

era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas, até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido em abrir portas que já estavam abertas. quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso, caiu no chão. ficou ali. passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

Título

NO CESSAR DA PALAVRA ALVORECE UMA IMAGEM

— DESENHOS DA ESCRITA

[Relatório de projeto]

[FBAUP] Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

[MAP] Mestrado em Artes Plásticas — Desenho

Autora

ANA MOTA

Orientador

PROFESSOR DOUTOR SAMUEL JOAQUIM MOREIRA DA SILVA

Impressão

SERVIÇOS GRÁFICOS DA ESE

Encadernação

ANA & CARVALHO, LDA.

Composto com Palatino e Neue Haas Grotesk

Miolo impresso em Print Speed 120g/m²

Capa impressa em Inaset Premium Offset 300g/m²

© Ana Mota

setembro, 2022

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Relatório de projeto

—

Projeto desenvolvido no âmbito do Mestrado de
Artes Plásticas — Especialização em Desenho, sob
orientação do Professor Doutor Samuel Joaquim
Moreira da Silva

© Ana Mota, 2022

No cessar da palavra
Alvorece uma imagem
desenhos da escrita

Agradecimentos

Provavelmente, a parte mais difícil de escrever, para mim, são os agradecimentos. Há um peso no ato de escrever que exige uma grande responsabilidade, porque agradecer é reconhecer a importância das pessoas que nos rodeiam e quanto mais importantes para nós são, mais difícil é encontrar as palavras que expressem esse facto. Talvez recorrendo às boas (e menos boas) memórias destes últimos anos, seja possível escrever um agradecimento dedicado a cada um.

Agradeço à Faculdade de Belas Artes e a todos os professores e colegas que me acompanharam neste percurso.

Agradeço ao meu orientador, professor Samuel Silva, que partilhou entusiasmo pelo projeto e se mostrou disponível para o levar até ao fim.

Agradeço à Escola Superior de Educação, docentes e funcionários, por me terem proporcionado momentos de aprendizagem no contexto profissional. Um agradecimento especial ao Sr. Pinto, por me deixar a porta aberta desde 2012.

Agradeço à minha família, por todo o apoio prestado, pela compreensão da minha ausência em momentos mais importantes, pelo incentivo e liberdade para seguir o meu caminho. Agradeço ao Raimundo, por ter sido sempre o meu maior exemplo.

Agradeço ao António Fernando Silva, por ter reparado. Por não deixar a mota cair, nos momentos de maior angústia mas também nos momentos de celebração. Não se pára. O mestre diz que é sempre a desandar.

Agradeço à Prudência Coimbra, por me lembrar a importância de saber onde está o Norte, por ser o exemplo de pessoa que me quero tornar.

Agradeço ao Jorge Coimbra, pelos anos de atelier partilhados, pelo ombro amigo quando as coisas pareciam não estar a correr tão bem. Pelo abraço amigo nos momentos de celebração e por todo o apoio que me permitiu chegar onde estou hoje.

Agradeço aos velhinhos, por tudo.

Agradeço, por fim, ao Jorge Araújo, pela persistência ao fazer este caminho ao meu lado, por me desafiar e me fazer querer ser sempre melhor. Porque também, sem ele, seria certamente mais lenta. Jorge, obrigada.

RESUMO

Este estudo coloca o seu centro especulativo no espaço de contaminação entre a *escrita* e a *imagem*. Reflete sobre a origem da escrita relevando a importância da imagem para as primeiras fases da comunicação não verbal, no Ocidente. Ou seja, como da imagem, de algum modo, codificada se chega à escrita fonética, mas também como esta se regressa à imagem. A partir do último pressuposto introduziu-se o conceito de escrita assémica, conceito que guiará o projeto artístico desenvolvido. Reflete-se, pois, quer na produção plástica, quer na reflexão teórica que a acompanha, sobre a imagem que há na escrita e escrita que há na imagem.

Ao longo do presente relatório é descrita a criação do projeto artístico denominado *No cessar da Palavra*

Alvorece uma Imagem, que explora os limites da legibilidade da escrita até à sua imagem, através do desenho, de um determinado texto — a *Tisana 17* de Ana Hatherly.

O desenvolvimento prático acompanha a teoria da escrita de um dos autores analisados neste relatório, Gerrit Noordzij, explorando ferramentas de desenho/escrita, das mais convencionais às menos ortodoxas, explorando possibilidades plásticas por meios analógicos e digitais, através da criação de pequenos enunciados/provocações. Numa fase mais inicial, acompanharam-se os percursos artísticos de Denise Lach, e de Ana Hatherly. Depois, combinação desses primeiros resultados deu origem a percursos mais individuais, em que se combinaram camadas sobre camadas chegando a diferentes conceções, num fluir combinado de pensamento e ação.

Este movimento de pesquisa procurou encontrar um lugar instável e transitório que se definiu, como desenhos da escrita, conscientes de que se estava a trabalhar/produzir imagens. Pensamos que este é um espaço que se constitui como um contributo para o fazer artístico, ampliando o pensamento e as explorações que nesta área se foram realizando.

PALAVRAS CHAVE:

escrita
imagem
desenho
legibilidade
assémico

ABSTRACT

KEYWORDS:

writing
image
drawing
legibility
asemic

This study places its speculative center in the space of contamination between *writing* and *image*. It reflects on the origin of writing, highlighting the importance of image for the first stages of non-verbal communication in the West. In other words, how from the image, in some way, encoded one arrives at phonetic writing, but also how one returns to the image. From the last assumption, the concept of asemic writing was introduced, a concept that will guide the artistic project developed. It is reflected, therefore, both in the plastic production and in the theoretical reflection that accompanies it, on the image that is in the writing and the writing that is in the image.

Throughout this report, the creation of the artistic project called *No Cessar da Palavra*

Alvorece uma Imagem is described, which explores the limits of the readability of writing to its image, through the drawing, of a certain text — *Tisana 17* by Ana Hatherly.

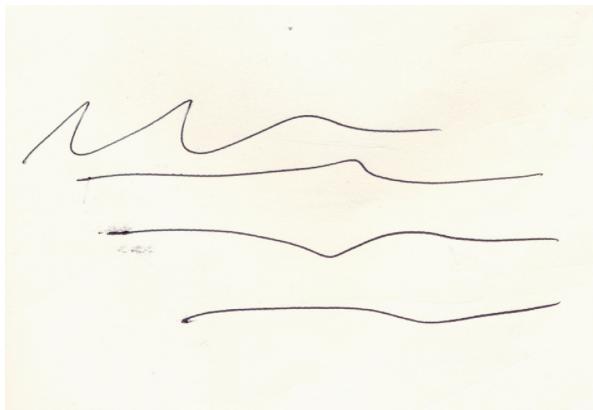
The practical development follows the writing theory of one of the authors analyzed in this report, Gerrit Noordzij, exploring drawing / writing tools, from the most conventional to the least orthodox, exploring plastic possibilities through analog and digital means, through the creation of small statements / provocations . At an earlier stage, the artistic paths of Denise Lach and Ana Hatherly were followed. Then, the combination of these first results gave rise to more individual paths, in which layers were combined, reaching different conceptions, in a combined flow of thought and action.

This research movement sought to find an unstable and transitory place that defined itself as writing drawings, aware that images were being worked / produced. We believe that this is a space that constitutes a contribution to artistic work, expanding the thinking and explorations that have been carried out in this area.

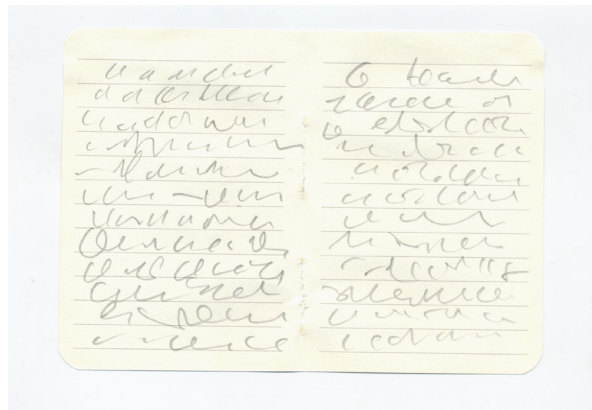
ÍNDICE

6	Resumo
7	Abstract
11	Introdução
17	Capítulo 1: Considerações sobre escrita e imagem
19	A Palavra e a Imagem
23	Da Imagem à Palavra
37	Da Palavra à Imagem
49	Capítulo 2: Noordzij, Hatherly e Lach
51	Gerrit Noordzij: teoria do desenho da palavra
59	Ana Hatherly: a visualidade de uma (re)escrita poética
71	Denise Lach e a <i>textural calligraphy</i>
81	Capítulo 3: No Cessar da Palavra Alvorece uma imagem
83	A Palavra legível: Tisana 17
87	A Palavra Visível
175	Conclusão
179	Bibliografia
181	Obras Citadas
183	ANEXOS

INTRODUÇÃO



Samuel, 40 anos



Gonçalo, 6 anos

São ambas exemplos de *escrita*.

Mesmo perante a ausência de caracteres, mesmo na nossa incapacidade de “ler o que está lá escrito”, identificamos os registos como escrita.

A imagem da escrita surge, nos exemplos apresentados, a partir de uma representação que respeita a sua estrutura gráfica. Tanto a criança, que ainda não domina a capacidade da escrita, como o adulto, professor, simulam-na recorrendo a uma imagem mental que respeita gestualidade e forma — da esquerda para a direita, de cima para baixo, com altos e baixos interrompidos pelos intervalos de branco. Parece, pois, haver um conhecimento generalizado da morfologia da escrita que permite a sua identificação mesmo que a sintaxe, a semântica e a gramática estejam ausentes. Porque a escrita é imagem, mesmo quando nos afastarmos das escritas ditas motivadas, como a ideográfica, em que as palavras dependem de uma aproximação física ao real, como é o caso das escritas orientais (chinesa e japonesa, por exemplo) e nos centramos na escrita fonética, difundida no ocidente e usada por nós. Com efeito, neste caso, apesar do signo linguístico ser imotivado, arbitrário e convencional¹ o ver e o ler ficam muito próximos: lê-se porque se vê. De facto, é desse modo que se identificam letras, palavras e frases. Estas remetem-nos para sons que, por sua vez, fazem despertar conceitos/significados, condicionados pela cultura em que a língua se produz.

O que define a escrita e quais os elementos fundamentais à sua representação visual, são questões levantadas ao longo desta dissertação. O que define a escrita? Quais os seus elementos fundamentais na sua representação visual? Que características da escrita nos impelem a ver em detrimento do ler? Como se consegue desenharmos palavras para ler imagens?

Assim, o grande objetivo deste trabalho é, do ponto de vista da sustentação teórica, compreender as características da escrita que nos impelem a ver, em detrimento do ler. Esse grande objetivo coordena-se, do ponto de vista do desenvolvimento do projeto, com a de definição de estratégias gráficas e plásticas que permitam privilegiar a visibilidade da escrita sobre a sua legibilidade.

Para se atingir esses dois objetivos, orientadores de todo o processo, foi necessário estabelecer objetivos parcelares, de que se destacam: contribuir para a reflexão sobre a origem da escrita, reconhecer a relevância da imagem para as primeiras fases da comunicação não verbal no ocidente, reconhecer a escrita fonética enquanto imagem e, nessa condição, a sua situação de

1 Cf (Esteves, 2009)

compromisso entre o ver e o ler, identificar as contaminações entre a escrita e o desenho, evidenciar a influencia das ferramentas de escrita na evolução da sua forma, informar e fortalecer criticamente a prática projetual a partir de um aturado estudo e análise de autores fundamentais das áreas que se dedicam ao estudo da Língua, informar e fortalecer criticamente a prática projetual a partir de um aturado estudo e análise da obra de autores/artistas exemplares para a prática projetual.

A investigação em torno deste questionamento, é desenvolvida no contexto artístico-projetual seguindo a metodologia de investigação-ação², que irá ser apresentada mais à frente. Em simultâneo desenvolveram-se uma série de atividades que complementaram a pesquisa como a frequência da Formação Contínua em *Laboratório de Práticas Textuais Experimentais*, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, de 20 horas, orientada por Bruno Neiva. Esta formação foi essencial para ampliar o espectro de conhecimento bem como outras formas de questionamento do escrever e da escrita. Foi com esta formação que a ligação entre o literário e o visual se começou a sistematizar, o que contribuiu para reformulação da prática projetual.

2 A validade das teorias que são geradas pela ação. Este tipo de investigação é um exame da forma como os investigadores refletem sobre as suas ações durante e após o seu trabalho. (tradução própria) (Muratovski, 2016)

A participação em workshops de caligrafia e tipografia³, ampliaram o conhecimento técnico e, conseqüentemente, estimularam ainda mais as explorações plásticas em torno da escrita. Aliada à aprendizagem em contexto oficial, os seminários⁴ e a pesquisa visual⁵ foram contributos importantes para que os horizontes daquilo que esta pesquisa podia ser fossem expandidos, acrescentando ainda, a possibilidade de expor individualmente, na possibilidade de alargar o campo de exploração num contexto *site-specific*, como irá ser apresentado nos anexos.

No primeiro capítulo começamos por problematizar a relação da escrita com a imagem. Estes dois conceitos distintos, são ao mesmo tempo, um todo. Para compreender esta relação, procurou-se perceber as convergências e divergências entre esses dois conceitos, através de uma breve análise formal e histórica da escrita, até chegarmos ao alfabeto (latino) que nos permite transpor o som para imagem/escrita—da imagem à escrita. Os pontos de vista/argumentação de Roland Barthes, Eric Marty, Patrick Mauriès foram fundamentais para a compreender as relações conceptuais associadas à escrita e respetiva evolução histórica, corroboradas pela visão de Philip Meggs que trouxe uma aproximação às questões culturais que contribuíram para essa evolução.

No segundo ponto, do mesmo capítulo, centramo-nos sobre a imagem da palavra. Considerámos ser importante fazer uma muito breve introdução sobre os movimentos artísticos que usaram a palavra (bem como a sua desconstrução), inserida em contextos plásticos, desde as primeiras vanguardas ocidentais.

3 Participação nos seguintes Workshops: Workshop de Caligrafia, dinamizado por Xesta Studio, Workshop de *Glyphs* dinamizado por Joana Correia, Workshop de Tipografia dinamizado por Quadratim, Workshop de *Variable Fonts* — *Glyphs* dinamizado por Rainer Scheichelbauer, Workshop *Learning From Letterpress Heritage* dinamizado por Rick Griffith, Workshop de *SignPainting* dinamizado por Mike Meyer.

4 Participação nas seguintes palestras/seminários: *10º Encontro de Tipografia*, sob o tema *Borders* (oradores: Hamish Muir, Tânia Raposo, Peter Bilak, Dino dos Santos, Frank Griebhammer, Fred Smeijers), Conferência *Hands-On Type, Learning from Letterpress Heritage* (oradores: Alan Kitching, Dafi Kuhne, e Rick Griffith), Conferência *Ana Hatherly: Programabilidade e Criação* (oradores: Manuel Portela, Teresa Projecto, Bruno Ministro, Deolinda Adão, Dalila Milheiro, Anabela Duarte, Sandra Guerreiro Dias, Isabel Nogueira, José Valente, Marta Bernardes, Miguel Carvalhais, Ricardo Guerreiro, Fabrício Fava, Patrícia Reina, Thales Estefani, Diogo Marques, Fernando Aguiar, Golgona Anghel, Camila Mangueira, Tiago Santos e Rita Novas Miranda).

5 Das exposições visitadas, destacam-se: *Blank* — *Irma Blank*, na Culturgest em Lisboa (curadoria de Johana Carrier e Joana P.R. Neves) e *Revelação: Concretos e Visuais* — *Abílio José Santos*, no Fórum da Maia, na Maia (curadoria Cláudia Melo e Rui Torres).

Apresentámos, em seguida um conceito artístico denominado como *asemic writing* (escrita assémica) que classifica a prática da inversão do sentido da escrita enquanto portadora de significação linguística, procurando a sua representação visual desconectada de qualquer valor significativo, trocando-o por uma estética formal que lhe confere um valor iminentemente artístico — da escrita à imagem. A análise deste assunto é feita partindo da teoria desenvolvida por Tim Gaze, acompanhado pela visão de Jim Leftwich e Peter Schwenger, desde a caracterização desta tendência artística até à análise de obras / artistas que identificaram como antecessores e precursores do mesmo.

No segundo capítulo, analisamos três autores que consideramos fundamentais por corresponderem cabalmente ao enquadramento teórico e projetual, ilustrando diferentes abordagens e contextos em torno do assunto em questão.

No contexto da escrita, trazemos a teoria de Gerrit Noordzij que define quais os elementos que conferem uma boa legibilidade ao ato de escrever, explícitos na sua obra *The Stroke*. Apesar da abordagem ser feita a partir do desenho caligráfico, esta pode aplicar-se a outras formas de escrita pois é na caligrafia que estão assentes os seus fundamentos e que deu origem a todas as outras formas de escrita.

No contexto poético-visual, Ana Hatherly contribui enquanto referência de um percurso multidisciplinar em torno da escrita, tanto pelo seu carácter literário como visual. A sua extensa obra faz a combinação entre esses dois mundos, num contexto experimental que se cruza também com a abordagem projetual que aqui é proposta.

Finalmente, Denise Lach, traz uma abordagem puramente visual que se desprende completamente da significação da escrita ocidental, pesquisando outras culturas, enaltecendo a sua textura por meios plásticos e estéticos.

As diferentes abordagens à imagem da escrita, seja considerando as formulações teóricas, seja considerando as práticas dos autores referidos, influenciaram o percurso da presente pesquisa/ projeto, pelo que a prática projetual que se apresenta no terceiro e último capítulo, acaba por refletir essas variadas possibilidades de exploração.

Assim, no projeto *No cessar da palavra*

Alvorece uma imagem, tendo por base a análise teórica de Noordzij, exploraram-se as fronteiras entre a legibilidade e a visibilidade da escrita. Partimos de um texto literário de Hatherly — *Tisana 17* — como impulso para o desenvolvimento da pesquisa. A partir daí desenvolveram-se uma série de projetos que serão analisados, tanto nos seus fundamentos como nos resultados alcançados. Esses trabalhos usam sempre o texto referido e distinguem-se entre si por pretenderem explorar diversos processos de “destruição” da palavra/texto, criando cada um séries de composições que exploram ferramentas e suportes, recorrendo a diferentes formas de escrita, desde a caligrafia, a escrita cursiva, a datilografia, o decalque e diversos meios digitais, incluindo o multimídia, os quais foram assim denominados: *Um Um*, *Um Sete e Um Dez (a) Sete*, *Chaves de Autor*, *Erosões*, *Hipertexto*, *AH-17* e *Broken Mold Writings*.

Nestas séries, rasura, sobreposição, pluralidade, singularidade, desmesura, comedimento, velocidade, nitidez, imprecisão, foram algumas das estratégias usadas para a desconstrução da escrita e como geradoras de intenções plásticas.

Para além da variedade de possibilidades de representação da escrita dentro do mesmo alfabeto, a imagem da escrita foi alterada, partindo de cada representação, na relação com as ferramentas e suportes da escrita, em diferentes contextos, explorando, igualmente, a relação da forma com o espaço.

CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES SOBRE ESCRITA E IMAGEM

Ao longo deste capítulo, serão apresentadas três discussões sobre escrita e imagem: definição de conceitos — *a palavra e a imagem*—, análise histórica e evolutiva da morfologia da escrita — *da imagem à palavra* —e a metamorfose da sua imagem —*da palavra à imagem*—, para um enquadramento do estudo / ou uma tentativa de circunscrever um lugar de atenção.

A PALAVRA E A IMAGEM

Quando nos debruçamos sobre a palavra escrita *versus* imagem, estamos a diferenciar / recorrer a dois conceitos. No entanto, esta diferenciação pode ser confrontada com o facto de ambas se assumirem como um todo, isto é a palavra escrita só se identifica enquanto tal porque é imagem e é essa imagem que nos conduz ao significado e dele a um referente, necessariamente ausente. Neste caso, a palavra e a imagem são similares, assumem-se como um todo mas ao mesmo tempo divergem no seu conceito, sendo, portanto, difícil de definir cada uma delas.

A complexidade na da definição do que é a escrita, envolve um entendimento sobre as diversas áreas que sobre ela se debruçam, sejam a ciência histórica, a fisiologia, a psicologia, a ciência penal, a exegese, a simbologia e a mitologia, entre outras. Visto que o assunto com que nos debatemos é referente à relação da escrita com a imagem, o estudo foca-se maioritariamente na sua componente visual, pelo que, de todos os saberes anteriormente referidos, serão apenas abordados a ciência histórica e a simbologia, pela sua pertinência para o objetivo a que nos propusemos neste estudo.

Podemos, então, tentar compreender o que se entende por escrita:

[...] o resultado material de um gesto físico que consiste em traçar, regularmente, signos, seja usando a mão, seja (actualmente) de forma mecânica; é, a seguir, um tipo de comunicação, visual, silencioso e estável; é ainda um conjunto de valores complexos que afectam o conteúdo e a forma estética daquilo que foi escrito, situando-se, assim, perto do “Estilo”; é também, de uma forma mais específica, o depósito de uma revelação religiosa; é, finalmente (sentido recente e mal conhecido ainda) uma prática significativa de enunciação, através do qual o sujeito se coloca na língua de uma forma específica.

(Barthes & Mauriès, Escrita, 1987, p. 146)

Identifica-se nesta definição de Barthes e Mauriès, num primeiro olhar sobre a escrita, a relação que esta tem com o desenho: a produção de um gesto, ou um conjunto de gestos, são ações que produzem o traçar, o marcar uma superfície, sendo, neste caso, o

resultado material *signos*. Se entendermos desenho, de uma forma genérica, como um traçado sobre uma dada superfície e como um meio de comunicação, verificamos que imediatamente se estabelece uma relação direta com o desenho e, conseqüentemente, com a imagem.

Entenda-se por desenho:

*[...] uma fixação de um gesto que materializa uma estrutura, e que se articula com todas atividades primordiais de expressão e construção ligadas ao conhecimento, a descrição de ideias, coisas e fenómenos de interpretação por meio das suas configurações.*⁶

(Molina, 1995, p. 17)

Deste modo, assume-se a escrita puramente como imagem – desenho. Mas esta característica que confere a visualidade da escrita e que a define como desenho é algo que é inato da escrita. Para um maior entendimento sobre esta relação direta com a imagem, recorreremos à ciência histórica para a compreensão da sua origem e como esta evoluiu até aos dias de hoje.

⁶ (tradução própria) [...] *la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones*

*A HISTORY OF
WRITING IS A
HISTORY OF
SHAPES AND
NOT A HISTORY
OF MEANING.*

(Noordzij, Letterletter, 2000, p. 48)

DA IMAGEM À PALAVRA

A escrita não nasce do facto auditivo, não é apenas transcrição do falado no ato gráfico, tem origem no reconhecimento visual da marca.

(Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 32)

Ao pensar a escrita como ação, poder-se-á admitir uma subdivisão em três momentos distintos: escrever, ler e interpretar. A ordem pela qual se apresentam estas ações é automatizada pela forma como fazemos o entendimento de cada uma delas – associamos intuitivamente que, aprendemos a escrever e, paralelamente, aprendemos a ler. No entanto, aprender a escrever implica ler e interpretar a forma e a gestualidade nela implícitas. Roland Barthes e Eric Marty referem que o *homem soube ler antes de saber escrever*, e que o *acto de escrever tem origem no acto de ler* (Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 32). Esta tese é sustentada pela origem da escrita, na sua apreensão, como gravar, fazer uma marca, algo que é comum a todas as línguas. O facto do homem da pré-história se deparar com as primeiras marcas, como rastos de animais, e ter a capacidade de os identificar, através delas, da mesma forma que uma *palavra traçada corresponde a uma coisa* (Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 32), evidencia o facto de que a sociedade começou a estruturar-se em torno do visual. Já na tradição chinesa, crê-se que a observação e a interpretação dessas marcas e dos veios em alguns elementos naturais, ou até mesmo na ligação de constelações, *sugeriram a invenção da escrita* (Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 32).

[...] o advento da escrita é o advento de algo que já é a escrita (considerando que a sua característica fundamental é o isolamento de um traço significante através da grafia) e que, depois de uma evolução lenta e descontinua, acaba por poder servir de suporte ao som.

(Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 32)

Barthes e Marty dão continuidade a este pensamento evolutivo da escrita (pré-escrita), referindo a teoria de Ginneken relativamente à relação da escrita com o oral, na medida em que a questão da oralidade surge numa fase muito tardia, relativamente ao seu

desenvolvimento gráfico. Ora, o último defende que *o homem soube escrever antes de saber falar*, isto é, que *a primeira linguagem foi uma linguagem por gestos e que só posteriormente apareceu a linguagem vocal articulada* (Barthes & Marty, Oral/Escrito, 1987, p. 33). Os gestos que estão na *base da comunicação*, são sempre *expressivos, constituem uma linguagem universal e verdadeira*, sendo que *é uma das primeiras expressões que a natureza deu ao homem e que a expressão é a sua primeira função* (Riviére, 1987, p. 12).

No caso das pinturas nas paredes das cavernas, que se definem como arte pictográfica, assume-se que estas sejam os primeiros pictogramas. As paredes servem de suporte às marcas, desta vez produzidas pelo homem, através do gesto como transcrição gráfica – desenho, como meio de apreensão do real, sendo esta ainda mais evidenciada quando se verifica uma estruturação *sintática e simbólica* desses pictogramas.

[...] o estudo dos pictogramas que figuram sobre as paredes das cavernas mostra-nos que o número das espécies animais pouco elevado, que as suas relações topográficas são constantes: bisonte e cavalo ocupam o centro dos painéis; cabritos e veados enquadram-nos dos lados; leões e rinocerontes estão situados na periferia. O mesmo tema pode repetir-se várias vezes na mesma caverna e acaba por ser idêntico, apesar de algumas variantes de uma caverna para a outra.

(Barthes & Marty, Oral/Escrito, 1987, p. 34)

Começa-se, portanto, a construir uma estrutura consistente na representação gráfica, na gestualidade, na interpretação das imagens, mas acima de tudo, destaca-se a o fenómeno da repetição. Apesar deste tipo de representação gráfica ser uma forma de pré-escrita, pode denominar-se como escrita pictográfica, tendo em conta que segue uma estrutura ou *código* comum a vários casos.

Esta noção de ritmo/registo de tempo era marcada por traços, em ossos, que parecem marcar a passagem dos dias. Da mesma forma, traçados semelhantes passaram a marcar a quantidade de bens que um determinado indivíduo teria na sua posse. Estes traçados tinham espaços regulares entre si e a sua sequência remete-nos para o conceito de ordenação e ritmo.

Podemos argumentar que esta noção de ritmo introduzida ainda na escrita pictográfica foi uma influência determinante nas escritas que a sucederam como a ideográfica, não só pelo uso do traço, mas também pela natureza ordenada, mas também rítmica dessas escritas.

A escrita pictográfica viria a influenciar as escritas ideográficas, no que diz respeito à representação fiel dos animais, no entanto, distingue-se pela forma como o homem é representado – através de formas simples, geometrizadas. Estamos, então, perante duas situações que marcam esta fase da *escrita* – a diferenciação e separação do lugar do homem e do animal (no desenho) e as primeiras formas abstratas como representação do real — o carácter simbólico da *escrita*. Especula-se que, neste ponto, a organização das figuras se relacionava com a palavra, isto é, serviam como *suporte de narrativas orais* (Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 34).

O carácter multidimensional destas figuras corresponde ao carácter mítico das narrativas de que eram o suporte, visto que a imagem desenheia um processo verbal que se concretiza na recitação do mito.

(Barthes & Marty, Oral/ Escrito, 1987, p. 34)

Note-se que, neste caso, a escrita ideográfica já revela uma apreensão do real, por parte do Homem, na sua relação com o que o rodeia: o mundo exterior. A criação de narrativas mostra essa capacidade de interpretação sobre um quotidiano e começa a surgir a necessidade de registo. A imagem é, portanto, um meio para atingir esse fim.

Com o desenvolvimento do fabrico de objetos, pelo Homem, desenvolve-se, simultaneamente a grafia, não como dois momentos temporalmente separados, mas como consequência desse desenvolvimento.

[...] com o desfazamento espaço-temporal que faz com que a história dos homens não seja a linha contínua de uma acumulação sucessiva de conhecimentos, mas o desenvolvimento descontínuo e ramificado de práticas, desenvolveu-se um tipo de grafia muito diferente: os entalhes, as marcas, as séries de nós, de objectos, etc. A diferenciação que faz intervir este tipo

de inscrições é de três ordens, pelo menos: antes de mais nada, uma linearização do modo de produção gráfica, um desenvolvimento do aspecto fónico e, finalmente, uma apreensão do real que funciona mais no tempo do que no espaço, como acontecia relativamente aos pictogramas.

(Barthes & Marty, Oral/Escrito, 1987, p. 35)

O fenómeno da repetição que se verificou anteriormente na escrita pictográfica, foi um ponto de transição para a escrita ideográfica, que suscitou a criação do ritmo – as figuras e a estrutura que se repetiam ao longo do espaço, com o progresso do entendimento do homem sobre o mundo, transformaram-se, ao nível da narrativa e da composição, por inclusão de um novo fator: a temporalidade.

As mudanças que verificavam no ambiente como as estações, o dia e a noite, dos alimentos que apareciam, entre outros, como um fenómeno repetitivo, eram registados através de utensílios e objetos que teriam construído.

A arte pictográfica também introduziu o conceito de traço e ritmo, pela tentativa de registo do tempo ou de posse os *primeiros testemunhos destas expressões rítmicas são os fragmentos de ossos ou de pedras marcados por incisões com intervalos regulares que datam de 30000 anos antes da nossa era. Estas marcas correspondem geralmente a contas ou a medições de tempo [...]* (Barthes & Marty, Oral/Escrito, 1987, p. 35).

Podemos argumentar que esta noção de ritmo, introduzida ainda na escrita pictográfica, foi uma influência determinante nas escritas que a sucederam, como a ideográfica, não só pelo uso do traço, mas também pelas naturezas ordenadas e rítmicas dessas escritas.

ALFABETO

Interrogarmo-nos sobre o alfabeto é sempre, ao mesmo tempo, formular um juízo de valor sobre as escritas que o precederam e sobre as escritas actuais que dele diferem. É sempre, por conseguinte, seja esse juízo implícito ou formulado, tomar partido sobre uma certa forma de cultura e definir uma posição nessa cultura.

(Cazade & Thomas, 1987, p. 173)

O alfabeto — numa fase mais inaugural — marca a história da humanidade como uma das suas maiores invenções, tendo um papel preponderante na forma como as nossas sociedades evoluíram. Da forma figurativa das pré escritas que referimos anteriormente, atravessando um período de abstração, a escrita, até chegar à consumação do alfabeto, passou por variadas metamorfoses, dependendo do local e do tempo em que se desenvolveu. Partindo do pressuposto de que *a evolução das escritas está muito relacionada com a evolução e a modificação dos materiais usados, sejam suportes ou instrumentos* (Araújo, 2000, p. 28), a escrita evoluiu a diferentes velocidades e formas, dependendo da evolução de cada sociedade. Assim, a criação do alfabeto é multicultural, isto é, a existência do alfabeto não é uma forma única de sistema de escrita: o alfabeto latino é usado nas línguas românicas, célticas, germânicas e em algumas línguas eslavas; os alfabetos árabe, hebraico e cirílico são usados na língua russa, búlgara e sérvia; e o alfabeto nagari no hindi (língua nacional da União Indiana).

Apesar desta existência diversificada de alfabetos, a questão desta investigação centra-se na compreensão de uma transição da legibilidade para a visibilidade da escrita. Estes alfabetos, à exceção do latino, tornam-se, para nós, puramente visuais, pois, na ausência de conhecimento do código linguístico, não nos é possível associar qualquer significado a estas escritas.

Iremos, neste capítulo, abordar a evolução do alfabeto latino, pela familiaridade e pertinência para o desenvolvimento deste estudo. Não por uma questão de relatar uma sequência de acontecimentos, mas para perceber como é que a forma das letras é influenciada por agentes exteriores, às vezes não diretamente relacionados com o desenho.

Estima-se que foi na civilização Suméria (região sul da Mesopotâmia) que surgiu a primeira escrita, pela necessidade de identificar o conteúdo das sacas e recipientes de cerâmica usados para armazenar alimentos.⁷ A argila, era um material que existia em abundância, pelo que serviu de suporte a esse registo, sob a forma de tabuleta. Divididos e organizados por colunas, desenhos de objetos, numerais e o nome das pessoas, eram inscritos na superfície, num traçado de linhas finas e curvas produzidas por um estilete de junco afiado. Assim que estivesse concluído, estes pedaços de argila endureciam, prolongando a durabilidade da escrita.

A organização em grelha, em colunas verticais e horizontais, viria, mais tarde, a sofrer alterações pela relação da mão com o suporte. Inicialmente, a escrita partia do canto superior direito, o que levantava o problema de que o movimento da mão acabaria por *borratar* a escrita ao longo da tabuleta. Por essa razão, a escrita passou a organizar-se partido da esquerda para a direita e de cima para baixo, algo que acelerou o processo de escrita, acrescentando o facto de se substituir os desenhos feitos a estilete, por formas abstratas —sinais— inscritos sob a forma de cunha. Esta sistematização da escrita, denomina-se escrita Cuneiforme.

Para além da forma como a informação era gravada e da sua propagação, na forma gráfica da escrita Cuneiforme foram surgindo outras modificações. O que inicialmente teria função representativa de objetos reais (animados ou inanimados), passava a representar conceitos, ideias abstratas, fazendo com que o desenvolvimento da linguagem escrita acompanhasse a linguagem falada, em que os sinais passam a representar os sons.

7 Cf. (Araújo, 2000, pp. 13-14)

*A escrita cuneiforme tornou-se um rébus – imagens e/ou pictografias representando palavras e sílabas com som igual ou similar ao do objeto retratado. As figuras eram usadas como fonogramas, ou seja, símbolos gráficos para sons. O desenvolvimento mais avançado da escrita cuneiforme foi usá-la como sinais abstratos para representar sílabas, ou seja, sons feitos pela combinação de outros mais elementares.*⁸

(Meggs & Purvis, 2009, p. 11)

Inicialmente o sistema de escrita contaria com mais de dois mil símbolos que, com o passar dos anos, seriam reduzidos para 560. A escrita permitiu um maior acesso ao conhecimento, com a organização de bibliotecas em diversas áreas de conhecimento, em que a literatura começa a surgir em tabuletas de argila, sob a forma de poesia, mitos, lendas.

