

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

**TIPOGRAFIA, IMAGEM E EXPRESSÃO:
UMA TENTATIVA DE DESPRENDER A PALAVRA
ESCRITA DE SEU SIGNIFICADO VERBAL**

MARCIO JOSÉ DE FREITAS

São Paulo, 2018

MARCIO JOSÉ DE FREITAS

**TIPOGRAFIA, IMAGEM E EXPRESSÃO:
UMA TENTATIVA DE DESPRENDER A PALAVRA
ESCRITA DE SEU SIGNIFICADO VERBAL**

Dissertação de mestrado apresentada para o Programa de Pós-graduação em Artes como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo, 2018

F862t Freitas, Marcio José de, 1972-

Tipografia, imagem e expressão : uma tentativa de des-
prender a palavra escrita de seu significado verbal / Marcio
José de Freitas. - São Paulo, 2018.

232 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Tipografia. 2. Imagem. 3. Poesia visual. 4. Comunicação
não-verbal. 5. Poesia concreta. I. Khouri, Omar. II. Universi-
dade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 809.13

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

MARCIO JOSÉ DE FREITAS

**TIPOGRAFIA, IMAGEM E EXPRESSÃO: UMA TENTATIVA DE
DESPRENDER A PALAVRA ESCRITA DE SEU SIGNIFICADO VERBAL**

Dissertação de mestrado aprovada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Artes no Curso de Pós-graduação
em Artes junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, com a área de conhecimento Artes Visuais,
pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. OMAR KHOURI - Orientador
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. AGNALDO VALENTE GERMANO DA SILVA
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. RENATO ESSENFELDER ABRAHÃO FILHO
Pós-Graduação em Comunicação e Consumo / ESPM-SP

São Paulo, 2018

Agradecimentos

- ...em especial ao professor Omar Khouri, meu orientador, pela generosidade sem fim e pela profunda inspiração.
- ...aos professores Agnus Valente, Zé Leonardo, Rita Bredariolli e Rosangela Leote, do Instituto de Artes da Unesp, que ajudaram a encontrar um caminho possível.
- ...aos professores Aranha (*em memória*) e Mané Bononato, da escola Theobaldo De Nigris, que me transmitiram o amor pela tipografia.
- ...às professoras Anna Paula S. Gouveia e Regina Wilker, sempre.
- ...aos professores, que não são professores mas que me ensinaram a ver coisas que eu não era capaz, Mássimo Gentile (*em memória*) e Thea Severino.
- ...às amigas Ana Novi, Lúcia Quintiliano e ao amigo Gustavo Simon.
- ...às minhas alunas e alunos, pela energia jovial transferida.
- ...ao mais que professor, o amigo Renato Essenfelder.
- ...aos meus pais José J. Freitas e Maria J. Marconi, devo tudo.
- ...aos meus filhos, Gabriela e João, amor incondicional.
- ...à Andrea Kulpas, amor e companheira que me faz sorrir.

Resumo

Este trabalho se propõe a investigar a imagem da tipografia e seu potencial expressivo no campo das artes e da poesia visual. Considerando tipografia como a reprodução em série da escrita, incluindo toda a atividade necessária para que essa reprodução aconteça, a pesquisa aborda seus dois aspectos constituintes, o verbal e o visual. Esses dois elementos são codependentes para que se dê a escrita: a parte verbal é a razão que justifica sua existência e a visual, o que permite ela estar no mundo. A reflexão aqui, no entanto, é feita predominantemente sobre as expressões não verbais da tipografia, o que se justifica pela relevância que a imagem tem para a sociedade atualmente. Portanto, o esforço foi de buscar um desmembramento possível entre esses dois valores indissociáveis da escrita. Assim, são apresentados de forma inédita os painéis Tipo-imagem-grafia. Inspirados nos estudos de Ana Hatherly e no Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, os painéis visam oferecer, por meio da descontextualização, a possibilidade de direcionar a atenção do observador prioritariamente à imagem da tipografia – mesmo que por um breve momento, antes que se inicie o processo de decodificação do texto, que os conhecedores do código alfabético fazem quase que automática e instantaneamente. Os painéis garantem ao observador participação na construção deste projeto, a partir do pressuposto de que ele não é uma obra encerrada em si, mas sim que cria a possibilidade de ler o que nunca foi escrito. Por meio do processo de imaginação dado pela montagem nos painéis, retorna-se ao princípio essencial de memória da palavra escrita.

Palavras-chave: Tipografia. Imagem. Poesia visual.

Comunicação não-verbal. Poesia concreta.

Abstract

This work aims to investigate the image of typography and its expressive potential in the field of visual arts and poetry. Considering typography as a serial reproduction of writing, including all the activity necessary for its reproduction to occur, the research addresses its two constituent aspects: verbal and visual. These two elements are codependent for writing: the verbal part is the reason that justifies its existence and the visual, which allows its existence in the world. The reflection here, however, is made predominantly by the non-verbal expressions of typography, which is justified by the relevance that image has for society today. Therefore, the effort was to seek a possible dismemberment between these two inseparable values of writing. Thus, the Type-image-graphic panels are presented in an unprecedented way. Inspired by the studies of Ana Hatherly and Atlas Mnemosyne of Aby Warburg, the panels aim to offer, through decontextualization, the possibility of directing the attention of the observer primarily to the image of typography - even if for a brief moment, before it begins the process of decoding the text, which the connoisseurs of alphabetic code do almost automatically and instantly. The panels guarantee to the observer participation in the construction of this project, based on the assumption that it is not a finished work in itself, but rather it creates the possibility of reading what has never been written. Through the process of imagination given by the assembly on the panels, one returns to the essential principle of the memory of the written word.

Key words: Typography. Image. Visual poetry.

Non verbal communication. Concrete poetry.

Lista de imagens

Figura 1. Pluvial, Augusto de Campos, 1959. Fonte: Campos, 2014: 106.

Figura 2. Tabuleta suméria, c. 3100 a.C. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 21

Figura 3. Fragmento de manuscrito do século II d.C. em uncial grega. Fonte: <<http://www.nativlang.com/greek-language/ancient-greek-writing.php>>. Acessado em 20 de março de 2018.

Figura 4. Coluna de Trajano, c.114 d.C., Roma, Itália. Fonte: Fontes Meggs e Purvis, 2009: 44-45.

Figura 5. Detalhe da inscrição na base da Coluna de Trajano, Roma, Itália. Fonte: <<http://www.tipografos.net/escrita/letra-dos-romanos-1.html>>. Acessado em 14 de novembro de 2016.

Figura 6. Detalhe do Código de Hamurabi, c. 1792–1750 a.C., Museu Louvre, Paris. Foto: Marcio J.Freitas.

Figura 7. Código de Hamurabi, c. 1792–1750 a.C., Museu do Louvre, Paris. Foto: Marcio J.Freitas.

Figura 8. In Memoriam, Luise Weiss, 2000. Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20844/in-memoriam>>. Acessado em 30 de maio de 2017.

Figura 9. Página do caderno de anotações do desenhista gráfico Flávio Cescato, 2017. Foto: Marcio J.Freitas.

Figura 10. Disco de Festo, lado 1 e lado 2, c. 1700 a.C., Museu Arqueológico de Heraklion. Fonte: <http://www.huffpostbrasil.com/entry/ancient-cd-rom-phaistos-disk-code_n_6055178>. Acessado em 14 de novembro de 2017.

Figura 11. Infográfico: Sistema de fundição de tipos de Gutenberg em ilustração do início do século XIX. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 97.

Figura 12. Páginas da Bíblia de 42 linhas, Gutenberg, 1455. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 100.

Figura 13. *De Divinis Institutionibus*, Lucius Coelius Lactantius, 1465. Fonte: McNeil, 2017: 17.

Figura 14. *De Praeparatione Evangelica*, Eusebius Pamphilus, 1470. Fonte: McNeil, 2017: 21.

Figura 15. *De Aetna*, Pietro Bembo, 1495. Fonte: McNeil, 2017: 30-31.

Figuras 16 e 17. *Hypnerotomachia Poliphili*, Francesco Colonna, 1499. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/23.73.1/>>. Acessado em 14 de novembro de 2017.

Figura 18. *Secundi Novo Comensis Epistolarum Libri Decem*, C. Plinii, 1508. Fonte: McNeil, 2017: 32-33.

Figura 19. Colofão de um dos livros de Aldo Manuzio, 1499. Fonte: Smeijers, 2015: 44.

Figura 20. Minúscula carolíngia e tipografia humanista. Fonte: Smeijers, 2015: 44.

Figura 21. Anunciação, Fra Angelico, c. 1440. Fonte: <<http://rolfgross.dreamhosters.com/TuscanyFrescoes-Web/Angelico.html>>. Acessado em 19 de julho de 2018.

Figuras 22 e 23. Duas matrizes de impressão tipográfica da gráfica Antica Tipografia Biagini, em Lucca, Itália. Fotos Rodrigo Saiani.

Figura 24. Paisagem, Joan Miró, 1968. Fundação Joan Miró. Foto: Marcio J.Freitas

Figura 25. Duas Faces, Marcio J.Freitas, 2008.

Figura 26. Salto, Augusto de Campos, 1954. Fonte: Campos, 2014: 93.

Figura 27. Experimento: cada tipo de letra, uma mensagem. Fonte: Melo, 1993: 53.

Figura 28. Experimento: comparação entre estilo tipográfico e arquitetura. Fonte: <<http://typolis.de>>. Acessado em 20 de janeiro de 2015.

Figura 29. O Ovo, Simias de Rodes, século III a.C. Fonte: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/2/27/mais!16.html>>. Acessado em 10 de abril de 2017.

Figura 30. Poema de Manuel da Gama Lobo, século XVII. Fonte: Hatherly, 1983.

Figura 31. Poema de Gregório de Matos, século XVII. Fonte: Hatherly, 1983.

Figura 32. Poema provavelmente de Luis Tinoco, século XVII. Fonte: Hatherly, 1983.

Figuras 33 e 34. Esboço e página impressa do livro *Alice in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865. Fontes: <<https://www.gettyimages.com/>> e Meggs e Purvis, 2009: 322.

Figuras 35 e 36. Esboço e página impressa de *Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard*, Stéphane Mallarmé, 1897. Fontes: <<https://www.gettyimages.com/>> e Meggs e Purvis, 2009: 322.

Figura 37. *Il Pleut*, Apollinaire, 1918. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 323.

Figura 38. *Reine de Joie*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1892. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 259.

Figura 39. Página de rosto do livro *The Story of the Glittering Plain*, William Morris e Walter Crane (ilustração), 1894. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 224.

Figura 40. *The Glasgow Institute of Fine Arts*, Margaret e Frances Macdonald, com J. Herbert McNair, 1895. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 28.

Figura 41. *De Stijl*, Vilmos Huszár, 1917. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 392.

Figura 42. *Les Mots en Liberté Futuristes*, Filippo Marinetti, 1919. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 320.

Figura 43. *Soirée du Couer à Barbe*, Ilya Zdanevitch, 1923. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 335.

Figura 44. Pagina de *La Fin du Monde Filmeé par l'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars; ilustração de Fernand Léger, 1919. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 318.

Figura 45. *La Section d'Or*, Theo Van Doesburg, 1920. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 393.

Figura 46. Cartaz, Rudolf Kock, 1923. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 237.

Figura 47. Capa de *Die Kunstismen*, El Lissitsky e Hans Arp, 1925. Fonte: Blackwell, 2004: 47.

Figura 48. Cartão autopromocional, Fortunato Depero, 1927. Fonte: Blackwell, 2004: 64.

Figura 49. Büro, Theo Ballmer, 1928. Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/7206>>. Acessado em 10 de abril de 2017.

Figura 50. Capa Klaxon nº 1, 1922. Fonte: Melo e Coimbra, 2011: 125.

Figura 51. *Trio à La Haye*, Piet Zwart, 1929. Fonte: Peignot, 2005: 99.

Figura 52. Cartaz para 3ª Bienal de São Paulo, Alexandre Wollner, 1955. Fonte: Wollner, 2003: 88.

Figura 53. *Der Film*, Josef Müller-Brockmann, 1960. Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/4882>>. Acessado em 10 de abril de 2017.

Figura 54. *The Yarbirds*, The Doors & Others, B. McLean, 1960. Fonte: Blackwell, 2004: 118.

Figura 55. Davida Bold, Herb Lubalin, 1965. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 513.

Figura 56. *Manuale Typographicum*, Hermann Zapf, 1969. Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 471.

Figura 57. *The World*, Paula Scher, 1998. Fonte: Scher, 2005: 134-139.

Figura 58. *Philadelphia Explained*, Paula Scher, 1998. Fonte: Scher, 2005: 134-139.

Figuras 59 e 60. *Ray Gun*, David Carson, 1993. Fonte: Blackwell, 2000.

Figura 61. Folheto de divulgação da exposição O Tipógrafo Dançarino. Fonte: arquivo pessoal.

Figuras 62 a 73. Cartazes da série Rocks Off, Marcio J.Freitas, 2011-2012. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 74. Material promocional do lançamento da Futura, publicado pela fundição de tipos alemã Bauer, 1927. Fonte: Blackwell, 2004: 54.

Figura 75. Alfabeto Universal, Herbert Bayer, 1925. Fonte: Blackwell, 2004: 45

Figura 76. Experimento, Marcio J.Freitas, 2018.

Figura 77. nascemorre, Haroldo de Campos, 1958. Fonte: Amaral, 1977: 148.

Figura 78 a 83. Experimento, Marcio J.Freitas, 2018.

Figura 84. Desenho, Ana Hatherly, 1970. Fonte: <<https://www.serralves.pt/en/the-collection/works-by-category/?l=H&col=&cat=1>>. Acessado em 11 de abril de 2017.

Figura 85. Desenho, Ana Hatherly, 1975. Fonte: <<https://www.serralves.pt/en/the-collection/works-by-category/?l=H&col=&cat=1>>. Acessado em 11 de abril de 2017.

Figura 86. Primeira página da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, 1º de maio de 1500. Fonte: <<http://antt.dglab.gov.pt/> e <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4185836>>. Acessados em 18 de julho de 2018.

Figura 87. Imagem de artigo, jornal *Haaretz*, Tel Aviv, Israel, 19 de julho de 2018. Fonte: <<https://www.haaretz.co.il/misc/article-print-page/1.6096231>>. Acessado em 21 de julho de 2018.

Figura 88. *Il Cranio Sezionato*, Leonardo Da Vinci, 1489.

Fonte: <<https://www.royalcollection.org.uk/collection/themes/publications/leonardo-da-vinci-anatomist/recto-the-skull-sectioned-verso-the>>.

Acessado em 21 de julho de 2018.

Figura 89. Estilos tipográficos de caracteres chineses, da empresa Monotype. Fonte: Zì, Xíng Sànbù: *Rìcháng shēnghuó de zhōngwén zì xíng xué*. Taiwan, Liǎnpǔ Chūbǎn: 2014. p. 135.

Figura 90. Atlas Mnemosyne, Painel 46, Aby Warburg, 1929, em sua biblioteca. Fonte: <<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>>. Acessado em 18 julho de 2018.

Figura 91. Exposição Aby Warburg: Mnemosyne Bilderatlas, ZKM - Center for Art and Media, 2016. Foto: Tobias Wootton. Fonte: <<https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/the-mnemosyne-bilderatlas>>. Acessado em 18 de julho de 2018.

Figura 92 . Reconstrução do painel 32, para a exposição no ZKM. Foto: Tobias Wootton. Fonte: <<https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>>. Acessado em 18 julho de 2018.

Figuras 93 a 105. Painéis Tipo-imagem-grafia, Marcio J.Freitas, 2018.

Sumário

INTRODUÇÃO	19
a. ACERCA DA ESCRITA	29
Escrita-memória	46
b. ACERCA DA TIPOGRAFIA	55
Anatomia de um tipo	79
O silêncio da página tipográfica	84
Evolução visual e estilos	93
Tipografia e expressividade	100
Série de cartazes Rocks Off	137
A fase ortodoxa da Poesia Concreta e a Futura	146
Outras tipografias, outros poemas	154
c. DESASSOCIAR O INDISSOCIÁVEL	163
d. TIPO-IMAGEM-GRAFIA	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
Referências bibliográficas	199
Apêndice 1: A produção dos painéis	205
Apêndice 2: Legendas das imagens dos painéis	208
Apêndice 3: Projeto gráfico	221
Apêndice 4: Genealogia do alfabeto	228

introdução

Esta pesquisa se inicia a partir da percepção de que na palavra escrita – e conseqüentemente na tipografia, por motivos que veremos a seguir – coexistem dois atributos: um verbal e um visual (Carpintero, 2012: 68). Segundo Geoffrey Sampson (1996: 18), escrita é um instrumento idealizado para a execução de uma tarefa com a função de expressar ideias ou pensamentos: é a representação da fala, um objeto que a torna visível, é a imagem da palavra falada. É constituída por marcas, símbolos, figuras e letras traçadas sobre uma superfície (Meggs e Purvis, 2009: 18). Assim, pode-se afirmar que a palavra escrita possui uma

expressão poética nada desprezível: quando seus dois aspectos, o verbal e o visual, são explorados em conjunto, com o mesmo objetivo, isso potencializa a comunicação e a expressividade. Ou seja, há, na essência da palavra escrita, características *intersemióticas*.

No entanto, grande parte das investigações científicas e acadêmicas sobre a escrita, realizadas até a primeira metade do século XX, se concentrou no aspecto verbal dela, o que deu primazia a este lado semântico, e deixou à forma gráfica um plano instrumental de registro e difusão de informação. A quebra de paradigma proporcionada pelas Vanguardas Artísticas no início do século XX, somada às teorias desconstrutivistas de Jacques Derrida, abrem nova perspectiva para o entendimento da letra, do ponto de vista de sua imagem (Cauduro, 1998). Isso permite a exploração do seu aspecto não-verbal e, portanto, de seu completo potencial de comunicação expressivo e poético, dado não apenas pelo significado do texto, mas também por sua forma gráfica.

Segundo a professora e pesquisadora Priscila Farias (1998: 11), entende-se tipografia como sendo uma técnica de reprodução em série da escrita a partir de um modelo ideal de letra: daí, optou-se para este trabalho restringir-se ao estudo da escrita tipográfica – que surge, no Ocidente, com o trabalho de Johannes Gutenberg no século XV, em Mainz, Alemanha. Farias evidencia ainda que todo o conjunto de práticas subjacentes a essa técnica de reprodução também é considerado tipografia. Portanto, este estudo não se limita ao desenho do signo, mas busca englobar a disposição das letras sobre a superfície do papel, os espaços em branco e as relações entre todos os elementos da composição. Sob este aspecto, possui afinidades com o movimento da Poesia Concreta brasileira, que tem como um de seus pilares a exploração do espaço gráfico e da composição tipográfica como expressão poética (Campos, 1972: 132-133), chegando,

inclusive, na sua fase ortodoxa, a usar preferencialmente a tipografia Futura, desenvolvida por Paul Renner em 1928 [FIGURA 1].

Por se tratar de uma pesquisa sobre a visualidade da tipografia, o presente trabalho se torna importante pela relevância que a imagem tem na sociedade atual – tempos pós-sociedade do espetáculo (Guy Debord) e pós-era da reprodutibilidade técnica (Walter Benjamin), conceitos que vimos se concretizarem no século XX e que hoje fazem parte do cotidiano, com pessoas usando aparelhos que são, ao mesmo tempo, criadores de imagem, registradores de memória e aparelho de móvel. Segundo Jean Baudrillard (1990: 178), grande parte das experiências que vivemos acontece por meio da imagem, e esta acabou por se tornar a própria coisa em si. Muitas pessoas nunca viram, por exemplo, uma baleia, senão em fotografias, no cinema ou na televisão; se alguém tem a noção de como são as cenas em campos de batalha de uma guerra, é mais por ter visto imagens que fotojornalistas produziram como enviados especiais a esses locais.

Outro fator que sintetiza o modo como a imagem se tornou parte integrante da realidade atual, pode ser visto em um simples passeio pelas ruas, com um olhar atento: em quase todos os lugares das cidades, sejam espaços públicos ou privados, encontra-se uma tela de TV. No transporte público, em cafés e restaurantes, salas de espera, nas academias de ginástica, nas escolas. Mesmo que não seja vista um monitor comunitário, seguramente haverá ao menos um de caráter pessoal: um *smartphone*, que se tornou uma extensão do corpo humano, e para onde as pessoas direcionam suas atenções.

...

A proposta deste trabalho não é encerrar-se em conceitos herméticos ou chegar a conclusões a partir de recapitulações históricas, mas de manter

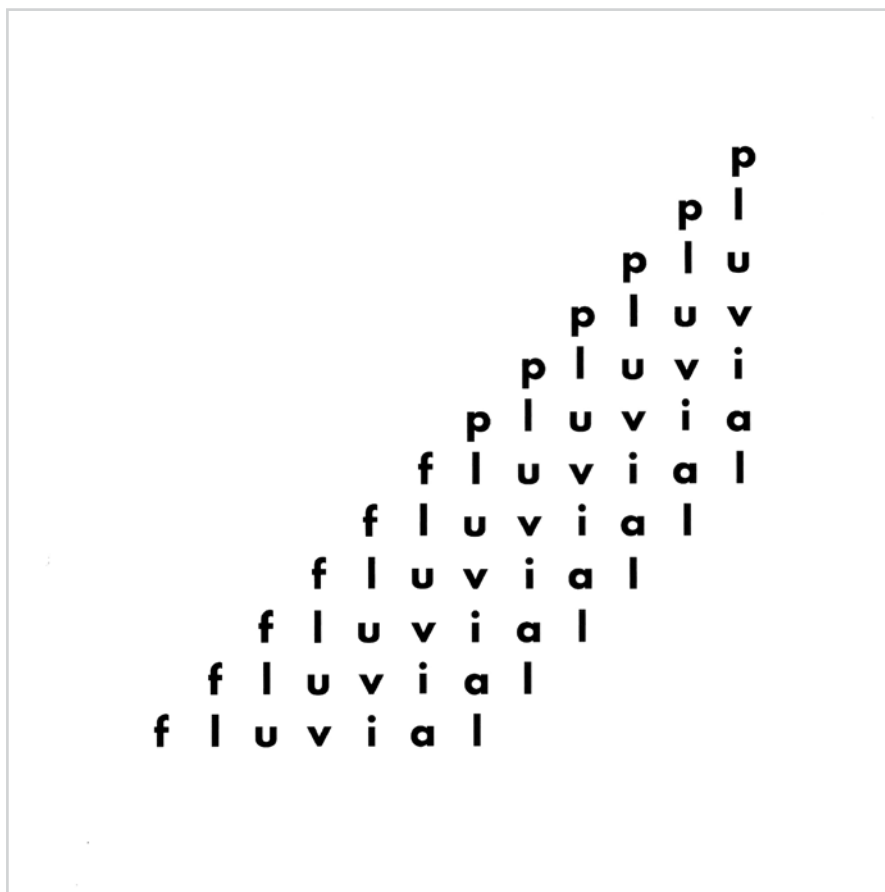


FIGURA 1

Pluvial, Augusto de Campos, 1959.

Poema da fase ortodoxa da Poesia Concreta brasileira, composto com a tipografia Futura Bold, todo em caixa-baixa.

abertas as possibilidades de criar relações, conexões, sobreposições e desdobramentos em todos os sentidos, a fim de buscar algo que ainda não foi visto e tentar encontrar novos significados a partir da leitura de imagens; uma abertura para a “função memorativa própria das imagens da cultura ocidental” da qual fala Didi-Huberman (2013a: 389).

Para tanto, partimos da conceituação da escrita, sua evolução e importância na construção da sociedade ocidental. Não se ignora que, antes de mais nada, a tipografia está intimamente conectada à escrita e que o aspecto verbal é a parte que justifica sua existência. Desde sua origem, é uma ferramenta de memorização, que amplia o alcance de uma narrativa ao longo do tempo. No caso da escrita fonética, a situação da nossa cultura, é vista como a representação gráfica da fala (Meggs e Purvis, 2009: 18). A escrita comporta tanto o “pensamento em linha”, que segue um sentido de leitura imposto, quanto o “pensamento em superfície”, que dá liberdade aos olhos de caminhar vagamente, conceitos dados pelo filósofo tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flusser (2007: 102-125). Portanto, a escrita carrega no traço da sua morfologia tanto a objetividade e a profundidade da palavra quanto a expressividade sensorial das imagens.

O capítulo 2, por sua vez, trata da definição de tipografia. São levantados seus aspectos visuais, suas características morfológicas e a evolução estética dos estilos tipográficos ao longo dos séculos, buscando entender como o desenho das letras pode se relacionar com outras áreas do conhecimento. Segundo Robert Bringhurst (2005: 136), estudar a história da tipografia é tratar das relações entre desenho tipográfico e as demais atividades humanas. A imagem da tipografia não é algo isolado ou que permanece à margem: faz parte do desenvolvimento da cultura, sendo um fator atuante na construção da identidade; é uma parte integrante de qualquer idioma, no sentido de que é a representação da fala.

Com os objetos escrita e tipografia definidos, partimos para a tentativa de desprender a palavra de seu valor verbal no capítulo 3, em favor de centrar o estudo na expressividade visual e gráfica. Este rompimento se mostrou uma tarefa extremamente difícil. Se o observador é alfabetizado, ou seja, conhecedor do código, ao olhar para uma letra, ele automaticamente vai associá-la ao fonema que ela representa. Seria simples transpor essa barreira escolhendo uma escrita diferente da que o observador está acostumado: por exemplo, uma escrita ideográfica oriental para alguém alfabetizado na escrita latina ocidental. Por não estar familiarizado com o código, para este observador evidentemente o que se destacaria seriam os desenhos dos caracteres e sua imagem, sendo estes os únicos elementos passíveis de serem absorvidos. Porém, essa possibilidade foi descartada, porque o estudo teria que se debruçar sobre uma escrita tipográfica não latina, sem conexão com nosso idioma, não pertencente à cultura ocidental nem à brasileira, e, assim, a pesquisa tomaria um caminho fora do propósito inicial.

A maneira encontrada de conseguir algo mais próximo do desprendimento pretendido foi a partir do caminho indicado por Aby Warburg com o *Atlas Mnemosyne*, que, segundo Georges Didi-Huberman (2013a: 25), desconstruiu o modelo epistêmico tradicional de história da arte, em favor de um modelo cultural que se exprime por estratos, blocos híbridos, rizomas e complexidades híbridas, se valendo dos não saberes de um modelo psíquico. Uma montagem de imagens que, após serem reunidas em uma mesma superfície, criam outras relações, deixando em aberto alguns possíveis entendimentos ainda não vistos (Didi-Huberman, 2013b: 383). Outro fator que levou a esse caminho é a relação entre o objeto de estudo desta pesquisa, a tipografia, com o *Atlas Mnemosyne*, quando é considerado o aspecto de memória existente na escrita.

Portanto, inspirado no Atlas, de Aby Warburg, o capítulo 4 é constituído por montagens de reproduções fotográficas de diversas obras – tipografias, poesias, artes plásticas, artes gráficas – de maneira rizomática e despreocupada com anacronismos, para buscar outras relações, analogias e leituras, dentro do universo da expressão visual. Não é intenção criar um atlas, e não se poderia chamar isso de mapa; os painéis foram nomeados de Tipo-imagem-grafia. Não se pretende seguir uma linearidade lógica e não se tem o objetivo de chegar a conclusões: a intenção é agrupar e organizar algumas questões, como um apanhado de ideias colocadas sobre a mesa antes de fazerem parte de algo maior. São conjuntos de imagens heterogêneas, que foram criadas em momentos diversos, com objetivos muitas vezes díspares e com múltiplas inspirações, as quais tiramos do seu contexto original para serem dispostas em novas relações. Imagens que têm em comum apenas o fato de serem imagens, e por isso permitem que sejam “lidas” livres da semântica – livres de seu aspecto verbal –, ou seja, vistas como o que são em sua materialidade. Estão desnudas e, por isso, são passíveis de diversos outros entendimentos não previstos ou inesperados, em que cada leitor-observador pode ter a própria experiência, de significações e de estéticas. Da mesma maneira, os textos que acompanham essas pranchas são pequenas montagens com palavras, memórias, relações que foram suscitadas a partir dessa nova (re)leitura – a leitura do que nunca foi escrito, a leitura antes de toda linguagem (Huberman, 2011: 16).

A decisão de não fazer uma interpretação posterior dos painéis Tipo-imagem-grafia se dá por dois motivos. O primeiro, já apresentado acima, é intenção manter a abertura para possíveis encontros de significações subjetivas que cada leitor-observador pode ter a partir de suas referências e repertórios pessoais. O segundo é que os diferentes métodos de

interpretação apresentam limitações ora por se preocuparem mais com o conteúdo do que com a forma, enfraquecendo assim a imagem, ora por se preocuparem demasiado com a forma, aumentando processos especulativos (Burke, 2004).

O historiador Peter Burke é um dos defensores do uso de imagem como evidência e indício histórico. No entanto, levanta alertas para quando se usam imagens para embasar fatos. Ele apresenta críticas e ressalta os principais problemas do que chama de “métodos de interpretação de imagens”. 1. A iconografia identifica o objeto, reconhece o significado convencional para fazer uma interpretação do significado intrínseco que pode revelar atitudes da sociedade por meio das imagens. Seu problema, segundo Burke, é o enfoque especulativo e intuitivo de um método logocêntrico que privilegia o conteúdo sobre a forma: a imagem ganha a importância de uma ilustração de ideias, desconsiderando a forma como parte da mensagem e desprezando as emoções suscitadas por ela (Burke, 2004: 48-52). 2. A psicanálise se apega aos significados simbólicos e associações inconscientes: o sonho, fantasias, projeções autorreprimidas, mensagens subliminares. A psicanálise trabalha com seres vivos, porque não se pode colocar mortos no divã, e atua no plano individual, o que inviabiliza tanto a interpretação exata ou científica da imagem quanto o entendimento do coletivo das sociedades. Burke diz ainda que ela é um método extremamente necessário, porque as pessoas projetam o inconsciente nas imagens, mas é impossível, porque despreza a falta de evidências históricas, que se perderam (Burke, 2004: 214-216). 3. O estruturalismo, também conhecido por semiologia, permite que a imagem seja vista como um sistema de signos, o que dá importância para a organização interna e para a composição (a forma). A crítica ao estruturalismo que Burke faz parte de um questionamento:

o de que a ideia de ler imagens como textos não seria apenas uma metáfora; existe a “linguagem” das imagens ou existem diferentes linguagens, assim como existem o inglês, o árabe, o chinês? O autor levanta a questão de o estruturalismo ser reducionista, sem permitir margem para ambiguidades ou para iniciativas humanas. Em comparação, enquanto o método de iconografia se ocupa com o conteúdo, deixando a forma num segundo plano, os estruturalistas vão em caminho contrário, enfatizando a “forma do conteúdo” (Burke, 2004: 216-222). 4. O pós-estruturalismo está conectado com a pós-modernidade, se ocupa da polissemia e entende a ambiguidade como parte do processo de interpretação; sua fraqueza é a presunção de que qualquer significado atribuído à imagem é válido. Essa ênfase ao ambíguo não é a novidade, porém o novo no pós-estruturalismo são a indeterminação e a alegação de que os produtores de imagens não podem controlar totalmente o significado de suas obras (Burke, 2004: 222-223).

No mesmo sentido, toma-se o ensaio *O Ato Criador*, de Marcel Duchamp (1887-1968), em que o artista chama a atenção para a existência do fator inconsciente no processo criativo, por meio do qual algumas das decisões tomadas no plano estético são deixadas à intuição subjetiva do artista e “não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada” (Duchamp, 1986: 72). Assim, o público ganha relevância histórica pois a ele é transferido o papel de reagir criticamente à obra: “Em última análise, o artista pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que a sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte” (Duchamp, 1986: 72).

Se os métodos de interpretação de imagem descritos por Burke (2004) ou se ocupam do conteúdo mais do que da forma ou privilegiam a forma

do conteúdo, se desprezam evidências históricas e se abrem para especulações, este trabalho fortalece e permite infinitas possibilidades de leituras e releituras para a tipografia como imagem por não fornecer nenhuma interpretação que já não esteja na superfície da materialidade da própria imagem, deixando – e até mesmo incitando – que essas especulações sejam realizadas pelo leitor-observador segundo a medida subjetiva de seu repertório e suas referências pessoais. No sentido descrito por Duchamp (1986), fortalece, ainda, a importância da participação do observador na construção da crítica deste trabalho.

a acerca da escrita

Segundo o linguista Steven Roger Fischer (2009b: 13), linguagem é o meio que permite a transmissão de pensamentos, um fator que permite acontecer a comunicação. Para ele, os humanos se comunicam de diversas maneiras, a fala é uma delas e a escrita transmite a fala por meio de signos gráficos. De maneira objetiva, o historiador Philip Baxter Meggs e o professor Alston Willcox Purvis (2009: 18), afirmam que a escrita é a contrapartida visual da fala. Por outro lado, o professor de linguagem em ciências aplicadas Geoffrey Sampson (1996: 18) define a escrita como “um instrumento idealizado para execução de

uma tarefa, com a função de expressar e registrar ideias e pensamentos”. No entanto, Fischer (2009a: 14) defende que só podemos chamar de escrita propriamente dita o sistema que preenche a três requisitos. O que o linguista chama de “escrita completa”, deve: 1. ter como objetivo a comunicação; 2. consistir de marcações gráficas artificiais feitas em uma superfície durável; e 3. usar marcas que se relacionem convencionalmente para articular a fala de maneira que a comunicação seja alcançada. Vale lembrar também que a artista portuguesa Ana Hatherly (1981: 138), afirma que a escrita tem sua origem na pintura e, portanto, não se pode dissociar um texto escrito de seu aspecto pictórico.

Assim, podemos concluir que a escrita é uma linguagem de estreita conexão com a fala, sendo sua versão visual: é tanto o verbal quanto o visual de uma palavra, e esses dois pontos são elementos indissociáveis. A escrita é um instrumento sistemático artificial, inventado com o objetivo específico de memorização e de estabelecer comunicação entre os seres humanos. Diferentemente da fala, esta comunicação não necessariamente ocorre no exato momento em que acontece, mas pode ser decifrada em algum tempo futuro.

Flusser (2007: 102-125) apresenta duas formas de narrativa, a de linha (texto) e a de superfície (imagem). A primeira tem um ponto de partida, um percurso e um ponto de chegada; a segunda apresenta a mensagem completa de uma vez. “Precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (Flusser, 2007: 105). As duas são representações simbólicas, mas a diferença entre elas está em dois aspectos: o primeiro, no modo como a leitura é realizada. O texto tem uma dimensão, enquanto a imagem tem duas; um quer chegar a algum lugar, a outra já está lá; é uma diferença de tempo. Flusser (2007: 106)

clarifica a questão com a observação de que “demora muito mais tempo descrever por escrito o que alguém viu em uma pintura do que simplesmente vê-la”. O segundo aspecto diferencial é que o pensamento em linha é conceitual: mais claro, objetivo, consciente e nítido; o pensamento em superfície é imaginativo: mais completo, subjetivo, inconsciente e ambivalente.¹ Portanto, a escrita carrega ao mesmo tempo as duas formas de pensamento, a narrativa em linha e a narrativa em superfície; se isso for utilizado conscientemente, a capacidade expressiva da escrita é, de fato, muito relevante. Pode-se dizer que este é o principal potencial expressivo da escrita, o fato dela ser um objeto com características tanto verbal quanto visual – em outras palavras ser texto e imagem ao mesmo tempo.

HISTÓRIA DA ESCRITA A raiz do surgimento da escrita está na necessidade de armazenar informação, para estabelecer comunicação em outros tempos e em diferentes lugares (Fischer, 2009a: 13). Um dos mais antigos registros de escrita de que se têm conhecimento são algumas tabuletas de argila, datadas de cerca de 3100 a.C., encontradas na antiga cidade suméria de Uruk, na Mesopotâmia – situada onde hoje é território do Iraque, a aproximadamente 220 quilômetros de Bagdá [FIGURA 2]. Nessas tabuletas, sinais gráficos foram gravados na argila ainda mole, os quais se acredita que simbolizam negociações comerciais (Meggs e Purvis, 2009: 21). Nota-se nelas um sistema de escrita pictográfico primitivo, riscado sobre a superfície da argila ainda úmida, provavelmente com uma espécie de estilete de madeira.

Apesar de outros objetos grafados com sinais pictográficos mais antigos terem sido encontrados, a maioria dos autores considera o surgimento

1. Para evitar a possibilidade de pensar que Flusser ignora o potencial da imagem na construção do pensamento ocidental contemporâneo e, ao mesmo tempo, afastar qualquer tentativa de comparar a superioridade de algum tipo de narrativa em relação a outro, vale registrar que o filósofo afirma que o pensamento imagético está se tornando capaz de pensar conceitos, de transformar o conceito em seu objeto, e pode tornar-se metapensamento de um modo de pensar conceitual (Flusser, 2007: 118).



FIGURA 2

Tabuleta suméria, c. 3100 a.C., encontrada na cidade de Uruk, apresenta uma escrita pictográfica primitiva.

da escrita a partir das tabuletas sumérias de Uruk. Isso por falta de melhores evidências ou porque nelas se encontra um sistema um pouco mais avançado do que o básico da pictografia referencial, em que um sinal representa exatamente aquilo que é o seu desenho. Para Fischer (2009a: 30), apenas quando o valor fonético do símbolo começa a superar o valor semântico é que existe a possibilidade ao que o autor chama de “escrita completa”; quando a ligação do símbolo com o referente deixa de existir diretamente, abre-se a possibilidade de potencializar o sistema para expressar quase tudo de um discurso articulado; é quando passamos a não perceber mais no símbolo gráfico um objeto externo além do som que ele representa.

A partir da escrita suméria, diversas outras apareceram até o surgimento do sistema alfabético, em aproximadamente 1200 a.C. No entanto, Fischer (2009a: 258) esclarece que não se pode falar em evolução na história da escrita, pois sistemas de escrita não mudam sem uma ação deliberada de agentes humanos, com algum objetivo específico. Segundo o autor, não foram as necessidades econômicas ou de simplificação que determinaram as mudanças nas escrituras, mas sim fatores de adequação à fala ou propósitos de facilitar a interpretação dos sinais:

Ao contrário da opinião popular, a economia e a simplicidade não são as forças motoras por trás dos sistemas de escritas ou do desenvolvimento de escrita, o brâmane índico, por exemplo, nunca teria “regredido” de um alfabeto consonantal simples para um sistema complexo com diacríticos em vogais, criando um amplo pseudo-silabário de sinais. Muito mais significativa na história da escrita do que a economia e a simplicidade é a precisão, maior realce fonético, resistência à mudança, não-ambiguidade, devoção e outros fatores em geral superficiais (Fischer, 2009a: 258).

Diferentemente da língua falada, a escrita não se altera naturalmente. A diglossia acontece porque existe uma evolução da língua falada vernácula, viva e que se modifica e avança rápida e livremente, enquanto que a língua escrita, culta e oficial, é petrificada por um sistema que muda muito mais lentamente (Fischer, 2009a: 259). As mudanças da linguagem escrita é algo intencional, controlado pela humanidade e não natural. O tipógrafo e professor húngaro Ladislav Mandel (2006: 17) afirma que “a criação das formas escriturais é uma coisa do intelecto e não poderia ser explicada nem pelo acaso nem pelos instrumentos de traçar, que são simplesmente os prolongamentos de nossas mãos, escolhidos para melhor traduzir nosso pensamento”.

Independentemente disso, a escrita se espalhou e passou por mudanças: a partir dos sumérios, a escrita se difunde para outros lugares do mundo antigo e o sistema sofre adaptações para atender a necessidades locais de demais povos que o adotam, com acréscimo de sinais, usos de logogramas – sinais que representam palavras – e fonogramas – sinais que representam sons (Fischer, 2009a: 34).

A história da escrita passa pelos egípcios, que a consideravam uma tarefa sagrada: por ser um presente do deus Thoth, senhor de todas as sabedorias, chamavam-na de palavra de deus. Mas foi o grego Clemente de Alexandria, por volta do século II d.C., o primeiro a chamar a escrita egípcia de hieróglifo, que quer dizer escultura sagrada (Fischer, 2009a: 35). A escrita era tão importante na cultura do Egito antigo que os escribas eram uma classe social importante e influente, com alto prestígio e riqueza (Fischer, 2009a: 43). Ao longo do império egípcio, o sistema teve três distinções: 1. o hieróglifo usado em monumentos e em outros locais grandiosos; 2. o hierático – em grego, sacerdotal –, uma cursiva simplificada usada pelos sacerdotes em escritos religiosos; e 3. uma escrita

mais abstrata, rápida, chamada de demótico – do termo grego para popular – que tinha uso secular, comercial e legal (Meggs e Purvis, 2009: 30). Segundo Fischer (2009a: 41), esses três estilos se diferenciavam somente na aparência gráfica, mas eram parte de um mesmo sistema de escrita. Além de demonstrar certa relevância no senso estético dos egípcios, seus sinais eram extremamente desenhados, fato considerado como a razão da demora para que o mundo moderno a considerasse como escrita e não decoração ou alguma espécie de sinais mágicos, de função mística. Somente no século XIX, após as tropas do francês Napoleão Bonaparte encontrarem um monólito de c. 196 a.C., conhecido como Pedra de Roseta, que os hieróglifos puderam ser traduzidos: a pedra continha a mesma inscrição, uma celebração a Ptolemeu V, em três diferentes escritas: hieróglifo, demótico e em grego; assim descobriu-se que os sinais egípcios se tratavam de uma escrita.

Dos egípcios, a escrita chegou aos fenícios, habitantes semitas do litoral de Biblos, Tiro, Sídón e Beirute, que controlaram os portos do mar Mediterrâneo e possuíam grande influência comercial no século XI a.C. Por serem um povo mercante, eles tinham necessidades decorrentes dessa atividade, e adaptaram a escrita para esses fins, com um alfabeto consonantal simplificado (Fischer, 2009a: 82).

