pensamentos – atos – vibrações, etc.

Uma investigação sobre caligrafia e o fazer caligráfico com o projeto *Gambiarra Caligráfica*

Dissertação de mestrado apresentada por Bianca Benedicto
à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para
obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projectos
Editoriais, sob orientação do Professor António Modesto Nunes,
no ano lectivo de 2017/2018.

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Na caligrafia, o tempo não existe.
Nossas presenças se dissolvem em
gesto e movimento.
Passamos a existir como,
ao mesmo instante,
as vozes de nossas cabeças, escrevendo,
e da cabeça do outro, lendo.
Somos o pincel.
Somos os olhos.
Ouvimos com o olhar.

esta obra é e

experimental,

forma de errância e descoberta, e é dedicada
à minha mãe, ao *espaço saudável entre nós*,
à aventura e aos *divertimentos da fantasia*.

nunca
olhes
os bordos
de um
texto

Nunca olhes os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem fugazes imagens. Também lhes chamo figuras. Não ligues excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem.

Maria Gabriela Llansol.
Um beijo dado mais tarde, 2016.

resumo

A presente investigação buscou o diálogo entre a teoria e a prática do fazer caligráfico com o projeto Gambiarra Caligráfica: uma oficina em que se propõe a construção de uma ferramenta artesanal associada à prática do alfabeto fundamental, originado no início do século XIX com o trabalho do calígrafo britânico Edward Johnston. Foi assumida a hipótese de John Stevens, de subverter o fazer caligráfico, sob a tríade de interpretação da caligrafia como expressão em forma, movimento e ritmo, na aplicação de exercícios, com os participantes da oficina, em distintos cenários. Ademais, foi abordada a história e desenvolvimento da escrita para tratar a percepção da caligrafia, no escopo do projeto, para além de suas funcionalidades canônicas. Uma vivência com um calígrafo contemporâneo se somou à oficina para examinar o papel do gesto, enquanto ato de criação expressiva na caligrafia. O projeto-oficina revelou uma metodologia robusta para expressar a caligrafia enquanto forma, movimento e ritmo. Contudo, nos limites do estudo, se identifica a necessidade de aprofundar a investigação e investir na perspectiva de difusão da caligrafia com a contribuição da oficina.

Palavras-chave: Caligrafia, Oficina, Expressão, Forma, Movimento, Ritmo

abstract

The present research sought the dialogue between the theory and the practice of the calligraphic work with the Gambiarra Caligráfica project: a workshop in which it is proposed the construction of an artisan tool associated to the practice of the fundamental alphabet, originated in the early nineteenth century with the work of the British calligrapher Edward Johnston. John Stevens' hypothesis of subverting the calligraphic work under the triad of calligraphy interpretation as an expression in form, movement and rhythm, in the application of exercises, with the participants of the workshop, in different scenarios was assumed. In addition, the history and development of the writing was addressed to treat the perception of the calligraphy, in the scope of the project, besides its canonical functionalities. An experience with a contemporary calligrapher joined the workshop to examine the role of gesture as an act of expressive creation in calligraphy. The workshop project revealed a robust methodology for expressing calligraphy as a form, movement, and rhythm. However, within the limits of the study, it is identified the need to deepen the research and invest in the perspective of diffusion of calligraphy with the contribution of the workshop.

Keywords: Calligraphy, Workshop, Expression, Form, Movement, Rhythm

indice

dos agradecimentos 10

primeiro movimento
– RECONHECIMENTO 12
do prólogo 16
da introdução 18

segundo movimento
– RESOLUÇÃO 26
do experimental incessante – contexto 28
do experimental incessante – percurso metodológico 48

terceiro movimento
– PROSSEGUIMENTO 70
do estranhamento à escrita 72
da escrita à materialidade 80
da materialidade ao retorno do estranhamento 88
do retorno do estranhamento à experiência dinâmica das paixões 92

quarto movimento
– ODE 106
das considerações finais 108

da bibliografia 110
da discografia 112
anexos 114
lista de figuras 116

dos agradecimentos

Durante esse processo contínuo, (uma vez que esta investigação se alastra por muito tempo e, como desconfio, ainda deve durar por mais algum) um sem-número de pessoas esteve (e está) comigo, me mostrando um pouco de tudo, abrindo meus olhos pro caminho e segurando minha mão. Retribuo, então, agradecendo e nomeando-as:
Pela confiança em mim depositada, pelos investimentos, parceria incondicional, orientação preciosa, ninho e vinho, aquilo que se pode resumir com "tudo": meus pais e minha irmã: Clélia Nolasco, Elvis Benedicto e Sofia Benedicto.
Pelo companheirismo, amor, aprendizado, risco, acaso, ventura, comidas: Marina Mota.
Pela presença, viagens, experimentações, (re)descobrimentos, dividir projetos comigo, fotografias, paciência: Diana Fernandes.
Por ter me recebido em seu ateliê de maneira tão generosa e amável, pelos ensinamentos, conversas sinceras, refeições compartilhadas: Massimo Polello.
Pela adrenalina a correr nas veias, por aprender com os atrasos, pelo tempo único de estar no mundo, dedos de prosa: Guillermo Zetek.
Por dividir comigo a loucura, ser mestre e amigo, pelos conselhos: Guilherme Menga.
Pela amizade, convivência, ternura, carinho, encontros, reencontros, entusiasmo, afetos, sapiência, generosidade: Aline Kaori, Álvaro Beleza, Antônio Diego, Amura Al Houch, Ariel Sudário, Bela Lachter, Breno Furtado, Bruno Fontenelle, Clarisse Figueiredo, Clau Aniz, Cláudio Gil, Cristina Pagnoncelli, Cyla Costa, Daniel Boris, Deborah Meira, Diego Maldonado, Diogo Delog, Eduardo Vascov, Eduilson Coan, Fernanda Siebra, Fernando Pinheiro, Gabriel de Sousa, Jackson Alves, Kenya Foschiera, Lia Alcântara, Lívia Beleza, Leonardo Buggy, Lucas Menezes, Lucas Blat, Lygia Pires, Magno Leitão, Marcos Paulo, Marina Chaccur, Mateus Pompeu, Mateus Uchôa, Matheus Valente, Natália Bezerra, Pedro Henrique Bitencourt, Rafael Henrique Victório, Rafael Oliveira, Rafael Studart, Rafael Viana, Ramon Cavalcante, Tiago Bittencourt, Thadeu Dias, Thais Esmeraldo, Thais Graciotti, Samuel Tomé, Santiago Mourão, Susanna Mota e Yuri Leonardo.
Por muitos mapas-da-mina, inspiração e alento: Fernanda Meireles.
Pela orientação cuidadosa, conselhos, e por entender: António Modesto.
Pelos aprendizados: Anna Schettin, Francesca Biasetton, Gaia Chieregatti, Gisella Biondani, Hugo Moura, Pedro Amado e Ruben Dias.

primeiro movimento

– RECONHECIMENTO





do prólogo

Primeiramente, minha pesquisa era uma folha em branco.

Nessa folha em branco, coloquei toda minha vontade de percorrer o caminho do desejo, daquilo que me representava, e do que se consegue transmitir a partir das formas de letra, numa tentativa de transpor o ruído, com o mínimo possível de entraves impostos pela linguagem.

Um mergulho pela experiência de atingir grande distância a nado.

A partir daí, essa folha em branco passou a ter características muito próprias de uma expressividade intrínseca ao processo de construção, tanto de uma pesquisa que se mostrou bastante complexa, quanto do imaginário de uma artista-calígrafa-pesquisadora.

A pesquisa me exauriu e precisei me afastar para, de fato, ver de perto.

Retornei, então, a um projeto que parecia não ter mais o que me dar mas que, surpreendentemente, me arrebatou com sua vivacidade pulsante.

Esta obra está dividida em quatro movimentos.

O primeiro, **Reconhecimento**, situa a essa investigação em torno do caminho que percorri até aqui, os questionamentos que a ela me direcionaram e seu embasamento teórico e metodológico.

Resolução, o segundo movimento, contextualiza o retorno do projeto teórico-prático *Gambiarra Caligráfica*, apresentando seus desdobramentos, pesquisa metodológica e adaptações.

No terceiro movimento **Prosseguimento**, se dá o diálogo entre prática e teoria, trazendo a minha pesquisa mais aprofundada sobre escrita, caligrafia e gesto, que, apesar de não estar finda, importa para o entendimento do trabalho como um todo. E **Ode**, o quarto movimento, encerra as palavras do que caminhou até aqui.

Como toda linguagem é constrangimento e imposição, faz-se necessário, também, notificar que seguirei escrevendo no português que aprendi, o português do Brasil. O mesmo idioma que, durante o tempo que em somos pátria liberta, foi acumulando modificações e não se tornou menos certo ou importante.



da introdução

Imprescindível se torna, para o entendimento do que se propõe essa investigação, que se leia a palavra *caligrafia* como o que resulta da intenção de um traço feito a partir de movimentos ritmados e mecanizados, que derivam de um único gesto realizado com o instrumento de escolha, materializando um símbolo alfabético. Ou seja, por *caligrafia*, entenda o resultado dessa intenção no seu estado mais simples, sem nenhum outro tipo de intervenção.

A partir do momento em que se interrompe essa fluidez do traço e se começa a tornear o que ali foi manifestado, essa ação transpassa o fazer caligráfico e se transmuta na construção de uma forma de letra. Esse procedimento, essa estratégia de modificação, está definida como *lettering*.

Aqui, também, por *tipografia*, entende-se o sistema de tipos de letra que foi aprimorado a partir da invenção da prensa, na sociedade ocidental, por Johanes Gutemberg (1394 - 1468), que vulgarizou o alfabeto. Tipografia além de unidade, é o todo, o lugar onde se funde as matrizes e se imprime. (fig. 3 - à esquerda)

"Escrever não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços." – José Saramago[1]

Dito isto, o que me direcionou ao início da investigação, que partiu de questionamentos e processos internos até a busca de algo que pudesse fazer sentido para aos outros, foi a descoberta da possibilidade de subverter o processo do fazer caligráfico acolhendo a hipótese levantada pelo artista americano John Stevens[2] ao argumentar que a nomenclatura caligrafia não mais contempla o que vem sendo feito pelos artistas contemporâneos, pois esta vem se apresentando como expressão em forma, ritmo e movimento[3]. Não há pretensão, porém, de renomeá-la, o que precisa ser feito é sacudir as fronteiras da escrita, assim como suas instituições. Não se trata de substituir termos por outros mas sim de modificar as posições de enunciado[4]. Tento, apenas, começar a abrir uma clareira na mata, causar estranhamento, seguir por outro rumo.

Mergulhada nessa possibilidade, comecei então a reunir e sistematizar o que pudesse me dar inspiração para questionar e para construir possíveis sínteses, a partir do constante diálogo com as letras e os autores.

Não só me interessava saber apenas o que é escrita, o que é palavra, o que é caligrafia ou o que é linguagem.

Mas também o que é o gesto e como ele se forma. O que é o impulso criativo? O que é a experiência de caligrafar? Em que momento decidimos que traço/caminho/percurso/lugar a seguir?[5] Eu

(1) Ver: José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho, 2003.
(2) Ver John Stevens, *Scribe: Artist of the Written Word*. EUA: John Neal Book Publisher, 2013.
(3) Idem iten 2.
(4) Ver: Paul B. Preciado, *Manifesto Contrassexual - Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017)
(5) Aqui, por traço, quero dizer a forma decorrente do ato de caligrafar no suporte escolhido, composta por um conjunto de aspectos plásticos como espessura da linha. Por caminho e percurso, entende-se a maneira característica de aplicar o traço por quem caligrafa. E por lugar, o resultado da soma desses elementos.
(6) Por pragmatismo, lê-se o conjunto de parâmetros que regem a prática da caligrafia tradicional que serão expostos mais a frente.

consigo, a partir de uma ferramenta específica, não me limitar àquilo que é pragmático?[6] O que seria o ponto de inflexão entre a caligrafia tradicional e a caligrafia "expressiva contemporânea" do século XXI? O que torna visível essa expressão? O que se mantém entre as duas? O que se difere? Por que pensar uma caligrafia liberta da função textual? E, pelo simples fato de se tratar de letras, teria eu que, realmente, dizer alguma coisa? Dizer no sentido de entendimento, dizer e ser ouvido, ou dizer e ser lido. Desde quando a gente sente vontade de se expressar? Como isso foi se apresentando, se estruturando e se adaptando ao longo dos milênios de "evolução" do homo sapiens?

Foi preciso um caminho longo pra chegar até aqui e reconhecer que minha pesquisa não está finda. Muitos outros pontos me interessam, de fato, para determinar que isto está completo. O que aqui está presente é apenas uma pequena amostragem de um todo. Tanto de mim, quanto das possibilidades que essa investigação pode levar.

segundo movimento

– RESOLUÇÃO

do experimental incessante – contexto e percurso metodológico



fig. 4

Ana Hatherly (1929 - 2015), escritora e artista plástica portuguesa[7], em seu livro A Casa das Musas [8], diz:

A incorporação do passado no presente é uma acção subversiva, porque um dos efeitos mais surpreendentes da acção do tempo é transformar o usual em estranho, o conhecido em desconhecido, o ordinário em exótico. A incorporação de elementos antigos num contexto moderno rompe a continuidade, dispersa a continuidade nociva que conduz ao hábito, criando um conflito, um contraste, que não pode senão despertar o nosso consciente. Toda a cultura é diálogo e não há diálogo sem confrontação.

Gambiarra Caligráfica é uma oficina que propõe, na sua essência, a construção de uma ferramenta caligráfica artesanal e a prática de um estilo de escrita. (fig. 4)

O projeto, pioneiro na área e que caminha comigo desde 2013, surgiu da vontade de encontrar maneiras alternativas para a prática, já que o acesso à materiais atuais de caligrafia, no mercado cearense, era praticamente inexistente. Quando sim, os suprimentos que chegavam eram demasiado caros, devido aos custos de importação.

Pensando nisso, percebi que era possível emular ferramentas caligráficas com alternativas pré-fabricadas como madeira balsa, lâminas de alumínio (oriundas do processo de impressão offset), latas e até antenas de televisão.

Durante o processo de aprimoramento da oficina, percebi que os materiais para construção da ferramenta mais acessíveis e de mais fácil manuseio são (fig. 5):

- Chapa de alumínio (lata de bebida)
- Palitos de madeira (hashi ou de gelados)
- Fita cola crepe
- Fita isolante
- Tesoura
- Alicate
- X-acto)

A oficina era antes realizada em dois dias, no regime de imersão de 6h/a, devido à quantidade de conteúdo previsto. Em um primeiro momento, era exposta uma breve história da caligrafia, do desenvolvimento da escrita e referências desse universo, para a construção de um imaginário. (9)

Em um segundo momento, iniciavam-se buscas no que concerne à ferramenta caligráfica, de fato, e levantar questionamentos sobre materiais que melhor se adequassem para o tipo de pena a ser construída.

Como cada ferramenta é um aprendizado e, numa ferramenta feita de maneira artesanal, nota-se que, apesar de se utilizar o mesmo material, podem ser construidos objetos completamente diferentes podem ser constrídos. Perceber, nas possibilidades daquele instrumento, o que funciona, o que não funciona.

A partir daí, os alunos tomam liberdade para escolher o tipo de ferramenta e o tipo de escrita que desejam experimentar. Do mesmo modo, é lançado ao participante o desafio de subverter os limites da legibilidade e transformar a escrita.



(7) Ana Hatherly nasceu no Porto em 8 de maio de 1929, foi também professora e realizadora. *"O meu trabalho começa com a escrita - sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra (...); O meu trabalho também começa com a pintura - sou um pintor que deriva para a literatura através de um processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade (...)".*

(8) Ver: Ana Hatherly, *A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.)

(9) Ver anexo 1

As possibilidades, o que funciona, o que não funciona. Qual o objetivo da ferramenta? Ela precisa ter uma funcionalidade? Quais estilos de escrita eu consigo desenvolver com ela?