Com a ocupação da Mesopotâmia, por parte dos persas, depois pelos gregos e romanos a escrita cuneiforme acaba por ser abandonada.

Por outro lado, a escrita viria a desenvolver-se no Egito, sob um sistema baseado em pictografias, que se subdividia em três formas: hieróglifos, hierática e demótica.

Na civilização egípcia, por volta de 2800 a.C., o sistema de escrita tem por base a componente figurativa do sistema de escrita dos sumérios, denominando-se hieroglífica. Nela, Jean-François Champollion detetou a presença de alguns sinais *alfabéticos, outros silábicos e ainda determinativos* —sinais que indicavam como os glifos antecedentes deviam ser interpretados⁹ (Meggs & Purvis, 2009, p. 15). Os hieróglifos consistiam, então, em representações de objetos e seres —pictogramas—, que combinados com fonogramas (denotação de sons) e determinativos (categorização), expressavam ideias concretas. Perante a dificuldade de expressar palavras complexas, recorriam ao *rébus*, como já foi referido anteriormente, como sons para escreverem a palavra que pretendiam. Por volta de 1500 a.C.

8 (tradução própria) Cuneiform became rebus writing, which is pictures and/or pictographs representing words and syllables with the same or similar sound as the object depicted. Pictures were used as phonograms, or graphic symbols for sounds. The highest development of cuneiform was its use of abstract signs to represent syllables, which are sounds made by combining more elementary sounds

9 Jean-François Champollion [...] realized that some of the signs were alphabetic, some were syllabic, and some were determinatives (signs that determined how the preceding glyphs should be interpreted).

este sistema de escrita já contava com mais de setecentos hieróglifos, sendo que deles, mais de uma centena continuava a ser pictografias visuais ou imagens-palavras.

Os hieróglifos são caracterizados por serem um tipo de imagem entalhada em pedra, tanto em alto como em baixo-relevo, os quais eram, frequentemente, coloridos. Dos desenhos figurativos de criaturas vivas, era o olhar que orientava a direção da leitura, o que colocaria ao desenhista uma multiplicidade de caminhos de composição e leitura da escrita, onde fosse aplicada (túmulos e paredes dos templos, por exemplo). Dependendo da orientação do olhar, a escrita poderia organizar-se da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda, horizontalmente ou em colunas.

Com o aparecimento do papiro – folha de papel feita a partir da planta aquática *cyperus papyrus* que se encontrava nas margens do Nilo – como suporte de escrita e o pincel como ferramenta de escrita, proporcionaram um avanço na escrita, na sua velocidade e na simplificação da sua forma, progredindo gradualmente para uma maior abstração.

Essa caligrafia de livro hieroglífico evoluiu a partir da forma monumental – os escribas simplificaram os hieróglifos usados nas inscrições, passando da figura cuidadosamente construída ao gesto traçado com rapidez. (...) Uma escrita hierática (do termo grego para “sacerdotal”) cursiva, uma simplificação da pincelada da escrita literária hieroglífica, foi desenvolvida pelos sacerdotes para os escritos religiosos. A mais antiga escrita hierática diferia dos hieróglifos somente porque uma caneta de junco, em lugar de um pincel pontiagudo, produzia caracteres mais abstratos com qualidade tersa, angular. Uma escrita ainda mais abstrata chamada demótica (do termo grego “popular”) entrou em uso secular para a escrita comercial e legal por volta do ano 400 a.C. (...) As escritas hierática e demótica mais completaram que suplantaram os hieróglifos.¹⁰

(Meggs & Purvis, 2009, p. 18)

Sob a influência do sistema consonântico do Egito e da escrita cuneiforme da Mesopotâmia, os Fenícios desenvolvem a sua própria escrita. À procura de um sistema que preenchesse as necessidades da fala, os fenícios elaboram vários ensaios de escrita até chegarem a um sistema alfabético constituído por trinta símbolos.

Os Gregos viriam a adotar esse sistema de escrita, abandonando o complexo silabário em que se baseava, transformando-o num sistema de vinte e dois símbolos consoantes, acrescentando a introdução das vogais *alfa*, *épsilon*, *iota*, *omnicron* e *upsilon*. A assimilação do sistema e a sua rápida disseminação deve-se não só à estrutura organizada da economia civilizacional como às obras literárias.

10 (tradução própria) *This hieroglyphic book handwriting evolved from the monumental form – the scribes simplified the inscriptional hieroglyphs from a carefully constructed picture to a quickly drawn gesture. [...] a cursory hieratic (from the Greek for “priestly”) script, a penstroke simplification of the hieroglyphic book hand, for use in religious writings. The earliest hieratic script differed from the hieroglyphs only in that the use of a rush pen, instead of a pointed brush, produced more abstract characters with a terse, angular quality. An even more abstract script called demotic (from the Greek word for “popular”) came into secular use for commercial and legal writing by the year 400 bce. [...] Hieratic and demotic scripts supplemented rather than supplanted hieroglyphs [...]*

Para se compreender o importante papel do desenvolvimento do alfabeto na civilização grega é necessário relacionar as inovações introduzidas, com as aplicações funcionais e estéticas a que a escrita está associada. As adaptações gráficas das letras foram claramente impulsionadas pela sua utilização: monumentos públicos, declarações de sucesso militar transferências económicas e registos de propriedade.

(Santos, 2015, p. 15)

As adaptações gráficas aplicadas aos diferentes contextos, bem como os cânones de harmonia e beleza enraizados na civilização grega, determinaram o aperfeiçoamento da escrita. Apropriando-se do sistema de escrita fenício, os gregos reestruturaram-na na sua organização, geometrizando as irregularidades dos caracteres, através de linhas verticais, horizontais, curvas e diagonais. Assim, a visualidade de um sistema ordenado e equilibrado é conferido na repetição padronizada do traço das letras, das formas e do espaço, organizadas de forma linear. Apesar dessa organização ser inicialmente baseada no sistema fenício — da direita para a esquerda —, os gregos desenvolveriam mais tarde um novo método, denominado *bustrofédon*, que significa “arar um campo com um boi” em que a escrita era lida em *ziguezague* (tal como o movimento do arado no campo) — da esquerda para a direita numa linha, seguido da direita para a esquerda na linha sucessora, sendo que na última as letras se invertiam em espelho; e assim sucessivamente. Porém, a leitura da esquerda para a direita foi a que acabou por perdurar.

Numa altura em que as inovações surgem, o desenvolvimento dos materiais, como temos vindo a verificar até agora, afetam e acompanham o desenvolvimento da escrita. Essa situação é verificada nas unciais que *demonstram como as ferramentas e substratos de escrita influenciam as formas grafadas*¹¹ (Meggs & Purvis, 2009, p. 27). A *uncial* seria um estilo de escrita desenvolvido pelos gregos já no séc. II d.C. que, pelas suas formas arredondadas, exigia menos traços, acelerando o processo da escrita. Para além dos manuscritos, as unciais eram desenhadas sobre madeira e materiais mais macios

11 (tradução própria — *Uncials also demonstrated how writing tools and substrates influence written forms.*)

como tabuletas de cera, através de *penas de junco rígidos, cortados em bicos e cindidos na ponta para facilitar o fluxo da tinta*¹² (Meggs & Purvis, 2009, p. 27).

Os Gregos teriam, portanto, influenciado o desenvolvimento da escrita, criando as bases dos alfabetos em uso no ocidente, nomeadamente naquilo que conhecemos hoje como o alfabeto latino. Este seria estabelecido na civilização Romana, que após ter conquistado a Grécia, assimilaram o seu alfabeto, aperfeiçoando as formas e introduzindo novos elementos e estilos de escrita. Desses desenvolvimentos, destacam-se a *Capitalis Monumentalis* como estilo de letra romana quadrada que se caracteriza pela sua monumentalidade, com remates nas terminações das hastes – serifas. Esse elemento seria outra das principais inovações dos romanos que perduraram até aos dias de hoje.

Diagrama das várias etapas da evolução dos alfabetos ocidentais. Teoria controvertida que vincula os primeiros pictogramas cretenses aos alfabetos baseada nas semelhanças da sua aparência.

12 (tradução própria — *Greek scribes made their pens from hard reeds, cut into nibs and split at the tip to aid ink flow*)

NOME ANTIGO	SIGNIFICADO PROVÁVEL	NOME GREGO	PICTOGRAMAS CRETENSES	FENÍCIO	GREGO ANTIGO	GREGO CLÁSSICO	LATIM	INGLÊS MODERNO
Āleph	Touro	Alfa				Α	A	A
Béth	Casa	Beta				Β	B	B
Gimel	Camelo	Gama				Γ	C	C
Dāleth	Porta dobrável	Delta				Δ	D	D
Hē	Janela de treliça	Épsilon				Ε	E	E
Wāw	Gancho, prego						F	F
							G	G
Zayin	Arma	Dzeta				Ζ		
Hēth	Cerca, barreira	Eta				Η	H	H
Tēth	Um sinuoso (?)	Teta				Θ		
Yōd	Mão	Iota				Ι	I	I
								J
Kaph	Mão inclinada	Capa				Κ	K	K
Lāmed	Aguilhão de touro	Lambda				Λ	L	L
Mēm	Água	Mi				Μ	M	M
Nūn	Peixe	Ni				Ν	N	N
Sāmek	Suporte (?)	Csi				Ξ		
‘Ayin	Olho	Ômicron				Ο	O	O
Pē	Boca	Pi				Π	P	P
Sādē	Anzol (?)							
Kōph	Buraco de agulha (?)	Copa					Q	Q
Rēsh	Cabeça	Rô				Ρ	R	R
Shin, sin	Dente	Sigma				Σ	S	S
Taw	Marca	Tau				Τ	T	T
		Ípsilon				Υ	U	U
								V
								W
		Chi				Χ	X	X
		Psi				Ψ	Y	Y
							Z	Z

Diagrama da evolução dos alfabetos do Oeste, com base nas similitudes da sua aparência.

Imagem retirada do livro *A História do Design Gráfico* de Philip Meggs– (página 35)

Do que foi dito até agora, e comparando com outras culturas, como as orientais, podemos concluir que a história da escrita está ligada ao desenho e que a evolução da escrita é tanto uma evolução da nossa interpretação do desenho da escrita como dos idiomas/ culturas que moldam os conceitos e/ou sons que são o fundamento de todas as escritas.

Assim, falar da história da escrita acaba por se tornar algo fictício. Para Gerrit Noordzij,

[...] the history of writing does not exist. There is something that goes by that name, but it is not what it claims to be. Consider the following. At first writing is logographic – each token (for instance A) stands for a word. Thereafter writing becomes syllabic – each token (for instance A) stands for a syllable. Finally writing is phonetic – each token (for instance A) stands for a sound. The A is not at issue in this story. It is not writing that changes, but the meaning that is attached to the token.

(Noordzij, 2019, p. 47)

DA PALAVRA À IMAGEM

O que faz a escrita, em definitivo, não é o signo (abstracção analítica), mas, muito mais paradoxalmente, a curiosidade do descontínuo (o que é repetido é forçosamente descontínuo). Fazemos um círculo: produzimos um signo; mas translademo-lo, deixando a mão colocada na mesma sobre a superfície receptora: engendramos uma escrita: a escrita é a mão que pesa ou avança ou se arrasta, sempre no mesmo sentido [...].

(Barthes, O Óbvio e o Obtuso, 2015, pp. 215-216)

A palavra acompanhou a produção artística praticamente desde que a escrita existe. Fê-lo, até ao século XIX, maioritariamente assumindo uma posição de legenda, explicitando a imagem que acompanhava, legível, portanto¹³. Com as primeiras vanguardas do século XX a situação altera-se. Com efeito, movimentos como o Cubismo, o Futurismo, o Dada e o Surrealismo, por exemplo, integram-na como elemento pictórico, mas liberta do significado, repudiando a estrutura lógica da língua. São exemplos disso as *Palavras em Liberdade* dos Futuristas¹⁴, as composições e colagens Dadaístas e a sintaxe pervertida e deliberadamente absurda de alguns dos Surrealistas. A tendência que estes anunciavam foi aprofundada posteriormente, com autores e movimentos que fizeram explodir o signo linguístico, transformando-o em imagem pura. É o caso dos gestualismos, das invenções sígnicas e da poesia concreta e visual, entre outros.

A palavra adquire, pois, espaço próprio na superfície do papel, ou da tela, invadindo-os e aí tecendo inesperados labirintos formais que se transformam em emaranhadas sobreposições que lembram os palimpsestos, perdem a sua morfologia gráfica para se transformarem em simulações de escrita: garatujas, rasuras, ocultações, etc.

Esta diversidade de situações, bem como o crescente interesse neste tipo de expressão, levou, já nos finais do século XX, à criação de uma denominação que cobrisse tal diversidade e sobre a qual nos passaremos a debruçar.

13 Cf. (Butor, 1969)

14 Cf. (Marinetti, 1913)

Com efeito, a terminologia para um determinado acontecimento surge quando se verifica a necessidade de dar nome a algo que se repete. Neste caso, a escrita assémica (*asemic writing*) é a associação de dois termos (escrita e assémico) por dois poetas visuais, nomeadamente Tim Gaze e Jim Leftwich, para definir um fenómeno decorrente na linguagem aplicado por diversos autores como artistas visuais, designers, poetas, entre outros, por volta dos anos 90.

Para Roland Barthes, o termo assémico é referente a uma palavra resultante de um erro tipográfico. Para Derrida, uma marca branca suplementar entre palavras é descrita como espaçamento assémico.

Tim Gaze define escrita assémica como tudo o que se assemelha a escrita, mas que o espectador não consegue ler - *anything which looks like writing, but in which the person viewing can't read any words* (Gaze, *Asemic Movement 1*, 2011). Não quer isto dizer que a escrita em si nunca possa ser escrita assémica. Aliás, até se aproxima dela ou assumir-se na sua totalidade, quando a rapidez ou a falta de destreza interferem no ato de escrever tornam a escrita ilegível, mesmo que pretenda transmitir uma mensagem. Para Tim Gaze, a escrita assémica está assente na ligação entre a escrita legível e imagens abstratas, e que esta está dependente da relação que o leitor tem com a escrita:

se algo é ou não uma escrita assémica é subjectivo: se uma pessoa não consegue ler uma peça escrita, é assémico para essa pessoa. Se outra pessoa pode ler a mesma peça escrita, não é assémica para a segunda pessoa. Portanto, a qualidade de ser assémico não está na escrita, mas uma consequência de uma determinada pessoa poder ou não lê-la num determinado momento.

(Gaze, *Asemic Movement 1*, 2011)

Na revista *Asemic Movement 1*, Gaze refere que existem pelo menos três formas diferentes para que a escrita assémica ocorra: escrever de forma ilegível propositadamente; escrever com o intuito de ser legível, mas por alguma razão, a escrita é ilegível; e algo que acidentalmente se assemelha a escrita ilegível. Este fenómeno pode acontecer devido um fator, ou um conjunto de fatores, no ato de escrever: estado físico ou mental de quem escreve; instrumento ou utensílio de escrita danificado; problemas na superfície onde a

escrita está assente; sistema de escrita que não é do conhecimento do leitor; iluminação ou outras condições que dificultam a leitura e que tornam a escrita ilegível. E que, no caso de uma escrita que é acidentalmente assémica, esta pode dever-se a: um fenómeno natural como são as marcas das árvores, conglomerados de galhos, relva, pedras, entre outros; arte abstrata que faz uso de fragmentos de marcas de onde a escrita é formada; vestígios de algo produzido pelo homem que envolve movimentos gestuais.¹⁵

A escrita, como já foi referido várias vezes ao longo desta dissertação, já é por si só imagem mesmo que a tendência seja para não a reconhecer como tal. Para isso é necessário distanciarmo-nos do seu significado, tal como Jean François Lyotard refere em *Discours, Figure*:

Estamos, portanto, legitimados a desafiar a visibilidade do legível. Ler é ouvir, não ver. O olho apenas enquadra os sinais escritos, o leitor nem mesmo regista as unidades gráficas distintivas (ele nem sequer vê as gralhas), apreende as unidades significantes, e sua atividade começa, para além da inscrição, quando combina essas unidades para construir os significados do discurso. Ele não vê o que está a ler, ele procura ouvir o sentido do que esse locutor ausente que é o autor do escrito “queria dizer”.¹⁶

(Lyotard, 2002) pp 217

15 *whether something is asemic writing or not is subjective: if one person can't read a piece of writing, it is asemic for that person. If another person can read the same piece of writing, it is not asemic for the second person. So the quality of being asemic is not in the writing, but a consequence of whether a particular person can read it at a particular time. (tradução própria) (Gaze, Asemic Movement 1, 2011)*

16 *(tradução própria) On est légitimé de ce fait à récuser la visibilité du lisible. Lire est entendre et non pas voir. L'oeil ne fait que balayer les signaux écrits, le lecteur n'enregistre même pas les unités distinctives graphiques (il ne voit pas les conquilles), il saisit les unités significatives, et son activité commence, par delà l'inscription, quand il combine ces unités pour construire les sens du discours. Il ne voit pas ce qu'il lit, il cherche à entendre le sens de ce qu'a «voulu dire» ce locuteur absent qui est l'auteur de l'écrit*

No caso da escrita assémica, reconhecemos a escrita mesmo que no lugar dos signos com que estamos familiarizados -alfabeto- estejam outros sinais mais enigmáticos. A preservação da organização linear da escrita convencional ajuda no reconhecimento dessa imagem da escrita. Disto resulta uma espécie de dissonância cognitiva: existem referências ao sistema da escrita, que nos remete para a mesma, mas ao mesmo tempo somos alienados. Esta estratégia não pretende oferecer explicações, mas antes suscitar questões – estimular o pensamento.

Asemic writing is an example of such surface models: it implicitly asks us to conceptualize what we are seeing –not reading. It free us from structuration of lines of thought, even as we see before us those very lines of thought.

(Schwenger, 2019, p. 7)

Observemos a seguinte obra de Mirtha Dermisache:



Mirtha Dermisache, *Diario N°1 Año 1*
Impressão offset sobre papel, 47,5 x 36,6 cm
1972/1995

Mirtha Dermisache criou várias versões assêmicas de jornais, repetidamente, mimetizando as estruturas de paginação (*layout*) substituindo os caracteres por manchas, respeitando os pesos e hierarquia de texto (manchas escuras contrastadas com manchas mais claras, manchas maiores outras mais pequenas). A imagem da escrita no jornal, através da escrita assêmica, é também aplicada a postais, livros, *newsletters*, entre outros. Contudo, em nenhum desses momentos, Mirtha usa a palavra:

All my works create some tension between the communication formats offering a stable framework and the act of writing, which provides the unstable dimension. ("Artists Statement").

(Schwenger, 2019, p. 10)

Apesar do recurso à impressão por Mirtha Dermisache, é a escrita à mão que predomina na escrita assêmica, da mesma forma que é a impressão que predomina na poesia concreta.

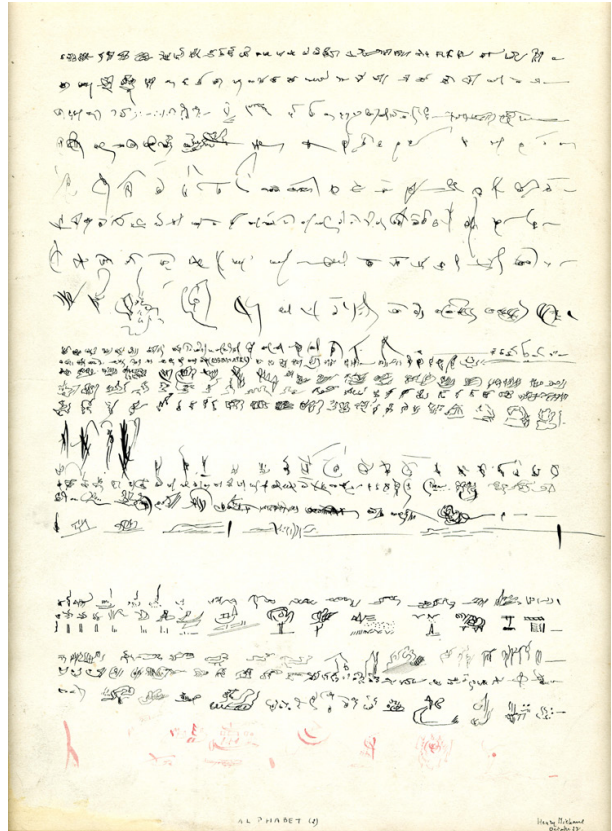
Outra das razões pelas quais os artistas assêmicos preferem a escrita à mão é o seu desenho.

What is the difference between writing the alphabet and drawing it?" asks the cartoonist Lynda Barry. [...] Tim Ingold lists four: "First, writing is a notation; drawing is not. Secondly, drawing is an art; writing is not. Thirdly, writing is a technology; drawing is not. Fourthly, writing is linear; drawing is not. None of these distinctions, as it turns out, is entirely trustworthy ... Writing is still drawing. But it is the special case of drawing in which what is drawn comprises the elements of a notation".

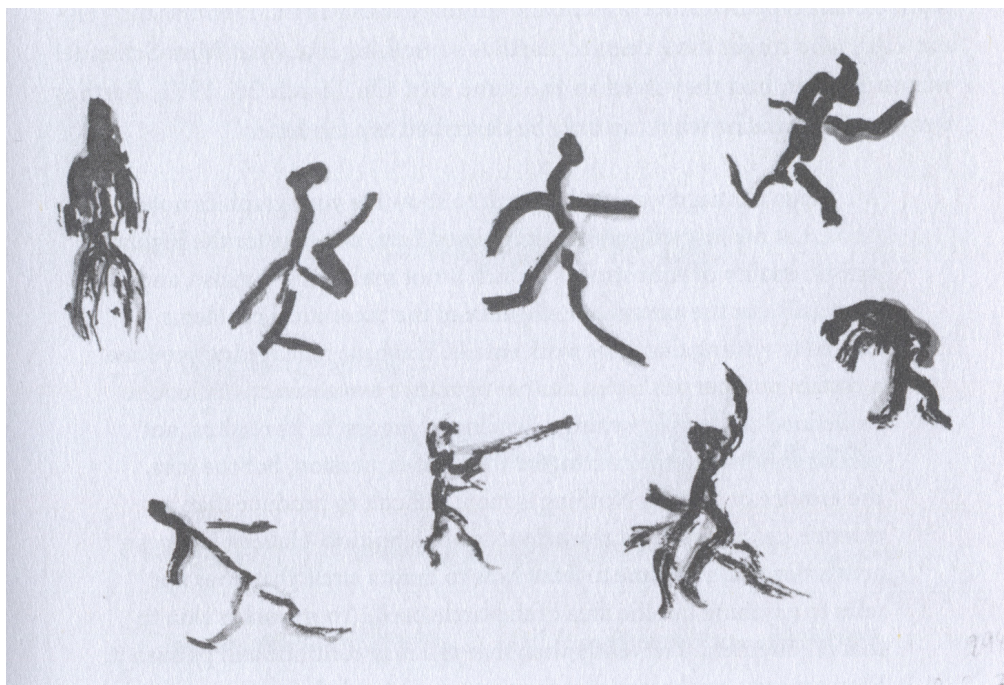
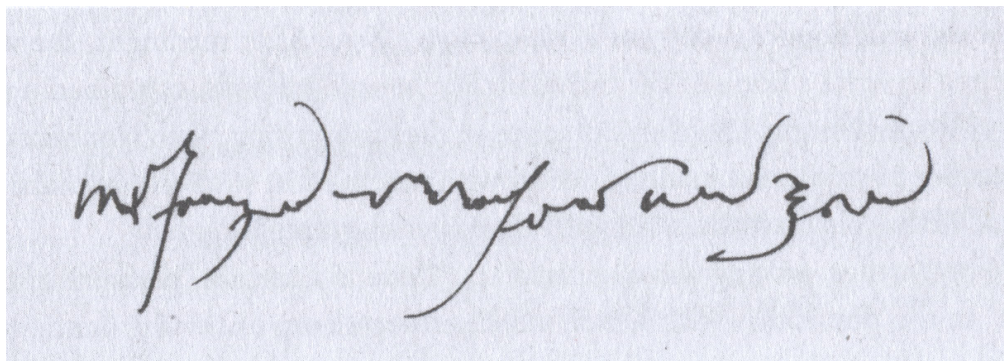
(Schwenger, 2019, p. 12)

O gesto, que está presente na escrita à mão, contém em si a expressividade do movimento e da linguagem corporal, que na impressão não se consegue transmitir. O corpo do traçado, a marca direta que sai da mão e do corpo, os fragmentos do material dão à letra uma forma, um carácter original que nos meios digitais e na impressão não se verificam. A ilegibilidade dessa escrita pretende que a atenção seja dirigida às marcas que estão na página, daquilo que é a imagem da escrita, na sua ritmicidade dada pelos espaçamentos, as suas estruturas e composições lineares e a textura que ela produz.

Paul Schwenger considera Henri Michaux, Roland Barthes e Cy Twombly como primórdios do movimento assêmico, que exploraram a questão da gestualidade da escrita no seu movimento e abstração.



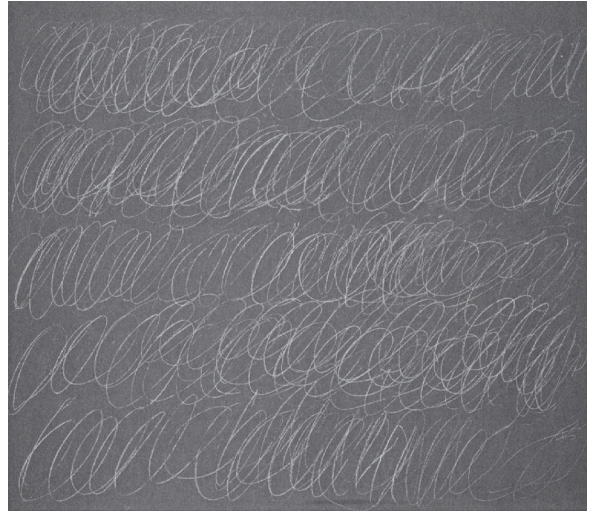
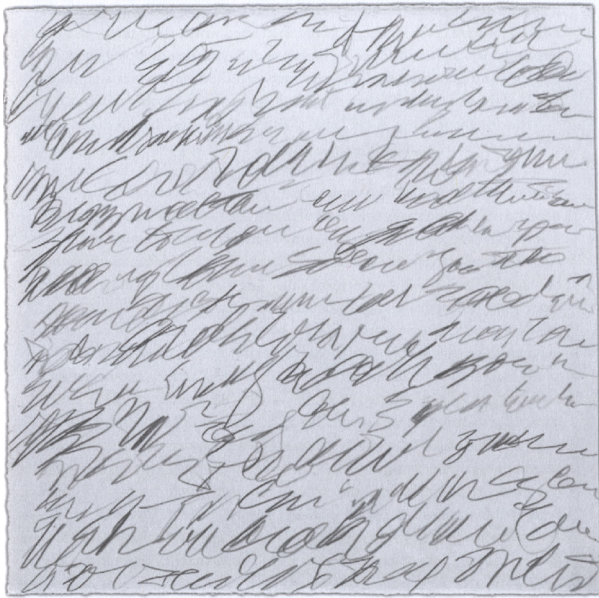
Henri Michaux
[esquerda] de *Mouvements*, 1951/1982 (imagem retirada do livro
Asemic The Art Of Writing de Peter Schwenger)
[direita] *Alphabet*, Tinta-da-china sobre papel, 1927



Roland Barthes

[acima] *Contre-écriture*, n.d. (imagem retirada do livro *Asemic The Art Of Writing* de Peter Schwenger)

[abaixo] *Sem título*, 1972 (imagem retirada do livro *Asemic The Art Of Writing* de Peter Schwenger)



Cy Twombly

[esquerda] *Letter of Resignation XXXVII*, 1967 (imagem retirada do livro *Asemic The Art Of Writing* de Peter Schwenger)

[direita] *Sem título*, 1967 ((imagem retirada do livro *Asemic The Art Of Writing* de Peter Schwenger)

Contudo, Jim Leftwich opõe-se a este pensamento que considera a escrita assêmica como recuperação e valorização da escrita à mão, referindo que *asemic writing did not evolve from handwriting, it emerged from typewriting, and more specifically from typing on a keyboard for a computer screen* (Schwenger, 2019, p. 124). No sentido em que a máquina de escrever é instrumento de eleição na exploração da poesia concreta, o computador também se assume como instrumento de exploração da escrita assêmica. Usado na desconstrução da escrita nos seus componentes, esta abordagem estabelece ligação direta entre a escrita assêmica e a tipografia.

THEOREM AND AUTOMATON

[illegible][illegible]

Such an example hardly seems to confirm Frede's thesis in the *Tripartitum*—that the dream is the realization of a desire.

What we see emerging here, וּמִכָּחֵן for the first time, is the *translating* of a חֲסִידוֹת of the dream of a נִשְׁתַּחֲוֶה secondarily חֲסִידוֹת—in this case, the dream manifests only the need to prolong sleep. What, then, does Freud mean by *translating*, and this is, in fact, the particular dream, stressing that it is itself full of *translating* of this theme regarding dream?

If the fit between the dreamer and sleep, if the dreamer, after all, may have been in the state of unconsciousness or even in a state of unconsciousness.

[illegible]

O exemplo de John Nyman, que fez uso do livro *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* de Jacques Lacan, demonstra esse efeito assémico: ao criar um tipo de letra —*Manque*— em que as letras estão incompletas, apesar de reconhecermos a sua forma, a textura da escrita num primeiro olhar, é assémica. Apenas quando completamos as formas, ela deixa de ser assémica, pois passamos a ler o texto, alcançamos o seu significado.

Seja usando a escrita caligráfica, a cursiva, a composição tipográfica (digital ou analógica), quando se trata da imagem da escrita, conferem diferentes expressividades pela textura que produzem. Há uma relação direta entre as palavras texto e textura na sua origem etimológica, do latim *texere*, tecer. Por conseguinte, quando pretendemos alcançar a visualidade de uma escrita, não é necessariamente obrigatório o uso de alfabetos para o efeito, basta mimetizar a sua textura — *there is no reason, though, why the letters that produce the page's material texture need to be those of the familiar alphabet*. (Schwenger, 2019, p. 134)

CAPÍTULO 2:

NOORDZIJ, HATHERLY E LACH

Neste capítulo, será apresentada uma breve análise de três autores, com abordagens distintas sobre a escrita e a imagem.

GERRIT NOORDZIJ: TEORIA DO DESENHO DA PALAVRA

Gerrit Noordzij, nascido em Roterdão, é designer gráfico, type designer, escritor, professor, calígrafo e também artista. O seu trabalho é uma referência na área da tipografia, tanto na prática, enquanto type designer, como na capacidade de teorizar, exercendo um pensamento reflexivo e analítico, sobre essa prática. As suas principais obras escritas são *The Stroke of The Pen: fundamental aspects of western writing* (1982), *The Stroke: theory of writing* (tradução de Peter Enneson - 2005) e o *Letterletter* (conjunto de artigos escritos sobre tipografia, para a Association Typographique Internationale - ATypI, compilados no formato de livro em 2000).

Para o presente estudo, parece-nos fundamental compreender a estrutura da escrita e, sobretudo, saber identificar quais os elementos e mecanismos que permitem e facilitam a sua legibilidade. É nesse aspeto que a obra de Gerrit Noordzij assume uma grande importância pois permite fundamentar e organizar o trabalho projetual. Com efeito, a procura da visibilidade da palavra escrita e da sua plasticidade, implica, necessariamente compreender as regras da sua legibilidade, para que a transgressão se possa fazer consistente e conscientemente.

Com efeito, o modelo teórico de Gerrit Noordzij, descrito no livro *The Stroke: theory of writing*, centra-se na forma da letra (palavra escrita) enquanto desenho –caligrafia–, estabelecendo a relação desta com a tipografia, verificando como o desenho caligráfico originou/influenciou os tipos de letra até aos nossos dias. A sua abordagem passa, pois, pela definição e caracterização da caligrafia.

A abordagem desenvolve-se em torno da palavra escrita como objeto de estudo. Numa primeira análise, em *The Stroke*, Noordzij estabelece que as palavras são uma unidade de *forma e contra-forma* (preto e branco) que transcende a noção generalizada de forma e fundo, já que o branco é tão responsável pela forma como o negro do seu traço. É essa complementaridade que se vai constituir como unidade rítmica. Assim, considera que, se o ritmo é fraco, a palavra está mal formada; se não existe ritmo, não existe palavra, mesmo que as letras estejam espalhadas pelo papel na

sequência apropriada. Na linguagem oral, o ritmo é representado na regularidade dos intervalos de tempo (silêncio, por exemplo). Os intervalos não são, nem têm que ser iguais, mas o seu valor deve ser equivalente. O ritmo na escrita não é uma estrutura temporal, mas espacial — os intervalos têm comprimento e largura. Podemos interpretar isto da seguinte forma: uma palavra em que as letras são mais condensadas, e que, portanto, o espaço branco interior é menor, terá que ter, por consequência, menos espaço branco entre as letras; o oposto verifica-se, também, numa palavra escrita com letras mais expandidas. Caso este equilíbrio não seja respeitado, o ritmo da palavra perde-se, desfaz-se, destrói-se. Por exemplo, uma palavra com letras expandidas, mas com um espaço entre letras diminuído, ou seja, que não seja equivalente ao espaço interior das letras, vai dificultar a leitura das formas como se estas se fundissem.

Para compreendermos melhor as noções acima referidas, vamos aprofundar algumas situações. Começando com o branco da palavra: uma palavra é na maior parte dos casos composta por duas ou mais letras adjacentes. Cada letra é composta por duas formas, nomeadamente a forma e a contraforma. O *stroke* (traço) corresponde à parte preta (forma) que rodeia o branco da letra (contraforma), e, por isso, existe uma relação de interdependência entre as duas – quando se altera a forma, altera-se ao mesmo tempo a contraforma. Noordzij torna ainda mais clara essa relação de dependência quando refere que escrever é desenhar o preto e o branco simultaneamente¹⁷. O branco que existe dentro de uma letra —olho (eye)—, como no caso das letras O, A, P, D... – vai determinar o espaço branco existente entre as letras: quanto mais pequeno é o espaço no interior da letra, menor deve ser o espaço entre as letras; quanto maior o espaço no interior da letra, maior deve ser o espaço entre elas. Esta relação de equilíbrio entre a forma e a contraforma, garante uma maior perceção da forma das letras e, consequentemente, da palavra.

The white shapes determine the place of the black shapes, but the white shapes are made by the black shapes.