Na tradição mitológica grega, Cadmo, rei fenício, partiu em busca de sua irmã que havia sido capturada por Zeus, e assim o alfabeto chegou a Atenas. O fato é que, segundo Meggs e Purvis (2009: 39-42), o alfabeto fenício foi adotado na Grécia por volta de 1000 a.C. A colaboração grega para o desenvolvimento da escrita se deu, a princípio, com a geometrização e a padronização das formas dos sinais, com traços horizontais, verticais, curvos e diagonais, comuns até hoje (ver o subcapítulo Anatomia de um tipo, pág. 81). Esse primeiro estilo da escrita grega, que é

2. Segundo Paul McNeil (2017: 123), a primeira tipografia sem serifa que se tem notícia apareceu em uma única linha de um epécime de William Caslon 4º, composta toda com caixa-alta, no ano de 1816.

muito comum em inscrições em pedras encontradas posteriormente, serviu de inspiração para a criação das tipografias sem serifa de estilo grotesco, na primeira metade do século XIX². Além disso, no século II d.C., os gregos desenvolveram outro estilo de desenho de letras, um pouco mais arredondado, chamado de uncial [FIGURA 3], que permitia que mensagens fossem escritas mais rapidamente (Meggs e Purvis, 2009: 39-42). As unciais gregas, por suas formas menores, levaram ao surgimento das letras minúsculas (Fischer, 2009a: 211). Muito já foi dito sobre a influência e a importância da Grécia para o desenvolvimento da humanidade, e seguramente a escrita atuou tanto para registrar sua cultura, fortalecendo a identidade grega, quanto para transportá-la a outros povos.

A escrita chegou até os romanos por meio dos etruscos, mas, com a conquista da Grécia, a literatura, a arte e a religião grega são absorvidas e adaptadas para as condições da sociedade romana; a partir disso, foram disseminadas por todo o império (Meggs e Purvis, 2009: 43). A ascensão de Roma como império transformou o alfabeto latino no mais importante durante muitos séculos, o que reverbera até hoje, porque esse foi o sistema adotado em praticamente todo Ocidente. Roma se orgulhava de seus feitos e conquistas e constantemente erguia monumentos para registrar esses acontecimentos e exaltar os imperadores. As letras romanas gravadas nestes monumentos, conhecidas como monumentais (*Capitalis Monumentalis*) [FIGURAS 4 E 5], são consideradas segundo Meggs e Purvis (2009:45) muito belas, por suas proporções clássicas e foram projetadas para ter grande duração. Muitos creditam a esse estilo o surgimento das serifas, as terminações nos traços das letras (ver o subcapítulo Anatomia de um tipo, pág. 81). Os romanos também foram responsáveis por introduzir a variação de espessura nas letras caligráficas, decorrente dos materiais utilizados, como tinta e bico de pena (Fischer, 2009a: 214).

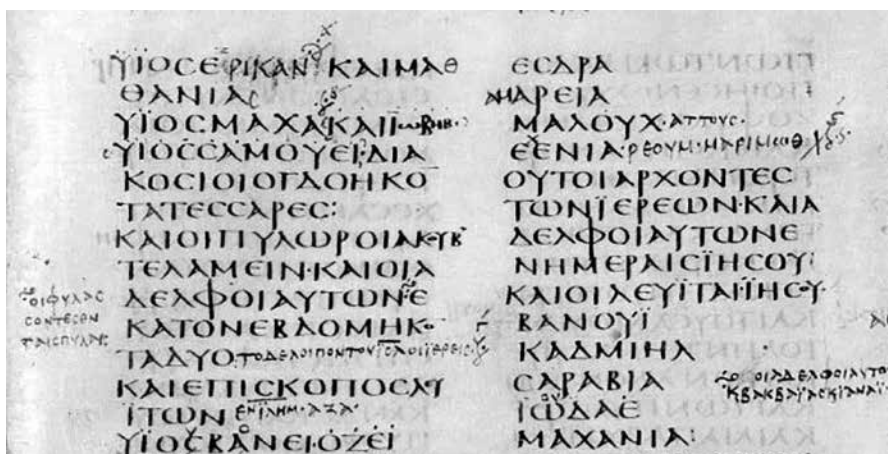
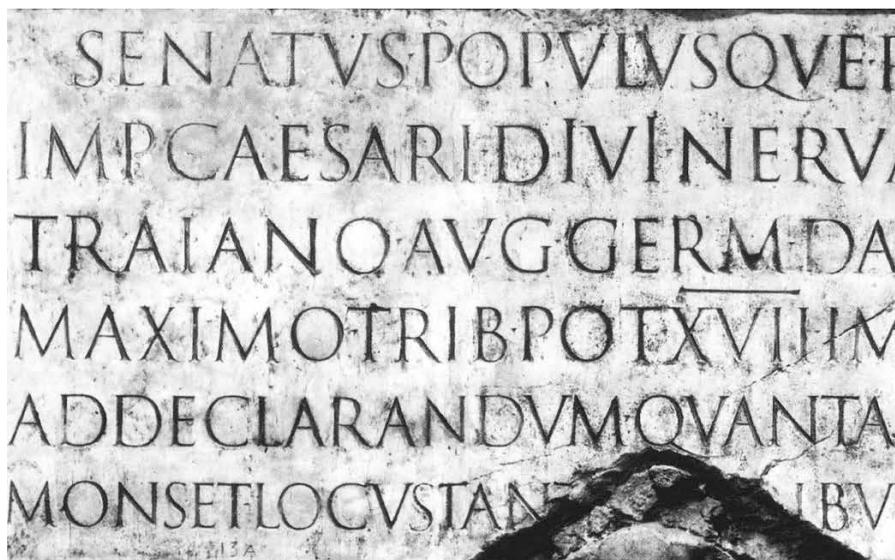


FIGURA 3

Fragmento de manuscrito em uncial grega do século II d.C.





FIGURAS 4 E 5

Coluna de Trajano, c. 114 d.C., e detalhe da inscrição na sua base.

O monumento é exemplo da letra monumental e traz a mensagem:

“O Senado e o Povo Romano dedicam esta coluna ao imperador Trajano, filho de Nerva, pontífice máximo no seu 17º ano no tribuno, tendo sido aclamado seis vezes imperador, seis vezes cônsul, pai da pátria, para demonstrar a grande altura a que o monte se encontrava e foi removido para tais grandes trabalhos”.

O latim se tornou a língua oficial do cristianismo, atravessando toda a Idade Média. Ao longo da história, a escrita romana assumiu diversas formas: quadradas (*Capitalis Quadrata*), usadas até o século V, eram cuidadas, lentas, e imponentes, feitas com pena chata; rústicas (*Capitalis Rustica*), mais estreitas e rápidas (Meggs e Purvis, 2009: 45). Durante a Idade Média, surgiram outros estilos de escrita caligráfica: a cursiva, a chanceleresca e a semiuncial, entre outros.

No final do século VII, durante o império franco, a escrita caligráfica parecia legível apenas para os próprios escribas. Com intuito de manter a unidade do império, Carlos Magno – que curiosamente era analfabeto –, por volta do ano 789, encomenda ao bispo inglês Alcuin de York a tarefa de organizar e unificar o sistema de escrita. Alcuin supervisiona a criação do que mais tarde se chamaria de letra minúscula carolíngia, a partir da escrita semiuncial romana; simplificada, limpa de abreviações e ligaturas, tinha o imperativo da legibilidade e prevaleceu em toda Europa ocidental. A minúscula carolíngia constituiu uma linha divisória e tornou-se a escrita mais importante até o Renascimento. Por volta de 1400, a escrita carolíngia estava fragmentada em duas correntes: a gótica e a humanística (Fischer, 2009a: 218). Nesse mesmo período, os primeiros humanistas, da escola que surge em Florença, adotam a escrita carolíngia como oficial, chamando-na de Antiqua; ela seria a base usada pelos primeiros tipógrafos italianos para desenvolver os tipos móveis, um século mais tarde. .

ESCRITA E SOCIEDADE Com sua capacidade de registro e de maior abrangência que a tradição oral, a escrita permitiu a organização de normas que estabeleceram o convívio social. Facilitou o acúmulo de conhecimento

e o desenvolvimento cultural. A partir disso, foram criadas bibliotecas, nas quais estão armazenadas informações sobre tantos assuntos quantos a sociedade for capaz de abordar: religião, história, matemática, direito, astronomia, medicina... A literatura nasceu à medida que lendas e mitos, elementos comum da tradição oral de contar histórias, foram sendo registrados. Textos escritos relatam com datas e detalhes os eventos ocorridos ao longo dos séculos, nos diferentes reinados e impérios. Contratos, certidões e registros comerciais permanecem acessíveis desde que foram escritos; pesos e medidas foram padronizados, facilitando o desenvolvimento tecnológico (Meggs e Purvis, 2009: 23-24).

Um dos códigos de leis mais antigos ao qual se têm acesso é uma inscrição com caracteres cuneiformes em um monólito de rocha de diorito de 2,44 metros de altura, em forma de totem. Encontrado em 1901, na Mesopotâmia, o Código de Hamurabi [FIGURAS 6 E 7] – rei da Babilônia entre 1792 a.C. e 1750 a.C., a quem se atribui a autoria das leis – apresenta crimes e suas respectivas punições, em uma sociedade do mundo antigo que prezava pela ordem e justiça. Contém 282 leis quadriculadas em 21 colunas: “o ladrão que roubar de uma criança será executado”; “o construtor que erigir uma casa e esta desabar provocando a morte do proprietário será executado” (Meggs e Purvis, 2009: 24-25).

Desde o Código de Hamurabi, as leis e normas de convívio social são registradas em códigos escritos, o que as transformam em algo durável e confiável. Da mesma forma, isso ocorre em outras áreas na organização da sociedade. Segundo Fischer (2009a: 276), as sociedades modernas são dependentes da palavra escrita para quase todos os aspectos da interação humana.

Mandel (2006: 17) afirma que a invenção do alfabeto foi uma etapa decisiva na história da humanidade e do nascimento das sociedades



FIGURAS 6 E 7

Código de Hamurabi, datado entre 1792 a.C. e 1750 a.C., e detalhe da inscrição, exposto no Museu do Louvre (Paris, França).

As 282 leis grafadas em escrita cuneiforme, formando uma textura, sustentam a imagem do deus-sol Shamash que supostamente ordenou o rei Hamurabi a escrever as leis para o povo da Babilônia.

modernas: “Decompondo a linguagem falada em um certo número de símbolos fônicos – letras –, o alfabeto permitiu anotar com a mesma escrita todas as línguas da região, estabelecendo assim fortes elos de comunicação entre os povos”.

O registro e a transmissão de conhecimento são fatores que atuam na evolução da sociedade. Descobertas científicas, que marcam essa evolução ou que rompem paradigmas, normalmente são feitas por pessoas que dedicaram tempo estudando os livros que outros escreveram sobre suas pesquisas, que, por sua vez, tiveram como base também livros escritos por outros anteriores. Há dúvidas se, por exemplo, podemos afirmar categoricamente que Albert Einstein teria chegado à elaboração da Teoria da Relatividade por si só, sem os conhecimentos registrados por pesquisadores anteriores.

Nessas sociedades nas quais o alfabetismo se restringia a um grupo seletivo, como no antigo Egito ou Ilha de Páscoa antes da presença de missionários, a escrita tem pouco efeito. Em sociedades onde o alfabeto é bem difundido o impacto da escrita é profundo. Ele preserva a língua falada; eleva, padroniza e normatiza, enriquece e gera muitos outros processos ligados à língua com amplas implicações sociais. Sociedades humanas avançadas, como o Primeiro Mundo, não podem existir sem a escrita (Fischer, 2009a: pp.258-259).

Florian Coulmas³ afirma que “as habilidades de ler e escrever dão acesso ao conhecimento, e conhecimento é poder” (apud Fischer, 2009a: 277). Pode-se aprofundar essa ideia com a afirmação de Décio Pignatari (2004; 53-55): segundo o autor, uma maior capacidade de manipulação (manejo, utilização, controle de um sistema) do código significa ter maior

3. Coulmas, Florian. *The writing systems of the world*. Oxford e Nova York, 1989

repertório, o que aumenta a possibilidade de obter informação; sendo a palavra escrita o código central e unificador das sociedades desenvolvidas, ela se transforma em um código “crítico-interpretativo” de outros códigos – visuais e musicais por exemplo. Isso é confirmado por Fischer (2009: 259), que afirma que os que têm a fala mais próxima da escrita são geralmente os líderes da sociedade. No entanto, é preciso clarificar que Pignatari não privilegia a alta cultura sobre a baixa. O poeta brasileiro evidencia que o repertório reduzido – que se dá pela baixa capacidade de manipulação do código central – pode não ser tão restrito quando se define a partir de outro código que não a escrita: ele cita, como exemplos, a criatividade de danças populares como o samba, oriundo do candomblé, comparadas ao balé clássico; como a música popular brasileira se mostra culturalmente mais importante que a nossa música erudita (Pignatari, 2004: 55); ou, ainda, o caso do futebol:

O futebol também mostra a superioridade relativa dos repertórios vinculados a códigos subsidiários ou laterais (em confronto com o código central). Os ingleses o criaram como combate simulado. E com este “conteúdo”, ele se introduziu e se firmou entre nós, enquanto os “brancos” mandaram (Fluminense, Paulistano) – até que os negros o transformaram em dança e lhe conferiram o traço criativo e distintivo que o tornou famoso em todo o mundo (Pignatari, 2004: 56).

É imprevisível pensar aonde se chegará no futuro com o uso da escrita. Cada vez mais, com a disseminação de computadores, as pessoas passam mais tempo se comunicando com a linguagem escrita do que com a falada (Fischer, 2009: 275). É comum, sobretudo nas gerações mais jovens, as pessoas usarem o aparelho de telefone móvel – que tem, como uso original em seu surgimento, a intenção de que duas pessoas que estejam

longe fisicamente possam falar entre si sem diferença temporal –, preferencialmente para enviar mensagens escritas e imagens fotográficas; pessoas não distantes, que muitas vezes estão no mesmo ambiente, usam comunicadores instantâneos de mensagens pela internet, no lugar simplesmente de falar em voz alta. O código escrito enviado por computadores a partir da Terra permite controlar uma espaçonave que atravessa o Sistema Solar; por outro lado, peregrinos religiosos no Tibete há séculos cumprem um ritual de se rastejar sobre textos sagrados por acreditarem que assim se pode absorver a sabedoria das escrituras budistas. Estudiosos afirmam que o ato de escrever alivia problemas psicológicos e estimula o sistema imunológico. O que se pode dizer, segundo Fischer (2009: 278), é que pelo tempo que a escrita continuar a existir e a servir ao desenvolvimento, registrando nosso conhecimento e nossa memória, ela estará definindo e criando uma nova sociedade.

Qualquer que seja a forma que a escrita 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 quatro mil anos atrás: “Um homem morreu e seu corpo se tornou terra. Todos os seus parentes se desintegraram no pó. É pela escrita que será lembrado. (Fischer, 2009: 278)

ESCRITA E PODER A escrita é um instrumento de poder usado para fortalecimento identitário e cultural, muitas vezes imposta por conquistas e por colonizações. Disseminando sua cultura, os romanos eternizaram o alfabeto latino em todos os lugares que fizeram parte do seu império. Atualmente, é possível que o inglês, idioma escrito com o mesmo sistema alfabético latino dos romanos – independentemente se com

acréscimos ou a eliminação de alguns signos –, se torne suporte de um novo imperialismo cultural, quando se observa a tendência de um código único internacional que usa esse idioma e é fortalecido pelas comunicações feitas pela rede de computadores mundial (Fischer, 2009: 274). Se por um lado cresce o acesso à informação, por outro cria uma segregação, quando exclui do processo de comunicação pessoas que não conhecem a língua, o que pode gerar um sentimento de não pertencimento e crise identitária.

Segundo Donny Correia (2018), o cientista político estadunidense Joseph Nye “cunhou o termo ‘soft power’ para se referir ao tipo de dominação que passou a ser corriqueira nas disputas mundiais por território: não mais nos campos de batalha, mas sim no âmbito da língua, do esporte, da religião e da cultura em geral” no final dos anos 1980. Além da obviedade dos filmes de Hollywood, a língua inglesa, falada ou escrita, é usada para colonização e dominação, é um instrumento de poder das nações juntamente com a pressão política, sanções econômicas e força militar.

Escrita-memória

Vilém Flusser (2007: 46) afirma que “as máquinas são simulações dos órgãos do corpo humano” e, como exemplo disso, apresenta a alavanca como o prolongamento de um braço, com a qual se pode “enganar” o limite dado pela força gravitacional exercida pela Terra, uma lei da física, para levantar um peso maior do que nossa força suportaria (Flusser, 2007: 184). Pode-se dizer que a função de registro exercida pela escrita é uma ampliação da capacidade da memória humana; ela abre possibilidades para que a informação carregada por ela alcance distâncias maiores e



FIGURA 8

In Memoriam, Luise Weiss, 2000.

chegue a diversas pessoas do futuro; em outras palavras, pretende ser um transmissor de histórias. Foi esse fator memória o principal e primeiro propósito da invenção da escrita. Segundo Meggs e Purvis (2009: 21), a necessidade de lembrar quem havia pago os impostos em forma de colheita, quanto de alimento havia guardado e se essa quantidade seria suficiente para alimentar toda a comunidade até a próxima safra foi o ponto de partida para o uso de escrita como registro nas sociedades que a criaram.

Mas talvez não passe de uma falsa recordação. Como observa Jean Baudrillard (1990: 39), a quantidade de coisas armazenadas hoje em dia nos dispositivos de memória é tão grande, e são tantas as mensagens, que elas nunca encontrarão tempo de serem lidas: não conseguirão dar à luz uma única ideia. Ou talvez seja uma tentativa de superar a morte, segundo Flusser (2007: 90) quando afirma que a comunicação humana é um artifício para nos fazer esquecer a falta de sentido de uma vida condenada à morte.

Também o filósofo grego Platão⁴ (c. 427-347 a.C.) faz, em Fedro, uma crítica à escrita e a sua eficácia para a memória: “[...] essa descoberta [a escrita] provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforços próprios, que obterão as recordações. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória, mas para a recordação” (Platão, 1997: 275a-b apud Rodrigues, 2015: 101). O questionamento de Platão é um pensamento de quem vivenciou a mudança da tradição oral para a escrita, apesar disso é algo que pode ser notado quando um ser humano do século XXI precisa recorrer à agenda do telefone móvel para certificar-se do seu próprio número. No entanto, conforme afirma Rodrigues (2015: 113),

4. Platão. *Fedro*. Tradução José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70. 1997.

“grande parte dos intérpretes analisa somente na perspectiva do silêncio da escrita e sua falta de vida mencionada por Sócrates como algo muito negativo. Todavia se olharmos na perspectiva da relação com Eros, que gera um sentimento duradouro pela busca da verdade, provavelmente Sócrates não negaria o valor de todos os escritos, porque ele mesmo se dedicou bastante a essa atividade”. Ou seja, talvez a preocupação de Platão fosse com a verdade necessária para a satisfação da alma humana, e não se podia ter total confiança de que um discurso escrito fossilizado, que desse sempre a mesma resposta, seria passível de interpretação adequada às diferentes necessidades futuras.

...

Por outro lado, nas rugas das letras, por suas curvas e retas, é transportada a marca da passagem do tempo. A escrita-memória quer fazer algo sobreviver ao tempo, quer ser uma pequena presença de ausência. Não é fácil entender a cultura dos tempos atuais, o que somos e como pensamos, sem o que foi deixado escrito e sem pistas de como chegamos até aqui; quem conseguiria pensar em um mundo sem a existência de A Divina Comédia, de Dante Alighieri? Não é possível dizer se imaginaríamos o inferno diferente de como o pensamos hoje, mas talvez seríamos mais tristes e menos imaginativos.

Mas o que é a passagem do tempo? O passado é imutável, o futuro, imprevisível, nunca chega, e o presente, de um certo ponto de vista, não existe: no exato momento em que ele acontece, já vira passado. Quando um orador pronuncia sua fala, são necessárias frações de segundo para que o som – um objeto físico caracterizado por ondas – chegue até o ouvinte; no exato momento em que a palavra sai da boca da pessoa que fala, ela já é passado, não poderá nunca mais ser alterada. Da mesma maneira, a

palavra escrita só poderá ser lida em algum momento do futuro. Aí, mais uma qualidade da escrita-memória, sua relação com o passado e com o futuro, uma ponte de ligação entre os tempos.

O que se escreve está congelado, fixo à superfície do suporte que o carrega, não há mudança. Mas não é como o passado, que ingenuamente se pensa impossível de ser alterado: por meio de releituras, mudanças promovidas por experiências, novas vivências e diferenças de ponto de vista, o passado pode ser alterado constantemente. Como observou Benjamin (1987: 239), memória não é um instrumento para exploração do passado, mas sim o meio: é onde se deu a vivência, igual ao solo no qual antigas cidades estão soterradas e o arqueólogo precisa escavar. Uma verdadeira lembrança deve fornecer uma imagem daquilo de que se lembra, assim como um relatório arqueológico. É preciso escavar a página escrita em todas as suas camadas: o verbal, o visual, a figura, o fundo, a forma e a função. Assim, a imagem da escrita poderá ser uma imagem dialética, no sentido que observou Didi-Huberman (2010), e a tipografia deixa de ser apenas um arquivo-memória.

Formas complexas que faziam algo bem diferente que fornecer as condições de puras experiências sensoriais. Falar em imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios) (Didi-Huberman, 2010: 169).

A imagem dialética compreende todos os sentidos, é imagem que critica a imagem; ela critica não apenas a nossa maneira de vê-la, mas a maneira de constituí-la como imagem, e nos obriga a olhá-la verdadeiramente (Didi-Huberman, 2010: 172). O autor observa, ainda, que a

imagem dialética é dependente do trabalho crítico da memória para existir – memória no sentido que Walter Benjamin entendia, não como coleção de coisas passadas, mas como aproximação das coisas passadas ao seu lugar, “uma concepção de memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” (Didi-Huberman, 2010: 174).

Por isso, a palavra escrita é também uma imagem congelada no espaço-tempo, uma representação da sociedade que a produziu. Ler *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, é voltar ao Rio de Janeiro do século XIX, ter contato com o vocabulário e o imaginário da época: palavras comuns naquele tempo, mas que foram sendo deixadas de lado em favor de outras, fato natural e orgânico da evolução da palavra falada; a ortografia que sofreu rearranjos nas reformas e acordos ortográficos; e, não menos importante, os costumes, a indumentária, os lugares, imagens que criamos a partir da narrativa no livro. Ler *Memórias Póstumas* também nos faz observar que a palavra escrita se torna cada vez mais abstrata, não acompanha mais a evolução natural da palavra falada usada no cotidiano, soterrando dialetos, esquecendo sotaques e ignorando influências possíveis. Como afirma Fischer (2009: 275), de certa maneira o uso do alfabeto latino pode representar uma fossilização da forma das escrituras, e um livro do futuro pode ter a mesma aparência que a do livro atual.

PRODUÇÃO E REGISTRO DE CONHECIMENTO Nunca se produziu tanto quanto na era atual, da sociedade marcada pela revolução tecnológica da informação com a rede mundial de computadores. Antes mesmo da *internet*, Baudrillard (1990: 23) já observara que “através da mídia, da informática, do vídeo, todo o mundo tornou-se potencialmente criativo.”

As pessoas passaram a ser mais do que meros leitores ou observadores: são, ao mesmo tempo, autores, editores e leitores. A tecnologia facilitou o excesso de produção de conteúdo e os números comprovam esse fato: segundo o historiador Nicolau Sevcenko (2001: 24) “80% das descobertas científicas de todos os tempos se deram nos últimos 100 anos”; o filósofo Zigmunt Bauman (2008: 54-55) afirma que, “como calculou Ignacio Ramonet⁵, nos últimos 30 anos se produziu mais informação no mundo do que nos 5 mil anos anteriores: um único exemplar da edição dominical do The New York Times contém mais informação do que a que seria consumida por uma pessoa culta do século XVIII durante toda a vida”; o antropólogo Thomas Hylland Eriksen⁶ (1999: 92. apud Bauman, 2008: 55) afirma que “mais da metade de todos os artigos publicados nas revistas de ciências jamais são citados”.

5. Ramonet, Ignacio. *La tyrannie de la communication*. Paris: Galilée, 1999.

6. Eriksen, Thomas. H. *Tyranny of the moment: fast and slow time in the information age*. London: Pluto, 2001.

O surpreendente é a obesidade de todos os sistemas atuais, essa “gravidez diabólica”, como diz Susan Sontag, do câncer, que é a de nossos dispositivos de informação, de comunicação, de memória, de armazenamento, de produção e de destruição, tão pletóricos, que têm de antemão a garantia de já não servirem. Não fomos nós que extinguimos o valor de uso, foi o próprio sistema que o liquidou pela superprodução. Tantas coisas são produzidas e acumuladas, que nunca mais terão tempo de servir (o que é uma sorte no caso das armas nucleares). Tantas mensagens e sinais são produzidos e difundidos que nunca mais terão tempo de ser lidos. Sorte nossa! Porque a ínfima parte que absorvemos já nos põe em estado de eletrocução permanente (Baudrillard, 1990: 39).

Todo esse excesso característico da atualidade não é um fato desimportante se atentarmos para o que nos faz lembrar Baudrillard (1990: 18), que “o excesso de conhecimento dispersa-se indiferentemente na superfície

em todas as direções”. Evidentemente, os seres humanos têm um limite capacitacional dado por sua formação biológica e talvez não estejamos absorvendo nenhuma informação mais profunda do que um milímetro.

É interessante notar que praticamente toda a informação gerada pela humanidade, de dados financeiros a textos, filmes, fotografias e músicas (as mesmas informações que Baudrillard afirma que nunca conseguiremos absorver), está escrita em um sistema binário (bits) e registrada em minerais formados por óxido de carbono, elemento principal para a construção dos discos rígidos dos computadores, ou qualquer outro equipamento que usa o processo de gravação magnética (Sinnec-ker, 2018). Já existe tecnologia mais avançada de gravação, conhecida pela sigla SSD, que usa um processo elétrico no lugar do magnético, mas ninguém consegue garantir por quanto tempo durará esses registros, e, assim, a memória do nosso tempo pode simplesmente ser apagada por uma movimentação solar ou por desgaste do material – segundo Sinnec-ker (2018), 92% de tudo o que foi produzido desde a segunda metade do século XX está armazenado nesse mineral.

b acerca da tipografia

Definir tipografia é uma tarefa complexa, com múltiplas configurações possíveis: pode-se dizer que tipografia é uma oficina de impressão que usa pequenas peças de metal, com letras em alto-relevo, para reproduzir em série um material que contém escrita; também pode ser o modelo de desenho da letra que se imprime, com sua morfologia, forma e contraforma, estilo e acabamento; ou, ainda, ser o domínio de um saber, que reflexiona sobre suas histórias, tradições, técnicas e práticas (Carpintero, 2012: 42-44). A palavra tipografia tem sua origem com o surgimento da imprensa no século XV, trabalho do alemão

Johannes Gutenberg (c. 1398-1468). Etimologicamente, vem do grego, da junção de *týpos* (marca feita de golpe, marca impressa, figura, símbolo, emblema) e *graphē* (escrita, escrito, convenção, documento, descrição), e poderia ser definida como grafia através de tipo, sendo “grafia” uma escrita e “tipo” um modelo – neste caso, um modelo de letra.

No entanto, essa definição não contempla toda a carga de significados que foram acrescentados ao termo no decorrer dos cinco séculos que nos separam de Gutenberg. O ofício tipográfico inclui as tarefas de desenvolver e desenhar o tipo; de compor o texto seguindo o código e as convenções da escrita e do idioma; de fazer imprimir a página e reproduzir a escrita-modelo sobre um suporte; de organizar o suporte para uso e conservação. Essa abrangência é melhor dada pela definição proposta pela pesquisadora brasileira Priscila Lena Farias, quando afirma que tipografia é “o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em documento digital)” (Farias, 1998: 11).

Ou seja, tudo o que está relacionado à reprodução em série de material escrito, desde a elaboração e o planejamento visual até a encadernação, passando por diversas etapas intermediárias, é tipografia.

Por outro lado, é comum encontrar profissionais das artes gráficas, publicitários e escritores usando o termo tipologia como sinônimo de tipografia. Os defensores desse termo separam a criação e o desenvolvimento de desenho de letras, uma tarefa intelectual, da parte industrial gráfica, uma tarefa técnica. Em um primeiro momento parece lógico, sobretudo se considerarmos o termo tipologia como estudo (logia) de tipo

(modelo de letra). No entanto, o termo tipologia é muito amplo e abrangente, o que poderia causar desacordos e incertezas. Tipologia pode ser entendido, segundo o dicionário de língua portuguesa Houaiss, como “estudo de classificação ou organização baseada em tipos”, o que permite que seja aplicado em diversas áreas do conhecimento. Serve para qualquer disciplina que faça algum tipo de organização ou classificação de modelos (tipos), independentemente do objeto que se esteja classificando – podendo-se, inclusive, ser a classificação de estilos tipográficos ou de modelos de letra. A pesquisadora brasileira Lucy Niemeyer (2006: 14-15) trata da questão de maneira objetiva quando afirma que tipografia compreende o desenho e a produção de letras e sua adequada distribuição e espaçamento sobre uma superfície para transmitir informação e que tipologia é o processo de classificação ou o estudo de um conjunto, qualquer que seja a natureza dos elementos que o compõem.

Portanto, por ser mais abrangente à atividade e por ser mais específico ao objeto de estudo deste trabalho, optou-se por usar o termo tipografia no sentido descrito por Priscila Farias, assumindo sua definição como toda atividade, conceitual ou prática, relacionada à reprodução em massa de uma escrita. Entende-se que está contemplado, nessa definição, o desenho de símbolos representativos dessa escrita. Não será usado o termo tipologia, pois não é intenção fazer alguma classificação tipográfica.

HISTÓRIA DA TIPOGRAFIA Gutenberg não foi o primeiro a imprimir com tipos móveis. Em cerca de 1045, Bì Sheng, um alquimista chinês, produziu, com uma mistura de argila e cola, tipos móveis que eram compostos e cozidos para formar uma espécie de matriz em alto relevo, da qual se poderiam tirar cópias idênticas; depois da impressão, a peça

precisava ser aquecida novamente, para soltar os caracteres, de maneira que eles pudessem ser reutilizados em outro trabalho (Meggs e Purvis, 2009: 60). Acredita-se ser o primeiro impresso com tipos móveis de metal uma obra produzida na atual região da Coreia em 1234, com o título *Textos Rituais Prescritos do Passado e do Presente* (Man, 2002: 100). No entanto, muito antes já se imprimia a partir de moldes em alto-relevo. O chinês Wang Chieh utilizou uma matriz única entalhada artesanalmente em madeira para imprimir o *Sutra do Diamante* – um texto de revelações de Buda, entre elas uma que diz que “aquele que repetir este texto será edificado”. Chieh registrou no final do *Sutra* que produziu o objeto em honra aos seus pais, e para sua distribuição ampla e gratuita, na data de 11 de maio de 868 (Meggs e Purvis, 2009: 58).

Além disso, o historiador John Man (2002: 27) afirma que o objeto mais antigo que foi reproduzido a partir de uma matriz de que se tem notícia é um disco de barro cozido de cerca de 16 centímetros, que contém uma escrita em espiral com 241 sinais de cada lado. Encontrado na ilha de Creta em 1908, o *Disco de Festo* – o nome se deve ao local em que os arqueólogos o encontraram – foi produzido por volta de 1700 a.C. [FIGURA 10]. Segundo Man (2002: 27) os sinais presentes no disco, ao que tudo indica, não foram desenhados, e sim gravados com selos rígidos de metal. Esses fatores sugerem que a invenção de Gutenberg não foi exatamente o ato de imprimir a partir de uma matriz em relevo formada por peças individuais e móveis.

Certamente Gutenberg foi beneficiado por circunstâncias de seu tempo e da região onde vivia, a Europa do século XV. A primeira delas, a escrita fonética latina, que, diferentemente das escritas orientais ideográficas, conta com poucos sinais. Bringhurst (2005: 133) afirma que os tipos móveis encontraram na Europa a “longa e fértil história da letra



FIGURA 10

Disco de Festo, lado 1 e lado 2, c. 1700 a.C.,
Museu Arqueológico de Heraklion.

De acordo com os pesquisadores, a inscrição
foi feita com moldes de metal pressionados
sobre o barro (Man, 2009: 27).

romana”. John Man (2004: 134), por sua vez, afirma que, “comparado com um inventor de qualquer civilização precedente, Gutenberg contava com a espantosa vantagem de trabalhar com poucas dúzias de símbolos, e não com várias centenas, e com as ferramentas de uso tradicional para gravar em metal”. A segunda circunstância benéfica foi a existência da demanda da distribuição de impressos, dada não apenas pelo crescimento constante de universidades, mas sobretudo por uma crise do Cristianismo, que estava fragmentado, com rivalidades e disputas entre papas, anti-papas, imperadores alemães, imperadores romanos e conselhos de anciões (Man, 2004: 89). O cardeal alemão Nicolau de Cusa, contemporâneo de Gutenberg, acreditava que todos os mosteiros deveriam possuir uma Bíblia bem traduzida e editada em sua biblioteca, para que todos os cristãos usassem um único texto idêntico, com os mesmos preceitos para seus rituais; assim o catolicismo fortaleceria sua homogeneidade, podendo resolver os problemas da fragmentação e das rivalidades (Man, 2004: 167).

...

Interessante traçar um breve paralelo de uma visão antagônica. Diferentemente do pensamento do cardeal Nicolau de Cusa, os muçulmanos suspeitavam que a palavra escrita e sua reprodução em série dada pela tipografia poderia introduzir possíveis e indesejáveis inovações em seus rituais, promovendo o rompimento das tradições, o que pode explicar o motivo pelo qual a imprensa não causou um impacto imediato no mundo islâmico – isso se daria somente no século XIX (Man, 2004: 247). “Para os muçulmanos, segundo Robinson⁷, a impressão ‘atacava aquilo que tornava o conhecimento algo digno de confiança, o que dava a ele valor e autoridade.’ Sem a transmissão autorizada, sem a memória, toda

7. Robinson, Francis. *Islam and the impact of print in south Asia*. In: Nigel, Crook (ed.). *The transmission of knowledge in south Asia*. Oxford, 1996.

autoridade desaparece, e a vontade de Deus torna-se indeterminada” (Man, 2004: 251).

O fato de ter Bíblias idênticas, com o mesmo conteúdo e a mesma aparência, bem editadas e bem traduzidas, à disposição nas bibliotecas, não foi suficiente para manter o Cristianismo unido e homogêneo. Ao contrário, algumas décadas depois da invenção da imprensa, em 1517 Martinho Lutero iniciou o que ficou conhecido como a Reforma Protestante, fixando suas 95 teses em portas de igrejas e, em seguida, preparando a primeira tradução da Bíblia para o alemão – antes, era usado sempre o latim (Man, 2004). Isso não deixa de ser um indício de que impedir a disseminação do conhecimento dificulta a possibilidade de inovação, o que pode ser considerado uma espécie de congelamento da evolução, seja esta pessoal ou da própria sociedade, além de manter o poder e a autoridade para quem detém o conhecimento. Não é casualidade que a imprensa chega ao Brasil somente em 1808, junto com a corte portuguesa de D. João VI, que fugia das tropas de Napoleão (Semeraro, 1979: 7).

A GENIALIDADE DE GUTENBERG Pelo menos dois fatores temporais existentes no contexto de Gutenberg viabilizaram, portanto, o surgimento da imprensa: 1. a crescente demanda por livros; e 2. o número reduzido de signos do alfabeto latino, o que facilitou a produção de tipos móveis. Além de perceber nesses dois fatores a possibilidade de um negócio lucrativo, Gutenberg teve a genialidade de adaptar as técnicas de gravação, punção e fundição de metal, tarefa na qual sua família e ele próprio possuíam tradição, como gravadores de moedas, em Mainz.

Para Meggs e Purvis (2009: 97), a chave da invenção de Gutenberg foi o molde em duas partes para forjar letras individuais, que se ajustava para

matrizes de caracteres estreitos, como a letra <i>, e largos, caso da letra <m>. Os moldes permitiram que grande volume de tipos fosse moldado de maneira rápida, com variações mínimas no desenho da letra [FIGURA 11].

De acordo com o tipógrafo holandês Fred Smeijers (2015: 62), “a invenção da impressão tipográfica não é muito mais do que a implementação de conhecimento que já estava disponível. Esse conhecimento foi retirado de seus contextos originais, reunidos e trazidos para um outro contexto. Então, outra coisa podia ser feita com ele: imprimir”. Todas as técnicas já existiam e estavam à disposição: a fundição e gravação de metal, a reprodução a partir de matriz em alto-relevo, os tipos móveis, a prensa usada na extração de óleo de oliva, o papel, a tinta; Gutenberg adaptou-as para atender às necessidades da impressão.

Pensar em cada letra como uma coisa separada, fazer punções para cada letra, golpeá-las em matrizes, fundir peças com uma altura padrão e fazer com que elas sejam retangulares para que possam ser postas lado a lado com facilidade para compor palavras e depois uma linha de texto de forma que as linhas possam finalmente compor colunas de texto da cabeça aos pés da página: esse pensamento é a “invenção da impressão tipográfica e da tipografia” (Smeijers, 2015: 62).

O ofício do gravador de punção é esculpir o metal, tirando as partes “vazias” das letras e deixando em relevo somente as partes “cheias”, ou, como diz o professor Gerrit Noordzij (2013: 13), as partes brancas e pretas; essa escultura deve ser feita no exato tamanho em que o texto será impresso. A parte em branco (aquela que não se vê na impressão) já desde o início é tão fundamental quanto a parte preta (a parte da letra que se vê), e a qualidade do resultado do desenho da letra é dada sobretudo pela relação entre o olhar e a mão do gravador que corta o metal.

FIGURA 11

Sistema de fundição de tipos

Fonte: Meggs e Purvis, 2009: 97

1

PUNÇÃO

Com técnica já usada na gravação de moedas, a letra era esculpida na ponta do metal



2

MATRIZ

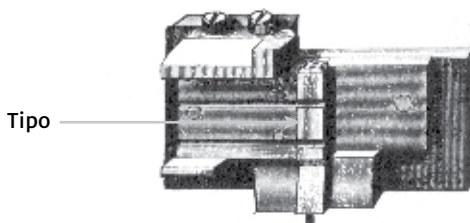
A punção era golpeada em um metal mais macio, formando a letra em baixo-relevo



3

MOLDE

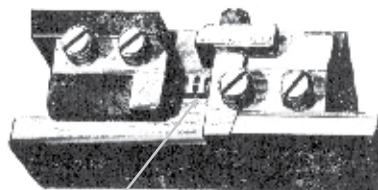
A matriz era então montada em um sistema com altura fixa e largura ajustável, onde era derramado metal derretido



Tipo

Molde aberto

Frente



Matriz



Verso

O princípio da técnica de produção de tipos móveis e a prensa de Gutenberg foi o mesmo usado nos 400 anos subsequentes, passando por pequenos aprimoramentos (Meggs e Purvis, 2009: 99). Começou a perder força com o surgimento da máquina de composição mecânica inventada pelo alemão radicado nos Estados Unidos Ottmar Mergenthaler (1854-1899), na época da Revolução Industrial, em 1886 (Meggs e Purvis, 2009: 183). A máquina ficou conhecida como linotipo e foi usada até o final do século XX, com o advento dos computadores.

Não se pode considerar verdade absoluta que o primeiro impresso de Gutenberg foi a Bíblia de 42 linhas [FIGURA 12]. O alemão imprimiu, em 1450, uma análise gramatical do latim, que era muito utilizada por estudantes da época, chamada *Ars Grammatica*. Além disso, imprimiu algumas Cartas de Indulgências, a pedido de Nicolau de Cusa, e um texto chamado Profecias Sibilinas, no qual reaproveitou os mesmos tipos móveis com que imprimiu uma outra obra chamada Donatus. Estudos realizados pela Universidade da Califórnia comprovaram, em 1984, que a tinta desses impressos foi a mesma utilizada na Bíblia de 42 linhas (Man, 2004: 163-166). Mas pode-se afirmar que a Bíblia de Gutenberg foi o primeiro livro impresso com tipos móveis em metal, dentro do que consideramos hoje como o desenho padrão de livros.

Para esse trabalho, Gutenberg teve que escolher o tipo, criar o molde, fundir o tipo – e, para isso, estudou a liga de metal mais adequada –, desenvolver uma tinta específica, diferente da usada na época em xilografia, e adaptar a prensa (Meggs e Purvis, 2009: 97). O alemão procurou imitar as publicações da época. Para isso, entalhou 290 caracteres, incluindo todas as diferentes formas de cada letra para simular o manuscrito dos copistas, com 83 ligaturas (Man, 2004: 171). O tipo de letra escolhido não poderia ser outro senão a textura quadrada, de

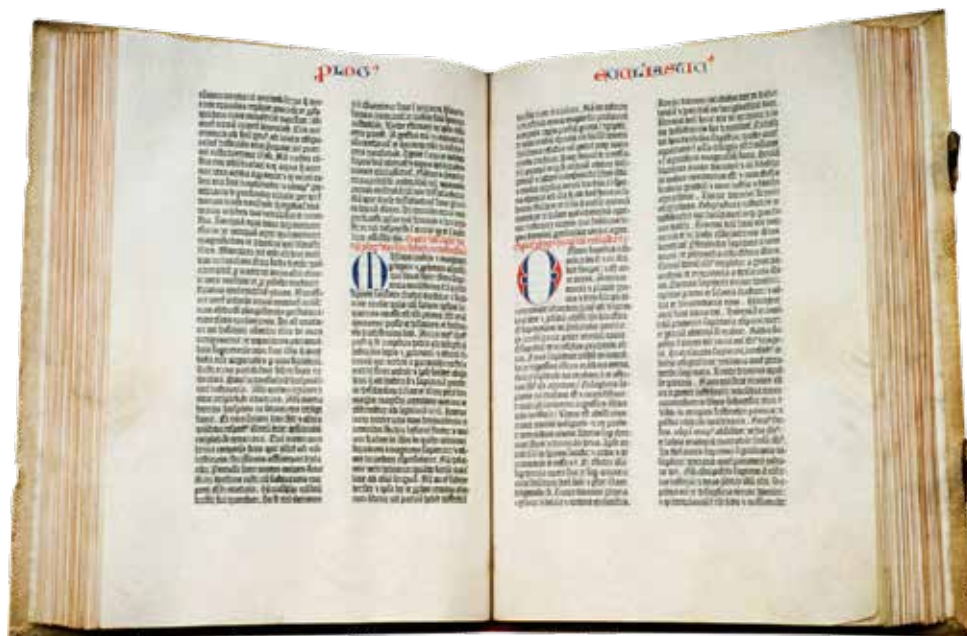


FIGURA 12

A bíblia de Gutenberg

Fontes: Meggs e Purvis, 2009 e Man, 2004.