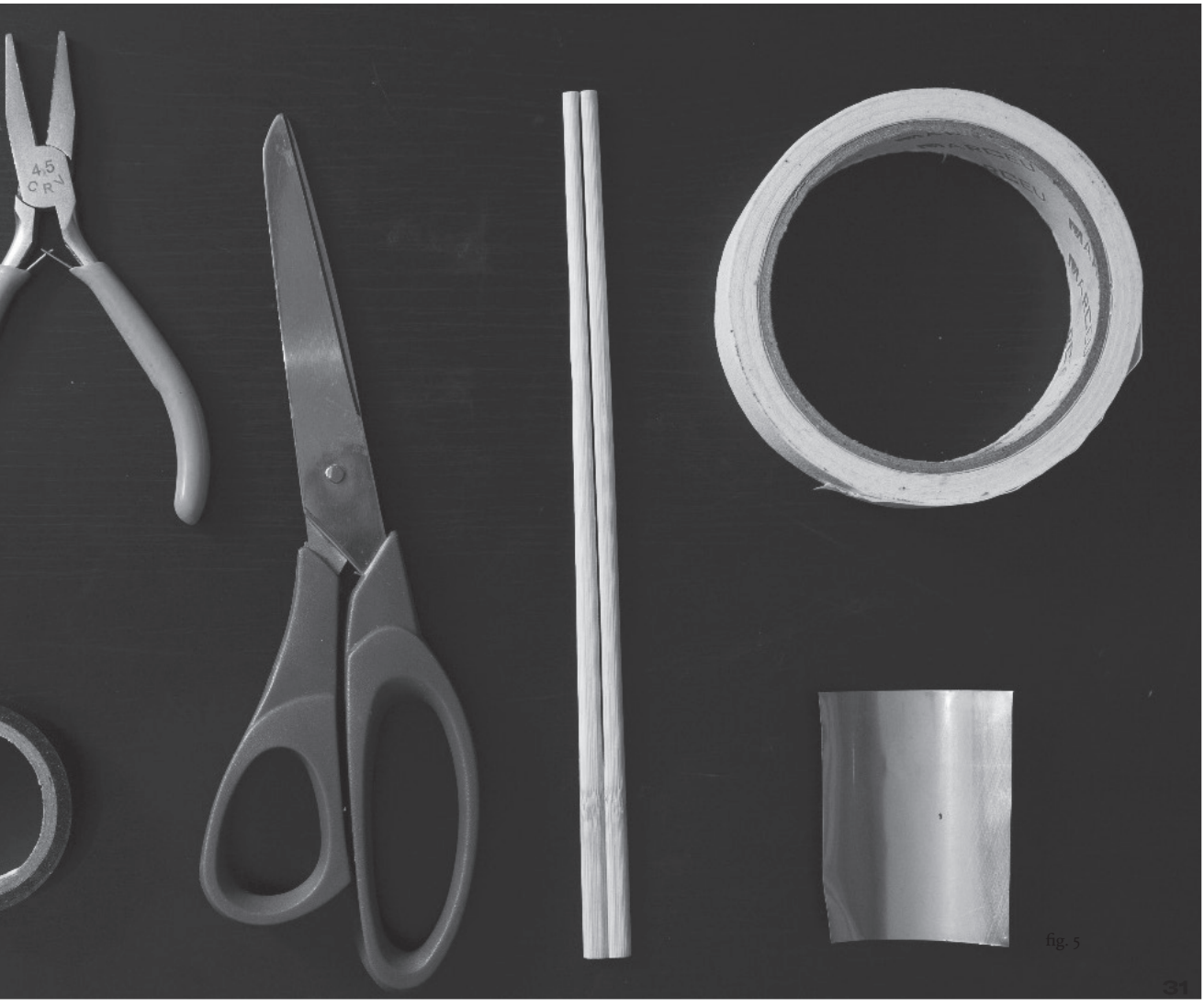
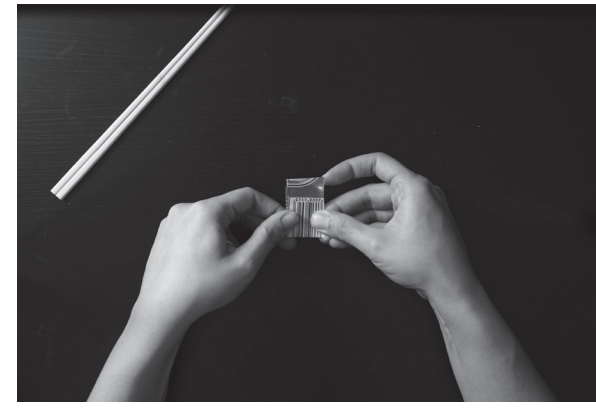
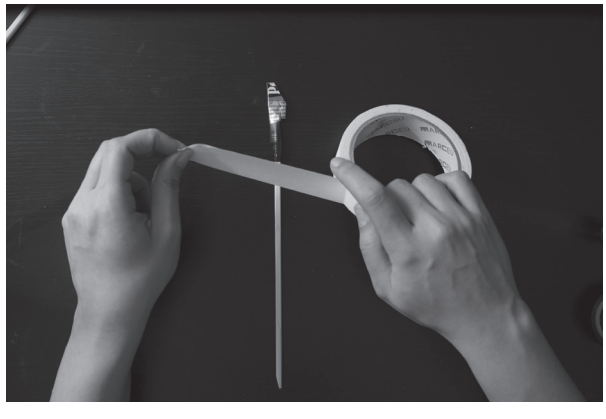


fig. 5












a primeira ferramenta que se usou foi a mão

Figuras 6 a 15
Passo-a-passo da construção da ferramenta.

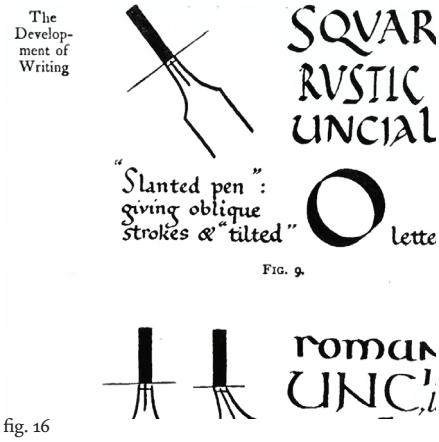


fig. 16

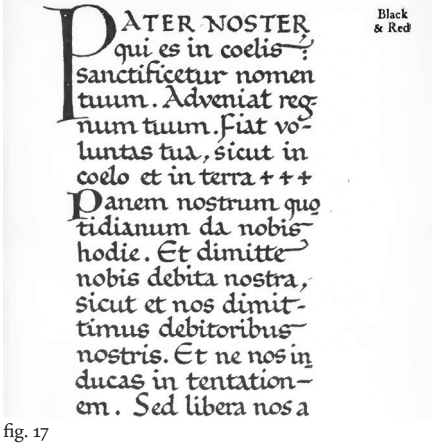


fig. 17

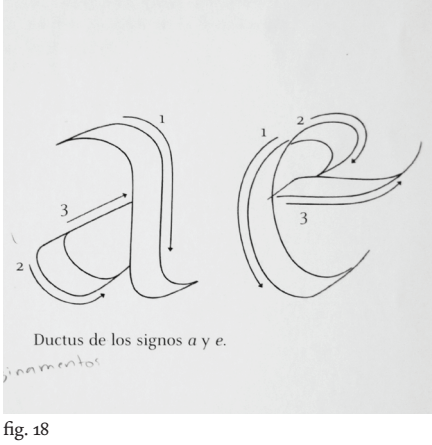


fig. 18

(10) Movimento estético iniciado na Inglaterra, na segunda metade do século XIX. Defendia o artesanato criativo em frente à mecanização e sua à produção em massa. Também pregava o fim da distinção entre o artesão e o artista

(11) A esse esquema de construção dá-se a nomencaltura ductus - palavra que deriva do latim digitus, que significa dedo. Como mostrado na figura 18.

(12) Ressalto que, para esse estudo, não serão abordados os sistemas de escrita desenvolvidos pelas sociedades orientais, pois estes fogem da abrangência de expressividade que se propõe esse estudo.

Os modelos de construção de penas artesanais apresentados são: ponta quadrada, rulling pen/drawing pen e cola pen. Com o revival da caligrafia, na segunda metade do século XX, os artistas começaram a explorar outras ferramentas para caligrafar. A rulling pen ou tiralinhas, ferramenta indispensável para a engenharia e arquitetura, foi então recontextualizada para dar mais expressividade ao fazer caligráfico. A cola pen também surge nessa busca, com materiais recicláveis de fácil acesso).

O estilo de escrita escolhido nas primeiras edições da oficina foi a escrita Fundamental, desenvolvida pelo calígrafo britânico Edward Johnston. No final do século 19, Johnston, sob influência do movimento *Arts & Crafts* (10), começou a experimentar, partindo do zero, técnicas de escrita. Em sua obra *Writing, and Iluminating, and Lettering*, (fig. 16) publicado em 1906, o calígrafo cria um universo educativo em torno da escrita fundamental (fig. 17), passando pelas matérias primas de construção de ferramentas, esquemas de construção das letras (11) e o redescobrimento da ponta quadrada. Johnston é considerado um dos pioneiros da renovação caligráfica na Inglaterra. As letras desenvolvidas por ele apresentavam grande singularidade, força e legibilidade, o que contribuía para a uniformidade dos textos. (12)

Ao pensar a oficina enquanto construção de produto alinhado à hipótese do fazer caligráfico contemporâneo, distinto da caligrafia tradicional, convidei participantes para um laboratório que me permitisse, empiricamente, notar o movimento revolucionário ao se aplicar ali, o gesto de quem caligrafa. A observação foi associada à facilitação/coordenação da oficina, como procedimento para a apreensão do gesto enquanto expressão. A ideia é abrandar a rigidez das regras, comportamentais e de construção, e dar espaço para que o participante da oficina explore mais, tanto a ferramenta quanto as formas de letra.

Uma vez que a caligrafia supõe uma rigorosidade de padrão, de movimentos e na construção da letra, é imprescindível aqui, nesse momento de subversão, assumir o risco. O improviso como caminho e percurso. O ato da construção da ferramenta cria uma visão mais ampla do processo e uma consciência daquilo que se quer praticar. É a não limitação das coisas e as diferentes possibilidades que aquela ferramenta pode oferecer. A sensibilidade ao perceber que é preciso mais

um corte, mais um ajuste, mais um aparo. É declarar a ferramenta como parte de si, para chegar ao todo. Nos gestos muito simples, em cada micro-movimento e tensionamento, em cada curva que se forma, existe um corpo muito grande de análise.

fig. 19

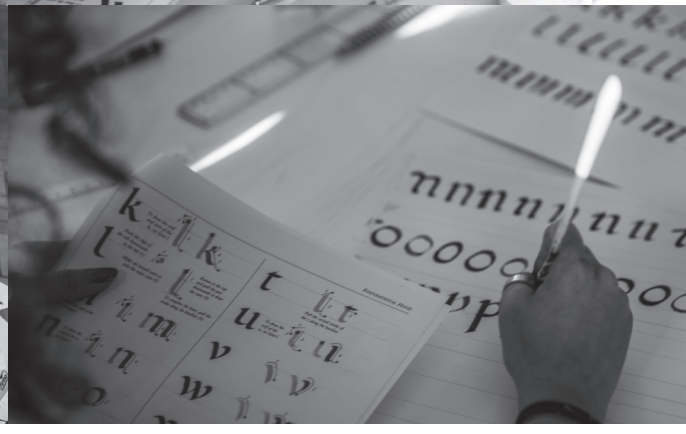


ainda assim,



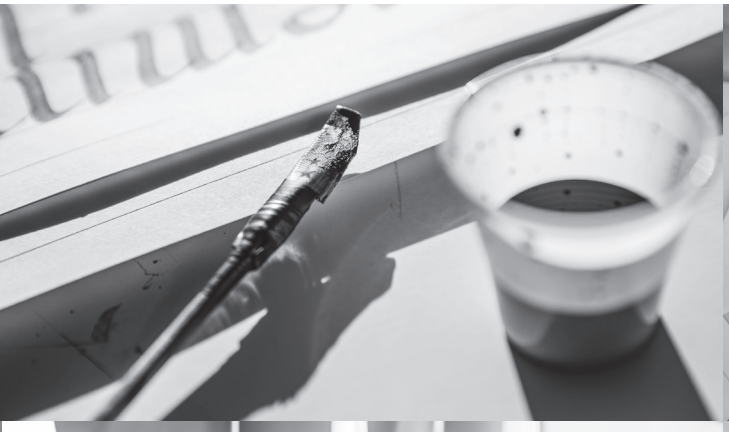






nessas muitas zonas de monotonia costumeira,

Figuras 20 a 27 -
Oficina Gambiarra Caligráfica, 2017









os arrepios encontram meios de acontecer.

No entanto, durante esses anos ministrando a oficina em um mesmo formato, percebi que havia chegado a uma zona muito confortável, que o projeto, no modelo que se propunha, já havia atingido um limite tanto de conteúdo quanto de expressividade. Era mais do mesmo, não somava mais ao processo de subversão que eu buscava.

O processo da oficina alinhou-se então ao desenrolar da pesquisa e, retomando o pensamento de Stevens, ao pensar que caligrafia é expressão em forma, ritmo e movimento, desenvolvi exercícios para cada um desses fatores. (13)

Stevens, que iniciou sua carreira, na década de 70, como signpainter (14) em Nova Iorque, é um virtuoso e trabalha incansavelmente na procura de tornar suas letras em imagem. Durante sua carreira, o calígrafo desenvolveu sua técnica e aprimorou o conceito da caligrafia como expressão em forma, ritmo e movimento. Essa tríade funciona das seguintes formas:

(13) Ver anexo 2
(14) Sign painting é a arte de pintar letras para fins comerciais e de propaganda, como prédios e outdoors.

forma e ritmo

ritmo e movimento

forma e movimento

forma e ritmo

Quando temos forma e ritmo aliados para a construção do fazer caligráfico, geram-se letras com características semelhantes às observadas nas maiúsculas romanas. As *Capitalis Monumentalis*, muito presentes nos monumentos do Império Romano, constituem a forma primária da letra latina e eram utilizadas para proclamar o poder e austeridade do império. A representação mais conhecida é da Coluna de Trajano (à direita acima - fig. 28) cujas inscrições, feitas diretamente na pedra, datam de 112 - 113 d.C. As letras estão na placa de comemoração das batalhas de Trajano contra a Germânia e a Dácia. A força e a beleza dessas letras estão em suas proporções ditadas pelo movimento natural da mão.