(Noordzij, 2019, p. 20)

17 Cf. (Noordzij, 2019, p. 20)

O *stroke* – manifestação mais simples da forma/ preto da letra, é sempre influenciado pela ferramenta que o produz. O *nib* (aparo), por exemplo, pode ter uma forma circular (*round nib*) mas também pode ser achatada (*broad nib*). O *imprint* (“carimbo” ou marca da forma do *nib*), no caso da (*round nib*), é circular, o que produz um *stroke* em que a espessura é constante e com terminações arredondadas (semi-círculos). No caso da *broad nib*, o *imprint* é uma linha, que consoante o posicionamento relativamente ao suporte (inclinação) pode variar a espessura do *stroke*: se for mantida sempre no mesmo ângulo de inclinação vai produzir um *stroke* com modulação, entendendo-se por modulação a variação de espessuras dentro do mesmo traçado. Por outro lado, caso o calígrafo, altere a orientação/ ângulo do *nib*, os resultados finais do *stroke* são mais imprevisíveis, dependendo da translação e rotação do movimento.

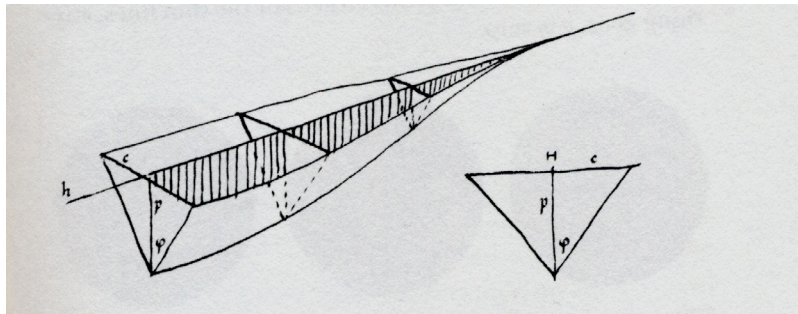
A espessura do *stroke*, no caso do *broad nib*, por exemplo, é determinada pela espessura do *nib* e pela largura do mesmo, mais fino ou mais grosso, respetivamente. Este fenómeno de variação no *stroke* denomina-se de contraste, algo que não é possível produzir com a ponteira circular, em que a espessura, como vimos, não varia.

Noordzij enumera três tipos de contraste: Translação, Rotação e Expansão. Para definirmos os três tipos de contraste, temos primeiro que definir contraponto. Independentemente da forma do *imprint*, este tem sempre uma infinidade de pontos que determinam essa forma. Cada um desses pontos tem um outro ponto diametralmente oposto a si mesmo. Este par de pontos, e o segmento de reta que deles resulta, é o contraponto - *counterpoint*. A linha que descreve a trajetória de um *stroke* chama-se *frontline* (linha de frente). O *counterpoint* é sempre um segmento de reta do *frontline*.

Concluindo, na Translação, o contraste do *stroke* é o resultado das mudanças da direção do traçado, porque a ponteira utilizada mantém uma orientação constante e o tamanho do seu *counterpoint* não muda.

No caso da Rotação, o contraste do *stroke* é o resultado não só das mudanças de direção do *stroke*, mas também mudanças na orientação do *counterpoint*, no entanto, a medida do *counterpoint* mantém-se constante.

Já na expansão, o contraste do *stroke* é o resultado de mudanças no tamanho do *counterpoint*. A orientação do *counterpoint* é constante. É com a variação de pressão aplicada sobre o utensílio de escrita, que se consegue a modelação do *stroke* (mais pressão – traço mais alargado; menos pressão, traço mais fino).



Esquema de expansão espacial, de Gerrit Noordzij.

Legenda:

h- *heartline* — linha central

p- a alteração da pressão da “caneta” representada como profundidade do traço (*stroke*)

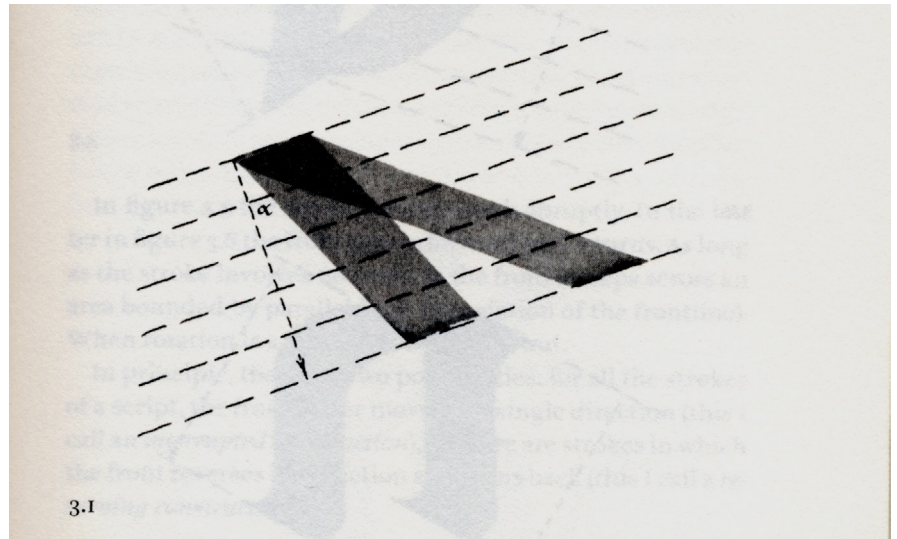
q- flexibilidade da “caneta”, desenhada como o ângulo do sulco que corre ao longo da forma do traçado (*stroke*)

c- contraponto

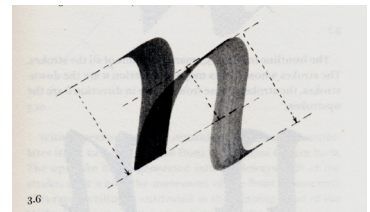
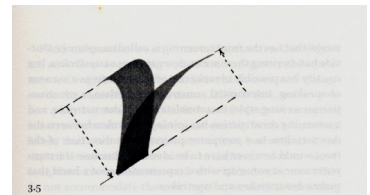
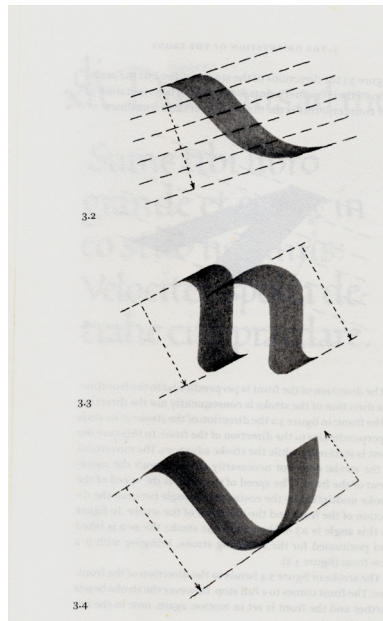
Imagem retirada do livro *The Stroke* de Guerit Noordzij.

Embora estejamos aqui a fazer a separação destes três termos, é impossível que um desenho caligráfico use exclusivamente um tipo de contraste. Apenas em modelos teóricos é que um tipo de contraste surge isolado. Isto porque é impossível para um calígrafo manter a pressão da mão, o ângulo do aparo ou o movimento do braço constantes em todos os momentos. Quer isto dizer que a análise de um desenho caligráfico revela uma predominância de um tipo de contraste, por exemplo translação, mas terá sempre elementos dos outros dois tipos de contraste.

A direção do *front* (frente) é sempre perpendicular à *frontline*, ou seja, à direção/trajetória descrita pelo *stroke*. Quer isto dizer, que o movimento do *stroke* não coincide necessariamente com o movimento do *front*.



Esquemas de orientação do fronte, de Gerrit Noordzij.
Imagens retiradas do livro *The Stroke* de
Gerrit Noordzij



À partida, quando caligrafamos, existem apenas duas possibilidades: para todos os *strokes* de uma escrita —*script*—, o *front* ou se move apenas numa direção ou existem *strokes* em que o *front* reverte a sua direção. Estas chamam-se construção interrompida e construção contínua, respetivamente.

Na caligrafia, quando um calígrafo desenha um traço que viaja no sentido da sua mão, diz-se que se trata de um traço descendente (*downstroke*). Por outro lado, quando o traço é desenhado numa trajetória que se afasta da mão, denomina-se traço ascendente (*upstroke*)¹⁸.

Esta classificação clarifica duas situações distintas: a construção interrompida em que os traços são sempre descendentes e a construção contínua que faz uso de traços ascendentes, usando-os como ligação entre taças descendentes. Estas características próprias de cada uma, podem ser tão vantajosas como desfavoráveis: por um lado, a construção contínua permite escrever mais rapidamente (com uma mão “corrida”, como é o caso da cursiva), por outro lado, com uma construção interrompida é mais fácil manter o controlo do *stroke*/ forma da letra (letra romana, por exemplo).

Returning construction [construção contínua] *is the most important force in the development of writing, but increased speed or marked articulation can be it's undoing.*

(Noordzij, 2019, p. 40)

Do ponto de vista da aprendizagem da escrita, a construção contínua é muito importante, no entanto, dependendo da velocidade com que a executamos e da forma como articulamos o movimento da mão —gestualidade—, este desenho pode acabar por se minar a si próprio, adquirindo marcas de individualidade e degenerando para a ilegibilidade. Supomos que é a partir deste momento que a escrita caligráfica (bem desenhada, a escrita bela) muda para um outro patamar, ou seja, um tipo de escrita usada em contextos

18 Só na caligrafia e na escrita cursiva existem *strokes* ascendentes e descendentes, embora seja usual usarem-se estes termos quando se descreve/ analisa *lettering*, *type design*, etc.

cerimoniais, festivos, etc., com uma *aura*¹⁹ reconhecida, passa, pois, a ser escrita de construção contínua, assumindo as características do indivíduo, desprendendo-se das regras no cuidado da forma, preocupando-se apenas com a rapidez do registo do conteúdo — passa a escrita cursiva.

Interessa-nos, portanto, em Gerrit Noordzij, o impacto da relação da nossa performance (ato de escrever) com a escrita: desde a nossa percepção visual das formas à reprodução do desenho da escrita, através de gestos organizados em função do instrumento da escrita, que dependem da velocidade, do tipo de material e dos suportes onde decorre a ação.

19 Walter Benjamin, na sua obra *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, mais particularmente no seu ensaio *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, defende que a obra de arte é provida de uma característica que é a *aura*. A aura da obra de arte é construída, segundo Benjamin, *pela sua existência única no lugar em que se encontra [...] O aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade*. Benjamin argumenta que ao domínio da autenticidade se subtrai a reprodutibilidade técnica. A capacidade crescente de reproduzir qualquer obra, através de meios técnicos cada vez mais sofisticados, pode conseguir produzir múltiplos idênticos dessa obra original, mas que nunca terão a mesma aura que o original. Isto porque o original conta com a intervenção direta do artista, com o tempo e contexto em que foi criado e com a característica da sua unicidade. Nenhuma das reproduções terão estas particularidades. Assim sendo, da mesma forma que a pintura perdeu a sua função de representar o real em detrimento da fotografia (processo mais rápido, barato e em que reprodução do real é mais fiel), o mesmo, argumentamos, aconteceu com a caligrafia. A caligrafia —a única ferramenta, na idade média, para a reprodução da escrita em livros— foi substituída (c. 1450) pela tipografia com caracteres móveis (impressão). A tipografia era um processo mais rápido, barato e em que os múltiplos eram mais idênticos entre si. Como Benjamin refere: *Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição*. Assim sendo, as tradições da caligrafia ganharam, depois da possibilidade da sua reprodutibilidade técnica, uma aura. Essa aura perdura até aos dias de hoje.
Cf. (Benjamin, 2012, pp. 66-67)

ANA HATHERLY: A VISUALIDADE DE UMA (RE)ESCRITA POÉTICA

Ana Hatherly, poetisa e artista plástica, historiadora e investigadora literária, foi também cineasta e fotógrafa, professora e especialista em poesia barroca. Esta diversidade de percursos e práticas pluridisciplinares, alimentaram a capacidade discursiva em todas as suas obras, através de processos criativos de experimentação e celebração dos acasos resultantes da combinação dessas áreas, convergindo e intersetando-se num ponto comum – a escrita.

Desse vasto percurso destacamos, naturalmente, o espaço que dedicou à escrita visual e literária as quais se complementavam, frequentemente, nos seus trabalhos. Tentámos compreender as metodologias adotadas por esta autora e tomamo-las como referência para o projeto que agora se apresenta.

Com efeito, pensamos que essa dispersão centrada na escrita, pode traduzir-se na imagem mental de *teia*, já que as suas ideias e interesses vão crescendo e evoluindo num fio condutor, encontrando-se em pontos de interseção de onde partem novas linhas orientadoras, novas imagens e conceitos, que evoluem e se ramificam, de novo, originando outros pontos de relação, que geram novas ideias, numa espiral infinita. Uma dispersão construída, portanto, de uma forma radial, em torno de um centro, a escrita, onde as ideias se intersetam e complementam, por vezes, convergindo noutras, ou simplesmente partilham intenções semelhantes que acompanham a forma, através de paralelismos vários. Uma teia tecida pela variedade de possibilidades literárias e plásticas, de uma forma tão estruturada que lhe confere uma solidez que, inevitavelmente, temos que reconhecer.

Os seus particulares interesses pela cultura oriental, desde a filosofia à escrita, impulsionaram uma visão e um percurso em torno da poesia visual, desenvolvendo-as posteriormente, no uso da escrita fonética (latina). Esse lado investigativo de recolha de conceitos, ideias e imagens, eram trabalhados, numa espécie de laboratório, onde a teoria era posta em prática, através de exercícios

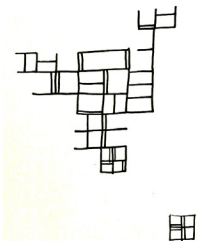
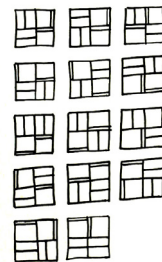
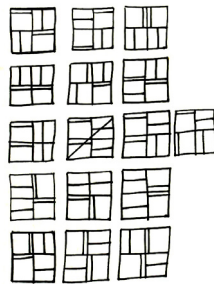
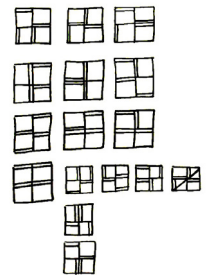
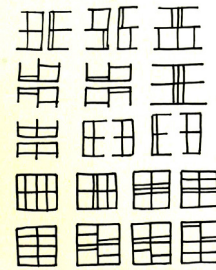
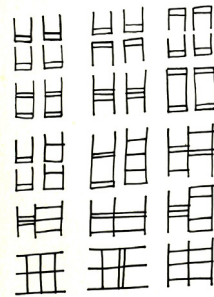
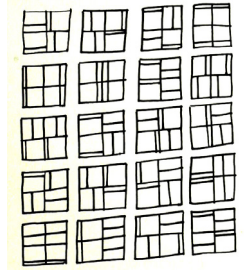
conceptuais, do próprio ato de escrever, de testes e combinações, de uma forma obsessiva, até, como refere a autora, a mão “tornar-se inteligente”.

Essa intenção de tornar a mão inteligente impunha um olhar atento sobre as imagens com que se deparava, nomeadamente a escrita, excluindo nesse processo, o caráter verbal e semântico, de modo a evidenciar apenas a sua forma visual. Observar a orientação dos traços, compreender a sua composição e os movimentos da mão, resultou na apreensão dessa gestualidade. Eles eram reproduzidos, consequentemente, com regra, interpretados e recompostos. Um ciclo repetitivo de (re)escrita, em que a própria escrita, é subordinada a uma transfiguração e metamorfose contínua de uma poética verbal em formas visuais. Escritas ilegíveis a fim de serem observadas que, apesar da ausência do código linguístico, são, ainda, uma forma de linguagem.

O *Alfabeto Estrutural* de Ana Hatherly, publicado na revista *Operação 1* (1967), é um dos exemplos resultantes deste processo metodológico: partindo de elementos caligráficos e pictográficos encontrados ao longo do seu estudo da escrita chinesa arcaica, observou e compreendeu as suas formas, interpretando-as e sintetizando-as, sob formas geometrizadas, originando um novo abecedário de oito caracteres. A organização e reorganização desses caracteres, são combinações lineares de escrita, visual, que se sujeitam e permitem uma diversa variedade de significações.

A B C D

A B C D
A B C D



Imagens do *Alfabeto Estrutural* de Ana Hatherly da *Revista Operação 1*
(Imagens retiradas do Arquivo Digital da Poex)

Com o experimentalismo dos anos 60, Ana Hatherly foi influenciada, de algum modo, pelo movimento concretista brasileiro, enveredou por um registo literário poético-gráfico, através da integração e articulação de alguns elementos característicos desse movimento nos seus textos. Desse modo, desenvolveu uma nova forma de visualidade da escrita recorrendo, nomeadamente ao minimalismo nos vocábulos (chegando a usar uma só palavra para o poema) e jogando com a espacialização entre palavras e linhas.

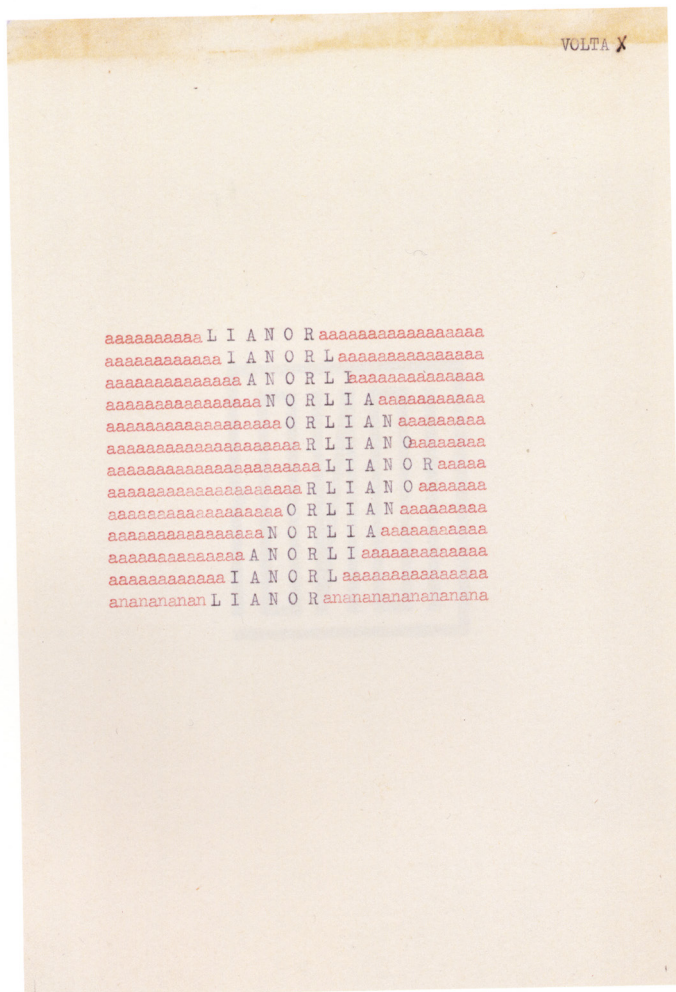
Apesar dessa aproximação ao concretismo, a visualidade da escrita de Hatherly foi aprofundada em contextos experimentais, tanto individualmente como em coletivo, destacando-se no movimento de poesia experimental em Portugal.

Contudo, esta abordagem poético-gráfica nem sempre foi recebida com agrado, não obstante acompanhar a produção artística no estrangeiro. Não só foi rejeitada pela imprensa nos anos da ditadura, como também foi refutado e menosprezado por parte de escritores que não admitiam uma *expressividade estética da poesia* e por artistas plásticos que não reconheciam a *poética das obras visuais, ainda que sejam veiculadas através do desenho e da pintura* (Aguiar, 2017, p. 124)²⁰.

A combinação literária com a imagética da escrita, expandiu-se mais tarde, nos seus poemas, para outras formas libertas da construção textual e semântica, tornando-os substancialmente mais expressivos.

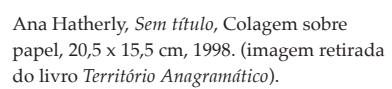
20 Fernando Aguilar refere a diferenciação entre *Language Art* e *Visual Poetry* como «conceitos muito distintos, porque num caso emerge de autores provenientes das artes plásticas, enquanto no outro é criada por artistas que derivam da escrita, quando em última análise a *Poesia Visual* é efetivamente uma arte da linguagem e a *Language Art* contém em si uma profunda poética na(s) forma(s) de se afirmar...»

A máquina de escrever e a *Letraset*²¹, por se tratarem de ferramentas semi-automáticas de escrita, potencializaram e agilizaram a exploração de uma infinidade de possibilidades visuais e narrativas.



Ana Hatherly, *Varição XV* (sobre um vilancete de Luís de Camões), Composição de letra sobre papel com máquina de escrever, 20,2 x 13,8 cm, n.d. (imagem retirada do livro *Território Anagramático*).

21 Ao longo deste trabalho, sempre que utilizamos os termos *Letraset*, *DecaDry*, *Mecanorma*, etc. estamos a referir-nos à ferramenta / processo de decalque a seco de letras, números e sinais gráficos.

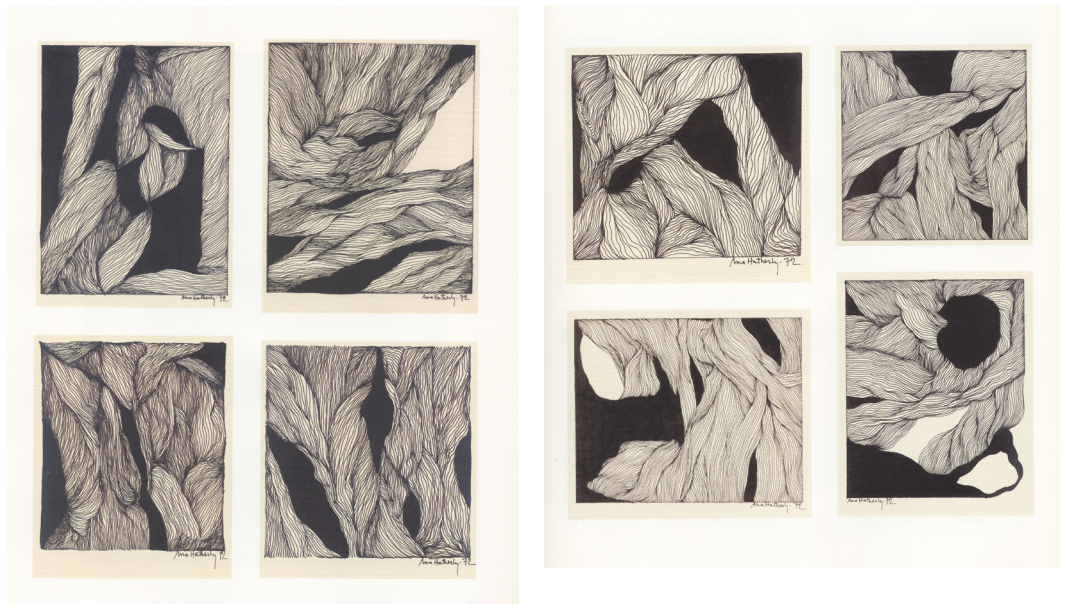


Ana Hatherly, *Sem título*, Colagem sobre papel, 20,5 x 15,5 cm, 1998. (imagem retirada do livro *Território Anagramático*).

No caso da *Letraset*, o próprio meio permite escrever com diferentes tipos, fontes e corpos de letra, sobrepondo-as, distanciando-as, torcendo-as ou escrevendo-as parcialmente, quebrando-as, criando, deste modo, escritas assêmicas, consideradas como os primeiros poemas escritos com letraset.

Paralelamente a este entusiasmo pelo recurso a materiais que tinha à sua disposição, Hatherly inclui na sua produção visual os seus textos literários. O desenho da própria escrita, nomeadamente a caligrafia, libertava-se da linha de leitura, metamorfoseando-se, assumindo (ou não) a forma do conteúdo do texto. Uma interpretação textual onde o discurso é revelado visualmente, proporcionando ao espectador / leitor uma maior abertura às reinterpretções propostas pela autora.

Numa fase de maior isolamento da sua vida, Hatherly produz um conjunto de obras visuais intitulado *Paisagem Interior* – desenhos de pequenas dimensões, onde as texturas volumosas formadas pela repetição ritmada de linhas que delimitam estreitos espaços brancos, contrastam com um fundo vazio e negro.



Ana Hatherly
[esquerda e direita] 4 composições *Sem Título*, tinta-da-china sobre papel, 15 x 10,5 cm, 1972 (Imagens dos desenhos da série *Paisagem Interior* retiradas do livro *Ana Hatherly – A Mão Inteligente*).

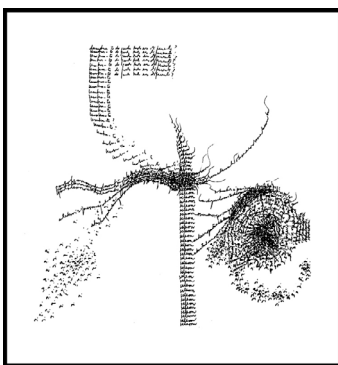
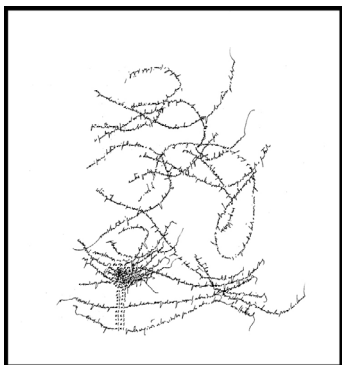
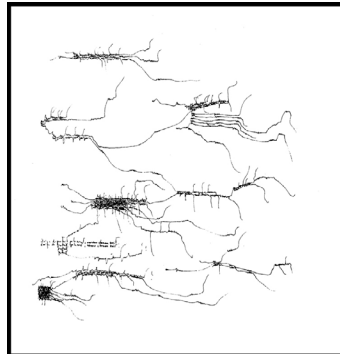
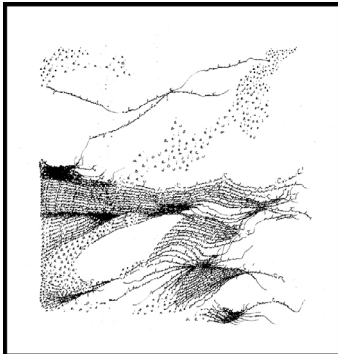
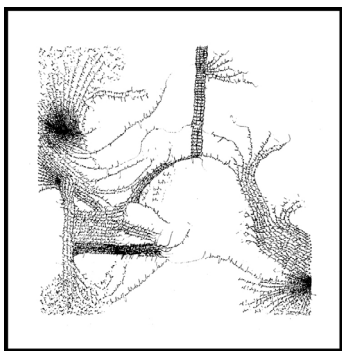
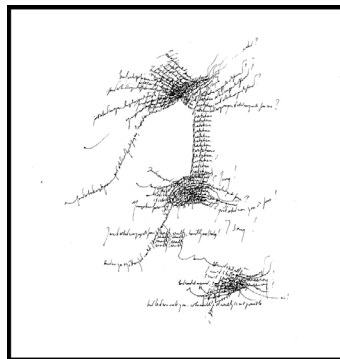
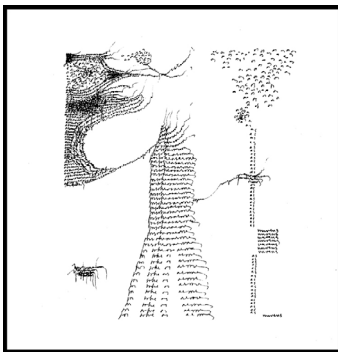
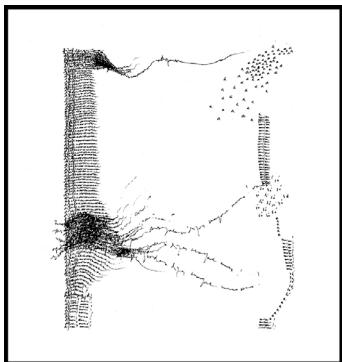
Esta série de desenhos embora não contenham uma narrativa literal, evidenciam a estrutura e organicidade das caligrafias compiladas numa publicação de 1975, *A Reinvenção da Leitura: Breve Ensaio Crítico Seguido de 19 Textos Visuais*. Este é um ensaio de reflexão teórica sobre a literatura visual que antecede a apresentação dos 19 textos visuais anunciados no título. Nele, a escritora situa a génese da comunicação na imagem, percorrendo vários milénios de História europeia e asiática; refere as vanguardas modernistas que resgatam a visualidade da escrita (Futuristas, Dadaístas, Surrealistas, etc.) e tece considerações importantes sobre o binómio legibilidade / ilegibilidade, cruzando-o com a legibilidade / visualidade do texto-imagem.

Os Textos Visuais que apresenta constituem-se como variações formais de organização do texto, defendendo a artista que eles provocam novas formas de leitura. Ou seja, textos visuais, que desafiam a forma canónica da escrita, têm, necessariamente, que promover outros modos de ler, o que implica o alargamento *do âmbito da leitura para fora dos limites literários tradicionais* (Hatherly, p.20), ou seja motivar um leitor ativo e comprometido.

Reinventar a leitura seria responder à reinvenção da escrita decorrente dos processos de intermediação, fragmentação, espacialização, visualização e performatização das palavras.

(Portela, p. 2)

O seu regresso à prática laboratorial recomeça com a gestualidade caligráfica, desta vez, marcada pela combinação de diferentes materiais, que já por si influenciavam o traço, mas, acima de tudo, pelas variações cromáticas (ao contrário de todo o percurso precedente, mais contido no traço, a monocromia – negros e brancos do papel na maioria e delicadeza nos desenhos). A linha é substituída pela mancha, a tinta da china é trocada pela tinta acrílica e a delicadeza por uma forte expressividade (agressiva). Mesmo que este período mais vigoroso do cromatismo seja descontinuado mais tarde pela retoma da monocromia, esta fase de abstração da escrita - dada pela sintetização do gesto e ausência dos signos gráficos - e a expressividade produto desta abordagem plástica, pode considerar-se um momento de aproximação da escrita à pintura.



8 Imagens de desenhos de Ana Hatherly do livro *A Reinvenção da Leitura* (Imagens retiradas do Arquivo Digital da Poex)

Apesar da escolha do suporte ter passado pontualmente para a tela, a artista deu sempre preferência ao papel. Talvez pela sua atividade artística estar mais próxima do desenho (e da escrita) do que propriamente da pintura, como é sublinhado por Fernando Aguiar, na análise que faz em *Território Anagramático*:

O uso do papel, o suporte essencial para um escritor na produção da sua obra, pode reforçar a ideia de que a artista nunca se sentiu verdadeiramente como pintora, mas sim como uma escritora (afinal, a sua formação académica e a investigação para o doutoramento sucederam na área das letras) que invadiu sem preconceitos o espaço da configuração visual para potencializar uma poética que lhe era intrínseca.

(Aguiar, 2017)

Esta prática laboratorial meditativa, em torno da visualidade da escrita, desencorpara-se do suporte bidimensional do papel, ganhando novas dimensões e perspetivas quando expandidos para os campos da performance, instalação e cinematografia. Não obstante, esta fixação incessante continua no estudo dos «textos-visuais» do barroco, fomentando a produção e publicação de uma série de textos teóricos durante um longo período de tempo.

Numa última fase, apesar de considerar o experimentalismo extinto, produz uma série de trabalhos que demonstra a incapacidade da autora em desligar-se da experimentação. De facto, o *Neograffiti*, como o próprio nome indica, envolveu uma exploração de um novo meio – lata de spray – dando uma nova expressividade à escrita. Estes trabalhos confirmam a sua contínua procura de novos meios para explorar a abstração das formas, agora, através da fluidez da tinta projetada no suporte, expandindo gestualmente o traço que se torna largo e homogéneo, limitado unicamente pelas dimensões das telas.

A série Neograffiti incorpora uma linguagem de arte urbana [...], mas para a utilizar como um novo procedimento de escrita, não como elemento ilustrativo e, muito menos, de representação figurativa. O sintetismo da linguagem utilizada que, pela configuração, retoma muitos dos ensaios evidenciados no livro Mapas da Imaginação e da Memória, permitiu-lhe continuar a «escrever», por um processo igualmente gestual, embora sem a minúcia e a subtilidade das caligrafias. O que poderá refletir um retorno

às pesquisas ideográficas dos anos 60, encerrando assim um ciclo cuja inventividade e originalidade resultaram numa obra inquieta que exige ser revelada na sua plenitude.

[...]

Ana Hatherly é definitivamente um(a) poeta com um apurado sentido estético, que explorou de forma magistral a expressão gestual e a dimensão visual da palavra.

(Aguilar, 2017, p. 128 e 129)

DENISE LACH E A TEXTURAL CALLIGRAPHY

Desde o desenho, à impressão, passando pela cerâmica e até mesmo pela performance, as potencialidades de trabalhar a escrita como impulsionadora de produção plástica, são possibilidades de pesquisa que Denise Lach procurou. Com efeito, esta artista plástica é uma referência incontornável, pela sua proximidade a este questionamento do potencial da imagem-palavra. Considerando-se uma autora que opera no território da caligrafia, o seu trabalho caracteriza-se, sobretudo, pela realização de escritas experimentais, em que explora as potencialidades gráficas e plásticas da escrita e da caligrafia. Para tal inspira-se em diversas culturas e respetivas escritas, assim como na natureza, recorrendo e explorando, muitas vezes até à exaustão, meios e matérias, como confirmam as palavras da própria artista:

Deixei os caminhos da caligrafia pura e legível. Mas mantive a sua disciplina e precisão.

Tive muitas oportunidades de intercâmbio em vários lugares, e sempre achei muito estimulante a emulação e a competitividade nos centros de formação artística.

Estou fascinada pela a tecelagem das palavras e pelas as estruturas dela resultantes. O jogo interminável de escrever numa variedade de meios amplia o vocabulário gráfico e estimula a autoexpressão e a criatividade.²²

(Lach, Présentation, s.d.)

O recurso a estruturas e grelhas como auxiliares de composição, está enraizado na nossa sociedade, no nosso quotidiano, mas também projetado em tudo o que nos rodeia. Adrian Frutiger esse facto, seja na tipografia, na subdivisão das superfícies em áreas ortogonais; ou mesmo, no registo do batimento cardíaco dos eletrocardiogramas, que têm por base uma grelha fina. Frutiger refere ainda o “jogo da macaca”, que implica um desenho esquemático

²² (tradução própria) *I have left the paths of neat and easily readable calligraphy. But I have retained its discipline and precision.*

I have had many opportunities for exchange in various places, and have always found the emulation and competitiveness in artistic training centres most stimulating.

