CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

OFICINA DE LETTERING: UM RESGATE ESTÉTICO PELO DESENHO PERSONALIZADO DAS PALAVRAS

Juliana Leme Varajão Portugal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título/certificado em Mestrado Em Filosofia e Ensino

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Giglio Gatto
Coorientadora: Profa. Dra. Talita Oliveira

Rio de Janeiro,
Agosto / 2022.

OFICINA DE LETTERING: UM RESGATE ESTÉTICO PELO DESENHO PERSONALIZADO DAS PALAVRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título/certificado em Mestrado em Filosofia e Ensino.

Juliana Leme Varajão Portugal

Banca examinadora:

_____

Presidente, Prof. Dr. Eduardo Giglio Gatto (PPFEN-CEFET/RJ - orientador)

_____

Profa. Dra. Talita Oliveira (PPFEN-CEFET/RJ - coorientadora)

_____

Professor Dr. Reginaldo da Rocha Leite (UERJ)

_____

Professor Dr. Roberto Cesar Zarco Câmara (PPFEN-CEFET/RJ)

Rio de Janeiro,
Agosto / 2022.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

"Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário"

Fayga Ostrower

AGRADECIMENTOS

Me ponho em lágrimas e propositalmente escrevo por último este item da dissertação na esperança de conseguir reunir aqui todos aqueles que me sustentaram ou motivaram para que essa pesquisa se tornasse realidade enfim. Mas, com pesar, acredito que não seria capaz de tamanha habilidade e, por isso, o farei em ordem cronológica, o quanto possível.

Ao Juliano Bonfim, que me incentivou a estar aqui. Que me mostrou que essa podia ser uma realidade possível. Agradeço também pelas conversas e reflexões motivadoras nas viagens de volta pra casa.

À minha família, que, mesmo com a distância física vibrou e se emocionou tanto quando eu finalmente avisei que meu projeto tinha sido aprovado e guardou os abraços para quando nos encontramos. Minha mãe, Lelena, que, antes mesmo que eu desse a notícia, já previa instintivamente que algo muito importante seria dito naquela chamada de vídeo. Ao meu pai, Hailton, que na sua discrição respeitosa, vibra e sorri quando eu digo o *status* do andamento dos meus estudos e pela prestatividade em me auxiliar em fazer esse projeto acontecer, mesmo que eu o tenha poupado. À minha irmã Luciana, pelo sorriso maduro como quem, mesmo de longe, mostra sua admiração. E à Liz, minha sobrinha e afilhada amada, que me obriga a ver a brincadeira onde ninguém vê e me ajuda a ter a alma mais leve.

Aos colegas que conheci no CEFET, em especial ao Luis Felipe, que foi meu primeiro vínculo afetivo na instituição, pelas conversas e pelas trocas filosóficas (ou não) e que se mostrou um amigo generoso e primordial nessa caminhada.

Aos professores que foram tão sensíveis, generosos, compreensíveis e que me auxiliaram no processo desse projeto: Thomaz Estrella, Marcelo Senna, Taís Silva Pereira, Felipe Gonçalves Pinto, Renilda Barreto, Nara Santana, Leonardo Diniz do Couto. Em especial ao Eduardo Gatto, professor e orientador, que sempre se mostrou prestativo e generoso nas sugestões e tão compreensivo no meu processo. À Talita Oliveira, coorientadora, por se mostrar disponível desde o primeiro contato. Aos membros da banca, que tão prontamente aceitaram fazer parte dessa avaliação: Roberto Zarco, pela minúcia e cuidado em ler o trabalho e, igualmente, falar sobre ele e fazer apontamentos tão pertinentes. Ao Reginaldo Leite, minha antiga admiração na graduação, por ter sido muito mais do que eu imaginaria nessa minha nova fase acadêmica, não só pela presteza e delicadeza em contribuir com a minha escrita, mas pela empatia, pelo incentivo e palavras de carinho constantes. Pelo vínculo afetivo mantido mesmo depois de anos e pela alegria de sempre!

Aos amigos, que são minha família também. À amiga e comadre Débora Peluso, que foi fundamental incentivadora nos meus momentos de inércia. Aos amigos da Oficina, que foram tão compreensivos quando precisei me afastar do trabalho. Em especial ao Marcelo Manga,

que me mostra sempre o lado palpável da história, a ver o óbvio e o tangível e, junto com a Drica, por me trazerem à casa quando eu precisei virar a noite para chegar a tempo do ensaio. Ao irmão Alexandre Queiroz, que dividiu suas angústias acadêmicas comigo e ajudou a aliviar as minhas. Pelas risadas e pelas ligações inesperadas, pela escuta generosa e pelo eterno incentivo. Aos Brunos pela paciência e carinho. À Karol Figueiredo, que não hesitou em nenhum instante em revisar a tradução, e o fez com todo o carinho e cuidado do mundo, mesmo sem ter sido preparada para isso com antecedência. Ao Caio e Eloir, queridos amigos que a vida profissional me trouxe, pela troca de experiências e desabafos.

À Chloe, minha gata, que, na sua ânsia por atenção, me lembrava de mudar o foco e sorrir nos momentos em que eu estava mais angustiada frente ao computador e que foi minha grande companhia física nas madrugadas adentro.

Aos meus alunos, por me inspirarem, motivarem e por se permitirem fazer parte desse processo junto comigo.

À Rosalia, que chegou no momento mais angustiante em tantos aspectos. Pelo incentivo diário, pela escuta ativa, por me ajudar a pensar e agir com delicadeza e objetividade, a ouvir e falar com clareza e calma, mesmo quando o nervosismo tomou conta. Que no seu caos acolheu o meu e tornou essa caminhada mais leve.

E a todos que, na dimensão física ou espiritual, não sendo possíveis de listar aqui, se fazem presentes: meu agradecimento pelo amparo e inspiração de sempre.

RESUMO

Oficina de Lettering: Um resgate estético pelo desenho personalizado das palavras

O presente trabalho busca trazer a reflexão por meio de uma oficina de *lettering* como linguagem visual e produto desta pesquisa, alinhada a um debate sobre o decorrer da cultura da escrita latina influenciada pela herança estética deixada pela inscrição contida na coluna de Trajano, em Roma, bem como outras formas usadas ao longo da história. Ao mesmo tempo, refletir sobre a influência política e dos símbolos gráficos nos sistemas de escrita, fazendo um paralelo com os traços caligráficos e desenhos das letras que estão diretamente ligados à cultura social e estética, que influenciam e são influenciados, inclusive, pelas suas pronúncias ao longo da história e do surgimento da escrita. A proposta conta com dois relatos de experiência que permitiu colocar em prática parte do cronograma previsto na Proposta de Produto Educacional, escrita para a presente pesquisa. Nesta dissertação encontram-se também alguns aspectos relevantes historicamente no que diz respeito ao desenvolvimento de sistemas alfabéticos.

Palavras-chave: Estética; *lettering*; caligrafia.

ABSTRACT

Lettering Workshop: An aesthetic rescue through the personalized design of words

The present work seeks to bring reflection through a lettering workshop as a visual language and product of this research, aligned with a debate about the course of the Latin writing culture influenced by the aesthetic heritage left by the inscription contained in Trajan's column, in Rome, as well as other forms used throughout history. At the same time, this work intends to reflect on the political influence and graphic symbols in writing systems, in parallel with the calligraphic strokes and letter designs that are directly linked to social and aesthetic culture, which influence and are influenced, even by their pronunciations, throughout history and the emergence of writing. The proposal has two experience reports that made it possible to put into practice part of the schedule foreseen in the Educational Product Proposal written for this research. In this dissertation, there are also some historically relevant aspects regarding the development of alphabetic systems.

Keywords: Aesthetics; lettering; calligraphy.

SUMÁRIO

Introdução 9

1. A gênese da letra como imagem e mensagem 13
1.1. Idade antiga – do antes ao eterno 14
1.2. A contribuição de Roma 21
1.3. A Idade Média e suas escrituras secretas 31
1.3.1. A invenção da imprensa 39
1.4. Os efeitos da Revolução Industrial 45
1.5. Vinte e poucos 51

2. Materiais, estrutura e a experiência estética na composição 58
2.1. Caligrafia, tipografia e lettering. Há diferença? 62
2.2. Caligrafia - a mãe de todas as letras 64

3. Oficina de Lettering 85
3.1. Workshop on-line: Relato de experiência 91
3.2. Eletiva em EAD: Relato de experiência 98

Considerações Finais 105

Referências 108

Apêndice - Apresentações de aula 113
4.1. Aula 1 113
4.2. Aula 2 118
4.3. Aulas 3 e 4 123
4.4. Aula 5 130

Introdução

Processos criativos são parte da potência humana. Desde a infância, nas primeiras experiências com lápis e canetas, o desenho, mesmo que instintivamente, faz parte dos nossos processos de criação. Posteriormente, a caligrafia se faz presente no desenvolvimento da alfabetização, mas é só na vida adulta que essas duas práticas - a do desenho e da caligrafia - costumam se unir. O *lettering* é justamente a junção dessas duas práticas: uma técnica onde desenha-se letras de um modo personalizado a partir do seu contorno ou seu preenchimento. Ou seja, o foco principal é o desenho, onde a temática predominante são as letras.

> "Em resumo, o lettering conta uma história por meio de formas de letras desenhadas. Essas letras não são parte de fontes que possam ser compradas e simplesmente usadas muitas e muitas vezes. Ao contrário, elas são criadas especialmente para uma situação e com um propósito. Nesse sentido, pode ser comparado à ilustração – uma ilustração feita com letras."[1]

Fayga Ostrower nos diz em seu livro Criatividade e Processos de Criação, que "A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural."[2] A autora cita que o ser humano cresce conforme sua realidade social. Sendo assim, cabe dizer que nenhum artista produz pelo senso estético "mágico" que lhe é atribuído, ou como dom ou prática exclusiva de seu próprio esforço e desejo. Na mesma linha, Linda Nochlin[3] diz que a concepção de que a arte é uma expressão individual e uma experiência emocional é uma visão equivocada, visto que "O fazer arte envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas ou noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino ou de um período longo de experimentação individual." Ou seja, o contexto em que se vive e a cultura em que estamos inseridos interfere diretamente no processo de criação. Se hoje interpretamos o *lettering* como o "desenho de letras", precisamos entender que, para que ele surgisse, outras práticas culturais e de escrita foram usadas ao longo da história da humanidade.

A escrita não foi inventada em um lugar ou tempo específico, mas desenvolveu-se a partir de diferentes origens de tempo e locais. Todo povo primitivo teve uma linguagem verbal e algo que se assemelhasse a uma espécie de escrita que entendemos atualmente como um substituto a ela. Aprendemos, quanto humanidade, a decifrar os sinais da natureza. Os

---

[1] FLOR, M. The Golden Secrets of Lettering. 2017, p.12, tradução nossa.
[2] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.5.
[3] NOCHLIN, L. Por que não houve grandes mulheres artistas? 2016.

fenômenos que ocorriam passavam por processos que passaram a ser lidos pelo homem. Posteriormente, passamos a sacralizar lugares e objetos, atribuindo poderes a eles, até que começamos a desenvolver uma comunicação gráfica com espíritos da natureza através de símbolos gravados e pintados no espaço. A partir daí é que começaremos a organizar de maneira linear o pensamento, cronologicamente. Assim, podemos considerar que os processos de criação passarão a desenvolver-se em dois níveis: o de caráter individual e o de caráter cultural.

> "A escrita é, no entanto, muito mais do que a "pintura da voz", como queria Voltaire. Tornou-se a suprema ferramenta do conhecimento humano (ciência), agente cultural da sociedade (literatura), meio de expressão democrática e informação popular (a imprensa) e uma forma de arte em si (caligrafia), para mencionar apenas algumas manifestações."[4]

Hoje temos computadores capazes de reconhecer vozes, identificar faces e, até mesmo, construir um “pensamento”, baseados na comunicação eletrônica e em sistemas de inteligência artificial. Máquinas podem não apenas "pensar", mas desenvolver programas inteiros sozinhas. Essa aproximação de novos recursos tecnológicos "predispõe a escrita manual ao seu desaparecimento."[5] De fato, em nosso cotidiano, a escrita manual perdeu força em seu uso cotidiano, mas buscamos aqui fazer um resgate dessa cultura do fazer manual para usarmos como recurso artístico. Criar é dar forma às coisas, estruturar e, para isso, buscaremos referências históricas para "fundamentar a ideia dos processos criativos utilizando noções teóricas sobre a estrutura da forma."[6] Daí o estudo teórico e prático da caligrafia ao longo da história. Assim, poderemos debater o desenvolvimento de caracteres personalizados de acordo com a necessidade de expressão da composição individual do aluno.