- Formato in-quarto (30,7 cm x 44,5 cm).
- Total de 1282 páginas, em dois volumes.
- Tiragem de 210 exemplares, sendo 180 em papel e 30 em velino.
- Consumiu 5 mil peças de couro de bezerro para as cópias em velino e 200 mil folhas de papel produzidas na Itália, manualmente
- Nas primeiras 9 páginas, cada coluna tem 40 linhas; na décima, tem 41, e no restante do livro.
- Cada página contém, em média, 2500 toques; cada linha 33, em média.
- Cabeçalhos, capitulares e textos coloridos foram feitos à mão, posteriormente à impressão.
- O trabalho levou 2 anos e contou com 18 trabalhadores.
- Restaram, na atualidade, 12 cópias em velino e 39 em papel.

estilo gótico, comumente usada nos manuscritos na Alemanha daquela época. Bringhurst (2005: 24) afirma que “o propósito original da tipografia era simplesmente o de copiar. A tarefa do tipógrafo era imitar a mão do escriba para permitir uma replicação rápida e exata”, Para Fischer (2009: 236), em um primeiro momento a escrita à mão influenciou a tipografia, mas esta logo se viu livre da pena caligráfica, e as duas técnicas convivem bem até hoje.

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 até hoje. Os primeiros tipógrafos simplesmente imitavam as caligrafias conhecidas dos copistas medievais. Alguns escribas desenhavam grandes iniciais nos primeiros livros impressos, enquanto outros se dedicavam a desenhar novas fontes que avançavam a nova técnica. Logo, a impressão começou exercer influência, e as letras da tipografia se viram livres da mão e pena humana (Fischer, 2009: 236).

Mesmo porque, segundo Smeijers (2009: 43) observa, o objetivo da tipografia não tinha nada a ver com desenho de tipo, e sim com a economia de tempo, expressada na intenção de produzir cópias de livros de maneira mais rápida do que se fossem escritos à mão. No entanto, a observação de Smeijers não elimina o fato de que existe um indício da tendência, no campo da linguagem, de uma inovação imitar a anterior, até que a nova consolide-se. Um exemplo recente pode ser dado pelos primeiros *sites*, que simulavam o que pretendiam ser: sites de notícias tentavam se parecer com os jornais impressos; livros digitais simulavam até o movimento das páginas sendo viradas, em alguns casos até com efeitos sonoros.

Para seu feito, Gutenberg tomou bastante dinheiro emprestado. Acabou não conseguindo pagar todas as dívidas. Antes mesmo de ver o lucro das vendas do livro, foi banido de sua cidade natal Mainz e perdeu sua oficina para o credor Johann Fust (c. 1400-1466). Este, em sociedade com o principal assistente de Gutenberg, Peter Schoeffer (c. 1425-1502), continuou o trabalho da gráfica (Meggs e Purvis, 2009). Johannes Gutenberg morreu sem estardalhaço, em 1468, e só recebeu o reconhecimento por seu trabalho muitos anos depois (Man, 2004).

No entanto, independentemente de questões judiciais e dos méritos, a imprensa determinou uma nova organização social, na visão da historiadora Albertine Gaur⁸ (apud Fischer, 2009: 239): “as duas décadas que Gutenberg passou aperfeiçoando a tipografia marcaram o início do período moderno e todos os avanços científicos, políticos, eclesiásticos, sociológicos, econômicos e filosóficos subsequentes não teriam sido possíveis sem o uso e a influência da tipografia” .

8. Gaur, Albertine.
A history of writing.
Vol. 2, edição revis-
ta. Londres, 1992.

Fischer (2009: 249) afirma que “a história da imprensa é parte integrante da história geral da civilização”, porque ela mudou a sociedade de forma fundamental: fazer cópias quase que ilimitadas permitiu um acesso à informação de maneira quase igualmente ilimitada. Assim, tudo o que a escrita gerou na antiguidade, tanto os benefícios quanto os problemas, questões de memória e de identidade, foi potencialmente ampliado com a imprensa, à medida que crescia seu alcance. Fischer (2009: 249) encerra dizendo que “a imprensa possibilitou a existência da sociedade moderna, e não é exagero afirmar que ela é tão importante para a humanidade como o controle do fogo e da roda”.

Rapidamente a imprensa se espalhou pela Europa, que vivia um período de transição do mundo medieval para o Renascimento. A tipografia chega à Itália primeiramente na comuna de Subiaco, em 1465, pelas mãos de Konrad Sweynheym e Arnold Pannartz, dois alemães que haviam trabalhado na oficina montada por Gutenberg, quando esta não estava mais sob sua tutela. Os dois tipógrafos criaram uma tipografia combinando as letras maiúsculas das inscrições monumentais romanas com as minúsculas carolíngias de manuscritos italianos do século IX [FIGURA 13] (Meggs e Purvis, 2009: 120-121). Ainda com marcante influência gótica, esse primeiro tipo romano deu o primeiro passo em direção ao que se tornaria o padrão de estilo de letra na produção de livros.

Na época do Renascimento, tudo acontecia em Florença, mas não a tipografia. Por alguma razão, os Médici, mecenas locais da arte e da cultura, consideravam o livro manuscrito superior ao impresso. A tipografia do século XV encontrou em Veneza – que era o centro de conexão comercial da Europa com o Oriente – o principal lugar para prosperar. O francês Nicolas Jenson, que havia sido mestre da Casa da Moeda Real de Tours, na França, um excelente abridor de moldes para cunhagem de moedas, estabeleceu sua gráfica em Veneza; ele foi um dos mais importantes criadores de tipografia de todos os tempos. Seu tipo no livro *De Praeparatione Evangelica* [FIGURA 14] é considerado um dos mais belos, em parte por ser extremamente legível e também porque Jenson tinha uma habilidade particular para equalizar os brancos das letras, criando uma tonalidade homogênea em toda a página (Meggs e Purvis, 2009: 126).

O humanista Aldo Manuzio, depois de frequentar a gráfica de Jenson por algum tempo, inaugurou a própria oficina, também em Veneza, em 1494, quando estava com quase 45 anos. Renomados eruditos e técnicos

qualificados foram recrutados para operar a imprensa aldina, que rapidamente se tornou uma das mais influentes. Entre seus parceiros estava o puncionista Francesco Griffo, que pesquisou escritas pré-carolíngias com a intenção de produzir um tipo italiano que fosse mais autêntico do que o de Jenson. Seu trabalho foi primeiramente usado no livro *De Aetna*, de Pietro Bembo, e ficou conhecido pelo nome de Bembo [FIGURA 15] (Meggs e Purvis, 2009: 132).

Em 1499, Manuzio publicou *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna [FIGURAS 16 E 17]. Para esta obra, Griffo projetou novas maiúsculas, para melhorar a combinação delas com as minúsculas de Bembo: com base nas inscrições romanas, os novos desenhos de maiúsculas contavam com proporção de 1:10 na espessura do traço em relação à altura. Além disso, as maiúsculas também um pouco menor do que a das ascendentes das letras minúsculas, técnica que ainda é usada por tipógrafos da atualidade, para corrigir um efeito óptico na textura da composição. Esse tipo se tornaria a principal referência para os tipógrafos franceses (Meggs e Purvis, 2009: 132), e as versões digitais da fonte tipográfica Bembo utilizadas hoje partiram desta obra como referência para a execução do resgate histórico (McNeil, 2017: 30).

Manuzio produziu, em 1501, livros no formato 7,7 cm x 15,4 cm, uma espécie de livro de bolso, por motivos econômicos: sua intenção era baratear o custo para poder aumentar a tiragem e, conseqüentemente, as vendas. Para essas publicações Griffo desenvolveu o primeiro tipo itálico [FIGURA 18]. Inclinado, veloz e informal, ele foi baseado na caligrafia chanceleresca italiana e proporcionou uma economia de 50% de espaço em relação ao tipo anterior de Griffo, o Bembo (Meggs e Purvis, 2009: 134). Mas logo se percebeu que os itálicos são menos legíveis que os tipos redondos, e eles passaram a ser usados para destacar trechos do texto.

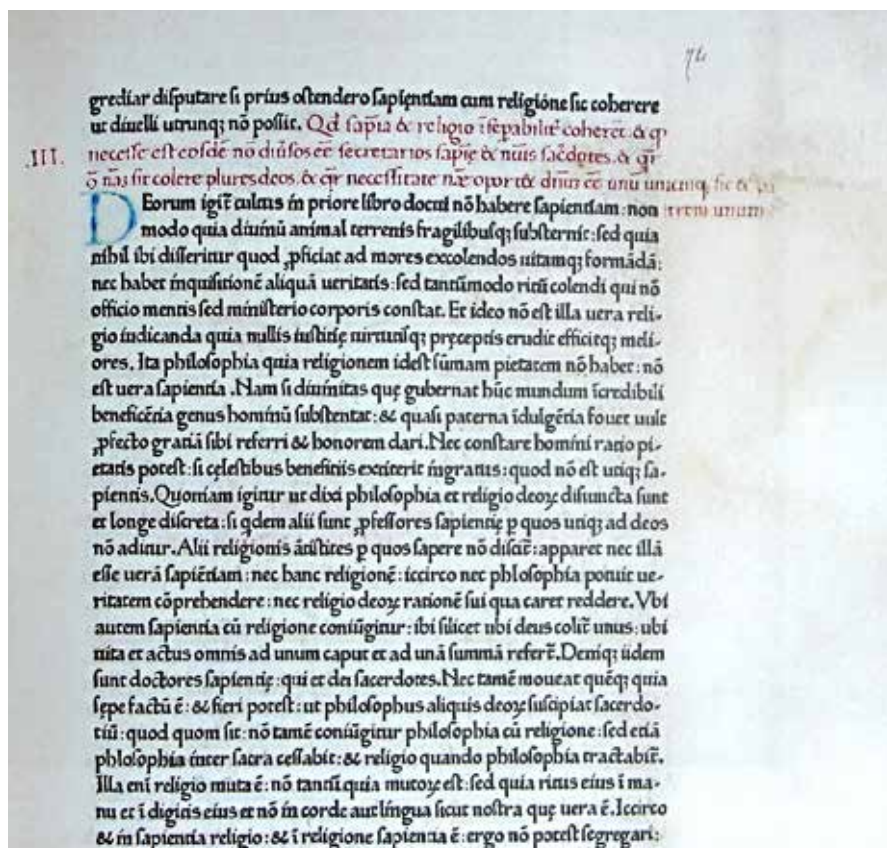


FIGURA 13

De Divinis Institutionibus, Lucius Coelius Lactantius, 1465.

O primeiro tipo romano, de Konrad Sweynheym e Arnold Pannartz, ainda apresentava forte influência gótica no seu traço.

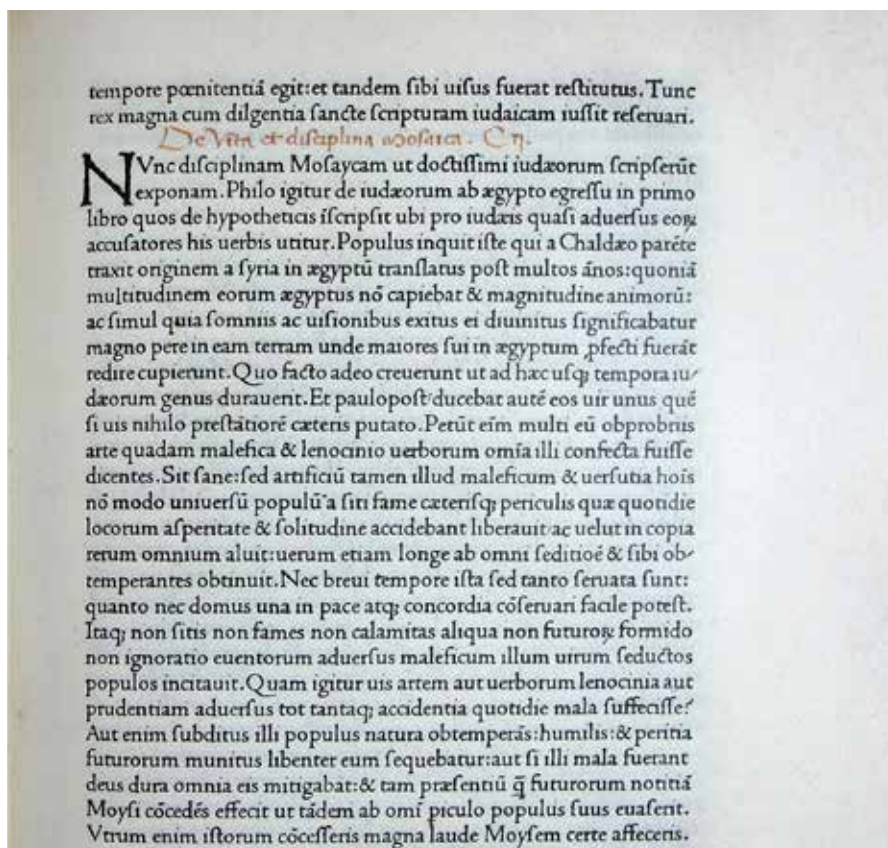


FIGURA 14

De Praeparatione Evangelica, Eusebius Pamphilus, 1470.

Os tipos de Jenson influenciaram muitos tipógrafos e, a partir deles, foram desenvolvidos inúmeros resgates históricos digitais.

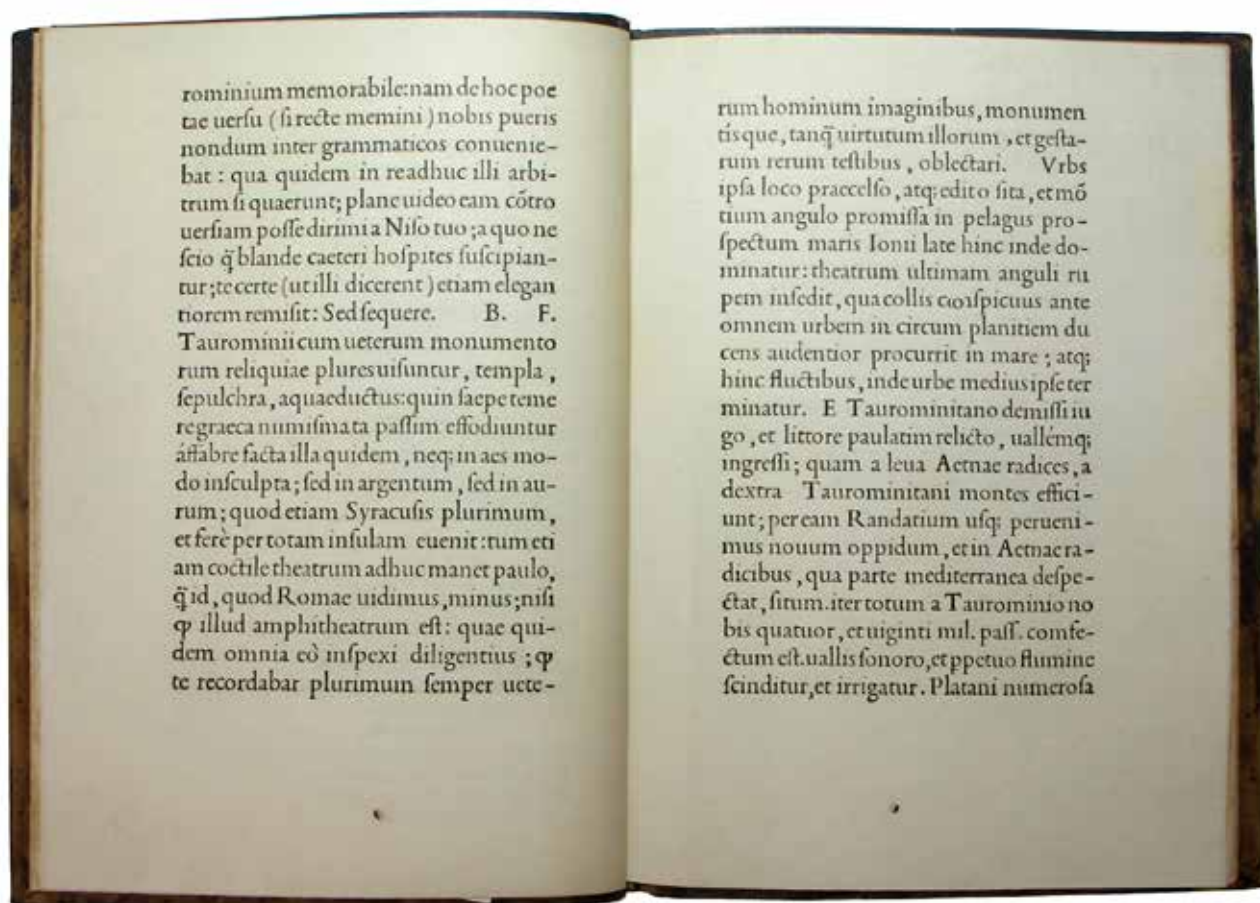


FIGURA 15

De Aetna, Pietro Bembo, 1495.

Impresso por Aldo Manuzio com tipo gravado por Francesco Griffo.

FIGURAS 16 E 17 (à dir.)

Hypnerotomachia Poliphili, Francesco Colonna, 1499.

Impresso por Manuzio com tipos de Griffo e xilogravuras de Benedetto Bordone (c. 1455-1530). A terminação em pirâmide invertida era uma característica das publicações de Manuzio.

opprobrio legentibus, quā gloriæ et fructui esse animaduertet, nihilominus i proposito mansit, multaq; exemplaria contracta emendare, ac distinguere, et adnotare curauit. Soli huic, nec ulli præterea Grāmatics parti dedimus. hic non tam discipulos, quam sectatores aliquot habuit. nunquam enim ita docuit, ut magistri personam sustineret. Vnum uel alterum, uel cum plurimos tres, aut quatuor pomeridianis horis admittere solebat, cubansq; inter longos, ac uulgares sermones legere quādā, idq; per raro nimis pauca, et exigua de quibusdam minutis quæstionibus edidit. Reliquit autem nō mediocrem Syluā obseruationū sermonis antiqui.

Rhetoricæ quoq; apud nos perinde, atq; Grāmatics ferè recepta est paulo etiā difficilis. Quippe quam cōstet nonnullū etiam prohibitam exerceri, quod necui dubium sit, uenit, item Cēsarium edictum subiūctā. Eā nio. Strabone. M. Valerio Messala. Consulibus. M. Pomponius. præter Senatū consuluīt q. uerba facta sunt de Philosophis, et Rhetoribus. S. Conf. de eare i re censuerunt. ut. M. Pomp. prætor animaduertiret, curaretq; ut si ei Rep. fidēq; sua uideretur, uti Romæ ne essent. De hisdem intricato tempore. Gn. Domitius Aenobarbus. L. Licinius Crassus Cēsōres ita edixerunt, Renuntiatum est nobis, esse homines, qui nouū genus disciplinæ instituerunt, ad quos iuuentus in ludos conueniat, eos sibi nomen imposuisse Latinos rhetoras, ibi homines adulescentulos totos dies desidere. Maiores nostri quæ liberos suos distingere, et quos in ludos itare uellent, instituerunt. Hæc noua quæ præter consuetudinem, ac morem maioriū fiunt, neq; placet, neq; recta uidentur. Quapropter et iis, q. eos ludos habet, et iis, qui eō uenire cōsueuerunt, uidetur faciendum, ut ostendamus nostrā sententiam, nobis nō placere. Vaulam et ipsa uilis, honestaq; apparuit, multa q; eam præsidii causa, et gloriæ appenuerunt. Cicero ad præturam usq; Græ

FIGURA 18

Secundi Novo Comensis Epistolarum Libri Decem, C. Plinii, 1508.

Impresso na oficina de Aldo Manuzio, o primeiro tipo itálico de Francesco Griffo não tinha maiúsculas, usava-se no lugar um tipo redondo no lugar.

⋮

Por volta da metade do século XVI, a França tomou o lugar da Itália como principal produtor de inovações relevantes para a história e o desenvolvimento da tipografia (Meggs e Purvis, 2009: 143), mas o que foi feito em Veneza determinou o percurso que a escrita tipográfica e o desenho de tipos seguem até hoje – fato que é notável na sociedade ocidental em qualquer material escrito, de livros à sinalização urbana, de papel às publicações digitais. Fischer (2009: 249) afirma que “a imprensa engrandeceu o alfabeto latino”, e este se tornou “o principal sistema de escrita do mundo no começo do século XXI”.

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. Ele (só raramente acontecia de ser uma mulher) tentava reproduzir uma palavra como falava. (E os copistas escreviam de acordo com normas monásticas ou de chancelarias locais.) Com a imprensa, novos padrões foram estabelecidos. Os tipógrafos em geral imprimiam a língua da região comercial em que o livro seria vendido. Isso era feito para ser entendido pelo maior número de clientes potenciais – ou seja, para aumentar o lucro (Fischer, 2009: 248).

Com a produção de letras sendo feita a partir de um molde, de uma matriz, a imprensa congelou a forma da escrita, que foi padronizada pelos primeiros editores e tipógrafos no intuito de atender a demandas comerciais, o que acabou por criar uma homogeneização linguística e cultural. Fischer (2009: 249) afirma que “a palavra impressa nivelou dialetos para criar um padrão de língua falada e escrita nacional”, e que isso “foi a sentença de morte para centenas de dialetos regionais particularmente

nos anos 1800 e 1900 – primeiramente marginalizados pela imprensa, depois extintos pelo advento do rádio, filmes e televisão”. Por outro lado, enquanto a palavra escrita ficou fixada, a falada continuou se modificando de maneira orgânica, sobretudo nas classes mais pobres, o que favoreceu a diglossia. A palavra vernacular avança com maior rapidez e muito mais livremente do que a palavra culta, que se movimenta lentamente, devido a fatores como tradição, estética, devoção, controle social e alfabetismo limitado (Fischer, 2009: 259).

Smeijers (2015: 43) observa que, na tipografia, a influência dos intelectuais italianos ligados ao Renascimento foi marcante. Por volta de 1500 os tipos começaram a ser vistos como algo separado da escrita, e é no trabalho dos humanistas que se nota a tomada de consciência da forma das letras e sua disposição na página. Eles eram usuários da imprensa e, com desejo de emular o que acreditavam ser a antiguidade clássica, optaram erroneamente por usar, como modelo medieval, a escrita carolíngia [FIGURAS 19 E 20] (Smeijers, 2015: 43). Do ponto de vista da visualidade, Smeijers (2015: 60) afirma que foram os primeiros puncionistas que “definiram as formas finais e visíveis do desenho de tipos: formas que foram passadas a nós e que muitas vezes permaneceram essencialmente inalteradas”. Pode-se dizer que o desenho de tipos para impressão nasce na Itália Renascentista.

Nas palavras de Fischer (2009: 249), “o crescente uso deste 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”. Dois fatores poderiam explicar esse fenômeno. Primeiramente, o de que o alfabeto latino é eminentemente adaptável para empréstimos a idiomas diversos (Fischer, 2009: 250): o colonizador europeu disseminou sua cultura pelos lugares que dominou e, com isso,

Aldus Manutius Romanus Antonio
Codro Vrceo.S.P.D.

Collegimus nuper Codre doctissime quotquot habere potuimus græcas epistolas, eas que typis nostris excusas, duobus libris publicamus, præter multas illas Basilii, Gregorii, & Libanii, quas cū primum fuerit facultas, imprimendas domi seruamus. Auctores uero, quorum epistolas damus, sunt numero circiter quique & triginta, ut in ipsis libris licet uidere. has ad te, qui & latinæ & græcæ litteras in celeberrimo Bononiensi gymnasio publice profiteris, muneri mittimus, tum ut à te discipulis ostendantur tuis, quo ad cultiores litteras capiendas incendantur magis, tum ut apud te sint Aldi tui *μνημόσυνοι* & pignus amoris. Vale Venetiis quinto decimo calendæ maias M. ID.

FIGURA 19

Colofão de um dos livros de Aldo Manuzio, que usa o tipo de Griffo. “Mesmo sem saber o título do livro de onde foi retirado, nós sabemos que deve se tratar de um texto humanista”.



FIGURA 20

Os humanistas adotaram a minúscula carolíngia (esquerda), e a adaptaram para a impressão tipográfica (direita). “Mas alguém consegue escrever essas letras?”, pergunta Smeijers.

A impressão com tipos móveis mudou a própria linguagem

Steven R. Fischer (2009: 248)

sua linguagem escrita foi usada para fortalecimento político, fazendo prevalecer seu controle sobre os dominados; e em segundo, é o fato de que a durabilidade de uma tipografia é dada por sua legibilidade (Bringhurst, 2005: 23), e a legibilidade é dada pela semelhança.

No texto *A Doutrina das Semelhanças*, Walter Benjamin (1994: 108) trata da importância do “semelhante” para a compreensão das coisas que nos são ocultas, afirmando que, para o homem, “talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética”. Seres humanos leem por semelhança, fazendo relações e analogias a partir do repertório e das referências que são construídas com a experiência e o aprendizado.

O professor e tipógrafo holandês Gerard Unger (2016: 8) afirma que provavelmente não visualizamos as letras separadamente quando lemos um texto, ainda que, para ler, seja preciso reconhecer as letras; esse processo é um conjunto de conhecimentos familiares usados inconscientemente. “Tudo o que aprendemos, tudo o que sabemos e, conseqüentemente,

conseguimos fazer, fica armazenado em nosso cérebro como traços de memórias ou engramas. Engramas são ligações entre neurônios criadas pelo aprendizado, que podem ser ativadas por estímulos sensoriais ou pensamentos. Eles nos fornecem informações, emoções e impulsos para ações e, por associação, estabelecem novos contatos com outros engramas e criam redes” (Unger, 2016: 68).

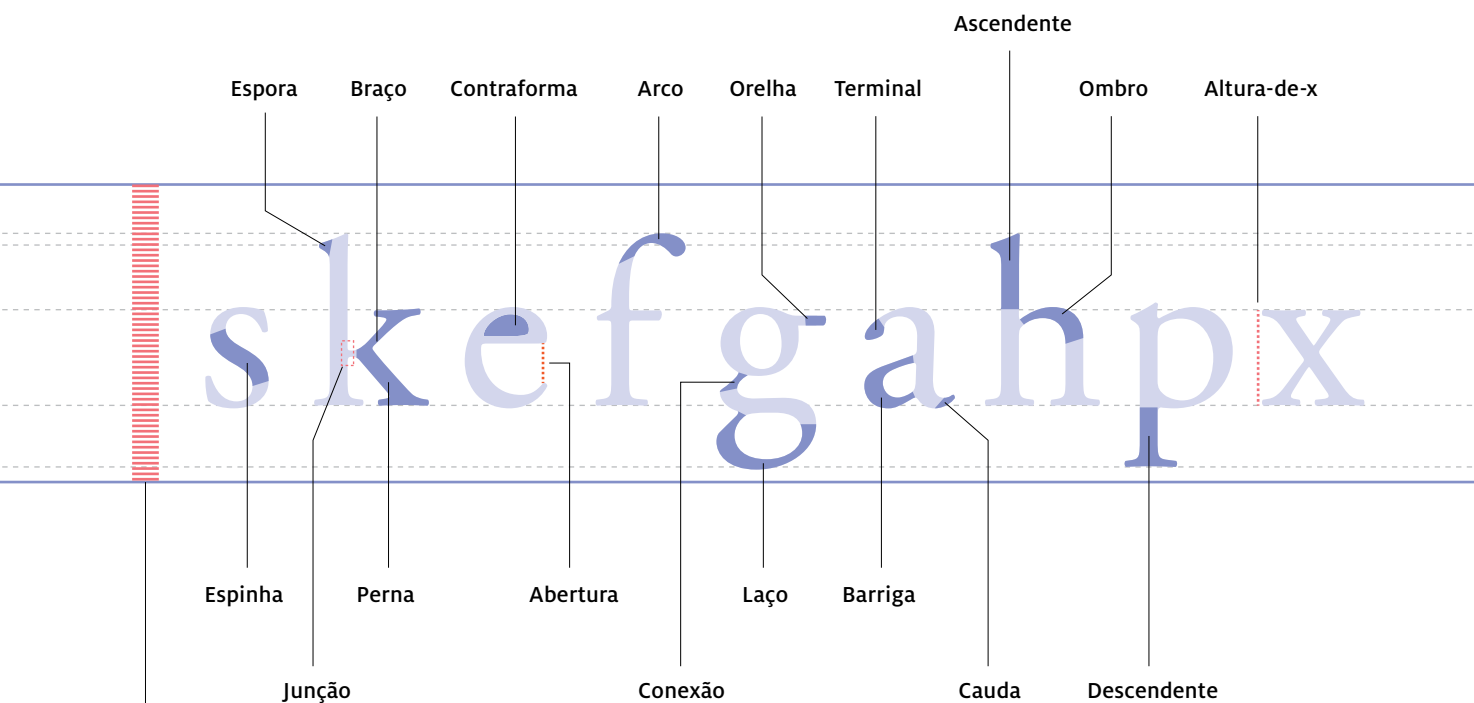
Podemos dizer que a legibilidade se dá a partir do reconhecimento de padrões de experiências que tivemos anteriormente. Nesse sentido, usamos diversas camadas de relações para construir o conhecimento: imagens e textos se sobrepõem e se completam.

Anatomia de um tipo

A seguir, este trabalho apresenta um breve estudo sobre anatomia e detalhes morfológicos dos caracteres tipográficos, seus aspectos estruturais e suas nomenclaturas, definições que são relevantes para o entendimento da sua linguagem visual e estética.

Anatomia da letra tipográfica

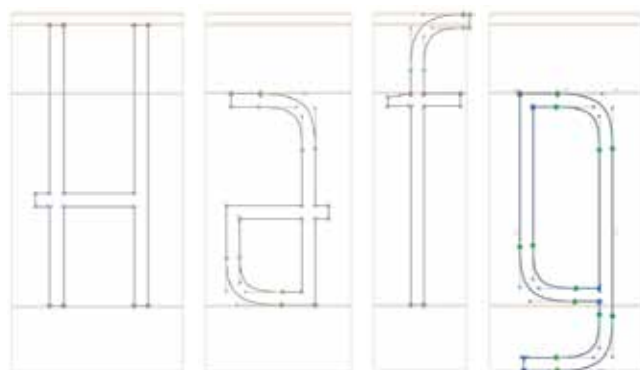
Fontes: Coles, 2012; Rocha, 2002; Lupton, 2006

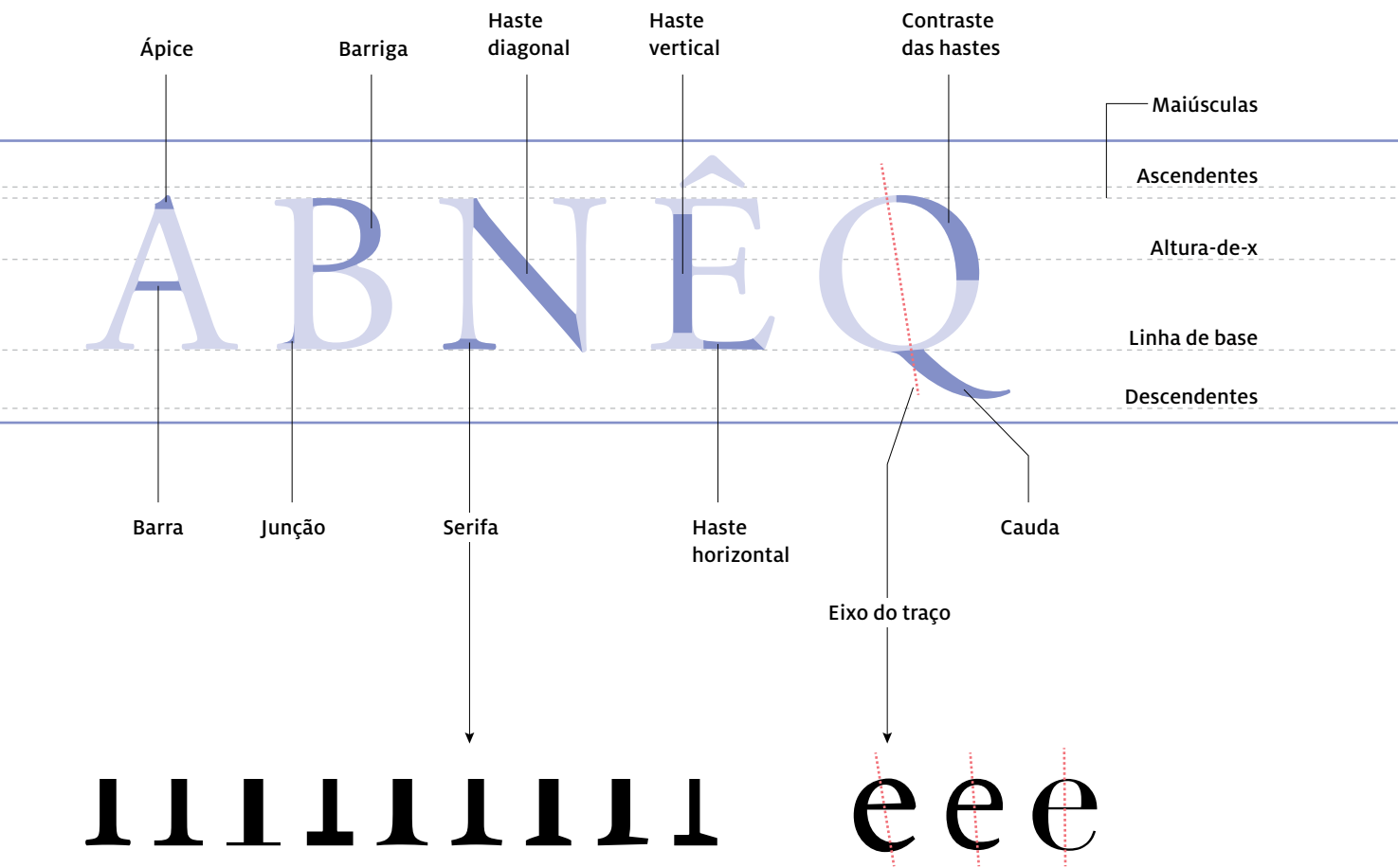


CORPO TIPOGRÁFICO

Usar texto em corpo 12 pontos significa que em 4,452 mm de altura deve estar toda a informação do desenho das letras, mais uma defesa que era necessária para a entalhar os tipos móveis em metal.

À dir., esquema mostra que a construção de uma tipografia digital segue a mesma estrutura desenvolvida por Gutenberg, como se fosse esculpida em uma peça.





SERIFA

Este remate ajuda a caracterizar o estilo e o período histórico da tipografia. Entre as muitas variações existentes, há curvas, retilíneas, triangulares e as que mesclam diversas formas, um aspecto marcante dos estilos pós-moderno e contemporâneo.

EIXO DE INCLINAÇÃO DO TRAÇO

Resultado da inclinação da pena chata usada na escrita caligráfica, é um dos fatores que caracterizam os diferentes estilos tipográficos: alguns mais humanistas, outros mais racionalistas.

Anatomia da letra tipográfica

Fontes: Coles, 2012; Rocha, 2002; Lupton, 2006

f f

Cortina de brim caipora,

Com teia caranguejeira

E enfeite ruim de caipira,

Fale fala brasileira

Que você enxerga bonito

ITÁLICO

O itálico real é inspirado na escrita chanceleresca

Inclinado ou oblíquo, é comum às tipografias mecânicas, geométricas e grotescas

CONDENSADO

Tem a altura maior do que a largura

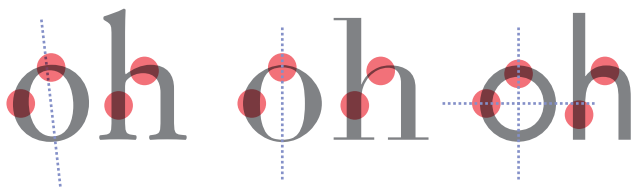
EXPANDIDO

Ao contrário, tem a largura maior do que a altura

MONOESPACADO

Todas as letras ocupam a mesma largura

m i t



Jenson

- Eixo humanista
- Contraste moderado

Didot

- Eixo racionalista
- Contraste alto

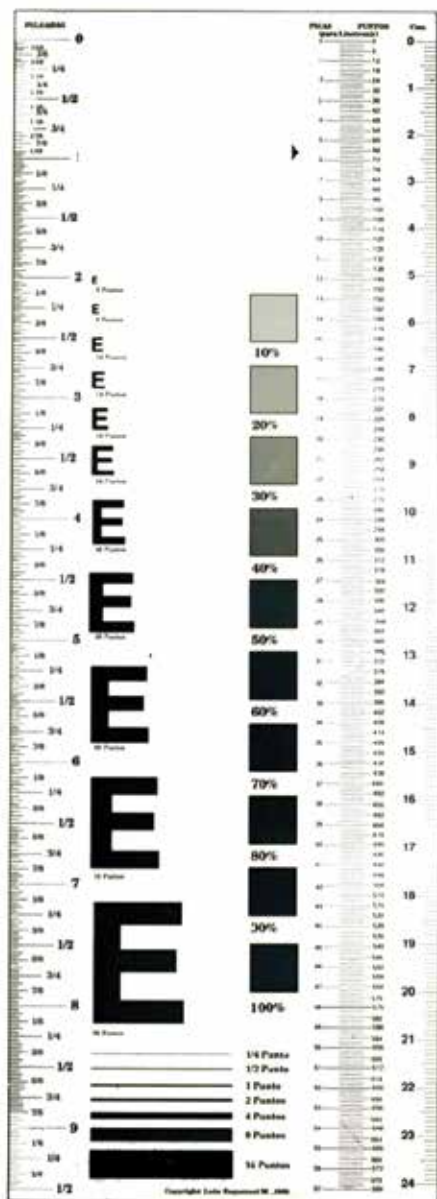
Futura

- Eixo racionalista
- Contraste baixo

(apenas efeito de ajuste ótico, para que o traço e a textura pareçam uniformes)

CONTRASTE

É a variação de espessura no traço de uma mesma letra, resultado dos diferentes eixos de inclinação da pena caligráfica durante a escrita



O tipômetro combina medidas tipográficas com centímetros e polegadas e era fundamental para o trabalho tipográfico até o surgimento dos computadores.

MEDIDA TIPOGRÁFICA

A unidade de medida conhecida como pontos tipográficos resulta de uma padronização feita no século XVIII pelo francês François-Ambroise Didot: cada ponto equivale a 0,376 mm.

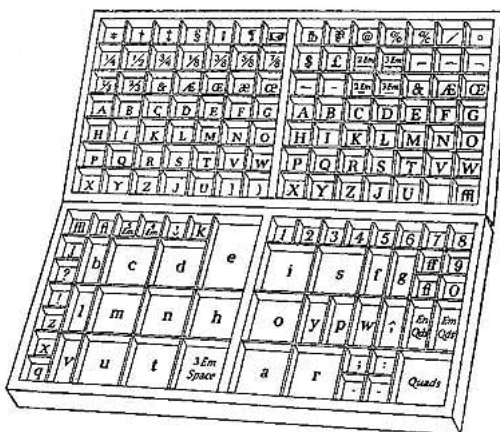
Os ingleses também desenvolveram uma unidade padronizada, baseada em polegadas, em que cada ponto equivale a 0,371 mm. Esse foi o sistema adotado nos computadores.

Sistema inglês

12 pontos = 1 paica = 1 polegada

CAIXA TIPOGRÁFICA

Os tipos móveis eram guardados em caixas com subdivisões para cada letra. Na parte de baixo ficavam as letras minúsculas, as mais usadas; na parte de cima, as maiúsculas. Daí vêm os termos caixa-baixa e caixa-alta para minúsculas e maiúsculas, respectivamente.



Caixa-alta

Caixa-baixa

O silêncio da página tipográfica

Como apresentado anteriormente, tipografia é muito mais que a forma da letra. Da mesma forma, sua imagem vai além da parte impressa: ela é formada por duas partes, uma visível e outra que não se vê, a figura que foi impressa e o papel que não recebeu tinta, respectivamente. A parte que se vê normalmente é impressa em preto – que, do ponto de vista da física, não emite vibrações porque não reflete a luz; pode-se até dizer que é algo que não existe, só é enxergada por meio do contraste com o branco do fundo. Paradoxalmente, é exatamente por esta parte, que não existe, que percorrem os olhos de quem lê; mais ainda, é sobre ela também que se concentra a maioria dos estudos e das especulações sobre a visualidade da tipografia.

Didi-Huberman (2013b) realiza uma abordagem particular da maneira de olhar a imagem, a visível e a não visível, quando visita o afresco Anunciação (c. 1440), atribuído a Fra Angelico, no convento de San Marco, em Florença [FIGURA 21]. Este afresco ocupa parte de uma das paredes da cela três do convento, uma clausura onde provavelmente o religioso se retirava para repousar, meditar, orar e sonhar. As demais paredes da cela são completamente brancas, e uma forte claridade invade o quarto, por uma janela virada para o leste. Didi-Huberman observa, em primeiro lugar, não a imagem do afresco, mas o quarto todo branco, sobre o qual nenhum historiador jamais falou, mas que é fundamental para compreender o que de fato significava a cena do afresco para o frade que viveu nesta cela no século XV.

Lembraremos a luz contra o nosso rosto e sobretudo o branco onipresente – esse *branco presente* do afresco difundido em todo o espaço da cela. O que vem a ser essa contraluz e o que vem a ser esse branco? A primeira nos forçava a *nada*



FIGURA 21

Anunciação, Fra Angelico, c. 1440.

Cela três do convento de San Marco, em Florença.

distinguir inicialmente, o segundo esvaziava todo espetáculo entre o anjo e a Virgem, fazendo-nos pensar que entre seus dois personagens Angelico simplesmente havia posto *nada*. Mas dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria a ver. Olhemos: não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. É uma onda de partículas luminosas num caso, um polvilhar de partículas calcárias no outro. É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é *visual* (Didi-Huberman, 2013b: 24).

Virar o olhar para a parte que não se vê é ler algo que não foi escrito, mas sem o qual nada poderia ser lido. É preciso se abster de tudo o que sabemos para fazer essa busca de voltar à sensação do primeiro contato com a imagem, sensação que é concedida pelo contato com a materialidade do objeto, sua parte física, que existe, a partir da qual pode-se de fato apreender o que a imagem significa no contexto da página. Essa ausência se relaciona com o silêncio, como uma pausa na música ou a parada que um orador faz para tomar ar; esse tipo de ausência não merece ser desprezada. Também é descrição, é o lugar da calma e da tranquilidade e, por conseguinte, do mistério, do segredo e do espiritual. Na página tipográfica não seria diferente.

Por outro lado, para Ellen Lupton (2006: 75) o espaço vazio da página tipográfica é um mito modernista. A autora afirma que os movimentos modernos⁹ defenderam a beleza do espaço vazio quando descobriram que ele poderia ter tanta presença física na página quanto a parte impressa, mas nem sempre o espaço em branco é uma delicadeza mental.