I am fascinated with the weaving of words and the resulting structures. The never-ending play of writing on a variety of media broadens the graphic vocabulary and stimulates self-expression and creativity.

sobre uma superfície, onde se joga respeitando as áreas por ele delimitadas. Da mesma forma na aprendizagem da escrita, o papel pautado é essencial para o controle do desenho, da proporção das letras, mas também para a sua composição, de modo a facilitar a legibilidade. É uma estrutura semelhante que se aplica à escrita/ notação musical – as notas organizam-se sobre pautas compostas por cinco linhas horizontais equidistantes, em que cada linha ou cada espaço branco organizam a distribuição das notas.

Na obra de Lach, é possível identificar a presença dessas estruturas/ grelhas, segundo Frutiger, nas texturas resultantes das composições caligráficas, padronizadas ou como texturas e formas, que a autora retira da organicidade do meio natural, transmitindo sensações de regularidade estrutural.

Com efeito, uma das vertentes do seu trabalho envolve uma pesquisa visual sobre o meio envolvente, em que a autora procura nas estruturas naturais existentes texturas, formas, padrões, entre outros, replicando-as na escrita. Esta metodologia processual de re-interpretação resulta numa reinvenção de escritas — *textural calligraphy*²³.

A prática e a busca das potencialidades plásticas da escrita manual, realizadas pela autora, têm por base um conhecimento da estrutura fundamental da caligrafia, explorando, apenas, as características e aspetos formais, enfatizando a sua visualidade, descomprometendo-se definitivamente do significado.

No limite, a caligrafia é a sua medialidade. Abandona toda a narrativa fazendo emergir a manifestação plástica do medium. O material manifesta a sua materialidade e caligrafia expõe-se como caligrafia.

O leitor transforma-se em espectador que, perante a obra, pode criar modos de leitura, apontar, sugerir, supor porque, definitivamente, não há narrativa. Há, sim, uma presença que não se cumpre em *texto*, permanecendo na fronteira da significação.

23 The word 'texture' comes from the Latin *textere*, 'to weave'. The term can refer to the appearance and feel of any substance or surface, or to the combination of elements within a literary or musical work. In the 15th century, a black letter script called *Textura* (or *Textualis*) was developed, with very upright strokes that created a grid-like effect. (Lach, 2014, p. 8 e 9)

O preto, como cor assume uma corporeidade física e simbólica. Torna-se matéria, às vezes realçando, outras encobrindo uma escrita que cresce, não oferecendo uma orientação. O indizível diz-se de modo visível.

Denise Lach explora assim, um conjunto de fatores que influenciam a imagem-textura numa escrita. A gestualidade, a alteração da velocidade de escrita, o uso de diferentes meios riscadores ou até mesmo a alteração dos espaços da escrita, são traços distintivos que provocam uma vasta criação de texturas caligráficas. Ritmo, rotação, repetição, contraste e cor, são palavras-chave que condensam os seus método e técnicas de operar.

A harmonia e o equilíbrio do espaço branco na escrita são condição essencial para a sua legibilidade, como já se referiu. Neste contexto em que se prioriza a produção de texturas, a expressividade da caligrafia, por si só, não está unicamente no ductos²⁴, também passa pela manipulação do espaço branco. Diferentes estilos caligráficos requerem diferentes níveis de espaçamento, consoante a espessura de traços e formatos de letras²⁵.

São estes espaços que conferem o ritmo da escrita. Quando menor for o espaçamento entre letras, palavras ou linhas mais densas se torna a escrita; pelo contrário, quanto maior for esse espaçamento, mais dispersa e desafogada se torna a sua textura. No limite ambas conduzem à ilegibilidade.

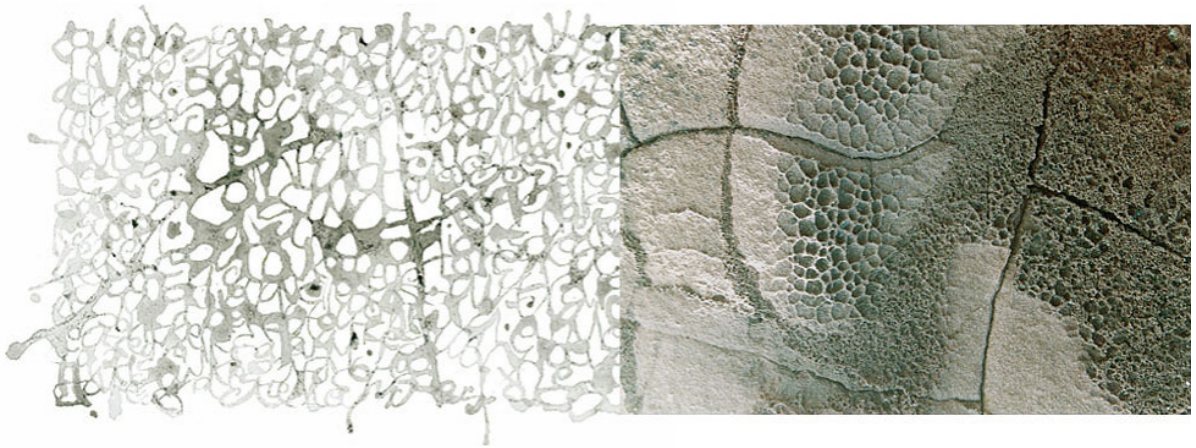
Tendo em consideração a relevância do espaço branco e sabendo que este está subordinado à qualidade do traço, Denise Lach explora a capacidade de tirar partido de diferentes materiais e técnicas, o que lhe permite um alargamento das possibilidades de produção de texturas caligráficas.

Desde os instrumentos de escrita mais convencionais às técnicas de impressão, a autora explora as potencialidades de cada um, fazendo emergir as texturas delas provenientes. Os instrumentos usados pela autora, como aparos (*nibs*: *round nib*, *lithographic-nib*,

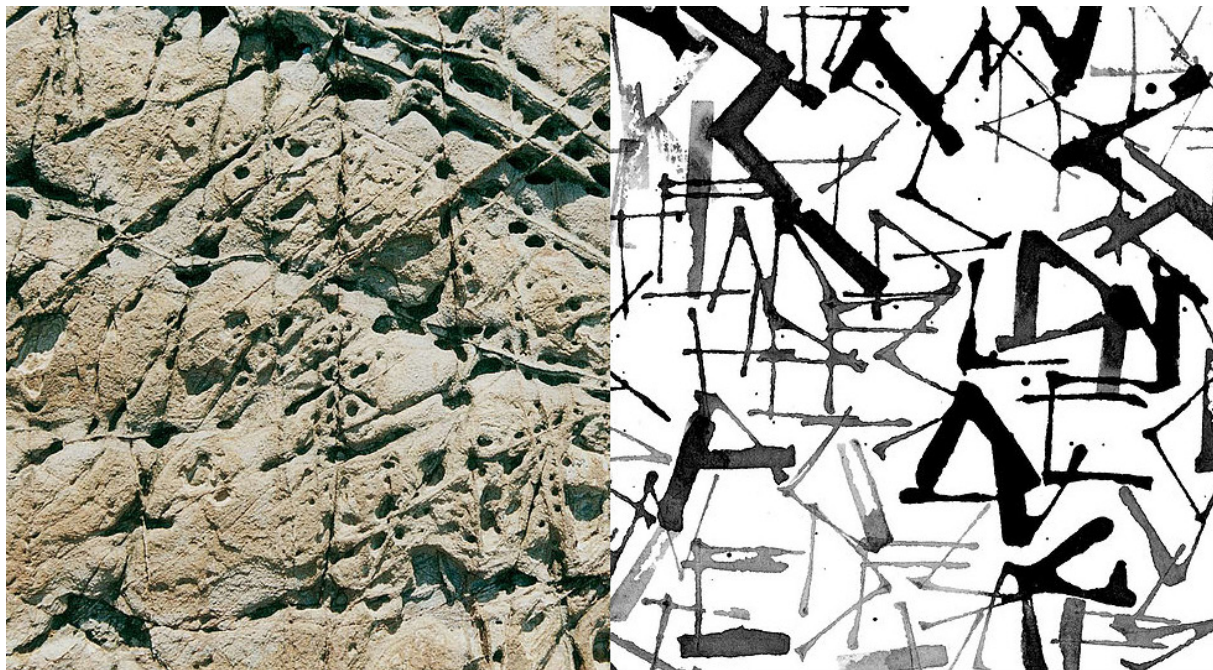
24 **Ductus** — *The way a script is written and the way in which the writing tool is held and manipulated.* (A forma como as letras são desenhadas e a forma como o instrumento de escrita é posicionado e manipulado — tradução própria) (Harris, 2003, p. 252)

25 Designados por *Kerning*, *tracking* e *leading*, estes termos utilizados na área do design gráfico, referem-se ao espaço entre letras dentro de uma palavra, ao espaçamento entre palavras e ao espaçamento entre linhas de escrita (entrelinha), respetivamente.

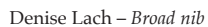
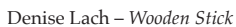
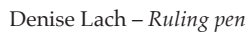
ball-point nib, music nib, broad nib, pointed nib,...), canetas (automatic pen, calligraphy pen, bamboo pen, reed pen, ruling pen, cola pen, felt-tip pen...), pincéis (brushes) pipetas, carimbos, talheres, pedaços de madeira, etc. , são meios através dos quais tece caligrafias, seja a cores, como já se afirmou, preferencialmente a preto e branco, seja sobre papel, tecido, cerâmica, metal, madeira e outros materiais, de forma direta (desenho) ou indireta (impressão: xilogravura, litografia, gravura, serigrafia...).



Denise Lach - *Pipettes* | Rock



Denise Lach – Rock | Wooden tile



Perante esta variedade de meios, a autora expande a sua experiência trabalhando a escrita nas suas especificidades tirando partido das peculiaridades de cada instrumento, como fator influenciador da imagem.

No caso dos aparos (*nibs*), os traços produzidos podem variar, seja pelo formato da ponta, seja pela direção ou até pela pressão aplicada – a espessura da linha aumenta em função da pressão, garantindo assim o contraste entre traços (Denise Lach – *Broad nib*).

A velocidade da escrita, no caso das *ruling pen*, na combinação da sua inclinação confrontada com a fibra do papel, pode originar diferentes expressividades no traço. Se for um papel mais texturado, causa atrito, provocando respingos de tinta, ao contrário do que acontece num papel liso em que o traço desliza fluentemente (Denise Lach – *Ruling pen*).

As *Cola pen* são meios riscadores feitos de alumínio flexível usado nas latas de refrigerante (como o próprio nome sugere), o que os torna acessíveis e fáceis de construir. A expressividade dada por esta ferramenta está relacionada com o seu modo de preparação e manuseio (direção e velocidade) – uma ponta bem acabada (lixada) produz um traço com contraste pronunciado, dando a sensação de ritmo e limpidez (Denise Lach – *Cola pen*); uma ponta irregular e áspera cria resistência que, conjugando com a rapidez, resulta num traço mais selvagem e espontâneo.

As pipetas, por serem objetos de transferência de líquidos, permitem o armazenamento de tinta. Esta característica pressupõe um controlo da tinta, através a pressão exercida na pêra de borracha que faz expelir a tinta da pipeta, permitindo que o traço se apresente como um rasto de tinta, mais grosso ou mais fino em função da pressão e da velocidade do gesto (1. Denise Lach - *Pipettes | Rock*).

Neste caso é a tinta que se torna responsável por dar corpo visível ao gesto. A tinta é um componente que interfere na criação da textura. *Tinta da China*, aguarelas, *Vieux Chêne*, café, entre outros, são matérias que, de acordo com as suas qualidades, podem atribuir diferentes intensidades de expressão: opacidade, (uso de *Tinta da China* por exemplo, pela sua consistência e resistência à luz, torna-se uma boa cobertura), transparência e gradação (aguarelas,

Vieux Chêne e café, pela sua liquidez, cria concentrações de forma gradual, do mais escuro para o mais claro, dando uma sensação de movimento cromático), etc.

A combinação de ferramentas e as variações associadas ao seu uso, trazem ainda mais riqueza aos trabalhos produzidos, numa infinidade de combinações. Como Denise Lach testemunha, *loving lettering means being innately curious* (Lach, *Journeys in Calligraphy*, 2015, p. 7). Assim o seu trabalho persiste no ânimo alimentado pela curiosidade, explorando texturas, evoluindo numa experimentação contínua, distendendo estruturas para chegar a novos conceitos de estrutura.

Mais recentemente o seu trabalho afirma-se através da exploração de texturas caligráficas provenientes da apreensão de novos alfabetos: *Ge'ez* (escrita etiópica), *Devanāgarī*, *Kannada* (escrita canará), *Uchen / Umê* (escrita tibetana, alfabeto impresso e alfabeto cursivo, respetivamente), *Burmese* (escrita Birmânica), *Runas* (letras das línguas Germânicas da Europa do Norte). *Sorabe* (escrita malgaxe), *Sunbuli* (escrita árabe), *Hangul* (escrita coreana).

Denise Lach explora uma condição de incapacidade interpretativa da escrita, que lhe permitiu um olhar mais atento para a forma das letras, que formam palavras e frases, livres da semantização. Deixando-se inspirar por diferentes culturas, olhou para outros alfabetos e formas de escrita interessando-se unicamente pela sua forma, desligada do significado que transportam. Este desligamento permitiu-lhe reinventar novas texturas, partindo das características de cada alfabeto mas distendendo os limites das suas possibilidades formais e plásticas até à realização de uma escrita desligada de significação que dispensa o leitor, porque se tornou assémica, e ganhou um observador porque se tornou composição visual.

Just as you can be moved by a song even when you don't understand the words, you can have an emotional reaction to a script even when its language is unknown to you.

(Lach, *Journeys in Calligraphy*, 2015, p. 192)

A sua pesquisa seguiu uma metodologia que parte do conhecimento escrito, das suas características e regras formais. Tal pesquisa visual considera fontes diversas, mas acessíveis e comuns: jornais, revistas, manuscritos. Todo o suporte de escrita, se torna motivo de interesse e atenção para Denise Lach. Esta nova pesquisa é importante para a compreensão e apropriação de outras formas de representação que permitem variações formais, num experimentalismo que descobre e respeita outras realidades culturais.

Apesar de serem escritas de origens díspares, distantes e distintas, todas estas escritas mantêm em comum características como: ritmo, contraste, direção, textura e o stress resultante de uma ação do corpo.

É a partir desta ilação que Lach começa a exploração caligráfica, sem quaisquer providências ou enclausuramentos, deixando a imaginação e a mão fluir.

CAPÍTULO 3:

NO CESSAR DA PALAVRA ALVORECE UMA IMAGEM

Neste capítulo, apresentaremos a exploração dos conceitos, problemas e opções metodológicas aplicadas no contexto projeto de investigação

No cessar da palavra

Alvorece uma imagem

No cessar da palavra

Alvorece uma imagem consiste num projeto artístico que explora a condição de legibilidade e visualidade da palavra escrita. Procura compreender as fronteiras que as separam. Perceber quais os elementos que conferem a legibilidade da escrita para permitir uma desconstrução consciente e faseada desses mesmos elementos, até ela, a escrita, se tornar imagem. Pretende-se, igualmente, potenciar as características formais e plásticas da palavra, inserida num texto, quando este se afasta de uma qualquer semântica (ou a perverte) alargando o campo da leitura para fora da literalidade, aproximando-o da estética.

Words in language make sentences; written words make lines. On its own the written word means nothing. As long as I stay in the realm of writing, the meaning of the word is not an issue. The minute I concern myself with the meaning of the word I have to do with language.

(Noordzij, 2019, p. 41)

A PALAVRA LEGÍVEL: TISANA 17

O motivo para o desenvolvimento do projeto, foi um dos textos, em prosa, de uma das autoras referenciadas anteriormente, mais precisamente Ana Hatherly: *Tisana* 17.

Como se referiu anteriormente, a obra desta autora destacou-se não só pelas qualidades plásticas (obra poético-visual), mas também pela sua capacidade de reflexão sobre a sua própria prática e, ainda, pelos inúmeros textos literários (obra poético-verbal). As *Tisanas*, pertencem a esse último grupo, mundo meditativo construído pela autora, partindo de estruturas narrativas para a compreensão e o assimilar das estruturas lógico psicológicas da linguagem.

As Tisanas pertencem a um mundo criado pelo discurso, construído pelas palavras. É o mundo da criatividade onde o autor surge como um cego a quem é dado a ver numa pequena pausa fria [...]. As Tisanas são uma meditação poética, literária, como pintura e filtro da vida. No seu conjunto, formam uma espécie de cidade-estado construída pela escrita criadora, que é abolição oblíqua, delírio provocado e lição de tentativa [...], porque escrever é produzir o acontecer [...]. Todas as Tisanas relatam um acontecimento, são um acontecer ou um acontecido, seja de que tipo for, nunca se tendo perdido a sua ligação ao espírito do Koan.²⁶

(Hatherly, 351 *Tisanas*, 1997, p. 7)

26 *Koan* (termo do japonês Kōan) — originário do budismo Zen japonês, consiste numa metodologia de questionamento paradoxal, como desafio, através da escrita. Catarina Nunes de Almeida, em análise à influência do oriente —*koans*— na obra de Hatherly, escreve que os mesmos [...] *comprovavam desde logo o desinteresse do Zen por um conhecimento decisivo do mundo exterior e, mais ainda, pela expressão desse conhecimento através das palavras. Os diálogos gerados a partir destas sentenças estavam repletos de elementos irracionais, paradoxais e até grotescos, uma vez que a sua finalidade era ensaiar a capacidade dos discípulos compreenderem aquilo que ultrapassa as categorias do pensamento lógico e discursivo. Um dos exemplos mais famosos de koan, é o escrito por Hakuin Ekaku: Batendo as duas mãos uma na outra, obtemos o som da palma. Qual é o som de uma mão somente? Cf. (Marovatto, s.d.)*

Tisana 17

*Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.*²⁷

Note-se que se poderia ter optado por qualquer outro «texto de preenchimento» para este trabalho, qual *Lorem Ipsum*²⁸. No entanto, considerou-se importante a escolha de um texto em que o conteúdo fosse legível, de forma a possibilitar uma exploração não só da representação gráfica da palavra mas também a desconstrução do código linguístico (como vamos ver já no capítulo que se segue).

²⁷ (Hatherly, 351 Tisanas, 1997, p. 16 e 17)

²⁸ *Lorem Ipsum* – texto em latim aleatório usado no design gráfico como recurso de preenchimento de espaços numa página, correspondentes ao texto que se pretende colocar.

A PALAVRA VISÍVEL

UM UM, UM SETE E UM DEZ (A) SETE

O primeiro trabalho do projeto, que agora se apresenta, denomina-se *Um Um, Um Sete e um Dez (a) Sete* e organiza-se sob a forma de um livro com 56 páginas —em formato A4 dobrado no sentido do cumprimento (10,5 x 21,7 cm)— de papel vegetal. A escolha deste suporte deveu-se ao facto de se poder explorar a sua versatilidade: «opaco» quando manuseamos as páginas do livro e semi-translúcidas quando as sobreposmos, proporcionando uma multiplicidade de narrativas, por justaposição. Com efeito, cada página é um espaço de intervenção único, onde se realiza uma experiência diferenciada, tanto visual como de escrita. No entanto, ao virar cada página, a imagem transforma-se, revelando-nos imagens diferentes, devido à referida sobreposição: à esquerda com a página anterior e, à direita, com a página seguinte. A exploração deste processo permite, ainda, revelar o sistema de construção / desconstrução, quase lúdico, que, desejamos, anuncie uma poética, não da palavra, mas da imagem.

Considerou-se, igualmente, o facto de ser um papel de baixa gramagem, o que permite uma exploração mais plástica. A transparência permitiu a duplicação / transferência de imagens e permitiu pôr em evidência as texturas resultantes do processo de escrita.

Para além das vantagens enunciadas, reconhecemos que apresenta, ainda, outras características de que se tirou partido, nomeadamente na utilização de alguns instrumentos de desenho mais abrasivos, como o aparo, ele afeta a fluidez do traço e, em consequência, a gestualidade, criando depósitos de tinta e condicionando o desenho de formas mais detalhadas.

Este livro, de certa forma, constitui-se como uma espécie de ensaio, um espaço de experimentação, mais ou menos sistemática, em que cada solução encontrada se vai estabelecendo como base da seguinte. Com efeito, o pensamento e o fazer vão-se organizando seguindo direções que derivam e divergem das anteriores.

São esses caminhos que agora iremos analisar e que nortearão, também, as outras sete séries de trabalhos que apresentaremos em seguida.

A *Tisana* é, então, usada como elemento matriz/estrutural, metamorfoseando-se ao longo do livro que acabou por se tornar uma espécie de ensaio onde se sistematizam as experiências que permitiram que a palavra se tornasse imagem.

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

Na Página 1 a *Tisana* é escrita a computador, assumindo-se como *grau zero*²⁹, ou seja, o texto está escrito respeitando as normas/regras convencionais da escrita ocidental —escrito da esquerda para a direita, de cima para baixo— com um tipo de letra (alfabeto latino) grotesco, nomeadamente a *Helvetica*, que consiste num tipo de letra com formas simples, estilizadas, que, pela sua presença generalizada tornou este tipo familiar, confere à escrita a imediaticidade da legibilidade. *It is still the most versatile, classic and readable of all typefaces* (Steff Geissbuhler no Documentário sobre Helvetica).

Também as suas características formais conferem uma boa legibilidade do texto, pela irregularidade do comprimento das letras: ao contrário do que acontece numa letra monoespaçada (como vamos ver mais à frente), este tipo de letra é caracterizado pela proporcionalidade das letras, em que há separação variável entre os caracteres, o que acelera o processo de leitura pois o foco está no conjunto de palavras e não na individualidade de cada letra.

29 O uso da expressão *grau zero*, faz-se para qualificar a imagem apresentada, por analogia com a teoria de Roland Barthes (*Le Degré Zero de L'écriture*, 1953). Enquanto imagem, o texto apresentado pode ser considerado como um grau zero, considerando que ele é a primeira etapa, no desenvolvimento deste Projeto, apresentando uma neutralidade visual que nos remete, de imediato, para a leitura. Quando começamos a ler, a forma das letras/texto, dilui-se na percepção do conteúdo. Deixamos de ver as palavras para nos centrarmos no conteúdo da mensagem. Poderemos, portanto dizer que, enquanto forma, ele se assemelha à neutralidade linguística do discurso, tal como Barthes o entendeu: o conceito de *grau zero* [é] *uma espécie de supra ideal linguístico, privilegiando todo o discurso que apenas se constrói com denotações, com uma gramaticalidade lógica, isentando-se de efeitos polissémicos, opondo-se ao que acontece na literatura, a qual recorre a mecanismos gramaticais e estilísticos, que se combinam com marcas ideológicas.* (Ceia, Grau Zero, 2009)

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. até que um dia descobriu. que todo o seu trabalho tinha consistido em abrir portas que já estavam abertas. quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. caiu no chão. ficou ali. passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 3, 27 e 47]

Ana Mota

[Página 3] escrita dactilografada s/ papel vegetal

[Página 27] escrita cursiva a esferográfica s/ papel vegetal

[Página 47] escrita caligráfica a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

2018 – 2021

Nas Páginas 3, 27 e 47 o texto foi escrito em três modalidades diferentes: datilografado, caligrafado e cursivo.

Estamos perante quatro imagens diferentes de escrita: escrita a computador, a escrita dactilografada, a cursiva e a caligráfica.

Na Página 3, o tipo de letra, como é característico das máquinas de escrever, é monoespaçado — as letras têm a mesma largura e a mesma altura — altura de x. Esta característica permite uma maior identificação dos caracteres individuais, o que diminui a velocidade de leitura do texto na sua totalidade (opondo-se ao que se verifica com a escrita em *Helvetica*). Para além disso, esta escrita já contém uma aura, que nos remete para um tempo anterior ao digital. o *vintage*, para o tempo em que se escrevia em máquina de escrever (algo que já não é prática comum).

No caso da Página 27 (escrita cursiva), a mesma não é constante: o desenho manual das letras faz com que estas apresentem variações de forma, pois a relação do gesto da mão com o desenho produzido torna a escrita inconstante, obrigando, frequentemente, o leitor/espectador a fazer um esforço para identificar as letras, visto que a escrita cursiva é uma escrita de carácter individual, variando, pois, de pessoa para pessoa. Como já se disse, no limite, esta escrita pode aproximar-se de uma escrita assémica.

Pelo contrário, o desenho e a gestualidade presentes na escrita caligráfica (Página 47), implicam a construção lenta de cada traçado, de cada forma da letra, criando um equilíbrio na construção da escrita, de uma forma constante e cuidada que permite a identificação imediata das letras que se repetem. A disciplina a que esta escrita obriga, minimiza as variações presentes na escrita cursiva.

Acresce que a caligrafia transporta um peso histórico e pelo seu carácter gestual e pela expressividade das suas formas se associa ao desenho.

The timing of this liberatory movement is significant, for it comes at a point of crisis for writing, understood as material and handwritten. Writing today is almost invariably done by keyboarding rather than by an instrument moving across a blank paper surface.

(Schwenger, 2019, p. 3)

Era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
Durante muito tempo
desempenhou com honestidade
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
sempre em abrir portas que
já estavam abertas. Quando
descobriu isso largou-se
corajosamente para fora do
bolso. Caiu no chão. Ficou
ali. Passa uma criança vê
a chave e diz que coisa tão
engraçada para fazer um
caminho.

Era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
Durante muito tempo
desempenhou com honestidade
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
sempre em abrir portas que
já estavam abertas. Quando
descobriu isso largou-se
corajosamente para fora do
bolso. Caiu no chão. Ficou
ali. Passa uma criança vê
a chave e diz que coisa tão
engraçada para fazer um
caminho.

Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 27 e 29]

Ana Mota

[Página 27] escrita cursiva a caneta s/ papel vegetal – a minha cursiva

[Página 29] escrita cursiva a caneta s/ papel vegetal – a cursiva do outro

29,7 x 10,5 cm

2018 - 2021

A escrita cursiva, tal como já acontece com a escrita caligráfica, tende para que o seu uso comece, gradualmente, a ser diminuto e esporádico, e por isso, o nosso olhar não interpreta tão facilmente, por já não estarmos habituados a ela. Assim sendo, tanto a cursiva como a caligráfica destacam-se mais como escritas que tendem mais para a imagem do que para a legibilidade.

Neste caso, o resultado apresenta vários elementos diferenciadores de uma escrita para a outra: o desenho da escrita varia nas suas formas; na inclinação (eixo), na altura (corpo, altura de x, etc.), na largura (mais condensada ou mais expandida) e na construção de cada letra; na expressividade de cada traço.

Era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
Durante muito tempo
desempenhou com honra o ofício
de seu trabalho de abrir portas.
Até que um dia descobriu
que todo o seu trabalho
tinha consistido em
abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso, perdeu-se
corajosamente para fora do
bolso. Caiu no chão. Ficou
ali. Passou uma criança lá
a chave e diz que coisa tão
engraçada para fazer um
caminho.

era uma vez uma
chave que vivia no
bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com
honra o seu
trabalho de abrir portas.
até que um dia descobriu
que todo o seu trabalho
tinha consistido em
abrir portas que já
estavam abertas. quando
descobriu isso largou-se
corajosamente para fora
do bolso. caiu no chão. ficou
ali. passa uma criança lá
a chave e diz que coisa
tão engraçada para fazer
um caminho.

era uma vez uma chave
que vivia no bolso de
um homem.
durante muito tempo
desempenhou com
honra o seu trabalho
de abrir portas.
até que um dia descobriu
que todo o seu trabalho
tinha consistido em abrir
portas que já estavam
abertas. quando descobriu
isso largou-se corajosamente
para o chão. ficou ali
para uma criança lá a
chave e diz que coisa tão
engraçada para fazer um
caminho.

era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo desempenhou com honra o seu
trabalho de abrir portas. até que um dia descobriu
que todo o seu trabalho consistia em abrir portas
que já estavam abertas. quando descobriu
isso largou-se corajosamente para o chão. ficou ali.
passa uma criança lá a chave e diz que coisa tão
engraçada para fazer um caminho.

Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 27, 37, 39 e 31]

Ana Mota

[Página 27] escrita cursiva a caneta s/ papel vegetal

[Página 37] escrita cursiva a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

[Página 39] escrita a cursiva a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

[Página 31] escrita cursiva a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

29,7 x10,5 cm

2018 - 2021

Nas Páginas 27, 37, 39 e 31, procedeu-se à experimentação de diferentes instrumentos de escrita.

Na mudança do instrumento de escrita – da esferográfica para os aparos – ajustou-se o posicionamento da mão relativamente ao suporte, alterou-se o movimento e a direção (eixo) da escrita. Verificou-se que a velocidade da escrita abranda drasticamente com os intervalos a que o material obriga: é necessário fazer pausas frequentes para molhar o aparo na tinta, para que se possa dar continuidade à escrita.

Na Página 27, o texto foi escrito com caneta, o que permitiu ainda assegurar a legibilidade. Existe aqui uma harmonia entre forma e contraforma e ritmo entre palavras, conferido por espaços regulares.

Na Página 37, ao utilizar um aparo demasiado grande para o corpo da letra, desapareceu o branco interior de cada letra. O texto é demasiado negro. Ainda existe algum ritmo de leitura, facilitado pelo espaço branco circundante —entre letras e entre palavras— assegurando o ritmo da leitura, mas a identificação de cada letra, individualmente, tornou-se mais difícil. Um dos elementos da legibilidade foi retirado.

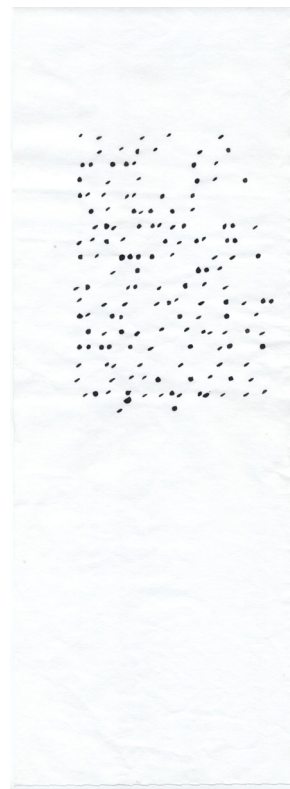
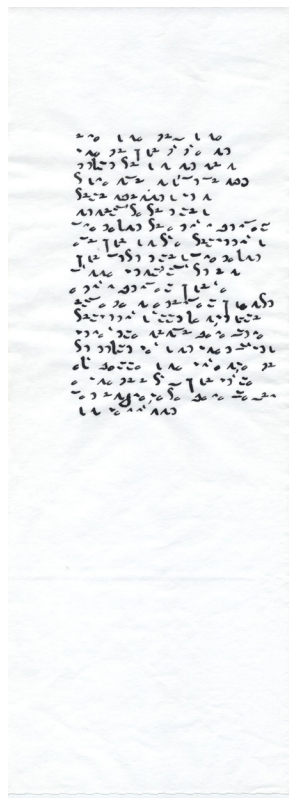
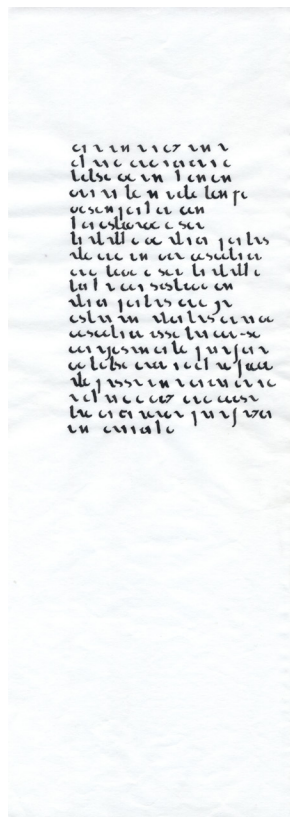
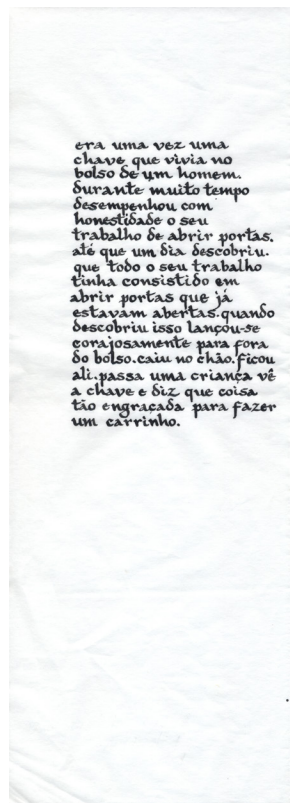
Na Página 39, parte-se do mesmo princípio utilizado na Página 37, mas desta vez retira-se também o espaço branco entre letras e palavras. O texto degenera para aquilo que parece uma linha contínua, com altos e baixos, com alguma semelhança a texto, mas já ilegível.

Nas Páginas 37 e 31 usaram-se aparos *pointed nib*, que permitem uma escrita em expansão, o que significa que a modelação do traço (contraste entre zonas espessas e zonas finas) será conseguida através da pressão exercida sobre o aparo e da quantidade de tinta³⁰.

30 Para o calígrafo experiente, a quantidade de tinta no aparo raramente será um problema que ditará o traçado da letra desenhado. Ele já saberá qual a quantidade de tinta necessária para o trabalho em mãos. No entanto, para um iniciado, a quantidade de tinta, se mal gerida, pode provocar resultados inesperados. Seja porque o aparo tem tinta insuficiente, o que resultará na incapacidade de deixar a sua marca, independentemente da pressão exercida, ou por excesso de tinta, o que irá manchar, de forma imprevisível, a área de trabalho. Em qualquer dos casos, o controlo sobre a espessura do traço é impossível, quando a quantidade de tinta não é ajustada ao trabalho e ao material.

Na Página 31 recorre-se a um aparo mais fino, o replica a situação da Página 27 que respeita o peso que o corpo de texto. Mas, ao introduzir-se outra variante, o condensar do texto, volta-se a a eliminar a contraforma de cada letra. A visualidade reforça-se ao manter-se o método estabelecido na Página 39. Com efeito, a eliminação do espaço branco entre letras e entre palavras, associado à condensação do texto resulta num emaranhado de linhas que, apesar de ainda ter elementos que identificam a escrita, já entrou firmemente no reino do assémico: tornou-se ilegível.