No Brasil, é inegável e de largo conhecimento que nosso desenvolvimento cultural nasce à sombra de um longo processo de influência europeia. Toda a evolução caligráfica que vai ocorrer principalmente na Europa, de onde vai surgir a escrita latina, culminará na caligrafia ensinada nas escolas e utilizada pelas pessoas alfabetizadas no século XIX, ao mesmo tempo em que se movimentava o processo de formação da República no Brasil, que tinham uma clara influência da estética da caligrafia inglesa. Após a popularização da leitura oferecida pela imprensa no século XV, a escrita manual ganha um novo espaço, direcionado às artes. Com isso, aumentam-se as demandas das academias e centros de estudo, mas mesmo com a empreitada da educação no Brasil, a escrita ainda era vista como um símbolo de erudição, cabendo às ilustrações um meio de comunicação aos analfabetos funcionais.

---

[4] FISCHER, S. R. História da Escrita. 2009, p.10.
[5] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.183.
[6] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.5.

A escrita latina, também conhecida por escrita romana, é, inclusive, o sistema de escrita mais usado no mundo. Em todo caso, existem muitos outros sistemas desenvolvidos, onde o princípio de traço e leitura são completamente diferentes em cada um, conforme suas culturas o desenvolveram, incluindo a direção da escrita, como o sistema japonês e árabe, por exemplo.[7] Nesse ponto, o foco deste trabalho será a escrita latina. Podemos dizer que ela desenvolveu-se com inúmeros estilos, principalmente na Idade Média e, posteriormente, no século XVIII com a expansão comercial da Inglaterra, a caligrafia inglesa, que foi apropriada pela nossa rotina atual, inclusive na inspiração de tipografias muito populares, como a *Copperplate*.

Podemos sugerir que, mesmo que outros padrões caligráficos surjam ao decorrer da história, é possível deduzir que os primeiros passos para a criação do *lettering* tenham sido dados nas iluminuras medievais (apesar de encontrarmos também em menor quantidade em alguns pergaminhos da Roma Antiga). Ali, os manuscritos eram feitos com extrema atenção voltada à ornamentação e a uma identidade visual. Existiam ainda as letras capitulares, que eram extremamente decoradas, temáticas e, partindo da estética caligráfica, outras ferramentas eram utilizadas para enriquecê-las com outras cores, ouro, etc.

Mesmo com o surgimento dos tipos móveis, esse hábito perpetuou, já que ainda existiam artistas dedicados a essas ilustrações, ao passo que o restante do livro era impresso. Com o passar do tempo, o *lettering* prosseguiu como um recurso de compensar aquilo que a tipografia não podia oferecer em termos de estilo, ornamentação e desenho.

Criar uma metodologia didática para provocar uma experiência estética entre alunos do Ensino Médio e, possivelmente, escolaridades seguintes, pode instigá-los a buscar novas maneiras e desenvolvimento artístico da escrita como um recurso visual, além de trazer à tona uma reflexão sobre os caminhos de tais técnicas numa época em que nossas atividades são extremamente informatizadas.

O fazer artístico no campo visual nos dias atuais passa por dois direcionamentos bastante diferentes: um está majoritariamente atrelado ao mundo digital, com o surgimento de tecnologias voltadas para o design gráfico, assim como as animações cinematográficas e os programas de desenhos e pinturas digitais; e outro está voltado para a ideia de querer resgatar o fazer artesanal, feito à mão, visto que, profissionalmente falando, isso pode se tornar um diferencial ao trabalho, muito provavelmente como uma forma de resgate pelo cuidado e a exclusividade que possuem uma obra feita à mão.

Apesar de termos a possibilidade de juntar os dois caminhos, como o uso de aplicativos para *lettering* em tablet e projetores de imagem, esses recursos serão explorados numa possível fase posterior. O objetivo do presente projeto é explorar recursos manuais de

[7] FLOR, M. The Golden Secrets of Lettering. 2017, p.35, tradução nossa.

desenho e escrita, fazendo com que eles criem um objeto de leitura e fruição artística que, a partir de uma provocação criativa, o aluno desenvolva sua composição a partir do que ele julgue como belo ou coerente visualmente com o que está sendo escrito e com sua própria personalidade.

Além das considerações teóricas fundamentadas nos conceitos de estética desenvolvidos ao longo da história da filosofia para que esse objetivo seja alcançado, a proposta em questão visa apresentar como produto didático, ao final do curso, a criação de uma oficina que desenvolva, através de debates, pesquisa e comparação sobre o senso de criação no desenvolvimento visual da escrita, tendo como fio condutor a prática da caligrafia e do *lettering* como ferramenta artística.

Um *lettering* pode até partir do uso de tipos padronizados ou técnicas caligráficas, mas o resultado não é o desenvolvimento em si de um bloco de texto para leitura por médios e longos períodos, mas sim uma composição visual para leitura instantânea - escritas para ver. Sendo assim, partiremos da prática do desenho de letras, para palavras e culminando, finalmente, em frases. Este projeto faz-se relevante por não haver pesquisas e estudos em torno do tema aqui exposto e, portanto, levar essa oficina a jovens que queiram ampliar seus conhecimentos artísticos pode levá-los a buscar novos recursos na escrita, reforçando visualmente a ideia impregnada no texto.

1. A gênese da letra como imagem e mensagem

Basicamente, tudo o que pode ser falado, pode ser escrito, no sentido mais amplo do termo. A história humana está intimamente relacionada ao registro do pensamento coletivo, seja sonora, verbal ou pictoricamente, como vemos no desenvolvimento da escrita, que supriu a preservação da memória quando o patrimônio oral já não era mais suficiente.[8] Ela nasce do desejo de deixar um legado cultural para as gerações seguintes. Horcades nos diz que as letras juntas formam alfabetos e registram as ideias. E foi assim que, nas primeiras organizações de sociedade, o homem entendeu que o conhecimento falado não era mais suficiente para acúmulo de informação. É dessa motivação que nasce a escrita.[9] Ou seja, fundamentalmente, podemos dizer que o propósito da escrita é organizar e materializar o pensamento e, desde os primeiros rabiscos e desenhos criados pelo ser humano, esses esquemas já eram desenvolvidos com essa intenção.

Flusser[10] aponta que escrever é um gesto importante, porque não só expressa, mas também produz o estado mental de 'consciência histórica'. Ou seja, a distinção fundamental entre pré-história e história não é o fato de termos documentos escritos que nos permitam acompanhá-la, mas o fato de que durante a história há pessoas que experimentam, entendem e avaliam o mundo como um "acontecimento", enquanto na pré-história esse tipo de atitude existencial não ocorria. "Se a arte de escrever caísse no esquecimento, ou se tornasse subordinada à criação de imagens (como o chamado "script writing" de um filme), a história, no sentido estrito do termo, não existiria mais." Flusser aponta as imagens como uma mediação entre o mundo e o ser humano. Isso quer dizer que há uma dialética implícita ali. A escrita então chega como uma maneira de quebrar esse processo de alienação, de adoração a imagens (como ainda ocorria na Idade Média, por exemplo, devido ao baixíssimo acesso à alfabetização, que era privilégio de uma pequena elite), visto que essa mediação homem *versus* mundo pode, contrariamente, aprisioná-lo. "A imaginação não mais supera a alienação, mas torna-se alucinação, alienação dupla. Essas imagens não são mais ferramentas, mas o próprio homem se torna ferramenta de suas próprias ferramentas, "adora" as imagens que ele mesmo havia produzido." Esse caráter mágico da representação visual cria um fascínio no homem, que atribui ali a presença de uma espécie de vida própria, desde os períodos que precedem a escrita como a conhecemos hoje.

Obviamente, a escrita não foi criada em um tempo ou local específicos, mas podemos

---

[8] CARDINALI, L. A tipografia customizada com o elemento identitário em sistemas de identidades visuais. Um estudo sobre o desenvolvimento de fontes digitais personalizadas**.** 2015, p.25.

[9] HORCADES, C.M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.16.

[10] FLUSSER, V. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. 2010, p.139-143.

dizer que ela desenvolveu-se a partir de diferentes povos e costumes, conforme a linguagem também se desenvolvia. O início da caligrafia ocidental data de mais de 2.000 anos. Os primeiros escritos eram feitos com pincéis, cana e canetas de pena, e calígrafos, ou “escribas”, usavam pedras, tábuas de argila, papiro e peles de animais como superfícies de escrita.

1.1. Idade antiga – do antes ao eterno

Segundo Alexander Nesbitt, no livro *The History and Technique of Lettering*, o desenvolvimento da escrita cresceu a partir de imagens. Novamente, não houve nenhuma descoberta isolada - a escrita de imagens nasceu do desejo natural de imitar aquilo que se vivia. Muitas dessas primeiras pinturas, é claro, não representam uma escrita, mas uma expressão estética; é impossível, no entanto, separar claramente a necessidade de expressão do desejo de comunicar notícias ou conhecimento, ou seja, não havia ali uma consciência histórica ainda. Na verdade, essa natureza dual da escrita coexiste com a história das letras: há sempre a possibilidade de satisfação estética além da mera apresentação de informações. Em seu estado mais simples, essa linguagem pictórica é universal - pode, de fato, ser compreendida por qualquer pessoa, mas, o que é representado é uma cadeia de pensamento que está sujeita a interpretações variadas por diferentes leitores. Por esse motivo, Horcades desconsidera as pinturas rupestres como exemplos rudimentares de escrita, posto que eram manifestações mais emocionais "do que o ato racional de criar sinais que representem ideias quando associados, gerando então os alfabetos."[11] Mas isso só ocorreu depois de muito "ler" os sinais que a natureza oferecia. Mandel[12] diz que esses fenômenos sofrerão por uma "sacralização dos lugares e objetos presumidamente habitados pelos poderosos espíritos reinantes na natureza" e esse aspecto mágico estará presente na intenção de dar vida a uma realidade desejada quando gravavam ou pintavam, como se pudessem obter ali um certo domínio sobre a natureza. Mas, no aspecto de se apoderar das forças da natureza, o homem não usava apenas as grafias para deixar uma mensagem. O uso de objetos também tinha esse caráter e, da mesma maneira que muitas pinturas se situavam em locais de difícil acesso em suas cavernas, outros objetos tidos como amuletos também ocuparão tal espaço. Podemos entender então que a grafia bidimensional, no plano, acontecerá conforme o desejo de querer organizar uma linha de pensamento, através do encadeamento de ideias.

[11] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.16.
[12] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.31.

Mas não bastava apenas entender os recados que a natureza dava. Era necessário que se transmitisse as próprias ideias, que se registrasse seus pensamentos. "Os gritos e a linguagem gestual se revelaram insuficientes para transmitir e comunicar um pensamento complexo, o homem aprendeu a ordenar linearmente seu abundante pensamento para formulá-lo numa linguagem oral composta de palavras."[13] Essa linearidade é observada por Flusser como um encadeamento do texto do passado para o futuro.[14] A partir daí, o registro de imagens de fenômenos naturais, representação de gestos, passará para abstração em códigos.

Segundo Cagliari[15] "A história da escrita vista no seu conjunto, pode ser caracterizada em três fases distintas: a pictórica, a ideográfica e a alfabética". Já Horcades (2004, p.18), ele divide a escrita em pictográfica, ideográfica e fonética. Em ambos os casos, temos as mesmas definições para pictórica / pictográfica (onde usa-se ilustrações daquilo que se quer representar); ideográfica (símbolos ou desenhos especiais que representam uma ideia - chinesa, cuneiforme e hieroglífica, por exemplo). A escrita alfabética de Cagliari é definida pelo uso de letras, que se originaram da abstração de ideogramas, que perderam seu valor pictórico e assumiram a função fonográfica. A escrita fonética de Horcades semelhantemente utiliza símbolos que representam sons e seu significado é decodificado.

A escrita oral é derivada do ramo da escrita grega e, embora a escrita alfabética pretenda representar a fala, dificilmente é fonética. Cagliari[16] afirma que: "Os sistemas mais importantes são o semítico, o indiano e o greco-latino. Deste último provém o nosso alfabeto (latino) e o cirílico (grego), que originou o atual alfabeto russo".

Nesbitt[17] nos traz que as etapas restantes antes do surgimento do alfabeto fonético foram melhor empregadas na escrita egípcia, embora o processo tenha sido semelhante para todas as escritas que passaram por um desenvolvimento comum (aqui, eu entendo como a evolução do desenvolvimento pictográfico > ideográfico > fonético). Finalmente, o sistema de escrita de sílabas tornou-se apenas um passo para o emprego dos símbolos em ordem alfabética; mas os egípcios nunca chegaram a isso, como entendemos atualmente[18]. Já Johanna Drucker, afirma[19] que Platão, no entanto, ligou as letras fenícias a uma fonte anterior

[13] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.31.
[14] FLUSSER, V. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. 2010, p.141.
[15] CAGLIARI, L.C. Alfabetização e Lingüística. 1993, p.106
[16] idem, p.109.
[17] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. 2017, p.4, tradução nossa.
[18] Podemos atribuir essa afirmação aos dados trazidos por Sales (2007, p.27), em que Champollion alcançava o princípio da escrita egípcia: era uma escrita composta ora por ideias ora por sons.
[19] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p.22, tradução nossa.

entre os egípcios e atribuiu a invenção ao seu deus Thoth[20]. Mesmo que houvesse a escrita hierática (e depois a demótica) para cartas e documento civis, Mandel também faz essa associação[21], já que a crença de que a origem da escrita era de origem divina, atribuindo-as a divindades populares devido às referências cósmicas, numéricas e divinas. Esse poder mágico disseminou durante muito tempo essa crença entre os povos. A escrita ganha aqui o poder de se transportar no tempo, ao passo que se conserva para gerações futuras mesmo enquanto esconde ou revela a palavra divina. Assim, todas as primeiras propostas para as origens do alfabeto giravam em torno da noção de um dom divino, pois era uma manifestação material, tornando visível aquilo que é imaterial.

