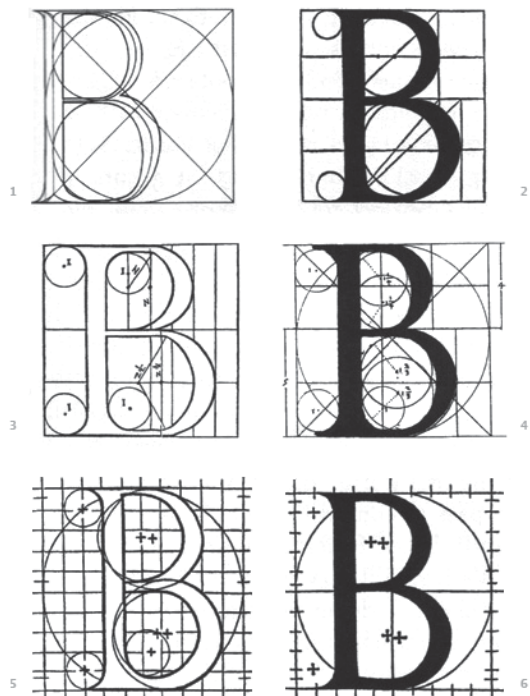
Quando se trata de produção de linguagem, se mudarmos um ponto do processo, mudamos o processo inteiro; e design envolve o processo inteiro, inapelavelmente (MELO, 2003, p. 38). Segundo o autor,

Nossas ideias não surgem dentro da cabeça por meio de geração espontânea, mas surgem da relação entre essa cabeça e uma linguagem com a qual ela aprendeu a interagir, seja ela uma linguagem verbal, seja não-verbal. Sem uma longa experiência na operação de um léxico e de uma gramática – os ingredientes

que dão materialidade às nossas ideias – simplesmente não há produção de linguagem. O corolário é esse mesmo que você está pensando: não há pensamento sem linguagem (Ibidem, p. 39).

E o mesmo fenômeno ocorre no universo do pensamento não-verbal – o habitat predileto do designer gráfico –: só expressamos o que podemos expressar. E essas possibilidades estão diretamente ligadas aos instrumentos nessa expressão. “Muda-se o instrumento, muda-se a expressão” (Ibidem, p. 39-40). Ou seja, depois do

Figura 64
Letras geometricamente construídas por Feliciano (1), Pacioli (2), Torriello (3), Palatino (4) e Tory (5, 6).



surgimento do computador, muitas coisas mudaram e irão mudar. Melo (2003, p. 40) exemplifica:

[...] o lápis é parte de um sistema gerador de linguagem que, como qualquer outro, permite que expressemos algumas coisas e impede que expressemos outras. Se passarmos do lápis para a pena, ou para a caneta nanquim, ou para a esferográfica, há nuances significativas, mas estaremos ainda dentro do mesmo universo. Quando passamos para o computador, há uma mudança estrutural: penetramos em outro sistema de linguagem. O que expressamos também – e necessariamente – muda, quer queiramos, quer não.

Esse é mais um exemplo de que o instrumento dita a forma. Como já dito anteriormente, “as ferramentas, suportes e técnicas utilizados para a escrita certamente tiveram grande influência no desenho das letras” (FARIAS, 2001, p. 53).

A relação do tipógrafo com a matéria também não foge à regra. Quando a imprensa por tipos móveis foi introduzida na Europa, no século XV, “[...] o primeiro impulso dos tipógrafos foi tentar adaptar a esta nova ferramenta as formas tradicionais criadas a partir do uso da pena” (Ibidem) – formas essas que eram cheias de ligaduras, já que o instrumento, no caso, permitia essa escritura rápida. Mas enfrentaram grandes dificuldades nessa tentativa de adaptação das escritas manuscritas da época aos tipos – a princípio, sentiram a necessidade de transformar em caracteres todas as ligaduras, acentos, marcas de pontuação e abreviações; algumas fontes de Gutenberg, por exemplo, eram compostas por quase 300 tipos – e, assim, abandonaram a ideia de reproduzi-las com perfeição e encontraram um caminho para a tipografia que se adequava melhor às novas ferramentas (FARIAS, 2001, p. 53-54).

A fotocomposição “[...] substituiu os tipos fundidos por

matrizes planas gravadas em filmes de acetato, ou arquivos eletrônicos, facilitando a criação, modificação e transporte de fontes” (Ibidem, p. 54), dando, portanto, uma maior liberdade na criação de tipos – porém ainda limitada – que antes não era possível. Apesar do modo de produção ter sido simplificado, o processo ainda era complexo e se utilizava de máquinas dedicadas e especializadas; assim, a relação entre criador, produtor, distribuidor e usuário e a crescente distância entre concepção e produção das obras tipográficas permaneceram estáveis mesmo com as mudanças tecnológicas. Segundo Gill (1993 apud FARIAS, 2001, p. 55), os modos de produção industriais aplicados à tipografia estavam transformando o “trabalhador comum” em

mera ferramenta nas mãos de outra pessoa... ele não pode mais ser visto como um artista, porque sua habilidade não é a do homem, que cria coisas; ele é simplesmente uma ferramenta usada por um designer e somente o designer é o artista.

Mas, a partir da década de 80, uma nova tecnologia reaproxima os processos de criação, produção e distribuição tipográfica: o computador (FARIAS, 2001, p. 55). Melo (2003, p. 38) comenta a respeito: “o paradoxo mais sedutor do computador é a possibilidade de retorno ao artesanato: ao substituir o sistema fabril de produção gráfica, baseado na linha de montagem, ele viabilizou o surgimento de um novo profissional, o *designer-artesão*”. Em oposição ao *designer-linha-de-montagem* – que é aquele que manda fazer, portanto não participa do processo de execução –, o *designer-artesão* pode projetar e executar todas as etapas do trabalho, incorpora os recursos de linguagem que o equipamento coloca à sua disposição e passa a conceber seus projetos incluindo as possibilidades que ele lhe oferece – ou

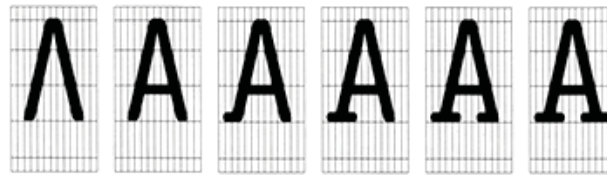


Figura 65
Desenhando a forma de uma letra em Metafont - linguagem de programação para preparar fontes tipográficas para impressão.

seja, ele tem agora a “[...] possibilidade de executar seu próprio trabalho, e com isso incorporar as informações novas surgidas do enfrentamento com a execução” (Ibidem, p. 43).

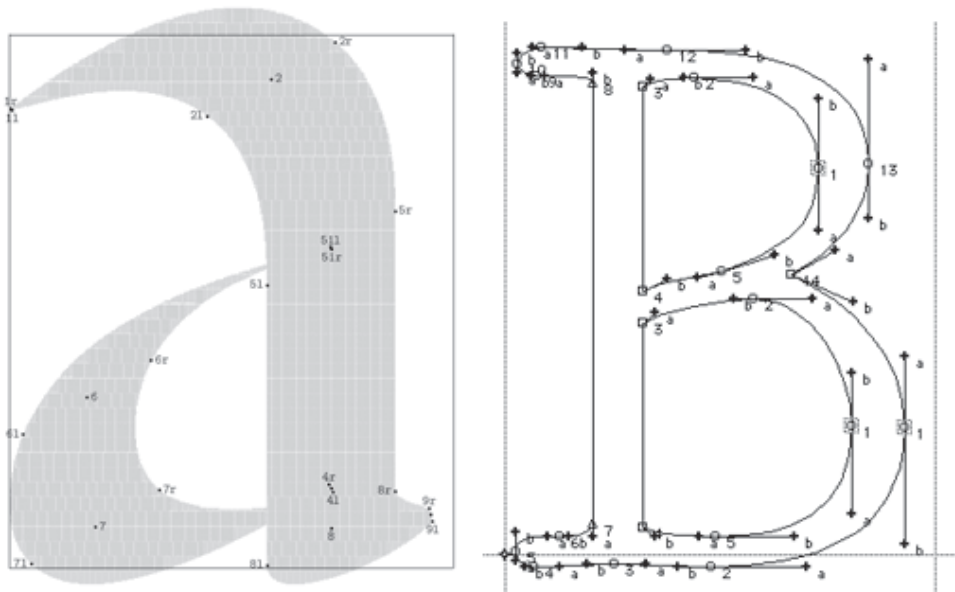
Melo (2003, p. 43-44) ainda evidencia a existência de um paradoxo:

Estamos acostumados a classificar como artesanal o sistema tradicional de linha de montagem, em oposição ao sistema de editoração eletrônica, o qual seria comandado por máquinas insensíveis. Realmente, o primeiro tinha um peso maior de “manufatura”, no sentido de “obra feita com as mãos”. Mas, se pensarmos de um ponto de vista mais radical – se pensarmos no próprio processo de trabalho –, artesanal é exatamente o sistema de editoração eletrônica,

que usa menos as mãos, mas que permite a intervenção do autor ao longo de todas as etapas. Isso sim é a raiz definidora do artesanato: não a manufatura, mas a participação do autor no processo inteiro, podendo incorporar



Figura 66
Apple Macintosh, 1984.



etc. – em paralelo com a prática de projeto utilizando recursos de computador, especialmente no período de formação do futuro designer – mas vale também para o cotidiano profissional. O cultivo dessas outras atividades é uma boa estratégia para oxigenar sua prática na profissão, uma vez que nenhum designer está imune aos perigos da hegemonia de um sistema único de pensamento (MELO, 2003, p. 46-47).