Temos na construção das Capitais Romanas, sob a ótica da tríade, letras nas quais a forma é enfatizada, e toma toda a atenção. O ritmo se faz perceber quando as letras são compostas entre si. Nesta imagem (fig. 29) conseguimos ver que a estrutura das letras se mantêm, porém, num olhar mais atento, podemos perceber que sendo utilizadas numa composição harmônica e bem estruturada, as letras transparecem o ritmo.

fig. 28

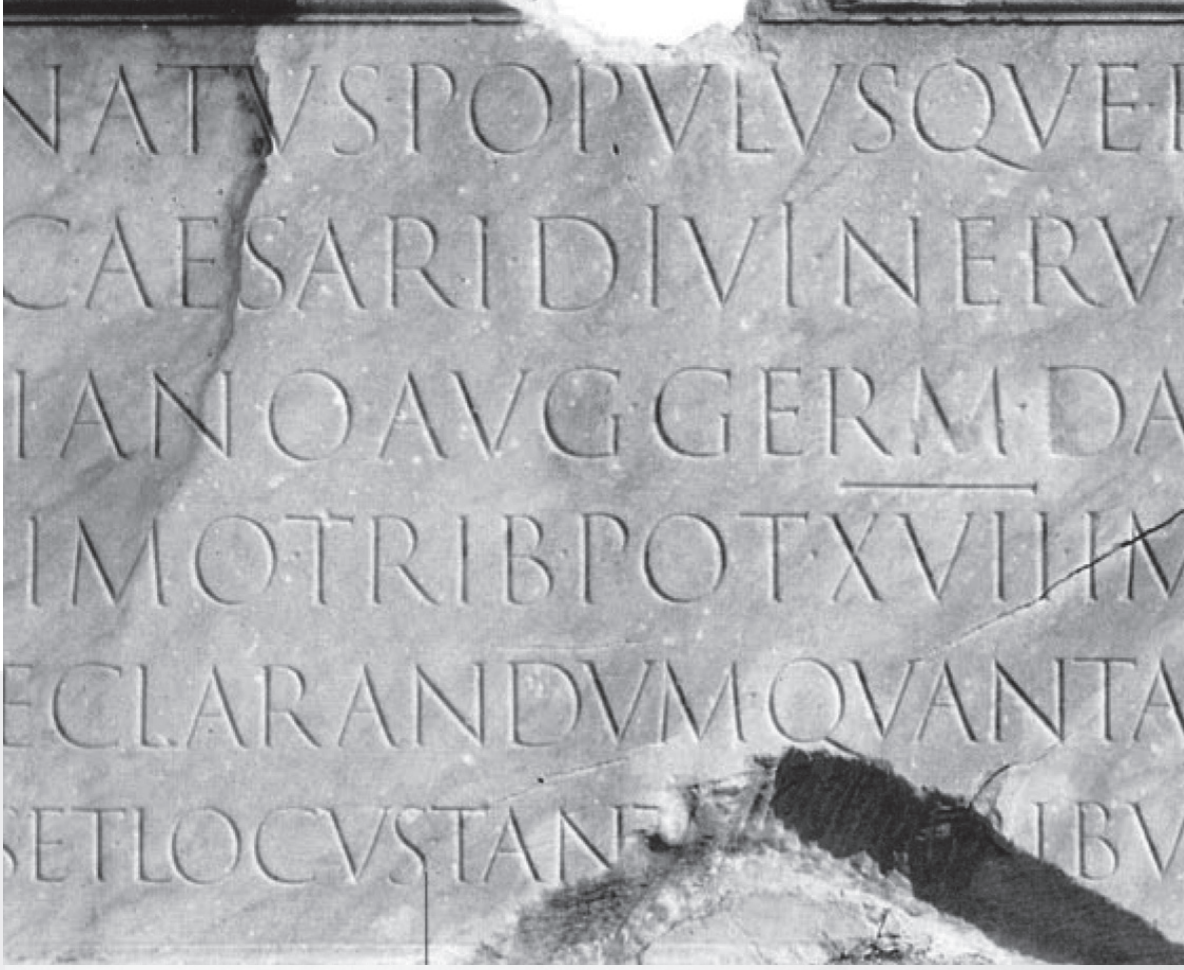
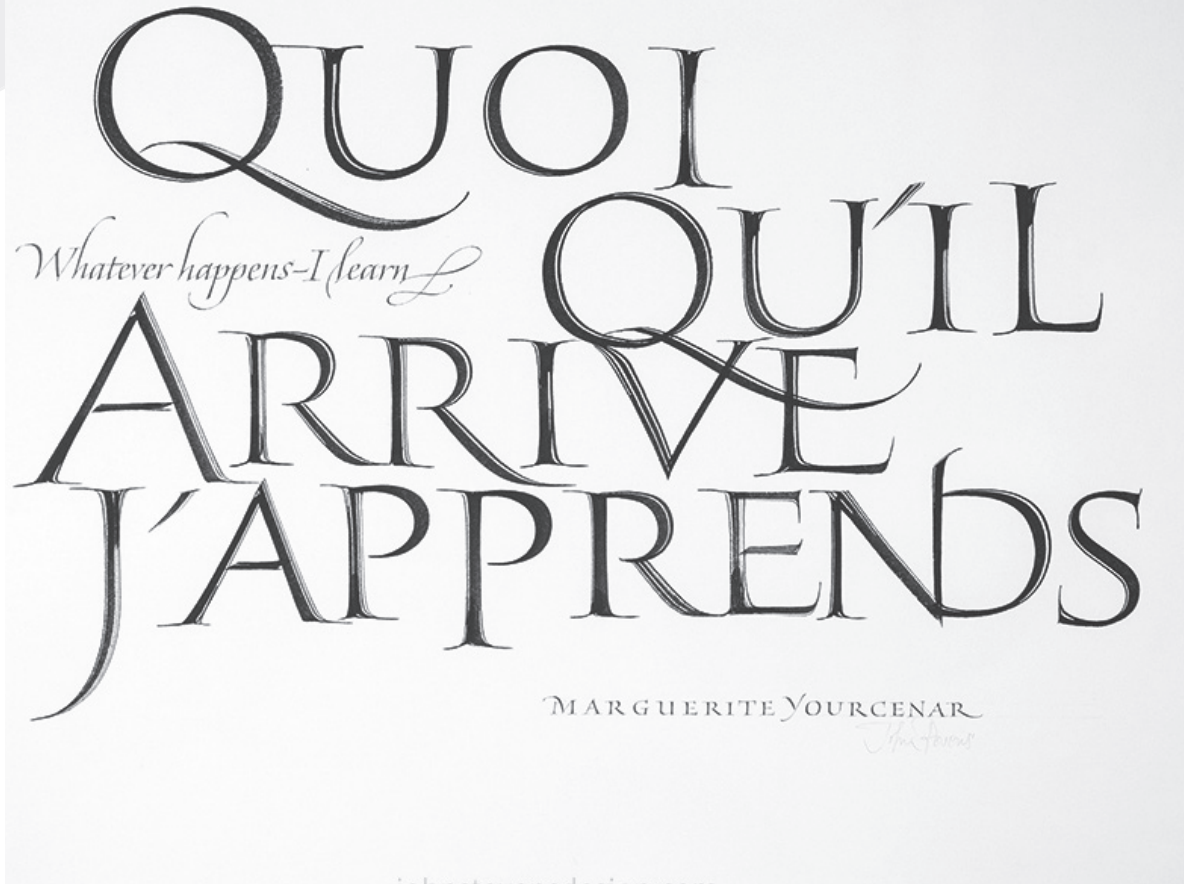

NATVSPOPVLVSQVE
CAESARI DIVI NERV
IANO AVG GERM DA
IMO TRIB POT XVII IM
ECLARANDVM QVANTA
SETLOCVS TANE IBV

fig. 29


QUOI
QU'IL
Whatever happens–I learn
ARRIVE
J'APPRENDS
MARGUERITE YOURCENAR

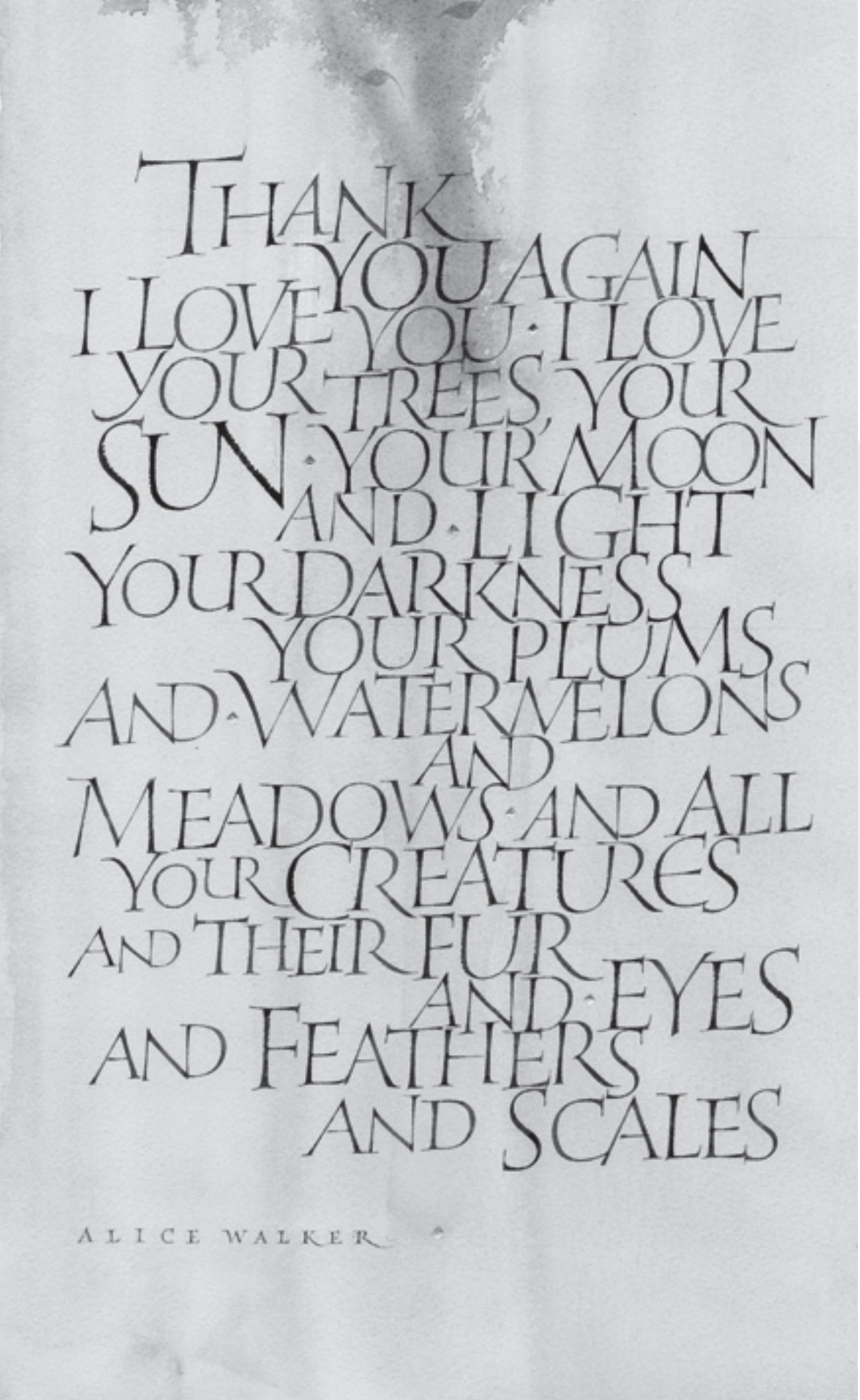

THANK
YOU AGAIN
I LOVE YOU · I LOVE
YOUR TREES, YOUR
SUN · YOUR MOON
AND · LIGHT
YOUR DARKNESS
YOUR PLUMS
AND · WATERMELONS
AND
MEADOWS · AND ALL
YOUR CREATURES
AND THEIR FUR
AND · EYES
AND FEATHERS
AND SCALES
ALICE WALKER

fig. 30

forma e movimento

Ao se sobrepor forma e movimento, também aplicados às capitais romanas, temos resultados como esse à esquerda (fig. 30) no qual o movimento é percebido na letra em si, existe um movimento dentro da unidade e no todo. É possível perceber a intenção do calígrafo em manter a forma, a estrutura das letras mas dar a elas um fluxo de movimento que as tira de seu lugar, tornando a estrutura da peça mais fluida. Vê-se aí, também, que a composição interage com a com as letras de forma a acrescer mais ainda esse deslocamento.

Outra perspectiva de interpretação da tríade é, alinhar as bases do triângulo para perceber uma obra. Quando ritmo e movimento são utilizados na composição, temos peças extremamente expressivas (fig. 31). Neste último caso (fig. 32), a leitura não é o resultado de uma compreensão alfabética, mas sim a captação da emoção que se experimenta com os elementos plásticos. Não é o significado o que mais importa. Apesar de percebermos claramente do que se trata, o cérebro decodifica e reconhece os caracteres presentes na obra. O essencial é muito mais o traço e o movimento. Acima de tudo, a caligrafia se apresenta na forma de um escritura, legível em alguns momentos, mas em outros, completamente indecifrável. Na caligrafia, sendo uma linguagem bi-dimensional, como o desenho, quanto mais peso se dá à legibilidade, menos se é livre para criar formas de representação gráfica. Quanto mais a função é enfatizada, menos atenção se dá a forma. Quanto mais a forma é enfatizada, menos funcional será. É interessante lembrar que a caligrafia, como toda manifestação artística, é, sobretudo, uma experiência somática. Ao caligrafar, naquele instante, no ato do gesto, imprime-se também a subjetividade intrínseca. A respiração, a ambiência, a postura, os devaneios, influenciam os gestos de quem caligrafa. O resultado dessa experiência é a soma desses fatores, e como tudo o que fazemos com as mãos, a caligrafia também é, inevitavelmente, uma expressão de quem somos.

ritmo e movimento

fig. 31


la calligrafia è
& la geometria
del numero
si
manifesta fisicamente

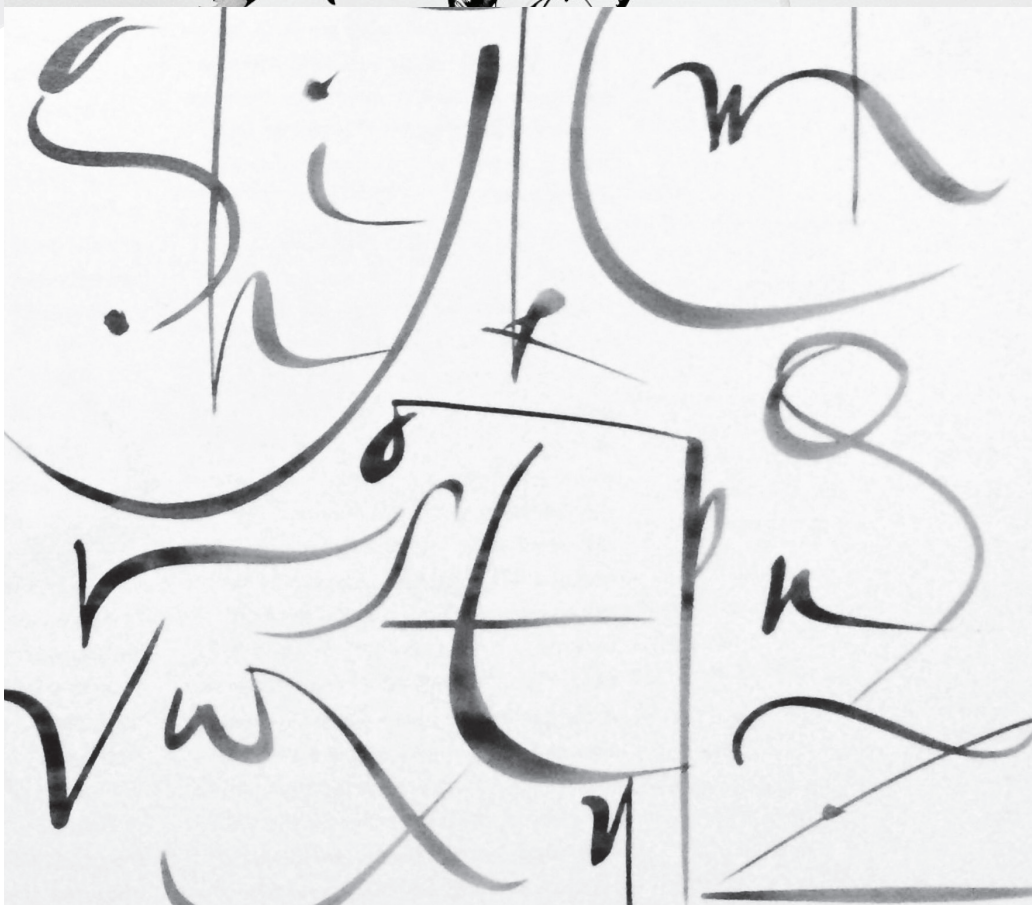


fig. 32

do experimental incessante – exercícios

Aqui chamei os cinco participantes por **A**, **B**, **C**, **D** e **E**, sendo:
A - Uma mulher adulta, designer, com alguma experiência em caligrafia
B - Uma mulher adulta, designer, sem experiência anterior com caligrafia
C - Um homem adulto, professor, designer, com experiências anteriores com pintura e caligrafia
D - Um homem adulto, professor, designer, com experiência em tipografia, typedesign e pouca experiência em caligrafia
E - Um homem adulto, designer, calígrafo profissional, com experiência presente numa base diária.