9. A autora se refere aos movimentos do *design* modernista, ligados à escola de Ulm, na Alemanha, herdeira da Bauhaus, chamados também de estilo Internacional (Meggs e Purvis, 2009: 462), marcados pela frase “menos é mais”.



FIGURAS 22 E 23

Duas matrizes de impressão tipográfica, compostas com tipos móveis, na Antica Tipografia Biagini, em Lucca, Itália.

Nota-se as duas imagens da tipografia: a parte que imprime, em alto-relevo, e a parte que não imprime, em baixo-relevo; a parte em branco da página existe fisicamente e é constituída de peças de metal.



FIGURA 24

Paisagem, Joan Miró, 1968.

“O silêncio é a negação do ruído, mas no silêncio o menor ruído se faz enorme”, comentou Miró.

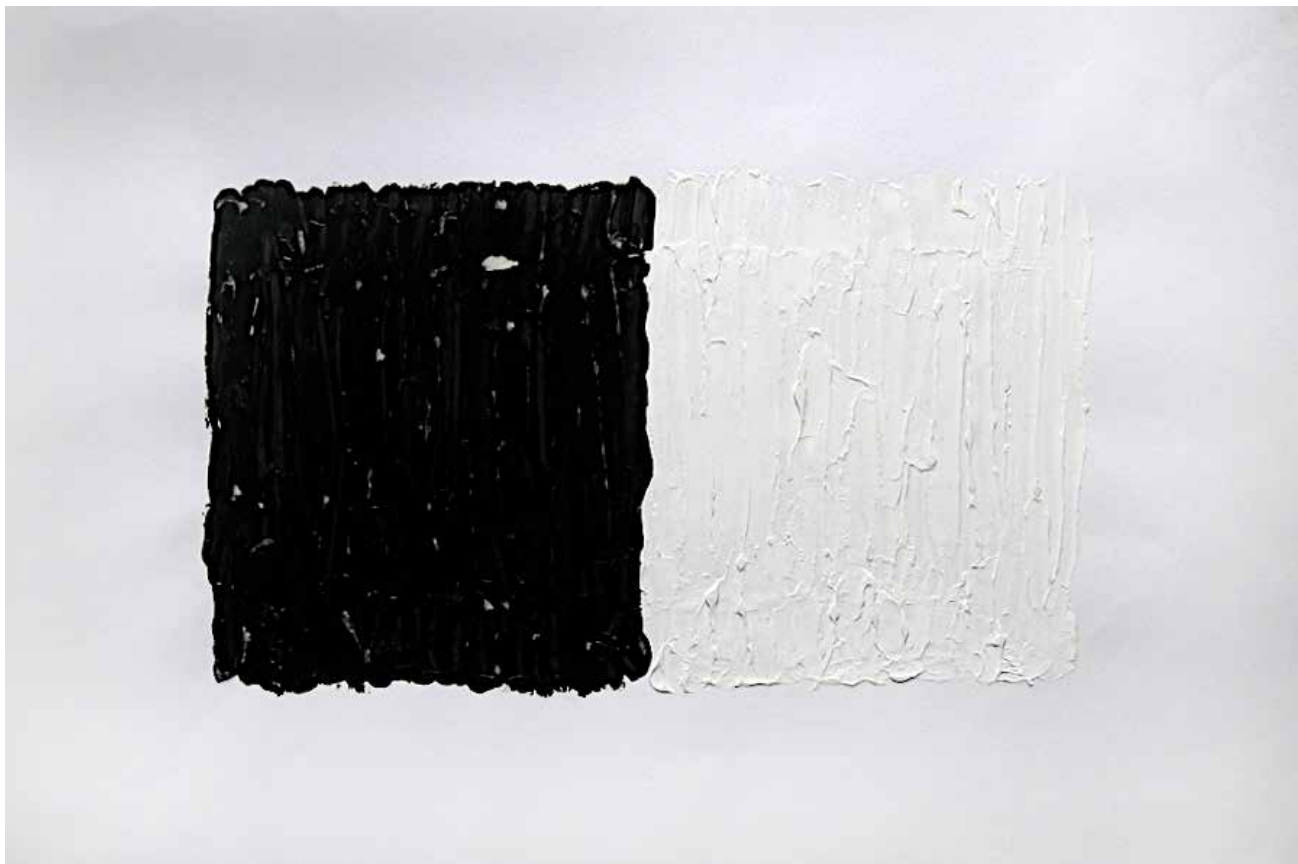
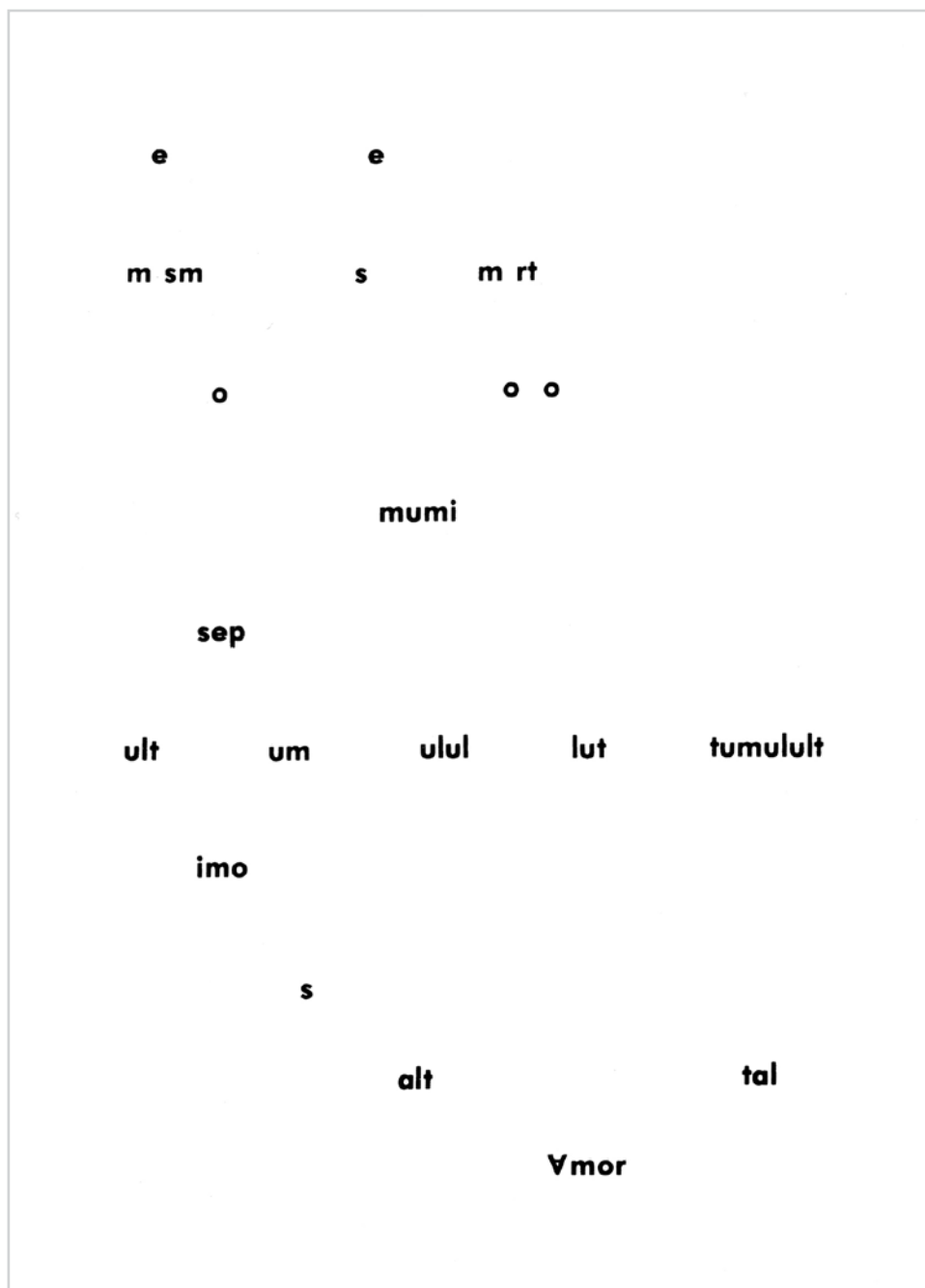


FIGURA 25

Duas Faces, Marcio J.Freitas, 2008.

Esta obra é uma especulação sobre a existência do que se vê e do que não se vê, a partir da relação entre o preto e o branco.



Lupton cita o professor de estatística e desenhista gráfico Edward Tufte, que defende a ampliação do volume de informações na página dizendo que essa é uma maneira de facilitar o entendimento, na medida em que permite conectar, comparar e localizar as mensagens, economizando tempo e esforço. Um dos maiores exemplos desse pensamento é encontrado nas artes gráficas do final dos anos 1980 e durante os 1990. Note-se que ele coincide com o período subsequente à massificação do uso de computadores nas artes gráficas – o Macintosh da Apple surge em 1984 –, o que facilitou a atividade de maneira brutal. Destaca-se dentro desse pensamento o desenhista gráfico David Carson, legatário de Wolfgang Weigart, do movimento punk e da desconstrução, como um dos principais opositores ao *design* modernista da “forma e função”, que pode ser, nesse sentido, considerado um movimento pós-moderno, inclusive porque Carson sentencia a “morte da impressão” no livro “The End Of Print” (2000).

FIGURA 26 (esq.)

Salto, Augusto de Campos, 1954.

Os poetas concretos deixaram um legado ao explorar o espaço em branco na composição de seus poemas: “A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (Campos, 1972: 132-133).

Não há o nada, pois
há o branco. Ele não é
nada, pois nos atinge
sem que possamos
apreendê-lo e nos
envolve sem que
possamos prendê-lo
em uma definição

Georges Didi-Huberman (2013b: 24)

Evolução visual e estilos

Desde o início do século XX várias foram as tentativas de classificar as tipografias a partir das peculiaridades de seus desenhos. Taylor Childers, Jessica Griscti e Liberty Leben (2013) apresentam 25 modelos de classificação existentes. Alguns são feitos a partir de características morfológicas das letras; outros, além dos desenhos das letras, consideram também períodos históricos que geram categorias baseadas em movimentos artísticos (Barroco, Romântico etc.). O fato é que nenhum desses sistemas é suficientemente capaz de abranger todas as variantes existentes: os que priorizam a morfologia deixam incertezas quanto à mescla de estilos diferentes no mesmo desenho – inclinação de eixo humanista e serifa contemporânea, por exemplo –, podendo o mesmo tipo estar em mais de uma classe; os que categorizam por período histórico não esclarecem o que fazer com as tipografias contemporâneas, que, além da sobreposição formal com misturas de estilos, são, em grande parte, inspiradas em tipografias antigas: é possível classificar um trabalho lançado no século XXI de Barroco? Além dessas questões, tanto a pesquisadora Catherine Dixon¹⁰ como o desenhista de tipografia Jonathan Hoefler questionam a competência dos sistemas classificatórios, por não levarem em consideração a diversificação formal e os avanços tecnológicos dos últimos anos (Dixon, 1995, apud Silva e Farias, 2005).

Dessa maneira, optou-se neste trabalho por uma breve apresentação das principais diferenciações estilísticas, baseando-se no trabalho da desenhista gráfica brasileira Andrea Kulpas (2018), que resumiu de maneira concisa e prática as principais características de desenho tipográfico. O recorte da amostragem se limitou às tipografias que têm modelos de escrita tradicionais, com alfabetos latinos de inspiração na romana. Foram deixados de fora os tipos góticos e os decorativos.

10. Dixon, Catherine. *Why we need to reclassify type*. *Eye* 19: 86-87, 1995.

Rgae
*Rgae*¹

Adobe Jenson

Original **Nicolas Jenson, 1470**

Digital **Robert Slimbach, 1995**

Estilo **Antigo, veneziano ou humanista**

- Serifas assimétricas
- Caráter caligráfico
- Contraste moderado
- Eixo de inclinação c. 30°

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec bibendum tempus. Etiam risus sem, rhon-

Rgae
Rgae

Adobe Garamond

Original **Claude Garamond, 1538**

Digital **Robert Slimbach, 1989**

Estilo **Antigo, francês, garaldino ou humanista**

- Serifas assimétricas
- Caráter caligráfico
- Contraste moderado
- Eixo de inclinação c. 30°

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec bibendum tempus. Etiam

1. O tipo original de Jenson não tinha variações itálicas; a primeira surge em 1501, em trabalho de Francesco Griffo. O itálico aqui apresentado foi desenvolvido na digitalização.

Rgae *Rgae*

Baskerville

Original **John Baskerville, 1757**

Digital **George Jones, 2000**

Estilo **Transicional**

- Serifas consistentes
- Terminação em bulbo
- Caráter levemente caligráfico
- Contraste acentuado
- Eixo de inclinação variável

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec bibendum tem-

Rgae *Rgae*

Didot

Original **Firmin Didot, 1784**

Digital **Adrian Frutiger, 1991**

Estilo **Racionalista, moderno**

- Serifas suaves e finas
- Terminação em gota
- Contraste acentuado
- Eixo vertical

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lo-

Rgae
Rgae

Serifa

Original **Vincent Figgins, 1815**
Digital **Linotype (fundição), 2000**
Estilo **Slab, geométrico, egípcio, mecânico²**

- Formas geométricas
- Serifas quadradas, com peso semelhante às hastes
- Sem contraste

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lo-

Rgae
Rgae

Clarendon

Original **Robert Besley, 1845**
Digital **Patrick Griffin, 2007**
Estilo **Slab, grotesco, egípcio ou mecânico²**

- Estrutura uniforme
- Serifas retangulares e pesadas
- Contraformas apertadas
- Terminação em gota
- Sem contraste

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales,

2. Originalmente, os tipos mecânicos slab não têm variações itálicas, e sim inclinadas – que não são consideradas itálicas, porque não apresentam características inspiradas na escrita chanceleresca.

Rgae
Rgae

Freight

Original **Joshua Darden, 2004**

Estilo **Slab contemporâneo**

- Estrutura humanista
- Serifas de transição brusca e quadradas
- Sem contraste

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo

Rgae
Rgae

Chiavettieri

Original **Nikola Kostić, 2015**

Estilo **Contemporâneo**

- Serifas livres³
- Altura-de-x acentuada
- Contraste moderado
- Contraformas arejadas
- Eixo de inclinação variável

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales,

3. Nos estilos contemporâneos, cada tipo possui sua serifa particular, não sendo possível estabelecer um padrão.

Rgae

Akzidenz-grotesk

Original **Berthold (fundição), 1898**

Digital **Berthold (fundição), 2001**

Estilo **Sans grotesco⁴ ou bastão**

- Estrutura homogênea
- Formas arredondadas
- Contraformas mais apertadas
- Sem contraste

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec

4. O estilo grotesco surge em 1832, desenhado por Vincent Figgins. Tradicionalmente, não tem variações itálicas; a Akzidenz não possui nem a versão inclinada.

Fontes: Kulpas (2018); McNeil (2017); Coles 2012.

Rgae

*Rgae*⁵

Futura

Original **Paul Renner, 1927**

Digital **Neufville (fundição), 1987**

Estilo **Sans geométrico**

- Caráter estático
- Baseada em formas geométricas
- Sem contraste

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec

5. Estilos geométricos também não possuem variação itálica e, no caso da Futura, as inclinadas constituem um outro estilo, chamado Futura Obliqua.

Rgae
Rgae

Gill Sans

Original **Eric Gill, 1928**

Digital **Monotype, 2000**

Estilo **Sans humanista⁶**

- Estrutura humanista
- Contraformas arejadas
- Eixo de inclinação variável
- Contraste baixo

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec bibendum tem-

6. As sem serifa humanistas já contam com variações itálicas verdadeiras.

Rgae
Rgae

Karmina

Original **Veronika Burian e José**

Scaglione, 2009

Estilo **Sans humanista contemporâneo⁶**

- Estrutura humanista
- Contraformas arejadas
- Eixo de inclinação variável
- Contraste baixo

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas sagittis turpis in nunc auctor pharetra. Nam iaculis libero a nunc aliquam, ut bibendum nisi mollis. Integer viverra, metus at hendrerit blandit, dolor est interdum sapien, lobortis finibus nisi nisl at ante. Vivamus porttitor massa ac feugiat mattis. Aliquam id lacus sodales, pharetra arcu eu, malesuada lorem. Praesent commodo enim nec bibendum tempus. Etiam ri-

A escrita é uma pintura de palavras

Ana Hatherly (1981: 138)

Tipografia e expressividade

Até a Revolução Industrial, a tipografia era considerada um instrumento para a transmissão de mensagens verbais, e tudo o que foi desenvolvido de desenho tipográfico era destinado à aplicação em livros. O poeta americano Robert Bringhurst (2005: 23) chama a atenção para o fato de que a tipografia existe para honrar seu conteúdo, sendo um ofício que clarifica e compartilha o significado de um texto que geralmente é dado pelo autor. Ele segue dizendo que “a tipografia não passa disto: escrita idealizada” (Bringhurst, 2005: 24-25). Nesse sentido, a tipografia não é um fim em si mesmo; antes, se torna relevante na medida em que é vista como escrita para o registro e a transmissão de conhecimento. No histórico texto “The Crystal Globet”, a americana Beatrice Warde (1900-1969) – uma das primeiras mulheres a pesquisar sobre tipografia, que ocupou o cargo de gerente da Monotype –, defende a invisibilidade da tipografia quando faz uma analogia desta com uma taça de cristal, cuja transparência permite que a qualidade do vinho seja vista e apreciada em sua

totalidade; da mesma forma, a tipografia deve servir para que o conteúdo seja “apreciado”, transmitindo o pensamento do autor do texto sem chamar a atenção para si. Warde afirma que “o mais importante da imprensa é transmitir o pensamento, as ideias, as imagens de uma mente a outra. Podemos considerar essa afirmação como a porta de entrada para a ciência da tipografia”¹¹ (Warde, 1930).

Interessante notar que o mesmo Robert Bringhurst (2005) também defende outro aspecto da tipografia que se torna comum no século XX, com a imagem ganhando cada vez mais presença na cultura ocidental. O autor levanta o ponto de que, no mundo contemporâneo, a tipografia ganha outro atributo: além da função de transmitir informação, de esclarecer o texto e de ser legível, se converteu em um dos protagonistas mais ativos da comunicação visual, ajudando a criar identidade e sendo reconhecida pelo leitor, conscientemente ou não. A tipografia deve exercer essa dualidade no universo de excesso de informação da atualidade: “em um mundo repleto de mensagens que ninguém pediu para receber”, ela precisa primeiro chamar a atenção para si própria, para depois abdicar desta atenção para ser lida (Bringhurst, 2005: 23).

Por sua vez, Lupton (2006: 73) destaca o fato que, nos anos 1980 e início dos 1990, toma força a ideia de que o texto é uma rede aberta de referências e que, por isso, cresce a importância do leitor para criação do significado: “em lugar do modelo clássico, que vê a tipografia como o cálice de cristal do conteúdo, essa visão alternativa pressupõe que o próprio conteúdo muda a cada ato de representação”.

Na visão do professor Flávio Vinicius Cauduro (1998), essa quebra de paradigma se deu a partir de uma mudança surgida na própria linguística. Até o início do século XX, sendo a principal função da escrita tipográfica instrumental, dedicada ao registro e à difusão de informações,

11. Tradução livre a partir do espanhol
“Es que lo más importante en la imprenta es transportar el pensamiento, las ideas, las imágenes de una a otras mentes. Esta declaración la puedes considerar la puerta de entrada de la ciencia de la tipografía”.

não se especulava sobre a questão do desenho do tipo, desprezando sua linguagem não-verbal. Segundo Cauduro (1998), Ferdinand de Saussure dizia que a fala tem primazia sobre os outros meios de comunicação e que a escrita é um meio para o registro da fala, não um sistema paralelo – pensamento que foi dado tanto por Aristóteles, que considerava a fala mais próxima do pensamento, quanto por Platão, em Fedro. Somente na década de 1960, com a teoria desconstrutivista, o franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004) se questionou se a escrita é apenas um signo de outro signo. Cauduro continua, dizendo que um espírito de rebeldia da geração pós-funcionalismo, associado às teorias desconstrutivistas, permite o surgimento de um movimento em que “se confunde propositadamente a clássica distinção entre texto e ilustração, procurando produzir, por estratégias visuais sutis, uma leitura ambígua dos traços impressos”.

Já o professor Francisco Ignácio Homem de Melo (1993: 65) destaca que as Vanguardas Artísticas do início do século XX facilitaram o intercâmbio entre múltiplas linguagens, o que configurou uma ruptura no campo da visualidade: enquanto alguns movimentos fortaleceram o funcionalismo racionalista, outros libertaram a estética de formas pré-concebidas; alguns impulsionaram a tipografia objetiva e funcional, enquanto outros trouxeram toda forma de subjetividade, libertando a tipografia em busca da expressividade.

Portanto, pode-se dizer que pelo menos duas forças tornaram possível que a palavra escrita – incluindo a escrita tipográfica, no sentido de que esta é a reprodução idealizada da escrita – passasse a ser assimilada não apenas a partir do seu valor verbal, mas também como um elemento atuante na visualidade. A teoria desconstrutivista de Derrida, no campo filosófico, somada às quebras de paradigmas promovidas pelas artes plásticas do início do século XX no campo da expressividade, abriram

a possibilidade para que a palavra escrita passasse a ser pesquisada também como um elemento visual, pois poderia ser utilizada para fortalecer uma mensagem com a expressividade de suas formas e contraformas.

...

Para Melo (1993: 53) não existe neutralidade na palavra escrita: qualquer que seja a maneira gráfica utilizada na apresentação de um texto – manuscrito, datilografado, tipográfico –, ela sempre estará sugerindo ao leitor alguma interpretação. Essa característica, que o professor nomeou de “iconicidade da palavra escrita”, tem uma relação metafórica com o tom de voz usado na palavra falada. Melo (1993: 53) afirma que “a partir desta dimensão icônica se agregam significados à palavra escrita que vão além do código verbal, permitindo ‘amplificar o sentido das palavras’ e ‘potencializar intenções expressivas’”. O professor propõe um interessante exercício em sua tese de doutorado, no qual apresenta a palavra “mesa” escrita em diferentes tipografias, para exemplificar o fenômeno: quase naturalmente, associamos cada estilo de letra a um modelo de mesa diferente [FIGURA 27].

No mesmo sentido dado por Melo, é possível estabelecer uma evidente relação entre o desenho tipográfico e a arquitetura [FIGURA 28]. Ao longo da história, cada período teve um espírito próprio, que está representado na maioria das criações humanas. Citando novamente Bringhurst (2005: 136), estudar a história da tipografia é tratar das relações entre desenho tipográfico e as demais atividades humanas. Ao longo da história, cada período teve um espírito próprio, que está presente na maioria das criações humanas.

Por sua vez, Ana Hatherly (1929–2015) observa que não se pode dissociar a letra do seu aspecto pictórico. Para ela, “é preciso não esquecermos

FIGURA 27

**Cada tipo de letra,
uma mensagem**

Fonte: Melo, 1993: 53

Cada tipo de letra remete a um modelo de mesa. Melo chamou essa característica de “iconicidade da letra”.

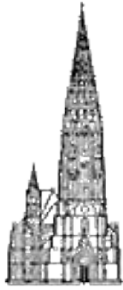
mesa	Helvetica Neue
mesa	Adama
mesa	Bauer Bodoni
mesa	Amerigo
mesa	Futura
mesa	Unifraktur
mesa	Impact
mesa	Apple Chancery
mesa	Comic Sans

FIGURA 28

Cada época, seu estilo

Fonte: <http://typolis.de>. Acessado em 20 de janeiro de 2015.

Comparação entre estilos tipográficos e arquitetônicos



01

Gótico, séculos XII-XV



N

Renascimento, séculos XV-XVI



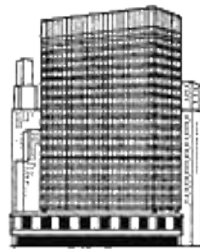
M

Barroco, séculos XVI-XVII



H

Neoclássico, século XVIII



HH

Funcionalismo, século XIX

que a escrita alfabética é relativamente recente e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens. Assim, se quisermos estudar a origem da poesia como escrita dum texto, nunca a poderemos dissociar do seu aspecto pictórico. Percorrendo a história mundial das imagens produzidas pelo homem, encontraremos quase sempre paralelamente escrita e imagem, sendo muitas vezes uma a outra” (Hatherly, 1981:138).

Hatherly (1981: 139-140) apresenta poemas publicados ao longo da história que exploravam a forma gráfica como parte integrante da expressividade e da construção poética, desde o manuscrito *O Ovo*, de Simias de Rodas [FIGURA 29, PÁG. 111]. Datado do século III a.C., ele é composto em forma de ovo, uma metáfora do processo poético, e tem, inclusive, uma regra especial de leitura, que deve ser feita a partir da primeira linha superior, saltando para a última inferior, retornando para a segunda superior e assim sucessivamente, até atingir o centro (Hatherly, 1981: 139). A artista segue, dizendo que, ao longo da Idade Média e até o século XIX, continuam surgindo “textos-imagens”. Ela destaca, sobretudo a relevância do Barroco português para a Poesia Experimental, não apenas pela quantidade, mas também pela peculiaridade: tendo, em sua maior parte, origem atribuída à tradição grega, ligada ao hermetismo greco-romano e ao neo-platonismo, é um estilo muito mais conectado ao cabalismo hebraico e ao hermetismo, durante os séculos XVII e XVIII (Hatherly, 1983: 17-18).

Segundo a poeta, o mais relevante de todo esse percurso histórico de poesia visual é a sua contribuição para a arte de vanguarda do século XX.

Mas o aspecto mais marcante desta visão diacrónica, que permite considerar como antepassados do texto-visual uma vastíssima sucessão de objectos e textos produzidos por diferentes culturas em diferentes épocas, para além das eventuais deformações ópticas que o grande ângulo assim abrangido possa implicar,

o aspecto mais marcante e que importa aqui pôr em destaque é que esta nova maneira de interpretar os objectos da arte poética, ou os por ela produzidos, é uma das contribuições mais específicas da arte da vanguarda do século XX. (Hatherly, 1981: 141).

Considerado uma influência fundamental para a Poesia Concreta brasileira, o poema publicado em 1897 “Un Coup de Dés Jamais n’Abolira le Hasard” (Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso), de Stéphane Mallarmé (1842-1898) [FIGURAS 35 E 36, PÁG. 116], é marcado pela visualidade na composição, a qual se apoia na sonoridade das palavras. Mallarmé rompeu convenções, libertando a página da singularidade tipográfica, explorando diversos tipos de diferentes tamanhos e abordando diversas velocidades ao usar o silêncio do vazio da página; ele inaugurou, com “Un Coup de Dés”, a semântica do espaço em branco, ao atribuir novos significados às pausas visuais (Nannini, 2016: 43). O uso de recursos tipográficos possibilitou uma série de inflexões ao pensamento poético, livre de amarras formais, permitindo maior plasticidade em pausas e intervalos. Dessa maneira, uma inovação na maneira de usar as palavras surge no ambiente da literatura e nas artes gráficas ao mesmo tempo (Nannini, 2016: 43-44).

O poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) contribuiu para a fortalecimento do texto-imagem com a publicação, em 1918, de “Calligrammes” (Caligramas) [FIGURA 37, PÁG. 117], em que as letras são aplicadas de maneira a formar um desenho, uma figura ou um pictograma, expressão que será retomada pelos concretistas a partir dos anos 1950. Apollinaire explorou a fusão potencial entre poesia e pintura e introduziu na página impressa o conceito de simultaneidade na tipografia, vinculando-a ao tempo e à sequência (Meggs e Purvis, 2009: 322). Assim, o poeta

influenciou de maneira significativa não apenas a poesia moderna, mas também as artes gráficas.

Em “Calligrammes”, Apollinaire desenha o tema do poema com as palavras tendo evidente inspiração em Simias de Rodes, explorando todo o potencial da forma gráfica e configurando imagens. De acordo com Michel Foucault¹² (1989: 7, apud Nannini, 2016: 57), “o Caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler”.

Não se pode afirmar ser completa novidade esse diálogo entre verbal e visual, mas, para Hatherly (1981: 141), a permanência desse modo de expressão, a qual se pode chamar de evolução histórica do texto-visual ou texto-imagem, fundamenta uma necessidade que encontra na modernidade a Poesia Concreta.

Essa abordagem temporal e histórica é notável sobretudo durante o período das Vanguardas Artísticas no início do século XX e continua até hoje. Segundo Ellen Lupton (2006: 74), integrar forma e conteúdo talvez tenha sido o impulso mais persistente da arte e do *design* no século XX; ela cita o exemplo dos poetas dadaístas e futuristas, que usaram a tipografia para criar textos cujo conteúdo era inseparável do desenho das letras e da página.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA Dando sequência à contextualização evolutiva e histórica do texto-imagem proposta por Hatherly, apresenta-se a seguir uma breve amostra de trabalhos que se destacam pelo uso da expressividade visual da escrita.

12. Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989, p. 6-13.

Χατίλας
 μητρίες τί τὸδ'
 ὅντι νῖον· ὅς φασιν
 θυμὸν δ' ἔξο δ' ἄγναι·
 τὸ μὲν θῆκεν ἰερέας
 Ἐΐτας ἀνέλιξ· κούρῃ, οἷον δ' ὄρ-
 σας ἐκ μήτρῳ μοτοδύμοι· μῆτις
 πάρεστιν αἰεὶ. θῆκε δ' ὕψιστον ἄ-
 κού λείπον φέρων ἰδύμεν ποδῶν, πείσσει
 Στεαῖσιν κούρας καλ'· ἀλλὰ σὺ ὅρσι πείδων
 ἐλάφῳ τιμάσῃ, πάλαι κραίνοισιν ὑπὸ ἄ-
 κρον ἱερέας πρὸς λόφων χεῖρ' ἰύδμην ἴχου
 πιδύας, ἐξ τὰς ὁμοδύμων ἀμφίπαιλιν αἰψ' ὕδ' αὖ
 θῆς ἐκ κούρας διέξυμνα πικρὸν τι· ταῖ δ' ἀκίκοι
 κού (μεδύων ἄφασ, δ' ὄγ' ἐκ λείπον ὁδοβίλ· αἰ-
 ν' ὅρσι ἐσσι) ἀνέλιξ· ταῖς δ' ἀνέλιξ κούρας κούρας
 ποσὶ ποσὶν, πολὺ πάλαι μετ' ἱερέας μελῶν, ἱερέας
 πείσσειν ἐκ τῶν ὁρσι πείδων πείσσειν πείσσειν
 βαλῆας ἐλκύν τῶν· λείπον δ' ὅντι, πολὺ πάλαι ἐκ
 νομὸν ἰδύμεν, ταυτοφύων ἰδύμεν νύμφων, τὴν ἀμύροτον
 μετ' ὅς φίλας τῶν· ὅρσι αἰεὶ μὲν ἱερέας
 κούρας· ἴχου δ' ὅντι ταῖς πάλαι πείσσειν
 μοι δ' ἴχου αἰεὶ, ἀμύροτον εἰς ἀμύροτον
 ἴχου πείσσειν τῶν· ἰδύμεν, φίλας
 λείπον τῶν· φίλας ἴδων πεί-
 σσειν μετ' ὅς· λείπον μὲν
 ἰδύμεν ἀμύροτον· ἰδύμεν
 ὅντι δ' ἰδύμεν· ἰδύμεν

FIGURA 29

O Ovo, Simias de Rodes, século III a.C.

É um poema metalinguístico que trata do nascimento do poema.

Abaixo, tradução direta do grego por José Paulo Paes.

“Acolhe este novo urdume que, animosa Tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso e
 mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número e seguiu de pronto, desde cima, o
 declive dos pés erradios tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo e faz
 vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida, até que, de dentro de seu covil,
 uma fera cruel, ao eco balido, pule mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos
 recobertos de neve. Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos
 complexos. balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo que imortal
 desejo impela, precipites, para a ansiada teta da mãe para bater, atrás deles, a vária e concorda
 ária das Piérides até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos, arauto dos deuses,
 Hermes, jogou-se à tribo dos mortais, e pura, ela compôs na dor estrídula do parto. benévolo.

CONCLUSIO XXVII.

Carmen sota de ian Lusitanum significationibus nominis Sacratissimi Mariæ

D.d. **Z**i, faS esT, n**A**tu**R**æ ExuL obLigAr**I**S
J.C. **>**DO**ic** priore**M** cap**I**tis mi**N**ut**>**
C.d. **>**EGrEsum per**DE**NtEs: cRimen**I**US. rEdu**O**
C.E. **L**LU**d**co**M**pilata: n**E**cohares tra**N**sfe**>**
H: **>**dilluM: At p**RE**MA**r**vit**I**cUM privign**>**

FIGURA 30

Poema de Manuel da Gama Lobo, século XVII.

*Ao mesmo Dezembargador Belchior da
Cunha Brochado.*

SONETO

Dou pruden nobre huma afav
 >to >te >no >el
 Rec scien benign e apraziv
 Uni singula ra inflexiv
 >co >ro >el
 Magnifi precla incomparav
 Do Mun grave ju inimitav
 >do >is >el
 Admira goza aplauso incriv
 Po a trabalha tan e t terriv
 >is >to >am >el
 Da promp execuç semp. inc.
 Voss fa senhor sej noto
 >a >ma >a >ia
 L no cli onde nunc chego o d
 Ond do Ere só se tem menor
 >e >bo >ia
 Para qu gar tal tanto energ
 Po de toda es Terr é gentil blor
 >is >ta >a >ia
 Da ma remota sej uma alegr

FIGURA 31

Poema de Gregório de Matos, século XVII.



FIGURA 38

Reine de Joie, Henri de Toulouse-Lautrec, 1892.

Em estilo Art Nouveau, o cartaz teve sua distribuição proibida pelo banqueiro Alphonse de Rothschild, que julgou que sua imagem havia sido usada indevidamente.

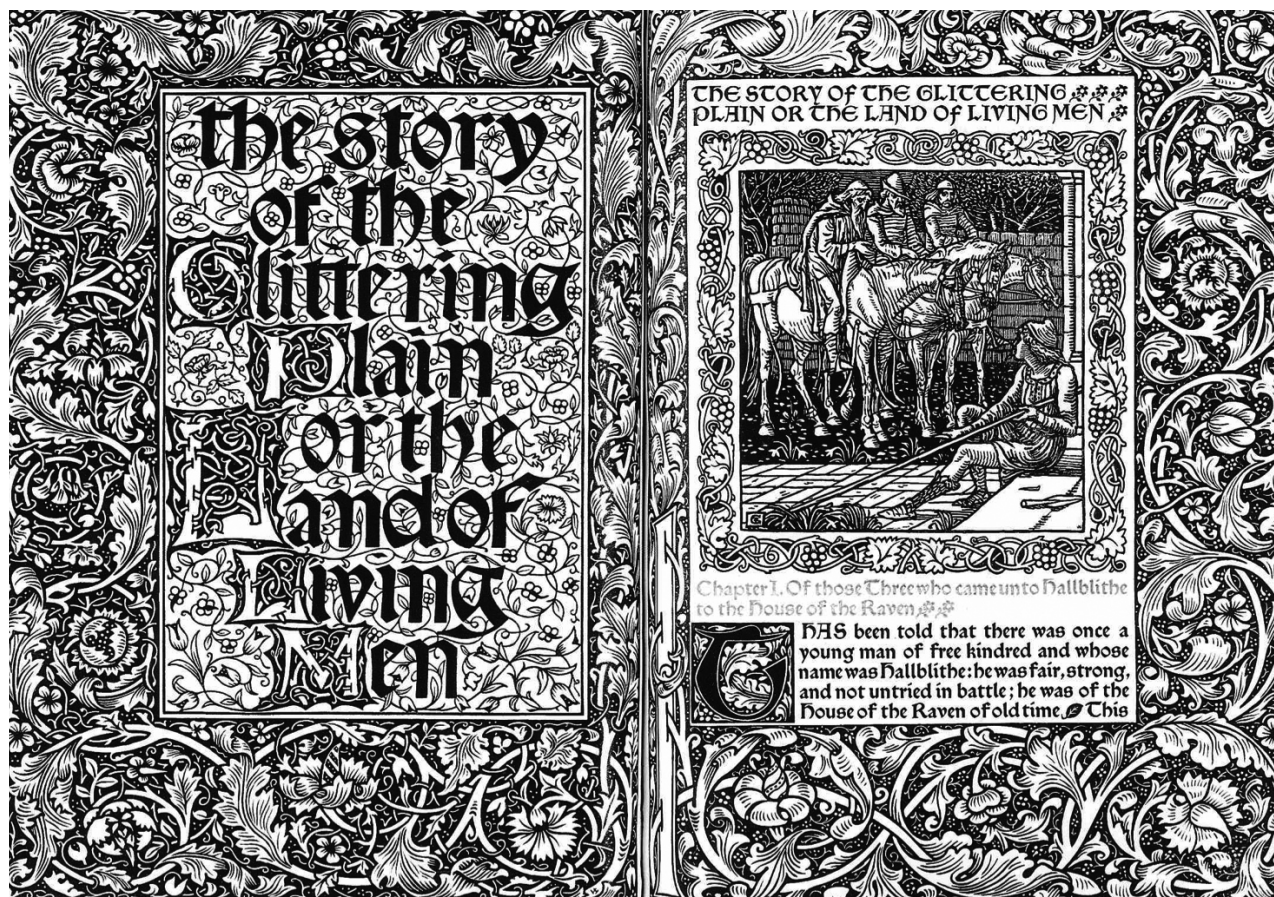


FIGURA 39

Página de rosto do livro *The Story of the Glittering Plain*, William Morris e Walter Crane (ilustração), 1894.

A compulsão por preencher todos os espaços com ornamentação é característica marcante de Morris e do movimento Arts & Crafts, neste primeiro trabalho da gráfica Kelmscott Press.



FIGURA 40

The Glasgow Institute of Fine Arts, Margaret e Frances Macdonald, com J. Herbert McNair, 1895.

Em estilo Art Déco, o desenho do cartaz apresenta forte verticalidade ascendente.



FIGURA 41

De Stijl, Vilmos Huszár, 1917.

O artista combinou o texto com o logotipo desenhado por Theo Van Doesburg, criando um retângulo conciso no centro da capa da revista.



FIGURA 42

Les Mots en Liberté Futuristes, Filippo Marinetti, 1919.

A confusão e o caos da batalha explodem acima da moça, que lê a carta do namorado enviada do front. O trabalho foi inspirado nas experiências de Marinetti nas trincheiras da guerra.



FIGURA 43

Soirée du Couer à Barbe, Ilya Zdanevitch, 1923.

Mais de 40 fontes tipográficas foram usadas neste cartaz, de inspiração dadaísta, feito para uma peça de teatro. O movimento contribuiu para livrar a tipografia de convenções e preceitos tradicionais (por exemplo, a recomendação de que duas ou três fontes bastam para um bom design).



FIGURA 44

Pagina de *La Fin du Monde Filmé par l'Ange Notre Dame*,
Blaise Cendrars e Fernand Léger (ilustração), 1919.

Um giro representa a recriação da Terra após a queda do Homem; cinético
em câmera lenta indica a composição geométrica de inspiração cubista.



FIGURA 45

La Section d'Or, Theo Van Doesburg, 1920.

O *lettering* original foi desenhado com tinta no cartaz que anunciou uma exposição internacional de artistas cubistas e neocubistas.



FIGURA 46

Cartaz de Neuland, Rudolf Kock, 1923.

Uma textura densa é alcançada com o uso da tipografia Neuland, inspirada em xilogravura, neste trabalho de apresentação.



FIGURA 47

Capa de Die Kunstisten, El Lissitzky e Hans Arp, 1925.

O desenho construtivista de Lissitzky utiliza gride de três colunas e a tipografia Akzidez Grotesk Bold, preconizando o estilo suíço modernista da segunda metade do século XX.



FIGURA 48

Cartão autopromocional, Fortunato Depero, 1927.

Anarquismo explosivo inspirado no movimento futurista.



FIGURA 49

Büro, Theo Ballmer, 1928.

Vestígios dos quadrados do grille utilizado para a construção deste cartaz de uma exposição de materiais de escritório aparecem nas finas linhas brancas.

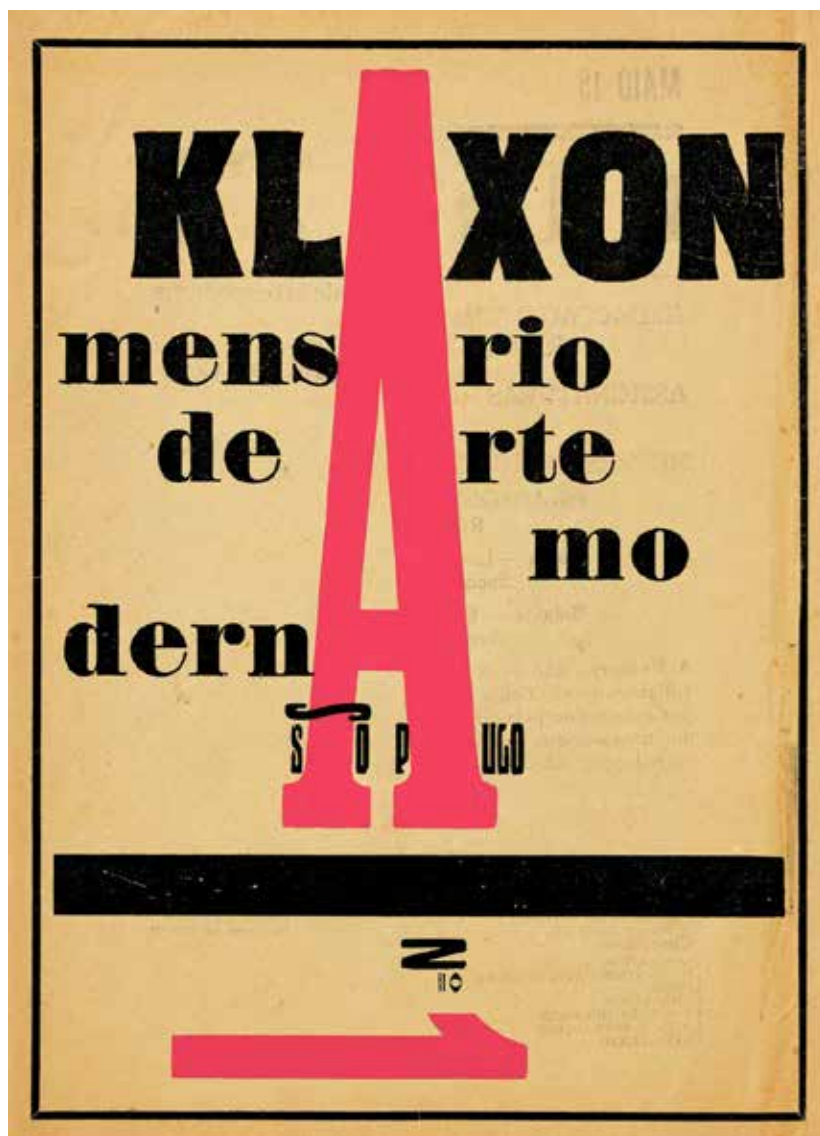


FIGURA 50

Klaxon, 1922, provavelmente de Guilherme de Almeida.