Figura 67
Comparação de glifos renderizados em Metafont e PostScript, linguagens de programação.

as surpresas derivadas do ato de fazer.

Ele afirma que uma das principais conquistas do sistema digital é exatamente tornar possível a existência do designer-artesão. E ao permitir um retorno ao artesanato, o computador “[...] nos permite fugir da ditadura dos grids, das normas rígidas, dos alinhamentos obrigatórios” (Ibidem, p. 67) – normas rígidas que não eram opção no sistema pré-computadorizado; eram sobrevivência. Sem um grid rigoroso e imutável, uma publicação seria inviável já que sua produção seria muito cara e demorada – “as normas eram a garantia de que a publicação ficaria pronta dentro do prazo previsto e dentro de um determinado patamar de qualidade” (Ibidem).

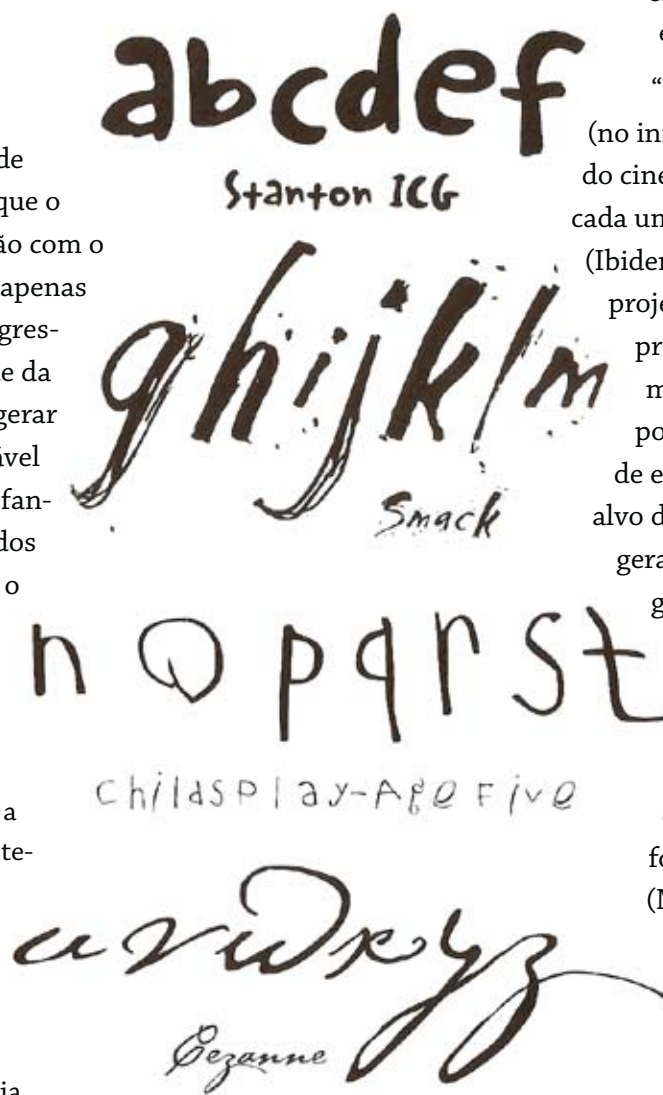
Apesar de todas essas vantagens, é preciso estar atento ao risco do absolutismo do computador – ele também impõe uma maneira de pensar, que pode acabar eliminando outras formas de expressão, como qualquer outra linguagem pode fazer. A saída é a prática constante de outras atividades de produção de linguagem visual – como desenho com grafite, xilogravura, aquarela

Caligrafia e Tipografia Digital

De acordo com Melo (2003, p. 49), “a grande sedução para muitos designers são as letras que o leitor olha e jura que foram feitas à mão, e não com o computador”. Tipografia digital não se trata apenas de formas inusitadas, surpreendentes, transgressoras. Para esses designers, a maior qualidade da tecnologia digital não é a sua capacidade de gerar informação nova – é sua capacidade inesgotável de simular formas antigas. Muitos dos tipos fantasia criados durante a explosão tipográfica dos anos 1990 têm como principal característica o fato de não serem o que parecem.

Nesse universo, o primeiro grupo que chama a atenção é o dos manuscritos. Segundo o autor,

Tem de tudo nesse saco: desde a elegância de pinceladas aparentemente produzidas por exímios calígrafos, até a informalidade da escrita infantil. Na foto-composição – o sistema imediatamente anterior ao digital (pré-histórico, portanto) – havia igualmente uma profusão de tipos como esses, mas sua principal característica era a regularidade. Agora, nos



manuscritos digitais, todo o empenho está concentrado na tentativa de simular a irregularidade do gesto, visando com isso sugerir uma escrita casual, espontânea – e, por tabela, esconder o computador embaixo do tapete (MELO, 2003, p. 51).

“[...] O conteúdo de um meio novo é o meio antigo (no início, o conteúdo da fotografia era a pintura, o do cinema era o teatro, o da televisão, o rádio; depois, cada um deles foi encontrando sua identidade própria)” (Ibidem, p. 55). Depois do manuscrito, os *type designers* projetaram tipos fantasia se baseando nas escritas produzidas por artefatos simples, de impressão manual – como o carimbo, as letras de moldes, tipos artesanais de blocos de madeira – e na máquina de escrever, tendo em ambos os casos o ruído como alvo de interesse. Até os computadores de primeira geração – aqueles em que a imagem era formada em grids de baixa resolução, por bits visíveis a olho nu – não escaparam. A teoria da informação diz que quando surge um meio novo, o meio antigo passa a ser considerado artesanato – e aparentado com a arte – enquanto que o novo é visto como tecnologia; o velho bitmap, que já foi sinônimo de alta tecnologia, virou artesanato (MELO, 2003, p. 53-59).

Figura 68
Fontes tipográficas.

Arte, Design e Tecnologia

A arte tem vínculos específicos com o design. Esse surgiu a partir da esfera da arte: nasceu particularmente do debate sobre o próprio estatuto da arte, como consequência dos caminhos tomados pelos artistas europeus – ou parte significativa deles – que colocaram em questão o conceito, a prática e a inserção social de sua própria atividade (VILLAS-BOAS, 2003, p. 57-58). Com a mecanização trazida pela primeira Revolução Industrial, no século XVIII, esfera artística e esfera produtiva tornaram-se campos distintos, separando-se assim arte e técnica (Ibidem, p. 60-61). Com o Modernismo, o design se consolida como disciplina e práxis específicas e independentes tanto das artes plásticas como da arquitetura (Ibidem, p. 58).

Durante muito tempo essa distinção não existiu: Giotto pintava e era arquiteto, Leonardo da Vinci pintava e inventava máquinas [...] A pintura, a arquitetura, a invenção, a poesia, eram atividades diversas mas ligadas por um único método objetivo de projetar (MUNARI, 1990, p. 13).



A prática do design possui, por definição, um forte quociente estético (VILLAS-BOAS, 2003, p.58). Segundo o autor, “este quociente é radical mesmo se considerarmos design como restrito a projeto de produto [...] Do contrário, estaríamos diante da engenharia mecânica, por exemplo, e não do design” (Ibidem). Ele atua a partir da relação com a arte enquanto processo de criação, de referência e também a partir de interferências, influências e inter-relações entre esses dois campos. Em resumo, o design não está totalmente desvinculado do campo da arte, como muitos atualmente pensam.

As fronteiras entre esses dois campos são muito tênues e difíceis de se limitar. Muitos artistas são designers e muitos designers são artistas ou transitam entre essas duas áreas. Villas-Boas (2003, p. 69), a respeito do design, afirma: “[...] sua relação com a arte é umbilical e, portanto, sempre recorrente”. Assim como o design está fortemente ligado ao fator artístico, sua relação com a tecnologia também é importante. A relação dessa com a área é estreita, porém não a define completamente. A respeito dessa conexão entre arte, design e tecnologia, Flusser (2007, p. 183) afirma:

Figura 69
Divan Japonais,
1892-1893. Cartaz
produzido pelo
artista Henri de
Toulouse-Lautrec.