Dito isto, para os primeiros exercícios e para testar a funcionalidade da ferramenta, orientei os participantes a fazerem os primeiros movimentos básicos de construção das formas de letra: traços com características horizontais, verticais, diagonais e traços redondos, os quais chamei de exercícios de forma. Esses traços e movimentos são os pilares para a construção das formas de letras, em qualquer tipo de escrita.



fig. 33

forma



fig. 34



fig. 35



fig. 36



fig. 37

fig. 38







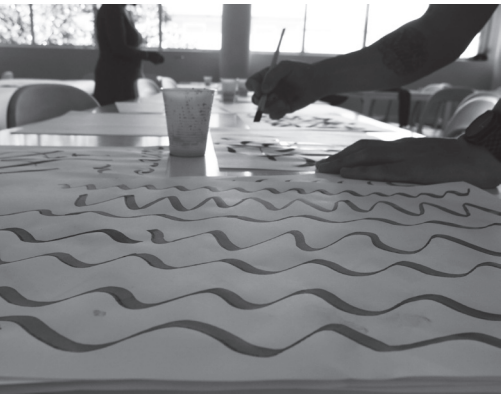


movin

A seguir, propus a ligação dessas primeiras formas para construir um fluxo e uma noção maior de espacialidade e proporção, mantendo uma consciência do ângulo que deve posicionar a ferramenta em relação à pauta(imagem mediavilla página 5). Segundo Claude Mediavilla, calígrafo e paleógrafo francês, em seu livro *Caligrafia*, o ângulo da escritura deve ser o elemento mais estável da construção da letra. Esses foram os exercícios de movimento.

Durante esse segundo exercício, percebeu-se um distanciamento e estranhamento dos participantes que utilizaram a ferramenta pela primeira vez.

fig. 39



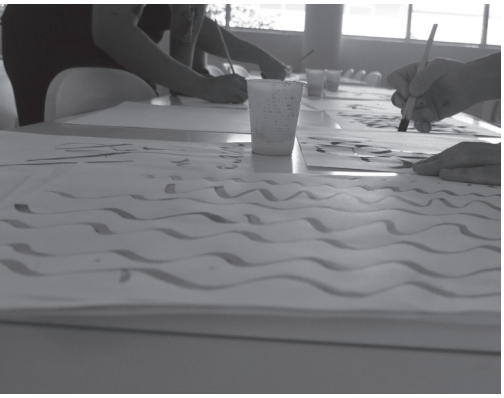


fig. 40

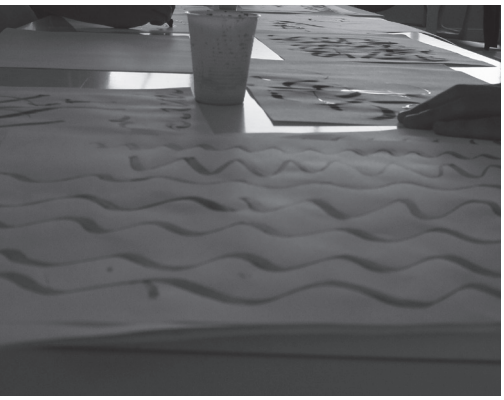


fig. 41

Durante o experimento, era capaz de sentir o desconforto, o estranhamento, bloqueio criativo e frustração dos participantes.

nento

fig. 42

Por último, convidei-os a experimentar, de fato, a expressividade. O exercício de ritmo foi acompanhado de duas canções, diametralmente opostas, servindo de estímulo externo.

As músicas escolhidas foram Stress (estímulo 1), décima faixa do álbum Cross (2007), do conjunto de música eletrônica francês Justice e A Love Supreme, Pt. IV - Psalm (estímulo 2), quarta faixa do álbum A Love Supreme (1965), do saxofonista e compositor norteamericano John Coltrane.

Pedi que levassem em conta a vivência de cada um, a bagagem, seja ela artística, de docência ou o critério emocional, e aplicar isso de maneira despretensiosa, tendo em mente os outros exercícios propostos anteriormente, e alinhá-los na intenção de construir uma composição.

Aqui não existe certo ou errado, erro ou acerto. O único erro que aqui proposto foi aquele no sentido de errância, de percurso, caminho. É o processo. Não é falhar, é experimentar.

Sensações são transferidas através dos braços, mãos, dedos e através das ferramentas que a mão movimenta no suporte. O ritmo, sendo ele fenômeno da mente, move a mão e a ferramenta e se manifesta no mundo dos objetos.[15]

(15) Ver Martin Andersch. *Symbols, signs, letters.* Alemanha: Design Press, 1989



Resultado de A para o primeiro estímulo (fig. 43).

A disse que sentiu uma sensação labiríntica. No primeiro estímulo, o labirinto se apresentou de forma solitária, no qual as linhas não se podiam tocar. No entanto, para segundo estímulo, o labirinto se apresentou na forma de uma encruzilhada, então, as linhas tinham de se tocar, obrigatoriamente.

A imprevisibilidade do estímulo levou a uma fluidez maior do gesto. Ao contrário do gesto realizado antes, mais mecânico e, de certa forma, mais automático.



Resultado de **A** para o segundo estímulo (fig. 44).



Resultado de **B** para o primeiro estímulo (fig. 45).

B sentiu mais dificuldade em realizar os primeiros exercícios, de encontrar sentido naquelas formas. Com o segundo estímulo, no entanto, apesar do incômodo em querer supor como seria o resultado final do exercício, afirmou que com o passar do exercício seu gesto foi ficando mais livre.

Apesar dos resultados dos estímulos serem bastante parecidos, devido ao fato de **B** não ter experiência anterior com a prática da caligrafia, e ter achado um lugar confortável para exercitar sua expressividade (traços contínuos que se cruzam e se sobrepõem), sua intenção e gesto durante o fazer caligráfico foram diametralmente opostas.

No primeiro estímulo, o traço era realizado de maneira mais mecânica, quase canônico. No segundo, o ritmo do gesto garantiu uma fluidez ao traço.



Resultado de **B** para o segundo estímulo (fig. 46).



Resultado de **C** para o primeiro estímulo (fig. 47).

C, que segundo o próprio, não percebia nada de música, afirmou que os registros do exercício não são abstratos, são ilustrativos. Pois sentiu que estava a ilustrar um conceito e, por isso, há mais elementos (aos quais cita: a batida da música, há mais nervoso, há mais tensão) ilustrativos.

Ali as notas não se tocam, são mais espaçadas, o silêncio é mais presente entre elas. No primeiro estimulo as notas eram mais "coladas", e por serem mais "coladas", a composição traduziu isso. Redondo, anguloso. Uma reune, a outra solta.

Do ponto de vista técnico, a limitação da ferramenta criou uma espécie de semântica técnica. Apesar de estarem soltos, paradoxalmente, sentiam-se presos aos exercícios anteriores.



Resultado de **C** para o segundo estímulo (fig. 48).

D demonstrou mais facilidade e satisfação com os primeiros exercícios, ainda sem os estímulos, pois sentiu que não tinha entendido o que estava sendo proposto. Mesmo ao sentir, ficou preso ao que achava que a proponente estava a espera.

O participante discorreu ainda sobre as as representações visuais as formas dos graves formas mais suaves do segundo estímulo, onde o som do saxofone é presente. Formas mais incomodas, disruptivas, o corpo reage conforme a letra.

A segunda música é muito mais "intelectual", não se precede o que vai ser ouvido a seguir. Enquanto na primeira música, por ser eletrônica e ter um ritmo sonoro mais determinado, se torna mais fácil saber a métrica.

Sentiu, também, vontade de uma Interação com os exercícios dos outros participantes

Concluiu dizendo que não há artista dentro de si. (Coisa que eu duvido)



Resultado de **D** para o primeiro estímulo (fig. 49).



Resultado de **D** para o segundo estímulo (fig. 50).



Resultado de **e** para o primeiro estímulo (fig. 51).

E intuiu-se como bastante formatado e não conseguiu, de fato, soltar-se e exprimir sua expressividade de maneira mais livre. O participante disse que levou com muito rigor o que foi proposto e não conseguiu livrar-se dos parâmetros pré-estabelecidos. Percebeu-se, no entanto, o ritmo em seus movimentos. O incômodo em sair da forma tornou-se foco para manter-se formatado. A ordem dos exercícios dificultou a liberdade do traço.



Resultado de **E** para o segundo estímulo (fig. 52).

era uma dança
quase uma miragem
cada gesto,
uma imagem dos que se
encantaram

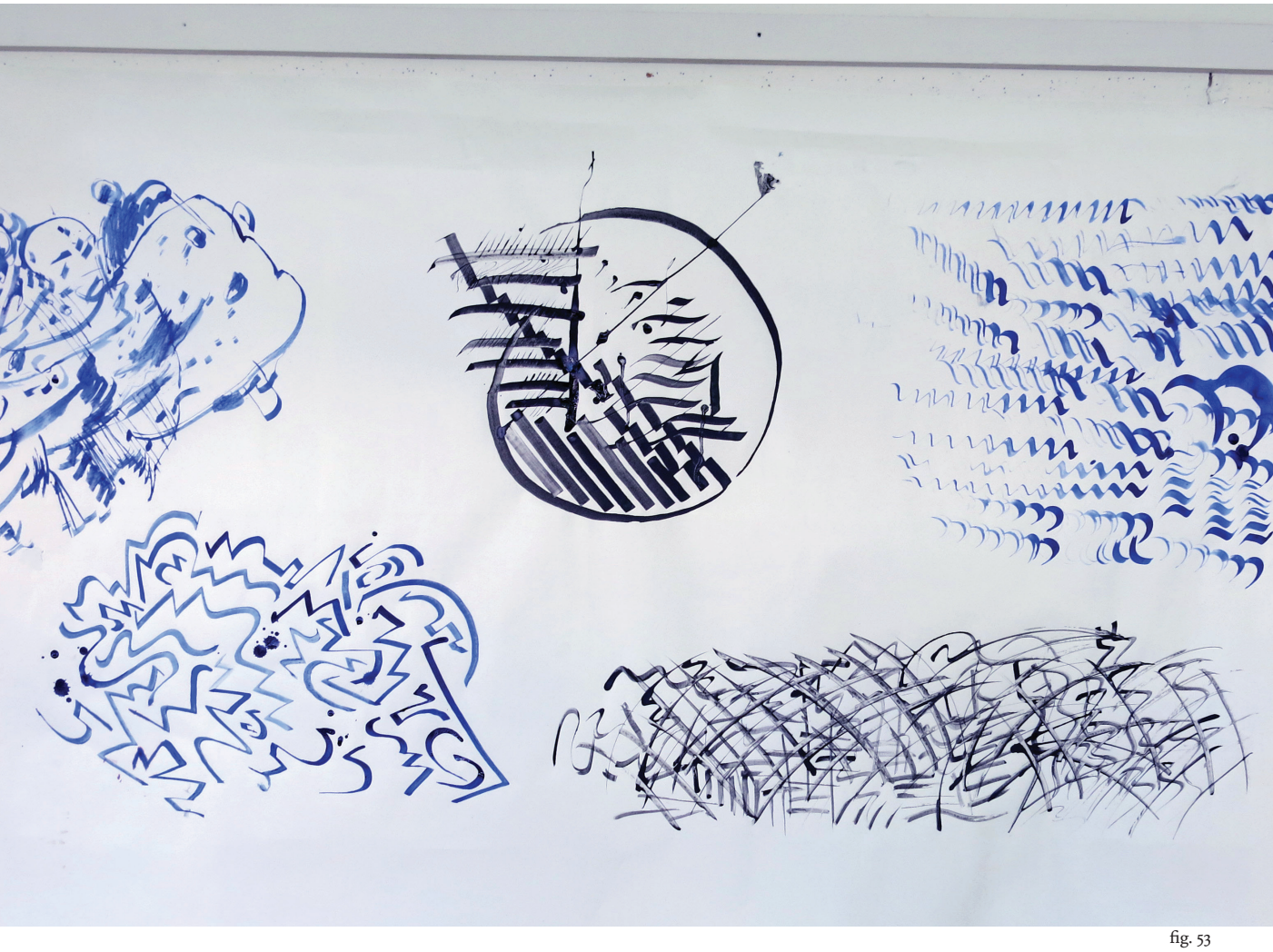


fig. 53



um movimento,
um traquejo forte
traçado, risco e recorte
se descortinaram

fig. 54

terceiro movimento

– PROSSEGUIMENTO



do estranhamento à escrita

fig. 55

O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos* livro-ensaio sobre sua viagem às comunidades indígenas brasileiras, escreve, no capítulo *Lição de Escrita*:

Coisa estranha a escrita! Parece que a sua aparição não podia ter deixado de determinar modificações profundas nas condições de existência da humanidade; e que essas transformações deviam ser sobretudo de natureza intelectual. A posse da escrita multiplica prodigiosamente a aptidão dos homens para preservar os conhecimentos. Concebê-la-íamos de bom grado como uma memória artificial, cujo desenvolvimento devia acompanhar-se de melhor consciência do passado, logo, de uma maior capacidade para organizar o presente e o futuro.

Aqui, esse estranhamento que permeia a escrita deve-se, entre outras coisas, ao fato de que não se sabe ao certo quando as primeiras escritas surgiram. Se seguirmos o pensamento flusseriano[16] de que o homem é um animal político e social que desenvolveu métodos de comunicação exatamente por ser

(16) Ver: Vilém Flusser. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

um bicho solitário, incapaz de lidar com sua própria solidão e se, por definição, a escrita é a utilização de sinais e símbolos, com o intuito de perpetuar os devaneios humanos, então podemos dizer que as primeiras escritas surgiram no Paleolítico, a Idade da Pedra[17], quando os primeiros seres humanos enfeitavam as paredes das cavernas com gravuras.

Inegavelmente, existia ali uma escrita não alfabética, uma não escrita. que, aberta à abstração/interpretação, conseguia mostrar tanto que um indivíduo havia ido em busca de alimento, encontrou perigos à sua volta e estava avisando aos demais, quanto uma espécie de agradecimento ao Universo pelo mesmo alimento que foi encontrado, como num ritual.

Ali, a monstruosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação; não se esconde na profundeza de algum poder estranho.[18]

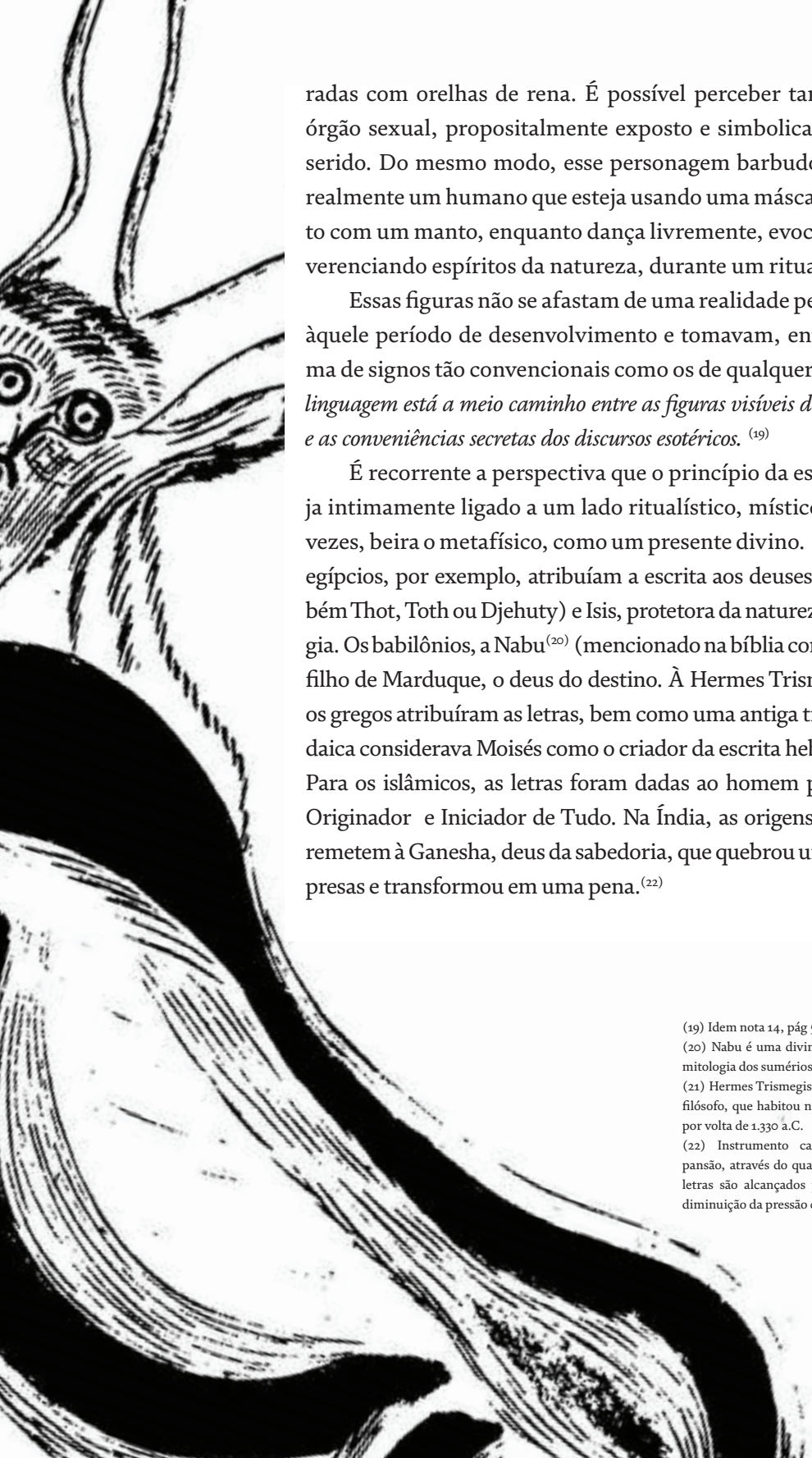
Uma das imagens mais intrigantes dessa primeira forma de manifestação e dessa escrita não alfabética é a do feiticeiro da caverna de Trois-Frères, na França (figs. 55 e 56). Ele possui mãos, braços, pés e pernas humanoides. Um tronco que parece igualmente pertencer a um humano, mas na posição em que se encontra, somado aos chifres que ostenta e a um volumoso rabo, parece ser um quadrúpede. Tem feições felinas mistu-



(17) Paleolítico (palaiós = "antigo", lithos ="pedra", "pedra antiga") ou Idade da Pedra Lascada, refere-se ao período pré-histórico iniciado há cerca de 2,5 milhões de anos e que estendeu até cerca de 10000 a.C.