Verificámos, portanto, que nas Páginas 37 e 39, o corpo de letra era reduzido, o que requeria a utilização de um instrumento de escrita que possibilitasse a escrita de letras em tamanhos reduzidos. O aparo utilizado não foi ajustado ao corpo de letra, o que impossibilitou o desenho harmonioso de forma/ contraforma, como o caracteriza Noordzij. O espaço branco no interior das letras desapareceu totalmente, consumido pelo negro da letra. Sem estes elementos, a escrita degenera. Torna-se um conjunto de linhas que se assemelham a texto, mas que não permitem a leitura. Na Página 31, a condensação do texto associada à supressão dos espaços inter-textuais produziu efeito semelhante, do ponto de vista da legibilidade, embora os resultados visuais sejam diversos.



Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 47, 49, 51 e 53]

Ana Mota

[Página 47] escrita caligráfica cursiva a caneta s/ papel vegetal

[Página 49] escrita caligráfica a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

[Página 51] escrita caligráfica a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

[Página 53] escrita a aparo com tinta-da-china s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

2018 - 2021

Nas Páginas 47, 49 e 51 usou-se o estilo *broad-edged miniscule 1*, que tem uma expressividade própria e que exige que a escrita seja mais lenta pois a construção de cada letra é partida em diferentes fases, ao contrário do que acontece na cursiva, em que a construção é contínua. Usou-se o aparo *broad nib*.

Aqui temos um exemplo de como se desenha a letra em construção quebrada. Como referimos no capítulo II esta construção implica que o calígrafo levante o aparo entre traçados - *strokes*.



Imagem que ilustra os passo-a-passo do desenho caligráfico da *Brush script, broad edged miniscule 1*.

Imagem retirada do livro *The Calligrapher's Bible* de David Harris

Tendo esta construção como ponto de partida, tomaram-se os elementos constituintes de cada letra, neste caso, cada *stroke* e desconstruiu-se cada letra, reduzindo-a a um dos seus *strokes* constituintes.

Este procedimento assemelha-se ao que John Nyman aplicou em *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* na desconstrução da escrita. No entanto, aqui parte-se da escrita caligráfica sem pretensão de que se identifiquem minimamente as letras: Nyman reduz as letras de uma escrita tipográfica, às suas formas fundamentais, aos elementos mínimos identificáveis para o reconhecimento das mesmas, enquanto aqui, se parte de uma escrita caligráfica, suprimindo os *strokes* principais de cada letra. Assim mutilada, a letra não é identificada, dando origem a uma outra escrita fundada na ausência de alguns dos seus traços. Perdeu o significado verbal, mas adquiriu valor plástico. As imagens resultantes, são completamente ilegíveis e apenas quando voltamos a página, a sobreposição dessas duas camadas revela escrita na sua totalidade, devolvendo à letra a sua unidade.

Na Página 53, tornou-se o invisível visível. Como já foi referido, quando desenhamos a forma da letra (negro), também desenhamos a contraforma (branco). Essa relação inverteu-se. A forma da letra passou a ser invisível (branca) e a contraforma, normalmente branca tornou-se forma ao ser representada a preto. Neste caso em particular o espaço branco evidenciado foi apenas o do interior das letras (olho) e não o espaço branco circundante (entre letras). O resultado final é uma composição de contraformas, uma outra imagem da escrita. Aqui, de novo, é ao virar a página que a sobreposição nos devolve a letra e revela o processo de desconstrução efetuado.

Estas três imagens derivadas da escrita caligráfica contêm em si a génese da escrita: a gestualidade, o ritmo e a estrutura, remetem-nos para a escrita, contudo são escritas assémicas.

Outro desenvolvimento deste estudo realizou-se tendo como ponto de partida o texto datilografado (Página 3). Dele se manterá a estrutura/ macha gráfica, funcionando como matriz das quatro páginas que se seguem. Nestas exploraram-se as características da máquina de escrever, criando variações do seu uso.

Assim, na Página 5, retirou-se a fita de tintagem e produziu-se um texto gravado na página através de fissuras provocadas pela pressão que as letras metálicas exerceram sobre o papel. O texto tornou-se é quase invisível— não conseguimos ter perceção de onde o texto começa e o fundo termina. Como diz Gerrit Noordzij em *Letterletter*, [...] *a shape can only be perceived in its interaction with background. A black shape on a black background cannot be perceived; it cannot be a letter* (Noordzij, *Letterletter*, 2000, p. 29). Contudo, é, ainda, possível ler o texto, com uma maior aproximação, quando o relevo do texto é revelado pelas sombras das fissuras.

Acresce que a pressão, quando exercida nos caracteres com contraforma fechada (olho da letra), implicou que essas formas acabassem por se destacar do papel, tornando-as visíveis -à semelhança do que acontece na Página 53 (olho da letra da caligrafia) da experiência com caligrafia. De novo, constatamos a diferença entre ver a página pousada sobre a seguinte e a mesma página isolada.



Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 3, 5, 21, 23 e 25]

Ana Mota

[Página 3] escrita dactilografada a máquina de escrever s/ papel vegetal

[Página 5] escrita dactilografada a máquina de escrever s/ papel vegetal

[Página 21] técnica mista s/ papel vegetal

[Página 23] escrita dactilografada s/ papel vegetal

[Página 25] escrita dactilografada (sem tinta) s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

2018 - 2021

A força exercida sobre Página 5, permitiu que o mesmo texto fosse gravado na página da folha seguinte —Página 21. A macha gráfica do texto tornou-se visível através da execução de *frottages* lápis de grafite, *com a forma de* manchas retangulares que delimitam a altura e a largura das palavras. Este processo não elimina completamente a legibilidade, mas dificulta-a.

Na Página 23, foram substituídos todos os caracteres ortográficos por caracteres paraortográficos³¹, neste caso, o ponto final, tornando o texto completamente ausente e, portanto, completamente ilegível. A Página 25 corresponde à textura, na folha seguinte, resultante deste ensaio.

31 Definem-se caracteres ortográficos como as letras que compõem o alfabeto e caracteres paraortográficos como sinais de pontuação, números e outros caracteres que compõem a totalidade dos glifos disponíveis num tipo de letra comum. Cf. (Farias, 2013, p. 18)

Era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
Durante muito tempo
desempenhou com honestidade
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
sempre em abrir portas que
já estavam abertas. Quando
descobriu isso lançou-se
corajosamente para fora do
bolso. Caiu no chão. Ficou
ali. Passa uma criança vê
a chave e diz que coisa tão
engraçada para fazer um
carrinho.

era
uma
vez
uma
chave
que
vivia
no
bolso
de
um
homem.
Durante
muito
tempo
desempenhou
com
honestidade
o
seu
trabalho
de
abrir
portas.
Até
que
um
dia
descobriu
que
todo
o
seu
trabalho
tinha
consistido
sempre
em
abrir
portas
que
já
estavam
abertas.
Quando
descobriu
isso
lançou-se
corajosamente
para
fora
do
bolso.
Caiu
no
chão.
Ficou
ali.
Passa
uma
criança
vê
a
chave
e
diz
que
coisa
tão
engraçada
para
fazer
um
carrinho.

era
uma
vez
uma
chave
que
vivia
no
bolso
de
um
homem.
Durante
muito
tempo
desempenhou
com
honestidade
o
seu
trabalho
de
abrir
portas.
Até
que
um
dia
descobriu
que
todo
o
seu
trabalho
tinha
consistido
sempre
em
abrir
portas
que
já
estavam
abertas.
Quando
descobriu
isso
lançou-se
corajosamente
para
fora
do
bolso.
Caiu
no
chão.
Ficou
ali.
Passa
uma
criança
vê
a
chave
e
diz
que
coisa
tão
engraçada
para
fazer
um
carrinho.

Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 3, 7 e 9]

Ana Mota

[Página 3] escrita dactilografada s/ papel vegetal

[Página 7] escrita dactilografada s/ papel vegetal

[Página 9] escrita dactilografada s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

2018 - 2021

e r a u m a
v e z u m a
c h a v e q
u e v i v i
a n o b o
l s o d e
u m h o m e
m d u r a n
t e m u i t
o t e m p o
d e s e m p e
n h o u c o
m h o n e s
t i d a d e
o s e u t
r a b a l h o
d e a b r i
r p o r t a
s a t e q
u e u m d
i a d e s c
o b r i u q
u e t o d o
o s e u t
r a b a l h o
t i n h a c
o n s i s t
i d o e m
a b r i r p
o r t a s q
u e j a e
s t a v a m
a b e r t a s
q u a n d o
d e s c o b r
i u i s s o
l a n ç o u s
e c o r a j
o s a m e n t
e p a r a
f o r a d o
b o l s o c
a i u n o
c h a o f i
c o u a l i

era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem,
durante muito tempo
desempenhou com honestidade
o seu trabalho de abrir
portas, até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
sempre em abrir portas que
já estavam abertas, quando
descobriu isso, lançou-se
corajosamente para fora do
bolso, caiu no chão, ficou
ali, passa uma criança vê
a chave, diz que coisa tão
engraçada para fazer um
carrinho.

era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem,
durante muito tempo
desempenhou com honestidade
o seu trabalho de abrir
portas, até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
sempre em abrir portas que
já estavam abertas, quando
descobriu isso, lançou-se
corajosamente para fora do
bolso, caiu no chão, ficou
ali, passa uma criança vê
a chave, diz que coisa tão
engraçada para fazer um
carrinho.

Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 11, 15 e 13]

Ana Mota

[Página 11] escrita dactilografada s/ papel vegetal

[Página 15] escrita dactilografada s/ papel vegetal

[Página 13] escrita dactilografada s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

2018 - 2021

A Página 3 (texto legível – dactilografado) foi, de novo, o ponto de partida para as cinco imagens que a seguem. Neste caso, o espaço branco (entre caracteres, palavras e entrelinhas), foi o elemento explorado como influenciador da nossa percepção da escrita (tanto na legibilidade como na visibilidade do texto). A harmonia (equilíbrio) do espaço branco na Página 3 permite uma leitura fluída do texto.

Na Página 7, o texto (em prosa) foi escrito sob a forma de lista e, na ausência de entrelinha, a sua leitura é mais lenta, pois é quebrada pela verticalidade da escrita e pela ausência do branco da entrelinha que dificulta a percepção de cada palavra. A macha gráfica altera-se completamente, captando a nossa atenção para o comprimento variável das palavras.

Na Página 9, o texto foi escrito com um prolongamento do espaço branco entre as letras e as palavras, mantendo a entrelinha da Página 3. Este espaçamento torna a macha gráfica mais leve e maior do que na Página 3. O texto mantém-se legível, mas a sua leitura é mais lenta, pois em vez de se ler por agrupamento de letras/palavras —sacadas— o nosso olhar lê individualmente caracter a caracter.

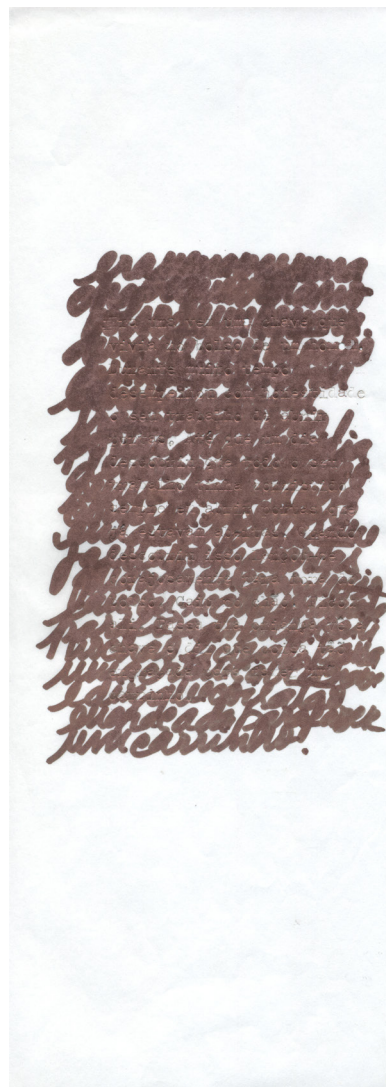
No extremo oposto, temos a Página 11 onde é retirado o espaço branco da entrelinha e entre palavras, partindo-as no fim de linha, o que confere ao texto uma macha gráfica densa, em bloco. A leitura é ainda mais dificultada, aproximando-se à escrita assémica pelo peso visual que esta imagem reproduz. Esta imagem torna-se ainda mais exuberante na Página 15 em que a escrita da *Tisana* é repetida ao longo da página, na ausência dos mesmos brancos. A escrita já é mais textura do que texto.

Na Página 13, o texto ganha uma forma menos linear, transmitindo uma certa ideia de movimento ondulatório, provocado pela substituição do espaço branco entre palavras (barra de espaços) pela mudança de linha (parágrafo), mantendo a entrelinha.

Este ensaio estruturou-se segundo o esquema abaixo apresentado:

[As letras/palavras são representadas pelo carácter “□” e os parágrafos pelo carácter ¶ (parágrafo)]

[illegible]



Um Um, Um Sete e Um Dez(a)Sete [Página 19]

Ana Mota

técnica mista s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

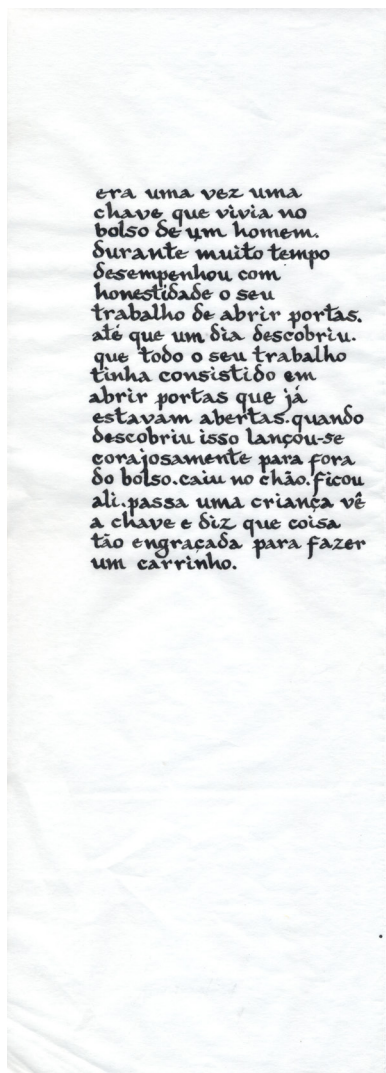
2018 - 2021

A Página 19, corresponde à combinação das duas ferramentas principais usadas ao longo do livro *Um Um, Um Sete e um Dez (a) Sete*. Estamos perante uma situação intermédia que usa a escrita à mão e a escrita mecanizada.

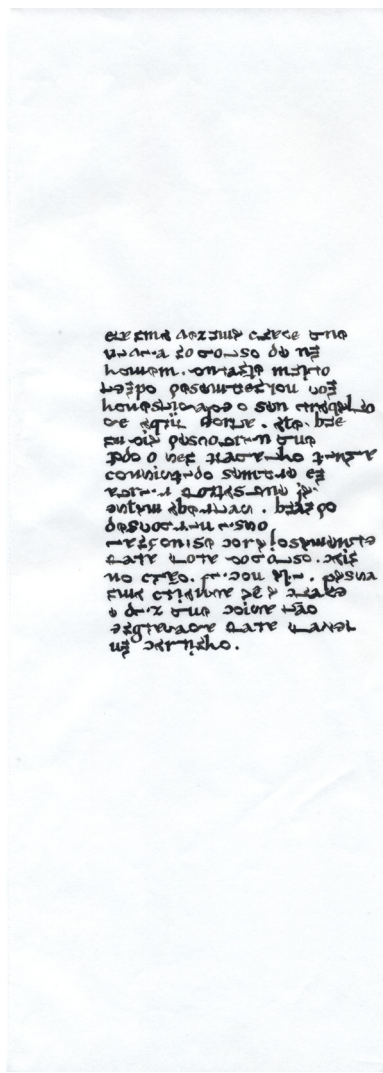
Nesta página foram utilizadas a escrita cursiva e a escrita dactilografada, a seco, sem tinta. A sobreposição destas duas escritas mescla-as de tal modo que não se consegue distinguir qual se sobrepõe a qual.

A ambiguidade referida traduz-se numa dupla ilegibilidade: há um texto impercetível em letras grandes, porque o marcador era largo demais para a proporção das letras, o que lhes retirou a informação branca para a percepção da forma das letras; há outro texto impercetível, em letras pequenas, porque a gravação a seco só é legível ao manusear a página (provocando sombras no relevo das fissuras) ou com a aproximação do espectador à página ou com o recurso a uma ferramenta de ampliação.

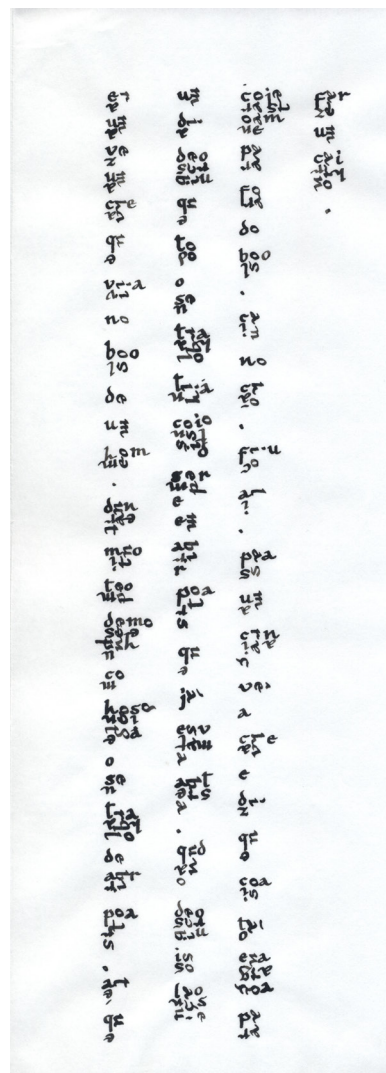
Analisaremos, agora, outros ensaios de desenhos de escrita à mão.



era uma vez uma
chave que vivia no
bolso de um homem.
Durante muito tempo
desempenhou com
honestidade o seu
trabalho de abrir portas.
até que um dia descobriu.
que todo o seu trabalho
tinha consistido em
abrir portas que já
estavam abertas. quando
descobriu isso lançou-se
corajosamente para fora
do bolso. caiu no chão. ficou
ali. passa uma criança vê
a chave e diz que coisa
tão engraçada para fazer
um carrinho.



era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um
homem. durante muito
tempo desempenhou o seu
trabalho de abrir portas.
até que um dia descobriu.
que todo o seu trabalho
tinha consistido em
abrir portas que já
estavam abertas. quando
descobriu isso lançou-se
corajosamente para fora
do bolso. caiu no chão.
ficou ali. passa uma
criança vê a chave e
diz que coisa tão
engraçada para fazer
um carrinho.



era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um
homem. durante muito
tempo desempenhou o seu
trabalho de abrir portas.
até que um dia descobriu.
que todo o seu trabalho
tinha consistido em
abrir portas que já
estavam abertas. quando
descobriu isso lançou-se
corajosamente para fora
do bolso. caiu no chão.
ficou ali. passa uma
criança vê a chave e
diz que coisa tão
engraçada para fazer
um carrinho.

Um Um, Um Sete e Um Dez (a) Sete [Páginas 47, 55 e 57]

Ana Mota

[Página 47] escrita caligráfica a aparo com tinta da china s/ papel vegetal

[Página 55] escrita caligráfica a aparo com tinta da china s/ papel vegetal

[Página 57] escrita caligráfica a aparo com tinta da china s/ papel vegetal

29,7 x 10,5 cm

2018 - 2021

As Páginas 47, 55 e 57, correspondem a outros métodos de desconstrução da legibilidade da escrita em prol da sua visibilidade.

A Página 47(texto legível – caligráfico), à semelhança dos que analisamos anteriormente, foi o ponto de partida para as Páginas 55 e 57 que mantêm a sua estrutura/ macha gráfica e/ou matriz. O estilo caligráfico foi também um elemento fundamental para a expressividade que se pretendia explorar nessas imagens.

Aparentemente, as Páginas 47 e 55 são passíveis de serem lidas – o estilo caligráfico é o mesmo a macha de texto é semelhante, a escrita é linear, o branco da entrelinha é igual — no entanto a sua textura é diferente. Esta diferenciação é resultado da alteração de um dos elementos da escrita – a direção/ orientação. De facto, a escrita constrói-se de forma linear, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Mas dentro dessa linearidade, há uma circularidade: a escrita faz-se da esquerda para a direita seguindo uma linha que marca a direção da escrita, mas cada letra é desenhada sucessivamente através de rotações de 90 graus (ver esquema abaixo).

↗←↘ ⇒↗← ↘⇒↗ ←↘⇒ ↗←↘⇒↗ ←↘⇒
 ↗←↘⇒↗ ←↘ ⇒↗←↘⇒ ↗← ↘⇒
 ↗←↘⇒↗ . ←↘⇒↗←↘⇒ ↗←↘⇒↗
 ←↘⇒↗← ↘⇒↗←↘⇒↗←↘⇒↗ ←↘⇒
 ↗←↘⇒↗←↘⇒↗←↘ ⇒ ↗←↘ ⇒↗←↘⇒↗←↘
 ⇒↗ ←↘⇒↗← ↘⇒↗←↘⇒ . ←↗⇒ ↘←↗
 ⇒↘ ←↗⇒ ↘←↗⇒↘←↗⇒↘ ←↗⇒
 ↘←↗⇒ ↘ ←↗⇒ ↘←↗⇒↘←↗⇒ ↘←↗⇒↘
 ↗⇒↘←↗⇒↘←↗⇒ ↘←↗⇒↘← ↗⇒
 ↘←↗⇒↘ ←↗⇒↘←↗ ⇒↘← ↗⇒
 ↘←↗⇒↘ ←↗⇒↘←↗⇒ . ↘←↗⇒↘←
 ↗⇒↘←↗⇒↘←↗ ⇒↘←↗
 ⇒↘←↗⇒↘←↗⇒ ↘←↗⇒↘←↗⇒↘←↗⇒↘
 ←↗⇒↘ ←↗⇒↘ ←↗ ⇒↘←↗⇒ . ↘←↗⇒
 ↘← ↗⇒↘← . ↗⇒↘←↗ ⇒↘← . ↗⇒↘←↗
 ⇒↘← ↗⇒↘←↗⇒↘ ←↗ ⇒ ↘←↗⇒↘
 ← ↗⇒↘ ←↗⇒ ↘←↗⇒↘ ←↗⇒
 ↘←↗⇒↘←↗⇒↘ ←↗⇒↘ ←↗⇒↘←
 ↗⇒ ↘←↗⇒↘←↗⇒ .

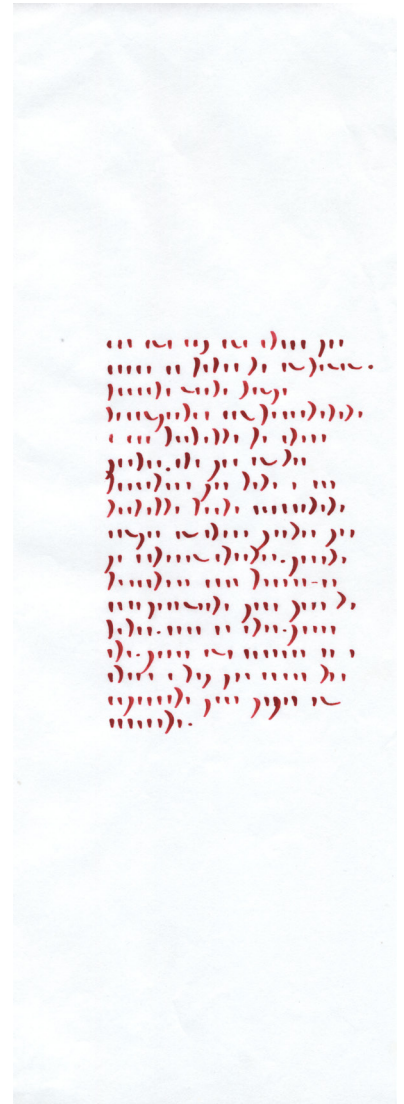
Na Página 57, a macha gráfica já não tem qualquer semelhança com a das Páginas 47 e 55, mas mantém o estilo caligráfico e a orientação das letras (rotação das letras). Aqui a escrita é feita de cima para baixo, em colunas, em que cada palavra é escrita segundo uma organização, não linear —na frase “era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem” a organização linear corresponde a 123 123 123 123 12345 123 12345 12 12345 12 12 12345—, mas sim quadrangular (ver esquemas abaixo: o primeiro corresponde à rotação das letras, o segundo a organização/ordem da escrita).

12	12	12510	125
3		34712	34
	12	689	
12	3	1113	12
3			
	125	12	125
12	347	34	347
3	689		68
		12	
12	12		
3	3	125	
		34	
125	12		
34	34		
	1	12	
12		34	
3			
	12	12	
125	3		
34			
	125	12	
12	347	34	
	68		
125			
34	125		
	34	125	
12		34	
	12510		
12	347	12	
	689	3	
125			
34	125		
	34		
	6	125	
125	12		
347			
6	12	12	
	34	3	
125	5	125	
34		347	
	125	6	
125	34		
34	6	12	
12510	12	1	
347	3		
689		125	
11	12	34	
12	125	1	
3	347		
	6	12	
12510		3	
347	125		
689	347	12	
11	6	3	
1		125	
		34	
12	125		
3	34	12	
	6	3	
125			
347	125	125	
689	347	347	
	689	689	
12			
	12	12	
125	34	34	
34			
	125		
125	347		
34	689		
6			
12			
3			
12			
3			

Tanto na Página 55, como na Página 57, apesar do uso do alfabeto latino, as escritas são assêmicas para quem não conheça a codificação criada para a escritas. A imagem destas escritas remete-nos para outras formas de escrita, especialmente a última, em que a verticalidade e o contraste dos *strokes* dos caracteres, remete para as escritas orientais.

Mais assémico ainda, é o exemplo que se segue (Página 45) em que, à semelhança do ensaio feito com pontos finais dactilografados (Página 23), as marcas produzidas pela gestualidade da caligrafia, substituíram os caracteres. Fazendo uso de uma *pointed nib*, reproduziram-se gestos descendentes, para reproduzir a macha de texto —respeita-se a harmonia da escrita na simulação de caracteres à altura de x, ascendentes e descendentes, prolongando o gesto em horizontalidade, em representação da largura da letra “m”.

Um Um, Um Sete e Um Dez(a)Sete [Página 45]
Ana Mota
Escrita a aparo a tinta de caligráfica s/ papel vegetal
29,7 x 10,5 cm
2018 - 2021



Os gestos, que se assumem como *strokes*, apresentam contraste em si: começam largos, vão afunilando, até terminarem finos, como se de gotas (invertidas) se tratassem. Esta forma é obtida pela pressão exercida com o *pointed nib*, que expande a sua largura quando pressionado e vai afunilando à medida que se afasta do suporte.

CHAVES DE AUTOR

A série *Chaves de Autor* foi realizada a partir da seleção de alguns dos resultados obtidos no livro *Um Um, Um Sete e Um Dez(a)Sete*, considerado, como um livro de ensaios.

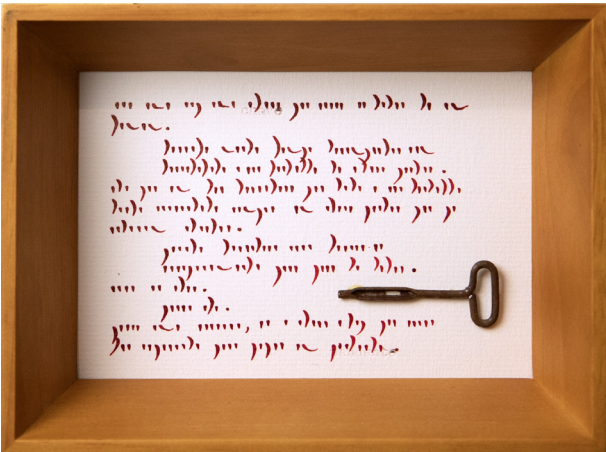
Esta série é composta por seis trabalhos, todos com a mesma dimensão (12,7 x 17,7 cm), emoldurados. As molduras são todas iguais e foram escolhidas para que se assemelhassem a caixas. Deste modo se cumpria duas funções importantes para a experiência plástica: a delimitação do trabalho (tornando-o final e expositivo) e a criação de um espaço contenedor que pudesse acolher um conteúdo, como se o guardasse.

Estes trabalhos são os únicos que aproveitam a narrativa do texto, ou a sua memória. Com efeito, apesar da mensagem se apresentar encriptada, quer seja por sobreposição, ocultação, rasura, concentração, dispersão, ou de outra forma qualquer, a última palavra é sempre legível. Em todos, em modo de assemblage, se associaram uma antiga chave de abrir latas. Torna-se, então, inevitável que se faça uma associação direta entre as duas: entre o que se lê (poema, cachimbo, projeto, etc.) e o que se vê (chaves de formatos diferentes, mas todas concebidas para abrir latas). Devemos acrescentar que se joga, ainda, com a probabilidade de estes objetos não sejam imediatamente reconhecidos, pois deixaram de ser usados há já alguns anos, deixando no ar a estranheza da sua forma e a dúvida sobre a sua função.

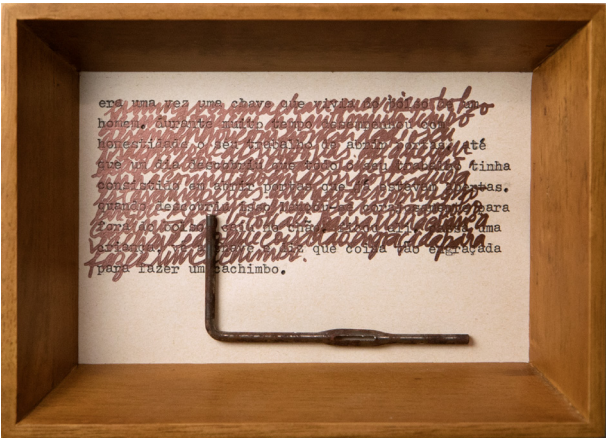
Esta pequena série recria, pois, a história de Hatherly, mas também se relaciona com o imaginário de Magritte, nomeadamente com o quadro *A Chave dos Sonhos*, em que o representado nunca é o nomeado (copo de água—a tempestade; ovo — a acácia; sapato—a lua, etc.), numa poética que desenvolve o *Isto não é um Cachimbo*, o qual, seguindo Foucault³², questiona a relação da palavra com a imagem, mas também a imagem, enquanto representação do real, com o próprio real.

32 Cf. (Foucault, 1998)

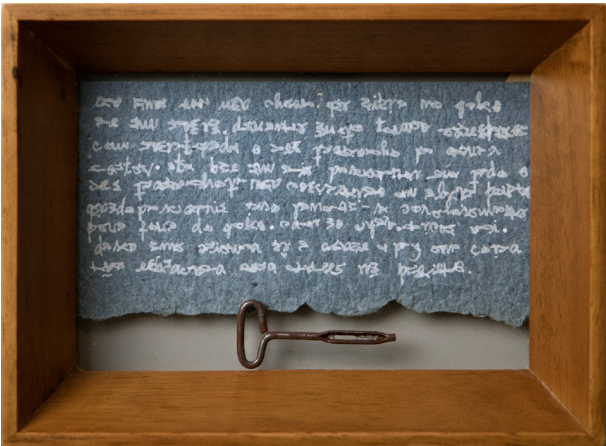
Chave de Autor - Pendente
Ana Mota
Assemblage s/ papel
12,7 x17,7 cm
2018-21



Chave de Autor - Cachimbo
Ana Mota
Assemblage s/ papel
12,7 x17,7 cm
2018-21



Chave de Autor - Projeto
Ana Mota
Assemblage s/ papel
12,7 x17,7 cm
2018-21



Chave de Autor – Marcador de Páginas

Ana Mota

Assemblage s/ papel

12,7 x17,7 cm

2018-21



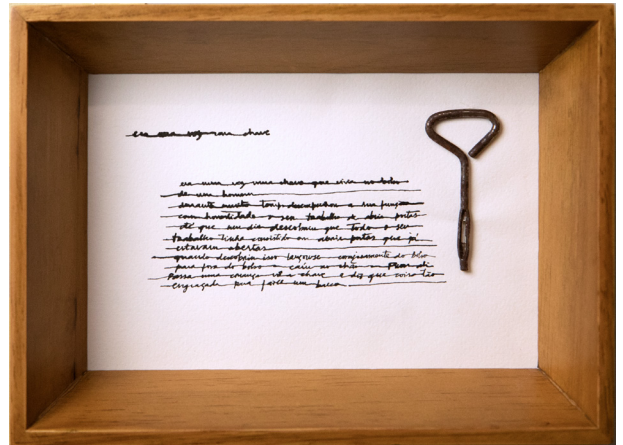
Chave de Autor – Barco

Ana Mota

Assemblage s/ papel

12,7 x17,7 cm

2018-21



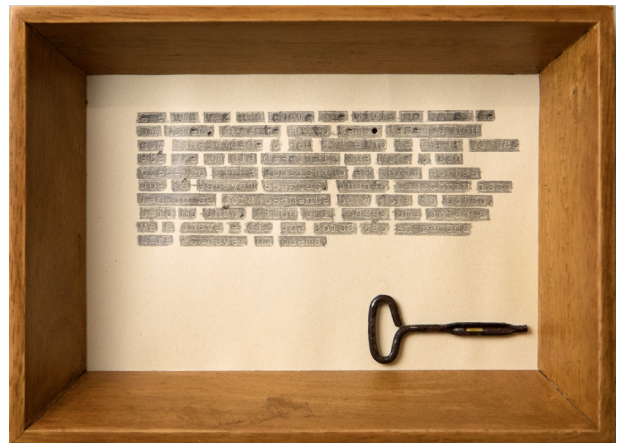
Chave de Autor – Poema

Ana Mota

Assemblage s/ papel

12,7 x17,7 cm

2018-21



HIPERTEXTO

O terceiro trabalho que se apresenta foi realizado em papel *offset*, branco, com 100 gr de gramagem e com 21 x 42cm. A gramagem escolhida facilitou o processo de trabalho, pois este requeria que o papel tivesse alguma resistência, mas também que permitisse dobragens sucessivas.

O trabalho desenvolveu-se como se se estivesse a construir sucessivos *origamis*³³ e, o espaço definido por cada dobragem, (tendo como limite o vinco e/ou a margem da folha) tornou-se um espaço de escrita. Os movimentos repetiram-se até se conseguir o preenchimento total do branco do papel, frente e verso, não sabendo, no entanto, qual dos dois é qual, ambos são frente e ambos são verso (imagem X).