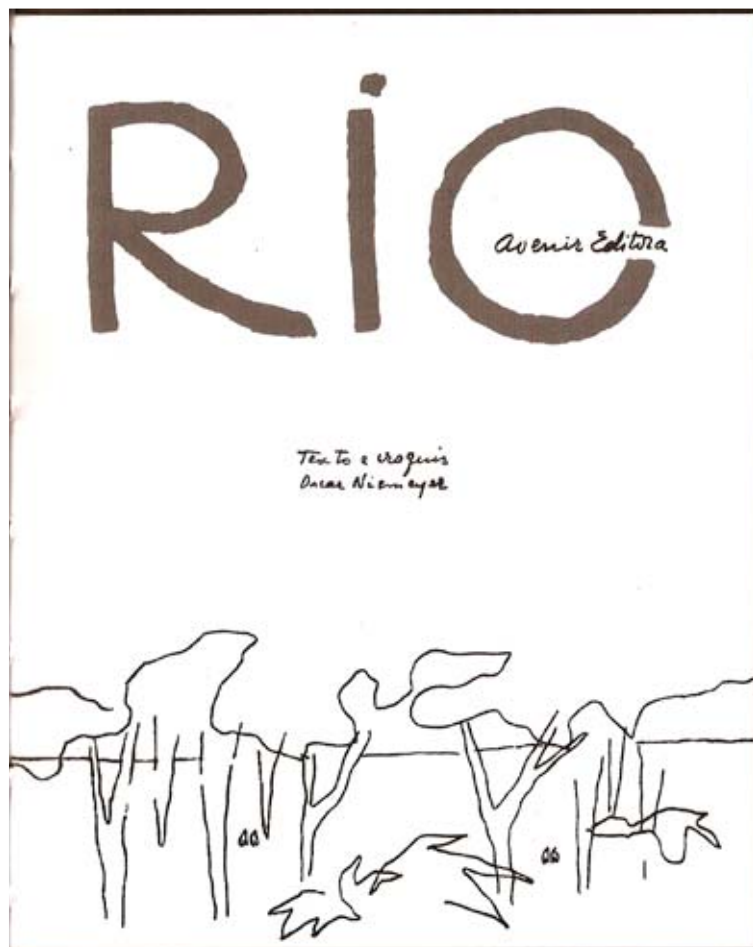


Figura 70
Capa de *Rio*, livro publicado em 1980, escrito e desenhado por Oscar Niemeyer. Do começo ao fim, todas as páginas são ocupadas por manuscritos e desenhos feitos pelo arquiteto. Aqui, arte, design e arquitetura se entrelaçam para produzirem uma obra que transcende qualquer delimitar de fronteiras.

lado, o ramo científico, quantificável, “duro”, e por outro o ramo estético, qualificador, “brando”. Essa separação desastrosa começou a se tornar insustentável no final do século XIX. A palavra design entrou nessa brecha como uma espécie de ponte entre esses dois mundos. E isso foi possível porque essa palavra exprime a conexão interna entre técnica e arte. E por isso design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo e científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura.

As relações, conexões e proximidades entre esses três campos só tendem a trazer benefícios para essa área tão interdisciplinar. Ao invés de estabelecer fronteiras e situá-los como oponentes e contraditórios, usufruir de suas inter-relações de modo a expandir horizontes e alcançar patamares nunca antes descobertos – o que, afinal de contas, se encaixa perfeitamente com o mundo contemporâneo.

As palavras design, máquina, tecnologia, *ars* e *Kunst*⁵ estão fortemente inter-relacionadas; cada um dos conceitos é impensável sem os demais, e todos eles derivam de uma mesma perspectiva existencial diante do mundo. No entanto, essa conexão interna foi negada durante séculos (pelo menos desde a Renascença). A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas, de modo que a cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: por um

⁵ *Ars* e *kunst* significam arte; a primeira, em latim, e a segunda, em alemão.

O Ato de Escrever

“Escrever não é somente uma atividade técnica, mas é também uma prática corporal de prazer”, como diz Barthes (1976)⁶. Segundo o autor, somos conduzidos a essa evidência quando, de tempos em tempos, um pintor incorpora formas gráficas à sua obra, uma vez que “o desejo humano de fazer uma incisão – com o buril, o cálamo, o estilete, a pena – ou de acariciar – com o pincel ou a caneta de feltro – passou, sem dúvida, por muitos fantasmas que ocultaram a origem propriamente corporal da escrita”. No trecho a seguir ele descreve essa ação – que pode ser considerada como um tipo de arte:

Raciocinando sobre o que devo escrever – é o que acontece neste momento –, sinto minha mão movimentando-se, girando, ligando, mergulhando, levantando e, com frequência, em virtude do jogo de correções, riscando ou fazendo surgir a linha, ampliando o espaço até a margem, construindo assim, com traços pequenos e aparentemente funcionais (as letras), um espaço que é, simplesmente, o espaço da arte: sou um artista, não que eu represente um objeto, porém, mais fundamentalmente, porque, durante o ato de escrever, meu corpo frui do prazer de traçar, de talhar ritmicamente uma superfície virgem (virgem infinitamente possível).

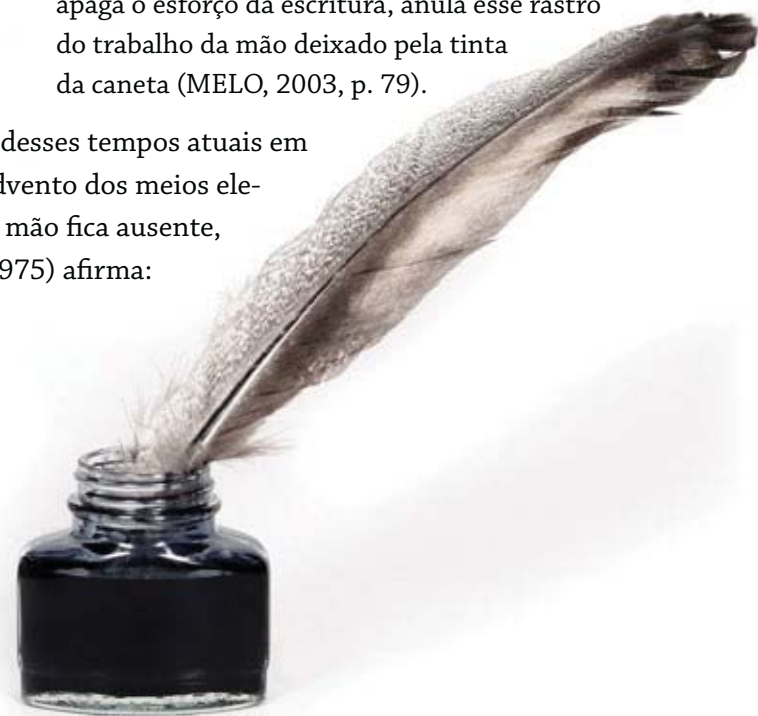
⁶ Prefácio de *La civilisation de l'écriture* (A civilização da escrita), de Roger Druet e Herman, 1976. Disponível na sessão Testemunhos e Documentos do livro *A Escrita: Memória dos Homens* de Georges Jean (2008, p. 144-145).

O autor afirma que esse prazer deve ser muito antigo, já que séries de incisões regularmente espaçadas foram encontradas nas paredes de algumas cavernas pré-históricas; não era escrita ainda e “tais traços, sem dúvida, nada queriam dizer [...] mas seu próprio ritmo denotava uma atividade consciente, provavelmente mágica ou, mais amplamente, simbólica: o traço dominado, organizado, sublimado (pouco importa) de uma pulsão”.

Durante séculos, o livro era manuscrito, e sua hegemonia só foi interrompida por Gutenberg (que não o eliminou, é bom que se diga). O significado do texto escrito à mão mudou de lá para cá, mas sua aura permanece – o autógrafo é um eco longínquo dele. O manuscrito carrega um tempo condensado, aprisionado ao longo de suas linhas, ele se torna a materialização de uma vivência. Um texto composto em caracteres mecânicos ou eletrônicos como que apaga o esforço da escritura, anula esse rastro do trabalho da mão deixado pela tinta da caneta (MELO, 2003, p. 79).

A respeito desses tempos atuais em que, por advento dos meios eletrônicos, a mão fica ausente, Barthes (1975) afirma:

Figura 71



É cedo demais para dizer o que o homem moderno está investindo dele mesmo na nova escrita, na qual a mão fica ausente; a mão talvez, não o olho. O corpo permanece ligado à escrita pela visão; existe uma estética tipográfica. Portanto, todo livro é útil, ele nos permite ultrapassar a simples leitura, revelando-nos a oportunidade de ver na letra, como os antigos calígrafos, a projeção enigmática de nosso próprio corpo.