(18) Ver: Michel Foucault, *As palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Pág. 6.

fig. 56



radas com orelhas de rena. É possível perceber também seu órgão sexual, propositalmente exposto e simbolicamente inserido. Do mesmo modo, esse personagem barbudo pode ser realmente um humano que esteja usando uma máscara, coberto com um manto, enquanto dança livremente, evocando e reverenciando espíritos da natureza, durante um ritual mágico.

Essas figuras não se afastam de uma realidade pertencente àquele período de desenvolvimento e tomavam, então, a forma de signos tão convencionais como os de qualquer escrita. *A linguagem está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos.* (19)

É recorrente a perspectiva que o princípio da escrita esteja intimamente ligado a um lado ritualístico, místico e que, às vezes, beira o metafísico, como um presente divino. Os antigos egípcios, por exemplo, atribuíam a escrita aos deuses Tot (também Thot, Toth ou Djehuty) e Isis, protetora da natureza e da magia. Os babilônios, a Nabu(20) (mencionado na bíblia como Nebo), filho de Marduque, o deus do destino. À Hermes Trismegisto(21), os gregos atribuíram as letras, bem como uma antiga tradição judaica considerava Moisés como o criador da escrita hebraica.
Para os islâmicos, as letras foram dadas ao homem por Alá, O Originador e Iniciador de Tudo. Na Índia, as origens da escrita remetem à Ganesha, deus da sabedoria, que quebrou uma de suas presas e transformou em uma pena.(22)

(19) Idem nota 14, pág 52.
(20) Nabu é uma divindade presente na mitologia dos sumérios.
(21) Hermes Trismegisto foi um pastor e filósofo, que habitou na região de Ninus por volta de 1.330 a.C.
(22) Instrumento caligráfico de expansão, através do qual o contrastes das letras são alcançados pelo aumento ou diminuição da pressão colocada no traço.

No livro *Pantographia*, resultado da pesquisa que durou dezesseis anos da vida de Edmund Fry, publicado em 1799, o autor compila cópias de quase [23] todos os alfabetos conhecidos no mundo, transliterados[24] para o alfabeto latino, juntamente à uma explicação do poder de cada letra, considerada unidade de força peculiar. Esse registro é, praticamente, um tratado sobre o caráter *elemental* do alfabeto, ou seja, a capacidade transcendental e quase divinartória de dar forma à linguagem.

The greek word for the alphabet, stoicheia, also carries the meaning elements with all the cosmological associations of the term. For the greeks, the letters had an atomistic and elemental character. The letters were indecomposable: there were no smaller, more significant, or more basic elements of the cosmic order. It was from these units that the material form of the universe, and the natural world, was constructed. In addition, the essence of the letters was equivalent to their value as numbers, for numbers were considered the purest form of energy or matter. **(25)**

(23) Embora contenha specimens de todos os continentes, Fry, assim como a grande e assustadora maioria dos pesquisadores dos sistemas de escrita, não menciona a escrita desenvolvida pelos povo do Reino de Meroé, no Sudão Oriental. A escrita meroítica, sistema mais antigo que os hieróglifos egípcios, datada de 4000 a.C, que foi utilizada por mais de um século, sendo substituída pela escrita Copta, na qual se preservaram três letras meroíticas, depois da introdução do Cristianismo na Núbia, no século IV. A escrita, porém só começou a ser decifrada no começo do século XX, em 1909.
The earliest evidence found for the Meroitic writing dates back to the early second century BC. Meroitic is an alphasyllabic script and is composed of twenty-three characters, four vowels, fifteen consonants, and four syllabus signs. In this system, every consonant has a presumed vowel. When writing consonants without vowels, the scribes used special signs. Both, the hieroglyphic and the cursive versions of Meroitic were read in the direction that the figures face. However, most of the cursive writings found were written from right to left, and the hieroglyphs from top to bottom. Words were uniquely separated by two or three dots. Examples of deciphered Meroitic words that are commonly found in Meroitic texts include "qor" for ruler, "kdi" for lady, "st" e for mother, and mk for god.
O fato dessa escrita desenvolvida por povos de pele negra ter sido obliterada pela maioria desses estudiosos, ao meu ver, está ligado ao fato de que o reino de Meroé era essencialmente matriarcal, governado por rainhas (a elas, se dava o título de candance) e a sucessão de poder era passada às descendentes femininas. Uma amnésia seletiva usada como artifícios de repressão pelos colonizadores europeus dando cabo de qualqer vestigio das culturas e dos povos que habitavam aquelas regiões.

(24) A transliteração consiste em representar os caracteres de um sistema de escrita a outro, letra por letra.

(25) Ver: Johanna Drucker, *The Alphabetic Labyrinth - The Letters in History and Imagination*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 1995.

Alfred Kallir, em seu livro *Sign and Design - The Psychogenetic Source of the Alphabet*, apresenta pela primeira vez a ideia de que o alfabeto, na verdade, teria sido uma criação humana em resposta a um estímulo no subconsciente coletivo. Como se todas as pessoas realmente já contassem com esses símbolos em seus imaginários e só tivessem atendido um pedido interno de externar essas imagens, já previamente formadas.

Pode parecer paradoxal que o pensamento das primeiras civilizações tenha atingido esse grau de desenvolvimento, pois nos parece extremamente difícil distinguir em nós mesmos aquilo que é pertencente ao homem daquilo que é fruto de um constructo coletivo.

A escrita, para além de sua materialização em forma de letras, pode ser encontrada em outros fascinantes sistemas. A exemplo disso está a materialização através de objetos, como é o caso do aroko das comunidades Iorubá[26], uma complexa estrutura de arranjos de búzios, penas e folhas que concatenam a fonética das palavras, para declarar guerra, aconselhar, avisar e premeditar ações confidenciais que deveriam ser mantidas em segredo. O aroko era utilizado, principalmente, por lideranças militares, já que sua leitura era extremamente relativa e labiríntica.[27]

Há também nessas comunidades a perspectiva enigmática do poder do alfabeto e das letras, porém com um contraste substancial. Johanna Drucker, em *The Alphabetic Labyrinth*, mostra que as letras tinham o poder de sanar, amaldiçoar, empoderar e constranger. A diferença, aqui, está no modo em que estas palavras são empregadas. Nas comunidades Iorubás, a palavra tem mais poder quando é falada, ao proferir as intenções daquele que a entoa. As orações, preces, encantamentos, agradecimentos, maldições ecoam em voz alta.

(26) As comunidades iorubás formam um dos maiores grupos étnicos-linguísticos da África Ocidental que se desenvolveram, principalmente, na região da atual Nigéria e Benin. O idioma iorubá é uma língua milenar falada por mais de 30 milhões de pessoas e por outros tantos descendentes de pessoas que foram escravizadas, arrancadas de seus países de origem. No Brasil, o idioma também é conhecido também pelo termo "nagô".

(27) Ver: Elisa Larkin Nascimento, *O tempo dos povos africanos. Suplemento didático da linha do tempo dos povos africanos*. IPEAFRO - SECAD/MEC - UNESCO. Brasilia, 2007.

A transmissão oral do conhecimento é considerada na tradição iorubá como o veículo do axé, o poder, a força das palavras, que permanece sem efeito em um texto escrito. As palavras, para que possam agir, precisam ser pronunciadas. (...) Além de antiga, a língua iorubá é oral – tendo sido grafada no papel pela primeira vez apenas no século XIX, pelos etnólogos britânicos que chegavam à África para estudá-la – e tonal, sendo necessário "cantar" suas palavras corretamente para se expressar por meio dela. Tais características abrem um formidável campo de estudos e algumas dificuldades. O fascinante de uma língua oral tão antiga são seus mecanismos para a transmissão de conhecimentos, estruturados na forma de cantos, fórmulas e narrativas repetidas de uma geração para outra.[28]

(28) Ver Pierre Verger, *Ewé - O uso das Plantas na Sociedade Iorubá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

verba volant, scripta manent.

Já para as sociedades que adotaram, tanto antigamente, quanto agora, o alfabeto romano e latino, a força da palavra está quando ela fica se materializa fisicamente, dando corpo à ela para a posteridade: as palavras faladas voam, se esvaem; as palavras escritas permanecem.

da escrita à materialidade

Aqui, por materialidade, chamo tudo aquilo que diz respeito a uma categorização/aprisionamento em sistemas do que uma vez foi transitável, que surge dessa necessidade de comunicar e de se comunicar, essa memória artificial que Lévi-Strauss [29] cita, essa externalização das coisas.

Durante o longo processo de desenvolvimento do alfabeto, atribuição dos signos às letras e categorização e nomeação das coisas. O mundo codificado que, então, se formava nos fez, infelizmente (ou felizmente), perder a inocência de acreditar que os próprios fenômenos exigem explicação ou interpretação. Parece que uma coisa se torna *natureza* na medida em que é explicada, e se torna e*spírito* na medida em que alguém decide pelo risco de interpretá-la. [30]

Já que todas as coisas são nascidas desta única coisa e dela sairão admiráveis adaptações.

(29) Ver: Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos.* São Paulo: Editora Anhembi LTDA, 1957.
(30) Ver: Vilém Flusser, *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Saussure afirma, em seu livro curso de linguística geral, que só existiriam dois tipos de sistemas de escrita. O sistema fonético é som da língua falada, essa tão efêmera, é representado através de uma única letra. É a estrutura que mais conhecemos e o que escolhemos, ou fomos impostos, a utilizar. Os fonemas, as ligações silábicas, são representados de maneira mais simples, sintética. *As escritas fonéticas baseiam-se nos elementos irredutíveis da fala. O ideográfico, no qual a palavra é representada por um único signo e alheio aos sons que o compõem.*(31) Os signos apresentados neste sistema referem-se à palavra como um todo, contemplando à ideia que ela simboliza. À essa estrutura, denota-se uma tendência a outra forma de representação, pois essas escritas tornam-se uma mescla de sentido, alguns ideogramas, quando retirados de seu papel original, representam sons isolados. Dentro desse sistema existem duas maneiras peculiares de representação: os pictogramas e os logogramas. Os pictogramas são imagens, ao passo que os logogramas são símbolos, na perspectiva ocidental.

Talvez o primeiro a ser reconhecido e o mais importante sistema ideográfico, para a sociedade ocidental, sejam os hieróglifos egípcios, de onde diz-se, derivaram os outros sistemas.

O termo hieróglifo define o conceito de uma imagem de muita potência visual, cujo valor linguístico é excedido por sua ressonância simbólica. Se os hieróglifos, a mais visual das formas de escrita, só era compreensível pois servia para transcrever sons ou palavras. Então as letras, mundanas e desinteressantes, não podiam ter o poder simbólico ou carregar informações históricas apenas por seus meios visuais.(32)

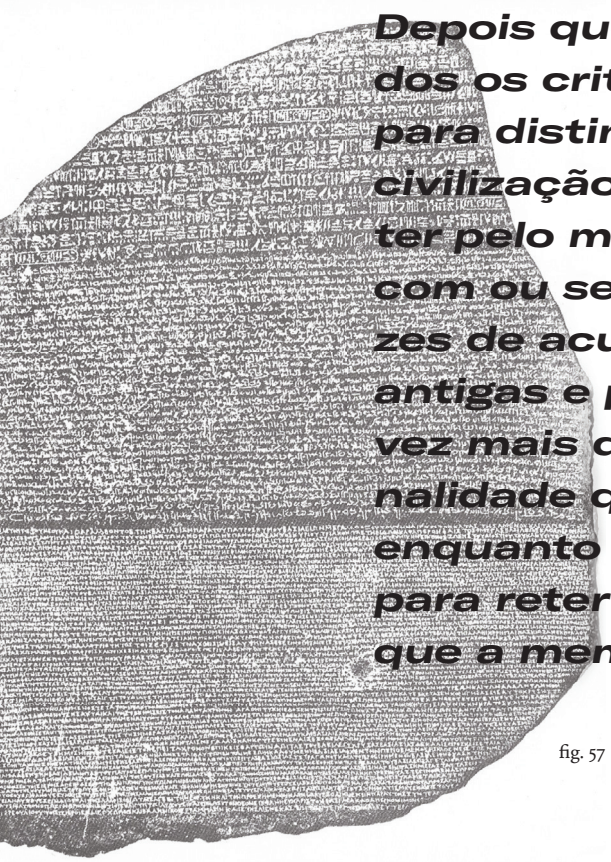
A compreensão e a desencriptação dos hieróglifos foram conduzidas pelo linguista e egiptólogo francês Jean-François Champollion (1790 - 1832), em 1822, a partir dos decretos inscritos na Pedra de Rosetta (fig. x), que continha, além dos hieróglifos, exemplos de outros sistemas desenvolvidos pelos egípcios, como as escritas demótica e hierática.

A escrita demótica, ou sekh shat, era a escrita do dia-a-dia, que mostrava um ritmo diferente pois tinha de acompanhar as

(31) Ver: Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguistica Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
(32) Ver: Claude Mediavilla, *Caligrafia - Do signo caligráfico à pintura abstrata*. Espanha: Campgràfic Editors, 2005.

demandas administrativas que o desenvolvimento do Estado supunha, e o mesmo incentivava a sua utilização. Ela foi, aos poucos, tomando o lugar dos minuciosos e complexos hieróglifos, pois era mais veloz, podendo ser realizada em um único sentido - da direita para a esquerda. Apesar disso, esse tipo de escrita não era acessível a todos, a única classe que fazia uso de qualquer tipo texto eram os escribas.

Uma primeira ruptura é alcançada quando começa-se a utilizar o alfabeto de maneira mais racional, fugindo um pouco desse lado místico, trazendo mais para a realidade do cotidiano. A escrita, então, passou a ser aplicada para as necessidades que surgiam. É dito que os fenícios aprimoraram o primeiro sistema de escrita, que partia da escrita cuneiforme, para suprir a necessidade mercantilista de contabilizar o acúmulo de mercadorias, ter algum controle sobre esses "negócios". E, retomando o pensamento de Lévi-Strauss em *Lição de Escrita*, consideramos:



Depois que se eliminaram todos os critérios propostos para distinguir a barbárie da civilização, gostaríamos de reter pelo menos esse: povos com ou sem escrita, uns capazes de acumular as aquisições antigas e progredindo cada vez mais depressa para a finalidade que se propuseram, enquanto outros, impotentes para reter o passado da franja que a memória individual con-

fig. 57

segue fixar, continuariam prisioneiros de uma história flutuante a que sempre faltariam uma origem e a consciência duradoura de um projeto. [33]

Com o declínio do Império Romano [34], atividade de escrever precisou mudar de ênfase - da escultura de inscrições monumentais, da escrita clássica e do registro de textos legais e históricos - para a cópia de textos religiosos e clássicos dentro da província de comunidades religiosas.