Em Estudos de Egiptologia, Sales aponta que, depois de inúmeros estudos e comparações, Jean-François Champollion, o pai da egiptologia, descobriu que os hieróglifos egípcios são uma mistura de fonogramas, símbolos que representavam sons; e ideogramas, símbolos que representam pensamentos ou palavras. E complementa que "Champollion reconheceria, ainda, a existência do que chamou 'determinativos', isto é, signos mudos acrescentados ao fim das palavras para distinguir com mais precisão os grupos da mesma ortografia mas foneticamente diferentes. Estes signos, que não se lêem, constituem um elemento fundamental do sistema gráfico egípcio no seu conjunto."[22] Horcades afirma: Os egípcios também desenvolveram sua escrita pictográfica, os hieróglifos, que era pintada em papiro ou gravada em relevo em materiais duros ou em barro mole; hieróglifo em grego significa gravar textos sagrados. Os pictogramas egípcios podiam representar sílabas, letras e até palavras. Os hititas na Anatólia também usavam alfabetos pictográficos ao mesmo tempo que utilizavam a escrita cuneiforme. Os alfabetos, nessa época, tinham um número imenso de caracteres, que geralmente eram difíceis de escrever, o que restringia a leitura e a escrita a um número muito pequeno de pessoas, geralmente nobres, sacerdotes ou escribas. Aos nobres e aos sacerdotes, a escrita era fundamental para manter seus nomes e doutrinas gravados; e aos escribas, pelo amor à profissão e porque afinal esse era o seu ofício. Em 2000 a.C. aproximadamente, havia quatro escritas mais importantes no Oriente Médio: a escrita pictográfica dos hititas, os hieróglifos, uma escrita de Micenas e a cuneiforme dos sumérios.[23] É interessante lembrar que as letras do nosso alfabeto também são desenhos abstratos, mas Johanna Drucker é enfática em dizer que:

> "Por um lado, o caráter engenhoso do alfabeto, o fez parecer muito perfeito, muito simples e muito completo para ter sido inventado por meros mortais e a tendência dos historiadores ocidentais desde os tempos bíblicos em diante tem sido atribuir a responsabilidade final por todo o conhecimento a uma

[20] Em seu livro, a autora atribui todas as citações de Platão a Crátilo em Diálogos.
[21] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.35.
[22] SALES, J. C. Estudos de egiptologia: temáticas e problemáticas. 2007, p.26.
[23] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.19.

> fonte divina. Por outro lado, os estudiosos com a intenção de pesquisar as origens do alfabeto foram prejudicados por evidências arqueológicas assistemáticas e pela falta de conhecimento especializado da evolução das línguas no antigo oriente próximo."[24]

O conhecimento desse complexo sistema era designado a poucos. A escrita não era tão popular entre os egípcios, já que havia o interesse do clero em manter os mistérios do saber que, como é comum em outras épocas e terras, é associado ao poder. Não era interessante "dessacralizar" a escrita e torná-la acessível ao povo.

Figura 01 - Comparação entre as grafias fenícia e grega clássica.



Fonte: Alexander Nesbitt, 2017.

"Foi por meio da loucura que as melhores coisas chegaram à Grécia, disse Platão, em harmonia com toda a humanidade antiga."[25] Em seu livro "La Historia de La Escritura",[26] Ewan

[24] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p.23, tradução nossa.

[25] LACOUE-LABARTHE, P.; FYNSK, C. Typography: Mimesis, philosophy, politics. 1989, p.43, tradução nossa.

[26] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. Siruela, 2015, tradução nossa.

Clayton diz que, para os gregos, ler e escrever eram considerados em si uma ameaça à liberdade do cidadão democrático individual, cuja independência de expressão e pensamento era altamente valorizada. Essa visão negativa da palavra escrita estava ligada ao fato de que, quando a leitura começou a ser praticada na Grécia, ela era sempre feita em voz alta. O espírito de uma pessoa residia em sua respiração. As primeiras inscrições funerárias áticas antigas pediam a quem passasse "Empreste sua voz" antes de anunciar quem estava enterrado lá. Assim, ao ler, era como se o leitor estivesse experimentando algum tipo de possessão espiritual ou vocal; sua laringe foi literalmente invadida pela respiração do escritor. A experiência significou o que seria a perda de controle sobre as ações corporais de alguém, sua autonomia. O amor pela leitura era visto como impróprio para cidadãos livres e homens adultos. Ler era como emprestar o corpo a um escritor desconhecido, como servidão e, para isso, Clayton[27] fala sobre a solução que Platão, em seu diálogo Fedro, traz para esse dilema, que trata-se de realocar o escritor e o leitor como participantes de uma busca compartilhada pela verdade; Isso cria uma relação de igualdade, baseada no amor comum pela sabedoria.

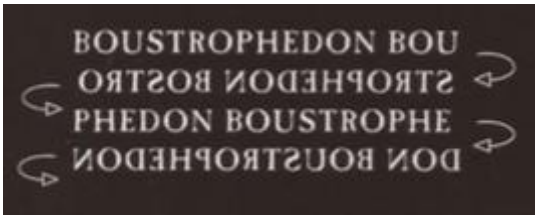
E é dos gregos, segundo Nesbitt, que nosso alfabeto realmente se origina. As primeiras inscrições gregas usando este alfabeto datam de cerca de 800 a.C.; mas deve ter sido adotado e usado em uma data anterior. De modo geral, a teoria de que nosso alfabeto se originou dos fenícios parece mais aceita, mas existem outras. Naturalmente, há uma diferença considerável, como podemos ver na figura 1, já que os gregos fizeram mudanças graduais. Uma delas foi a direção de leitura, com a escrita da direita para a esquerda (usada pelos fenícios), para a direção que usamos agora. Como muitas vezes acontecia na história, havia um estágio intermediário: o bustrofédon. Neste, a direção da escrita alternava em cada linha, tendo seus caracteres, inclusive, espelhados, quando seguiam da direita para a esquerda.

> "Nas escritas mais antigas, como o bustrofédon, as linhas seguiam o sentido da trajetória do arado, indicando uma contemporaneidade das primeiras escritas com a invenção da agricultura. Datados do Período Neolítico, a escrita e os primeiros cultivos adotaram o caminho seguido pelo arado, surgindo o conceito de cultura, do semear e do cultivar intelectualmente, que esteve sempre ligado ao registro da informação." [28]

Figura 02 - Letras escritas em ziguezague (bustrofédon ou boustrofedon)

[27] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.31, tradução nossa.

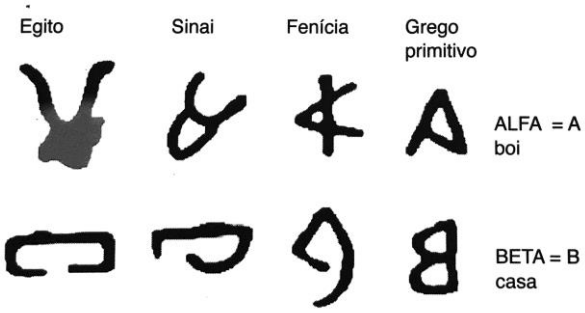
[28] DE OLIVEIRA, L. D. Registro da informação: consciência, materialidade e código da escrita. 2015, p. 236.



Fonte: Carlos M. Horcades.

Além disso, os gregos conduziram o curso da cultura ocidental com seu alfabeto de vinte e quatro letras, fornecendo um alfabeto adequado para todas as línguas indo-europeias. Isso foi feito de forma simples, fornecendo símbolos definidos para as vogais que, nessas línguas, são importantes. Os alfabetos egípcio e semítico eram compostos de consoantes com vogais, mas com um sistema inadequado para o registro preciso dos sons da fala. No início, havia vários alfabetos gregos, mas em 403 a.C. a versão jônica tornou-se o padrão; no período helenístico, foi amplamente disseminado pelas invasões macedônicas. Alfa e beta, as duas primeiras letras gregas, mostram a origem da palavra Alfabeto. Lizete Dias de Oliveira[29] ainda nos traz que, originalmente, a letra Alfa (α) foi criada com a representação dos chifres do carneiro; depois, girou em seu eixo e, posteriormente, veio a transformar-se na letra A do alfabeto latino. Isso nos mostra as adaptações que elas sofreram até chegar ao que conhecemos hoje. A imagem bidimensional (do desenho de um carneiro) transforma-se em uma imagem unidimensional da linha que constrói essa letra. Ladislas Mandel[30] associa essa abstração ao boi. Fato é que, em ambas as suposições se referem à origem do alfabeto acrofônico adotado pelos fenícios, uma versão mais simples de apreensão, onde bastava dar nome a essas figuras e reter o primeiro som para se obter a letra e saber ler e escrever.

Figura 03 - Sistema acrofônico

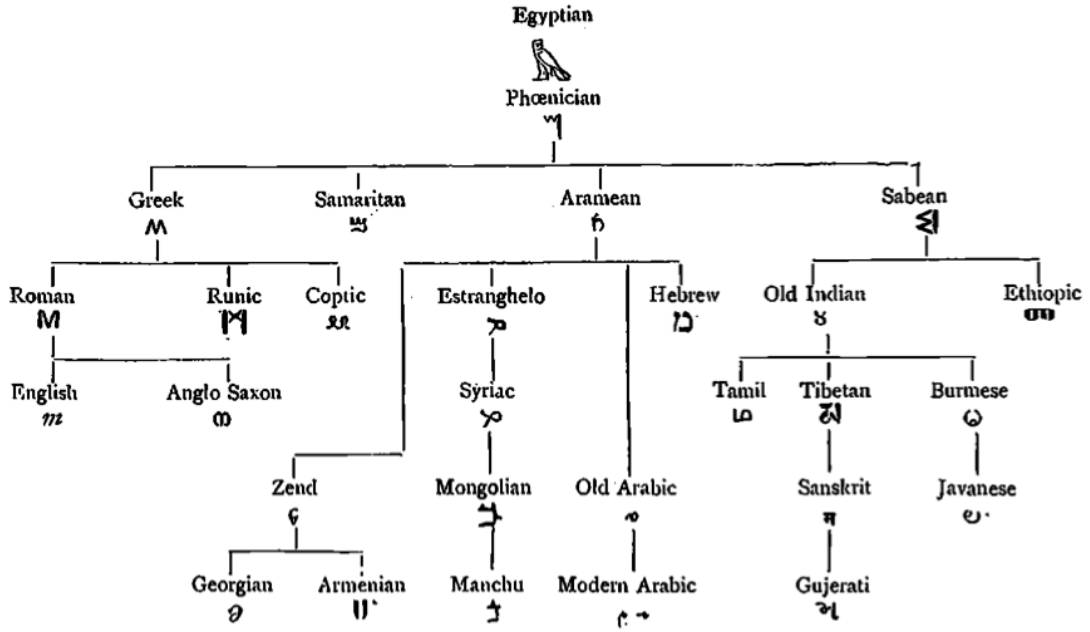


Fonte: Ladislas Mandel

[29] DE OLIVEIRA, L. D. Registro da informação: consciência, materialidade e código da escrita. 2015, p.239-240.

[30] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.43.

Figura 04 - Derivação da letra M de acordo com Isaac Taylor (The Alphabet, Londres 1883).



Fonte: Johanna Drucker, 1995.

É possível que a popularização tenha sido mais significativa graças à expansão das religiões e às relações comerciais. Inclusive, em outros momentos da história veremos o comércio como peça fundamental para a popularização de determinados estilos de letras.

Ao estudar os desenhos das letras gregas, devemos considerar a influência da geometria e do desenho grego em geral. A letra severa e clássica, um estilo adequado para letras "incisas", ou recortadas, foi empregada para inscrições e alguns manuscritos. Seus traços, em oposição ao material pesado em que eram esculpidos, eram finos, quase etéreos, com linhas predominantemente retas, com alguns casos de curvas. Em ambos os casos, os gregos não usavam ferramentas como réguas e compasso, elas eram feitas à mão livre.[31] Esses manuscritos foram posteriormente escritos no papiro ou ainda em pergaminho. O papel da maneira que usamos hoje, como suporte para escrita, vem, de uma forma ou de outra, da Ásia Menor, onde este recurso foi usado pela primeira vez. Já no século III d.C., a letra uncial, com traços mais arredondados e menos angulados, parece ter encontrado um lugar nos manuscritos[32]. Esse estilo, como veremos no próximo subitem, teve importância na história posterior das letras. Uma mão fluida e muito mais livre passou a ser usada na escrita diária.