O arranjo tipográfico da capa da Klaxon se tornou um ícone do modernismo brasileiro; a composição se manteve inalterada nos nove números da revista.



FIGURA 51

Trio à La Haye, Piet Zwart, 1929.

Cores primárias conectam o cartaz ao movimento DeStijl, mas a composição caótica, com profusão de tipos, é inspiração dadaísta.

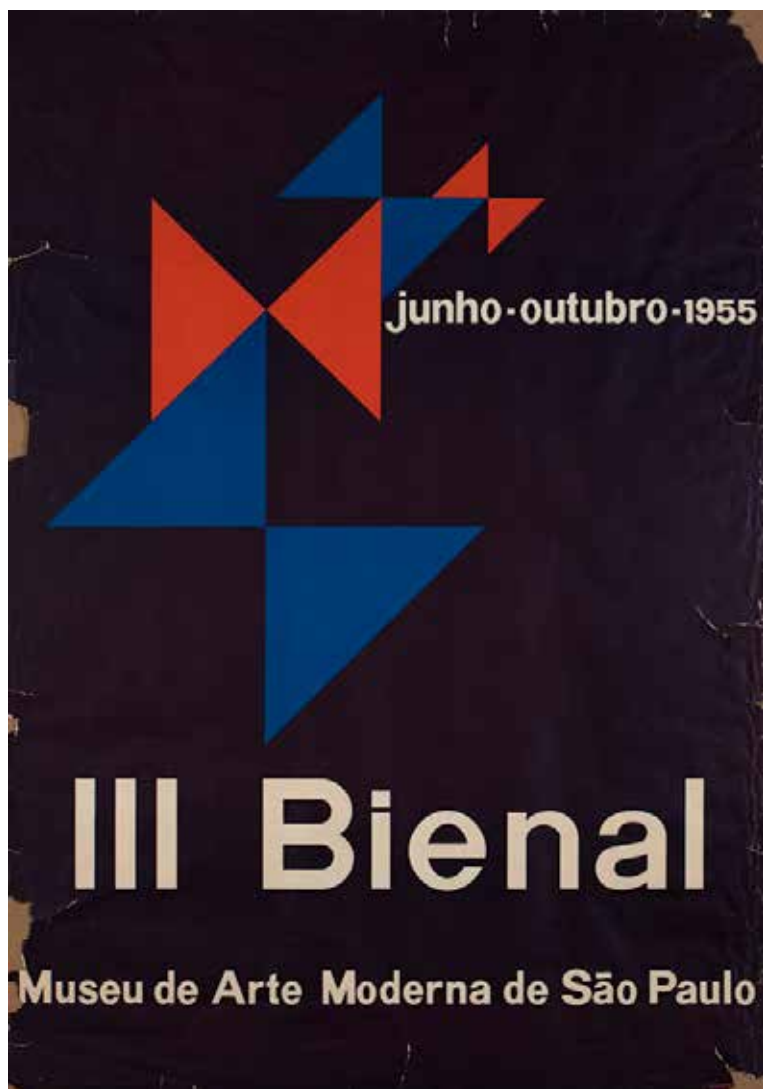


FIGURA 52

3ª Bienal de São Paulo, Alexandre Wollner, 1955.

Trabalho brasileiro representante do estilo Internacional de *design*, em que Alexandre Wollner foi pioneiro no país.

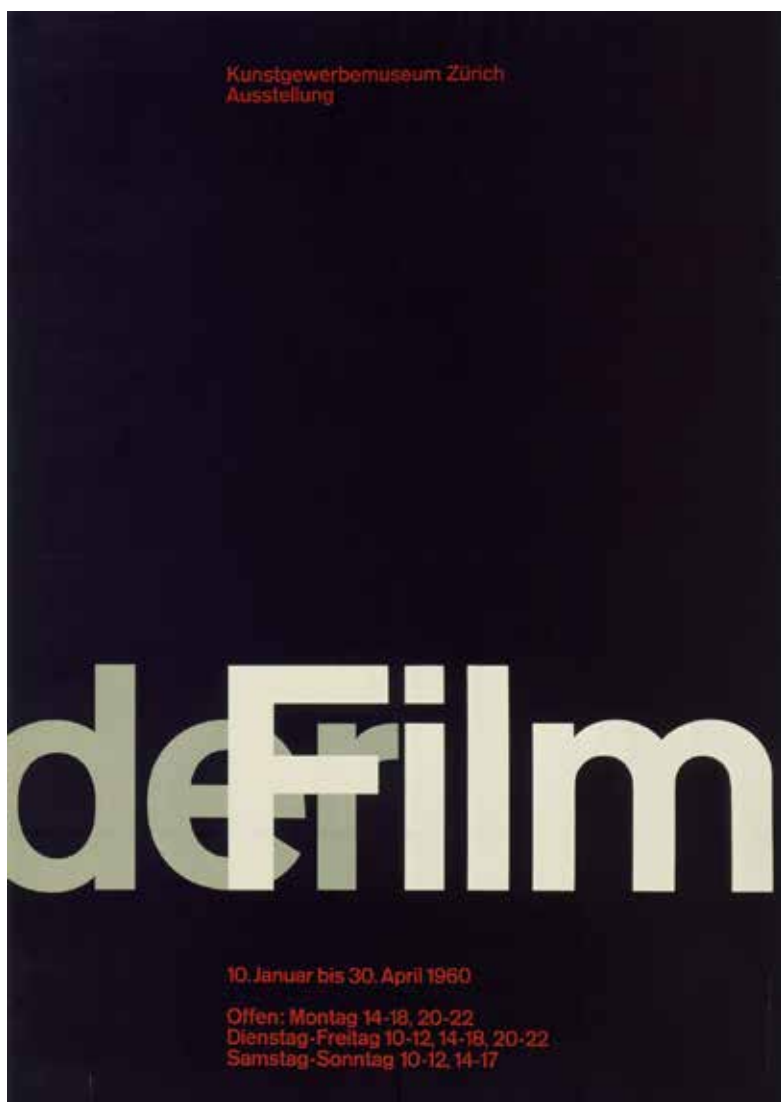


FIGURA 53

Der Film, Josef Müller-Brockmann, 1960.

O cartaz demonstra harmonia dada pela divisão matemática do espaço: sua simplicidade é característica do *design* moderno do estilo Internacional, que considerava que “menos é mais”.



FIGURA 54

The Yarbids, The Doors & Others, B. McLean, 1960.

O movimento de contracultura dos anos 1960 desenvolveu sua própria linguagem gráfica, utilizando impressão em serigrafia neste cartaz para um evento musical.



FIGURA 55

Dauida Bold, Herb Lubalin, 1965.

Neste cartaz de lançamento da tipografia de Louis Minott, quatro versos do trava-língua de Peter Pipe compartilham um único P capitular.

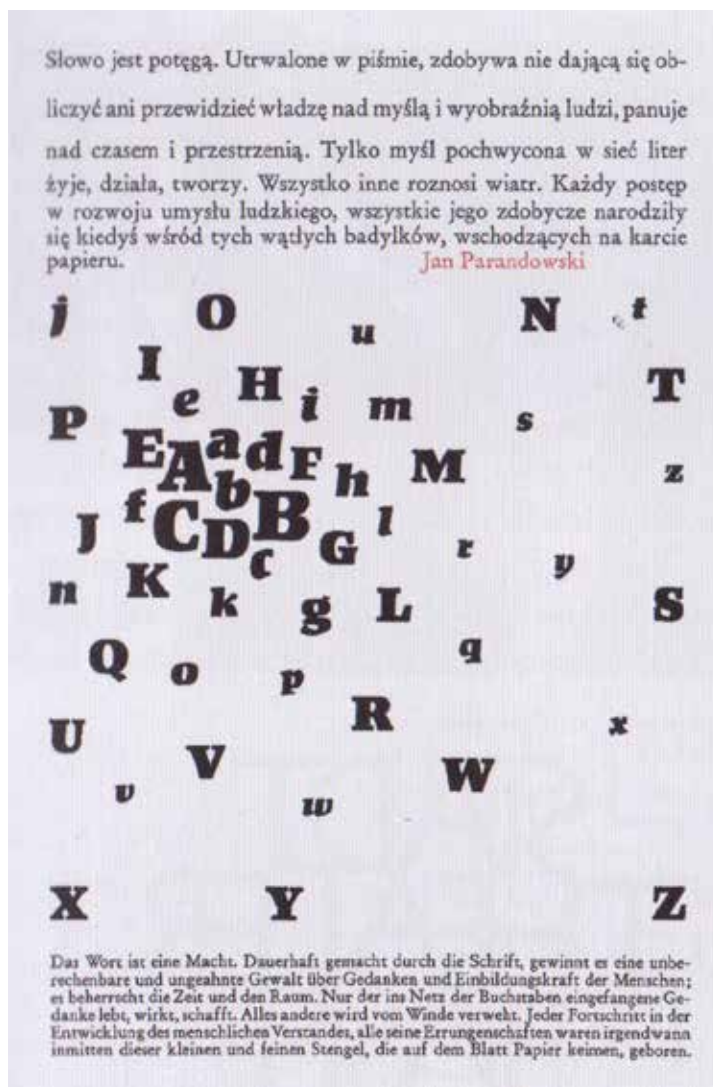


FIGURA 56

Manuale Typographicum, Hermann Zapf, 1969.

Uma citação de Jan Parandowski sobre o poder da palavra impressa para governar o tempo e o espaço inspirou este trabalho do tipógrafo Zapf, em que a tensão irradia do agrupamento central.

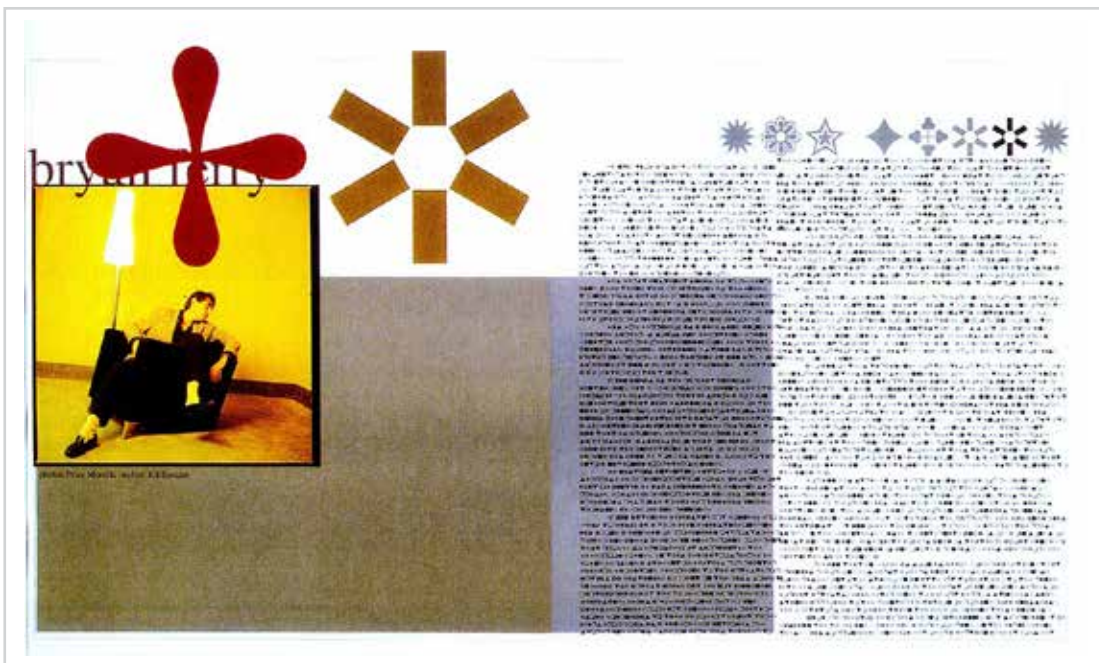


FIGURA 57
The World, Paula Scher, 1998.

FIGURA 58
Philadelphia Explained, Paula Scher, 1998.

Scher produziu pinturas de mapas escrevendo os nomes dos lugares; a série virou uma espécie de obsessão, até a artista preencher salas inteiras com mapas escritos.

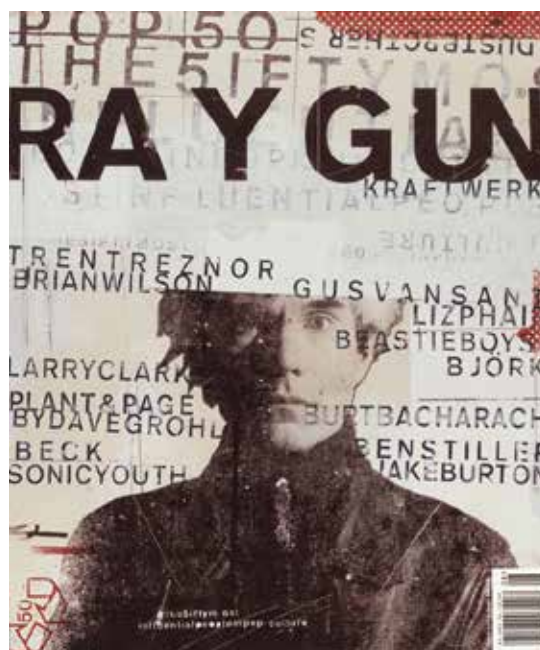




FIGURAS 59 E 60

Ray Gun, David
Carson, 1993.

O desenhista gráfico e surfista foi expoente do estilo Desconstrutivo nos anos 1990. Ele publicou na revista Ray Gun, uma reportagem inteira sobre o músico Bryan Ferry com a tipografia Zapf Dingbats porque achou o texto chato.



Série de cartazes Rocks Off

A seguir, apresenta-se a série Rocks Off, realizada entre 2011 e 2012, na qual a tipografia foi aplicada de forma a ser a principal imagem dos cartazes. Realizadas em caráter experimental, algumas artes nasceram a partir de fontes tipográficas digitais preexistentes, as quais foram manejadas para estabelecer novas relações expressivas; outras surgiram de esboços manuais, que posteriormente foram digitalizados e trabalhados. Após dois anos, a série foi concluída, com mais de 30 cartazes e com a consciência de que a imagem tipográfica pode fornecer tantas possibilidades criativas quanto se puder imaginar. Esta série foi tema da exposição O Tipógrafo Dançarino, realizada entre dezembro de 2011 e fevereiro de 2012, no clube Alberta #3, em São Paulo.



FIGURA 61

Folheto de divulgação
da exposição O
Tipógrafo Dançarino.

FIGURAS 62 A 73

Série Rocks Off, Marcio
J.Freitas, 2011-2012
(págs. 138 a 145).



FIGURA 62

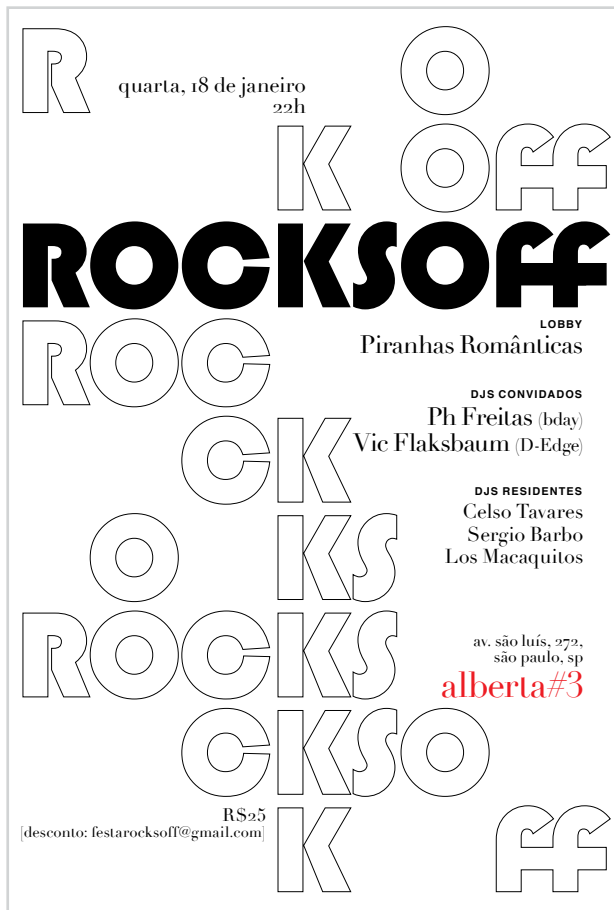


FIGURA 63

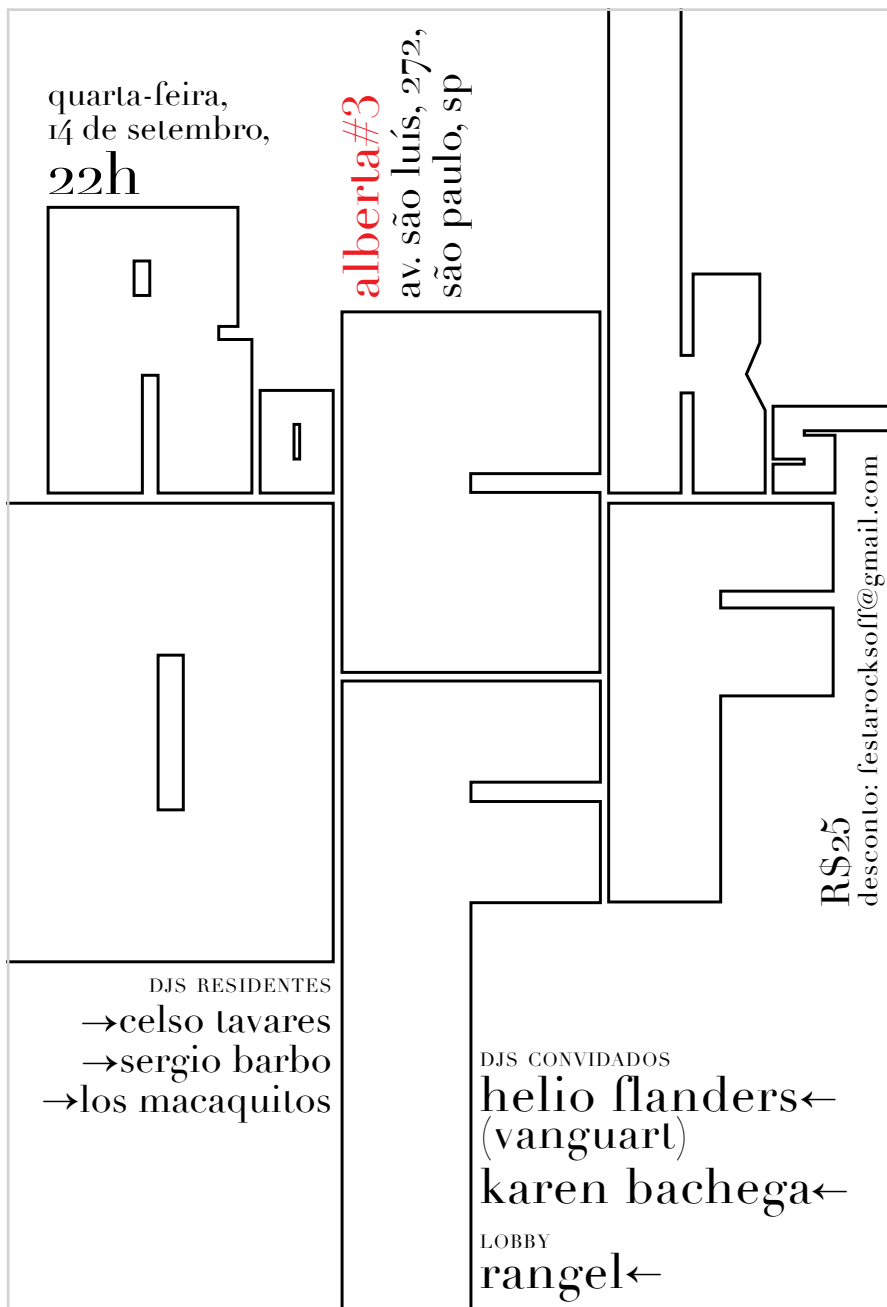


FIGURA 64

quarta-feira,
21 de setembro
22h

djs convidados:
+Flavio (Forgoten Boys) +Marcio Villar
lobby: +Lu Riot

djs residentes" +Los Macaquitos +Sergio Barbo +Celso Tavares

R\$25 [desconto: festarocksoff@gmail.com]

alberta#3
av. são luís, 272,
são paulo, sp

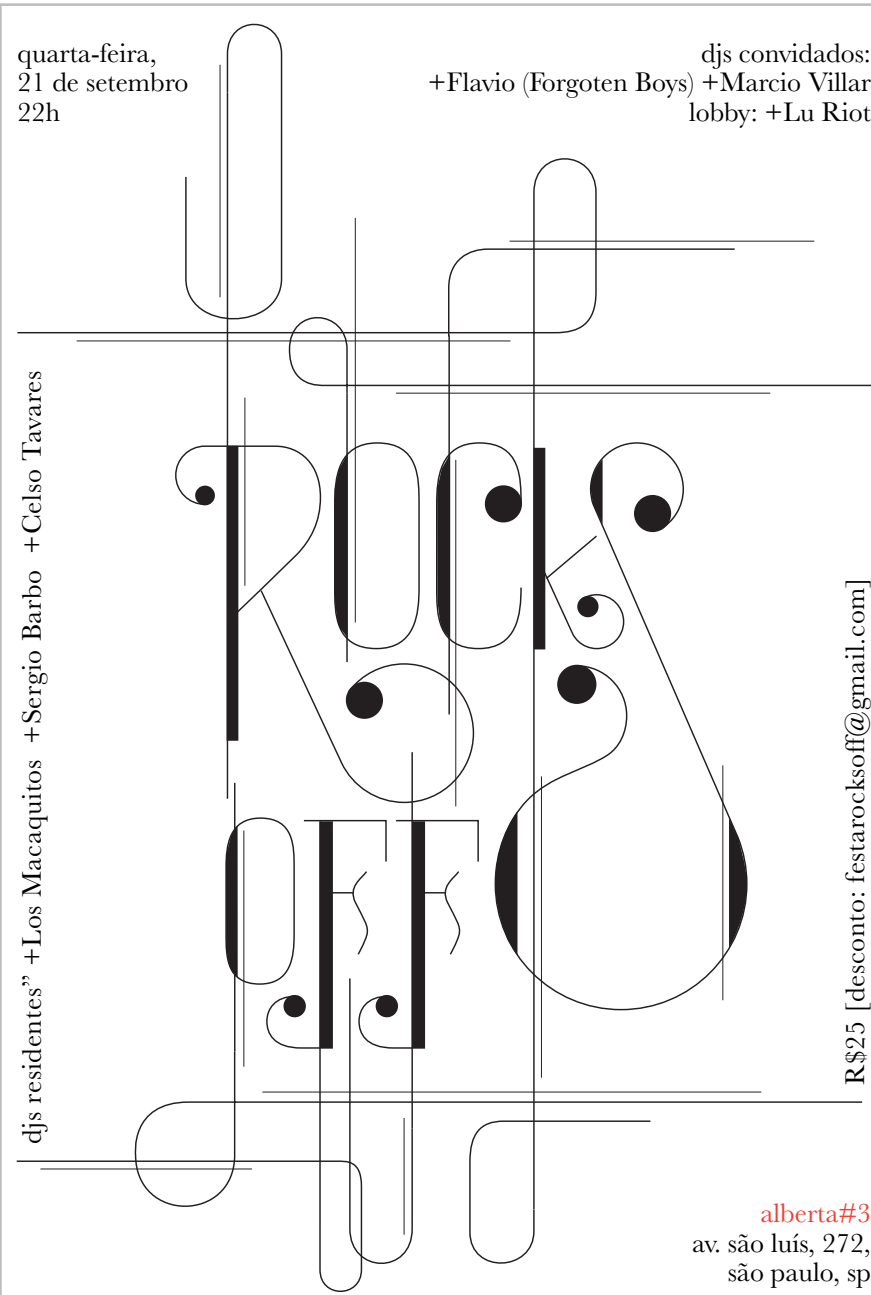


FIGURA 65

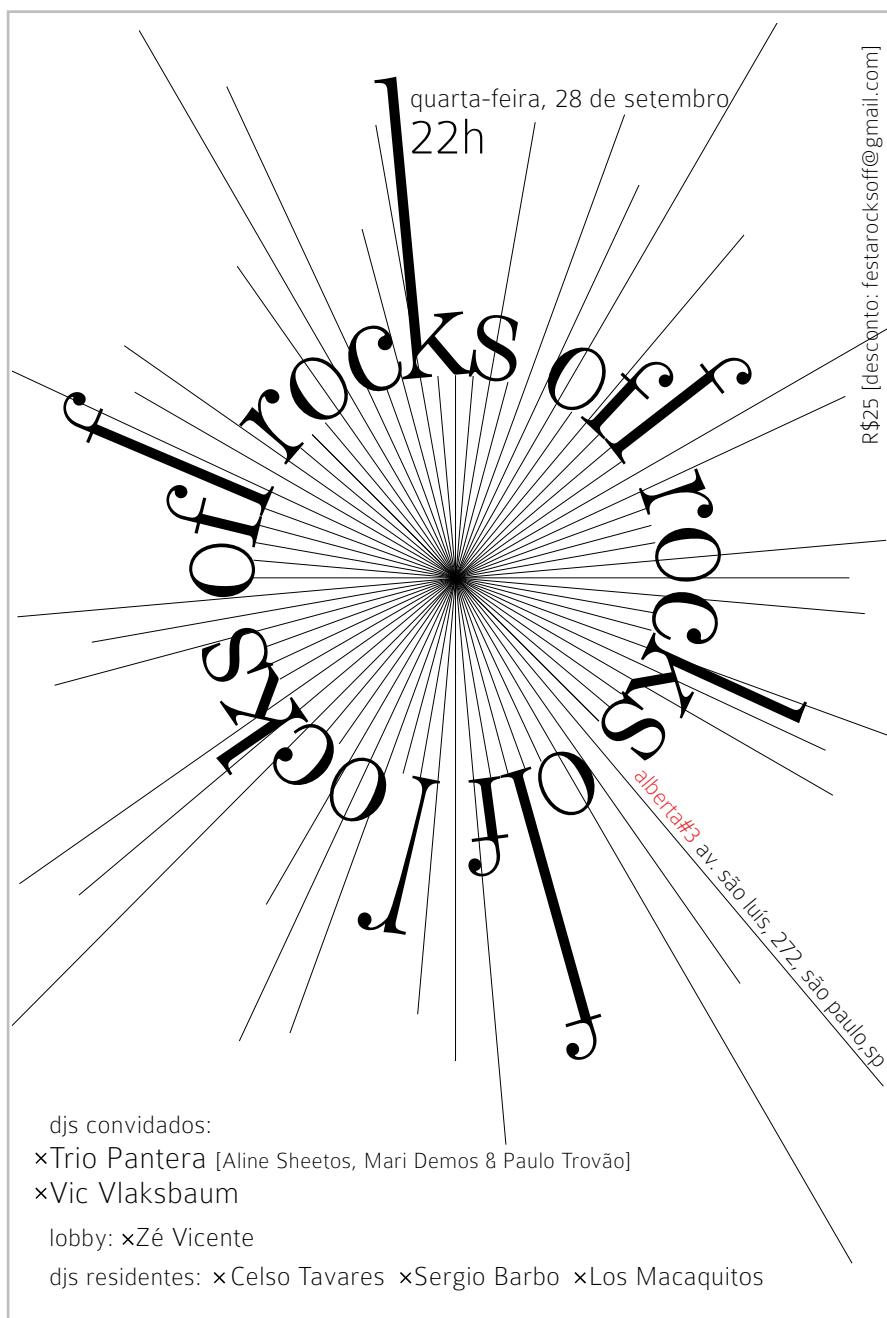


FIGURA 66

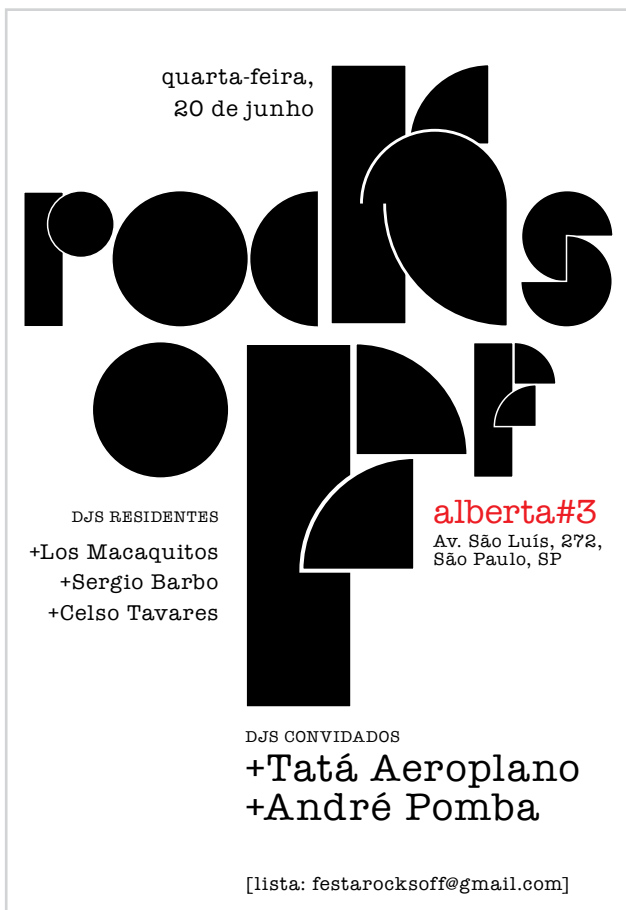


FIGURA 67

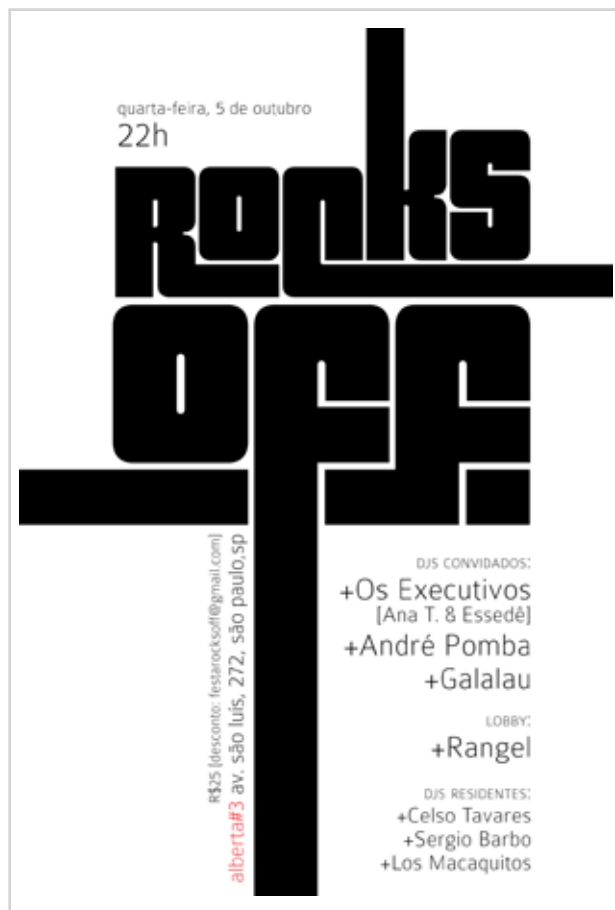


FIGURA 68

djs convidados
+ Luiz Thunderbird
(MTV)
+ The Exs
+ Tarsila de Castro

quarta
20 de julho
22h

djs residentes
Los Macaquitos
Sergio Barbo
Celso Tavares

lobby: Rangel (20h à 23h)

rocksoff

R\$25
desconto:
festarocksoff@gmail.com
alberta#3
av. sao luiz, 272
sao paulo, sp

FIGURA 69

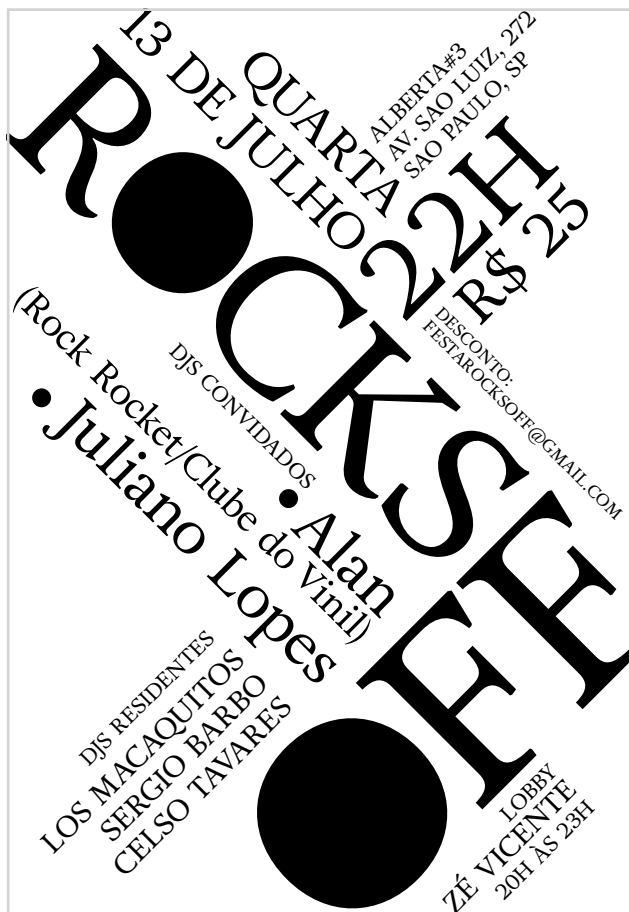


FIGURA 70

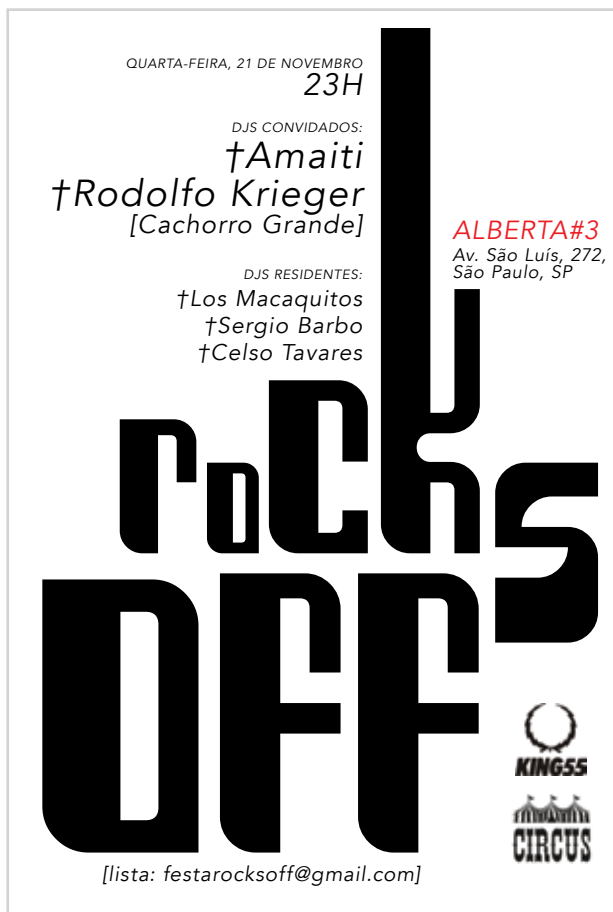


FIGURA 71



FIGURA 72



FIGURA 73

A fase ortodoxa da Poesia Concreta e a Futura

A partir dos anos 1950, artistas e poetas brasileiros passaram a explorar a carga de significados do desenho da letra e da página impressa, com trabalhos que configuravam uma ruptura com a suposta neutralidade da palavra – comum aos poemas tradicionais – e mesmo tomavam consciência dessa impossibilidade. Os poetas concretos produziram trabalhos que são fortemente marcados pela visualidade do próprio texto (Melo, 1993: 62). “Os alinhamentos são definidos em função de cada situação específica e não por uma ordem apriorística, externa ao texto. As linhas, as palavras e até mesmo as letras passam a ter um peso visual próprio, incorporando inclusive a superfície branca do papel” (Melo, 1993: 62).

O Plano-Piloto Para Poesia Concreta foi publicado no número 4 da revista *Noigandres*, em 1958, simultaneamente em português e em inglês. Assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, o Plano-Piloto é uma síntese de artigos e manifestos do grupo Noigandres, publicados a partir de 1950. Apresenta os conceitos da produção do grupo e como seus integrantes entendiam a nova poesia: uma evolução crítica de forma e o fim do ciclo histórico do verso (Campos, 1972: 131).

Logo na primeira parte do manifesto encontra-se a importância da composição visual, com a afirmação de que “a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural”. Ou, ainda, quando os autores registram: “apelo à comunicação não verbal, o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”. No mesmo sentido, eles ainda expõem conceitos sobre ritmo e força relacional e destacam que, em uma fase avançada, “predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível)”. Ao mesmo

tempo, o Plano-Piloto apresenta a exclusão da subjetividade: “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (Campos, 1972: 132-133).

Ana Hatherly (1981: 142) fortalece ainda mais esse discurso, dizendo que os teóricos da poesia concreta “sempre proclamaram o seu desejo de universalização e a possibilidade de o poema concreto a realizar, uma vez que nele ‘ocorre o fenômeno da metacomunicação, coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal [...] visando a comum multiplicidade da linguagem’”.

Resume-se a seguir algumas características, considerando o que é relevante para esta pesquisa: 1. a composição gráfica é parte do poema; 2. a valorização da comunicação não verbal; 3. o ritmo e a força relacional; 4. a predominância de formas geométricas; e 5. a depreciação da subjetividade em favor do racionalismo.

Nesse contexto, destaca-se o uso quase exclusivo da tipografia Futura [FIGURA 74] nos poemas da fase ortodoxa da Poesia Concreta no Brasil. Desenvolvida pelo desenhista gráfico e professor alemão Paul Renner (1878–1956) entre 1925 e 1926 e lançada em 1927, a Futura tem estreita relação conceitual e formal com o movimento concreto. Renner, apesar de não estar diretamente ligado à Bauhaus¹³, foi um defensor dos princípios da escola, sendo partidário da Nova Tipografia, movimento liderado por Jan Tschichold (1902–1974) que defendia o desenho gráfico funcional, pondo fim aos excessos decorativos da Art Nouveau (Grandes, 2001). Renner se inspirou nas pesquisas de Herbert Bayer (1900–1985), professor de tipografia da Bauhaus, que propôs, em 1925, um alfabeto de letras sem serifa, construídas com módulos geométricos e apenas com minúsculas – ele considerava as maiúsculas desnecessárias, dizendo que não são necessários dois signos para o mesmo som –, nomeado de Universal [FIGURA 75]. Sua intenção foi de eliminar tudo o que era desnecessário,

13. A Bauhaus foi uma escola fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919 na cidade de Weimar, na Alemanha, que funcionou até 1933, quando o regime nazista proibiu sua atuação. Pregava a exclusão do esteticismo, adotando formas funcionais mecânicas e modulares (Meggs e Purvis, 2009: 402).

FUTURA Figuren-Verzeichnis

A B C D E F G H I J K L M N O

P Q R S T U V W X Y Z Ä Ö Ü

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

u v w x y z ä ö ü ch ck ff fi fl ff fi fl ff

mager 1234567890 &.,-,:;!?'(*+«»\$

Auf Wunsch liefern wir Mediaval-Ziffern

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N O

P Q R S T U V W X Y Z Ä Ö Ü

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

u v w x y z ä ö ü ch ck ff fi fl ff fi fl ß

halbfett 1234567890 &.,-:;.!?'(*+«»§

Auf Wunsch liefern wir Mediävöl-Ziffern

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M N O

P Q R S T U V W X Y Z Ä Ö Ü

a b c d e f g h i j k l m n o p q

r f s t u v w x y z ä ö ü ch ck

ff fi n A n G R B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

fett & . , - : ; • ! ? ' (* † « » §



FIGURA 74

Material promocional do lançamento da Futura, publicado pela fundição de tipos alemã Bauer, 1927.

FIGURA 75

Alfabeto Universal, Herbert Bayer, 1925.

A redução geométrica é um elemento dominante neste alfabeto formado somente por minúsculas.

criando um estilo de letra neutro, que pudesse ser usado para diversas aplicações e que fosse livre do peso histórico e formal da escrita gótica, a oficial alemã. Com traço uniforme, estático e repetitivo, o alfabeto de Bayer conectou-se à produção industrial e a uma nova ordem mecânica-materialista (Mandel, 2006: 141-143).

Segundo Landislas Mandel (2006: 141), até o século XIX cada cultura tinha uma escrita adaptada às diferentes funções do texto e do idioma. Com a Revolução Industrial, surgem duas tendências: por um lado, a busca do desenho de letra do século – o que o autor chama de carácter do século – e, por outro, uma produção anárquica de tipos de letras decorativas. A Futura, de Renner, rompe com uma tradição de mais de três séculos, pois considera a tipografia uma mercadoria, relacionada com a Revolução Industrial, ao mesmo tempo em que se desprende da escrita cultural para se enquadrar ao carácter do século dito por Mandel, ligado à universalização e à racionalização da produção industrial.

Do ponto de vista morfológico [FIGURA 76], a estrutura da Futura é geométrica: a letra <O> é um círculo, e o topo das letras <M> e <A> é um triângulo afiado (Lupton, 2006: 42); apesar de rejeitar a caligrafia, Renner aplicou sutis variações nas espessuras dos traços, nas curvas e nas proporções, além de acrescentar variações regular e bold, pois intencionava criar uma ferramenta artística para construir páginas com gradações de cinza (Lupton, 2006: 25).

...

Considerando os pontos do Plano-Piloto acima levantados, a contextualização do desenvolvimento e a análise morfológica da tipografia de Renner, são encontradas relações entre a fonte Futura e a Poesia Concreta brasileira na sua fase ortodoxa, pois ambos compartilham aspectos

como a geometria, o racionalismo, a ausência de subjetividade e o rompimento com a tradição. A exclusão do desnecessário e da gestualidade, que despe a Futura de esteticismos e de valores culturais, tinha por objetivo torná-la uma tipografia universal e neutra; porém, isso foi forte e suficientemente marcante a ponto de hoje ela ser classificada com um estilo datado, que representa uma época e está intimamente ligado à Bauhaus, ainda que não tenha sido desenvolvida dentro da escola.