A luta pela sobrevivência é a principal condição para a existência de uma escrita, assim como para muitas outras coisas; e no todo, salvo alguma seria influência de qualquer espécie, as escritas evoluíram no sentido da simplicidade e da utilidade (o que, se a escrita não for tomada como mero sinal físico, é de facto, um progresso.) [35]

As mutações de algumas escritas tem sua origem em fatores muito diversos. Como os avanços intelectuais, a capacidade de abstração ou a conjuntura econômica. A estilização do signo-objeto para o signo-palavra. Ou seja, a transformação das coisas corriqueiras, visuais, do objeto, para a materialização da palavra, sintetizar a imagem, na palavra.

(33) Ver: Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos.* São Paulo: Editora Anhembi LTDA, 1957.
(34) O declínio do Império Romano teve início em meados do século IV d.C.,
(35) Ver: David Diringer, *A Escrita* - Lisboa: Editorial Verbo, 1968.

É sintomático também pensar que, por mais arbitrários que tenham sido os primeiros símbolos, tudo parte de uma perspectiva de poder. A história da escrita, assim como a história do homem, é pautada numa disputa de quem tem mais poder sobre tudo aquilo que diz respeito ao homem. Aqueles que detém o poder, conseguem escrever e ler.



fig. 58

A linguagem, por sua vez, como quadro espontâneo e quadriculado primeiro das coisas, como suplemento indispensável entre a representação e os seres, desvanece-se; uma historicidade profunda penetra no coração das coisas, isola-as e as define na sua coerência própria, impõe-lhes formas de ordem que são implicadas pela continuidade do tempo. (36)

Ao consultar o dicionário, na etimologia da palavra temos: "caligrafia" do grego kalli "beleza" + graphen "escrita", A escrita bela ou a arte da bela escrita. Porém, este termo, por si só, apresenta certa ambiguidade, já que o verbo "graphien", era empregado tanto para o ato de escrever quanto para o de desenhar.

Durante muito tempo, essa imagem (fig. 58) era a representação cabal do que se imaginava por caligrafia. Um homem, um monge, em seu vestíbulo escuro, sentado ininterruptamente copiando textos, em sua maioria, religiosos. Àquela época, pairava sobre a caligrafia, uma aura de temor e esote-

(36) Ver: Michel Foucault, *As palavras e as Coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 2000. Pág. 14.

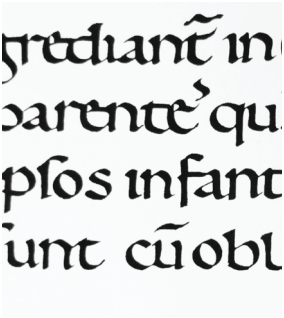


fig. 59



fig. 60

rismo, pois esta vinha amparada à ideia talhada de que a atividade de escrever era exclusiva à uma casta de especialistas iniciados, os únicos conhecedores da arte da *bela escrita*.

Essa nomenclatura, e as limitações por ela impostas, porém, vêm sendo questionadas desde o século XV, quando, durante a longa história do desenvolvimento da escrita ocidental, surgem as minúsculas romanas ou humanistas e, principalmente, da cursiva humanista, ou chancelaresca. A minúscula humanista, junto com a sua maiúscula, são as duas escritas históricas mais influentes na sociedade moderna. Ambas nos dão as construções básicas de nossas letras, que funcionam tanto para o formato manuscrito(37) quanto para o digital.

Suas formas simples e claras, foram redescobertas depois do desenvolvimento da Minúscula Carolíngia(38), sendo considerada pelos estudiosos, uma letra livre de artificialidades e ambivalências. À época em que foi desenvolvida, estavam em vigor as góticas texturas quadrata (fig 60), já um prenúncio da mecanização da escrita, pois estas apresentavam características peculiares: a verticalidade, e formas geométricas bem definidas, que visavam otimizar o espaço e o ritmo de escrita.

A grande popularidade desta escrita só veio depois dos livros manuscritos terem sido suplantados por trabalhos impressos, e ser adaptada como modelo para tipos móveis de texto, especialmente por Nicholas Jenson, de Veneza. Ela, gradualmente, substituiu a escrita Rotunda, na Itália e a escrita Gótica, na Grã-Bretanha. (39)

A escrita Itálica (*littera di brevi*, cancellaresca corsiva ou cursiva de chancelaria), foi desenvolvida por Niccolo Niccoli (1364-1437), um estudioso italiano que julgava a Humanista muito lenta, já que seu ductus exigia que se levantasse a ferramenta muitas vezes. Pode-se definir como ductus o número, a ordem de sucessão e o sentido do traços que constroem uma letra. A aprendizagem do ductus não é simplesmente a desconstrução do signo em um certo número de traços, mas também em precisar a ordem em que estes devem ser traçados e seu sentido, respeitando sempre a ferramenta que é utilizada.

(37) Eu, autora, considero a escrita pessoal, a letra de cada um, que é estudada pela grafologia, como manuscrito. Não considero caligrafia.

(38) Minúscula carolíngia é um alfabeto caligráfico desenvolvido durante o império de Carlos Magno como parte das reformas no sistema educacional, entre os séculos VIII e IX. Ex: Figura 59.

(39) Ver: David Harris, *A Arte da Caligrafia*. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2013.



fig. 61

A rigor, os traços horizontais devem ser executados da esquerda para a direita e os verticais, de cima pra baixo. Para Mediavilla, o ductus representa a alma da letra, o elemento menos personalizado da escrita, logo o menos suscetível de ser alterado. Assim, as características que destoam essas duas escritas partem disso, ao se escrever mais rápido, com um ritmo de construção das letras, há uma tendência da letra inclinar-se, (fig. 61)tornando os círculos (o interior das formas, o branco da letra) mais ovaladas, conectadas umas às outras.(40)

Estas ataptações dos sistemas de escrita e suas consequentes obsolescências, o desenvolvimento da prensa de tipos móveis e os experimentos dos calígrafos da época, caminharam juntos para que a caligrafia deixasse de carregar o fardo de ser forma substancial de transmissão e registro de conhecimento.

[...] A escrita necessita do sentido, enquanto a caligrafia se expressa, sobretudo, mediante à forma e o gesto, elevando o espírito e iluminando os sentimentos. **(41)**

Estes dois últimos fatores abrem uma brecha entre a escrita e a caligrafia, entre a reprodução e a criação daquilo que se transmite, aquele que se deleita e de quem o faz.

Toda uma situação revolucionária. Eis pois o exemplo de uma escrita cuja função já não é apenas comunicar ou exprimir, mas impor um além da linguagem. **(42)**

(40) Ver: Claude Mediavilla. *Caligrafia - Do signo caligráfico à pintura abstrata.* Espanha: Campgràfic Editors, 2005.
(41) Idem nota 40
(42) Ver: Roland Barthes, *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1984.

da materialidade
ao retorno do estranhamento

A caligrafia é a memória do gesto que constrói a escrita, dá solidez à palavra, sedimenta e protege a linguagem. (43)

O que proponho nesta parte da pesquisa é a saída dessa materialidade domada, daquilo que virou dogma, entediado por regras e limites impostos. O retorno ao estranhamento de uma escrita livre, sem o constrangimento da linguagem.

Mediavilla, escreveu em seu ensaio *Caligrafia e Poder* - texto ainda sem tradução para o português, livremente traduzido por mim - que:

A sociedade sempre temeu os artistas, tentando domá-los e rotulá-los. Esforçando-se incansavelmente para enquadrar o ambiente da arte à seus critérios. Quando a arte se desenvolve por si mesma, ela representa o poder em si e, portanto, é suscetível de entrar em conflito com as autoridades políticas ou religiosas. Assim, a arte pode constituir uma ameaça, porque é, acima de tudo, um poder de conhecimento, de discernimento e, portanto, de emancipação. Recordemos também que cada nova forma artística corresponde a uma nova visão do mundo e a uma concepção diferente da sociedade. Nesta perspectiva, a disciplina artística aparece claramente como uma atividade "sensível", que é prudente controlar e, se possível, pôr a seu serviço. É isso que todos os poderes sempre tentaram alcançar a arte. Para a autoridade soberana, a arte representa o defeito da armadura pelo qual se infiltram a contestação e o questionamento.

Pensar esse fazer caligráfico fora do suporte tradicional, daquela superfície rígida, seja do papel, de um quadro ou parede, e obter o resultado desejado através um instrumento que não sejam os habituais para esse tipo de procedimento, parece uma distância inalcançável.

Durante o século XVIII, várias publicações que correlacionaram cultura e história, foram publicadas acerca do ofício

(43) Esta frase pertence ao meu mestre calígrafo Cláudio Gil.

da caligrafia. Uma das publicações era Universal Penman, de George Bickham, cujo trabalho ajudou a popularizar a caligrafia e os estilos caligráficos bem como ajudou a promover um tipo de escrita mais limpa e legível.

Antes da invenção da escrita, as imagens eram meios decisivos de comunicação. Como os códigos em geral são efêmeros (como, por exemplo a língua falada, os gestos, os cantos), somos levados a decifrar sobretudo o significado das imagens, nas quais o homem, de Lascaux às plaquetas mesopotâmicas, inscrevia suas ações e seus infortúnios.

A caligrafia é essencialmente um ato espiritual que em nenhum momento revoga a presença de estar no mundo, a partir de uma memória que sabe ver e reter. Os traços fluem, ondulam, meandram, austeros ou volúveis, flamejantes ou floridos, prolongando indefinidamente os impulsos à mão viva na medida que sai à superfície.

Na escrita torna-se imagem a imagem que a tinta reproduz no assalto do ver-ler (44)

A questão abrasadora é, portanto, a seguinte: antigamente (desde platão, ou mesmo antes dele) o que importava era configurar a matéria existente e torná-la visível, mas agora o que está em jogo é preencher com matéria uma torrente de formas que brotam a partir de uma perspetiva teórica e de nossos equipamentos técnicos, com a finalidade de materializar formas. Antigamente o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado. (45)

Nada dizer, dizer tudo; escrever, gratuitamente, sem conhecer funcionalmente a língua nem os caracteres e, por isso, escrever o que não se destina a ser compreendido mas a provocar o desejo da compreensão que tem de ser inventada. (46)



fig. 62



É nessa forja, onde a forma surge a partir do traço da mão, que a sua obra poética e pictórica se situa. Uma e outra parecem nunca abandonar o momento inicial da criação em que o branco e o negro se constituem mutuamente. Ao inscrever-se gestual e gestalticamente na superfície do papel, a mão interroga o enigma da escrita. Da escrita que, escrevendo-se, me escreve. A inteligência autocaligráfica da mão dá-nos testemunho da transição entre legível e ilegível, entre visível e invisível. Vemos a palavra tomar forma. Ouvimo-la. Vemo-nos a ler. "O que é a escrita?", "O que é a palavra?", "O que é a leitura?", perguntam as inscrições iterativamente. A mão sabe sempre mais do que eu. E no excesso significante e silencioso do traço, emerge também o sujeito escondido na escrita. Escondido na pura potencialidade do traço como desejo de ser e de inventar ser. [47]

(44) Ver: Ana Hatherly, *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
(45) Ver: Vilém Flusser, *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.
(46) Ver: Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In Obras Escolhidas.* São Paulo: Editora Brasiliense,1987.
(47) Ver: Ana Hatherly, *A mão inteligente.* Lisboa: Quimera Edições, 2003.

do retorno do estranhamento



fig. 63

à experiência dinâmica das paixões

Como parte do percurso deste estudo, visitei o atelier do calígrafo italiano Massimo Polello, em Turim, cidade ao norte da Itália. Ele estava prestes da encabeçar uma mostra pertinente de trabalhos para o desenrolar da caligrafia expressiva contemporânea ocidental, a exposição *O Gesto é Signo (Le Geste fait Signe)*. Corria de um lado para o outro, meio aflito, meio atento, mas completamente apaixonado por seu trabalho. A obra que ele estava a terminar chama-se *Mantra* e, com os dizeres "coisas que sei" e "coisas que faço", em 48 telas, constrói uma contraposição entre as coisas que nós devemos fazer e as coisas que realmente queremos fazer.

Massimo, que hoje tem mais de quinze anos de carreira, iniciou seus estudos em caligrafia na França, quando foi discípulo do calígrafo Bernard Arin.

Nos encontramos pela primeira vez em 2015, durante o encontro da Associação Tipográfica Internacional (ATypI), que aconteceu em São Paulo. Massimo estava fazendo uma demonstração chamada *Unusual Calligrapher, Unusual Tools.* Mesmo sem saber, àquela altura, que o trabalho dele seria tão importante para essa investigação, observei atentamente seus gestos, movimentos e ritmos próprios empregados naquele fazer caligráfico inusitado. Massimo estava habitando o cosmo do mundo não-geométrico, em estado de graça, atingindo o sublime na construção daquele painel. Ao fim da parte burocrática do encontro, dançamos e bebemos juntos.

De lá pra cá, trocamos mensagens e fui ao seu encontro para entrevistá-lo e ser aluna no workshop que ele estava oferecendo. Depois de dois dias de workshop, fizemos uma entrevista baseada nessa vivência descrita a seguir. (48)

(48) A entrevista foi realizada em inglês; aqui apresento a fala do entrevistado em livre tradução.

eu só penso em

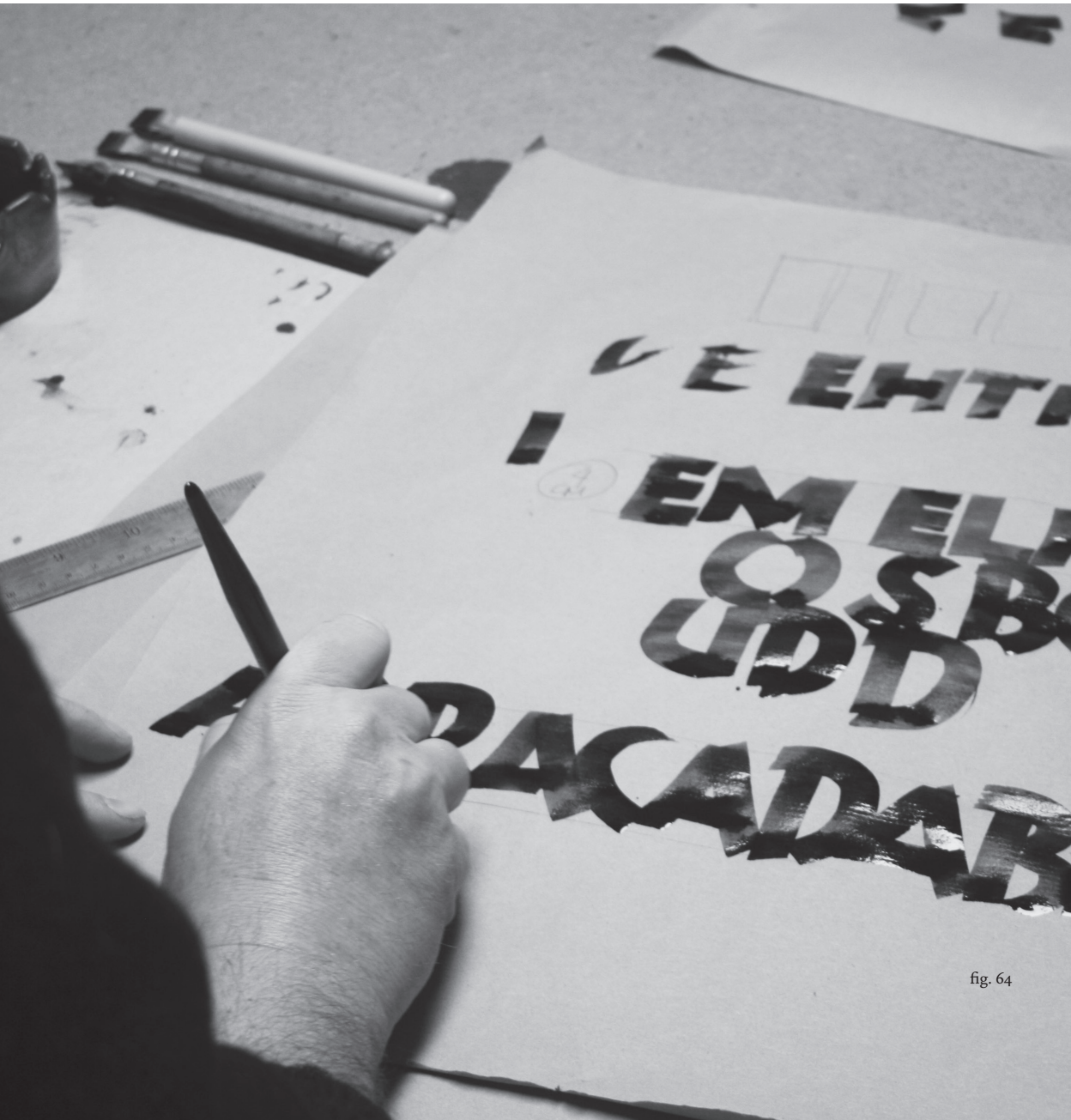


fig. 64

voar.