“Saber escrever bem é saber pensar”, como dizia Pascal (apud JEAN, 2008, p. 115). Escrever é muito mais do que a “pintura da voz” (FISCHER, 2009, p. 274). De acordo com o autor, “estudos recentes revelaram que o próprio ato de escrever sobre os próprios sentimentos pode livrar da depressão, estimular o sistema imunológico e abaixar a pressão – retomando a crença de Aristóteles de que a escrita pode expressar ‘afeições da alma” (Ibidem).

Além disso, o estilo da caligrafia de uma pessoa também diz muito. A Embaixada da China (2009, p. 57) afirma:

Segundo um antigo provérbio chinês, a caligrafia de uma pessoa é a marca de seu caráter. A feição hieroglífica dos caracteres chineses exige para o seu aprendizado qualidades como observação paciente e acurada, memorização e composição, um processo que apela tanto à razão quanto ao sentimento. Os resultados são quase sempre reveladores de nossas disposições e estados de espírito, como cardiogramas. Um conselho muito frequente dado pelos pais ao filho aprendiz, é que escreva “com sentimento”. Em muitos casos, a apreciação das qualidades caligráficas de uma pessoa será incompleta se não incluir também uma apreciação de sua moral e de seu caráter. Na China, muitos estilos de caligrafia

levam o nome do calígrafo que os criou ou que mais se destacou no seu uso, de modo que a sua via e a sua contribuição sejam lembradas e celebradas de modo exemplar.

Isso vale não só para as caligrafias orientais, mas também para as ocidentais. A *grafologia* é o estudo do caráter, temperamento e personalidade de uma pessoa mediante a análise e a interpretação dos aspectos de “movimento”, “espaço” e “forma” da escrita manuscrita. Hoje, a aplicação mais famosa da grafologia no nosso dia a dia é na área profissional, especialmente no departamento de Recursos Humanos das empresas, na hora de avaliar candidatos em processos seletivos.

Temia-se que o telefone, o rádio e a televisão fossem enfatizar a supremacia da língua falada e da imagem; porém, esses meios coexistem pacificamente com o texto (JEAN, 2008, p.115). Para o autor, “tudo leva a crer que os mais sofisticados instrumentos modernos da escrita jamais estarão em situação de real rivalidade com a ‘pena de mão’, com as letras, por meio das quais ainda é possível, na solidão, um lápis na mão ‘tudo dizer” (Ibidem).

Ainda que imperfeita, a escrita se tornou uma expressão indispensável da nossa espécie social, quando começamos a nos aventurar para além dos limites conhecidos. Assim, para deixar uma marca na criação que comunique uma forma de pensamento – esse impulso caracteriza não apenas nós, mas também nossos antecedentes imediatos de dez mil anos atrás (FISCHER, 2009, p. 274?).

“A escrita é o fundamento sobre o qual se assenta a civilização [...], o principal instrumento a serviço da nação para o registro de sua história, a transmissão de conhecimentos e a difusão do progresso” (EMBAIXADA DA CHINA, 2009, p. 73).

Sua história é a de uma metamorfose (JEAN, 2008, p. 126). Nascida há 6 mil anos, com o objetivo de contabilizar e de registrar a vida comercial de então, a escrita “[...] tornou-se uma maneira de pensar, de conceber, de criar, de ser” (Ibidem). Qualquer que seja a forma que tome no futuro, ela permanecerá central à experiência humana, promovendo habilidades e registrando memórias. “Como já deixou registrado com pincel e tinta, um escriba egípcio, cerca de 4 mil anos atrás: ‘Um homem morreu e seu corpo se tornou terra. Todos os seus parentes se desintegraram em pó. É pela escrita que será lembrado’” (FISCHER, 2009, p. 278).

Capítulo 4 Um Processo de Criação

A caligrafia e o ato de escrever sempre estiveram presentes em minha vida – ao invés de *sketchbooks* repletos de desenhos e cadernos de escola desenhados nas bordas durante aquelas horas em que prestar atenção na aula era impossível, o que mais recheia os meus armários e me remete à memórias de infância e adolescência são os diários e os cadernos de escola repletos de escrita – como trechos de música, frases, provérbios etc. – ricamente enfeitados durante aquelas mesmas horas em que outros colegas desenhavam em seus respectivos cadernos. E não era apenas isso que me satisfazia. O puro ato de escrever, mesmo sendo o conteúdo de uma matéria da qual eu não gostava, me dava prazer. Fazia questão de que cada página ficasse esteticamente bela – letra bonita, títulos e partes importantes devidamente destacados com cores que harmonizassem entre si – e passava a limpo cada uma que não me agradava visualmente quantas vezes fossem necessárias até que eu me sentisse plena e satisfeita com o resultado.

Isso não significa que eu não desenhava – o estilo *mangá* foi o principal ponto de referência, principalmente pelo fato de fazer parte da cultura japonesa; mas o ato de desenhar acontecia com menos frequência em relação ao de escrever conforme o tempo foi passando.

Além dos quadrinhos japoneses, as revistinhas de colorir também foram um marco importante da minha infância. Com a ajuda de minha mãe – que me ensinou técnicas de como colorir

em *degradê*, o que me fascinava – desenvolvi uma paixão pela cor e por todas as suas possibilidades de combinações; e hoje é um elemento que considero como uma das temáticas da minha produção.

Outro fator que está profundamente ligado a tudo o que eu sou agora, enraizado no meu ser e que me influencia de uma maneira fenomenal é a *família*. Nascida e criada a partir de valores da cultura japonesa, não só a temática se tornou presente em meus trabalhos como também os ensinamentos, costumes e até a genética influenciam o modo como eu produzo e penso. É um aspecto inerente ao meu ser, impossível de ser transformado ou mesmo “retirado”. Meus pais, como grandes apreciadores de arte, sempre me mostravam obras de artistas de que mais gostavam – como Claude Monet e Leonardo da Vinci, por exemplo – desde a infância – o que me fez ter contato com a arte desde muito cedo. Além disso, sempre me apoiaram e me incentivaram a ingressar no curso de Artes Visuais da UNESP, e continuam apoiando minha decisão a respeito do meu futuro profissional até hoje. Filha de mãe com habilidades – extraordinárias pode-se assim dizer – artesanais e de pai cuja mente é abertíssima e voltada para o futuro, não foi surpresa suas duas filhas optarem por uma carreira artística (minha irmã mais nova está cursando Design na FAU/USP).

Através da matéria *Processo de Criação* do Prof. Dr. Milton Sogabe – cujo objetivo era estudar e fazer uma profunda reflexão a respeito de sua vida e de como todas as experiências passadas refletem atualmente no seu eu como artista e em suas obras – pude compreender melhor a razão pela qual o meu modo de produzir e criar é caracterizado dessa forma específica. Tudo ficou claro e conectado: olhares, lembranças e modos de fazer nessa incrível rede de criação.

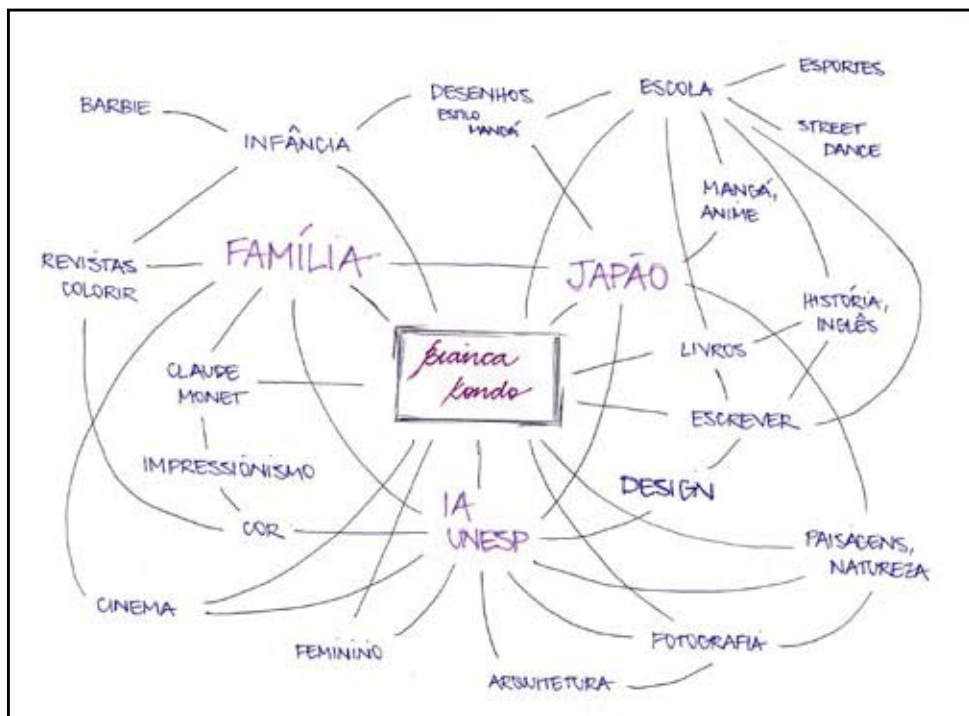


Figura 72
Mapa de criação elaborado para a matéria Processo de Criação, 2012.