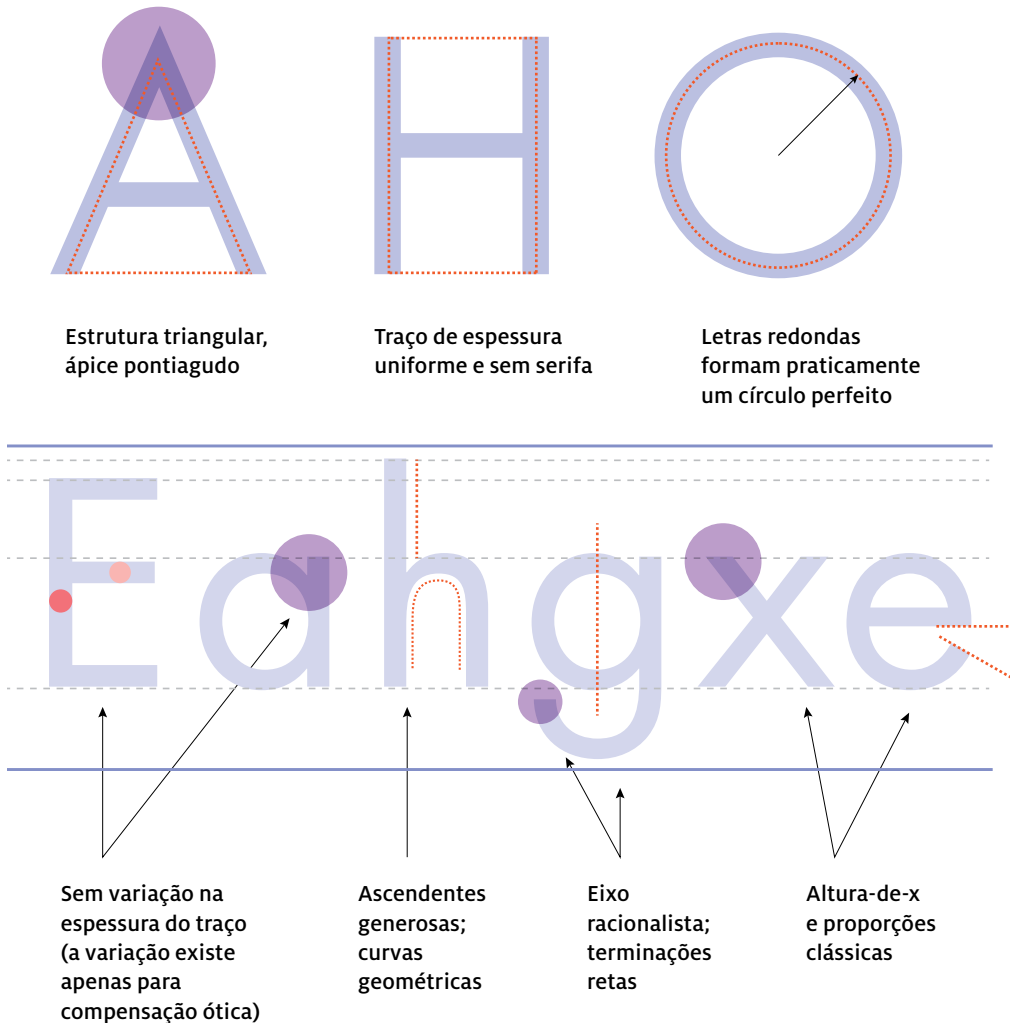
A contribuição da Poesia Concreta para a valorização do uso expressivo da letra vai muito além do desenho e do uso de uma tipografia específica: Hatherly (1981: 148) afirma que o movimento é “fundamental para a evolução da leitura, na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas uma expressão lírico-literária, para se tornar por fim uma pura combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo.”

Pela substantivação intensiva, inclusive do espaço da composição, pelas suas estruturas ópticas, fônicas, linguísticas, pela simultaneidade dessas estruturas em funcionamento, o poema concreto é verbicovisual (terminologia de Joyce) pela sua interação. Recusando “o velho alicerce formal silogístico-discursivo” o poema concreto passa a ser “um campo relacional de funções”: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO. (Hatherly, 1981: 146).

FIGURA 76

Análise morfológica da tipografia Futura

Estudo realizado com versão digital produzida em 1987 e distribuída pela Fundición Tipográfica Neufville, de Barcelona (Espanha). O trabalho original de Paul Renner foi criado para tipos móveis de chumbo e contava com três variantes de peso: light, regular e bold; foi produzido e distribuído pela alemã Bauer Type Foundry.



Variação de pesos

Futura Light

Ha

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Futura Light Oblique

Ha

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Futura Book

Ha

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Futura Book Oblique

Ha

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Futura Bold

Ha

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Futura Bold Oblique

Ha

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Outras tipografias, outros poemas

Na tentativa de salientar as transmutações sensoriais resultantes do uso de diferentes tipos de letra, realizou-se o experimento apresentado a seguir [FIGURAS 77 A 83]. A partir do poema nascemorre (1958), de Haroldo de Campos, obra representante da fase ortodoxa da Poesia Concreta, redesenham-se cinco experimentos, cada um composto com uma tipografia diferente. Para aprimorar e facilitar parâmetros comparativos, o original foi também recomposto digitalmente, a partir de uma reprodução fac-similar publicada no catálogo Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, de 1977, organizado por Aracy A. Amaral. Este tipo de experiência já foi feito anteriormente por outros estudiosos da tipografia, o que não invalida a presente, que é sempre oportuna.

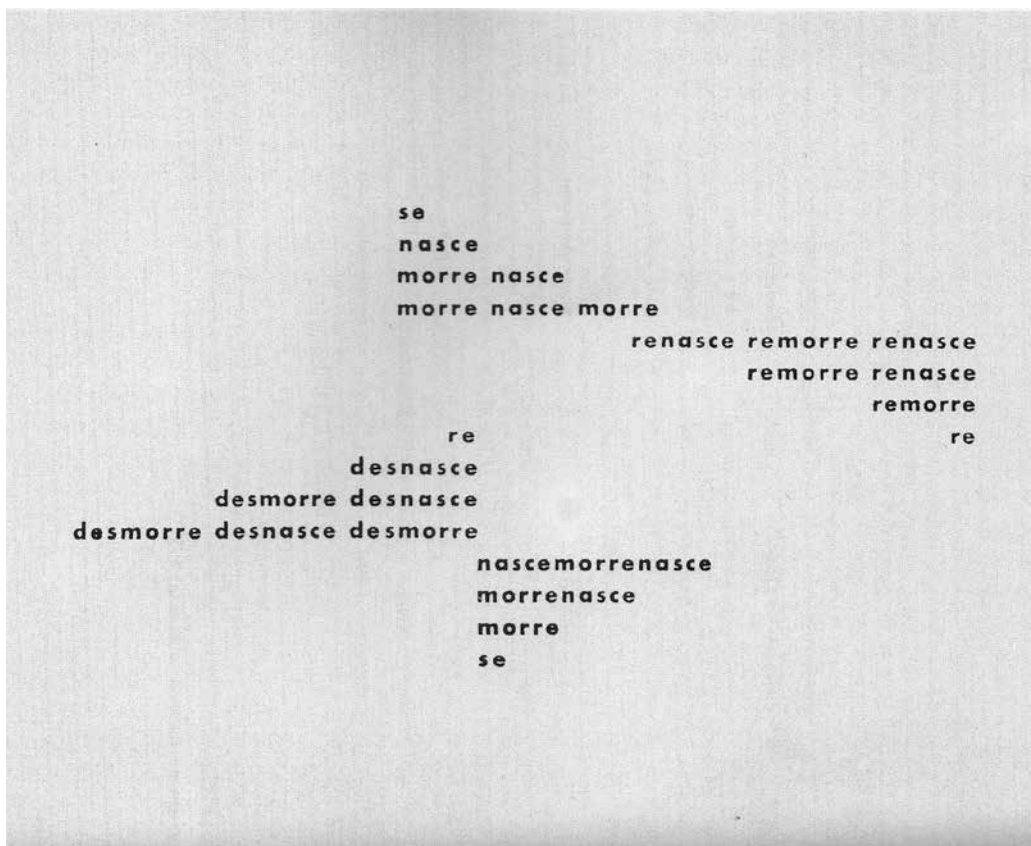


FIGURA 77

nascemorre, Haroldo de Campos, 1958.

Original, reproduzido a partir do livro
“Projeto construtivo na arte: 1950-1962”

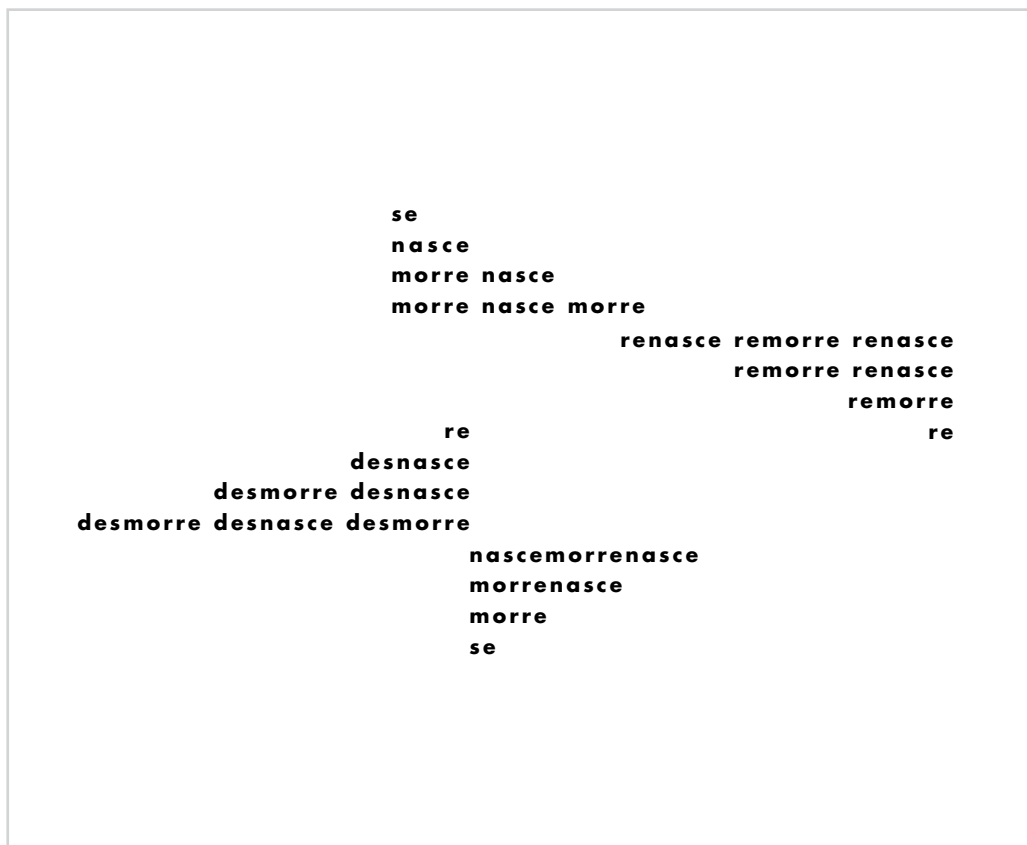


FIGURA 78

Recomposição digital do poema utilizando
a tipografia original, Futura Bold

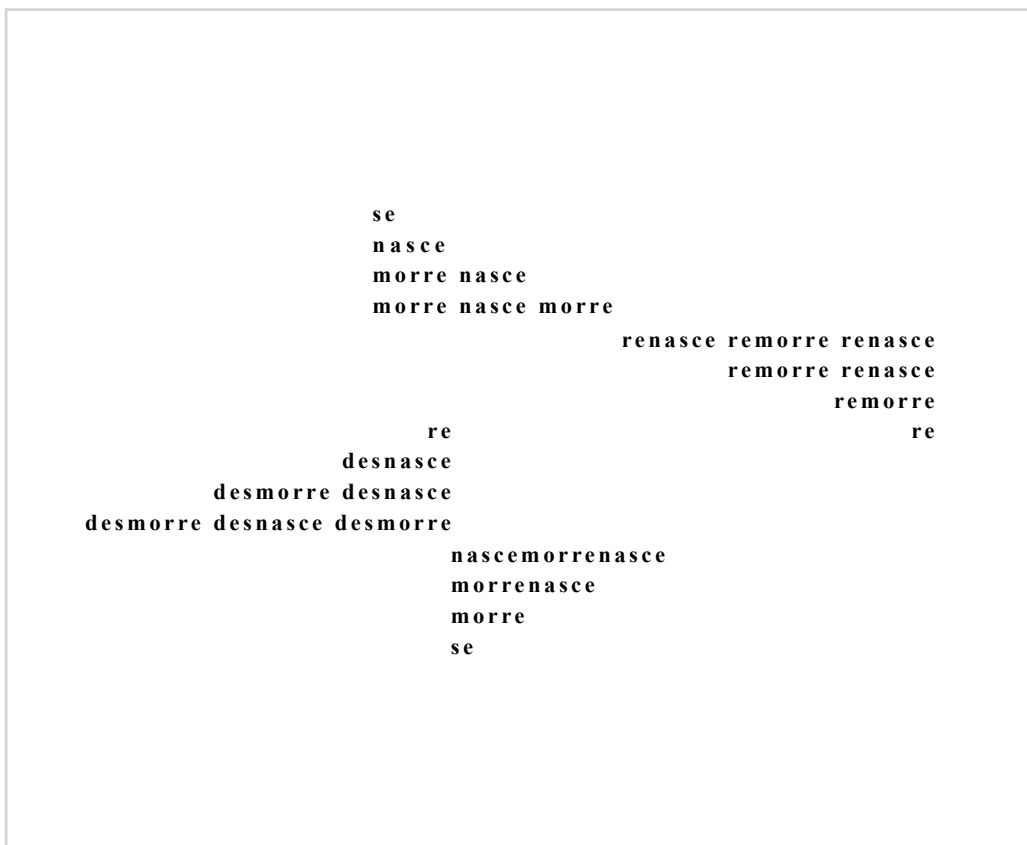


FIGURA 79

Experimento 1: Times New Roman Bold.

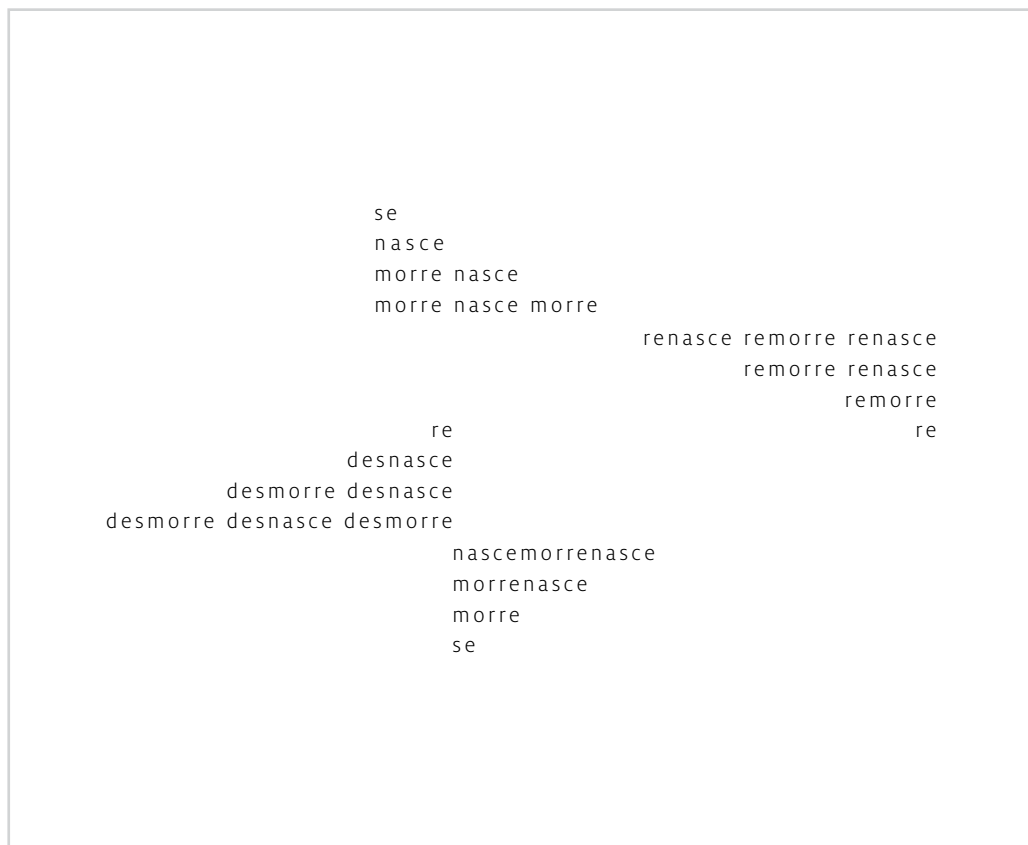


FIGURA 80

Experimento 2: Milo Sans Light.

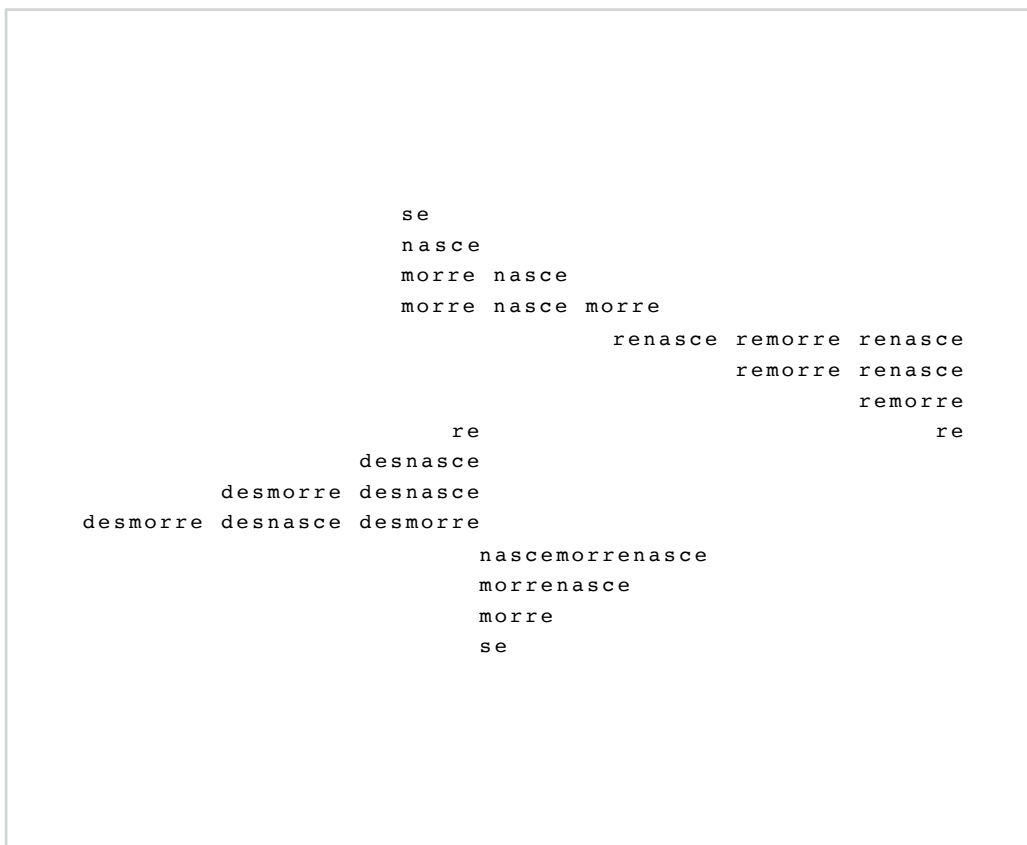


FIGURA 81
Experimento 3: Courier.

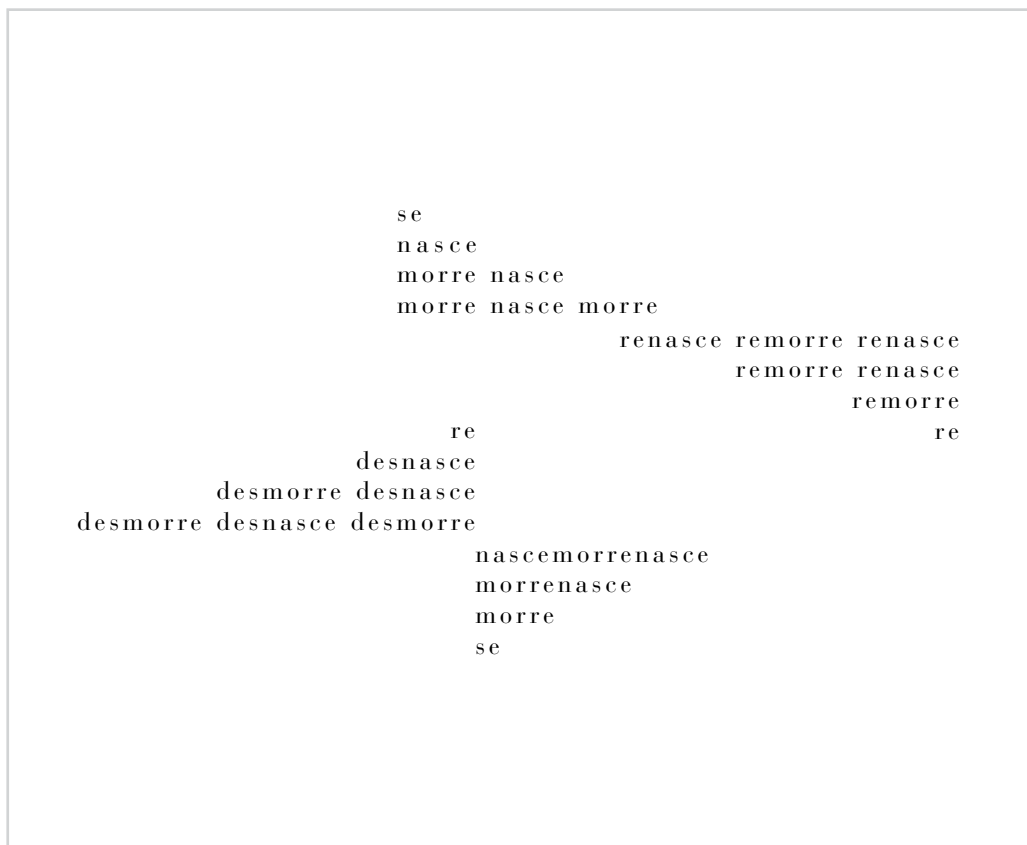


FIGURA 82

Experimento 4: Bodoni Regular.

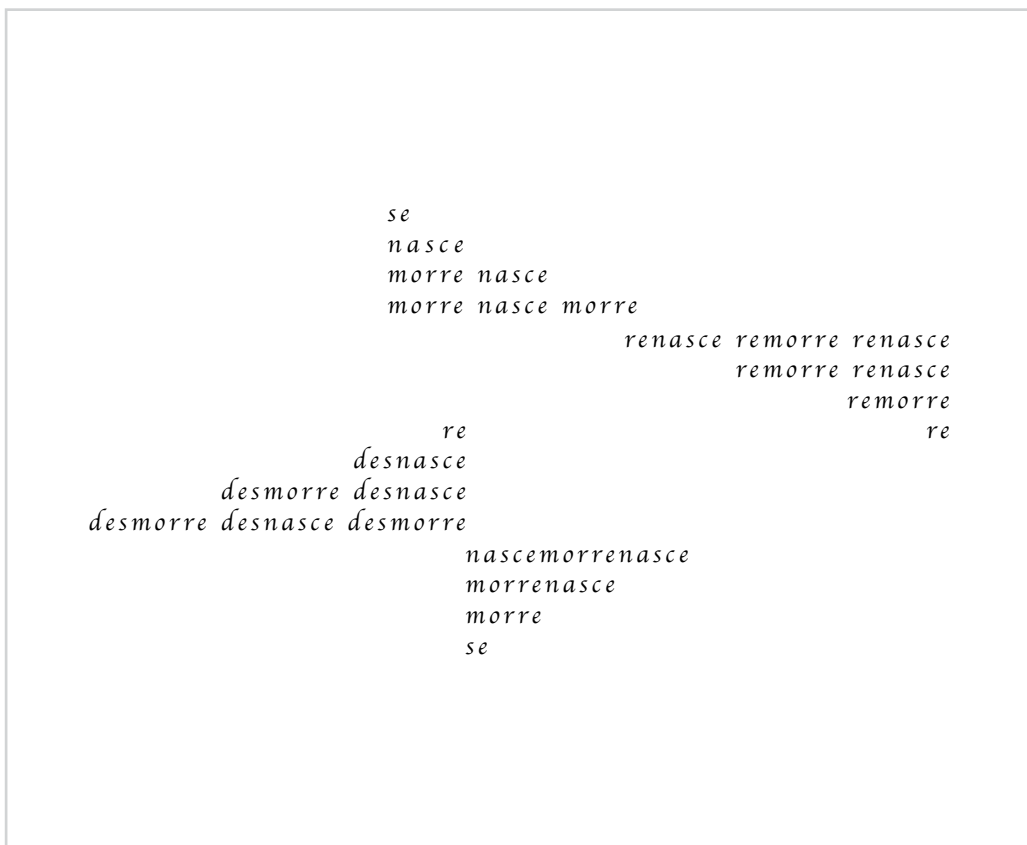


FIGURA 83
Experimento 5: Apple Chancery.

Algumas considerações a partir da experiência

- De um modo geral, a primeira sensação é a de que há algo errado, fora do lugar; não é uma sensação brutal, mas está presente.

- **Experimentos 1 e 2**

Manteve-se pelo menos um aspecto da tipografia original: o bold, no Experimento 1, e a ausência de serifa, no 2.

Quando se mantém pelo menos um dos aspectos da tipografia original, parte da sensação existente no poema permanece inalterada, por isso a sensação de estranhamento é menor nesses dois experimentos. Mas, conforme o observador continuar a escavar a página, ler todas as camadas – tanto a parte que se vê como a que não se vê –, emergem mudanças significativas e o desafinamento se torna mais evidente: a mudança do traço da letra, do estilo geométrico para o estilo humanista), o desalinhamento vertical, a aproximação entre as linhas e a alteração das margens.

- **Experimento 3**

Aplicou-se uma tipografia que simula o desenho de letra das antigas máquinas de escrever: a sensação é de que se trata de um esboço, ainda em fase de construção, inacabado.

- **Experimento 4**

Uma certa leveza que é dada pelo alto contraste das espessuras das hastes, característica do estilo Didot, não condiz com o movimento concreto nem cria um diálogo com o teor do poema.

- **Experimento 5**

Atinge-se a um afastamento total da intenção original dada pelo autor do poema, transmitindo sensação anacrônica e extremamente incômoda.

C desassociar o indissociável

No decorrer desta pesquisa, observou-se que desprender a escrita verbal da escrita visual – que era um de seus propósitos iniciais, hipótese projetada para concentrar o empenho sobre a imagem da tipografia – é uma tarefa altamente custosa para conhecedores do código alfabético; a exceção são os casos de desconhecimento do idioma, que seriam inoportunos para este trabalho, levando à diminuição de sua relevância devido ao expressivo distanciamento cultural existente. Isso posto, redirecionou-se a pesquisa, no sentido de encontrar uma maneira possível de transpor essa dificuldade, ou de, ao menos se

aproximar da intenção inicial. A primeira pista esteve nos estudos de Ana Hatherly, cuja obra é marcada pela dimensão plástica e gestual da escrita.

Na década de 1960, enquanto realizava experimentações sobre escritas arcaicas, Hatherly manteve contato permanente com um código que era incapaz de ler e, por esse motivo, precisou encarar o tema da ilegibilidade. Foi durante essa fase que a artista desenvolveu a prática do texto-imagem, uma tarefa que transcendia o problema do conteúdo e do significado [FIGURAS 84 E 85]. Ela afirma que a experimentação permitiu alargar o campo da leitura para fora da literalidade: quando a escrita é vista como desenho ou pintura de signos, passa a ser uma tentativa de restituir sua força original (Hatherly, 1981: 148-149). No itinerário das experiências da artista, os sinais se tornaram cada vez mais simples, até darem lugar à pura exploração gestual da letra. Hatherly quis mostrar a escrita, não o escrito e, para isso, tornou sua escrita ilegível. Ou seja, tirar a escrita de seu contexto natural, eliminando, ao menos em parte, a obrigação de que ela seja legível, possibilitou a Hatherly revelar o aspecto pictórico da escrita como um ponto central de seu trabalho.

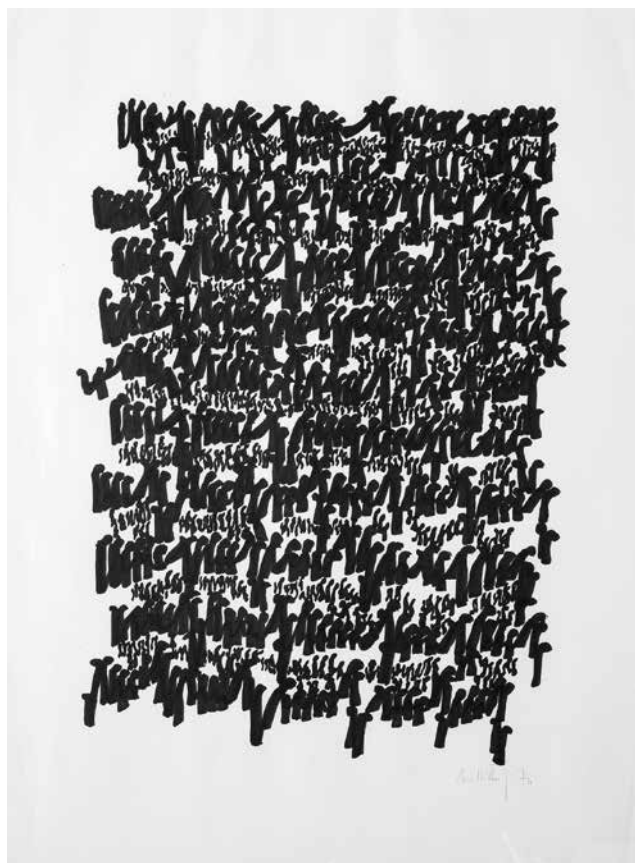


FIGURA 84

Desenho, Ana Hatherly, 1970.

Neste trabalho, os movimentos e ritmos do traço feitos com nanquim sobre papel são os mesmos da escrita.

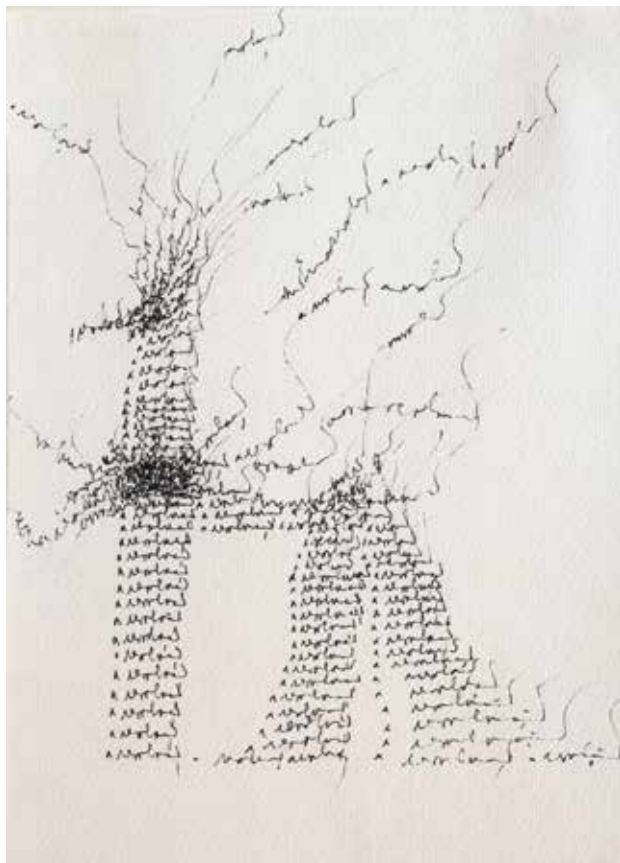


FIGURA 85

Desenho (Revolução), Ana Hatherly, 1975.

Executado com nanquim e bico de pena, o desenho não mantém o controle de seu caminho, abrindo-se para novas possibilidades.

Interessante notar que o distanciamento temporal pode descontextualizar a escrita de maneira semelhante à obtida por Hatherly: ler hoje, em 2018, a carta de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500 para anunciar ao rei de Portugal o descobrimento de novas terras [FIGURA 86], é uma tarefa que demanda grande esforço, sendo improvável se obter êxito, apesar de ela estar escrita em português. Nesse sentido, o idioma, que é conhecido (o português), se assemelha a outros de que não se tem conhecimento. Ao se deparar com imagens dessa natureza, o observador é capaz de perceber que se trata de um material escrito – graças ao aspecto visual da imagem, à maneira como ela foi construída e a sua estrutura –, no entanto não consegue decifrá-lo [FIGURAS 87 E 88]. Vale destacar que é possível, inclusive, perceber variações de estilo de desenho de letras [FIGURA 89], de forma semelhante aos estudos apresentados nos capítulos Anatomia de um tipo (pág. 81) e Evolução visual e estilos (pág 95).



FIGURA 86

Primeira página da carta de Pero Vaz de Caminha
ao rei de Portugal, 1º de maio de 1500.

עבר והווה במדינות הבלטיות

ההיסטוריה העשירה של המדינות הבלטיות מורגשת היטב בעת סיור בערי המדינה, בזכות שילוב מרתק של ארכיטקטורה שמושפעת מכובשי מדינות האזור, לצד תהליכי התחדשות ומודרניזציה מאת: ארווין פלר

במשך מאות שנים נקרעו המדינות הבלטיות - ליטא, לטביה ואסטוניה - במאבקים בין המעצמות. כל אחת מהמדינות ניסתה להשתלט על שטחי האחרות, קיבלה - בסופו של דבר - נתח, הרסה את מה שיכולה, ניסתה לייסד מדינה משלה - וחוזר חלילה. כך, למעשה, הפכו המדינות הבלטיות להיות חותמת ושרידים של כל מדינה שניסתה לפלוש אליה או לחלופין - שלטה באזור במשך מאות שנים.

ויקינגים, ובהמשך רוסים, גרמנים, דנים או שבדים - כל עם שהקים אימפריה באזור ראה את המדינות הבלטיות כבסיס וכדרך מעבר להרחבת אזורי השליטה הלאה. העייפות מפלישות זרות, האדריכלות והרצון לפרוח ולהתפתח מעידים יותר מהכל על החותם שהשאירו הכובדים על המדינות הבלטיות.

הכל החל הרבה לפני הרוסים והגרמנים. האדמות הסמוכות לים הבלטי נשלטו במשך מאות שנים על ידי שבטים בלטיים, ההרכב האתני הילידי של אזור זה. במאה ה-13, הצלבנים פלשו לאזור ושיעבדו את השבטים הללו לצרכיהם. לאחר התפוררות נוכחותם של הצלבנים באזור, החלו להתגבש העמים שיהיו הבסיס למדינות הבלטיות - אלו שזה עתה קמו לצד אימפריות גדולות ובצילן, המשיכו להיות חלק מהן, ונשלטו על ידי רוסיה וגרמניה בעיקר. מסיבה זו, עד היום ישנה נוכחות מורגשת של מיעוטים במדינות הבלטיות. הבולטים בהם הם הרוסים, שתנועתם לאזור נמשכה גם בתקופה הסובייטית.

FIGURA 87

Artigo, jornal Haaretz (Tel Aviv, Israel), 19 de julho de 2018.

Esta reprodução do site do jornal israelense, permite entender que se trata de um sistema de escrita; no entanto, a apreensão do significado está vinculada ao conhecimento do código.

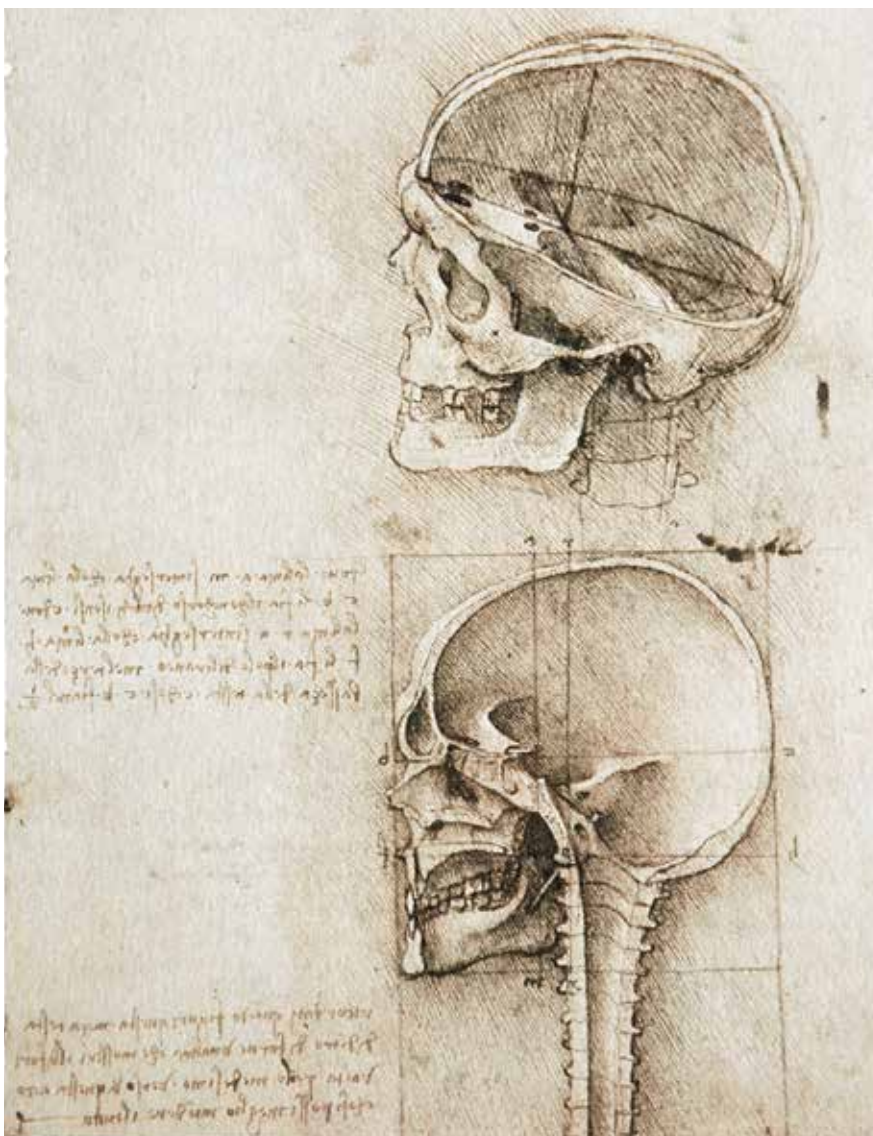


FIGURA 88

Il Cranio Sezionato, Leonardo Da Vinci, 1489.

É possível diferenciar o que é escrito e o que é desenho neste estudo de anatomia do século XV.

蒙納超剛黑 (Monotype) 郭炳權

南去經三國，東來過五湖

蒙納長宋 (Monotype)

南去經三國，東來過五湖

蒙納板黑 (Monotype)

南去經三國，東來過五湖

FIGURA 89

Estilos tipográficos de caracteres chineses, da empresa Monotype.

Mesmo sem conhecer o código, é possível notar similaridades desses estilos com os estilos tipográficos latinos: sem remates, bastão, baixo ou alto-contraste, traço mais caligráfico e terminações que lembram a serifa latina.

⋮

Georges Didi-Huberman (2011) apresenta a obra dos últimos anos de vida do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), o Atlas Mnemosyne [FIGURAS 90 A 92] – projetado a partir de 1905, mas que só toma forma em 1924, na época em que o historiador alemão começava a emergir de uma psicose¹⁴. O trabalho não foi para Warburg nem uma sinopse nem um resumo de imagens, mas um instrumento para conceder mobilidade ao seu pensamento precisamente nos pontos em que as palavras falhavam, a partir de um desejo próprio de reconfigurar a memória, após o período de internação. Didi-Huberman (2011), afirma, ainda, que o atlas warburguiano foi pensado a partir da aposta de que imagens agrupadas em certa disposição ofereceriam a possibilidade de uma releitura do mundo, de vincular de uma nova maneira trechos e pedaços de objetos da história da arte e redistribuí-los; seria um modo de orientação e de interpretação, respeitando o que as imagens são, sem pretensão de resumí-las ou de esgotá-las.

Os estudos contidos no Atlas Mnemosyne, segundo Baitello e Serva (2017), ganham importância no início do século XXI, por sua capacidade de romper padrões cartesianos do pensar sobre as imagens. Nas palavras de Didi-Huberman:

O atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver. Mas ao reunir, ao imbricar ou implicar dois paradigmas que esta última expressão supõe – paradigma estético da forma visual, paradigma epistêmico do saber –, de facto o atlas subverte as formas canônicas a que cada um destes paradigmas atribui a sua excelência e mesmo a sua condição fundamental de existência (Didi-Huberman, 2011: 11).

14. Aby Warburg sofreu uma síndrome de desorientação que o fez ficar internado alguns anos em uma clínica na Suíça, sob os cuidados do médico psiquiatra Ludwig Binswanger, discípulo de Sigmund Freud. Pode-se encontrar referências dos transtornos em Warburg, Ludwig Binswanger A. *La curación infinita: Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.



FIGURA 90

Atlas Mnemosyne, Painel 46, Aby Warburg, 1929, em sua biblioteca.

FIGURA 91

Exposição Aby Warburg: Mnemosyne Bilderatlas, ZKM - Center for Art and Media, 2016 (Karlsruhe, Alemanha). Foto: Tobias Wootton.

FIGURA 92

Reconstrução do painel 32, para a exposição no ZKM. Foto: Tobias Wootton.





Atlas Mnemosyne de Warburg

- O Atlas Mnemosyne é formado por um conjunto de 63 painéis, todos com fundo preto, nos quais Warburg fixou cerca de mil reproduções de imagens: peças arqueológicas, obras renascentistas e modernas, ilustrações retiradas de livros antigos, anúncios publicitários e recortes de jornal (Baitello e Serva, 2017).
- A imagem é processada por uma lógica não subordinada à expressão verbal, pode ser apreendida sem tradução linguística (Baitello e Serva, 2017).
- As imagens que estão nas pranchas assemelham-se ao material de que é feita a poesia: imagens extraídas de diferentes camadas do passado, descontextualizadas, abandonadas à sua ondulação figural na qual os encontros regulados pelo jogo dos intervalos desperta significações transversais (Michaud, 2013: 301).