[31] BRINGHURST, R. Elementos do Estilo Tipográfico. 2005, p.133.

[32] David Harris diz que, embora seu início esteja sujeito a conjecturas, há semelhanças perceptíveis com a uncial grega - uma escrita curva e funcional que era usada desde o século III a.C. No século II d.C., o cristianismo estava crescendo em influência em todo o Império Romano, e é provável que os primeiros cristãos adaptassem conscientemente o uncial grego ao latim como uma escrita apropriada para sua nova religião. (1995, p.24)

Essas posturas do dia-a-dia serão chamadas de "atuais" conforme aparecem; eles são importantes nesta evolução das letras minúsculas em um período muito posterior da história.

Com o tempo, os traços das letras engrossaram, as aberturas aumentaram e elas ganharam serifas[33]. Essa nova forma, utilizada ao longo do império grego, será usada como modelo na Roma Imperial, como veremos a seguir.

1.2. A contribuição de Roma

Não é difícil entender que o modelo mecânico e geométrico das capitais latinas têm plena identificação com as usadas na Roma Imperial, na qual o nosso alfabeto se apropria diretamente até hoje. Nosso alfabeto moderno tem suas raízes na Roma antiga, onde, apesar de serem, primeiramente escritas em pincel, as inscrições em pedra apresentam todas as formas de letras maiúsculas que conhecemos hoje. Segundo Horcades[34:] "Os romanos, no ano de 100 d.C., tinham quatro escritas em uso". A primeira delas, conhecida como Capitalis Romana, era composta apenas por letras maiúsculas e possuía um caráter mais monumental, sendo utilizada com frequência em fachadas de prédios e monumentos. Um de seus exemplos mais famosos são as inscrições da Coluna de Trajano, datada de 114 d.C. A segunda modalidade de escrita romana, conhecida como Quadrata, com desenho imponente, era usada para livros públicos, documentos importantes e situações mais formais. A terceira era denominada Rústica. As letras desse estilo tinham largura um pouco mais condensada que as anteriores e possuíam um uso mais informal. Ainda hoje, na cidade de Pompeia podemos encontrar antigas pinturas murais desenvolvidas na escrita rústica, que foram preservadas. Por fim, o último estilo, denominado Cursiva Romana, era composto predominantemente por letras comparáveis às minúsculas atuais, sendo utilizado cotidianamente nos escritos feitos por meio de uma pena de ponta fina. Essa variava muito em seu estilo por ser manuscrita, elas poderiam ser mais ou menos inclinadas e suas ascendentes maiores ou menores.

Drucker[35] afirma que toda a autoridade e imponência da cultura romana influenciou, inclusive, a escrita grega, observando os registros dos escribas, apesar das letras gregas quadradas serem formadas por traços finos, sem contraste de espessuras e sem serifas.

---

[33] Esse elemento será tratado com mais afinco à frente. Refere-se aos pequenos traços na finalização das hastes das letras. Letras com serifas são conhecidas como serifadas e as sem serifas são também reconhecidas como sans serif.

[34] HORCADES, C.M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.24-25.

[35] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, tradução nossa.

A Coluna de Trajano foi encomendada pelo senado romano em 113 d.C., em honra ao Imperador Trajano, que tinha acabado de vencer os Dácios, após duas guerras. Os baixo-relevos abordam as vitórias do imperador em 155 cenas diferentes. Através de uma leitura das duas tipologias de fontes, (materiais e textuais), as Guerras Dácicas têm sido constantemente abordadas para uma revisão da historiografia sobre o processo de expansão político e militar de Roma.[36] Quanto à finalidade da Coluna, existem algumas hipóteses para sua construção, mas a mais comum sugere uma funcionalidade mais plausível, que é mais um monumento em honra a Trajano que retrate o seu triunfo sobre os inimigos das fronteiras reforçando a política adotada por este imperador em relação à propaganda de sua imagem como governante ideal em todo o império[37]. Cabe lembrar que Roma deixou um legado no uso da propaganda. Os imperadores romanos tinham imagens de si mesmos e de suas realizações disseminadas por todo o império para anunciar e promover seu governo. Os imperadores sempre se mantinham na mente de seus súditos através da reprodução de suas imagens nos bustos, monumentos e escrituras. Nancy Thompson faz, inclusive, um paralelo a esse legado nos tempos atuais (no caso, na cultura americana): "A manipulação da opinião pública pelo imperador romano consistia na propaganda de um tipo semelhante àquela usada pelos modernos políticos americanos."[38]

É na base deste monumento de consagração ao poder que temos os primeiros exemplos da letra imperial, da inscrição na Coluna de Trajano, em Roma, que é considerada a maior referência estética para o estilo. Os romanos desenvolveram vários tipos de escrita, mas a Imperial acabou por se consolidar de fato como ponto de partida da história do alfabeto latino sendo o principal modelo para as maiúsculas modernas mais conhecidas atualmente. Isso acontece pelo fato de que, além da coluna estar muito bem conservada, as suas inscrições possuem quase todas as letras usadas hoje pelo alfabeto latino (com exceção das letras H, J, K, U, W, Y e Z, que serão acrescidas nos séculos seguintes). Outrossim, é cuidadosamente planejada, com entrelinhas espaçosas e poucas abreviações, o que faz dela um exemplo estético e harmônico de composição visual. Horcades diz ainda que essa letra é considerada em todo o mundo o gabarito estético para as letras romanas no que diz respeito a suas proporções altura/largura, curvas, serifas e espessuras. Quando se diz que uma letra tem proporções clássicas, significa que ela segue as relações da Capitalis Romana, que só existia em caixa-alta.

[36] ROSSI, A. L. D. O. C. As Guerras Dácicas: uma leitura das fontes textuais e da Coluna de Trajano (101 d.C - 113 d.C.). p.1.

[37] OLIVEIRA, A. L. D. Poder e Mito: o Principado na Literatura Latina (Tácito, Suetônio e Plínio o Jovem). 1996.

[38] THOMPSON, N. L. Roman Art: A Resource for Educators. 2007, p.16, tradução nossa.

Mesmo com a queda do Império Romano, o desenho das letras imperiais foi estudado e adaptado por vários movimentos posteriores, incluindo as letras que não faziam parte do alfabeto romano clássico, mas que foram acrescidas nos séculos seguintes, partindo de suas proporções e serifas delicadas, mas, ao mesmo tempo, fortes e imponentes. Um exemplo é a influência direta na fonte TRAJAN (criada em 1988 por Carol Twombly), feita com base nas letras da coluna. Essa estética tipográfica corrobora com toda a história ilustrada na coluna, mostrando uma figura de poder do imperador Trajano.

> "As letras não são criadas no vácuo e sua aparência está tão sujeita aos caprichos do poder e do gosto quanto qualquer outra característica da sociedade. A história do alfabeto romano não pode ser separada da história da civilização ocidental."[39]

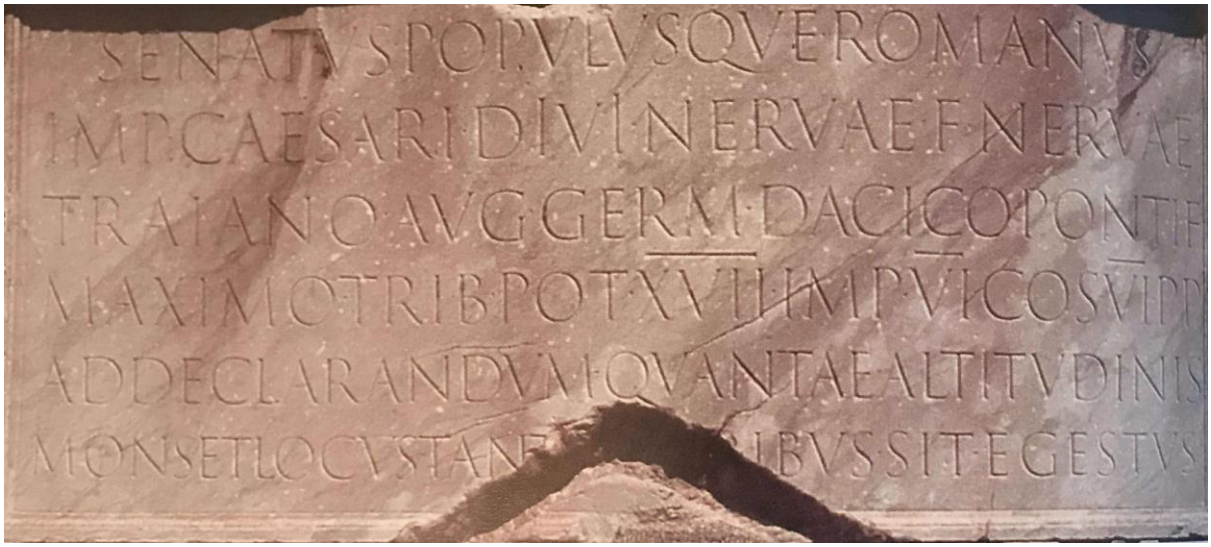
Quando se trata de letras imponentes e elegantes, definitivamente o modelo mais divulgado é o contido na base da coluna de Trajano, em Roma. O que a inscrição diz é, curiosamente, de pouco interesse para a maioria das pessoas que escreveram sobre ela. Naturalmente, essas letras não foram criadas em um único dia, assim como Roma não foi. Elas representam, pelo menos, sete séculos de desenvolvimento desde os etruscos até essa era, marcada por glória e poder. Harris[40] afirma que as letras maiúsculas com serifas já haviam sido escritas pelos gregos desde o século IV a.C. No entanto, foi apenas quando os romanos desenvolveram o pincel de ponta quadrada que se tornou tecnicamente possível desenhar serifas e outras partes de letras com rapidez e precisão. Quando usada dentro no movimento natural da mão, esta ferramenta provou ser crucial para determinar a forma da própria Capital Imperial. Tal ponto de vista também é trazido pelo letrista Edward Catish em seu livro "The origin of Serif", onde ele defende que as letras eram feitas, primeiramente, em pincel chato, para depois serem passadas para a superfície definitiva. Por isso suas serifas e acabamentos tão delicados, mesmo gravados em pedra, onde a visibilidade das letras não se dava apenas pelo contraste de sombra e luz oriundos do cunho na superfície, mas eram também pintadas, tendo algumas, inclusive, cobertas por ouro também. Ainda sobre sua forma, para Nicolete Gray[41], a inscrição na Coluna de Trajano é o primeiro exemplar de inscrição romana a instituir a modulação entre traços finos e grossos (contraste), acentuar o eixo humanístico (oblíquo) nas curvas e a consolidar as serifas como acabamento das extremidades das hastes.

Figura 05 - Inscrição na base da Coluna de Trajano, em Roma, com a letra capitular romana.

[39] WILLEN, B.; STRALS, N. Lettering & type: creating letters and designing typefaces. 2009, p.6, tradução nossa.

[40] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p.108, tradução nossa.

[41] GRAY, N. A History of Lettering. 1986, p.15, tradução nossa.



Fonte: Juliana Moore, 2021.

Reforçando conceitos, podemos resgatar a definição de escrita alfabética, que deve representar ali todos os fonemas em suas combinações, como as de consoantes e vogais, por exemplo; já as letras, os sinais gráficos, representam, que, sozinhas, não transmitem uma ideia, mas o fazem quando estão em conjunto formando palavras. Horcades faz uma encantadora analogia de que letras são como abelhas: A abelha não tem inteligência individual, mas a colméia possui inteligência coletiva, com seu funcionamento complexo, funções estabelecidas. O mesmo ocorre com as letras que, "sozinhas, não valem nada, mas, letras juntas formam palavras e palavras são pensamento." Consequentemente, o agrupamento de letras, dispostas em uma ordenação pré estabelecida seria o alfabeto. Possuindo o mesmo estilo e grafismo, são conhecidas por famílias, segundo o mesmo autor.[42]

Podemos relembrar então, que o primeiro alfabeto que se tem conhecimento, foi desenvolvido pelos fenícios, aproximadamente em 1200 a.C. Esse conjunto foi adaptado, posteriormente, pelos gregos, que se inspiraram nas formas desenvolvidas pelos etruscos. Por fim, ele foi amplamente utilizado e revisado pelos romanos. Todas as escritas europeias e latinas posteriores se desenvolveram a partir da escrita romana.

> "Tanto o desenho das letras quanto o sistema alfabético conciso e eficiente para representar verbalmente o idioma vigente foram instrumentos eficazes para sinalizar, conduzir e resguardar o avanço imperial romano marcando, com o estilo inconfundível, cada via, monumento, estandarte ou documento. Devido ao seu emprego constante e organizado na sociedade romana da época, pode ser considerado, informalmente, o primeiro sistema de identidade visual e, nesse caso, de toda uma cultura."[43]

[42] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.15.