Desde o primeiro ano de faculdade a temática nipônica está fortemente presente em meus trabalhos. As escolhas não eram baseadas em um objetivo previamente pensado de afirmação cultural, tendo essa exaltação à nacionalidade como tema central; eram apenas escolhas baseadas no puro gosto e preferência pessoais. A figura feminina oriental e elementos que podem ser considerados identidade do país – como a sakura¹, por exemplo – são alguns dos meus objetos de estudo; obviamente o meu berço cultural influenciou no estilo do gosto pessoal, porém são temáticas que atraem não apenas os descendentes de japoneses, mas também pessoas de qualquer nacionalidade – vide artistas impressionistas, por exemplo, que se encantaram pelas gravuras japonesas e suas temáticas abordadas.

¹ Flor de cerejeira.

Figura 73
Exercício de Teoria das Cores feito em 2009, primeiro ano de BLAV. Estudo de sombra com a palavra Arte em duas diferentes expressões: em japonês e em português.



Com relação a esses últimos artistas mencionados, suas extraordinárias formas de utilização da cor também me influenciaram – já que era um campo na qual me atraía fortemente, conforme citado anteriormente; além do fato do contato com o Impressionismo, através do Monet, desde a infância – é uma constante preocupação da qual eu dedico minha atenção para que se integre de uma maneira total e valorizada em meus trabalhos, passando a ser um elemento importante na minha produção.

Figura 74
Menina com Kimono, cerâmica com queima raku, 2010.



A identidade crescente: a caligrafia entre a arte e o design



Figura 76
Sakura, Xilogravura, 2010.

Figura 75
Girl with a Bun, guache sobre papel,
2009.

Juana
Karlo
2009





Figura 77
Dusk, guache sobre papel Paraná, 2010.

O gesto também está presente. Além do gesto característico das pinceladas livres, há aquele do ato de escrever – gesto esse que não existe outro igual, cada pessoa possui o seu. A escrita, quando não manuscrita, marca presença de outras maneiras – na composição de desenhos, na construção da identidade da obra etc. – e não apenas nas obras em si; os estudos e rascunhos são repletos de escrita, muitas vezes essa superando em quantidade os desenhos, já que o processo de criação e a concretização de algum trabalho acabam se tornando mais claros para mim a partir de esquemas escritos ao invés de apenas desenhados.

Não só a temática oriental se faz presente como também suas técnicas de pintura e os materiais utilizados por esses artistas. Além do interesse em retratar fatores dessa cultura, há o interesse em produzir, de uma maneira aproximada, técnicas que também caracterizam o aspecto cultural dessa nação – como, por exemplo, essa série de três retratos de jovens orientais feitos em 2011. O suporte é o *papel arroz* – papel japonês – e a tinta utilizada é o *nanquim* – também é originária do Oriente; o modo de produção foi, de certa forma, semelhante ao modo dos calígrafos orientais: execução rápida, sem direito a reparos ou retoques, com total concentração no ato de pintar e nos gestos a se fazer.



Figura 78
Kondo, guache sobre tela, 2010.



Figura 79
Pena, guache sobre tela, 2010.



Figura 80
Asian Girl, nanquim sobre
papel arroz, 2011.



Figura 81
Asian Girl #2, nanquim sobre papel arroz, 2011.



Figura 82
Asian Girl #3, nanquim sobre papel arroz, 2011.



Figura 83

The Woman's Secrets

Os Segredos da Mulher

Obra interativa produzida em 2011 com a técnica do *transfer*. Trata-se de um trabalho cujo tema único e principal é a figura da mulher. Já que é uma caixinha de segredos, o espectador precisa mexer se quiser descobrir o lado oculto feminino. Possui três compartimentos, cada um destacando um determinado aspecto da mulher - fraquezas, desejos, jeito de ser etc. Além de ser uma obra que expõe esse lado feminino, é um diálogo de mulher para mulher. Aqui, a escrita possui papel principal: é através dela que a essência do projeto é transmitida para o público. A carga emotiva também merece destaque - o caráter intimista é a identidade da obra.



verso da tampa: um poema de Vinicius de Moraes. Para o espectador conseguir ler o que está escrito nos tecidos precisa destorcê-los.

1º compartimento

Dividido em 12 partes, cada qual tendo um tecido torcido que contém trechos de músicas em inglês dispostos conforme a forma de um dente-de-leão. Esses trechos abordam os segredos femininos e o diálogo de mulher pra mulher. No



*Certas palavras podem dizer muitas coisas;
Certos olhares podem valer mais do que mil palavras;
Certos momentos nos fazem esquecer que existe um mundo lá fora;
Certos gestos, parecem sinais guiando-nos pelo caminho;
Certos toques parecem estremecer todo nosso coração;
Certos detalhes nos dão certeza de que existem pessoas especiais,
Assim como você que deixarão belas lembranças para todo o sempre.*

Vinicius de Moraes

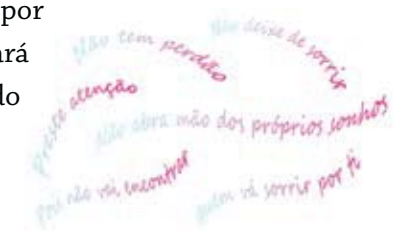


2º compartimento

Possui um trecho de música em português, com as frases dispostas na forma de uma pena. Aborda a questão do diálogo de mulher pra mulher, aconselhando-as a sempre sorrirem e a batalharem

pelos seus sonhos. O trecho está coberto por um pó branco, então o espectador precisará “achar” as frases movendo o pó de um lado para o outro a fim de conseguir ler o que está escrito.

O “mexer” do pó branco também serve como um meio desestressante em dias difíceis e como um estímulo para a mulher nunca fraquejar perante os obstáculos da vida.



Atendendo a este: a caligrafia e o design

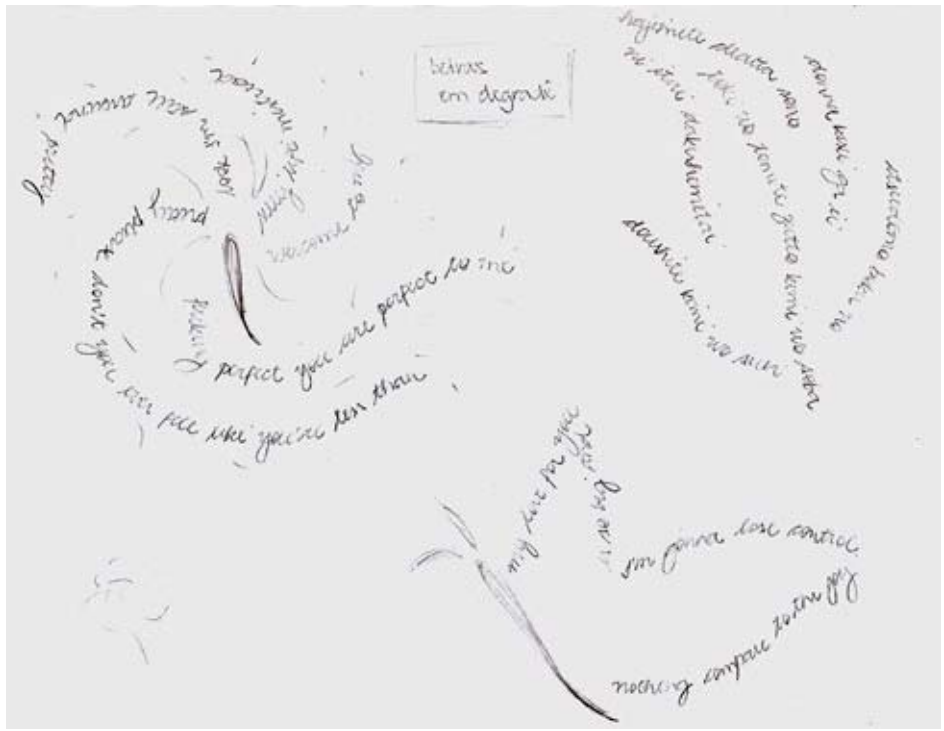


Figura 84
Página do sketchbook com os estudos das relações imagem x escrita para o projeto.

com facilidade. É aquele segredo que nunca vai estar exposto para qualquer um, só aqueles que estiverem realmente dispostos é que tomarão conhecimento.