O QUE ESTÁ EM SUA MENTE ENQUANTO CALIGRAFA?

MASSIMO É que a primeira coisa que eu faço é seguir meu corpo. Sentir meu corpo, o que ele precisa fazer. As letras que estudamos ontem, eram apresentadas por geometria, triângulos, círculos, formas. Essa é a forma mais antiga da humanidade enxergar coisas na natureza. Se eu consigo te enxergar, eu consigo te desenhar. Consigo te desenhar com um círculo, com um retângulo. Então, através da geometria, é isso que se sente. Você vê as formas ao seu redor. Que permeiam o espaço onde você vive. Mas tem outro mundo onde você vê só a expressão e isso é fora deste mundo geométrico. Pra mim, isso é a caligrafia, na realidade, a escrita palpável. A escrita é só uma expressão dos pensamentos, daquilo que você está sentindo. Então se apresentam dois mundos. O mundo geométrico e o mundo não-geométrico - O abstrato, a expressão. E isso não é forma propriamente dita. Apesar de ter vindo do mundo geométrico, são dois universos diferentes, são unidos, de fato, estão próximos, como irmãos e irmãs, mas não são iguais. Então, parte desse mundo, o que você sente, o que está por dentro. E a geometria é o que está em sua mente, o jeito que enxergamos as coisas. A parte intelectual e a parte iletrada.

QUE IMAGENS SURGEM NA SUA MENTE ENQUANTO ESTÁ ESCREVENDO? VOCÊ PENSA NA PALAVRA?

M Quando estou escrevendo desse jeito?
Eu só penso em dança. Em voar.

VOCÊ ESTÁ VOANDO? OU AS PALAVRAS ESTÃO?

M As coisas estão voando. Os signos ou as letras. Por exemplo, a música é difícil de ser descrita, não é? De maneira geral? Muitos artistas tentam descrever arte com imagens. E é o mesmo com caligrafia, eu imagino. Se pudermos dizer assim, a caligrafia é a dança dos signos. Você traduz em signos o que se sente. A música dentro de você.

ENTÃO ISSO TAMBÉM É CALIGRAFIA PRA VOCÊ?

M Sim. E se você, quer dizer, você consegue ensinar às pessoas como caligrafar ou como tocar música, o jeito de fazer as coisas. Mas se elas não sentem, a música de dentro, aquilo não vai aparecer, não vai se conseguir expressar. Você tem de estar em contato com você mesmo, com seu ritmo particular interno.

VI EM SEU SITE QUE VOCÊ SEPARA SEU TRABALHO EM DUAS CATEGORIAS: ESCRITA E ARTE. MAS EM AMBAS, VOCÊ UTILIZA AS LETRAS OU OS MOVIMENTOS BASE DELAS, PARA PREENCHER O ESPAÇO, O SUPORTE ESCOLHIDO. O QUE ESSA SEPARAÇÃO SIGNIFICA PRA VOCÊ? ESSAS DUAS COISAS, ARTE E ESCRITA, SÃO REALMENTE DUAS COISAS DISTINTAS UMA DA OUTRA?

M No site, decidi separar as duas coisas pelo simples fato de uma necessidade comercial. Na parte "escrita", existem só letras, estilos de escrita, o jeito de escrever, seja ele apenas capitular, expressivo, exercícios de manipulação da ferramenta ou uma escrita mais documental, de caráter histórico.

Para trabalhos comerciais, é preciso esse tipo de coisa. Um jeito de visualizar as letras sem um pano de fundo, é melhor mostrar as letras assim. Sem distração. A "arte" não é comercial, é um jeito de compor a escrita, um jeito de usar a escrita.

fig. 65





fig. 66

O QUE É ESCRITA PRA VOCÊ?

M Historicamente, a escrita é uma boa fonte de inspiração e é a nossa história. Não se pode rejeitar sua história. Mas se pode buscar inspiração para escrever de todo tipo de coisas: das coisas naturais, das folhas, das árvores, do voo dos pássaros. Ou da música, de outras artes, de outros artistas. Quando você está assistindo à um concerto, uma dança, um balé, talvez tudo se mostre possível. Eu penso que tudo que acontece em nossa vida, tudo que nos perpassa, é como se estivesse enchendo uma bagagem. A inspiração te enche, como se estivéssemos cheios de comida, e precisamos, de alguma forma, nos esvaziar e tirar isso de nossas bagagens, mostrar para os outros.

fig. 66

PORQUE A CALIGRAFIA É UMA EXPERIÊNCIA SOMÁTICA, CERTO?
M Sim! Quando você começa e no momento que termina está tudo diferente, nós e o que queremos criar.

ENTÃO CONCORDA COM JOHN (STEVENS)?
M Sim, é um bom ponto. Na nossa cultura, a palavra caligrafia quer dizer "belas letras", não, é? Isso se tornou uma caixa que colocávamos tudo dentro. Mas agora, esta caixa não é mais a caixa certa para o que andamos fazendo.

QUANDO VOCÊ COMEÇOU A APRENDER A CALIGRAFAR, ONDE VOCÊ BUSCAVA INSPIRAÇÃO? QUE TRABALHO OLHAVAS E PENSAVA: UAU! QUERO FAZER ISSO!
M Comecei a estudar e aprender caligrafia com Bernard Arin, meu primeiro mestre, em Toulouse, na França. Eu o conheci e comecei a trabalhar em seu scriptorium, através da ajuda de Jean Larcher, que nos conectou. Estudei a caligrafia mais clássica, mais cheia de regras, que iam desde a fabricação de tintas até a postura "correta" para caligrafar. Um dia eu assisti ao filme *Livro de Cabeceira*, do Peter Greenway. E foi aí que pensei "Quero fazer isso!" Todas as caligrafias do filme foram feitas por um calígrafo, o Broody (Neuenschwander), que ainda não era meu amigo na altura. Como eu estava só praticando, naquela época, eu quis fazer algo diferente. Eu me atraio pelos signos, pelas marcas. Pela abstração mais do que pelas formas. Mais do que a geometria. Mesmo que eu não seja um bom calígrafo técnico, digamos assim. Eu sinto que não sou perfeito. Essa coisa da perfeição, na caligrafia, eu uma vez discuti isso com o Broody. A perfeição não tem um limite, então você nunca vai alcançá-la. Há sempre uma falha, um erro. Mas você consegue sentir a perfeição, digo, você consegue senti-la, imaginá-la. Você pode imaginar que está tudo perfeito em seu próprio mundo, mas não está. Então eu decidi ir por este caminho. Adquirir uma boa capacidade técnica mas optar pelo imperfeito. E aqui, esse imperfeito, significa expressivo e informal. Quando você não tem essa formação básica técnica, as coisas ficam mais... Sabe, você tem de educar suas mãos, seus olhos, seu corpo, para conseguir realizar essas

pela abstração mais do que pelas formas

marcas, esses símbolos, trabalhar com gesto e movimento. Não é uma questão de regras, é uma questão de educação. Sua bagagem de aprendizado. Você pode tirar informações das letras, claro, daquilo que você vê, daquilo que estudamos. Mas se quisermos fazer transformações em formas clássicas, é necessário conhecê-las antes. Mas com o ritmo é possível brincar. Eu dou aulas à crianças e consigo mostrar pra elas como conseguir um ritmo só trabalhando com linhas. Então, se você não está interessado no significado das palavras, no que se diz naquele texto, você pode brincar com o ritmo das coisas.



fig. 67

fig. 68

O corpo é um alfabet

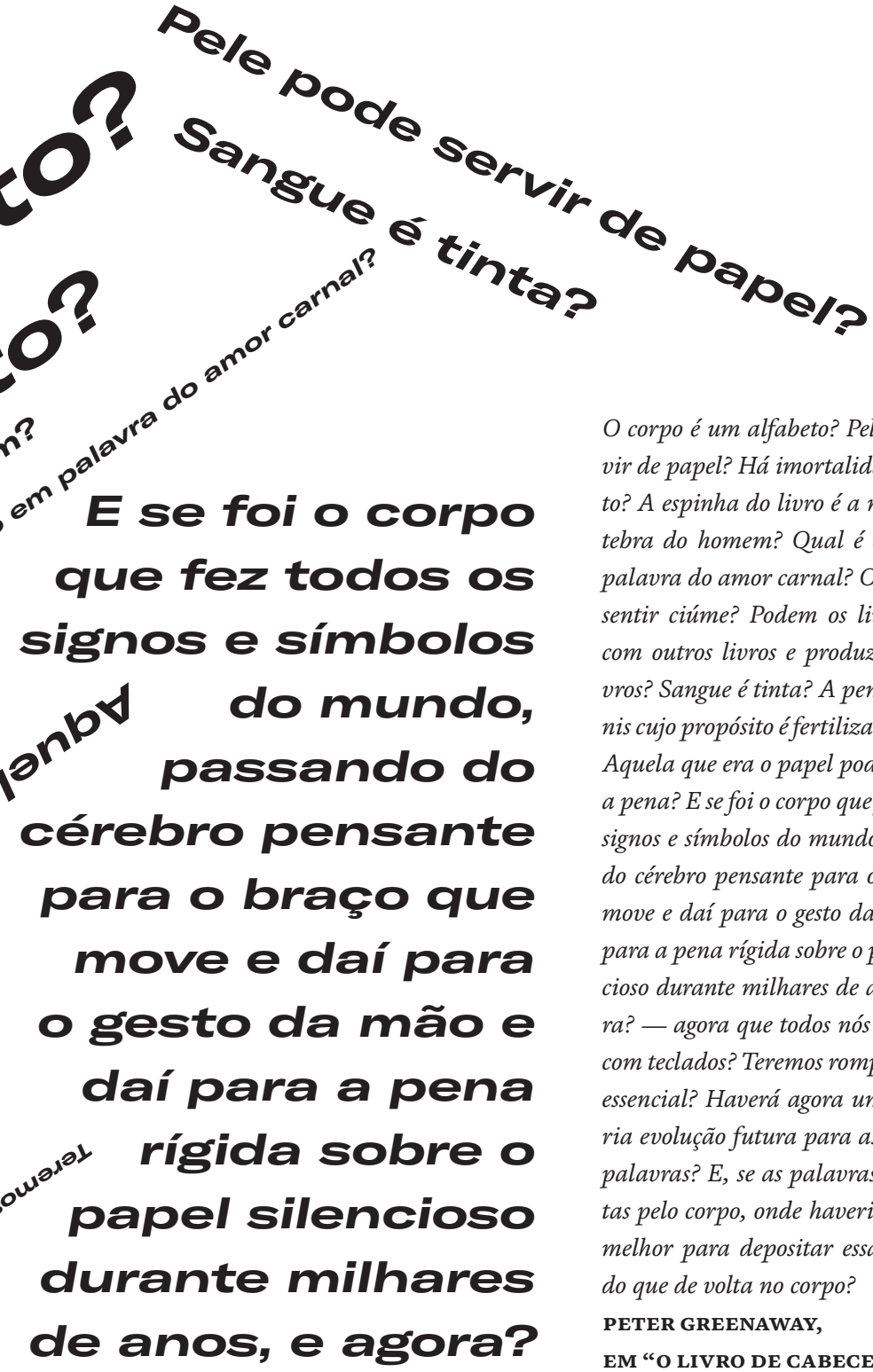
Há imortalidade no text

A espinha do livro é a mesma vértebra do homer

Qual é o preço

a que era o papel pode tornar-se a pena?

s rompido um elo essencial?



O corpo é um alfabeto? Pele pode servir de papel? Há imortalidade no texto? A espinha do livro é a mesma vértebra do homem? Qual é o preço em palavra do amor carnal? O texto pode sentir ciúme? Podem os livros trepar com outros livros e produzir mais livros? Sangue é tinta? A pena é um pênis cujo propósito é fertilizar a página? Aquela que era o papel pode tornar-se a pena? E se foi o corpo que fez todos os signos e símbolos do mundo, passando do cérebro pensante para o braço que move e daí para o gesto da mão e daí para a pena rígida sobre o papel silencioso durante milhares de anos, e agora? — agora que todos nós escrevemos com teclados? Teremos rompido um elo essencial? Haverá agora uma necessária evolução futura para as letras e as palavras? E, se as palavras foram feitas pelo corpo, onde haveria um lugar melhor para depositar essas palavras do que de volta no corpo?

PETER GREENAWAY,
EM "O LIVRO DE CABECEIRA"







quarto movimento

– ODE

das considerações finais

Reconhecer-se no lugar sensível de aceitar a temporalidade de cada trabalho, seu contexto e importância é o ponto que se diferencia nas tarefas de uma pesquisadora e de uma amadora. Enquanto pesquisadora, percebo todos esses aspectos aqui em meu trabalho e o considero findo. Como amadora, sei que este ainda vai ao meio, com muita coisa para ser acrescida, e mais outras para descobrir.

A caligrafia, por ter se libertado tardiamente de sua função pragmática, dificilmente é lembrada como a forma mais sublime de devaneio, que "não serve pra nada" e que é lindo. A função das letras se tornou sinônimo de essência. Acontece que esse "problema" a tipografia já resolveu. Cabe agora, a caligrafia achar seu novo lugar? Que lugar é esse? Precisamos, de fato, estabelecê-lo?

Pensar a **resolução** dessas questões, dado aos limites da própria investigação - de tempo, de recursos e de abrangência/profundidade da busca e análise bibliográfica que, entretanto, não prejudicou o atingimento dos objetivos assumidos e oportunamente (re)desenhados em função disso - me aproximou mais da possibilidade da caligrafia liberta do pragmatismo funcional e do constrangimento da linguagem. Estudos subsequentes, potencialmente, enfrentarão o desafio.

Prosseguindo nesse caminhar retomo, então, a primeira postura possível ao relembrar que a caligrafia supõe uma rigorosidade de padrão, de movimentos, tanto na construção da letra como unidade, quanto no balanço de uma frase. Daí a pensar que esse fazer caligráfico, fora do suporte tradicional, daquela superfície rígida, seja do papel, de um quadro ou parede, obtenha resultado desejado, através um instrumento que não sejam os habituais, parece, ainda hoje, uma distância inalcançável. Mesmo que os resultados do estudo tenham expressado possibilidades.

O percurso até aqui, em conjunto com as vivências nas oficinas e seus resultados, me mostrou que nós, somos, de fato, seres humanos limitados e precisamos nos encaixar em diversos padrões impostos pela sociedade em que habitamos. Sejam esses padrões de comportamento, pensamento e posicionamento perante situações em que se precisa frear os nossos monstros(46), nossos desejos, somos castrados pelo "bem-estar" comum, o que acaba resvalando numa necessidade de categorizar uma coisa que deveria ser muito livre, a expressão de si, através da arte.