[43] CARDINALI, L. A tipografia customizada com o elemento identitário em sistemas de identidades visuais. Um estudo sobre o desenvolvimento de fontes digitais personalizadas**.** 2015, p.30.

É interessante perceber o quanto o desenvolvimento estético das letras romanas está intimamente ligado ao estilo arquitetônico desse período. Nesse caso, a conexão entre essas letras arredondadas e os arcos, abóbadas e cúpulas de sua arquitetura é bastante evidente, já que tais construções tinham características muito mais voltadas para serem úteis em sua funcionalidade, bem como seu caráter de força e imponência. Assim, podemos associar o processo sistemático e mecânico da escrita como um viés das culturas de determinados grupos sociais ou regionais (como é a música, por exemplo). A força da identidade visual de Roma foi tão significativa que ela atua como um efeito Doppler na história, como ondas que se distanciam da pedra na água, alcançando pontos cada vez mais distantes. Nancy Thompson[44] lembra que, da mesma maneira que a cultura americana domina o mundo hoje, a civilização romana, mesmo depois da queda de Roma, tem sido a fonte de reavivamentos culturais repetidos, grandes e pequenos, ao longo dos séculos: na era de Carlos Magno; na Alta Idade Média; no Renascimento italiano; no movimento humanista do norte do século XVI; e nos movimentos neoclássicos dos tempos mais recentes. A literatura, a arte e os monumentos criados pelos romanos inspiraram incontáveis artistas e pensadores.

Obviamente, os traços caligráficos e desenho das letras estão diretamente ligados ao idioma de cada região, sendo influenciados, inclusive, pelas suas pronúncias. Sendo assim, a escrita é um forte instrumento identitário para diferentes culturas, já que, ao aproximar seus caracteres comuns, sua aparência se faz clara, "Quando as estruturas e a aparência dos caracteres se definem, sendo produzidas e difundidas de forma sistemática e controlada pelos meios de impressão, consolidam significados comuns que relacionam-se com o universo da cultura visual do grupo ao qual estão vinculados."[45] Isso não quer dizer que a cultura identitária vá se fazer necessariamente duradoura e eterna ou pré-definida (como a inscrição da base da Coluna de Trajano é usada como referência atualmente), mas, mesmo que elas se enfraqueçam, pela quantidade de inovações e influências de outras culturas, como podemos ver na própria evolução do alfabeto romano, outras variações desta letra podem surgir a partir de novas identidades culturais, sociais e políticas, "onde a experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para futuras gerações"[46]. Cabe ressaltar que o homem como ser cultural, como define Fayga Ostrower,[47] "age culturalmente, apoiado na cultura e dentro de uma cultura."[48]

---

[44] THOMPSON, N. L. Roman Art: A Resource for Educators. 2007, p.16, tradução nossa.

[45] STANCKI, R. Gutenberg inventou a imprensa? Uma desconstrução do determinismo tecnológico da impressora de tipos móveis. 2015, p.27.

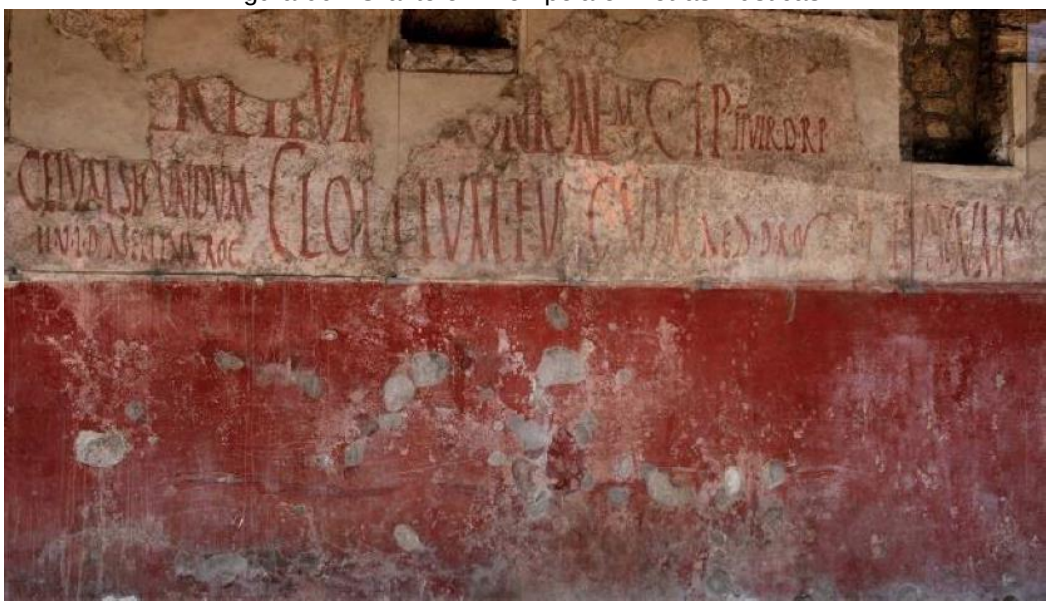
[46] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.13.

[47] idem.

[48] Na mesma página, a autora define cultura como sendo as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte.

Outro exemplo que podemos usar é o do túmulo dos filhos de Sexto Pompeu Justo, que possuem um desenho muito semelhante à Coluna de Trajano, mas com proporções um pouco diferentes, com suas formas um pouco mais estreitas. E não foram somente as letras gravadas que foram feitas pelos romanos. Algumas pinturas encontradas na cidade de Pompeia e Herculano foram preservadas embaixo das lavas e cinzas deixadas pela erupção do vulcão Vesúvio, que soterrou as duas cidades. Essas, conhecidas por letras rústicas, eram finalizadas em pincel e já possuem formas mais gestuais, por não terem o mesmo equilíbrio e proporções das capitulares. As capitais quadradas exigiam um trabalho meticuloso em cada letra, escrever um manuscrito era um processo lento e é natural que um estilo que flui mais facilmente da caneta a tenha substituído. Esse tipo de letra, a rústica, será predominantemente encontrado em pergaminhos e papiros, além de paredes e muros.

Figura 06 - Grafite em Pompeia em letras Rústicas.



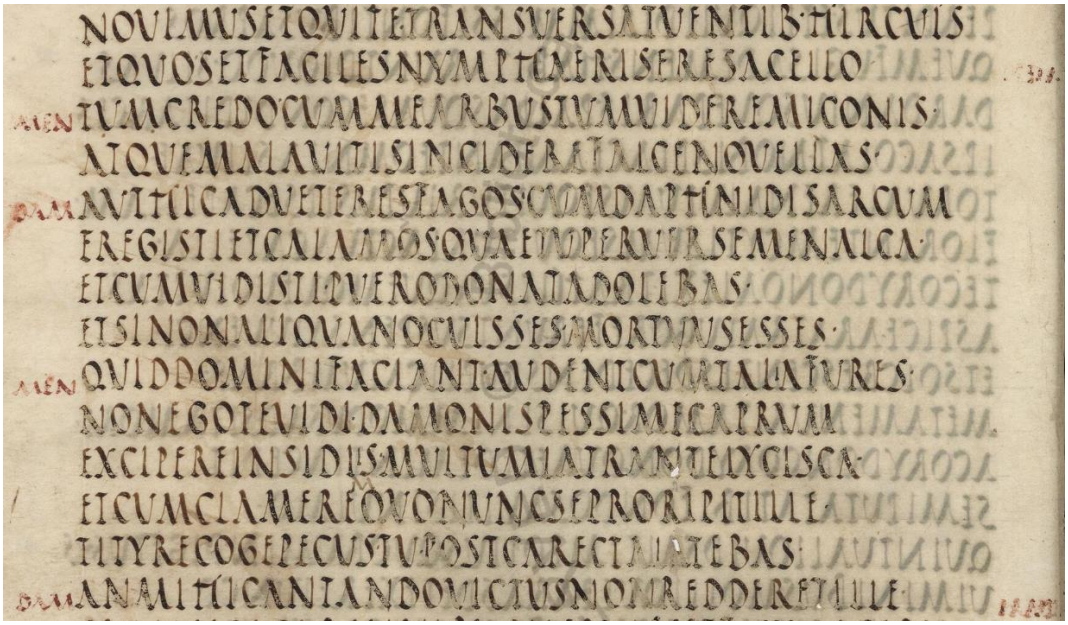
Fonte: Marina Jacobini.

Essas escrituras costumam ser bastante complexas para serem lidas, pois não há espaço entre as palavras. A leitura era uma prática muito comum entre os romanos, assim como o comércio de livros, que eram feitos em rolos de papiro. Aqueles mais "importantes", eram feitos em pergaminho e, principalmente a partir do século IV, adotaram o formato de livro que somos familiarizados atualmente, com as páginas unidas por um das laterais e onde podia-se escrever dos dois lados da folha.[49] Diferentemente da Idade Média, onde o alfabetismo era reservado a uma pequena minoria (e, futuramente, ampliará seu alcance à burguesia ascendente com a invenção da imprensa), era mais comum que os romanos tivessem

[49] Curiosamente, esses pergaminhos eram pintados com uma tinta ferrogálica que, por haver sulfato ferroso e ácido tânico em sua composição, elas corroíam o suporte onde era aplicada pelo contato com a luz e o oxigênio, como podemos observar na figura 06.

escravos que lessem para eles e transformassem esses momentos em pequenos eventos em suas casas. Essa apropriação do conhecimento, inclusive, é muito bem lembrada por Marshall McLuhan,[50] já que, para ele, o alfabeto significou o poder, a autoridade e o controle das estruturas militares, à distância. Como o alfabeto era facilmente assimilado e, juntamente com o papiro transportável, barato e leve, produziu a transferência do poder da classe sacerdotal para a classe militar. Isso significa que a ideia de ter suas imagens reproduzidas como propaganda pelos imperadores romanos não se reduzia somente aos seus bustos e esculturas pela cidade, mas "decretou o fim das burocracias templárias estacionárias e dos monopólios sacerdotais do conhecimento e do poder."[51]

Figura 07 - Vergilius Palatinus



Fonte: Biblioteca Apostólica Vaticana

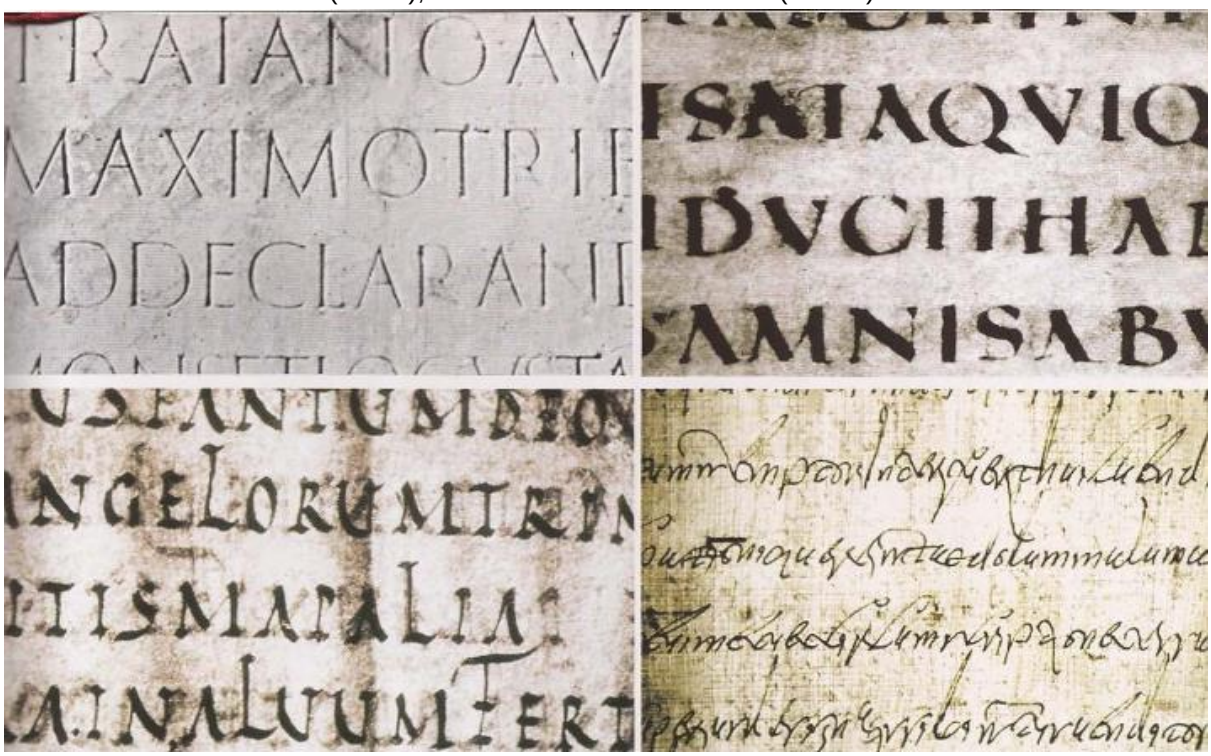
Inclusive, do ponto de vista do desenvolvimento da arte do livro, Clayton[52] afirma que talvez seja importante o fato de os escravos participarem de todas as facetas da produção das obras literárias, desde o ensino da escrita até a cópia de livros. E, uma vez que Roma está no centro da tradição ocidental de escrita e caligrafia, o uso de escravos pode ter tido um efeito formativo e talvez limitador no desenvolvimento dessa tradição. Em contrapartida, a cultura chinesa considerava a atividade de escrever como uma demonstração pessoal não só de realização cultural, mas também de alinhamento com as fontes universais de vida e energia, corporificadas na pessoa e, portanto, em seus gestos, partindo deste forma o signo escrito é um ato criativo e expressivo. E questiona: "Mas, dado que grande parte da literatura