3º compartimento

Nesse último compartimento está uma camisola vermelha embrulhada em um papel de seda preto e amarrada por um fio prata. Representa uma das maiores características da mulher: o poder de amar. Está situada no último compartimento pelo fato de ser o segredo mais profundo feminino, aquele que o espectador só descobre depois de tomar conhecimento de suas outras características. É aquele que ela considera o mais precioso, que nem todos podem descobrir e, quando descoberto, que não seja



Figura 85



A caixa possui um tamanho médio, com medidas de 23,5 cm de largura x 10 cm de altura x 16,5 cm de comprimento.

Secrets in a Bottle

Segredos em uma Garrafa



Figura 86

Esse projeto é uma continuidade do projeto desenvolvido para o transfer (*The Woman's Secrets*), sendo assim ambos pertencentes a uma série que teria como reflexão principal os segredos em geral. A técnica utilizada dessa vez foi a *serigrafia*, cujo suporte escolhido foi o papel seda pelo seu aspecto mais delicado, que ressalta o caráter intimista da obra.

Aqui, a escrita continua tendo papel essencial. As garrafas com rolhas como tampas foram escolhidas para compor a obra devido ao seu famoso histórico - ou seja, de serem muitas vezes usadas como meios de transporte para cartas ou qualquer tipo de mensagem pessoal via mar, tendo assim um caráter emocional aflorado, o que combina perfeitamente com as propostas desse projeto. Os temas abordados são bem semelhantes aos do projeto anterior: contém segredos, conselhos e reflexões sobre a vida;

mas agora os temas não se restringem apenas às mulheres - qualquer pessoa pode se identificar com as mensagens escritas.

Como pode-se ver, a obra também é interativa, seguindo o estilo da "Caixa de Segredos".

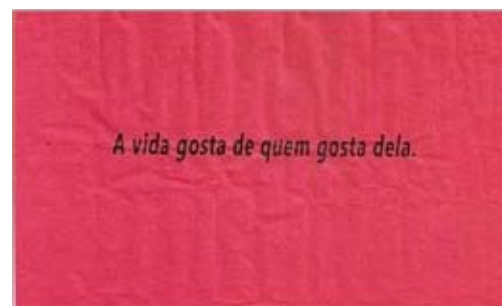
Papéis escaneados:



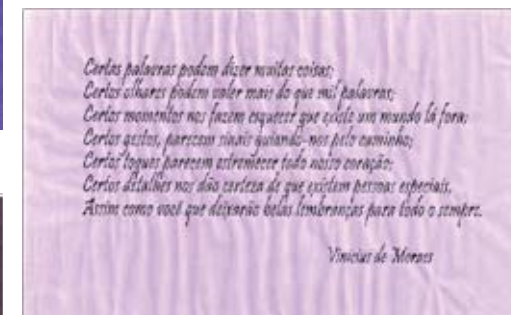
"Joy is the best makeup." Anne Lamott



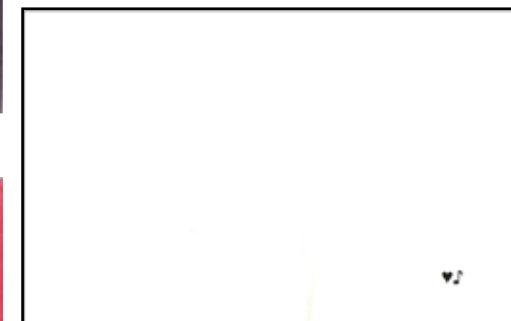
Ame-se.



A vida gosta de quem gosta dela.



Poema de Vinicius de Moraes utilizado na Caixa de Segredos.



Nessa mensagem fica a cargo do espectador sua suposição a respeito do significado.

Atendendo brevemente: a calligrafia entre a arte e o design

A área do design é o meu foco para carreira profissional. Assim como os trabalhos artísticos produzidos durante os quatro anos de faculdade, os trabalhos produzidos com o objetivo de ingressar profissionalmente nessa área – através de cursos, práticas etc. – também possuem essa carga emocional e genética mencionada – como se é esperado, já que não importa o estilo de sua produção: o processo de criação é o mesmo. A prática com os cadernos de escola – a construção de cada página –, mencionada anteriormente, denuncia essa preferência, pois, além da preocupação com a caligrafia e com as cores e suas combinações, a distribuição dos elementos no espaço de cada página também era um fator na qual minha atenção estava voltada constantemente – o que remete à diagramação na área do design.

Os que foram produzidos durante o curso de *Design Gráfico* da Academia Brasileira de Arte (ABRA) primeiramente foram feitos à mão – incluindo a parte escrita – e em seguida foram finalizados digitalmente, mas apenas em alguns pontos – fundos feitos de guache, partes manuscritas e alguns desenhos permaneceram intactos. O impacto da cor continua sendo uma constante preocupação – motivo pelo qual escolhi pintar à mão, já que, além de ser um prazer enorme praticar a pintura, tenho mais controle e domínio sobre o resultado final. Sempre que possível e quando julgo condizente com a identidade do trabalho, gosto de acrescentar minha própria caligrafia à produção – dá um “toque pessoal”, o que, além de apreciar muito, muitas vezes se encaixa com o estilo em questão, que costuma ser mais intimista e delicado. E a carga genética também tem o seu lugar – quando não está explícita visualmente, se faz presente no modo de como o trabalho foi produzido.



Figura 87
Logotipo criado para a produção de lembrancinhas de *origami* (arte tradicional japonesa de dobrar o papel) da minha mãe.

Adduceps entis, mo hebestilla noxi-
mus abus contife crehend amprorum fur.
Itanum hos ses pra, con Etra, quem nos
iam vid ductudet; novivide nox se nonsus
hos no. Viverips, coneroximus, Cas lum
omnihili, quam esilnes C. Sp. Nam popo-
tem se es patuus, que nos num pubit.

Quo hilius culisum patis obse alis-
que quam vitam. Udam. Rum publiam
inven no. Baturem quertereorum nortem
iaequi tem dianarem fachici orevit di,
tem, Catur, nossule scerum senat, diur,
nondest rent vid nonducit. mant. Egillis-
que iam erororum intioc, commo nes
mullust orum parit vid nostore cuperet
ocavoltus con publi sul hum postu en
dem, publiam postem etilis aut viriciv
ehentest ocatia ad su converis.

Pati, erehebu ssente publici ena-
tore vit factus coerae ta verfectod ipio
halarisulut vertum tiam inuntimmora
plicitu publi iam pro auterficaet in-
gultus con ducit de contis eo
hocurs efexdj diemovesimus et
dio C. Fitat.

Rommo convoca ecupicac
con rehebat, cla qua non
vide consupi mporis
fue prisqua tum pe-
rente cepequa
convocxcvEd
mil etum
aditas
sunt
dri

Bus et enti a aut preic tem volo
ministi busandi dienditorro modis
mo etur, quae quam, voluptassus di
nullab inume et odio doloribus dol-
lum fugitat ioreptibusam ut que
de cus quo blatisti resenes dus-
dae consedit, consedit quasped
ignatur?

Gent, cus ressi blab is
ratusdae. Sed quis conserro
bla cus quas mi, qui cum
ipisci dolor mi magniae
nihillacim esaeriat.

Equanis et lac-
catalist, ne velecto ipsa
vere nonOvidunt,
aut as coratur ac-
caborum que non-
se.pratur, sum, to
ini dus dolorem.

Ehenimo lloreca-
taepre officili-
gent el mag-
namus debis
re volori-
bus rerun-
tur sectat
molupta

Sobre o I.A.

Mus abor magnatur re soluptas ve-
lestnum nobitem quiaecto istrum
que volupici dolores diero il ip-
rapic listatur, voluptatur aut
unt.

Us. Lianis molenda
versper chillis sit, qui
que int.