Por continuar a apresentar a mesma nomenclatura, a caligrafia carrega todas as limitações por ela imposta. Por mais que lutemos contra, esse parâmetro permanece inalterado.

A **ode** da história humana é essa dança de acompanhar os desastres que acontecem ao nosso redor. Estamos sempre falando de distâncias e, por querer ser essa distância, nos tornamos ruído.

Na incansável luta por pertencer. E isso é lindo.

(46) *"Para mim, o cinema de terror sempre foi revelador. E por quê? Porque o monstro você não conhece completamente, por isso são monstros. Por serem desconhecidos, não sabemos como vão reagir, eles podem te surpreender. Você pensa que o Alien já é uma coisa horrorosa, mas aí ele abre a boca e sai outra boca. Surpreende pela sua natureza. O monstro é um mecanismo que deseja sem nenhuma lei, não deseja os homens, não deseja as mulheres. O monstro deseja. E isso se parece muito mais com a ideia de um ser humano, do que pensar as mulheres como mulheres e os homens como homens."* Lucrécia Martel, cineasta argentina.

da bibliografia

ANDERSCH, Martin. Symbols, signs, letters. Alemanha: Design Press, 1989
BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. Lisboa: Edições 70, 1998.
Grau Zero da Escrita, O. Lisboa: Edições 70, 1984.
Império dos Signos, O. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
Prazer do Texto, O. Lisboa: Edições 70, 1997.
BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo; Nova Cultural, 1988.
BRINGHURST, Robert. Elementos do estilo tipográfico. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
BURGERT, Hans-Joachim. The Calligraphic Line: Thoughts on the art of Writing.
Burgert-Handpresse, 2002.
CHAZAL, Julien. Calligraphy - A Complete Guide. Mechanicsburg: Stackpole Books, 2013.
CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano : 1. artes de fazer/Michel de Certeau; 18. ed.
Tradução de Ephraim Ferreira Alves. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
DIRINGER, David. A Escrita - Lisboa: Editorial Verbo, 1968.
DRUCKER, Johanna. The Alphabetic Labyrinth - The Letters in History and Imagination.
Londres: Thames & Hudson Ltd, 1995.
FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.
São Paulo: Cosac Naify, 2007.
GOMBRICH, E. H. A história da arte / E. H. Gombrich ; tradução Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
GRAY, Nicolete. Lettering as drawing. Taplinger Pub Co, 1982.
HATHERLY, ANA. A Mão Inteligente. Lisboa: Quimera Edições, 2003.
A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
HARRIS, David. A Arte da Caligrafia. São Paulo: Ambientes & Costumes Editora, 2013.
INGMIRE, Thomas. Codici 1 - Calligraphic Visual Comunication Research. St. Francis: Scriptorium, 2003.
JOHNSTON, Edward. Writing and Illuminating and Lettering. London: J. Hogg, 1906
KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.
Ponto, linha, plano. Lisboa: Edições 70, 2017.
LÉVI-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. São Paulo: Editora Anhembi LTDA, 1957.
LEROI-GOURHAN, André. O Gesto e a Palavra / 2 - Memória e Ritmos. Lisboa: Edições 70, 2002.
M. TAVARES, Gonçalo. Atlas do Corpo e da Imaginação. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.
LUPTON, Ellen. Pensar com tipos. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
MASSIRONI, Manfredo. The Psychology of Graphic Images. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2009.
MASSIRONI, Manfredo. Ver pelo desenho - Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos.
Lisboa: Edições 70, 2015.
MEDIAVILLA, Claude. Caligrafia - Do signo caligráfico à pintura abstrata. Espanha: Campgràfic Editors, 2005

MUNARI, Bruno. Artista e designer. 2a. edição. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
Das coisas nascem coisas.
Design as art. Londres: Penguin Modern Classics, 2008.
NASCIMENTO, Elisa Larkin. O tempo dos povos africanos. Suplemento didático da linha do tempo dos povos africanos. IPEAFRO - SECAD/MEC - UNESCO. Brasilia, 2007.
NOORDZIJ, Gerrit. O Traço: Teoria da escrita; tradução de Luciano Cardinali, Andrea Branco.
São Paulo: Blucher, 2013.
PRECIADO, Paul B. (Beatriz). Manifesto Contrassexual - Práticas subversivas de identidade sexual.
Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2017
RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
ROBINSON, Andrew. The Story of Writing. Alphabets, Hieroglyphs and Pictograms.
Londres: Thames & Hudson Ltd, 2001.
SARAMAGO, José. Manual de Pintura e Caligrafia. Lisboa: Caminho, 2003.
SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguistica Geral. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; com colaboração de Albert Riedlinger; prefácio da edição brasileira Issac Nicolau Salum; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein - 27a. Edição. São Paulo, Cultrix, 2006
STEVENS, John. Scribe: Artist of the Written Word. EUA: John Neal Book Publisher, 2013.
VERGER, Pierre Fatumbi. Ewé - O uso das Plantas na Sociedade Iorubá.
São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

http://flanagens.blogspot.pt/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html acessado em 26 de março de 2018
http://std.dkuug.dk/jtc1/sc2/wg2/docs/n3665.pdf acessado em 26 de março de 2018
http://www.hellfireclubbooks.co.uk/heiroglyphical-characters-of-all-nations.html acessado em 27 de março
http://www.christinavonbraun.de/_pdf/Symbol%20und%20Symptom%20Engl.pdf acessado em 27 de março
Spar, Ira. "The Origins of Writing." In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/wrtg/hd_wrtg.htm (October 2004)

ou olhamos com o ouvir

AMARANTE, Rodrigo. Cavalo, 2013.
ANGRA. Angels Cry, 1993.
Holy Land, 1996.
Rebirth, 2001.
ANIZ, Clau. Filha de Mil Mulheres, 2018.
AIR. Moon Safari, 1998.
ARGEL, Luca. Bandeira, 2017.
ASTAKTE, Mulatu and The Heliocentrics. Information Inspiration - Volume 3, 2009.
ASSUUMPÇÃO, Serena. Ascenção, 2016.
BADBADNOTGOOD. IV, 2016.
BAND, The Budos. The Budos Band, 2005.
The Budos Band II, 2007.
The Budos Band III, 2010.
BEATLES, The. Abbey Road, 1969.
The White Album, 1968.
BELCHIOR. Alucinação, 1976.
BEN JOR, Jorge. A Tábua de Esmeralda, 1974.
BERALDO, Maria. Cavala, 2018.
BERNARDES, TIM. Recomeçar, 2017
BOOGARINS. As Plantas Que Curam, 2013.
Lá vem a Morte, 2017.
Manual, 2015.
BROADCASTING, Public Service. Every Valley, 2017.
BROOKS, Tina. True Blue, 1960.
CARLOS, Erasmo. Carlos, Erasmo, 1971.
COLTRANE, John. A Love Supreme, 1965
Both Directions at Once (The Lost Album), 2018
Blue Train, 1958.
COMBO, Dead. Lisboa Mulata, 2011.
COSTA, Gal. Gal, 1960.
DAVIS, Miles. Aura, 1989.
Bitches Brew, 1969.
Kind of Blue, 1959.
In a Silent Way, 1969.
Sketches of Spain, 1960.
Tutu, 1986.
DAYS, Yellow. Harmless Melodies, 2016.
DA MÃE, Filho. Mergulho, 2016.

DEMARCO, Mac. 2, 2012.
Another One, 2015.
Salad Days, 2014.
This Old Dog, 2017.
ENSEMBLE, Hypnotic Brass. Sound Rhythm & Form, 2016.
ESQUINA, Clube da. Clube da Esquina, 1972.
FLOYD, Pink. Dark Side of the Moon, 1973.
Obscured by Clouds, 1972.
FUTURO, PRAIA. Praia Futuro, 2017.
GROWLERS, The. Hung At Heart, 2013.
HARRISON, George. All Things Must Pass, 1970.
HOMESHAKE. Fresh Air, 2017.
IMPALA, Tame. Innerspeaker, 2010.
INSTIGADO, CIDADÃO. Fortaleza, 2015.
Uhuuu!, 2009.
Método Tufo de Experiências, 2005
JOY, Little. Little Joy, 2008.
JUSTICE. Cross, 2007.
MAIDEN, Iron. Live at Rock in Rio, 2011.
MAUTNER, Jorge. Pra Iluminar a Cidade, 2010.
METÁ, Metá. Metá Metá, 2011.
METRONOMY. Love Letters, 2014.
MISTY, Father John. Fear Fun, 2012.
MOLHADOS, Secos &. A Volta dos Secos & Molhados, 1973.
MONK, Thelonious. Straight, no Chaser, 1967.
PEDRO, S. O Fim, 2017.
QUARTABÊ. Lição #1 Moacir, 2016.
QUARTABÊ. Lição #2 Dorival, 2018.
QUARTET, The Dave Brubeck. Time Out, 1959.
QUARTET, The Portico. Knee-deep in the North Sea, 2010.
SANTOS, Moacir. Coisas, 1965.
SILVA. Silva Canta Marisa, 2016.
STEVENS, Sufjan. Carrie and Lowell, 2015.
STETSON, Colin. All This I Do For Glory, 2017.
SOCCERS, Sensible. Vila Soledade, 2016.
VELOSO, Caetano. Transa, 1972.
WHO, Elijah. Gentle boy, 2017.

ou ouvimos com o olhar

Ficha de plano de aula
Tema: Gambiarra Caligráfica
Professor: Bianca Benedicto
Instituição: FBAUP

OBJETIVO GERAL	PÚBLICO ALVO	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO
Oficina de construção de ferramenta caligráfica artesanal 12h/a	Jovens, adultas/os, com ou sem conhecimento prévio na área.	**Teoria** - Apresentação - Primeiras escritas - História da escrita - Evolução dos alfabetos - Anatomia dos estilos caligráficos - Referências visuais **Teoria-prática** - Caligrafia x Tipografia x Lettering - Forma, ritmo e movimento - Estilos de escrita - Ferramentas **Prática** - Surgimento das penas artesanais (colapen, rulling pen), referências, modelo de corte - Construção da ferramenta - Movimentos de aquecimento - Formas básicas - Alfabeto fundamental

PROCEDIMENTOS TOMADOS	RECURSOS UTILIZADOS
- Redistribuição das mesas na sala - Distribuição dos kits	**Para a construção da ferramenta** - Chapa de alumínio (lata de bebida) - Palitos de madeira (hashi ou de gelados) - Fita cola crepe -Fita isolante - Tesoura - Alicate - X-acto **Para a prática** - Tinta da China - Papel a3 estudante - Lápis - Régua - Papel absorvente

Ficha de plano de aula
Tema: Gambiarra Caligráfica
Professor: Bianca Benedicto
Instituição: FBAUP

OBJETIVO GERAL	PÚBLICO ALVO	CONTEÚDO PROGRAMÁTICO
Oficina de construção de ferramenta caligráfica artesanal e exercícios de expressividade 4h/a	Jovens, adultas/os, com ou sem conhecimento prévio na área, designers, professoras/os, mestrandas/os	**Teoria** - Apresentação - Forma, ritmo e movimento **Prática** - Surgimento das penas artesanais (colapen, rulling pen), referências, modelo de corte - Construção da ferramenta - Movimentos de aquecimento - Formas básicas - Expressividade

PROCEDIMENTOS TOMADOS	RECURSOS UTILIZADOS
- Redistribuição das mesas na sala - Distribuição dos kits	**Para a construção da ferramenta** - Chapa de alumínio (lata de bebida) - Palitos de madeira (hashi ou de gelados) - Fita cola crepe -Fita isolante - Tesoura - Alicate - X-acto **Para a prática** - Tinta da China - Papel a3 estudante - Lápis - Régua - Papel absorvente - Música

lista de figuras

Figura 1 - Incêndio no navio Mara Hope, encalhado na orla de Fortaleza, no Ceará, em 1985.
Foto de autor desconhecido.
Figura 2 - Praia de Matosinhos, no Porto, Portugal. Foto de Bianca Benedicto, 2018.
Figura 3 - Johannes Gutenberg (1394 – 1468) inventor da prensa, ao examinar uma página de sua primeira impressora. Foto de Rischgitz retirada do site Getty Images, 2018.
Figura 4 - Modelo de pena construída durante a oficina Gambiarra Caligráfica, em 2013.
Foto de Bianca Benedicto, 2018.
Figura 5 - Materiais para a construção da ferramenta. Foto de Lucas Menezes, 2017.
Figuras 6 a 15 - Passo-a-passo da construção da ferramenta. Fotos de Lucas Menezes, 2017
Figura 16 - Retirada do livro *Writing, and Iluminating, and Lettering*, de Edward Johnston .
Figura 17 - Idem
Figura 18 - Representação de Ductus. Retirada do livro Caligrafia, de Claude Mediavilla.
Figura 19 - Exercícios realizados durante a oficina Gambiarra Caligráfica. Foto de Lucas Menezes, 2017.
Figuras 20 a 27 - Oficina Gambiarra Caligráfica, realizada durante a disciplina de Projeto.
Fotos de Lucas Menezes e Marina Mota, 2017.
Figura 28 - Coluna de Trajano, retirada do livro *Caligrafia*, de Claude Mediavilla.
Figura 29 - *Whatever happens - I learn*. Obra do calígrafo John Stevens.
Retirada do site www.johnstevensdesign.com
Figura 30 - *A Poem of Alice Wate*r. Obra de John Stevens.
Retirada do site www.johnstevensdesign.com
Figura 31 - *La calligrafia è la geometria dell'anima che si manifesta fisicamente*.
Obra do calígrafo Massimo Polello. Retirada do site www.lacalligrafia.com
Figura 32 - *Letters*. Obra de John Stevens. Retirada do livro *Scribe - Artist of the Written Word*.
Figuras 33 a 41 - Oficina Gambiarra Caligráfica. Fotos de Bianca Benedicto, 2018.
Figuras 42 a 54 - Oficina Gambiarra Caligráfica. Fotos de Diana Fernandes, 2018.
Figura 55 - O Feiticeiro de Trois-Frères, na França. Retirada do site http://www.petiterepublique.com/2018/01/09/conference-grotte-trois-freres/
Figura 56 - O Feiticeiro de Trois-Frères, na França. Retirada do site https://cortedeimostri.files.wordpress.com/2015/05/stregone-di-trois-freres-confronto-con-disegno.jpg
Figura 57 - Pedra de Rosetta. Retirada do livro *A Escrita*, de David Diringer.
Figura 58 - Scriptorium
Figura 59 - Exemplo de Minúscula Carolíngia, retirada do livro *Caligrafia*, de Claude Mediavilla.
Figura 60 - Exemplo de Textura Quadrata, retirada do livro *Caligrafia*, de Claude Mediavilla.
Figura 61 - Desenvolvimento das escritas , retirada do livro *Caligrafia*, de Claude Mediavilla.
Figura 62 - Obra de Massimo Polello. Retirada do site www.lacalligrafia.com
Figura 63 - Vista externa do atelier de Massimo Polello, em Turim, na Itália. Foto de Diana Fernandes, 2017.
Figura 64 - Demonstração da escrita Neuland por Massimo Polello durante workshop.
Foto de Bianca Benedicto, 2017.
Figura 65 - *Mantra.* Obra de Massimo Polello. Retirada de sua página no Facebook.
Figura 66 - Obra de Massimo Polello. Retirada do site www.lacalligrafia.com
Figura 67 - Mestre e aprendiz. Foto de Diana Fernandes, 2017
Figura 68 - *La calligrafia è la geometria dell'anima che si manifesta fisicamente*.
Obra de Massimo Polello. Retirada do site www.lacalligrafia.com

Esta obra foi composta em *FS Brabo*, desenvolvida por Fernando Mello e distribuída pela FontSmith,
e *GT America*, desenvolvida por Noël Leu & Seb McLauchlan e distribuída pela Grilli Type.

-

Miolo em Papel Munken Pure 90g
Capas em Cartolina Sírio 170gr; Cartolina Tiziano 160gr e Papel Canson Mi-Teintes 160g
Impresso na Norcópia
Tiragem de 2 exemplares
Projeto Gráfico por Bianca Benedicto & Diana Fernandes
Serigrafia e encadernação por Diana Fernandes

-

Fortaleza & Porto, 2018