[50] MCLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. 1974, p.101.
[51] idem.
[52] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.30, tradução nossa.

da República Romana e do início do Império foi copiada por escravos e não por estudiosos ou pelos próprios autores, devemos nos perguntar até que ponto podemos esperar que a arte do livro seja criativa e expressiva. Essa escrita já foi entendida como uma expressão da criatividade humana individual? Que liberdade tinha um escravo para desenvolver sua própria criatividade ou para transformar a tradição?" Daí a entendermos que esses escravos eram destinados a serem meros executores, não criadores. Essa atribuição não se isolou nessa época e podemos, inclusive, fazer um breve questionamento em relação aos gradeados forjados em ferro no século XIX no Brasil, que são símbolos de resistência da população negra escravizada que, mesmo sob o trabalho forçado e repetidos episódios de violência, usa de suas memórias e raízes culturais simbologias que existem até hoje em portões e grades brasileiras: teriam, da mesma maneira, esses escravos em Roma usado de seus conhecimentos culturais para embutir nesses documentos, sinais ou símbolos referentes à sua cultura?

A partir do século V, por serem mais fáceis de escrever, as letras rústicas tomaram o espaço das quadratas. Gradualmente, com o passar dos séculos, o modelo das capitais romanas passou a ser usado em páginas especiais, cabeçalhos ou em inícios de frases, como a letra maiúscula que conhecemos hoje.

Figura 08 - Comparação das quatro escritas em uso em Roma: Capitalis Monumentalis e Quadrata (acima); e Rústica e Cursiva Romana (abaixo).



Fonte: Carlos Horcades

A letra do dia a dia era usada para escritas cotidianas, como correspondências, contas e escritas informais. Para tais, existiam também as tabuletas de cera, que são pequenas tábuas

de madeira com bordas salientes, como uma espécie de moldura, revestidas com uma fina camada de cera líquida que, após resfriar e endurecer, eram escritas com um objeto conhecido como estilete, mas semelhante a um palito de unha, usado por manicures: ponta afiada em uma extremidade, usada para escrever; e achatada na outra, para raspar e apagar o que já estivesse escrito. Além de conter cera, as bordas elevadas nas páginas podiam evitar danos ao manuscrito quando fechado (fazendo as vezes de uma espécie de *passe-partout*[53]). Nesses, a escrita seria feita com mais rapidez, daí o uso de letra cursiva. A vantagem das tabuletas, é que podem ser reutilizadas, já que a cera pode ser aquecida ou raspada[54].

A próxima grande mudança na escrita alfabética acontecerá com o surgimento da letra Uncial (ou Insular), que será mais detalhadamente ordenada e descrita por Johanna Drucker[55], que atribui essa transição à ascensão de Constantino e ao estabelecimento do Cristianismo como a religião oficial do Império Romano. "Em 312, conquistando Roma, Constantino supostamente teve uma visão em que viu uma cruz brilhando no céu junto com o alfa e o ômega e as palavras 'Com este sinal, vencerás.'". A conversão e dedicação de Constantino à reconstrução de bibliotecas de textos cristãos combinou com o desejo de estabelecer uma forma de escrita que seria distinta daquela dos imperadores latinos cujas maiúsculas imperiais estavam agora associadas à perseguição aos cristãos e à destruição de bibliotecas cristãs anteriores sob os decretos de Diocleciano. As escritas latinas mais antigas também carregavam fortes associações com os escritos dos dramaturgos, poetas e historiadores pagãos clássicos, além dos quais a maioria dos textos dos Evangelistas e Padres da Igreja havia sido originalmente escrita em grego. Sintetizando um alfabeto que teria elementos visuais de familiaridade para leitores gregos e latinos, Constantino estabeleceu uma nova escrita cristã. O estilo que se desenvolveu tinha a vantagem de ser mais eficiente para escrever e mais econômico em termos de espaço do que as capitais monumentais ou mesmo as formas rústicas dos estilos anteriores. A letra uncial tornou-se comum à época em grande parte por sua eficácia como meio para reconstruir bibliotecas cristãs do século 4 em diante, sendo conhecidas também como "letras da igreja".

Nesbitt[56] descreve sua forma como a de uma letra maiúscula arredondada, escrita livremente, muito mais adequada para a escrita rápida de manuscritos do que os maiúsculas

---

[53] Elemento feito, geralmente, de papel cartão, que funciona como uma espécie de margem a uma obra emoldurada, posicionada entre ela e o vidro. Essa margem, além de dar uma distância de "respiro" à moldura (no sentido de não haver informações visuais em sua superfície), tem espessura suficiente para distanciar a imagem pintada ou impressa do vidro, impedindo seu contato físico com a obra, fazendo com que essa camada de ar contribua com a conservação da imagem.

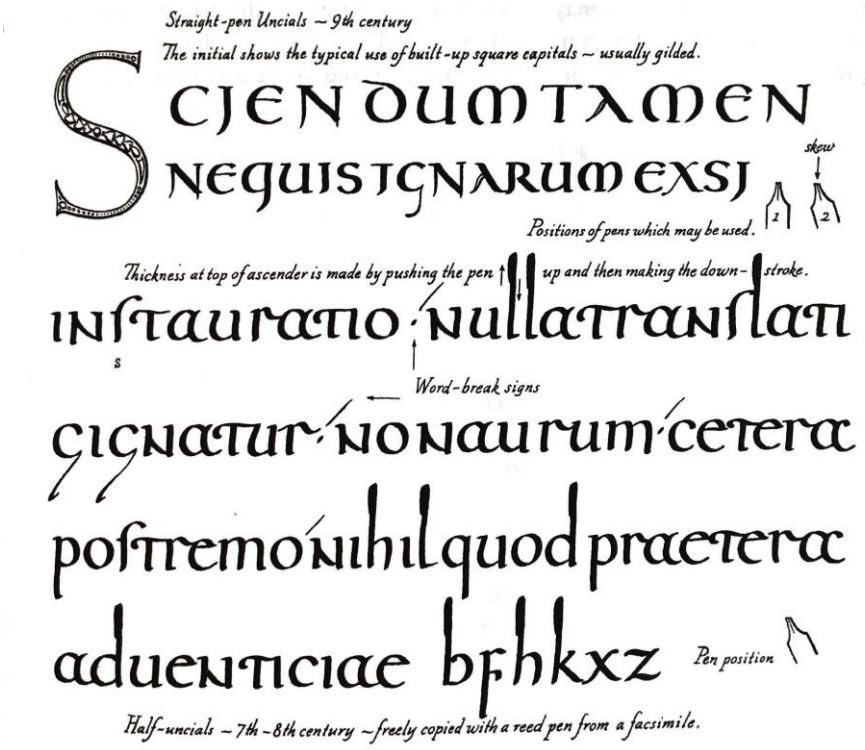
[54] Daí a analogia feita por Aristóteles, popularizada por John Locke, tabula rasa - tábua raspada - como uma página em branco, representando a mente ainda vazia, sem conhecimento.

[55] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p.73-75, tradução nossa.

[56] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. 2017, p.15, tradução nossa.

quadradas ou rústicas. Até aqui, nota-se a grande admiração do povo romano pelos gregos e, não diferente, essa letra também se originou ali. Essa informação aparece de diferentes maneiras conforme os autores descrevem. David Harris[57] levanta essa divergência, já que, há sinais de que ela tenha surgido no norte da África, mas há similaridades com a uncial grega e, como a influência do cristianismo estava aumentando em todo o Império Romano, é provável que os primeiros cristãos adaptassem conscientemente a uncial grega ao latim como uma escrita apropriada para sua nova religião. O que difere as versões grega e romana é o nome, adotado pelos romanos, referente ao tamanho da letra, que possuíam uma úncia[58] de altura. Nesbitt[59] segue dizendo que ali começaram a surgir as primeiras noções para letras minúsculas pois, além da forma arredondada, elas possuíam pequenos traços acima da altura e abaixo da base das letras que, conforme sua evolução, teve essas linhas ascendentes e descendentes mais alongadas, tendo como origem as semi-unciais. A manifestação inicial da uncialis foi com letras largas e simples, geralmente traçadas com uma única linha, utilizando a superfície lisa do pergaminho e, em seguida, passou a substituir o papiro (papiro, de superfície rugosa, exigindo letras compostas por várias linhas).

Figura 09 - Letras unciais e semi-unciais.



Fonte: Alexander Nesbitt, 2017.

[57] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p.24, tradução nossa.

[58] Unidade de medida adotada na época, também conhecida por polegada romana, o que equivaleria a 1/12 de um pé romano.

[59] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. p.16, tradução nossa.

1.3. A Idade Média e suas escrituras secretas

Em 800, Carlos Magno é coroado imperador do Ocidente pelo papa Leão III. O poder real une-se então ao poder papal e o rei franco torna-se o protetor da cristandade.[60] Na corte de Carlos Magno, que se considerava o sucessor dos imperadores romanos, a tradição artesanal romana foi pressurosamente revivida.[61] Em *The Complete Book of Calligraphy and Lettering*[62], lemos que durante a era medieval, manuscritos, antes copiados apenas por monges, começaram a ser produzidos em oficinas profissionais. Escribas treinados executaram a caligrafia e os artistas de iluminação adicionaram decorações e douramentos (ou folha de ouro). À medida que a leitura se tornou mais comum, a demanda por livros pessoais de oração aumentou. Milhares de cópias do devocional Livro das Horas foram feitas e muitas páginas desses livros ainda podem ser encontradas em mercados de livros antigos. É durante esse período, conhecido também por Renascença Carolíngia, que passamos a ter o início de uma diferenciação entre letras maiúsculas e minúsculas no texto, mesmo que elas não possuam notáveis diferenças estruturais, mas, principalmente, no que se refere a dimensões ou hierarquia, pois, segundo Nesbitt:

> "Tecnicamente, não é muito correto falar das letras carolíngias como minúsculas - ainda não havia um uso consistente de maiúsculas em relação a elas; em outras palavras, ainda não existia um alfabeto dual de maiúsculas e minúsculas, que poderia ser usado como o nosso alfabeto atual."[63]

Na escrita desse período, além da letra carolíngia propriamente dita, serão criados os textos com hierarquia, mas não formadas por um único estilo. As primeiras linhas serão formadas por capitais romanas, em seguida, as unciais, depois as rústicas e, por último, formando o texto propriamente, as letras carolíngias, que serão as únicas minúsculas na composição de fato. Para Edward Clayton, as minúsculas carolíngias são especialmente bonitas e será através do poeta Francesco Petrarca que, por um problema de visão, começará a modificar suas letras para formas mais espaçadas para ganhar legibilidade. Para um calígrafo, são os espaços internos das letras (contraformas) que as fazem funcionar tão bem. As carolíngias são largas e redondas em comparação com a compressão das letras italianas posteriores (derivadas, no entanto, delas).[64]

---

[60] PROENÇA, G. História da arte. 2007, p.55.

[61] GOMBRICH, E.H. A História da Arte. 2015, p.163.

[62] FERRARO, C.; METCALF, E.; NEWHALL, A.; STEVENS, J. The Complete Book of Calligraphy and Lettering. 2018, p.6, tradução nossa.

[63] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. 2017, p.30, tradução nossa.

[64] CLAYTON, E. La historia de la escritura**.** 2015, p.93, tradução nossa.

> "O romano carolíngio foi um renascimento clássico deliberado. Nos séculos intermediários, as letras, no entanto, já se tornaram uma arte importante. As únicas iniciais decoradas conhecidas são as do Vergílio do Vaticano. Esses são os ancestrais de uma grande progênie e devemos nos referir a eles novamente, mas são simples e rudimentares."[65]

Do século IX até o X, a carolíngia era a escrita dominante na Europa. Mais tarde, no século XI, essas letras passaram a sofrer algumas mudanças regionais e, até mesmo, pessoais, devido ao aumento de escolas e claustros que desenvolviam essa prática. Tais mudanças coincidirão, não ao acaso, com o afastamento da escolástica, que dominou o aprendizado europeu por mais de um século e a insistência em que na soma do conhecimento e da sabedoria humana a algo mais do que a lógica aristotélica. Clayton[66] ainda afirma que foi possível vencer a polêmica e mudar o mundo não só com o debate dialético, mas também com o estudo, o cultivo das artes, as emoções, a imaginação, a poesia e outras formas literárias. Petrarca percebeu que, na verdade, era a totalidade da cultura humana que precisava ser cultivada.