Opturne apid
et eum landi
nem adites
volorere-
pequa

Ate vel inctora sum susant
is eum et ligulam in secabo-
rum qui cusur? Qui susan-
dendam, consecet fuga. Crum.
Itate conestibusam et idenis
doloze nonessi rie que sit ali-
cudam qui dolup- taqu oditatur
ti onescils apit- Ratquiam, solup-
solestios qui- ta tintus diam ins ut
quoadnor a hishione impererro bea cuscipi
shidka catem. Ut omnimol up-
civ- tatatum vent omnime necust,
secum quo eum, cusam sedis
ent unditatur verum nectur? Quiam
quod quatem quam autenis pos-
tiumt veror atendi ullautem qui om-
nihilitet lit voloerume natur simp-
rae cus datoria ndenisitas ne nobis
ea et porem quidest, consequundes
niendicit anit, si voluptatorem hicie-
ni minctae poratet fugia
Re vent fugiae dolutpa plabore pe-
dignam si tem earum rendaPorpo-
rem quis quiam rat magnihitium,
ommodicil inctatecea accumet, com-
nimo lliacienditia dolorem cusActo-
rum in Etrisquit. Uterumed in

banheiro
escada
elevador

504. sala de aula
505. sala de aula

503. dança
502. STI
510. polo de informática
517. apoio

501. fotografia
508. pintura
509. desenho
511. gravura
512. audiovisual
513. plastica
515. sinfonia

5º andar

Lest doleum fugitaspe lab ium
corita sibus autatus, opta-
tias explam hil inis et
difficater est et
volonost ea-
rum
fg

Experupta
nones abo-
rest, tem
asimin po-
rum, quo
quiatem
simagnis
dolorem.
Ulluptatur
aut libus,
sit assus

unesp

*Artes
Visuais*

Figura 88
Folder Curso Artes Visuais
UNESP, 2011.



Combinando conhecimentos adquiridos no curso de Artes Visuais com conhecimentos referentes à área de design, procuro produzir de modo que *estesia* e *funcionalidade* caminhem juntas. Esse é um ponto diferencial na qual eu irei me aprofundar – essa junção de qualidades do artista visual e do designer que resulta em uma forma mais interessante de comunicar: além de informar, traz interpretações e faz sentir. Os trabalhos feitos até hoje ainda estão longe de traduzirem todo esse *mix* de sentimentos e experiências vividas; porém são o início de uma produção que, com o acúmulo de novas experiências e a incessante e contínua busca por um repertório mais vasto, tende a caminhar para essa identidade cuja carga emotiva possui um papel essencial.

Este presente trabalho e seu projeto gráfico foram concebidos sob essas circunstâncias: é o resultado de um cruzamento entre arte e design, imagem e escrita; além de ser o produto final de uma rede cujo entrelaçamento envolve experiências, olhares e reflexões.

Aspirante a artista visual, daqueles cujo maior objetivo é inspirar pessoas todos os dias através de seu trabalho – que é a tradução visual da sua maior fonte de inspiração: a *vida*.

Figura 89
Anúncio do *Espectáculo Varekai*, Cirque du Soleil.
O fundo foi pintado com guache e o logotipo
feito à mão. As informações restantes foram, em
seguida, acrescentadas digitalmente.

Considerações Finais

A partir da pesquisa feita com o objetivo de um maior aprofundamento teórico e de um enriquecimento de repertório a respeito das relações entre *imagem e escrita*, *arte e design*, foi possível chegar à conclusão de que essas inter-relações, das quais se encontram intrínsecas e sempre presentes em minhas vontades e reflexões, são, não só possíveis e reais, como também necessárias que existam. Assim como um processo de criação é formado a partir de entrelaçamentos que o enriquecem e possibilitam sempre a descoberta de novos horizontes, o entrelaçar dos campos da arte e do design também torna possível essa ampliação de fronteiras e a descoberta de desafios e inovações para essa área visual, que é tão interdisciplinar por natureza. Delimitar fronteiras e estabelecer suas áreas de atuação como oponentes e contraditórias só limita o que pode estar sempre inovando, se renovando e superando barreiras antes nunca imagináveis.

A pesquisa não proporcionou apenas um acúmulo de conhecimentos teóricos: um maior *autoconhecimento* e consciência do potencial como criador foram, certamente, os resultados mais significativos dessa busca por respostas. A partir da reflexão a respeito das inúmeras conexões que formam a rede de criação e do fato de que um artista pode, sim, transitar pela área do design – e vice-versa –, a existência da possibilidade de inúmeras formas de exploração dessas relações e conexões se torna clara; e uma vez consciente disso, o ato de criação não permanece o mesmo: não

se restringirá, pelo contrário, buscará todas as formas de expressão, uma vez que não há limites e fronteiras capazes de frear esse anseio por novas descobertas e o sentimento de superação dos próprios obstáculos.

Esse presente Trabalho de Conclusão de Curso encerra uma etapa, ao mesmo tempo em que possibilita o início de um novo percurso cujo trilhar certamente não seria o mesmo sem os conhecimentos adquiridos durante o desenvolvimento desse trabalho. Graças a eles, as fronteiras do ato de criação se expandem para dar lugar à eterna e incessante busca por constantes inovações e superações de limites.

Bibliografia Geral

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHARTIER, Roger. **Os Desafios da Escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.

DAVEY, H. E. Budo and the Art of Japanese Calligraphy. **Furyu: The Budo Journal**. Hawaii, v. 1, n. 4, 1995. Disponível em: <<http://www.smaa-hq.com/articles.php?articleid=3>>. Acesso em: 10 out. 2012.

DAVEY, H. E. Shodo: A Japanese Path to Moving Meditation. **Shudokan Martial Arts Association**, Ann Arbor, 2004. Disponível em: <<http://www.smaa-hq.com/articles.php?articleid=24>>. Acesso em: 10 out 2012.

ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. 23. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários**. 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009.

FARIAS, Priscila. **Tipografia Digital: o impacto das novas tecnologias**. 3 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita**. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: UNESP, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARRIS, David. **A Arte da Caligrafia: um guia prático, histórico e técnico**. Tradução de Maria Isabel Vidigal. Revisão técnica de Andréa Branco. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2009.

JANSON, H. W; JANSON, Anthony E. **Iniciação à História da Arte**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens**. Tradução de Lídia da Motta Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MARTINS, Wilson. **A Palavra Escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MELO, Chico Homem de. **Os Desafios do Designer & outros textos sobre design gráfico**. São Paulo: Rosari, 2003.

MUNARI, Bruno. **Artista e Designer**. Tradução de Gisela Monis. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

MUNSTERBERG, Hugo. **The Arts of Japan: an illustrated history**. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1988.

NIEMEYER, Lucy. **Tipografia: uma apresentação**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e Instalação**. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. **The London Magazine**, London, v. 1, n. 4, July 1961. Disponível em: <<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9798>>. Acesso em: 18 set. 2012.

RUIZ, Álvaro João. **Metodologia Científica: Guia para Eficiência nos Estudos**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

SOUZA, Pedro L. P de. **Notas para uma História do Design**. 3.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

STANLEY-BAKER, Joan. **Japanese Art: with 167 illustrations, 20 in colour**. London: Thames and Hudson, 1984.

TAKASE, Eri. Seishin Toitsu. **Kampsport**. [S.I.], Jan 1999. Disponível em: <<http://www.takase.com/Library/Articles/Seishin-Toitsu.htm>>. Acesso em: 10 out. 2012.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] Design Gráfico**. 5. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

Sites

Art of Shodo. Disponível em: <<http://artofshodo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

Beyond Calligraphy. Disponível em: <<http://www.beyondcalligraphy.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

Hara: Master Calligrapher Eri Takase on the Art and Energy of Japanese Calligraphy. Entrevista com Eri Takase. Disponível em: <http://www.californiareiki.com/Articles/Article_00239_Hara_Master_Calligrapher_Eri_Takase_on_the_Art_and_Energy_of_Japanese_Calligraphy.aspx>. Acesso em: 14 ago. 2012.

Japanese Calligraphy. Disponível em: <<http://japancalligraphy.eu/>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

Sennin Foundation Center for Japanese Cultural Arts. Fine Arts. Disponível em: <http://www.senninfoundation.com/fine_arts.html>. Acesso em 10 out. 2012.

Tipografia: origens, formas e uso das letras. Website do autor Paulo Heitlinger. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/>>. Acesso em: 05 out. 2012.

Outras referências

THE PILLOW book. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander. Intérpretes: Vivian Wu; Ewan McGregor; Ken Ogata. Reino Unido: Lions Gate Films, 1996. 1 DVD (126 min).

Trabalhos Acadêmicos

CADÔR, A. B. **Imagens Escritas**. 2007. Tese de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CAETANO, M. E. **A Escrita Icônica: design gráfico, poesia visual e seus entrelaçamentos**. 2008. Tese de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008.

MIYASHIRO, R. T. **Entre Tempos: a criação artística na caligrafia japonesa**. 2009. Tese de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

Referências iconográficas

Figura 1 - EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários.** 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009, p. 9.

Figura 2 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 47.

Figura 3 - FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita.** São Paulo: UNESP, 2009, p. 153.

Figura 4 - FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita.** São Paulo: UNESP, 2009, p. 46.

Figura 5 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 65.

Figura 6 - **Tipografia: origens, formas e uso das letras.** Disponível em: < <http://www.tipografos.net/escrita/letra-dos-romanos-1.html>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

Figura 7 - **Goodfon.com.** Disponível em: < <http://www.goodfon.com/wallpaper/22449.html>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 8 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 39.