De notar que o papel foi datilografado dobrado (momento que consideramos corresponder a uma forma de *origami*), depois desdobrado e voltado a dobrar criando uma nova forma que solicitava novas palavras, num processo repetitivo, que só as limitações do papel e da máquina de escrever, impediam que se tornasse infinito.

Será importante referir que em cada dobragem se escreveu uma única palavra do texto, repetida as vezes necessárias para que a linha preenchesse o espaço disponível. Por sua vez, esta linha repete-se até 8 vezes, aumentando a entrelinha progressivamente, de modo a evitar ao máximo que as sobreposições impedissem a legibilidade total (deve identificar-se a palavra pelo menos uma vez):

chave chave chave chave chave chave

chave chave chave chave chave chave

¶

chave chave chave chave chave chave

¶

¶

33 O termo é usado no sentido lato da sua etimologia (arte de dobrar papel), sem a intenção de produzir formas naturalistas, antes pelo contrário, chegando a formas aleatórias, geometrizadas.

chave chave chave chave chave chave

¶

¶

¶

chave chave chave chave chave chave

¶

¶

¶

¶

chave chave chave chave chave chave

¶

¶

¶

¶

¶

chave chave chave chave chave chave

¶

¶

¶

¶

¶

chave chave chave chave chave chave

As imagens acima apresentadas, correspondem ao momento em que o trabalho se encontra finalizado: páginas abertas cobertas de escrita. Ao longo de todo o processo de construção do *Hipertexto*, as páginas estão sob a forma de origami, salvo os curtos momentos em que se desdobra a folha por completo para reconstruir novos origamis como suporte de escrita.

As múltiplas dobras, permitem, no fim, que a escrita da *Tisana 17* seja apresentada sob uma multiplicidade de narrativas de acordo com a forma como o texto está disposto, em cada face —duas faces—, em cada origami.

As palavras, organizam-se na grelha provocada pelas dobras do origami —escritas sempre na horizontal, mas criando relações de perpendicularidade, e obliquidade (determinadas pelo processo de escrita)— formando, ocasionalmente palimpsestos³⁴. A leitura pode organizar-se segundo o posicionamento do origami e/ou pela ordem de leitura que o espectador decide tomar. A *Tisana 17*, reescreve-se como se de um poema Dada se tratasse: ler cada palavra pela ordem que o olhar eleja. Aqui, o papel é o suporte, as dobras a tesoura, o saco é o origami e o olhar, a mão que escreve³⁵.

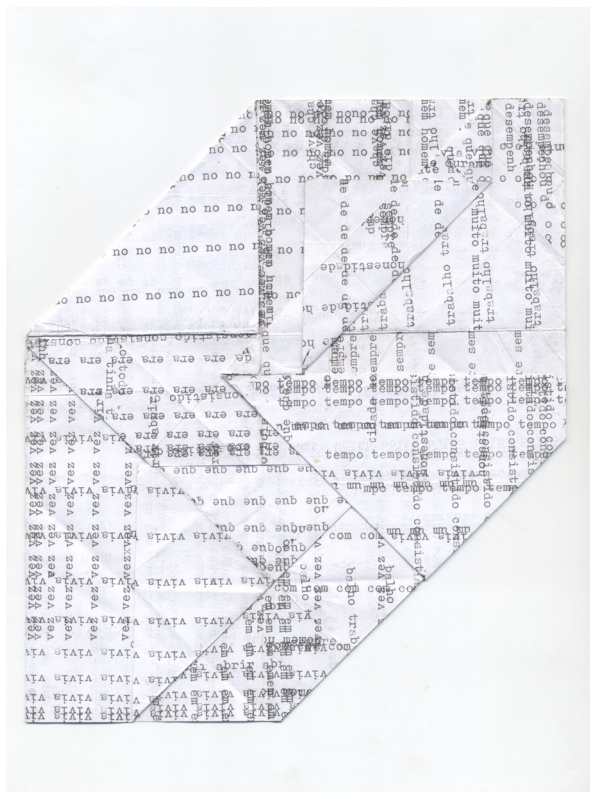
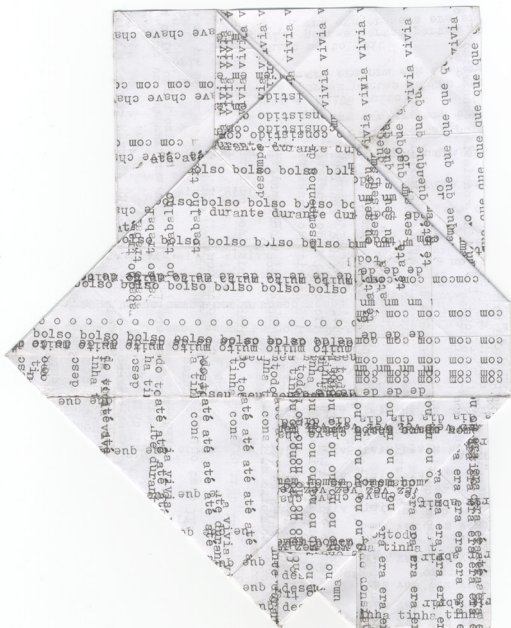
Este trabalho pode ser considerado, em nossa opinião, como um hipertexto, no sentido que em seguida se descreve.

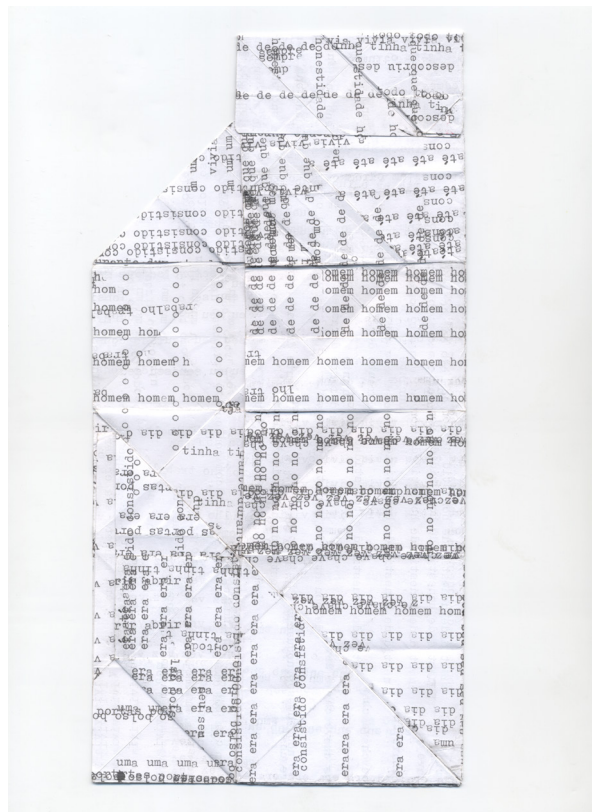
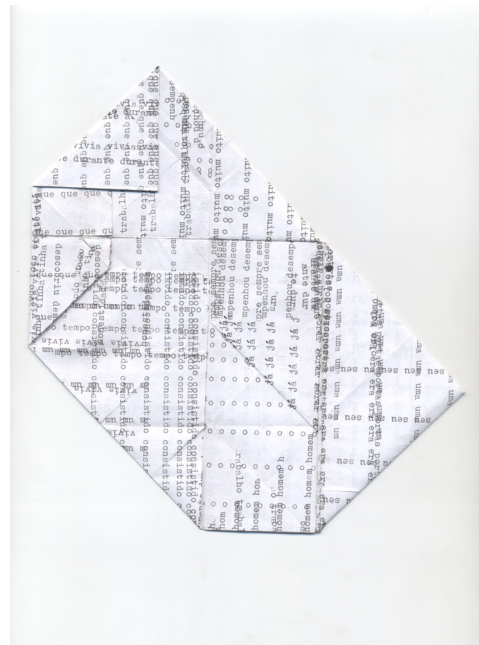
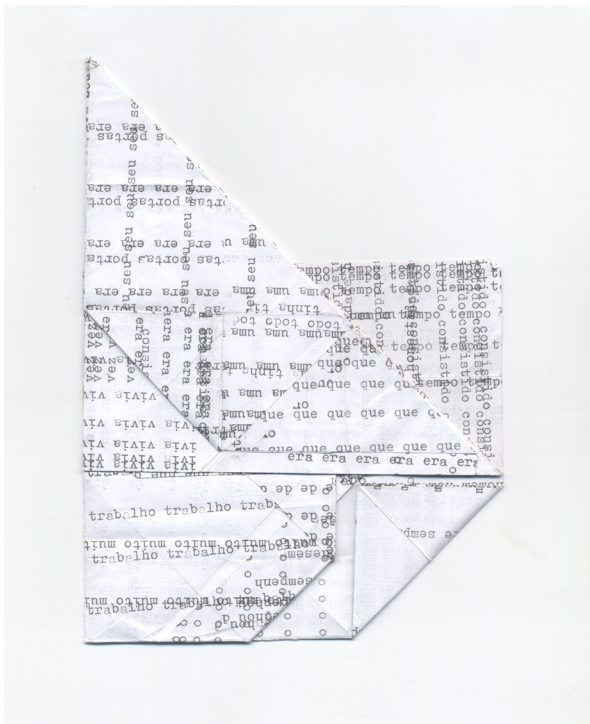
O termo *hipertexto* define-se como *uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de texto em paralelo, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceptuais*.

(Ceia, 2009)

34 **Palimpsesto** — (Codex Rescriptus) Suporte material de um texto que recebeu a escrita por mais do que uma vez. (Marquilha, 2009)

35 Aqui faz-se uma alegoria ao método de Tristan Tzara: *How To Make a Dadaist Poem?*
Take a newspaper.
Take a pair of scissors.
Choose an article as long as you are planning to make your poem.
Cut out the article.
Then cut out each of the words that make up this article and put them in a bag.
Shake it gently.
Then take out the scraps one after the other in the order in which they left the bag.
Copy conscientiously.
The poem will be like you.
And here are you a writer, infinitely original and endowed with a sensibility that is charming though beyond the understanding of the vulgar (Tzara, s/d).





O termo surge no contexto da escrita eletrónica feita através de códigos digitais que se encontram armazenados no computador, estando dependentes da interação que o leitor tem na manipulação dessas unidades de informação. Num caso mais prático, o HTML (*HyperText Markup Language*) é um sistema usado na internet, que permite conectar várias unidades de informação simultaneamente.

Apesar do termo ser associado à linguagem/terminologia computacional, o hipertexto é já um conceito pertencente aos dicionários literários, anunciado, por Roland Barthes, como um tipo de textualidade.

Um texto ideal em que as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se a perder de vista, são indecidíveis [...] os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu conteúdo nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem.

(Ceia, 2009)

O *Hipertexto* funciona como um objeto de manipulação textual, de que derivam uma infinidade de possibilidades de composição e leituras do mesmo texto.

As imagens aparentam ser várias obras independentes com similitudes, no entanto, são derivações/composições de um único trabalho: num processo inverso ao descrito para a sua realização, procedemos a sucessivas dobragens, até se obter diferentes formas, numa multiplicidade quase infinita.

O texto desdobra-se para ambos os lados da folha —páginas— como estratégia para a continuidade do texto não ser interrompida por espaços brancos da folha e, também, como forma de evitar a falta de palavras em cada composição.

Assim, a escrita, neste contexto, é deturpada na sua legibilidade pela quebra da linearidade proporcionada pelo suporte. Reconhecemos a escrita e o que lá está escrito, no entanto, não lemos o texto na sua continuidade. É preciso que o leitor se predisponha a visualizar e a compor a mensagem, a reconstruir todo o texto.

O autor de um hipertexto não pode começar nem acabar a sua obra, pois esses limites, pela sua natureza dinâmica, estão sempre entreabertos à criatividade literária do leitor e à sua competência tecnológica também. A omnisciência hipertextual é agora uma experiência colectiva e ilimitada, nunca se podendo fechar a si própria num único sentido.

(Ceia, 2009)

EROSÕES

O trabalho a que chamámos *Erosões*, constitui-se como uma outra proposta de construção da visibilidade da escrita. Usou-se um computador, uma digitalizadora (*scanner*) e de uma impressora.

Utilizando uma página do trabalho *Um Um, Um Sete e um Dez(a) Sete*, como elemento/texto/imagem a ser desconstruído pelo processo repetitivo de digitalização (considerada como uma espécie de leitura por meio digital) e impressão, cada vez que a imagem era digitalizada e depois impressa, parte da sua informação nativa era perdida, através do processo que mais à frente irá ser descrito, cunhado como *Erosão Mecanizada*.

Este trabalho surgiu de forma empírica, quase a partir de um jogo de experimentação que foi crescendo. Sempre que fazia uma digitalização, mesmo que a sua qualidade, em termos de *DPIs*, fosse elevada, verificou-se que havia sempre diferenças entre o *input* físico que estava a ser digitalizado e o *output* digital que era «lido/interpretado» pelo *scanner* e pelo computador. Este tipo de diferenciação é fácil de identificar quando digitalizamos um documento com baixa qualidade (30 DPI, por exemplo). É notável a «desconstrução» a que o documento é sujeito. Quando digitalizamos o mesmo documento com 300 ou 600 DPI essa desconstrução é menos evidente, mas continua a estar presente. Isto deve-se ao facto de o *software* ter que interpretar a imagem real dentro de uma grelha de pixéis, grelha essa que pode ser mais detalhada, quando a resolução é maior, ou menos detalhada, com resoluções menores.

Não é possível que uma *curva bézier* real exista em formato *bitmap*. Este é o nível mais básico do início da desconstrução da imagem digitalizada. O mesmo acontece de cada vez que se imprime essa imagem. A impressora tem uma resolução de impressão nativa, neste caso de 600x600DPI. De cada vez que um ficheiro é impresso, a imagem é traduzida, pelo software de RIP, para linguagem que a impressora possa compreender e esse processo volta a «desconstruir» a imagem, visto que cada pixel na *curva bézier* tem que ser ajustado, em termos de posição.

Assim, a primeira impressão serviu como ponto de partida para o processo de decomposição da imagem da escrita através do processo de digitalização e impressão de cada imagem sucessivamente, segundo o processo de *Erosão Mecanizada*, da seguinte forma:

Página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da impressão da digitalização da impressão da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da impressão da digitalização da impressão da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da impressão da digitalização da impressão da impressão da digitalização da impressão da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da digitalização da impressão da impressão da digitalização da impressão da impressão da digitalização da impressão da página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

—

1

1

—

1

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da

impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e
um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da impressão da digi-
talização da impressão da digitalização da impressão da digitali-
zação da impressão da digitalização da impressão da digitalização
da impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e
um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Digitalização da impressão da digitalização da impressão da
digitalização da impressão da digitalização da impressão da digi-
talização da impressão da digitalização da impressão da digitali-
zação da impressão da digitalização da impressão da digitalização
da impressão da digitalização da impressão da digitalização da
página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

-

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e
um Dez(a)Sete*

-

—

—

—

1

—

—

—

Impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da página do livro *Um Um, Um Sete e
um Dez(a)Sete*

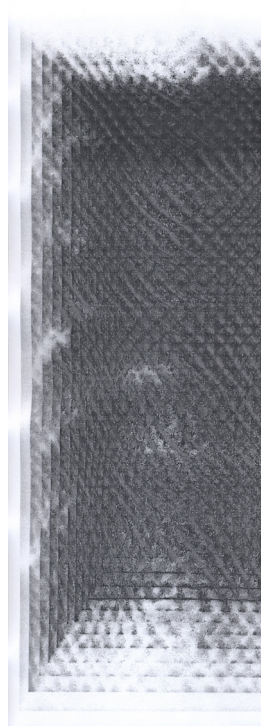
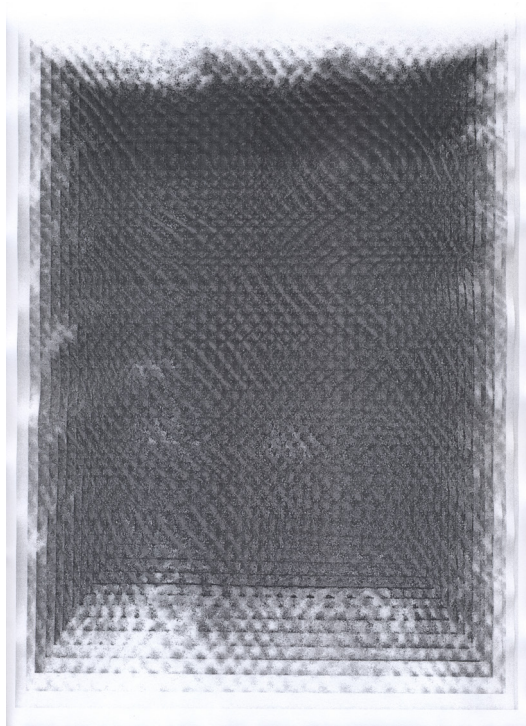
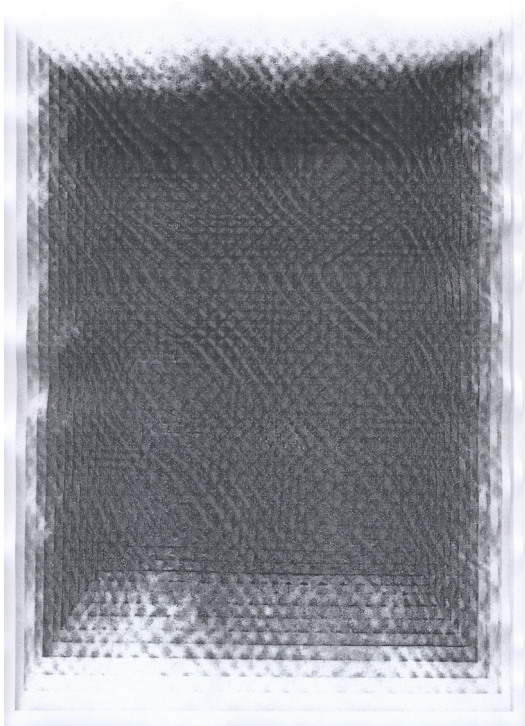
Impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 impressão da digitalização da impressão da digitalização da
 página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

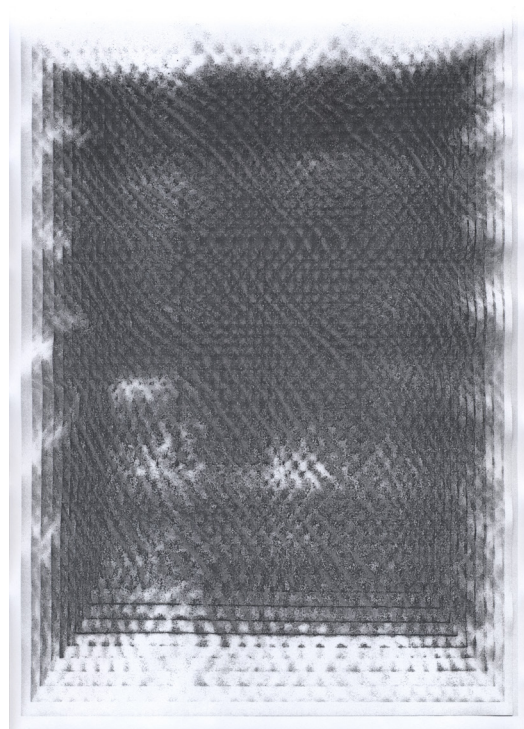
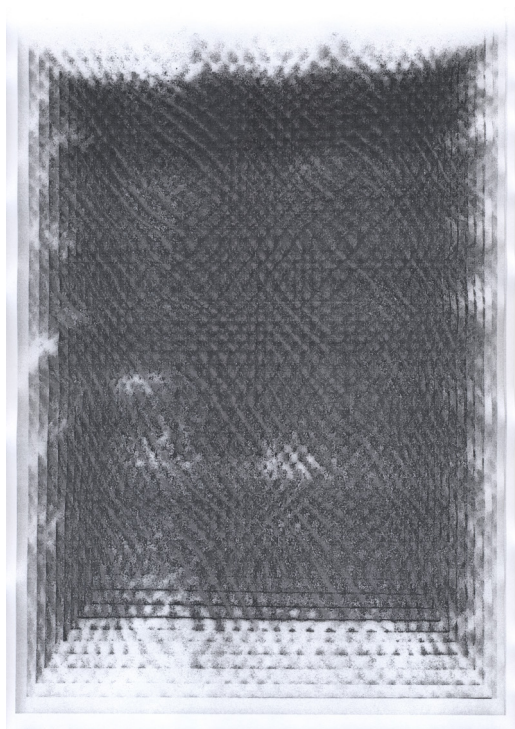
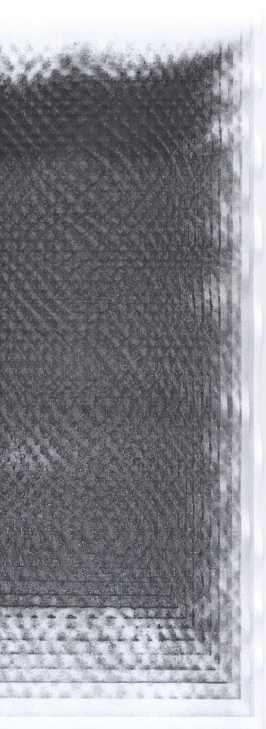
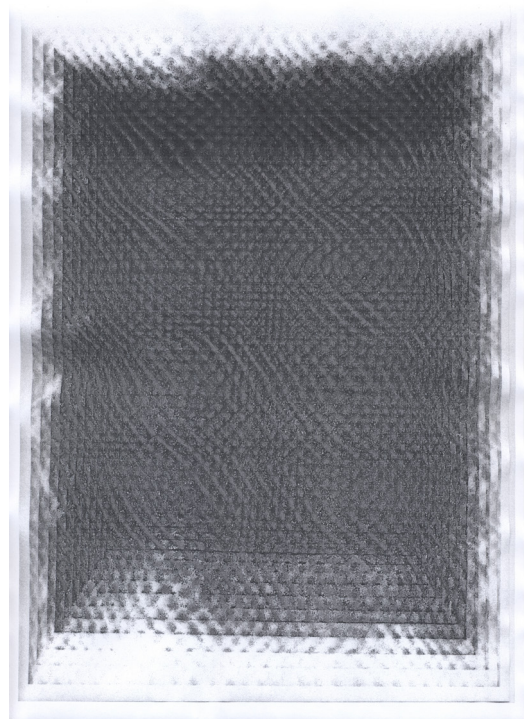
Digitalização da impressão da digitalização da impressão da
digitalização da impressão da digitalização da impressão da
digitalização da impressão da digitalização da impressão da digi-
talização da impressão da digitalização da impressão da digitali-
zação da impressão da digitalização da impressão da digitalização
da impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
impressão da digitalização da impressão da digitalização da
página do livro *Um Um, Um Sete e um Dez(a)Sete*

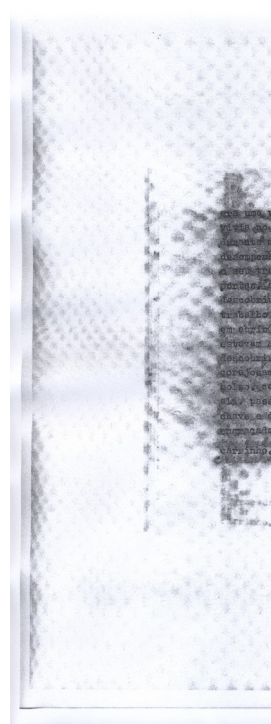
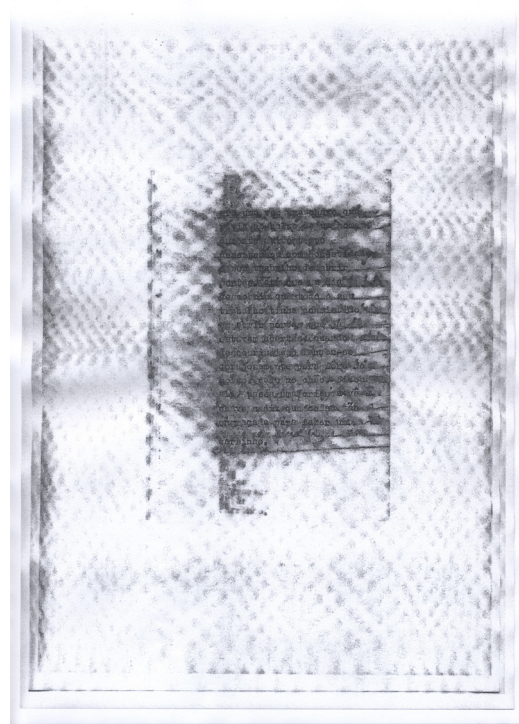
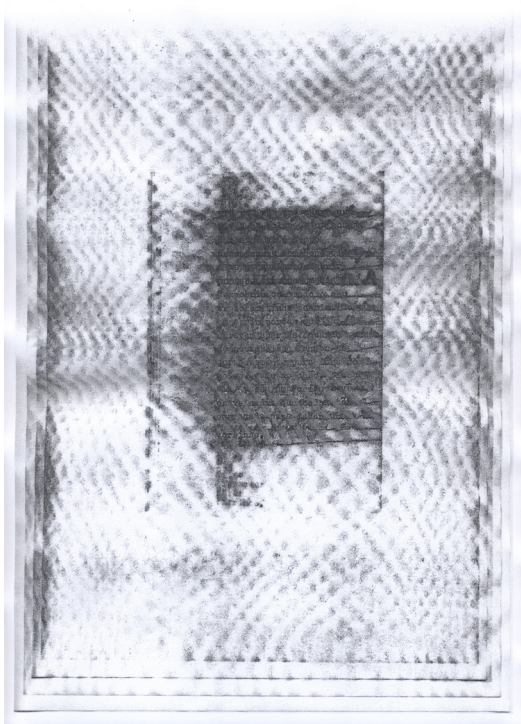
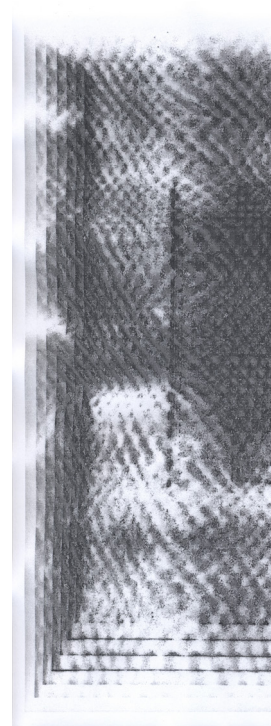
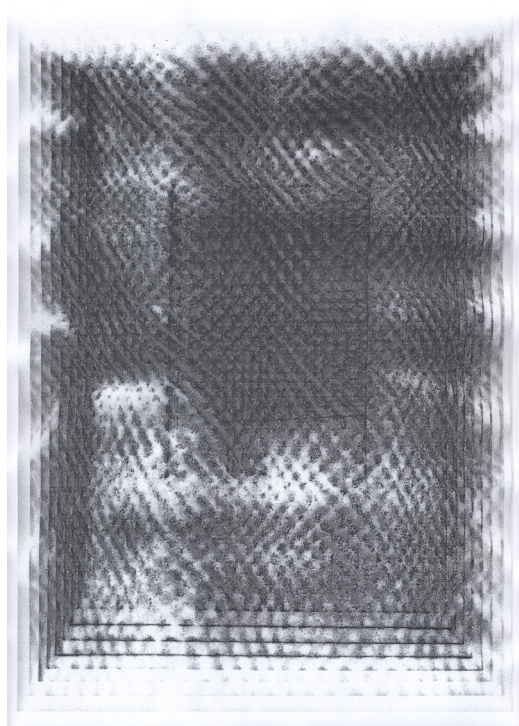
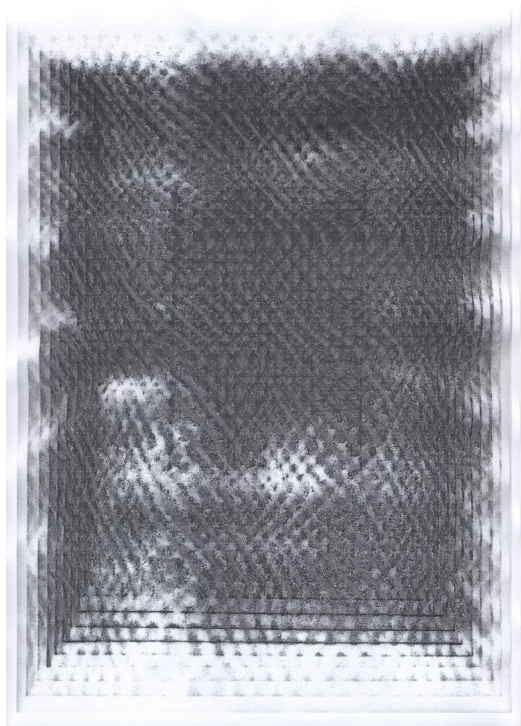
Este procedimento foi, pois, repetido dezassete vezes para a primeira imagem — Impressão da digitalização da página do livro — no entanto, logo nas primeiras impressões, verificou-se que o processo de digitalização e impressão poderia, também, ser realizado, considerando as margens da folha (moldura branca das impressões) que surgia com cada impressão.

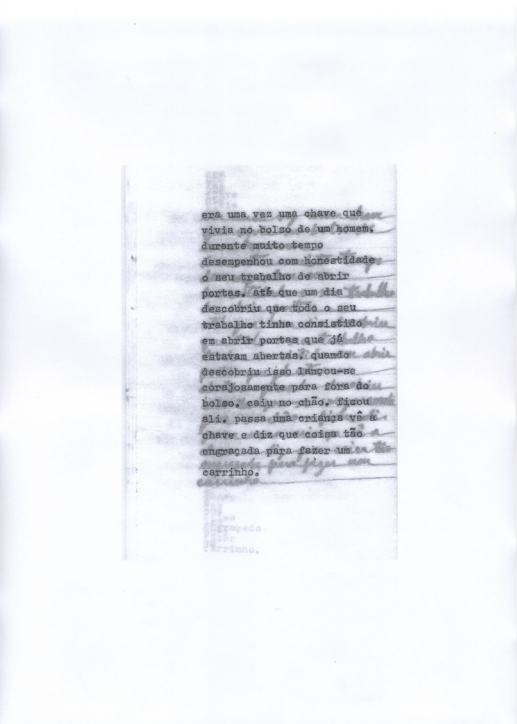
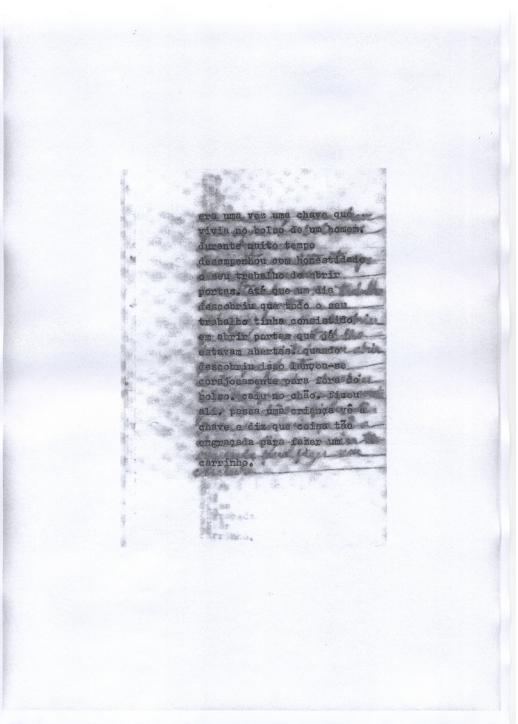
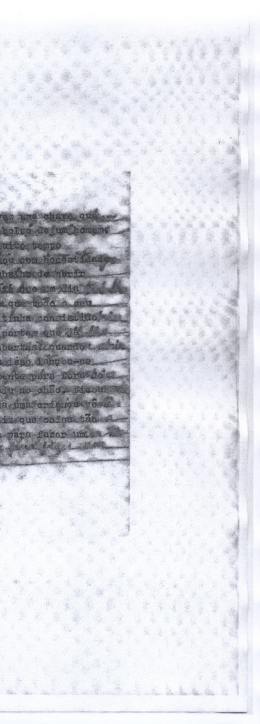
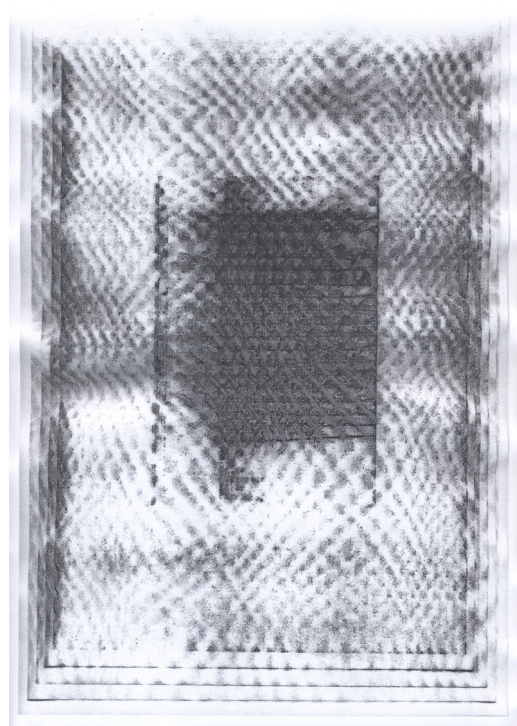
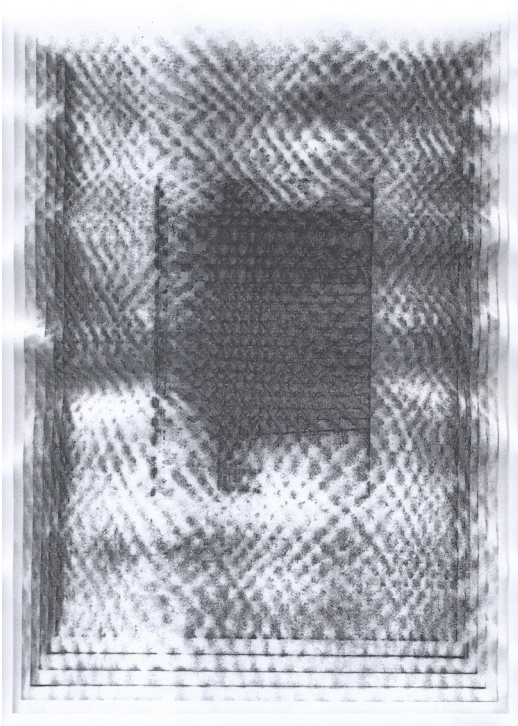
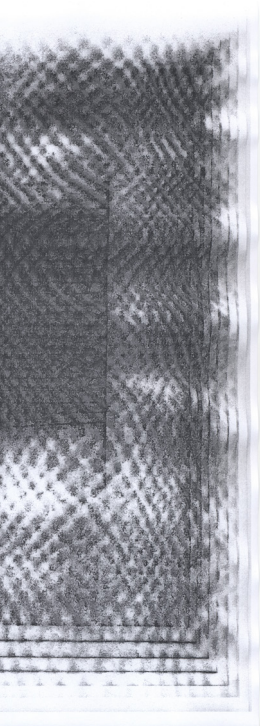
Tendo tal facto em consideração, partiu-se da mesma imagem — Impressão da digitalização da página do livro — para a decomposição da página do livro *Um Um, Um Sete e Um Dez(a)Sete*, em duas versões: o texto e o texto na página, seguindo a mesma lógica acima descrita.