Era, para Warburg, uma maneira de pensar por imagens: mais do que um lembrete, a memória do seu próprio trabalho; daí surge o nome do projeto, assumindo a personificação clássica da memória, a deusa grega mãe das nove Musas (Didi-Huberman, 2013a: 383).

Didi-Huberman (2013a: 385) destaca que esse projeto de Warburg era constituído de quadros com fotografias, abarcando tanto o sentido pictórico quanto o sentido combinatório da palavra quadro – um tecido preto como suporte para reunir um conjunto de imagens sobre a mesma superfície; tratava-se de montagens que proporcionariam o estabelecimento de relações entre as imagens reunidas. Os conjuntos parecem acumulações caóticas: podem ser encontrados agrupamentos formais (círculos, esferas) ou gestuais (morte, lamentação); uma mesma imagem pode deslocar-se em fracionamentos repetidos de seus detalhes; um mesmo lugar pode ser sistematicamente explorado de longe e de perto; a mesma imagem pode, por reprodução fotográfica, estar em diferentes pranchas, em diversos formatos ou em múltiplos enquadramentos; são explorados contrastes entre conjuntos (estátua e pedestal), com perspectivas díspares, violências contra a escala (objetos pequenos retratados do mesmo tamanho que objetos grandes) e inversões da orientação espacial (vistas aéreas ao lado de vistas subterrâneas); abusa-se de anacronismos, de montagens forjadas e contraditórias da realidade (a pintura *Messa di Bolsena*, de Rafael, fica ao lado de uma foto do papa Pio XI). Mnemosyne permite, portanto, expor o arquivo inteiro: é uma exposição sinóptica que não reduz nada, que não resume nada (Didi-Huberman, 2013a: 385).

...

As pranchas não eram acompanhadas de textos explicativos, observações ou conclusões. Warburg deixou apenas alguns manuscritos, com

palavras soltas e muitas abreviações; da mesma maneira que as imagens eram espalhadas sobre telas pretas, as palavras eram dispostas sobre papel branco, em montagens sem nenhum relato aparentemente estruturado. O historiador alemão insistiu no caráter exclusivamente visual do Atlas, manifestando uma história da arte sem texto (Didi Huberman, 2013a). Para Baitello e Serva (2017), desde a tese sobre Botticelli¹⁵ até o Atlas, a tentativa de Warburg foi de compreender o que as imagens transmitem de imediato, sem submissão à elaboração verbal ou intelectual, sem inscrições linguísticas ou culturais específicas.

O filósofo francês Philippe-Alain Michaud (2013: 293), por sua vez, afirma que os painéis de Aby Warburg “compõem uma estranha paisagem de imagens em que se elabora um novo estilo de apreensão dos fenômenos estéticos”; a enigmática expressão “iconologia dos intervalos”, usada pelo alemão para definir o Mnemosyne, revela um tipo de iconologia não preocupada com a significação das figuras, mas com “as relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irreduzível à ordem do discurso”. Para Michaud (2013: 295), é a distância cavada entre imagens que não se conectam que faz nascer relações inéditas, transformando os painéis em campos de força atravessados por tensões.

Segundo Didi-Huberman (2011: 15-16), o Atlas Mnemosyne é instrumento para uma leitura antes de tudo: o ato de ler o que não foi escrito – que é o tipo de leitura mais antigo que existe, a leitura antes de toda a linguagem – não espera apreender o sentido de uma coisa específica, mas relacioná-la pela imaginação. Também é recurso para uma leitura depois de tudo – aquela feita a partir das ciências humanas, ou seja, cientificamente –, o conhecimento pela imaginação, próprio das imagens. Destaca-se que ambas as leituras se dão por meio da imaginação, que

15. Warburg, A. Sandro Botticelli: nascimento de Vênus e a primavera. Lisboa: KKYM. Apresentado em 8 de dezembro de 1891 como tese de doutorado, o trabalho não é só um estudo sobre Botticelli: ainda que de modo embrionário, já trazia a ruptura que o historiador proporia para superar o modelo cronológico, linear, que a história da arte tinha como canônico. In <https://www.publico.pt/2013/01/11/jornal/a-sobre-venencia-das-imagens-segundo-aby-warburg-2585241>. Acessado em 21 de julho de 2018.

é entendida pelo autor (2011: 13) não como fantasia ou como sensibilidade, mas como uma faculdade que “concede um conhecimento transversal, graças ao seu poder intrínseco de montagem, que consiste em descobrir”, que apreende por “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”. Mais adiante, o autor (2011: 45) completa dizendo que “a imaginação se encontra no cruzamento exato do sensível e do inteligível”.

16. Baudelaire, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, p. 329.

Em outro texto, o francês cita Baudelaire¹⁶, que também entendia a imaginação como uma “faculdade científica”, e acaba por confirmar que “a imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondências: é por essa razão que, longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjectivista, ela é parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo” (Didi-Huberman, 2012: 155).

O trabalho de Warburg, portanto, “delega na montagem a capacidade de produzir, através de encontros de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – sem síntese, portanto – entre razão e desrazão” (Didi-Huberman, 2011: 21).

D tipo-imagem-grafia

A necessidade de descontextualizar a escrita, trazida pelos estudos de Hatherly, encontra no pensamento do Atlas Mnemosyne, de Warburg, uma possibilidade. Dessa maneira, o enfoque desta pesquisa pode ser direcionado prioritariamente à imagem da escrita tipográfica, revelando, ainda que momentaneamente, certa supremacia do visual sobre o verbal e deixando em segundo plano as questões de significação e de legibilidade. Assim nasce a ideia dos painéis Tipo-imagem-grafia, apresentados de forma inaugural neste trabalho.

O que pode ser mostrado não pode ser dito

(Wittgenstein, apud Hatherly: 1981, 150).

A obra é constituída de duas imagens: a imagem-singular, cada uma das reproduções de trabalhos originais antes de fazerem parte dos painéis, as quais já existiam antes deste projeto; e a imagem-montagem, resultado da aproximação das imagens-singulares sobre a mesma superfície, a imagem do painel como uma unidade formada por um conjunto de unidades, imagens plurais.

Os painéis estão mais próximos da ideia de “mesa” do que da ideia de “quadro”, no sentido apresentado por Didi-Huberman (2011: 54): o quadro é algo consumado, enquanto a mesa permite que tudo seja recommçado a qualquer momento; um quadro é pendurado na parede de um museu, uma mesa é reutilizada em novas configurações; nada na mesa está fixado para sempre, tudo pode ser refeito, redescoberto, reimaginado.

Tipo-imagem-grafia é uma ideia inspirada, também, no “platô”, trazido por Deleuze e Guattari (1995: 32), em que se forma e se estende o

rizoma: a multiplicidade conectável pelas vias superficiais e subterrâneas das montagens compartilha memórias, empresta informações visíveis, históricas e linguísticas. Imagens-montagens sobre a mesa proporcionam pensamentos inventivos e novas descobertas.

Se, para Flusser (2007: 106), a imagem, caracterizada pela narrativa de superfície, pode ser tomada em duas dimensões – o todo no primeiro momento e o detalhe, em um segundo –, Tipo-imagem-grafia permite que sejam abordadas três dimensões: um olhar geral na imagem-montagem, um olhar pontual em cada imagem-singular, e a apreensão verbal das escritas da imagem-singular.

Como o Atlas Mnemosyne, os painéis apresentados aqui são um modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo. Por isso, não evitam anacronismos, mas também não ignoram sua existência e lidam com eles: ao ler uma obra do passado com olhos do passado, a arte permanece no passado, está morta. É por meio da imaginação, que acontece na montagem não enclausurada, que se propõe uma nova apreensão (Didi-Huberman, 2012). Não se pretende recapitular a obra nem concluí-la, mas desdobrá-la em todos os sentidos possíveis, com o propósito de encontrar o que ainda não foi percebido. Pretende-se manter este projeto em aberto, permitindo conexões, desdobramentos e leituras imponderáveis. No momento em que se unem imagens díspares que já estão aí, criam-se, por meio da montagem e com um procedimento similar ao do *ready-made*, outras imagens, decorrentes não do acaso, mas de um estado de consciência que é negado no “ato criador” (Duchamp, 1986): imagens que permanecem no campo da intuição. Muda-se, assim, o contexto pelo qual a imagem-singular foi gerada, para que se encontrem possíveis interjeições na imagem-montagem; ver o que não foi pintado, ler o que não foi escrito, ouvir por meio do silêncio de seus intervalos.

O não saber dado pela imagem-montagem tem a fragilidade da fenomenologia do olhar do historiador e o esquecimento dos saberes do passado (Didi-Huberman, 2013b: 27-28). Como saber o que Fra Angelico considerava sobre o branco da cela no momento em que produzia o afresco Anunciação, no século XV? (ver o capítulo O silêncio da página tipográfica, pág. 86). Provavelmente não é o mesmo que pensamos hoje, mas, independentemente disso, o branco está lá, presente, é visto e devolve o olhar para quem o observa. A imagem-montagem apresenta o caráter ambíguo e os não saberes latentes, que estão esperando serem feitos saberes, serem transformados. “A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética” (Benjamin, 2006: 48).

A imagem-montagem não se explica de imediato: primeiro é necessário um distanciamento, um pouco de ausência, para depois despontarem possíveis dimensões entre o visível e o não visível, entre o consciente e o inconsciente, entre o racional e o sensível.

À Tipo-imagem-grafia, foi negado contar com alguma autoanálise com linguagem verbal: deixou-se à imagem a atribuição de criticar a imagem. Apropriando-se do que disse Italo Calvino (1990), “o paralelo dado entre as imagens está carregado de tantas sugestões que não merece o risco de ser entregue em uma tentativa de interpretação ou comentários”. Ou, ainda, na observação de Didi-Huberman (2013b: 28): “não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade do texto – ou à pesquisa de ‘fontes’ escritas – se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso”. As imagens-montagem são imagens desnudas, prontas ao incontável; em um processo de troca, de olhar e de ser visto, elas são transformadas e agentes transformadores.

E aí está a atuação do leitor-observador, que é ponto central, pois se torna parte deste trabalho. “O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação” (Duchamp, 1986). Ao leitor-observador é transferido o julgamento e veredicto; sua decisão é irrevogável. Cada um o fará segundo seus desejos, de acordo com as memórias escritas em seu consciente e inconsciente e por suas referências e subjetividades.



TIPO-IMAGEM-GRAFIA
Painel 1 - B-42
Marcio J Freitas, Agosto de 2018

1. Poema, Leonora de Barros, 1978 (<http://infartip.com.br/agenda/leoneossodisso/>). 2. Cartaz de auto-apresentação, Stefan Sagmeister, 1999 (<https://www.monika.org/collection/works/102915/>). 3. Tipografia digital Adrenalina, Gustavo Lascala, 2007. 4. Cena do documentário Pina, João Wainer, 2009 (<https://vimeo.com/29691102>). 5. Sem título, Série Objetos Gráficos, Wlad Schindler, 1957 (<https://www.monika.org/collection/works/108820/>). 6. Guernica, Pablo Picasso, 1937 (<http://www.museoelisa.org/colecciones/artwork/guernica/>). 7. Ladrão do parque Guell, Barcelona (foto Marcio J Freitas - 9 jan 2017). 8. Bíblia de 42 linhas, Johannes Gutenberg, 1455 (McNeil, 2017: 34).

FIGURA 93

Painel 1 - B-42



nelmezzodelcammin
travita miritrova
perun aselvaoscura,
chêladiritaviaera
sarmarrita.eh,q
uantoadirqualera
ècosad uraquest
aselvaselvaggi
aedasprae forte
chenelpnsierrin
novalapaura!ta

TIPO-IMAGEM-GRAFIA
Painel 2 - Subiaco
Marcio J. Freitas, Agosto de 2018

1. De Divinis Institutionibus, Lucius Coelius Lactantius, com tipografia Subiaco de Konrad Swertheym e Arnold Pannartz, 1485 (McNeil, 2017: 16). 2. datiloscrito, Dedic Pignatari, 1954 (Folha de S. Paulo, 29 nov.2017, Ruedikiana, p.8). 3. Tipografia Courier, criada por Howard Kettler, 1935, digitalizada por Adrian Frutiger 1990. 4. Atênico Veneno, Arthur Ribeiro do Brasil, sem data (Foto Rodrigo Lopez). 5. Arco de Constantino, 312 d.C., Roma (Foto Marcio J. Freitas - 1 out.2008). 6. Tipografia digital Trujas, Carol Tremblay, 1985, que foi inspirada na escrita dos monumentos de Roma antiga. 7. Cloro de camelidos, Huanchaqolco, Peru, 2010 (Foto Mariana Basso/Wonder/Cr). em <http://globo.com/167905>. 8. Fúlsas de Lactantius (Foto Elizabeth Hunt, em <http://onlinebooks.library.usd.edu/onlinebooks/>). 9. Nomen e Causa, Bart van der Leek, 1918 (Foto Marcio J. Freitas - 7 fev.2008)

FIGURA 94
Painel 2 - Subiaco



TIPO-IMAGEM-GRAFIA
Painel 3 - Jensen
Marcio J Freitas, Agosto de 2018

1. De Evangelica Preparatione, Eusebio Pamphilus, com tipografia Jensen, 1470 (McNeil, 2017: 20). 2. Sagrada Família, Barcelona (Foto Marcio J Freitas - 1 jan. 2017). 3. Tipografia digital Adobe Jensen, Robert Simbach, 1995 (http://typedia.com/explore/typofaces/adobe-jensen/). 4. Hypergraphie, Polytype, Suhrn 1900, 1964 (http://www.machacat.de/typographie/polytype-1964/). 5. Janela, Firenze (Foto Marcio J Freitas - 14 jul. 2018). 6. Tipografia digital Cultura, Jon Rowledge, 2009. 7. Detalhe da Porta do Inferno de Rodin (Foto Marcio J Freitas - 21 mai. 2015). 8. Página da revista Ukiu, Herb Lubalin, 1975 (http://hubalin100.com/day/3/). 9. Sem título, Leon Ferrari, 1964 (http://www.confronto.com.ar/). 10. Detalhe da Coluna de Trajano, 114 d.C., Roma (Foto Marcio J Freitas - 14 jul. 2018).

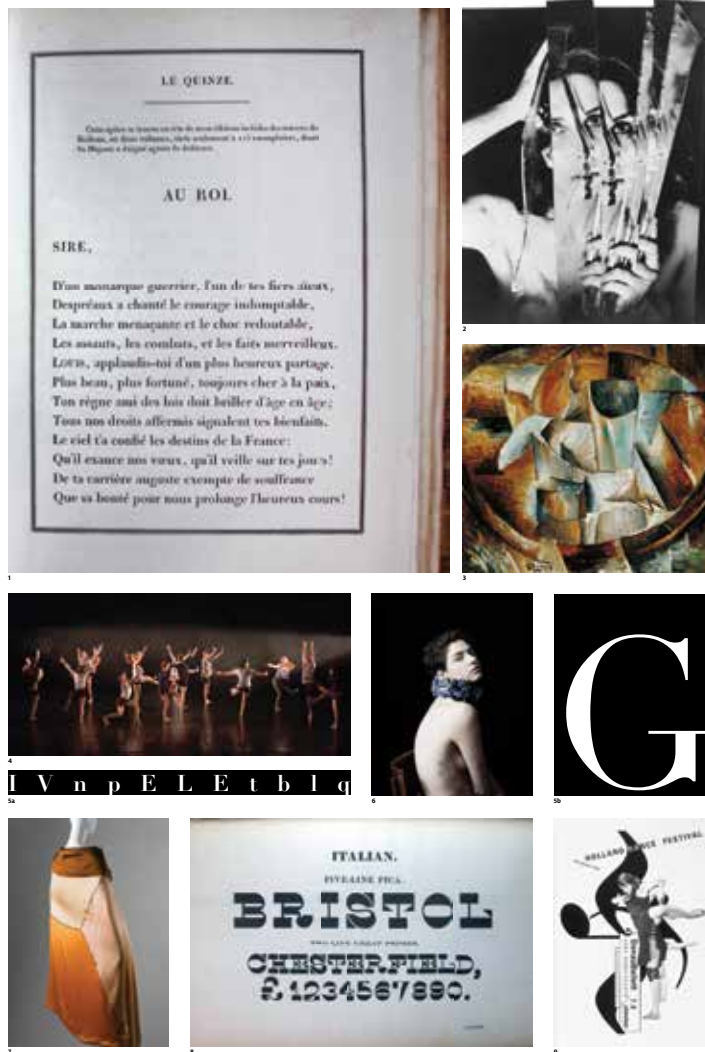
FIGURA 95
Painel 3 - Jensen



TIPO-IMAGEM-GRAFIA 185



FIGURA 97
Painel 5 - Baskerville



TIPO-IMAGEM-GRAFIA
Painel 6 - Didot
Marcio J. Freitas, Agosto de 2018

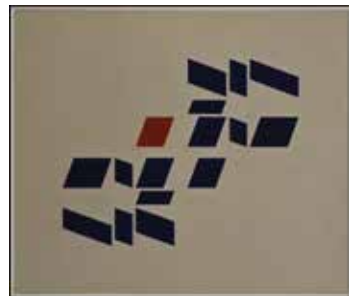
1. Epígrafe de 1810 com a tipografia Didot, Firmin Didot, 1784 (McNeil, 2017: 90). 2. Eye Body: 16 Transformative Actions for Camera, Carolee Schneemann, 1963/2005 (<https://www.moma.org/ehdbodw/222/9/>). 3. Glass on a Table, Georges Braque, 1882 (<http://www.tate.org.uk/art/works/1701620/>). 4. Cena de espetáculo de dança, coreografia de Anja Hausmann, 2017 (<https://vimeo.com/249456562>). 5. Selfie, Tipografia digital Didot, Lindotype, 1993. 6. Female Nude, Gert Wommes, Festival McCarly, 2014 (<http://www.tipi-online.com/2018/08/remember-your-inspirational-female-photographer-today/>). 7. Indústria da década de 1920, Caroline Reboux (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/579462>). 8. Epígrafe de 1843 com a tipografia italiana, 1801, de autor desconhecido (McNeil, 2017: 118). 9. Caricature Holland Dance Festival, Bob van Dijk, 1991 (<http://www.bobvandijkstudio.com/bob-van-dijk-design-posters-hof-98/>).

FIGURA 98
Painel 6 - Didot



FIGURA 99
Painel 7 - Figgins

helveticaarial
arialhelvetica
eunãosouhelvetica
eunãosouarial



TIPO-IMAGEM-GRAFIA
Painel 8 - Akzidenz Grotesk
Marcio J.Freitas, Agosto de 2018

1. Experimento mescla as tipografias Helvetica e Arial. 2. Espécime da tipografia Breisl Grotesk 1890, de autor desconhecido (Micheil, 2017: 148). 3. Cena de Aventura, Michelangelo Antonioni, 1960 (<http://www.gutenberg.net/cache/epub/64576/64576-h/64576-h.htm>). 4. Espécime da tipografia Figgins Lane, Vincent Figgins, 1812 (Micheil, 2017: 120). 5. Inscrição presa numa parede, c. 1914, Museu do Louvre (Foto Marcio J.Freitas - 21.mai.2015). 6. Pôster, Gastão Dabriel, 1991 (Catálogo da exposição Através do tempo, p. 41). 7. Virrine de Ilusaria em Bravaria (Foto Marcio J.Freitas - 18.mai.2015). 8. Aderivos em telefone público em São Paulo (Foto Marcio J.Freitas - 5.set.2015). 9. Neoplasma, Helly Ottica, 1957 (<http://www.museuoserena.org.br/colection/gerardo/instalações>). 10. T. G., Osmar Dillon, 2010 (Foto Marcio J.Freitas - 4.jun.2017). 11. Informe de restaurante em Paris (Foto Marcio J.Freitas - 22.mai.2015). 12. Procuro-me, Lenora de Barros, 2001

FIGURA 100
Painel 8 - Akzidenz Grotesk



TIPO-IMAGEM-GRAFIA
Painel 9 - Futura
Marcio J. Freitas, Agosto de 2018

1. Espólio da tipografia Futura, Paul Renner, 1927 (McNeli, 2017: 230). 2. Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942 (<https://www.moma.org/collection/works/78682>). 3. in os amatores, Augusto de Campos, 1953 (Campos, 2014: 75). 4. caracol, Augusto de Campos, 1960 (Campos, 2014: 108). 5a/5b. Tipografia digital Futura, Neuchâtel, 1987. 6. Letras de A-Z do alfabeto Defont, Odet Foz, 2011 (<http://defont.com/>). 7. Escala de inclinação, Aleksander Rodchenko, 1925 (Catálogo da exposição Aleksander Rodchenko: Revolução na Fotografia, 2010). 8. Les Femmes Mortes, Pablo Picasso, 1913 (<http://www.musee-louvre.fr/en/collection/works/les-femmes-mortes-dead-women>). 9. Epithalamium II, Pedro Siza, 1964, publicado na revista Invenção nº 1 (Instituto de Arte e Comunicação Visual/FAV/FEUP). 10. Painel em azulejo da torre de TV, Brasília, Athos Bulcão, 1964 (Foto: Marcio J. Freitas - 6 ago. 2018). 11. Estudos, Marcio J. Freitas, 2008. 12. Fontaine, Marcel Duchamp, 1917, em réplica de 1964 (<http://www.late.org.uk/art/works/707078>).

FIGURA 101
Painel 9 - Futura



FIGURA 102

Painel 10 - Gill Sans



FIGURA 103
Painel 11 - Artigo



FIGURA 104
Painel 12 - Leluja

considerações finais

Partindo do pressuposto de que na tipografia coexistem duas informações, uma visual e outra verbal, esta pesquisa não chega a um término conclusivo, mas alcança um estágio de incubação de possíveis desdobramentos e outros entendimentos não imaginados.

Se, em um primeiro momento, foi sugerido o desmembramento desses dois aspectos, chega-se, neste segundo momento, à observação de que são elementos indissociáveis no contexto da palavra escrita, considerando a origem e o motivo para o qual ela foi criada. O registro (memória) e a transmissão de conhecimento são os fatores que tornaram a palavra

escrita extremamente relevante para o desenvolvimento da humanidade. Não se pode falar em tipografia sem considerar que o texto carrega um significado inteligível e linguístico, ligado a um idioma específico – a palavra falada –, nem desprezar que esse mesmo texto é constituído por sinais gráficos marcados e organizados espacialmente sobre uma superfície – a palavra imagem.

Assim sendo, é parte da essência da tipografia possuir características *intersemióticas* ou *verbivocovisuais*. Esse pode ser considerado seu principal potencial expressivo, que permite uma atuação em duas dimensões comunicacionais. Desde o período helenístico, a forma de apresentação importa tanto quanto o seu significado, sendo os dois vinculados como metáfora para contar uma história ou para fazer diferenciação social (por exemplo, a escrita egípcia, que tinha parâmetros diferenciados para atos sacerdotais e para o cotidiano comum; situação semelhante encontra-se atualmente entre a escrita erudita e a vernacular).

Igualmente notável, a escrita é tanto um objeto construtor da identidade, no sentido que constitui ser integrante do idioma de um povo (“minha pátria, minha língua”, verso de Caetano Veloso), quanto divisor social, no momento em que é instrumento de imposição feita por alguma espécie de colonização (o *soft power*, exemplificado pela exigência, no mundo profissional de hoje, de dominar o idioma inglês).

Contudo, no período atual, em que a imagem alcançou tamanha importância, a ponto de ser um dos principais elementos de intermediações relacionais entre pessoas e o que está no mundo, torna-se determinante compreender os atributos da imagem tipográfica. Ela se encontra todos os dias, em praticamente todos os lugares; é raro – talvez inexistente – passar um dia sem ler ou ver algum material escrito, de telas acessadas no telefone móvel a uma simples embalagem de creme dental, passando

por placa de ônibus e trânsito; a palavra escrita é parte da “vista” das cidades, como o são o asfalto, os muros, as casas.

Os estudos das características morfológicas da tipografia, tanto o de anatomia quanto o de estilo, demonstram que em nenhum momento da história sua visualidade foi apartada das outras criações humanas. Não seria diferente agora: a tipografia contemporânea passa pelas mesmas incertezas que todas as outras atividades: uma crise pós-tudo, do fim de tudo (fim da história, a morte da arte etc.). Isso reverbera na sua própria materialidade, lançando no mesmo traço desde heranças – ou memórias – renascentistas até questionamentos sobre legibilidade, como que procurando um caminho a seguir, como se partisse do meio em direção ao início e daí fosse diretamente ao fim. Apesar de tudo, seguimos.

Apesar de tudo, há poesia.

O *verbivocovisual* da escrita tipográfica clarifica que um poema nunca abrange apenas um dos aspectos da escrita. Qualquer que seja sua apresentação gráfica, ela nunca é neutra: manipulada ou não pelo autor, alguma mensagem é transmitida por meio da composição do poema. Alguns movimentos priorizam um dos aspectos em detrimento do outro. Esta pesquisa considera trabalhos nos quais toda a carga expressiva da forma estética da tipografia é utilizada para a construção poética, sendo a imagem tipográfica o cerne visual da obra. É uma pesquisa sobre imagem.

Assim sendo, volta-se à questão de segmentação entre a imagem e o verbo da tipografia. Conhecendo agora a improbabilidade do êxito, imaginou-se encontrar alguma brecha, um pequeno intervalo de tempo no qual o olhar fosse direcionado prioritariamente para a imagem da escrita, para o lado que foi renegado a ser sempre o menos importante, um signo de outro signo. Olhar como uma criança para a escrita, fazendo outras associações, não alfabéticas, com aquelas figuras, a leitura antes

da linguagem. Descontextualizar não permitiu obter uma separação, mas sim um afastamento entre os dois aspectos.

Portanto, considerou-se que a apreensão deveria ser feita pela imaginação, questão própria das imagens. Imaginação é uma faculdade científica, que concede o conhecimento por meio de montagens: relacionar informações díspares, estabelecer correspondências e analogias ao que é creditado, a capacidade de conhecimento dialético da cultura ocidental (Didi-Huberman, 2011: 21). E, por meio da memória, esta que reúne fragmentos de imagens sobrepostas, emprestando informações de experiências passadas, num processo arqueológico de escavação em que a terra que emerge junto é tão parte da história quanto o objeto encontrado. Nada é mais Tipo-imagem-grafia que isso: memória, montagem, imaginação.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- AREZIO, Arthur. *Dicionário de termos gráficos*. São Paulo: Com-Arte, 2017.
- AYERBE, Júlia S., RAMOS, Maria e PALHARES, Taísa (orgs.). *Mira Schendel*. Catálogo de exposição. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2014.
- BAITELLO, Norval Jr. e SERVA, Leão. *A atualidade do pensamento do historiador de arte Aby Warburg*. Folha de S.Paulo, Ilustríssima, São Paulo, 7 de maio de 2017. In: <http://folha.com/2017/05/07/abaixo/1881548>. Acessado em 7 de maio de 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Coleção Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.108-113.
- _____. *Escavando e recordando*. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Coleção Obras Escolhidas. Vol. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Paris, a capital do século XIX*. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Mourão. Organização Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG, 2006. pp. 37-67.
- BLACKWELL, Lewis. *20th-Century type*. Edição nova e revisada. New Haven: Yale University Press, 2004.
- _____. *The end of print: the graphic design of David Carson*. Edição revisada. San Francisco: Chronicle Books, 2000.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Arão Reis Filho. Bauru: Edusc, 2004.

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Versão digital Kindle.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 5ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *O grupo concretista*. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário de A. (org.). *Poetas do modernismo crítica*. Vol. VI. Brasília: INL, 1972. p.125-201.
- CARPINTERO, Carlos. *La tipografía como complejo de placer*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores, 2012.
- CAUDURO, Flavio Vinicius. *Desconstrução e tipografia digital*. In: Arcos - Design, cultura material e visualidade, nº único, pp. 77-101, Rio de Janeiro, outubro de 1998.
- CHILDERS, Taylor, GRISCTI, Jessica e LEBEN, Liberty. *25 systems for classifying typography: a study in naming frequency*. New York: PJIM, 2013.
- COLES, Stephen. *The anatomy of type: a graphic guide to 100 typefaces*. New York: Harper Collins Publishers, 2012.
- CORREIA, Donny. *Atraídos pelo poder suave*. Folha de S.Paulo, Ilustríssima, São Paulo, p. 3, 20 de maio de 2018.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coleção Trans. Vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A montagem mnemosyne: quadros, foguetes, detalhes, intervalos*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 2013a. pp. 383-422.
- _____. *A imagem crítica*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Coleção Trans. 2ª edição. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. pp. 169-199.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- _____. *Disparates*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia da ciência inquieta*. Tradução Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. pp. 11-69.

- _____. *Imagem-montagem ou imagem-mentira*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagem apesar de tudo*. Tradução Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012. pp. 155-190.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. 2ª edição Tradução Cecília Prada e Vera de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1986. pp. 71-74.
- FARIAS, Priscila. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Ed. 2AB, 1998.
- FISCHER, Steven Roger. *História da escrita*. Tradução Mirna Pinsky. São Paulo: Editora Unesp, 2009a.
- _____. *Uma breve história da linguagem*. Tradução Flávia Coimbra. Osasco: Novo Século Editora, 2009b.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução Raquel Abi-Sâmara. Organização Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GRANDES MAESTROS DE LA TIPOGRAFÍA: PAUL RENNER. In: Unos Tipos Duros. Disponível em: <<http://www.unostiposduros.com/grandes-maestros-de-la-tipografia-paul-renner>>. Acessado em 27 de novembro de 2016.
- HARRIS, David. *A arte da caligrafia: um guia prático histórico e técnico*. Tradução Maria Isabel Vidigal. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2009.
- HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.
- _____. *A reinvenção da leitura*. In: HATHERLY, Ana e CASTRO, E. M. de Melo e (org). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981. pp. 138-152.
- KULPAS, Andrea. *Lettering, logos e letras*. Apostila do curso. São Paulo: publicação independente, 2018.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MAN, John. *A história do alfabeto: como 26 letras transformaram o mundo ocidental*. 2ª edição. Tradução Edith Zonenschain. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- _____. *A revolução de Gutenberg: a história de um gênio e da invenção que mudaram o mundo*. Tradução Marco Antônio Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro 2004.

- MANDEL, Ladislav. *Escritas, espelho dos homens e das sociedades*. Tradução Cons-tância Eggejas. São Paulo: Edições Rosari, 2006.
- MCNEIL, Paul. *The visual history of type*. Londres: Laurence King, 2017.
- MEGGS, Philip B. e PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. Tradução Cid Kni-pel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELO, Francisco I. H. de. *Cidade, fotografia e tipografia*. 1993. Tese de doutorado em arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994
- _____. Francisco I. H. de e COIMBRA, Elaine R. *Linha do tempo do design grá-fico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Mnemosyne, iconologia dos intervalos*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 2013. pp. 293-315.
- NANNINI, Priscilla B. R. *Palavra e imagem: possíveis diálogos no universo do livro de artista*. Tese de doutorado em artes. Instituto de Artes, Universidade Esta-dual Paulista Julio de Mesquita Filho. São Paulo, 2016.
- NIEMEYER, Lucy. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: Ed. 2AB, 2006.
- NOORDZIJ, Gerrit. *O traço: teoria da escrita*. Tradução Luciano Cardinali e Andréa Branco. São Paulo: Blucher, 2013.
- PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. 2ª edição. Paris: Imprimerie Nationale, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Código & repertório*. In: PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. 3ª edição revisada. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. pp. 53-60.
- ROCHA, Claudio. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari, 2002.
- RODRIGUES, Reginaldo F.. *Escrita e memória no Fedro de Platão*. In: Griot – Revista de Filosofia. Amargosa, Bahia, v.II, n. 1, 2015. pp. 100-115.
- SALEN, Katie. *Surrogate multiplicities: typography in the age of invisibility*. In: Visi-ble Language, Texas, n. 35, 2001. pp.132-154.
- SAMPSON, Geoffrey. *Sistemas de escrita. Tipologia, história e psicologia*. Coleção múl-tiplas escritas. Tradução: Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- SCHER, Paula. *Make it bigger*. New York: Princenton Press, 2005.
- SEMERARO, Cláudia M. *Início e desenvolvimento da tipografia no Brasil*. In: *Histó-ria da tipografia no Brasil*. São Paulo: Masp, 1979. pp. 5-21.

- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Fabio L. C. M. e FARIAS, Priscila L. *Um panorama das classificações tipográficas*. In: Estudos em Design, v. 11, n. 2, 2005. pp. 67-81.
- SINNECKER, João P. À memória de um mineral: a base da sociedade da informação. Folha de S.Paulo, Ilustríssima, São Paulo, p. 8, 14 de janeiro de 2018.
- SMEIJERS, Fred. *Contrapunção: fabricando tipos no século dezesseis, projetando tipos hoje*. Tradução Gustavo Ferreira. Brasília: Estereográfica Editorial, 2015.
- UNGER, Gerard. *Enquanto você lê*. Tradução Máira Galvão. Brasília: Estereográfica Editorial, 2016.
- WARDE, Beatrice. *La copa de cristal*. 1930. Disponível em: <<http://www.unostiposduros.com/la-copa-de-cristal-por-beatrice-warde/>>. Acessado em 27 de novembro de 2016.
- WOLLNER, Alexandre. *Alexandre Wollner: design visual, 50 anos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Sites consultados

<https://www.artbasel.com>
<https://articles.c-a-s-t.com>
<http://www.counterspace.us/typography/timeline/>
<https://dailytypespecimen.com/>
<https://www.folha.uol.com.br/>
<http://www.garamond.culture.fr/>
<https://www.graphs.com.br/ana-hatherly>
<https://houaiss.uol.com.br>
<http://www.huffpostbrasil.com>
<https://library-of-type.tumblr.com/>
<https://www.metmuseum.org/>
<https://www.moma.org/>
<http://www.monotype.com/company/>
<http://www.museoreinasofia.es/en>
<http://www.myfonts.com/>
<http://www.nomuque.net/>
<https://po-ex.net/>
<https://www.publico.pt/>
<https://www.serralves.pt>
<http://www.tipografos.net>
<http://typedia.com/>
<http://www.typolis.de/>
<http://www.unostiposduros.com/>
<https://warburg.sas.ac.uk/>

Apêndice 1: A produção dos painéis

Com intuito de evitar alguma leitura sugestionada, deliberadamente manteve-se ocultas no corpo principal do trabalho a identificação de cada imagem-singular que compõe os painéis, assim como a metodologia usada para a sua criação. Dessa maneira, acredita-se que é delegado ao leitor uma importante participação na construção desta obra, na busca de possíveis e imprevisíveis relações, de acordo com critérios, repertórios e interesses subjetivos. No entanto, é enriquecedor conhecer essas informações, seja por curiosidades despertadas após a contemplação dos painéis, seja para confirmação de algo que já se conhecia – ou que se acreditava conhecer. Portanto, foram acrescentadas essas informações em forma de apêndice: este apêndice 1 apresenta a metodologia de desenvolvimento dos painéis e o 2 revela as legendas de cada obra constituinte dos 13 painéis.

METODOLOGIA Cada painel foi desenhado a partir de uma tipografia selecionada por sua relevância histórica e por sua importância na formação da linguagem tipográfica. Esta tipografia dá nome ao painel, por exemplo, Painel 6 - Didot. Evidentemente, cada tipografia tem características morfológicas e estilísticas específicas e isso foi o primeiro critério de seleção das outras imagens que permaneceriam no conjunto, um critério racional, portanto. A cauda da letra Q com o bigode de Salvador Dalí no painel 5; a uniformidade constante da composição feita por Nicolas Jenson com a modularidade sequencial de janelas de um edifício em Florença no painel 3, a textura quase ilegível do poema de Edgard Braga com pixações em um banheiro de bar no painel 12.

As relações encontradas na primeira montagem são pontos de partida para novas possibilidades, agora valendo-se de valores sensitivos do inconsciente. O espiritual, o emocional, o erótico, o espacial, o temporal, o anacrônico, todos esses aspectos emergem das novas conexões de maneira encadeada e em diversas direções. São partes de memórias constituídas por passagens e por vivências. Imagens – incontáveis imagens – que foram sendo coletadas ao longo de diversos e muitos anos – inumeráveis anos –, em distintos lugares, desde uma época anterior a do início deste projeto.

Fotografias de exposições visitadas, de lugares frequentados; recordações de viagem; figuras recortadas de publicações; imagens que foram apresentadas em aulas; imagens guardadas na memória. É como um gabinete de curiosidades, é como uma coleção que não se sabe ao certo a sua funcionalidade prática e se desconhece o motivo pelo qual as colecionamos. Mas que foram coletadas por algum motivo e estavam prontas para serem usadas.

Em um movimento de avanço e retrocesso, de corta, copia e cola, a montagem surge aos poucos por meio de um processo híbrido entre o consciente e o inconsciente, a partir de cada nova relação provocada por uma nova aproximação de imagens que já existiam antes, que estavam aí. Um processo análogo ao *ready made*.

O Painel 13 - Silêncio, último desta série, é o único que emerge de maneira distinta dos demais painéis, que não parte de uma tipografia selecionada previamente. Durante o processo de montagem, quando as imagens permaneciam espalhadas sobre a mesa de uma maneira aparentemente caótica, algumas delas foram instintivamente aproximadas, por um valor não buscado neste trabalho. A materialidade das imagens do

painel 13 oferece uma aproximação quase casual, ao mesmo tempo que revela um aspecto temático conceitual: palavras que não são ditas ou, no contexto de escrita, palavras que não podem ser lidas. Interessante destacar que a concepção do tema aparece após a montagem, ou seja, a partir da imagem. Talvez essa quase casualidade instintiva e inconsciente, ocasionada a partir da materialidade da imagem, seja um possível novo caminho a ser perseguido em uma possível – e desejada – continuidade deste projeto.