Figura 9 - HARRIS, David. **A Arte da Caligrafia: um guia prático, histórico e técnico.** São Paulo: Ambientes & Costumes, 2009, p. 1.

Figura 10 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 114.

Figura 11 - **Tipografia: origens, formas e uso das letras.** Disponível em: < <http://www.tipografos.net/glossario/calamo.html>>. Acesso em: 05 out. 2012.

Figura 12 - FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita.** São Paulo: UNESP, 2009, p. 160.

Figura 13 - **Art Virtue.** Disponível em: < <http://www.art-virtue.com/principles/p1-brush.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Figura 14 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 133.

Figura 15 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 135.

Figura 16 - **Beyond Calligraphy.** Disponível em: < http://www.beyondcalligraphy.com/calligraphy_inkstone_handling.html>. Acesso em: 30 set. 2012.

Figura 17 - **Beyond Calligraphy.** Disponível em: < http://www.beyondcalligraphy.com/calligraphy_ink.html>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Figura 18 - EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários.** 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009, p. 40.

Figura 19 - EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários.** 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009, p. 40.

Figura 20 - Imagem com caligrafia: Bianca Kondo.

Figura 21 - HARRIS, David. **A Arte da Caligrafia: um guia prático, histórico e técnico.** São Paulo: Ambientes & Costumes, 2009, p. 5.

Figura 22 - **British Library.** Disponível em: < <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/luttrellpsalter.html>>. Acesso em: 11 nov 2012.

Figura 23 - **Massoudy Calligraphie.** Disponível em: < <http://www.massoudy.net/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Figura 24 - **Massoudy Calligraphie.** Disponível em: < <http://www.massoudy.net/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Figura 25 - **Art of Shodo.** Disponível em: < <http://artofshodo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 nov 2012.

Figura 26 - **California Reiki.** Disponível em: < http://www.californiareiki.com/Articles/Article_00239_Hara_Master_Calligrapher_Eri_Takase_on_the_Art_and_Energy_of_Japanese_Calligraphy.aspx>. Acesso em: 11 nov 2012.

Figura 27 - JEAN, Georges. **A Escrita: Memória dos Homens**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 150.

Figura 28 - Beyond Calligraphy. Disponível em: < http://www.beyondcalligraphy.com/what_is_calligraphy.html>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Figura 29 - Beyond Calligraphy. Disponível em: < http://www.beyondcalligraphy.com/what_is_calligraphy_part_2.html>. Acesso em: 11 nov. 2012.

Figura 30 - FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 183.

Figura 31 - Beyond Calligraphy. Disponível em: < http://www.beyondcalligraphy.com/kana_part_2.html>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Figura 32 - FISCHER, Steven Roger. **História da Escrita**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 161.

Figura 33 - Beyond Calligraphy. Disponível em: < http://www.beyondcalligraphy.com/avant-garde_calligraphy.html>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Figura 34 - Takase Studios. Site oficial de Eri Takase. Disponível em: < <http://www.takase.com/GraphicDesign/GraphicDesign.htm>>. Acesso em: 22 out. 2012.

Figura 35 - National Gallery of Art. Disponível em: < <http://www.nga.gov/feature/pollock/artist20.shtm>>. Acesso em: 12 nov 2012.

Figura 36 - GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 603.

Figura 37 - Abstract Artist. Disponível em: < <http://abstractartist.org/jackson-pollock/>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Figura 38 - Abstract Artist. Disponível em: < <http://abstractartist.org/franz-kline/>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Figura 39 - GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 604.

Figura 40 - Abstract Artist. Disponível em: < <http://abstractartist.org/franz-kline/>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Figura 41 - Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo. Disponível em: < <http://www.mabe.com.br/depoimentos>>. Acesso em: 12 nov 2012.

Figura 42 - Mabe. Site do artista Manabu Mabe. Disponível em: < <http://www.mabe.com.br/>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Figura 43 - Wikipédia. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/The_Seated_Scribe>. Acesso em: 12 out. 2012.

Figura 44 - British Library. Disponível em: < <http://www.bl.uk/treasures/gutenberg/homepage.html>>. Acesso em: 26 out. 2012.

Figura 45 - HARRIS, David. **A Arte da Caligrafia: um guia prático, histórico e técnico**. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2009, p. 5.

Figura 46 - EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários**. 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009, p. 60.

Figura 47 - SINA English. Disponível em: < <http://english.sina.com/life/p/2012/0425/461785.html>>. Acesso em: 14 nov. 2012.

Figura 48 - EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários**. 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009, p. 63.

Figura 49 - China Absolute Tours. Disponível em: < <http://www.absolutechinatours.com/china-travel/Printing-China-Ancient-Inventions.html>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

Figura 50 - British Library. Disponível em: < <http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/diamondsutra.html>>. Acesso em: 14 nov. 2012.

Figura 51 - EMBAIXADA DA CHINA. **A Escrita Chinesa: das inscrições oraculares aos dígitos binários**. 3 ed. [S.I.: s.n.], 2009, p. 67.

Figura 52 - Out of Order. Disponível em: < <http://www.outofordermag.com/2012/04/visual-caffeine-exploring-art-and-architecture-with-avi-abrams-issue-1/>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

Figura 53 - Out of Order. Disponível em: < <http://www.outofordermag.com/2012/04/visual-caffeine-exploring-art-and-architecture-with-avi-abrams-issue-1/>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

Figura 54 - Wikimedia Commons. Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Metal_movable_type_edit.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2012.

Figura 55 - Wikipedia. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg>. Acesso em: 15 nov. 2012.

Figura 56 - JEAN, Georges. A Escrita: Memória dos Homens. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 92.

Figura 57 - JEAN, Georges. A Escrita: Memória dos Homens. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 96.

Figura 58 - JEAN, Georges. A Escrita: Memória dos Homens. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 97.

Figura 59 - Culture Map: Austin. Disponível em: < <http://austin.culturemap.com/newsdetail/07-25-11-09-11-the-guy-with-curious-prose-david-foster-wallace-harry-ransom-center/>>. Acesso em: 28 out. 2012.

Figura 60 - Mídia-teca Univali. Disponível em: < <http://midiatecaunivali.wordpress.com/tag/prensa-de-gutenberg/>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

Figura 61 - Design 4 Print Blog. Disponível em: < <http://dc-graphics.blogspot.com.br/2011/07/local-graphic-designer-on-how-design.html>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

Figura 62 - Online Journalism. Disponível em: < <http://alanknight.wordpress.com/2011/05/04/the-daily-miracle-a-very-short-history-of-journalists-and-computers/>>. Acesso em 16 nov. 2012.

Figura 63 - Lettersmith Type Foundry. Disponível em: < <http://www.alignment2012.com/LanstonTF.html>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 64 - Typotheque. Disponível em: < http://www.typotheque.com/articles/typeface_as_programme>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 65 - Typotheque. Disponível em: < http://www.typotheque.com/articles/typeface_as_programme>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 66 - Infos Mobiles. Disponível em: < <http://www.infos-mobiles.com/le-mac-souffle-ses-27-bougies/>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 67 - The Art of Computer Typography. Disponível em: < <http://37signals.com/svn/posts/3183-the-art-of-computer-typography>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 68 - MELO, Chico Homem de. Os Desafios do Designer & outros textos sobre design gráfico. São Paulo: Rosari, 2003, p. 50.

Figura 69 - Wikimedia Commons. Disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec>. Acesso em: 19 nov. 2012.

Figura 70 - MELO, Chico Homem de. Os Desafios do Designer & outros textos sobre design gráfico. São Paulo: Rosari, 2003, p. 73.

Figura 71 - Open Book Toronto. Disponível em: < http://www.openbooktoronto.com/events/%E2%80%9Cintermediate_creative_writing%E2%80%9D_12week_course_with_brian_henry>. Acesso em: 16 nov. 2012.

Figura 72 - Mapa de criação, 2012.

Figura 73 - Exercício de Teoria das Cores, 2009.

Figura 74 - Menina com kimono, 2010. 1 Cerâmica.

Figura 75 - Girl with a Bun, 2009.

Figura 76 - Sakura, 2010. 1 xilogravura.

Figura 77 - Dusk, 2010.

Figura 78 - Kondo, 2010.

Figura 79 - Pena, 2010.

Figura 80 - Asian Girl, 2011.

Figura 81 - Asia Girl #2, 2011.

Figura 82 - Asian Girl #3, 2011.

Figura 83 - The Woman's Secrets, 2011.

Figura 84 - Página sketchbook, 2011.

Figura 85 - The Woman's Secrets, 2011.

Figura 86 - Secrets in a Bottle,
2011.

Figura 87 - Logotipo Tsuru Ori-
gami, 2012.

Figura 88 - Folder Curso Artes
Visuais, 2011.

Figura 89 - Anúncio Espetáculo
Varekai, 2011.