Esta dupla forma de decomposição da imagem da escrita, permitiu criar uma narrativa visual de um percurso de metamorfose da escrita: da imagem à escrita e da escrita à imagem.









era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com honrarias
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
em abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso tornou-se
corajosamente pára fora do
bolso, caiu no chão. Ficou
ali, passa uma eternidade
chave a diz que coisa tão
engracada para fazer um
carrinho.

Esse
foi o
primeiro.

era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com honrarias
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
em abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso tornou-se
corajosamente pára fora do
bolso, caiu no chão. Ficou
ali, passa uma eternidade
chave a diz que coisa tão
engracada para fazer um
carrinho.

Esse
foi o
primeiro.

era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com honrarias
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
em abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso tornou-se
corajosamente pára fora do
bolso, caiu no chão. Ficou
ali, passa uma eternidade
chave a diz que coisa tão
engracada para fazer um
carrinho.

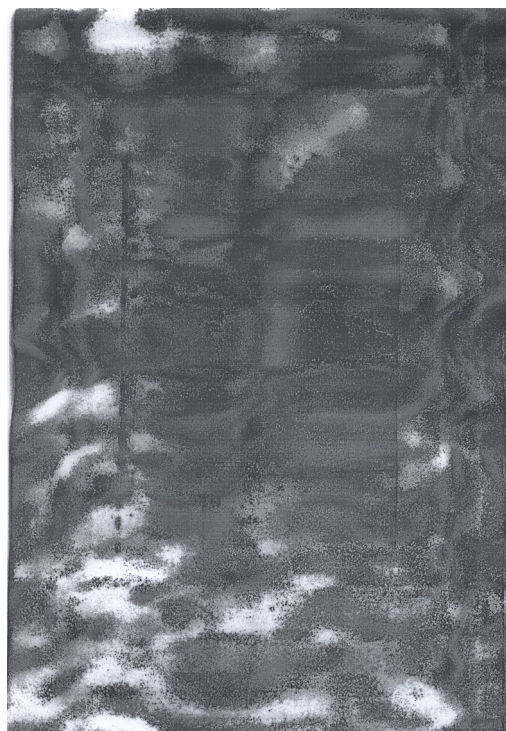
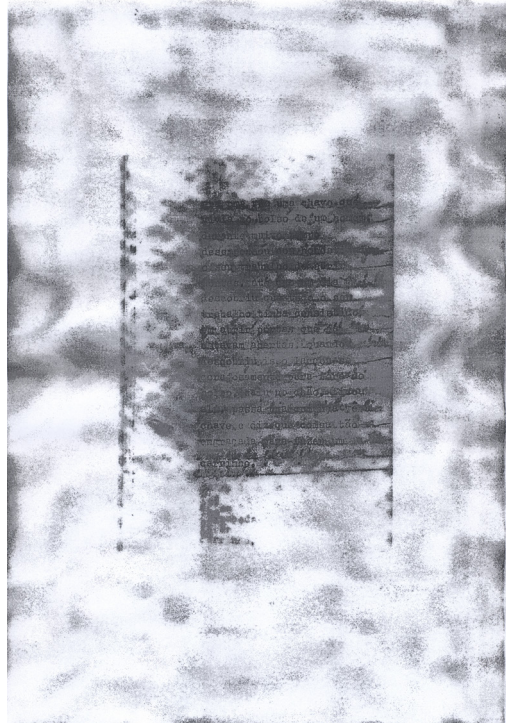
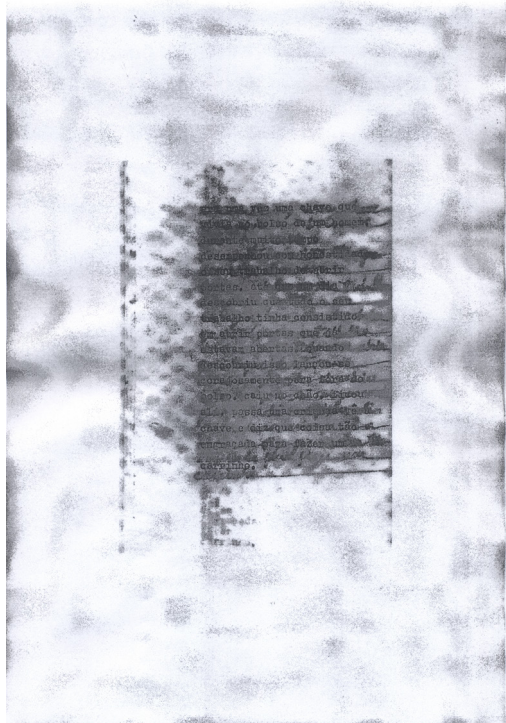
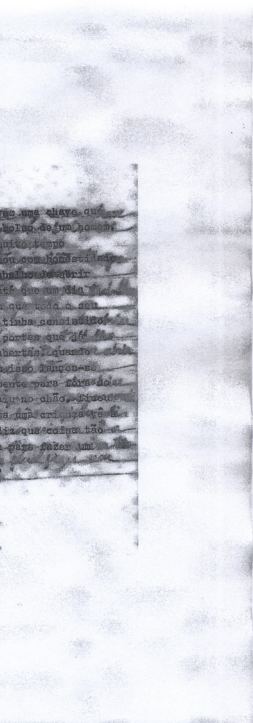
era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com honrarias
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
em abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso tornou-se
corajosamente pára fora do
bolso, caiu no chão. Ficou
ali, passa uma eternidade
chave a diz que coisa tão
engracada para fazer um
carrinho.

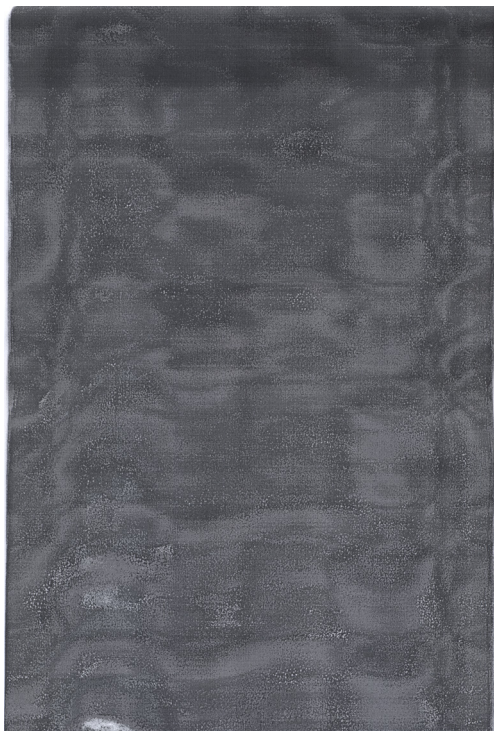
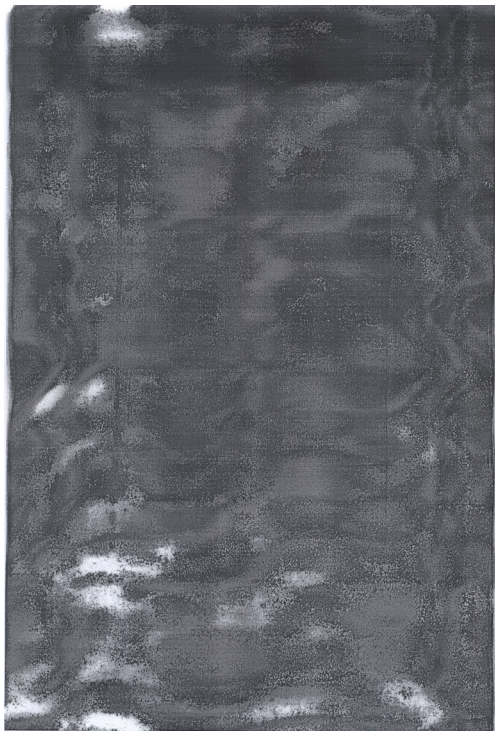
Esse
foi o
primeiro.

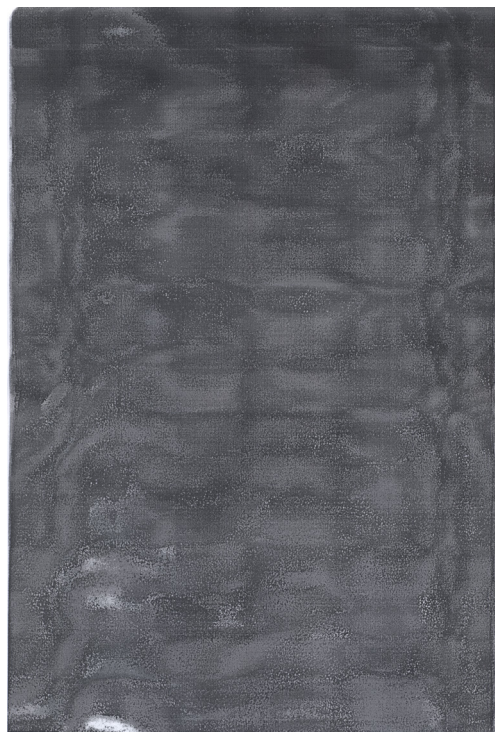
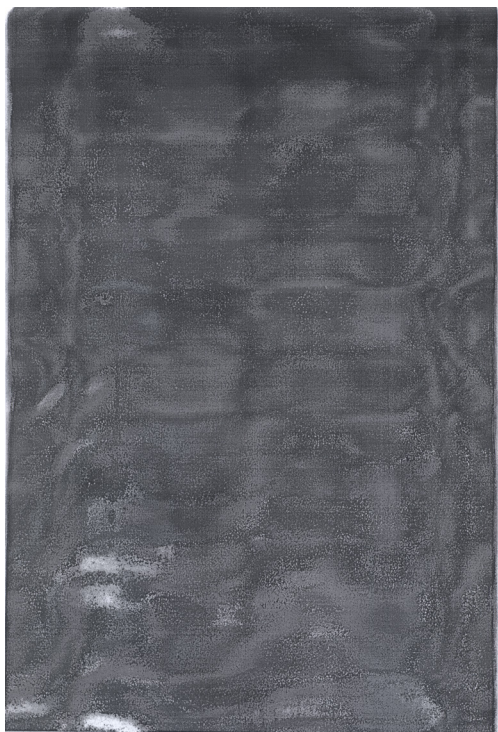
era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com honrarias
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
em abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso tornou-se
corajosamente pára fora do
bolso, caiu no chão. Ficou
ali, passa uma eternidade
chave a diz que coisa tão
engracada para fazer um
carrinho.

Esse
foi o
primeiro.

era uma vez uma chave que
vivia no bolso de um homem.
durante muito tempo
desempenhou com honrarias
o seu trabalho de abrir
portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu
trabalho tinha consistido
em abrir portas que já
estavam abertas. Quando
descobriu isso tornou-se
corajosamente pára fora do
bolso, caiu no chão. Ficou
ali, passa uma eternidade
chave a diz que coisa tão
engracada para fazer um
carrinho.







Esta forma de degradação da escrita assemelha-se à que Alvin Lucier³⁶ aplicou na obra sonora *I'm Sitting In a Room* (1969): num determinado espaço, Lucier gravou a narração do texto *I'm Sitting in a Room*³⁷, através de um microfone, sendo o mesmo depois reproduzido no espaço. O som propagado seria novamente regravado, e assim sucessivamente. Ao longo deste processo, a voz do narrador é gradualmente “apagada” pela interferência das frequências provocadas pela ressonância do próprio espaço. O texto narrado descreve o processo em si mesmo. O autor refere, numa nota certamente humorística, não ter intenção de demonstrar um fenómeno físico, mas apenas uma forma de disfarçar a sua gaguez³⁸.

36 Alvin Lucier (1931-2021) — foi um compositor americano de música experimental e instalações sonoras que exploram o fenómeno da acústica e percepção auditiva. Professor de música de longa data na Wesleyan University em Middletown, Connecticut, Lucier era membro da influente Sonic Arts Union, que incluía Robert Ashley, David Behrman e Gordon Mumma. Grande parte de seu trabalho é influenciado pela ciência e explora as propriedades físicas do próprio som: ressonância dos espaços, interferência entre ondas sonoras afinadas em proximidade e a transmissão do som através do meio físico (tradução própria — (Knowledge, 2021)).

37 *I'm Sitting In a Room* (1969) — peça sonora com a duração de 15 minutos e 33 segundos. Cf. (Hasse, 2012)

Texto narrado por Alvin Lucier: *I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have* (Lucier, 1969).

38 Idem

AH-17

Numa fase final, depois dos exercícios acima referidos, recorreu-se a uma nova ferramenta de escrita — a *Variantypetool* —, para a criação de uma série de desenhos digitais – AH 17. É uma *aplicação* (app) online para edição e interação com a tipografia, no campo estático ou cinético (Oliveira, 2020). Recorrendo a este meio foi possível incorporar todos os elementos característicos da escrita abordadas nos trabalhos anteriores num projeto único. Para além disso permitiu introduzir a dimensão do tempo, o que não tinha sido possível em trabalhos anteriores.

Começando por descrever a *Variantypetool*, esta funciona como um laboratório online de experimentação que permite alterar a escrita na sua forma em três categorias: edição de texto (*text-editing*), composição (*composition*) e animação (*animation*).

Em *Text-editing*, o utilizador insere uma palavra, uma frase, ou um texto, que pretenda usar para exploração. Aqui existe um leque de escolhas para o tipo de letra que se pretende usar (*typeface*), o tamanho da letra (*size*), o peso da letra (*weight*), a largura (*width*), espaçamento entre caracteres (*tracking*) e espaçamento entre palavras (*word spacing*) e entrelinha (*leading*). Para além destes parâmetros, também é possível escolher o alinhamento do texto (*alignment*) à esquerda, ao centro ou à direita), a cor (*color*) e a sua opacidade (*color opacity*), a opção de linha de contorno dos caracteres e a sua espessura (*stroke weight*) e cor (*stroke color*). Existe, ainda, a possibilidade de rotação (*rotation*) que permite rodar a imagem do texto geral (360°). Nesta categoria de *text-editing*, a ferramenta permite a inclusão de três textos (diferentes camadas). Visto que no segundo e terceiro texto (camada) as possibilidades de alteração não são variadas como no primeiro texto (camada), optou-se por não utilizar estas duas opções.

Em *Composition* a ferramenta permite criar composições com o texto que se criou na categoria de *Text-Editing*, através da repetição do mesmo (também se pode optar por não criar composição – *none*). São apresentados dois tipos de composição (para além de nenhuma – em *none*): a *Normal* e a *Grid* (grelha).

Dentro de *Normal*, são apresentados três parâmetros, nomeadamente: *number* (número de vezes que o texto é repetido), *x-offset* e *y-offset* (eixos x e y pelos quais o número de repetições do texto em *number* é repetido).

Claro que por mais vezes que se repita o texto (em *number*), se não forem alterados relativamente ao seu posicionamento (*x-offset* e *y-offset*), o texto acaba por ficar repetido sempre no mesmo ponto, ou seja, não é possível verificar alterações na composição, apenas um ligeiro aumento da espessura das letras.

Dentro de *Grid* são apresentados quatro parâmetros: *columns* (colunas), *rows number* (linhas), *x-offset* e *y-offset* (eixos). O tipo de composição baseia-se na estrutura de uma grelha em que o texto pode repetir-se horizontalmente e verticalmente (*columns* e *rows*), sendo que estas repetições podem ser repetidas segundo os eixos x e y (*x-offset* e *y-offset*). Tal como na composição anterior, apenas quando se alteram os parâmetros do eixo é que o texto se movimenta nas colunas e nas linhas (translação).

Por fim, em *Animation*, a ferramenta permite acrescentar uma variante – a dimensão temporal. Esta categoria divide-se em parâmetros: *Text-editing settings*, *X position*, *Y position*, *Opacity*.

Dentro de *Text editing Settings*, os parâmetros que podem ser trabalhados são referente ao texto em que pode fazer variações em *size*, *weight*, *tracking*, *words spacing*, *leading* individualmente ou a combinação de vários, sendo que todos têm a opção de inversão de valores (*invert values*).

Tanto em *X Position* como em *Y Position*, os parâmetros que são propostos para exploração são: *longitude*, *velocity* (velocidade) e *offset* (repetição), sendo que em *X Position* existem duas opções extra de movimento: a *Side to Side* e a *Around*. Por último em *Opacity*, são apresentados dois parâmetros: *velocity* e *offset*.

Como nesta categoria existe uma infinidade de possibilidades que implicam ver em tempo real, seria difícil de exemplificar como cada tópico destes influencia o texto que estava a ser usado até ao momento. Posto isto, realizou-se apenas uma experiência exemplificativa para terminar a descrição deste processo.

Tal como em trabalhos anteriores, que também usavam a *Tisana 17* como mote, a ferramenta foi explorada na tentativa de tornar visível a transição da escrita legível à para a imagem, através da manipulação das características definidoras da escrita. De seguida vão apresentar-se alguns exemplos dessas manipulações exercidas sobre os parâmetros mencionados acima pela ordem referida.

1 -TEXT-EDITING

Quando se inseriu a Tisana 17 na caixa de texto, a tisana aparecia escrita numa só linha pois não contém parágrafos, o que dificultava a visualização do processo. Por isso, o texto foi transcrito exatamente como está paginado no livro *351 tisanas* (sem quebra de página) – texto hifenizado com margem. O texto utilizado foi o seguinte:

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

Os parâmetros iniciais que foram utilizados, que vamos considerar como *grau zero* ou ponto de partida deste exercício, foram os seguintes:

Typeface:	Minipax	
Size:	17 (1 a 1000)	
Weight:	100 (100 a 600)	
Tracking:	0 (0 a 50)	
Word Spacing:	0 (0 a 50)	
Leading:	31 (0 a 1000)	17
Alignment :	esquerda	Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.
Color:	preto	
Color Opacity:	255 (0 a 255)	
Stroke Weight:	0 (0 a 10)	
Stroke Color:	preto	
Rotation:	360 (0 a 360)	

De todos os parâmetros acima referidos, apenas serão manipulados os que foram aplicados no projeto - neste caso, a série *AH 17*.

As imagens que se seguem são exemplos demonstrativos sobre como a manipulação de cada parâmetro pode mudar completamente a imagem e a legibilidade do texto.

Todos os valores originais se mantêm excepto:

Size: 5, 60 e 319

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.



Weight: 600 e 314

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carrinho.

Tracking: 10 e 50

17

Era uma vez uma chave que viv
mem. Durante muito tempo des
tidade o seu trabalho de abrir
descobriu que todo o seu traba
pre em abrir portas que já est
descobriu isso lançou-se coraj
bolso. Caiu no chão. Ficou ali.
chave e diz que coisa tão engr
rinho.

17

E r a u m a v
m e m . D u r a
t i d a d e o s
d e s c o b r i u
p r e e m a b r
d e s c o b r i u
b o l s o . C a i
c h a v e e d i z
r i n h o .

Word Spacing: 7

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um ho-
mem. Durante muito tempo desempenhou com hones-
tidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia
descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sem-
pre em abrir portas que já estavam abertas. Quando
descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do
bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a
chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um car-
rinho.

17

Era uma vez uma chave que v
mem. Durante muito tempo desempenho
tidade o seu trabalho de abrir
descobriu que todo o seu trabalho
pre em abrir portas que já est
descobriu isso lançou-se corajosamente p
bolso. Caiu no chão. Ficou ali.
chave e diz que coisa tão eng
rinho.

Leading: 0 , 10 e 46

17

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um car-rinho.

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um car-rinho.

2 -COMPOSITION

Nesta segunda parte, será explorada a categoria da composição do texto partindo da imagem inicial com os valores apresentados, no que considerámos ser o grau zero. A composição faz-se por meio da repetição do texto através das duas opções de estruturação para esse efeito, nomeadamente a *Normal* e a *Grid*, já referidas. As imagens que se seguem exemplificam as possibilidades de manipulação em ambas as situações:

NORMAL

(*Text-Editing*: Todos os parâmetros mantêm os mesmos valores do *grau zero*)

number: 3

x-offset: 0

y-offset: 0

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que já estavam abertas. Quando descobriu isso lançou-se corajosamente para fora do bolso. Caiu no chão. Ficou ali. Passa uma criança vê a chave e diz que coisa tão engraçada para fazer um carinho.

Todos os valores originais se mantêm excepto:

x-offset: 18 e 136

17171717

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que não precisavam de ser abertas. Descobriu isso quando abriu a porta de uma casa que não precisava de ser aberta. Caiu no chão. Ficou ali por algum tempo até que chegou a casa e disse que a chave era boa e que devia ser usada para fazer um carrinho.

17

17

17

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que não precisavam de ser abertas. Descobriu isso quando abriu a porta de uma casa que não precisava de ser aberta. Caiu no chão. Ficou ali por algum tempo até que chegou a casa e disse que a chave era boa e que devia ser usada para fazer um carrinho.

y-offset: 18 e 118

17

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que não precisavam de ser abertas. Descobriu isso quando abriu a porta de uma casa que não precisava de ser aberta. Caiu no chão. Ficou ali por algum tempo até que chegou a casa e disse que a chave era boa e que devia ser usada para fazer um carrinho.

17

Era uma vez uma chave que vivia no bolso de um homem. Durante muito tempo desempenhou com honestidade o seu trabalho de abrir portas. Até que um dia descobriu que todo o seu trabalho tinha consistido sempre em abrir portas que não precisavam de ser abertas. Descobriu isso quando abriu a porta de uma casa que não precisava de ser aberta. Caiu no chão. Ficou ali por algum tempo até que chegou a casa e disse que a chave era boa e que devia ser usada para fazer um carrinho.

[illegible][illegible]

~~[REDACTED]~~

[illegible]

3 -ANIMATION

Finalmente, nesta categoria, o texto ganha uma nova dimensão com a inclusão do tempo como variável. Em X Position são apresentados dois tipos de movimento (opcionais) do texto – *side by side* e *around*, que combinando com os parâmetros correspondentes à velocidade, tornam ainda mais viva essa movimentação, seja de uma forma lenta ou rápida. As possibilidades multiplicam-se quando se combinam todos os parâmetros e se anima cada um deles.

Como nesta categoria existe uma infinidade de resultados dependentes da manipulação de cada parâmetro, que implicam ver em tempo real, seria difícil de exemplificar como cada tópico destes influencia o texto usado até ao momento. Por essa razão, realizou-se apenas uma experiência exemplificativa para terminar a descrição deste processo.

1-Text-Editing (grau zero)

2-Composition – GRID (Columns: 3, Rows: 3; X-offset: 22 e Y-offset:22)

3-Animation:

TEXT EDITING SETTINGS (selecionados)

Weight + Invert Value

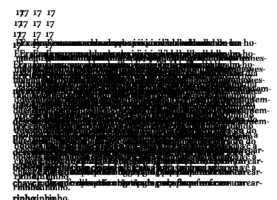
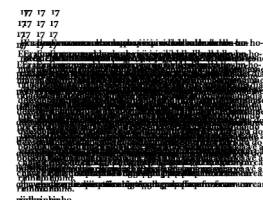
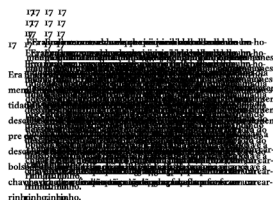
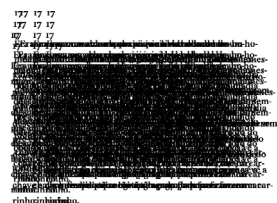
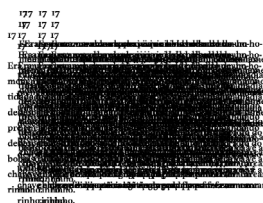
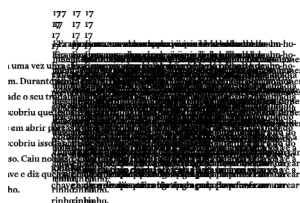
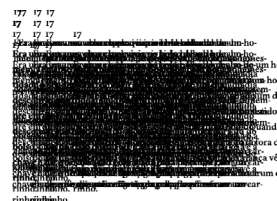
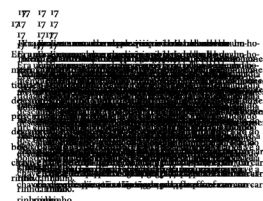
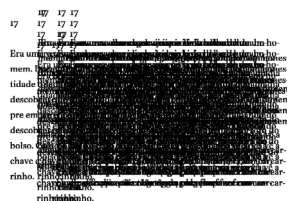
X POSITION - Around Y POSITION

Longitude: 3	Longitude: 0
Velocity: 3	Velocity: 0
Offset: 170	Offset: 0

OPACITY

Velocity: 0
Offset: 30

As imagens que se seguem correspondem à aplicação dos settings acima referidos e correspondem à sequência de nove frames exportados da animação.

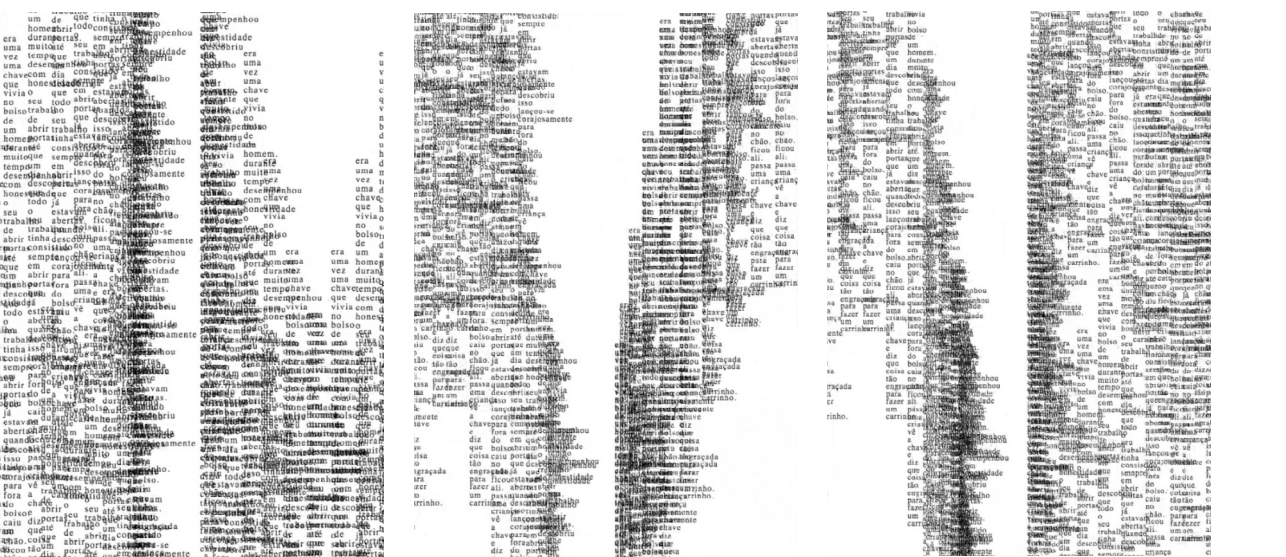


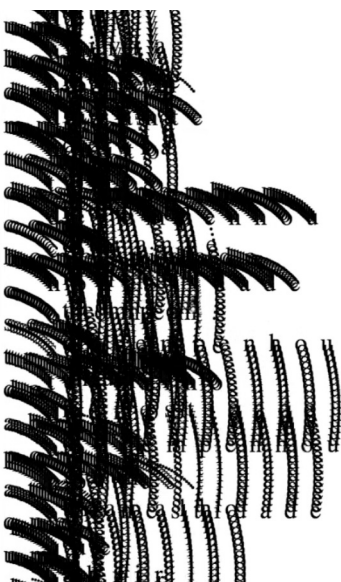
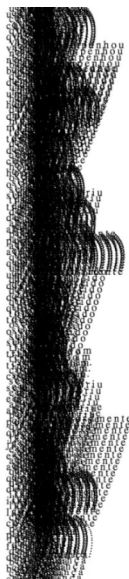
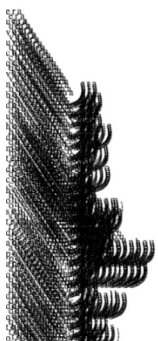
A série *AH 17* é uma série de desenhos resultante da exploração desta ferramenta, de diversas formas, manipulando diferentes parâmetros em cada uma delas, como foi referido.

Apesar de ser um tipo de desenho obtido por meio digital, é um processo rápido e eficaz de mostrar uma multiplicidade de formas de alteração da escrita, ficando evidente a transição da legibilidade para a visibilidade da escrita, em curtos instantes.

Estes trabalhos demonstram uma outra possibilidade de explorar plasticamente o signo linguístico em composições visuais de uma multiplicidade quase infinita. Cabe ao autor eleger as que considere mais consistentes com as suas opções artísticas.

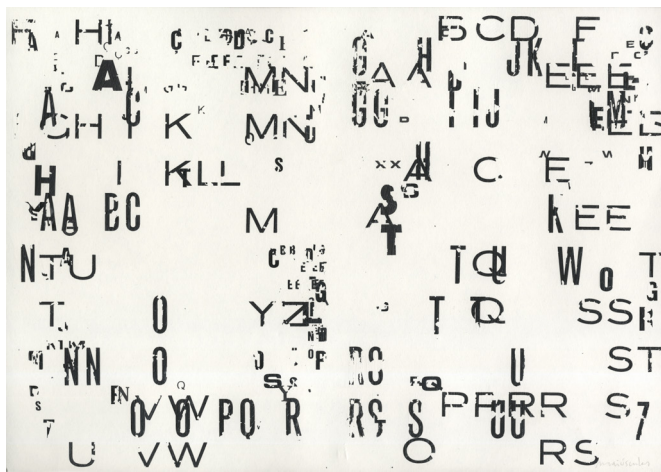
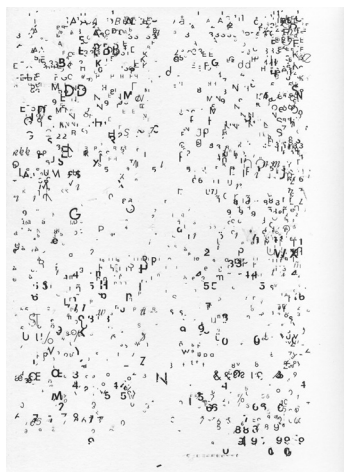
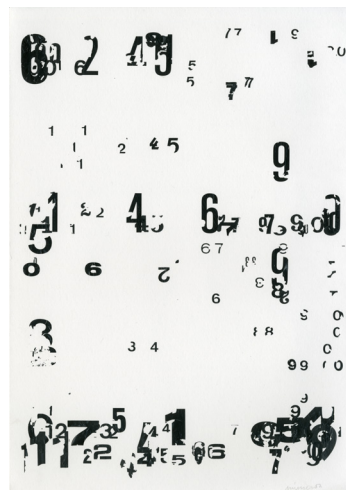
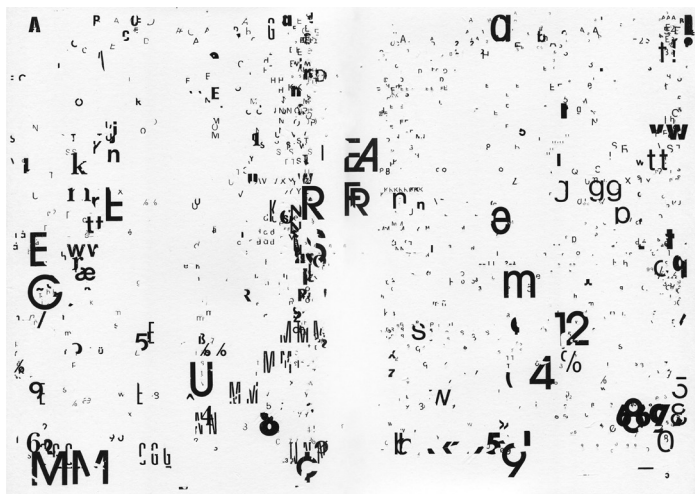
Todas as imagens que se seguem são composições resultantes de cinco animações *AH-17* — criadas através da ferramenta *VarianType Tool*, de Vânia Oliveira, sem dimensão, 2020.





BROKEN MOLD WRITINGS

A série *Broken Mold Writings*, consiste numa fase do projeto / estudo, em que a escrita não assume qualquer estrutura linguística ou semântica. Retirando à «escrita» qualquer valor retórico, literário, à semelhança do que acontece na obra de Denise Lach – *textural calligraphy* (referida anteriormente no capítulo II), evidencia-se apenas a textura visual resultante da combinação de caracteres.