Do século XII até o século XV, a arte ganhou forma de expressão também nos objetos preciosos, como nos ricos manuscritos ilustrados, também conhecidos por iluminuras, que eram feitos com velino (pele curtida de ovelhas ou vitelo).

> "Nas oficinas dos mosteiros ou nos ateliês de artistas leigos, os trabalhadores cortavam as folhas de velino no tamanho em que seria o livro. A seguir, os copistas dedicavam-se à transcrição de textos sobre as páginas já cortadas. Ao realizar essa tarefa, deixavam espaços para que os artistas fizessem as ilustrações, os cabeçalhos, os títulos ou as letras maiúsculas com que se iniciava um texto. Esse trabalho decorativo ficou conhecido com o nome de *iluminura.*"[67]

Essas ilustrações com letras ornamentadas podem ser entendidas hoje como os primeiros passos do lettering da maneira que o entendemos hoje. Segundo Martina Flor, em *The Golden Secrets of Lettering*, um *designer* de letras projeta uma palavra ou série de palavras para uma aplicação específica com o objetivo de transmitir uma determinada mensagem ou atributo. O uso dos formatos das letras é delimitado à aplicação para o qual foram designados e cada letra é desenhada do zero. Ou seja, o *lettering* traz criações artísticas exclusivas onde a letra é o tema principal. A atividade de escrever das iluminuras mudou a ênfase - da escultura de inscrições monumentais, escrita de poesia clássica e registro de textos legais e históricos - para a cópia de textos religiosos e clássicos dentro da província da comunidade religiosa. Como dito anteriormente, a divisão de elementos dentro

---

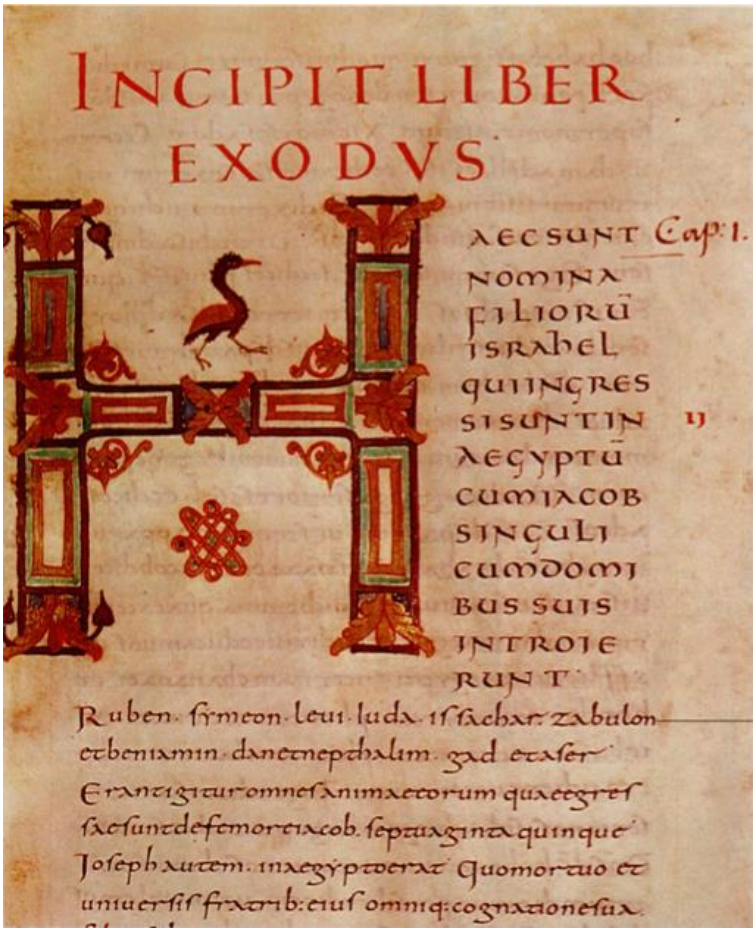
[65] GRAY, N. A History of Lettering. 1970, p.19, tradução nossa.
[66] CLAYTON, E. La historia de la escritura**.** 2015, p.93, tradução nossa.
[67] PROENÇA, G. 2007, p.73.

do texto passou a ser marcada visualmente de forma que títulos, inícios, finais e comentários passaram a ser organizados espacialmente e indicados por distinções de tamanho e *design* em um grau muito mais complexo e matizado do que era praticado nas inscrições monumentais.[68] Obviamente, a superfície dos códices e pergaminhos na qual se trabalhava era mais cheia de possibilidades, visto que as escrituras monumentais, eram feitas sobre pedras. Apesar de seu desenho ser feito antecipadamente por um pincel, quando cunhadas, a rigidez da pedra não oferecia tantas possibilidades de ousadia artística, haja visto que a própria proposta do império romano era entregar uma mensagem imponente e objetiva. Mas, em se tratando da organização hierárquico-dimensional (títulos, inícios, finais e comentários) dos elementos do texto manuscrito medieval, podemos dizer que há ali um tipo de leitura dupla (e aqui, vamos usar a definição feita por Flusser[69]): a linear, onde a leitura é sucessiva com o encadeamento de palavras; e a leitura da superfície, onde o olhar analisa livremente a imagem (no caso, o conjunto de texto), como quem lê uma imagem. "O que significa que a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la."

Imagem 10 - Bíblia de Grandval

[68] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p.94, tradução nossa.

[69] FLUSSER, V. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. 2010.



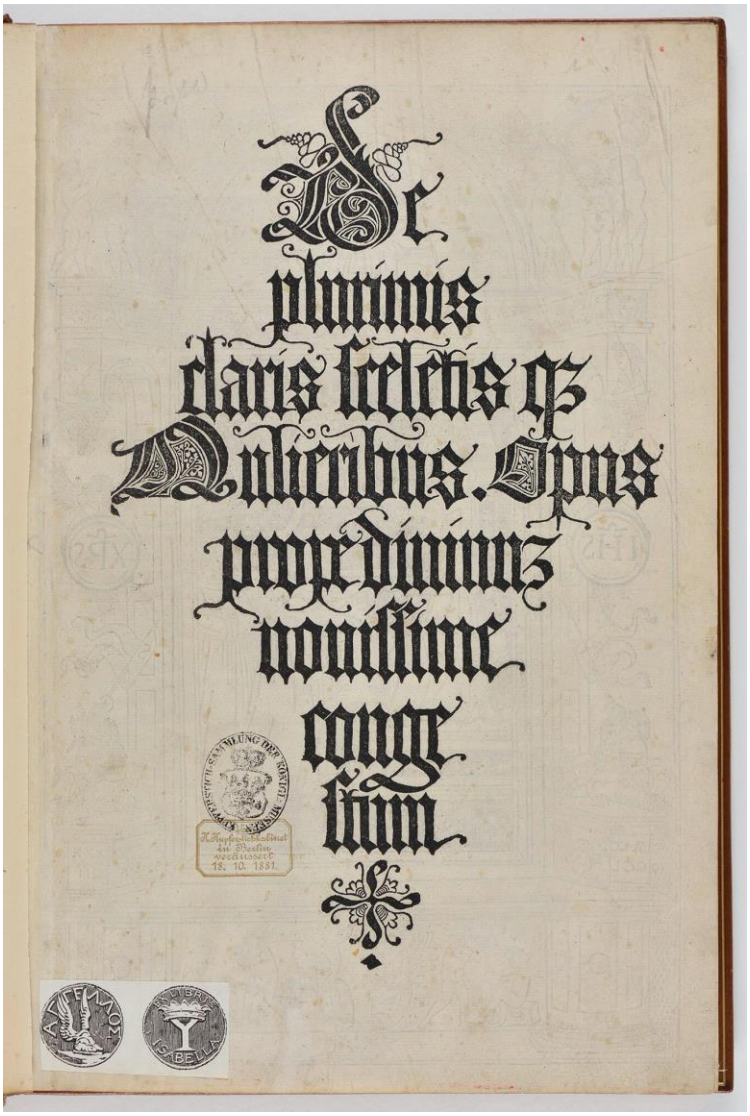
Fonte: David Harris, 1995.

Ademais, temos nas iluminuras, as próprias iluminações bem como as ilustrações marginálias. Ewan Clayton diz que nenhum livro medieval, nem mesmo o mais pobre, estava completo sem alguma iluminação, fosse uma simples capitular vermelha ou, mais raramente, um "lampejo de folha de ouro". Os materiais usados pelos iluminadores no auge da Idade Média (século XIII ao início do século XV) variavam pouco daqueles usados por seus predecessores nas grandes Bíblias e textos glosados das escolas de Direito dos dois séculos anteriores; foram seus estilos e métodos de trabalho que evoluíram.[70]

É a partir do século X que a letra gótica (ou *black letter*), nascida originalmente na França, vai dominar toda a Europa católica. Até a invenção da imprensa e seus tipos móveis, as demandas de materiais escritos aumentaram muito em relação ao que era produzido na Roma antiga, todos os livros eram escritos à mão, por isso era necessário que houvesse um modelo oficial de letras, que fosse seguido pelos escribas, de modo que fosse legível e possível que mais de um profissional escrevesse sem que se percebesse a diferença entre elas. Ao mesmo tempo, havia a escrita do dia a dia, que não exigia tanta rigidez, para que fossem mais rápidas de serem feitas.

[70] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.83, tradução nossa.

Figura 11 - A página de rosto de *De Claris Mulieribus* escrita com letras góticas. Giacomo Filippo Foresti, 1497.



Fonte: Isabella Stewart Gardner Museum

Vale lembrar que o termo "gótico" foi um termo depreciativo designado a diversas manifestações artísticas desse período (arquitetura, escultura, pintura…), que significava rude ou bárbaro, em menção ao povo godo, responsáveis pelas invasões ao Império Romano. O espírito do estilo gótico manifestou-se como uma busca pela verticalização, como as linhas dominantes dos seus projetos arquitetônicos; aquelas modificações que a escrita carolíngia vinha sofrendo em relação à angulação das curvas das letras faz com que o arco pontiagudo substitua o arco redondo dos romanos; a forma peculiar de amêndoa, a mandorla, era muito apreciada. Para acentuar a verticalização, essa escrita vai adotar algumas características: a distância entre as linhas tornou-se menor; ascendentes e descendentes foram encurtados; os espaços entre as palavras diminuíram e as contraformas tinham as mesmas proporções da espessura do traço da letra.

> "A procura por livros menores e portáteis fez com que a largura das letras diminuísse gradualmente. Acredita-se que a ideia de se produzirem livros menores em tamanho partiu da necessidade de a Igreja fazer bíblias portáteis para uma melhor difusão da doutrina católica. A letra gótica aparece, então, com seu desenho solene e severo, trazendo todo o formalismo da Idade Média."[71]

Apesar de terem formas relativamente simples, temos nas góticas algumas variações, que vão dividir-se em quatro famílias principais, como aborda Bringhurst[72]: *textura*, *fratura*, *bastarda* e *rotunda*. Assim, há diferenças básicas entre a Gótica francesa (Textura / Textur), a alemã (Fraktur) e as italianas e espanholas, latinamente arredondadas, também chamadas de Rotundas. Havia também a Gótica Bastarda, uma letra menos formal e mais cursiva.[73] Não há grandes alterações no que concerne a sua estrutura. Suas principais diferenças estão nos acabamentos dos traços, já que, de maneira geral, elas são escritas iniciando-se pelos traços verticais das letras e, posteriormente, suas finalizações. Algumas dessas distinções são possíveis de reconhecer observando-se a letra *o* minúscula (figura 12). Criadas como letras e, futuramente, como tipos, a Fraktur, ou as "letras quebradas" permaneceram populares nos países germânicos muito depois que os estilos romanos se tornaram a norma em outras partes da Europa. A Fraktur foi concebida para ser uma das principais formas de letras em que o alemão seria escrito e impresso até a Segunda Guerra Mundial. "Adolf Hitler, alçado ao poder em 1933, tomou-a como tipografia oficial, uma forma de resgatar e reafirmar a cultura germânica ancestral aproveitando o sentido austero, denso e impositivo dessas letras como reforço de suas mensagens ideológicas."[74]

Figura 12 - Minúsculas típicas na textura, fratura, bastarda e rotunda.



Fonte: Robert Bringhurst, 2005.

Figura 13 - Cartaz que anuncia encontro nazista em Berlim, em 1933, utiliza a Fraktur como tipografia oficial.



[71] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.28.
[72] BRINGHURST, R. Elementos do Estilo Tipográfico. 2005, p. 290.
[73] HORCADES, C. M. op.cit.
[74] CARDINALI, L. A tipografia customizada com o elemento identitário em sistemas de identidades visuais. Um estudo sobre o desenvolvimento de fontes digitais personalizadas**.** 2015, p.32.