Apêndice 2: Legendas das imagens dos painéis



Figura 93, pág. 184. Paineis 1 - B-42

1. Poema, Leonora de Barros, 1978 (<http://infoartsp.com.br/agenda/issoeossodisso/>); 2. Cartaz de auto-apresentação, Stefan Sagmeister, 1999 (<https://www.moma.org/collection/works/102915>); 3. Tipografia digital Adrenalina, Gustavo Lassala, 2007; 4. Cena do documentário Pixo, João Wainer, 2009 (<https://vimeo.com/29691112>); 5. Sem título, Série Objetos Gráficos, Mira Schendel, 1967 (<https://www.moma.org/collection/works/108826>); 6. Guernica, Pablo Picasso, 1937 (<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>); 7. Ladrilho do parque Guell, Barcelona (Foto Marcio J.Freitas - 9.jan.2017); 8. Bíblia de 42 linhas, Johannes Gutenberg, 1455 (McNeil, 2017: 14)

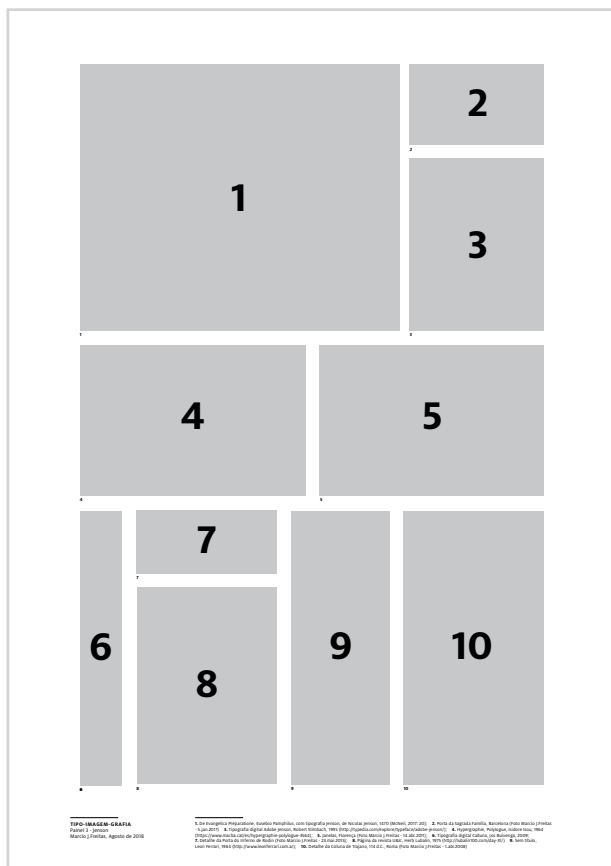


Figura 95, pág. 186. Painel 3 - Jenson

1. De Evangelica Preparatione, Eusebio Pamphilus, com tipografia Jenson, de Nicolas Jenson, 1470 (McNeil, 2017: 20);
2. Porta da Sagrada Família, Barcelona (Foto Marcio J.Freitas - 5.jan.2017) 3. Tipografia digital Adobe Jenson, Robert Slimbach, 1995 (<http://typedia.com/explore/typeface/adobe-jenson/>);
4. Hypergraphie, Polylogue, Isidore Isou, 1964 (<https://www.macba.cat/es/hypergraphie-polylogue-3564>);
5. Janelas, Florença (Foto Marcio J.Freitas - 14.abr.2011);
6. Tipografia digital Calluna, Jos Buiwenga, 2009; 7. Detalhe da Porta do Inferno de Rodin (Foto Marcio J.Freitas - 23.mai.2015);
8. Página da revista U&Ic, Herb Lubalin, 1975 (<http://lubalin100.com/day-31/>) 9. Sem título, Leon Ferrari, 1964 (<http://www.leonferrari.com.ar>);
10. Detalhe da Coluna de Trajano, 114 d.C., Roma (Foto Marcio J.Freitas - 1.abr.2008)

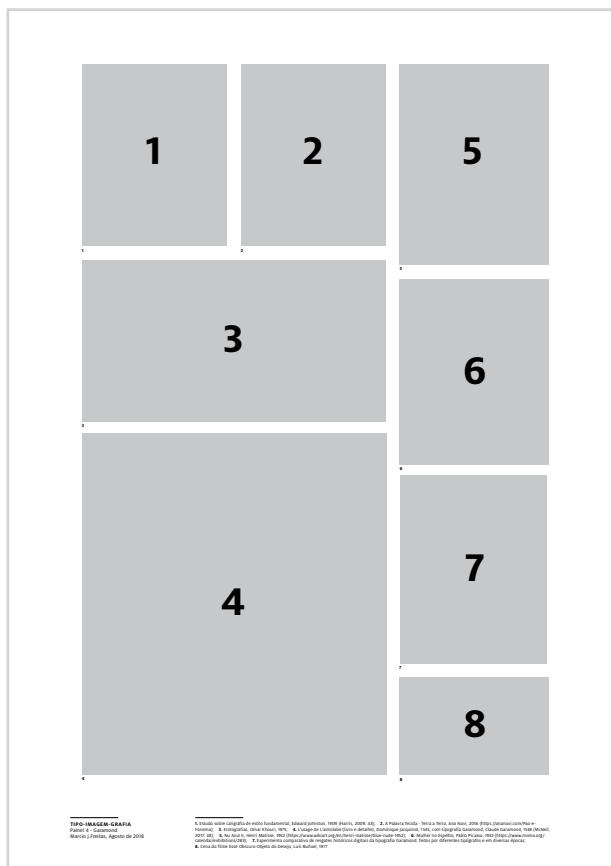
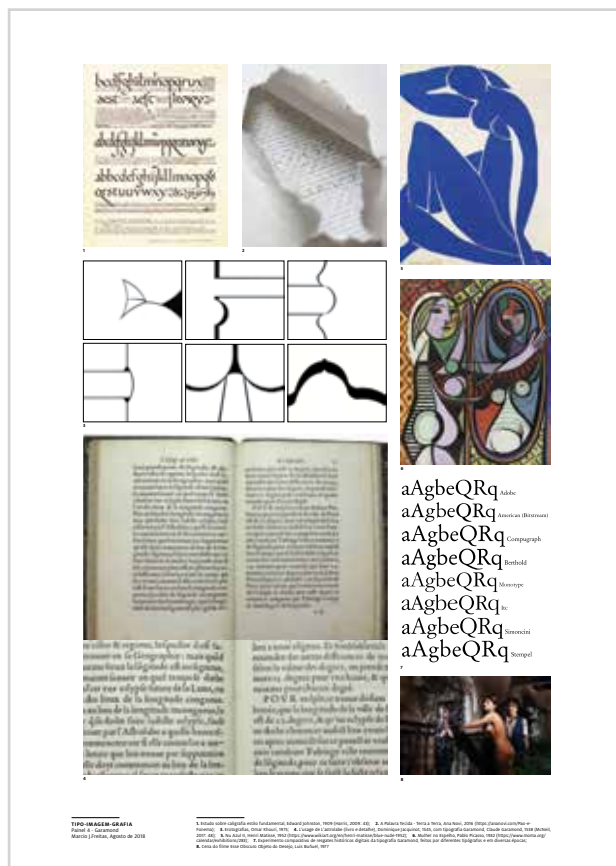


Figura 96, pág. 187. Painel 4 - Garamond

1. Estudo sobre caligrafia de estilo fundamental, Edward Johnston, 1909 (Harris, 2009: 43); **2.** A Palavra Tecida - Terra a Terra, Ana Novi, 2016 (<https://ananovi.com/Pao-e-Fonema>); **3.** Erotografias, Omar Khouri, 1975; **4.** L'usage de L'astrolabe (livro e detalhe), Dominique Jacquinot, 1545, com tipografia Garamond, Claude Garamond, 1538 (McNeil, 2017: 48); **5.** Nu Azul II, Henri Matisse, 1952 (<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/blue-nude-1952>); **6.** Mulher no Espelho, Pablo Picasso, 1932 (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/283>); **7.** Experimento comparativo de resgates históricos digitais da tipografia Garamond, feitos por diferentes tipógrafos e em diversas épocas; **8.** Cena do filme Esse Obscuro Objeto do Desejo, Luis Buñuel, 1977

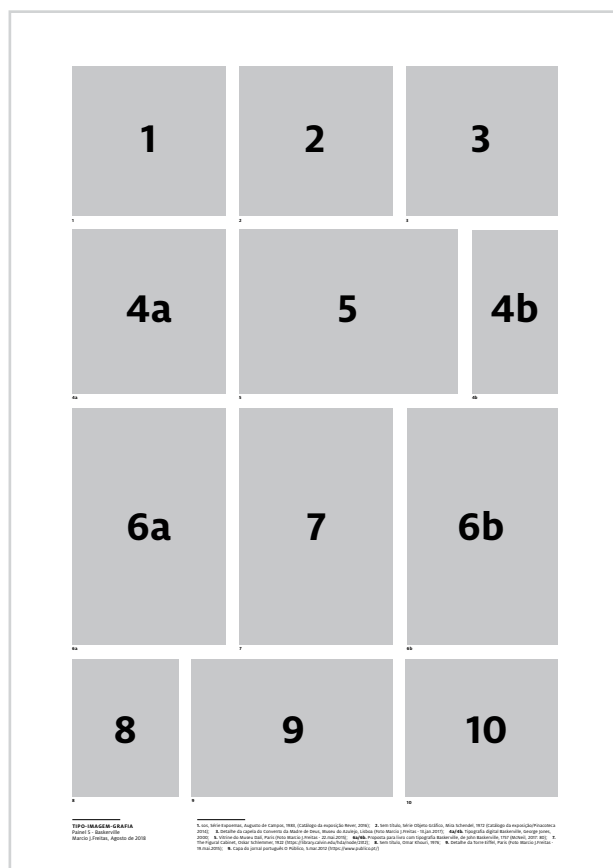


Figura 97, pág. 188. Paineis 5 - Baskerville

1. sos, Série Expoemas, Augusto de Campos, 1983, (Catálogo da exposição Rever, 2016); 2. Sem título, Série Objeto Gráfico, Mira Schendel, 1972 (Catálogo da exposição/Pinacoteca 2014); 3. Detalhe da capela do Convento da Madre de Deus, Museu do Azulejo, Lisboa (Foto Marcio J.Freitas - 13.jan.2017); 4a/4b. Tipografia digital Baskerville, George Jones, 2000; 5. Vitrine do Museu Dalí, Paris (Foto Marcio J.Freitas - 22.mai.2015); 6a/6b. Proposta para livro com tipografia Baskerville, de John Baskerville, 1757 (McNeil, 2017: 80); 7. The Figural Cabinet, Oskar Schlemmer, 1922 (<https://library.calvin.edu/hda/node/2312>); 8. Sem título, Omar Khouri, 1976; 9. Detalhe da Torre Eiffel, Paris (Foto Marcio J.Freitas - 19.mai.2015); 10. Capa do jornal português O Público, 5.mar.2012 (<https://www.publico.pt/>)

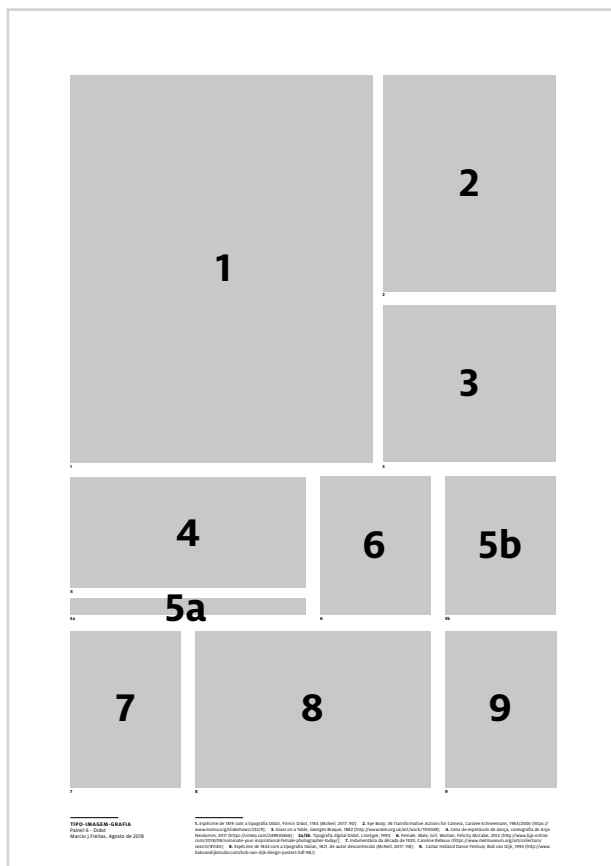


Figura 98, pág. 189. Paine 6 - Didot

1. Espécime de 1819 com a tipografia Didot, Firmin Didot, 1784 (McNeil, 2017: 90);
2. Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera, Carolee Schneemann, 1963/2005 (<https://www.moma.org/slideshows/232/9/>);
3. Glass on a Table, Georges Braque, 1882 (<http://www.tate.org.uk/art/work/T05028/>);
4. Cena de espetáculo de dança, coreografia de Anja Neukomm, 2017 (<https://vimeo.com/249945656>);
- 5a/5b. Tipografia digital Didot, Linotype, 1993;
6. Female, Male, Girl, Woman, Felicity McCabe, 2014 (<http://www.bjp-online.com/2018/08/nominate-your-inspirational-female-photographer-today/>);
7. Indumentária da década de 1920, Caroline Reboux (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81140>);
8. Espécime de 1843 com a tipografia Italian, 1821, de autor desconhecido (McNeil, 2017: 118);
9. Cartaz Holland Dance Festival, Bob van Dijk, 1995 (<http://www.bobvandijkstudio.com/bob-van-dijk-design-posters-hdf-98/>)

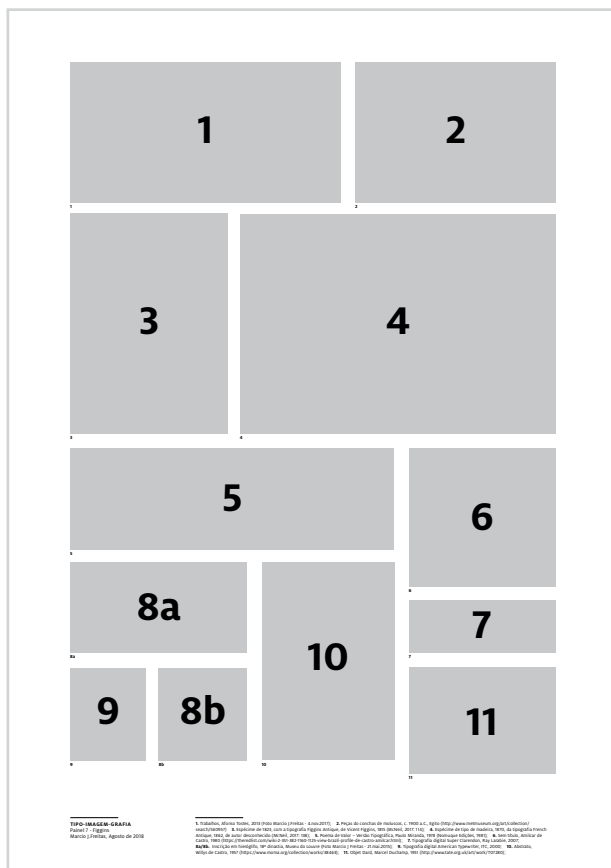
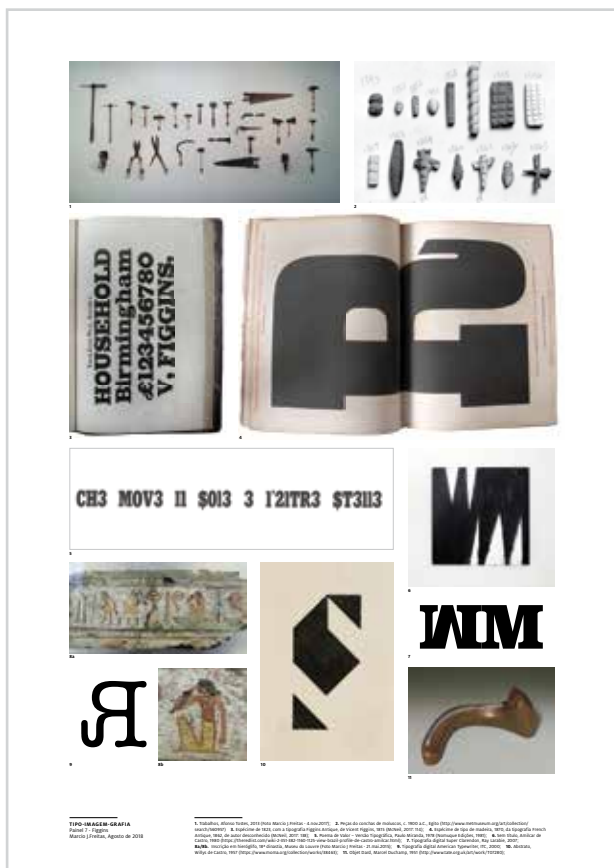


Figura 99, pág. 190. Painel 7 - Figgins

1. Trabalhos, Afonso Tostes, 2013 (Foto Marcio J.Freitas - 4.nov.2017); 2. Peças do conchas de moluscos, c. 1900 a.C., Egito (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/560957>) 3. Espécime de 1823, com a tipografia Figgins Antique, de Vicent Figgins, 1815 (McNeil, 2017: 114); 4. Espécime de tipo de madeira, 1870, da tipografia French Antique, 1862, de autor desconhecido (McNeil, 2017: 138); 5. Poema de Valor – Versão Tipográfica, Paulo Miranda, 1978 (Nомуque Edições, 1981); 6. Sem título, Amílcar de Castro, 1980 (<https://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-de-castro.html>); 7. Tipografia digital Super Clarendon, Ray Larabie, 2007; 8a/8b. Inscrição em hieróglifo, 18ª dinastia, Museu do Louvre (Foto Marcio J Freitas - 21.mai.2015); 9. Tipografia digital American Typewriter, ITC, 2000; 10. Abstrato, Willys de Castro, 1957 (<https://www.moma.org/collection/works/38463>); 11. Objet Dard, Marcel Duchamp, 1951 (<http://www.tate.org.uk/art/work/T07280>);

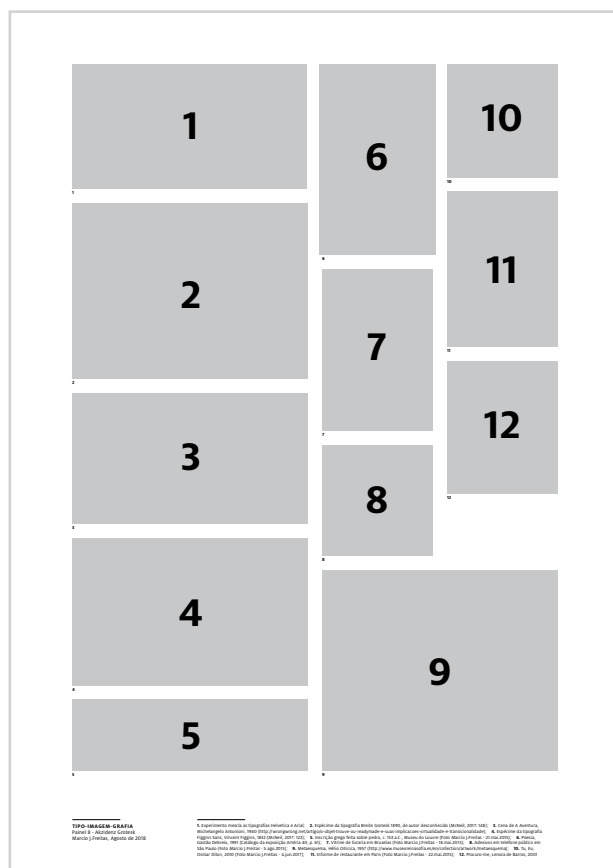


Figura 100, pág. 191. Pánel 8 - Akzidenz Grotesk

1. Experimento mescla as tipografias Helvetica e Arial; 2. Espécime da tipografia Breite Grotesk 1890, de autor desconhecido (McNeil, 2017: 148); 3. Cena de A Aventura, Michelangelo Antonioni, 1960 (<http://wrongwrong.net/artigo/objet-trouve-ou-readymade-e-suas-implicacoes-virtualidade-e-transicionalidade>); 4. Espécime da tipografia Figgins Sans, Vincent Figgins, 1832 (McNeil, 2017: 122); 5. Inscrição grega feita sobre pedra, c. 153 a.C., Museu do Louvre (Foto Marcio J.Freitas - 21.mai.2015); 6. Poesia, Gastão Debreix, 1991 (Catálogo da exposição Artéria 40, p. 61); 7. Vitrine de livraria em Bruxelas (Foto Marcio J.Freitas - 18.mai.2015); 8. Adesivos em telefone público em São Paulo (Foto Marcio J.Freitas - 5.ago.2015); 9. Metaesquema, Hélio Oiticica, 1957 (<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/metaesquema>); 10. Tu, Eu, Osmar Dilon, 2010 (Foto Marcio J.Freitas - 4.jun.2017); 11. Informe de restaurante em Paris (Foto Marcio J.Freitas - 22.mai.2015); 12. Procuco-me, Lenora de Barros, 2001

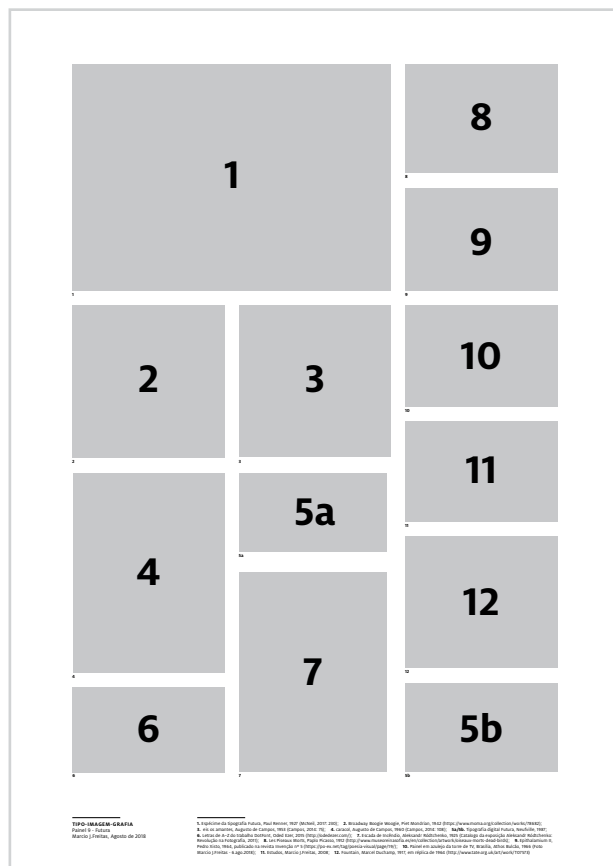


Figura 101, pág. 192. Paineis 9 - Futura

1. Espécime da tipografia Futura, Paul Renner, 1927 (McNeil, 2017: 230); 2. Broadway Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942 (<https://www.moma.org/collection/works/78682>); 3. eis os amantes, Augusto de Campos, 1953 (Campos, 2014: 75); 4. caracol, Augusto de Campos, 1960 (Campos, 2014: 108); 5a/5b. Tipografia digital Futura, Neufville, 1987; 6. Letras de A-Z do trabalho DotFont, Oded Ezer, 2015 (<http://odedezer.com/>); 7. Escada de Incêndio, Aleksandr Ródtchenko, 1925 (Catalogo da exposição Aleksandr Ródtchenko: Revolução na Fotografia, 2011); 8. Les Piseaux Morts, Paplo Picasso, 1912 (<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/oiseaux-morts-dead-birds>); 9. Epithalamium II, Pedro Xisto, 1964, publicado na revista Invenção nº 5 (<https://po-ex.net/tag/poesia-visual/page/19/>); 10. Painel em azulejo da torre de TV, Brasília, Athos Bulcão, 1966 (Foto Marcio J.Freitas - 6.ago.2018); 11. Estudos, Marcio J.Freitas, 2008; 12. Fountain, Marcel Duchamp, 1917, em réplica de 1964 (<http://www.tate.org.uk/art/work/T07573>)

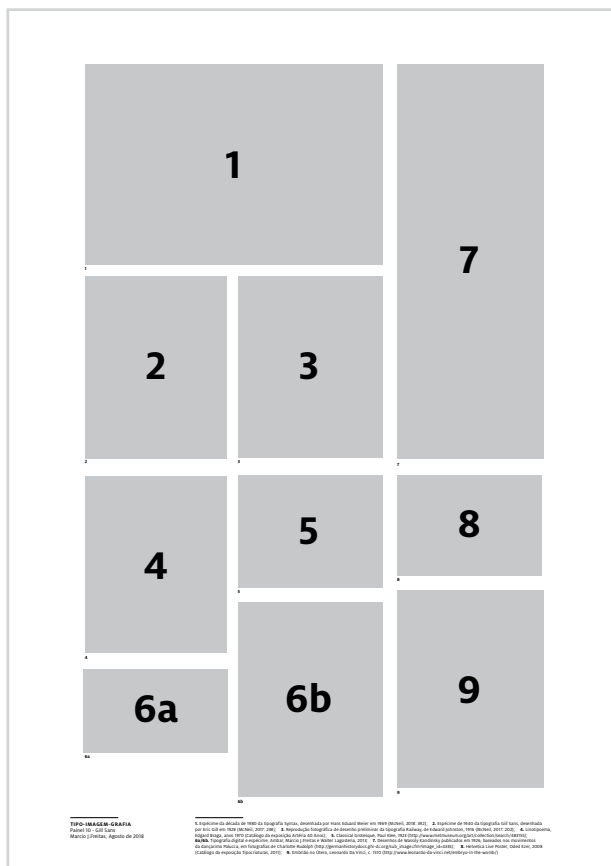


Figura 102, pág. 193. Painel 10 - Gill Sans

1. Espécime da década de 1980 da tipografia Syntax, desenhada por Hans Eduard Meier em 1969 (McNeil, 2018: 392);
2. Espécime de 1940 da tipografia Gill Sans, desenhada por Eric Gill em 1928 (McNeil, 2017: 238);
3. Reprodução fotográfica de desenho preliminar da tipografia Railway, de Edward Johnston, 1916 (McNeil, 2017: 202);
4. Linotipoema, Edgard Braga, anos 1970 (Catálogo da exposição Artéria 40 Anos);
5. Classical Grotesque, Paul Klee, 1923 (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/483155>);
- 6a/6b. Tipografia digital e espécime, Ambar, Marcio J.Freitas e Walter Lagostena, 2013;
7. Desenhos de Wassily Kandinsky publicados em 1926, baseados nos movimentos da dançarina Palucca, em fotografias de Charlotte Rudolph (http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4335);
8. Helvetica Live Poster, Oded Ezer, 2008 (Catálogo da exposição Tipocriaturas, 2011);
9. Embrião no Útero, Leonardo Da Vinci, c. 1510 (<http://www.leonardo-da-vinci.net/embryo-in-the-womb/>)

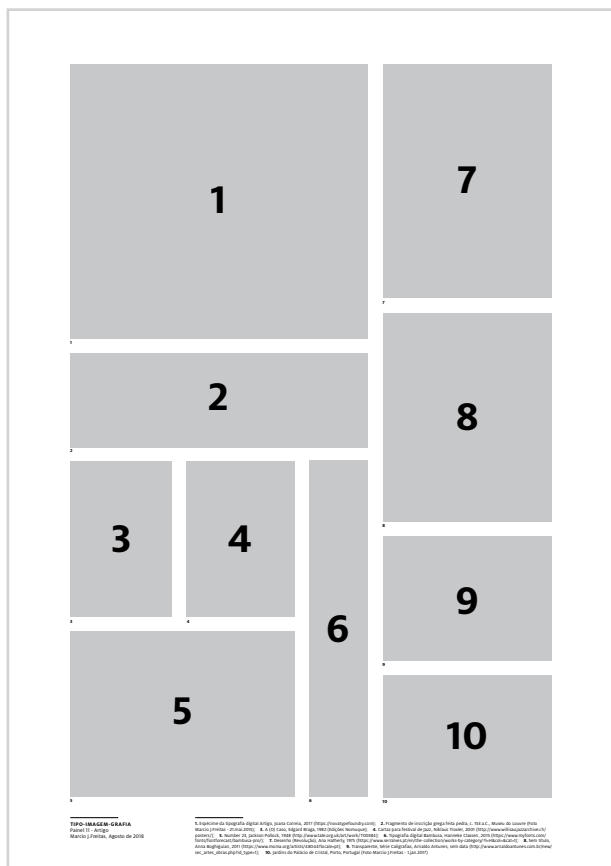


Figura 103, pág. 194. Painel 11 - Artigo

1. Espécime da tipografia digital Artigo, Joana Correia, 2017 (<https://novatypefoundry.com>); 2. Fragmento de inscrição grega feita pedra, c. 153 a.C., Museu do Louvre (Foto Marcio J.Freitas - 21.mai.2015); 3. A (O) Caso, Edgard Braga, 1982 (Edições Nomuque); 4. Cartaz para festival de Jazz, Niklaus Troxler, 2001 (<http://www.willisaужazzarchive.ch/posters/>); 5. Number 23, Jackson Pollock, 1948 (<http://www.tate.org.uk/art/work/T00384>); 6. Tipografia digital Bambusa, Hanneke Classen, 2015 (<https://www.myfonts.com/fonts/fontforecast/bambusa-pro/>); 7. Desenho (Revolução), Ana Hatherly, 1975 (<https://www.serralves.pt/en/the-collection/works-by-category/?l=H&col=&cat=1>); 8. Sem título, Anna Boghiguiian, 2011 (<https://www.moma.org/artists/48044?locale=pt>); 9. Transparente, Série Caligrafias, Arnaldo Antunes, sem data (http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=1); 10. Jardins do Palácio de Cristal, Porto, Portugal (Foto Marcio J.Freitas - 1.jan.2017)

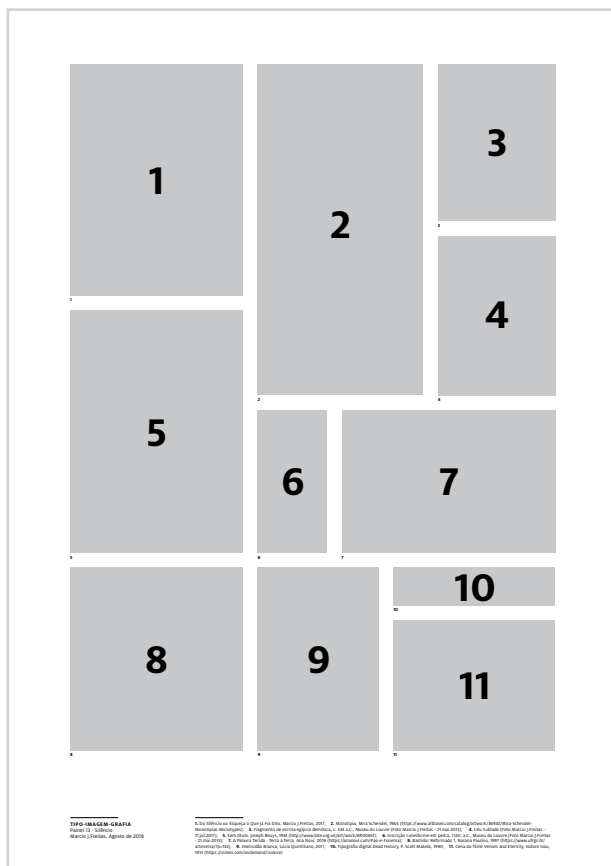
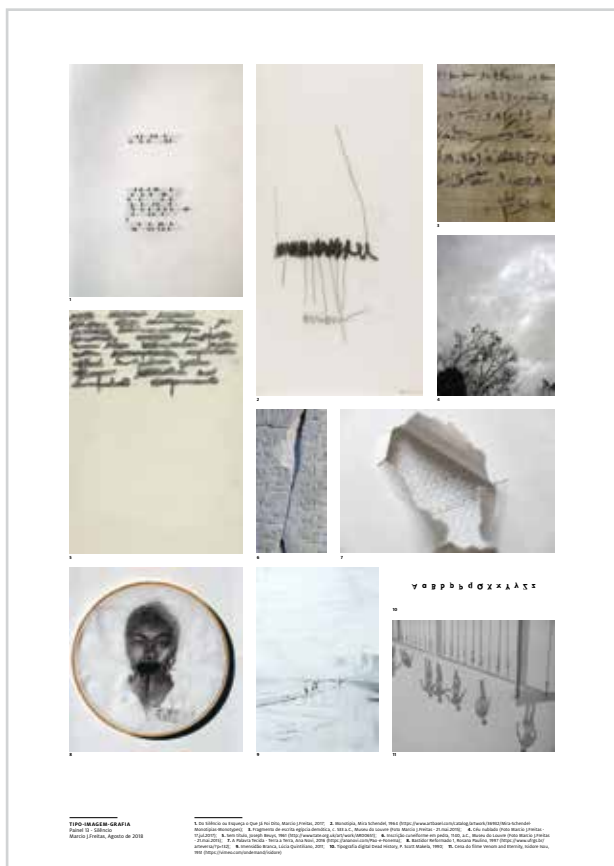


Figura 105, pág. 196. Painel 13 - Silêncio

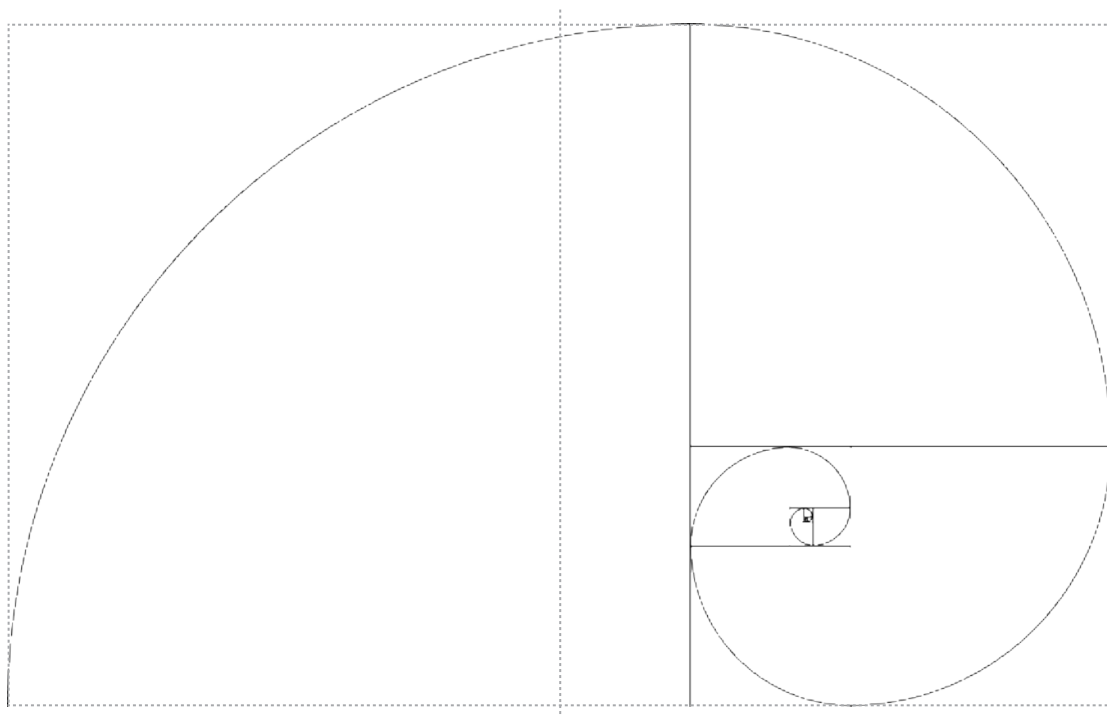
1. Do Silêncio ou Esqueça o Que Já Foi Dito, Marcio J.Freitas, 2017; 2. Monotipia, Mira Schendel, 1964 (<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/36932/Mira-Schendel-Monotypias-Monotypes>); 3. Fragmento de escrita egípcia demótica, c. 533 a.C., Museu do Louvre (Foto Marcio J.Freitas - 21.mai.2015); 4. Céu nublado (Foto Marcio J.Freitas - 17.jul.2017); 5. Sem título, Joseph Beuys, 1961 (<http://www.tate.org.uk/art/work/AR00651>); 6. Inscrição cuneiforme em pedra, 1140, a.C., Museu do Louvre (Foto Marcio J.Freitas - 21.mai.2015); 7. A Palavra Tecida - Terra a Terra, Ana Novi, 2016 (<https://ananovi.com/Pao-e-Fonema>); 8. Bastidor Reformado 1, Rosana Paulino, 1997 (<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132>); 9. Imensidão Branca, Lúcia Quintiliano, 2011; 10. Tipografia digital Dead History, P. Scott Makela, 1990; 11. Cena do filme Venom and Eternity, Isidore Isou, 1951 (<https://vimeo.com/ondemand/isidore>)

Apêndice 3: Projeto gráfico

Considerando o teor desta pesquisa, pareceu adequado o desenvolvimento de um projeto gráfico exclusivo e diferente do padrão ABNT.

1. FORMATO

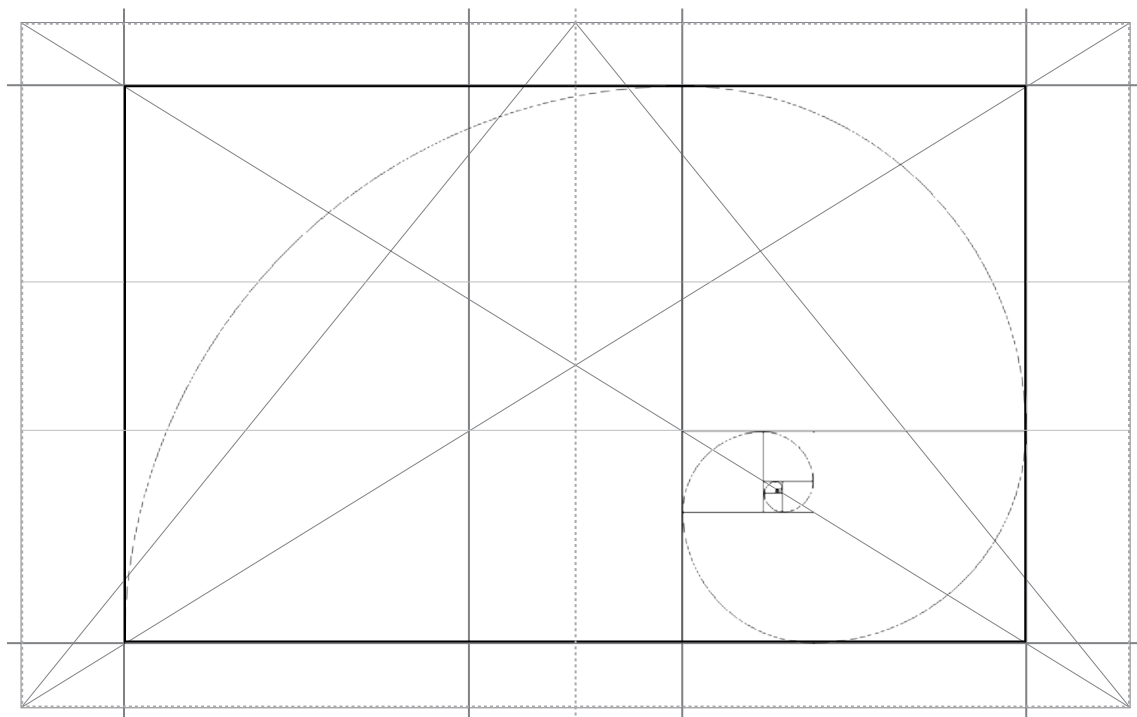
A partir da Proporção Áurea foram adaptadas todas as medidas desta publicação.

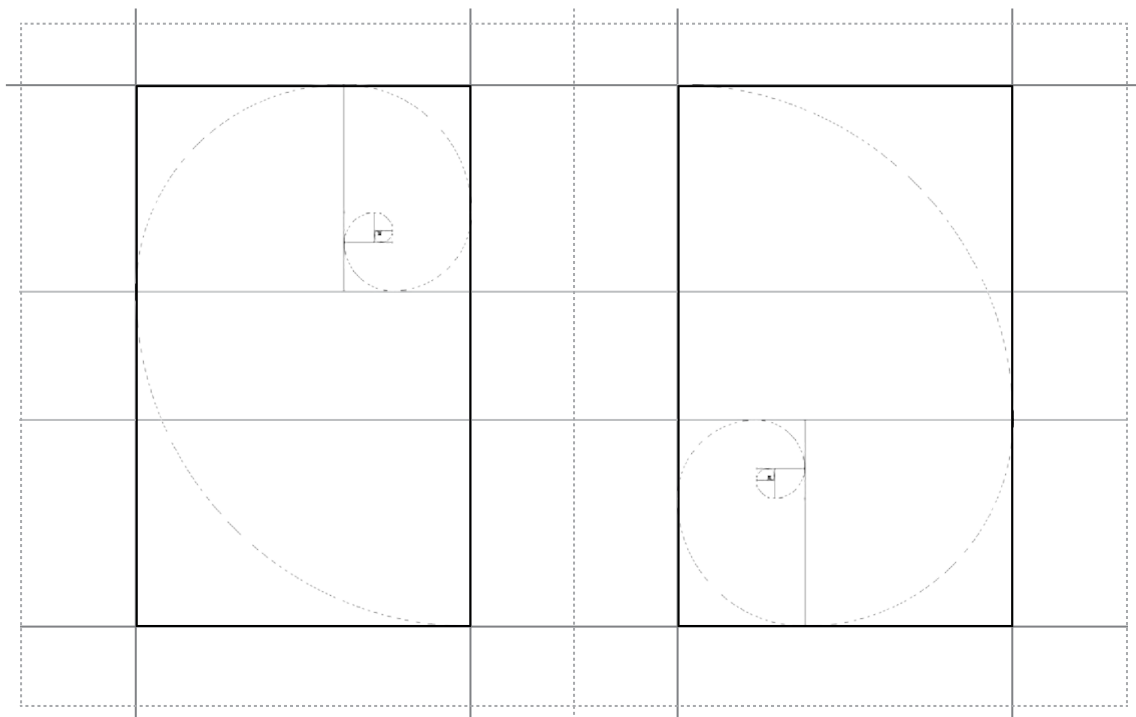


Formato aberto: 39,0 cm x 24,1 cm

Formato fechado: 19,5 cm x 24,1 cm

Um esquema geométrico de divisão do espaço da página foi usado para encontrar as margens e a mancha de texto, também usando a Proporção Áurea.





Toda a composição foi realizada respeitando esse malha geométrica, que é conhecida também com o nome de gride.

	demais atividades humanas. A imagem da tipografia não é algo isolado ou que permanece à margem: faz parte do desenvolvimento da cultura, sendo um fator atuante na construção da identidade; é uma parte integrante de qualquer idioma, no sentido de que é a representação da fala. Com os objetos escrita e tipografia definidos, partimos para a tentativa de desprender a palavra de seu valor verbal no capítulo 3, em favor de centrar o estudo na expressividade visual e gráfica. Este rompimento se mostrou uma tarefa extremamente difícil. Se o observador é alfabetizado, ou seja, conhecedor do código, ao olhar para uma letra, ele automaticamente vai associá-la ao fonema que ela representa. Seria simples transpor essa barreira escolhendo uma escrita diferente da que o observador está acostumado: por exemplo, uma escrita ideográfica oriental para		aberto alguns possíveis entendimentos ainda não vistos (Didi-Huberman, 2013: 383). Outro fator que levou a esse caminho é a relação entre o objeto de estudo desta pesquisa, a tipografia, com o Atlas Mnemosyne, quando é considerado o aspecto de memória existente na escrita. Portanto, inspirado no Atlas, de Aby Warburg, o capítulo 4 é constituído por montagens de reproduções fotográficas de diversas obras – tipografias, poesias, artes plásticas, artes gráficas – de maneira rizomática e despreocupada com anacronismos, para buscar outras relações, analogias e leituras, dentro do universo da expressão visual. Não é intenção criar um atlas, e não se poderia chamar isso de mapa; os painéis foram nomeados de “Tipo-imagem-grafia”. Não se pretende seguir uma linha	
	alguém alfabetizado na escrita latina ocidental. Por não estar familiarizado com o código, para este observador evidentemente o que se destacaria seriam os desenhos dos caracteres e sua imagem, sendo estes os únicos elementos passíveis de serem absorvidos. Porém, essa possibilidade foi descartada, porque o estudo teria que se debruçar sobre uma escrita tipográfica não latina, sem conexão com nosso idioma, não pertencente à cultura ocidental nem à brasileira, e, assim, a pesquisa tomaria um caminho fora do propósito inicial. A maneira encontrada de conseguir algo mais próximo do desprendimento pretendido foi a partir do caminho indicado por Aby Warburg com o Atlas Mnemosyne, que, segundo Georges Didi-Huberman (2013: 35), desconstruiu o modelo epistêmico tradicional de história da arte, em favor de um modelo cultural que se exprime por estratos, blocos híbridos, rizomas e complexidades híbridas, se valendo dos não saberes de um modelo psíquico. Uma montagem de imagens que, após serem reunidas em uma mesma superfície, criam outras relações, deixando em		clareza lógica e não se tem o objetivo de chegar a conclusões: a intenção é agrupar e organizar algumas questões, como um apanhado de ideias colocadas sobre a mesa antes de fazerem parte de algo maior. São conjuntos de imagens heterogêneas, que foram criadas em momentos diversos, com objetivos muitas vezes dispares e com múltiplas inspirações, as quais tiramos do seu contexto original para serem dispostas em novas relações. Imagens que têm em comum apenas o fato de serem imagens	
	3. TIPOGRAFIA, IMAGEM E EXPRESSÃO		IMAGEM GRÁFICA	

226 TIPOGRAFIA, IMAGEM E EXPRESSÃO

2. FAMÍLIA TIPOGRÁFICA

Foi utilizada a família Milo desenhada por Michael Abbink em 2008, por ela ter espírito humanista com morfologia contemporânea. Tem excelente legibilidade que é dada pela aberturas dos olhos ampla e altura-de-x generosa. Cumpre perfeitamente as necessidades de um trabalho acadêmico com um set de caracteres completo e com muitas variações de estilo e peso.

abcxyz Milo Serif Regular
abcxyz Milo Regular

Milo Serif Regular

Milo Serif Regular Italic

Milo Serif Medium

Milo Serif Medium Italic

Milo Serif Bold

Milo Serif Bold Italic

Milo Thin

Milo Thin

Milo Extralight

Milo Extralight Italic

Milo Light

Milo Light Italic

Milo Regular

Milo Regular Italic

Milo Medium

Milo Medium Italic

Milo Bold

Milo Bold Italic

Milo Extrabold

Milo Extrabold Italic

Apêndice 4: Genealogia do alfabeto

O esquema abaixo apresenta, de forma resumida, um possível percurso pelo qual a escrita passou, entre outros desdobramentos, até chegar aos romanos com o sistema alfabético latino, que se espalhou por todo o Ocidente.

Fonte: Man, 2002: 240-241