[acima esquerda] *Broken Mold Writings*, Ana Mota Mecanorma s/ papel offset, 29,7 x 42 cm, 2019-22

[acima direita] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset 29,7 x 21 cm, 2019-22

[abaixo esquerda] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7 x 21 cm, 2019-22

[abaixo direita] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7 x 42 cm, 2019-22

[página do lado - acima esquerda] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7 x 21 cm, 2019-22

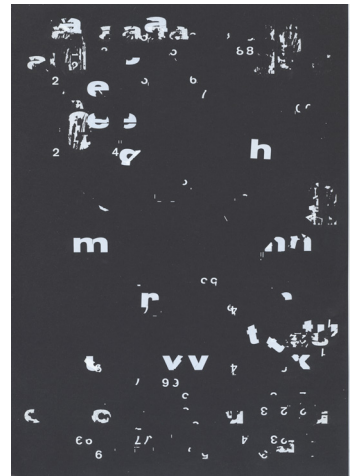
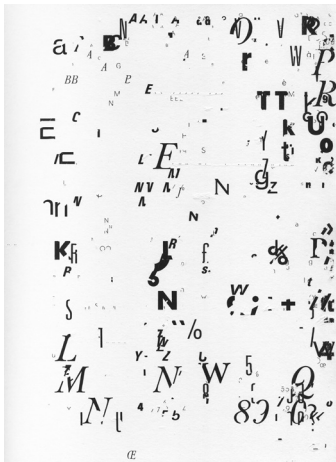
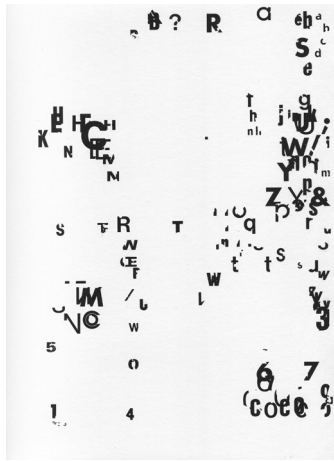
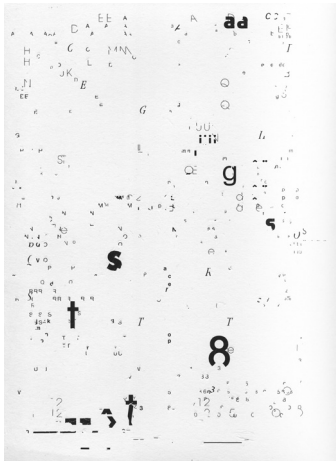
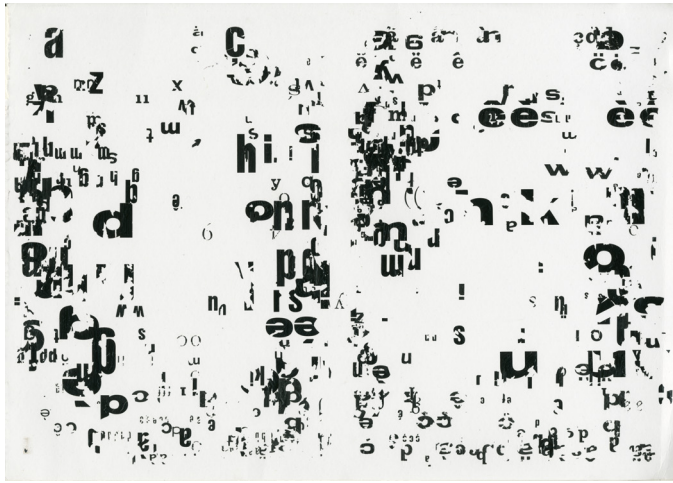
[página do lado - acima direita] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7 x 42 cm, 2019-22

[página do lado - meio esquerda] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7x 21 cm, 2019-22

[página do lado - meio direita] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7x 21 cm, 2019-22

[página do lado - abaixo esquerda] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7x 21 cm, 2019-22

[página do lado - abaixo direita] *Broken Mold Writings*, Ana Mota, Mecanorma s/ papel offset, 29,7x 21 cm, 2019-22



Composições visuais de caracteres (alfabeto latino), sem qualquer pretensão de significados, são «escritos» sobre papel, através de mecanormas de diferentes formatos, com diferentes tipos de letra – serifadas (ITC Garamond, Baskerville, Friz Quadrata), grotescas (Univers, Helvetica, Avant Garde, Neuzzeit Grotesk, Chinon, Franklin Gothic, Optima, Peignot, Futura) e egípcias (Egyptienne)- com corpos e pesos variáveis. Os últimos – corpos e pesos variáveis, como *regular*, *light* e *bold* – foram elementos de diferenciação nas composições: usando apenas os caracteres mais negros (*bold*) , apenas a *regular* e *light* , a combinação de ambos; ou, também, apenas letras de corpo reduzido. De notar que, e este é o ponto de partida e a constante deste trabalho, só se usaram, exclusivamente, caracteres quebrados, degradados, gastos (*Broken Mold*).

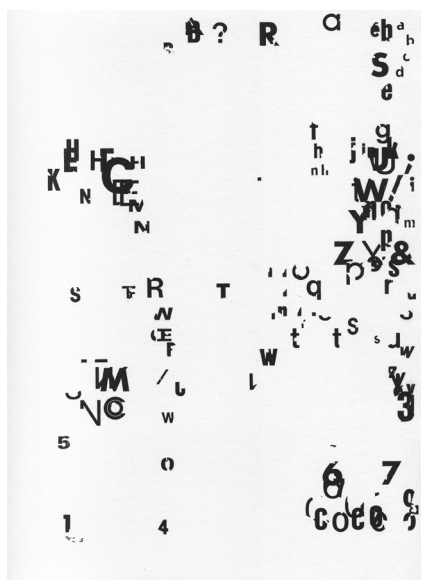
Com o uso deste tipo de material e a forma como é acomodado, as letras com o tempo vão-se degradando, ganhando outras formas. A composição gráfica e o processo de trabalho foram orientados inteiramente pelas características deste material: os vários catálogos de letras de decalque (e os seus formatos), sobrepostos no suporte, partiam sempre do mesmo ponto de alinhamento (canto superior esquerdo ou canto inferior direito). Deles, apenas se transferiam para o suporte (papel) como se referiu, os caracteres deteriorados, que estavam, necessariamente, distribuídos ao acaso, originaram composições em que surgem, umas vezes isolados pelo branco da folha, outras vezes criando volumes pela sobreposição dos mesmos.

Apesar de ausentes do gesto da caligrafia, em que se desenha cada caracter manualmente, há uma marca do autor e da sua mão. É ele, o autor que decalca a letra, mas não determina o lugar onde os signos gráficos se situam. O autor aplica a regra definida, mas não a composição final. Podemos então considerar que, aqui o autor é o acaso e a mão é o que torna visível.

Mais uma vez, há uma exploração da visualidade da escrita, desta vez sem qualquer texto literário como base³⁹ – remetendo-nos apenas para o material e para a textura por ele produzido. Apesar de ser algo característico da obra de Denise Lach, Ana Hatherly também partilhava desse entusiasmo pelo recurso a diferentes materiais para a sua produção artística, como oportunamente se

39 No limite, poderemos considerar que é, ainda, a *Tisana 17* que está a ser reescrita, pois todos os elementos não significantes do texto se encontram presentes. Um observador obstinado, poderia refazer, letra a letra a história da chave que poderia ser carrinho.

referiu, reconhecendo/descobrimdo as potencialidades dos mesmos, muitas vezes combinando-os. Entre eles, como já foi referido no capítulo II, encontramos o decalque a seco no seu estojo de ferramentas.



Ana Mota



Ana Hatherly

CONCLUSÃO

Ao diferenciar a palavra e a imagem no título desta dissertação, pretendia-se distinguir dois momentos— o ato de ler uma palavra e o de ver a sua imagem, numa escrita fonética. Com efeito, ler depende, necessariamente do ver, mas quando se lê fluentemente a imagem pode perder-se, em favor do significado. No entanto a palavra escrita é, antes de tudo o mais, uma imagem.

É opinião unânime entre os autores consultados, e que referimos ao longo do texto⁴⁰, de que a escrita começou por ser a representação de imagens que se relacionavam entre si criando retóricas simples.

Ao longo do primeiro capítulo procurou-se evidenciar essa relação. Recorreu-se ao contexto histórico para compreender como surge a palavra num mundo de imagens. Ou seja, compreender como da marca e do conjunto de marcas como representação do real, à interpretação simbólica dessa marca, se chega à abstração duma escrita que deixa de ser figurativa para se tornar o registo dos sons da língua – as imagens figurativas passam a imagens abstratas.

Um longo caminho se percorreu até à organização linear sequencial, da esquerda para a direita, de cima para baixo que estrutura a nossa escrita.

Da mão, ao cunho e estiletes, até ao cinzel e às canas, os gestos produzidos pelas ferramentas determinam a evolução das formas, adequando-se aos suportes, quer se tratasse de paredes, de tabuletas de argila ou cera, papiros, cerâmica, etc.

Conclui-se, portanto, que não se pode dissociar a evolução das ferramentas e dos suportes naquilo que foi a evolução formal da escrita. Ao mesmo tempo, a análise à forma como a escrita se construiu, permitiu compreender quais os elementos significantes da mesma — a marca, o gesto, o ritmo, a textura, a estrutura, a narrativa e a composição.

40 Roland Barthes, Eric Marty, Patrick Mauriès, Philip Meggs

Perceber a sua origem e a forma como a escrita evoluiu ao longo dos tempos, permitiu o entendimento da sua essência.

Partindo desse conhecimento, trouxemos a análise à obra de Gerrit Noordzij como caso específico, numa abordagem teórica sobre o desenho da escrita, no contexto da caligrafia. Na obra *The Stroke*, Noordzij demonstra o seu pensamento de uma forma objetiva e concreta sobre os elementos que conferem uma boa legibilidade, sempre tendo em consideração a ferramenta e a relação que esta estabelece com o desenho. A especificidade com que descreve esses elementos, acaba por complementar o primeiro capítulo, elucidando-nos sobre cada elemento abordado, num contexto prático de escrita. Os princípios do desenho da escrita de Noordzij contribuíram, igualmente como considerações e pontos de partida para prática projetual.

No projeto prático pretendeu-se explorar formalmente a visibilidade da palavra, recorrendo a um experimentalismo que se desenvolveu na destruição progressiva da sua legibilidade, ou seja, partiu-se de uma situação de legibilidade absoluta, para, progressivamente a desconstruir, podendo concluir-se que à medida que aumenta a ilegibilidade aumenta, também a sua visibilidade. Exploraram-se, pois, os princípios do que se denominou como escrita assémica, conforme é descrito na segunda parte do I capítulo.

Assim, a *Tisana 17* de Ana Hatherly é usada como a palavra/texto legível, aplicando-se os princípios da harmonia e legibilidade a que Noordzij se refere. É uma imagem universal, para quem tem conhecimento do alfabeto latino e da língua portuguesa. Todo o texto é legível, todos os que compreendem o código linguístico vêem/lêem a mesma coisa, embora a interpretação possa variar – tal como se tratasse de uma pintura pictográfica.

Ao longo da prática projetual, desconstruiu-se, pois, a *Tisana 17*, não no seu sentido literário, mas naquela que é a sua forma — a escrita. O traço, a marca, o gesto, o ritmo, a textura, a estrutura, a narrativa e a composição foram alterados individualmente e simultaneamente, através de diferentes suportes e ferramentas de escrita, partindo de diferentes formas de representação que evoluíram ao longo dos tempos — a caligrafia, a cursiva, a dactilografia e a escrita a computador.

A constante combinação de materiais multiplicou as metamorfoses da imagem da escrita, até à sua ilegibilidade, até se tornar, portanto, assémica. É um trabalho de possibilidades infinitas, mesmo que se explore apenas um dos elementos da escrita.

Esta meditação e experimentação, em torno dos limites da visibilidade da escrita, tem sido um assunto explorado em diferentes vertentes ao longo dos anos, por artistas, escritores, designers, entre outros, até aos dias de hoje, destacando-se o conceito de escrita assémica como uma das mais recentes abordagens à visibilidade da escrita.

A curiosidade da forma como toda esta dissertação se estrutura, acompanhando o trabalho de projeto — da legibilidade à visibilidade da escrita — inverte o processo da evolução da escrita. De facto, inicia-se, como já se referiu, com um exemplo de legibilidade absoluta para se chegar à escrita assémica. Ou seja, a viagem que a comunicação escrita iniciou, a partir da imagem até ao alfabeto, faz-se, agora em sentido contrário: do alfabeto volta-se à imagem.

Não se trata, contudo de um retorno a uma qualquer pré-escrita. É, pelo contrário a procura de uma visão contemporânea de formas que identificamos com escritas, mas que interditam qualquer tentativa de leitura.

A escrita assémica transporta-nos para o mundo da visualidade. O mesmo será dizer que nos coloca plenamente no espaço da produção e fruição artísticas.

Perante a variedade de soluções encontradas em resposta ao questionamento levantado na introdução, conclui-se que as possibilidades de desenvolvimento prático são infinitas. Foi possível perceber que no contexto projetual, os elementos que conferem legibilidade à escrita, são vários e poderão ser explorados individualmente. Mas decorreu, também, da análise do processo de trabalho a percepção da potencialidade da escrita assémica, como meio de criar imagens e outras formas poesia.

Para além de responder às perguntas levantadas na introdução, este trabalho suscitou novas questões que, num processo quase sem fim, convidam a novas investigações e novos desenvolvimentos práticos, que se podem vir a constituir como continuidade da presente investigação. Se a gestualidade de uma escrita assémica se aplicasse num caligrama, consideraríamos a imagem resultante um desenho gestual ou um caligrama assémico? Qual o efeito da manipulação da visualidade da linguagem na produção de significados linguísticos? De que forma se poderá analisar a escrita assémica do ponto de vista semiótico? De que forma o Futurismo, o Dadaísmo, o Letrismo, o Cubismo, entre outros, influenciaram a escrita assémica? O que traz a escrita assémica de novo?

Com efeito, o método de investigação-ação responde às perguntas através da sugestão de novos questionamentos. Porque desenhar é pensar.

O desenvolvimento deste projeto, no âmbito do mestrado, permitiu o questionamento de um tema de interesse, do ponto de vista pessoal, acompanhado pelo privilégio de um acompanhamento e orientação especializados, proporcionado pela instituição, que incentiva à continuação da investigação aliciando para a continuidade do percurso académico.

O trabalho projetual desenvolvido no contexto de mestrado, permitiu, para além de um aprofundamento de conhecimento teórico e técnico, o estabelecimento de contactos com autores e artistas que têm vindo a explorar vários temas dentro daquilo que é o desenho, abrindo portas para a prática profissional/artística.

BIBLIOGRAFIA

Aguiar, F. (2017). A visualidade na escrita de Hatherly. Em *Ana Hatherly: Território Anagramático*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta) | Fundação Carmona e Costa.

Araújo, L. M. (2000). A Escrita das Escritas: Introdução. Em L. M. (Coord.), *A Escrita das Escritas*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações ; ESTAR - editores.

Barthes, R., & Marty, E. (1987). Oral/Escrito. Em *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral/Escrito Argumentação). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Barthes, R., & Mauriès, P. (1987). Escrita. Em *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral/Escrito Argumentação, pp. 32-57). Imprensa Nacional Casa - Casa da Moeda.

Blank, I. (2019). *Irma Blank*. London: Koenig Books.

Cazade, E., & Thomas, C. (1987). Alfabeto. Em F. G. (Coord.), *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral/Escrito Argumentação). Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Ceia, C. (27 de dezembro de 2009). *Hipertexto*. Obtido de E-Dicionário de Termos Literários: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/hipertexto/>

Coimbra, P. M. (2012). *A Palavra na Pintura Portuguesa no Séc. XX (do início da República ao fim do Estado Novo)*. Dissertação, Universidade de Lisboa- Faculdade de Belas Artes, Ciências e Teoria da Arte, Lisboa.

Fletcher, A. (2010). *Picturing and Poeting*. London: Phaidon Press Limited.

Gaze, T. (24 de setembro de 2011). *Asemic Movement 1*. Obtido de Issuu: <https://issuu.com/eexxiitt/docs/asemicmovement1>

Gaze, T., & Jacobson, M. (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Brooklyn: Punctum Books.

Harris, D. (2003). *The Calligrapher's Bible*. Barron's Educational Series, Inc.

Hatherly, A. (1975). *A Reinvenção da Leitura [breve ensaio crítico]*. Obtido de Arquivo Digital da Po.Ex: https://www.po-ex.net/images/stories/textoscolectivos/ah_poexttdpep_p138-152_reinvencaodaleitura_1975.pdf

Hatherly, A. (1997). *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera.

Hatherly, A. (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Quimera.

Hatherly, A. (2004). *Interfaces do Olhar - Ana Hatherly | Uma Antologia Crítica | Uma Antologia Poética*. Lisboa: Roma Editora.

Hatherly, A. (2019). *Mapas De La Imaginación y La Memoria*. León: Universidad de León.

Lach, D. (2014). *Calligraphy: a book of contemporary inspiration*. London: Thames & Hudson Ltd.

Lach, D. (2015). *Journeys in Calligraphy*. London: Thames & Hudson.

Lach, D. (s.d.). *Présentation*. Obtido em agosto de 2019, de Denise Lach Calligraphie: <https://www.deniselach.com/blank-1>

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.

Molina, J. J. (1995). *Las Lecciones Del Dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Noordzij, G. (2019). *The Stroke: theory of writing*. Amsterdam: Royal Academy of Art.

Oliveira, V. (2020). *variantype.tool*. Obtido de variantype.tool v1.0.0: <https://preview.p5js.org/vaniaoliveira/present/lu8-bWUBj>

Riviére, J.-L. (1987). Gesto. Em *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral/Escrito Argumentação). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Santos, D. d. (2015). *A Letra Portuguesa*. Leça da Palmeira: Dino dos Santos DStype Unipessoal Lda.

Schwenger, P. (2019). *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tullet, B. (2014). *Typewriter Art: a modern anthology*. London: Laurence King Publishing.

OBRAS CITADAS

Aguiar, F. (2017). A visualidade na escrita de Hatherly. Em *Ana Hatherly: Território Anagramático*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta) | Fundação Carmona e Costa.

Araújo, L. M. (2000). A Escrita das Escritas: Introdução. Em L. M. (Coord.), *A Escrita das Escritas*. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações ; ESTAR - editores.

Barthes, R., & Marty, E. (1987). Oral / Escrito. Em *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral / Escrito Argumentação). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Barthes, R., & Mauriès, P. (1987). Escrita. Em *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral / Escrito Argumentação, pp. 32-57). Imprensa Nacional Casa - Casa da Moeda.

Blank, I. (2019). *Irma Blank*. London: Koenig Books.

Cazade, E., & Thomas, C. (1987). Alfabeto. Em F. G. (Coord.), *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral / Escrito Argumentação). Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Ceia, C. (27 de dezembro de 2009). *Hipertexto*. Obtido de E-Dicionário de Termos Literários: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hipertexto/>

Coimbra, P. M. (2012). *A Palavra na Pintura Portuguesa no Séc. XX (do início da República ao fim do Estado Novo)*. Dissertação, Universidade de Lisboa- Faculdade de Belas Artes, Ciências e Teoria da Arte, Lisboa.

Fletcher, A. (2010). *Picturing and Poeting*. London: Phaidon Press Limited.

Gaze, T. (24 de setembro de 2011). *Asemic Movement 1*. Obtido de Issuu: <https://issuu.com/eexxiitt/docs/asemicmovement1>

Gaze, T., & Jacobson, M. (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Brooklyn: Punctum Books.

Harris, D. (2003). *The Calligrapher's Bible*. Barron's Educational Series, Inc.

Hatherly, A. (1975). *A Reinvenção da Leitura [breve ensaio crítico]*. Obtido de Arquivo Digital da Po.Ex: https://www.po-ex.net/images/stories/textoscolectivos/ah_poexttdpep_p138-152_reivencaodaleitura_1975.pdf

Hatherly, A. (1997). *351 Tisanas*. Lisboa: Quimera.

Hatherly, A. (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Quimera.

Hatherly, A. (2004). *Interfaces do Olhar - Ana Hatherly | Uma Antologia Crítica | Uma Antologia Poética*. Lisboa: Roma Editora.

Hatherly, A. (2019). *Mapas De La Imaginación y La Memoria*. León: Universidad de León.

Lach, D. (2014). *Calligraphy: a book of contemporary inspiration*. London: Thames & Hudson Ltd.

Lach, D. (2015). *Journeys in Calligraphy*. London: Thames & Hudson.

Lach, D. (s.d.). *Présentation*. Obtido em agosto de 2019, de Denise Lach Calligraphie: <https://www.deniselach.com/blank-1>

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.

Molina, J. J. (1995). *Las Lecciones Del Dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Noordzij, G. (2019). *The Stroke: theory of writing*. Amsterdam: Royal Academy of Art.

Oliveira, V. (2020). *variantype.tool*. Obtido de variantype.tool v1.0.0: <https://preview.p5js.org/vaniaoliveira/present/lu8-bWUBj>

Riviére, J.-L. (1987). Gesto. Em *Enciclopédia Einaudi* (Vol. 11. Oral/Escrito Argumentação). Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Santos, D. d. (2015). *A Letra Portuguesa*. Leça da Palmeira: Dino dos Santos DStype Unipessoal Lda.

Schwenger, P. (2019). *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tullet, B. (2014). *Typewriter Art: a modern anthology*. London: Laurence King Publishing.

ANEXOS

- *Vir Há*

- *Broken Mold Writings* – texto de apresentação

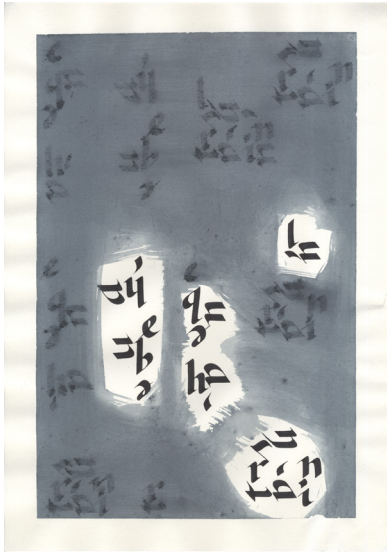
- Galeria Ocupa – exposição *DeTalhados Sentidos*

VIR HÁ – DESENHOS REALIZADOS PARA O LIVRO DE POESIA DE ALCIÃO

Projeto realizado no contexto do ¼ studio, na realização de composições caligráficas para o livro de poesia *Vir Há*, de Alcião.

Partindo dos títulos dos capítulos e dos poemas de Alcião, foram desenhados os estudos e as composições caligráficas inspiradas nas escritas orientais, para manter a coerência da linha gráfica presente nos livros da mesma coleção, desenhada pelo designer Gil Maia.

Sobre papel texturado, as composições foram desenhadas com *parallel pen* (tinta preta). Algumas das composições foram ocultadas através do aguarelar da tinta, isolando os estudos que iriam ser usados para as composições finais.





Imagens dos estudos realizados de composições caligráficas para o livro *Vir Há* de Acião.

42 x 29,7 cm

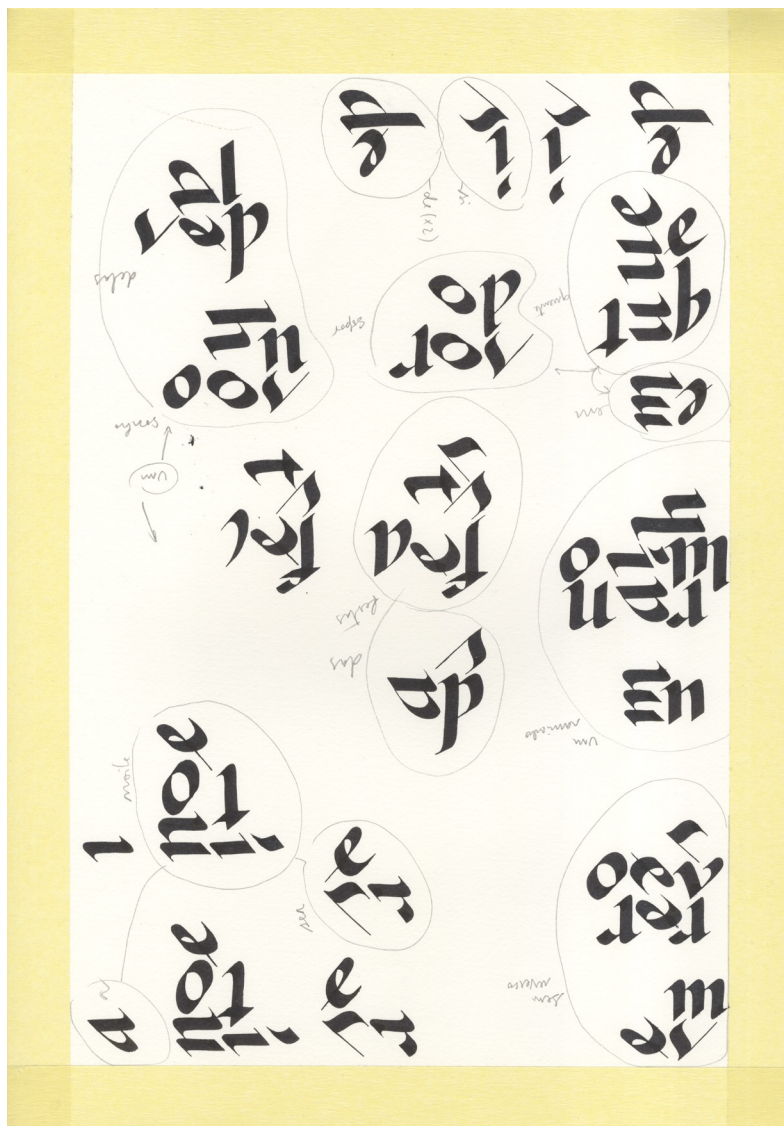
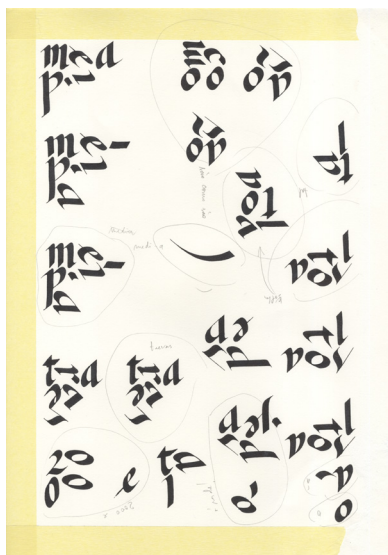
2021-2022

Handwritten text in a stylized, calligraphic script, possibly a form of shorthand or a specific dialect. The text is arranged in several lines, with some characters appearing to be ligatures or combinations of letters. The script is written on a light-colored background.

Handwritten text in a stylized, calligraphic script, possibly a form of shorthand or a specific dialect. The text is arranged in several lines, with some characters appearing to be ligatures or combinations of letters. The script is written on a light-colored background.

Handwritten text in a stylized, calligraphic script, possibly a form of shorthand or a specific dialect. The text is arranged in several lines, with some characters appearing to be ligatures or combinations of letters. The script is written on a light-colored background.

Handwritten text in a stylized, calligraphic script, possibly a form of shorthand or a specific dialect. The text is arranged in several lines, with some characters appearing to be ligatures or combinations of letters. The script is written on a light-colored background.

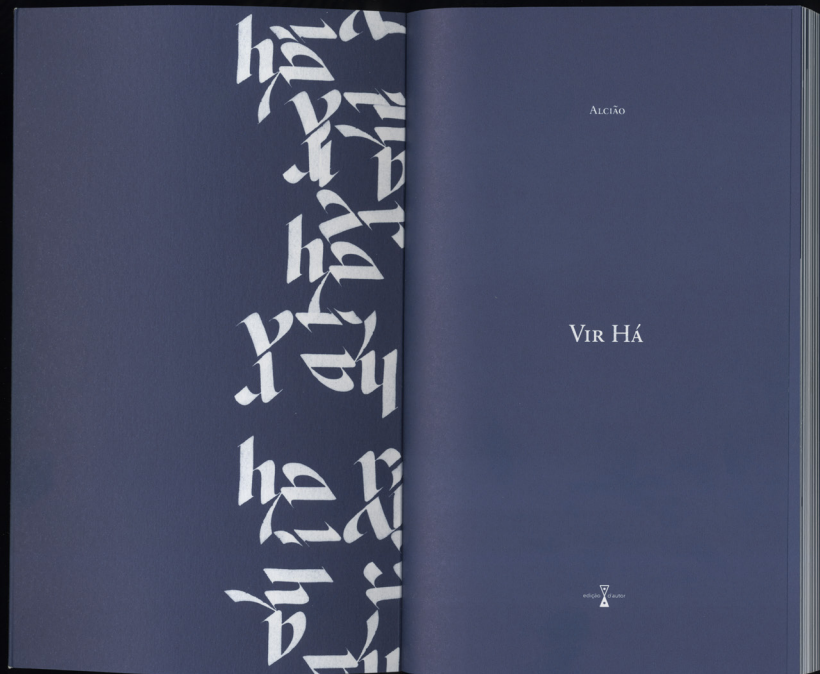


Imagens dos estudos realizados de composições caligráficas para o livro *Vir Há* de Alcão.
42 x 29,7 cm
2021-2022

Todos as composições foram digitalizadas e posteriormente trabalhadas digitalmente, em que cada composição foi vetorizada através do programa *Adobe Illustrator*. Após a conclusão desse processo, as imagens foram compostas na paginação do livro em relação com os poemas, repetindo a imagem, na maioria das vezes, para o prolongamento da sua verticalidade.



Imagens do livro *Vir Há*, de Alcíão
– Exemplos da disposição das composições caligráficas ao longo do livro.
2021



BROKEN MOLD WRITINGS – TEXTO DE APRESENTAÇÃO USADO NA CANDIDATURA A PUBLICAÇÕES

This is a personal project that is part of a larger research: the word as image. This series focuses one of the axis of this research, namely Textural Writing — which prioritizes looking at letters as abstraction, devoid of meaning.

Five visual compositions are “written” on paper, using dry transfers of different formats and different typefaces. The criteria that determined what letter would be used in each sheet of dry transfer was the state of conservation of each individual letters. Only the damaged ones were used; all the sheets were aligned by the same point and the dry transfers sheet distribution was the “grid” behind each composition. In essence, it was time and chance that determined the final result of each composition, effectively assuring that the texture created acts as text, meant to be seen, not something to be read.

Writing is made visual. Text becomes texture.

Broken Mold Writings by Ana Mota

2019/2020

...isso posto hoje! ah ah... agora
...queno. mesmo. Quería cinco
...le? Sem grande. Isso é pescoco? bon
...m bocadinho. É só um torrãozinho pa
...car... assim. (ggrrrr... máquina a pico
...v. pode ser. Eu tenho tempo... É tudo p
...já há... OK. É só então. bip bip bip p
...tripas. por favor. às vezes dá jeito
...bip püp. É mais? matou o homem
...vai ser só hoje? Sim. q
...quatro. cinco... estou
...não vou tão p

DETALHADOS SENTIDOS – EXPOSIÇÃO NA GALERIA OCUPA

O espaço do antigo talho da Rua do Bonfim nº422 | 424, transformado numa galeria, distancia-se da típica galeria-cubo branco, já que preserva a sua identidade, apenas alterando a função. A proposta lançada a artistas, para o utilizarem como um lugar-laboratório aberto à criação, propõe o desafio da construção de um diálogo bionívoco entre espaço e intervenção artística.

No contexto inaugural do espaço e partindo da transmutação (Talho para Galeria), optou-se pela realização de obras para este contexto ao invés de expor trabalhos pré-concebidos. *DeTalhadados Sentidos* resultou numa intervenção *site-specific* que problematiza a transfiguração de um estabelecimento comercial, dedicado à venda de carnes, num lugar expositivo através da espacialização da palavra enquanto meio expressivo e plástico. O que pode uma palavra no espaço? A experiência espacial transforma a interpretação da escrita? Pode a palavra constituir-se como veículo transicional entre identidades espaciais distintas no mesmo lugar? E que forma é que a palavra pode servir, neste contexto, como meio transicional?

O intuito da pesquisa sobre a palavra na sua conversão em imagem, foi aqui explorada em contexto expositivo, na relação com o espaço e para o espaço. A transição de dois lugares, nomeadamente de um talho para uma galeria, foi feita por intermédio da palavra/ escrita. A palavra, representação gráfica de uma linguagem, reproduz o lugar talho na qualidade de representação de idiossincrasias a ele intrínsecas. A capacidade de reconhecimento e perceção de um lugar advêm de estímulos sensoriais, desde a cor, formas, cheiros, sons, texturas, entre outros, que memorizamos e transpomos para outras situações.

A palavra foi trabalhada, então, na sua função e qualidades plásticas, com o desígnio de replicar esses estímulos. Para isso, foram adotados processos de escrita criativa, como o *Oulipo*, nomeadamente o procedimento de *lista/ inventário*, e a *escrita conceptual*,

como metodologias para a elaboração de conteúdo (semântico) e referências (visuais) a propósito dessa relação da palavra com o contexto.

A lista/ inventário, como o próprio nome indica, consiste em listar e/ ou inventariar coisas (objetos, sons, cores, etc). A escrita conceptual tem uma estrutura. A frequência de estabelecimentos de venda de carne, foi oportuno para o levantamento e registo do ambiente, desde a sua sonoridade, diálogos e visualidade (cores, texturas, etc.)

A propagação do som, a maneira como ele enche de ruído o talho com aqueles *tac tac tac* do cutelo a partir a carne, ou o diálogo dos clientes a pedirem para cortar mais fino, são agora palavras que ocupam e enchem o espaço daquela nova galeria. Apesar do silêncio, agora, na última, para quem lê essas palavras é facilmente absorvido por elas e pelo que elas representam, sendo facilmente (para quem frequentasse este tipo de estabelecimentos) reproduzir e imaginar o som e o barulho desse lugar. A escrita das palavras nas paredes, através da caligrafia, como uma propagação do som limitado por estas, envolvem o espaço e vice-versa e, também, por quem lá entra, havendo um diálogo entre a obra, o espaço e o leitor. As imagens que se seguem são o resultado final desta intervenção:

Nas paredes, a intervenção caligráfica ocupa o espaço como se ela sempre lá estivesse, como se lhe pertencessem, da mesma maneira que os sons pertencem ao lugar. As tomadas elétricas, o balcão da torneira, o candeeiro de mosquitos que eram elementos que quebravam a bidimensionalidade das paredes lisas, foram diluídos pelas palavras, sublinhando essa ideia de pertença. O teto, por exemplo, dispensou essa ocupação, por ser espelhado, a sua característica refletora ampliava e duplicava a textura da escrita das paredes. A escrita fluía assim, contrapondo-se às características do espaço, tornando-se mais rica e singular pelo dismorfismo no teto e pela tridimensionalidade da, agora, galeria.

Também as montras frigoríficas, exibiam palavras que remetiam para carne e sangue fresco. A lista de compras de uma cliente e os sons do corte da carne do *tac tac tac*, *fin fin fin* são pretextos para a realização de monotípias que simulam a carne, os animais abertos a meio, a vivacidade do sangue, através de palavras escritas

a pincel com tinta vermelha de tipografia (à base de óleo). Os gan-
chos utilizados para a suspensão de carne, serviram para o mesmo
efeito, neste caso, para os desenhos, reforçando essa ideia carnal.

A exposição inaugurou no dia 5 de abril e esteve patente até ao dia
20 do mesmo mês.



Imagens da exposição - *DeTalhados Sentidos*
na Galeria Ocupa, Porto.

Imagens da exposição - *DeTalhados Sentidos*
na Galeria Ocupa, Porto.



ga, menina? Sim
queria deste aqui
com pelo ou sem
e carne? quanto
para mim. É pa
aos bocados?
e colher de ta
meio quilinho

...Sim...isso mes
...pequeno, não ar
...pele? Sem pele
...um bocadinho
...a picar...assim
...Sim, pode ser.
...de já há...Ok.
...de tripas, por