Fonte: Luciano Cardinali, 2015.

Mesmo quando o espírito gótico atingiu seu apogeu em outras áreas da Europa medieval, a Itália estava evoluindo lentamente o que é frequentemente considerado uma restauração da cultura da antiguidade: o Renascimento. Nesbitt diz ser válido lembrar que esse renascimento não é baseado apenas nas influências da antiguidade clássica como se presume normalmente, mas na confluência de várias outras características agregadas a essas, como as instituições políticas importadas da Alemanha pelos lombardos, a cavalaria e outras formas de civilização do norte e a influência da religião e da igreja. Sob a proteção de entusiastas príncipes da Igreja e das várias cidades e estados, não foi difícil para os humanistas - que impulsionaram o renascimento - superar os últimos vestígios da influência gótica.[75] De certo modo, o homem reavaliou seu papel no mundo e abandonou a servidão da Idade Média, para se valorizar e repensar a sociedade com todos os outros valores, como moral, estético, artístico, filosófico e religioso. Para Horcades, durante a Idade Média, a vida do homem era menos importante do que a sua morte. Na Renascença, o papel do homem no mundo recebeu maior destaque.[76]

> "O propósito humanista de reviver o mundo clássico espalhou-se rapidamente além das páginas dos livros em que vimos suas primeiras chamas acenderem. Deu origem a uma nova forma de encarar a vida, menos intimidada pela teologia e pela Igreja, mais aberta às artes como um todo e vivenciada em todos os níveis de escolha, desde o vestuário até as noites aprendendo latim na igreja dominicana em Florença. Influenciou o estilo e os hábitos de pintores, escultores, arquitetos e colecionadores."[77]

Inclusive, cabe lembrar que a escrita renascentista / humanista nasce, de certa forma, de um equívoco. Os humanistas, ao buscarem suas referências romanas, vão se deparar com os manuscritos carolíngios e atribuem essas letras ao Império Romano. Elas destoavam entre si, basicamente por usarem ferramentas distintas para serem escritas - as romanas eram gravadas e as carolíngias usavam caneta de pena. O mesmo aconteceu com as góticas, que não eram homogêneas em relação às romanas, mas também se originaram das carolíngias.

Percebendo esse destoamento entre as letras, os escribas passaram a criar algumas serifas e traços de finalização às letras, para que pudessem ligar as letras às capitulares. Criou-se as ligaturas[78]. Naturalmente, os humanistas copiaram a letra carolíngia[79], mas, com essa adaptação, abandonaram os pontos que separavam as palavras.

---

[75] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. 2017, p. 64-65, tradução nossa.

[76] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.34.

[77] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p. 96, tradução nossa.

[78] Junção de duas ou mais letras em um único caractere. A sequência ffi, por exemplo, forma uma ligatura na maioria das fontes de texto latinas (BRINGHURST, R., 2015, p.359).

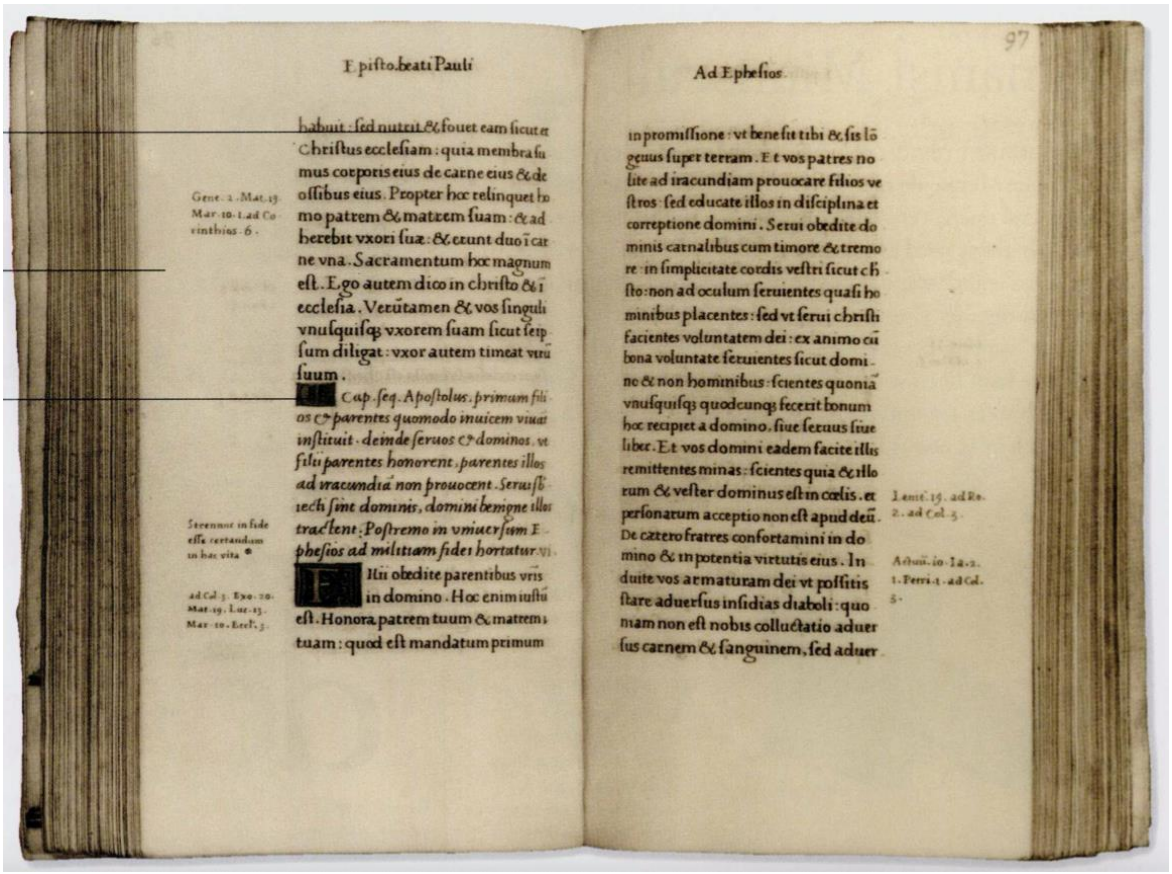
[79] Com exceção à letra t, que é baseada na letra gótica.

> "Assim como as maiúsculas inscricionais romanas, as minúsculas romanas têm um traço modulado e um eixo humanista. Isso significa que as letras têm a forma produzida por uma pena empunhada pela mão direita em uma posição de escrita relaxada e confortável. Os traços grossos vão no sentido noroeste / sudeste, que é o eixo do antebraço do escritor destro. As serifas são bem definidas, o traço é leve e o contraste entre os traços grossos e finos é realmente modesto."[80]

Seguindo o exemplo de Petrarca[81] e encorajado por Salutati[82], que também fez experimentos modestos para reformar sua própria caligrafia, uma nova geração de humanistas lançou uma tentativa em Florença de produzir livros escritos em formas mais claras e simples, com uma composição mais espaçosa, baseada nos livros do século 12 que o próprio Petrarca admirava. A maior influência foi exercida por dois personagens que seriam amigos para toda a vida: Poggio Bracciolini e Niccolò Niccoli.[83] Em manuscritos encomendados por Salutati, Poggio inventou a *littera antiqua*, (letra antiga), que conhecemos por escrita humanista, uma denominação oposta à *littera moderna*, o gótico da época. A *littera antiqua* eliminou todos os vestígios góticos e voltou às formas carolíngias, arredondadas e mais largas, com o *d* vertical e serifas curvas ou arredondadas simples na parte superior e inferior das linhas. Uma mudança importante que eles trouxeram em relação aos livros do século XII, foi a de escrever em um único bloco de texto ao invés de usar duas colunas, o que fazia com que muitas palavras tivessem que ser divididas. Essa mudança fez com que o espaço entre as linhas ficasse maior, para facilitar a leitura, já que elas ficaram mais extensas.

Figura 14 - Epístola de São Paulo, combinando a caligrafia humanista (parágrafo superior esquerdo e página à direita) e a itálica (parágrafo inferior esquerdo).

[80] BRINGHURST, R. Elementos do Estilo Tipográfico. 2005, p. 136.
[81] Francesco Petrarca, poeta, fundador do humanismo e inventor do soneto.
[82] Coluccio Salutati, chanceler da cidade de Florença, patrocinou os estudos de Petrarca em 1350.
[83] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.93, tradução nossa.



Fonte: David Harris.

A escrita tem então duas ramificações: o da gestualidade da caligrafia, que expõe a personalidade da pessoa que escreve (com exceção dos mestres calígrafos, pois, para isso seria necessária uma prática espontânea); e a tipografia, que reflete a personalidade de uma cultura ou de determinadas sociedades, mas falaremos melhor sobre essas diferenças mais à frente. Já no século XV, usando os tipos móveis de Gutenberg como exemplo, em sua maioria, eles eram forjados com letras individuais, além das ligaturas, como o Æ, que não são reconhecidos no alfabeto brasileiro, além de sinais de pontuação.

1.3.1. A invenção da imprensa

O desenvolvimento das caligrafias ocidentais culminará no século XV no desenvolvimento da tipografia europeia que, por sua vez, o uso de tipos móveis de metal para impressão (assim como todo o material para sua fabricação), vai influenciar o desenho das letras por um outro ponto de vista, diferente da caligrafia, trabalhando durante o período de expansão comercial e inovação tecnológica, quando os tipógrafos renascentistas adotaram a caligrafia e estilos de letras sistematizados nos tipos móveis. Tal criação eliminou a necessidade de copiar livros manualmente, de modo que a caligrafia logo caiu em desuso

geral. Mas a imprensa também foi responsável por elevar a caligrafia a uma forma de arte especializada, encorajando os escribas a refinar suas habilidades e desenvolver instrumentos que pudessem corresponder à complexidade produzida pelos gravadores de placas de impressão de cobre. Os floreios elaborados e o fino trabalho manual do estilo da placa de cobre continuaram durante a época vitoriana.

Quando Johannes Gutenberg (~1400 - 1468) cria a imprensa com tipos móveis em 1450, ele não tinha a intenção de criar uma nova estética das letras. Pelo contrário, ele desenvolveu, junto a Peter Schoeffer[84], um estilo caligráfico que fosse viável no desenvolvimento das punções[85], mas, ao mesmo tempo, se assemelhasse aos manuscritos da época, com uma grande variedade de caracteres e ligaturas das letras. O estilo escolhido por ele foi o gótico, a letra de textura quadrada, por ser um dos mais utilizados naquela época em sua região.

De fato, a imprensa favorece a reprodução de livros mais baratos e cartas de indulgência em grandes quantidades, além de minar as variações e erros de reprodução cometidos pelos copistas. Para estrear a invenção, Gutenberg escolhe a bíblia para reproduzir. Embora algumas seções produzidas no estágio inicial do processo de impressão tenham quarenta linhas por página, seu número logo é fixado em quarenta e duas, dispostas em duas colunas onde espaços são deixados para adicionar cabeçalhos e capitulares manualmente. Ao passo que tal criação seja considerada um divisor de águas para a escrita ocidental, mesmo sabendo que ele não a produziu sozinho, não podemos considerar o feito como a grande invenção da humanidade, já que existem estudos de que a técnica de tipos móveis já era usada no Japão e China por volta do século VIII ou, até mesmo, antes disso. Para Peter Burke e Asa Briggs,[86] fatores culturais e a própria condição dos ideogramas orientais, que utilizavam milhares de sinais diferentes (visto que um alfabeto fonético limitou o entendimento da cultura à visão) em vez de um alfabeto de caracteres limitados, podem ter contribuído para que as impressoras ficassem restritas a determinados grupos sociais. Há registros, no entanto, de que no início do século XV, os coreanos criaram um sistema que usava tipos móveis “de uma quase alucinatória similaridade àqueles de Gutenberg”. Antes de 1450, a produção de livros era feita de forma artesanal. A partir da metade do século XIV já podia ser considerada uma indústria, formada em oficinas. Nessa época, “o artesão escriba começou a produzir manuscritos não apenas sob encomenda, mas também para colocá-los no livre mercado”.[87]

Inclusive, será da China que virá o papel a ser usado, já que o pergaminho não era economicamente viável para produzir tantas cópias. Clayton afirma que o sucesso da

[84] Escriba, ourives e filho de um comerciante e livreiro em Mainz.

[85] Moldes-macho ou patrizes, usadas como carimbo das letras.

[86] STANCKI apud BRIGGS A.; BURKE P. Gutenberg inventou a imprensa? Uma desconstrução do determinismo tecnológico da impressora de tipos móveis. 2015, p.66.

[87] idem, p.67.

imprensa na Europa foi determinado por uma série de eventos paralelos. Sem uma superfície abundante e barata para imprimir (no caso, o papel), a invenção teria poucas chances de decolar como aconteceu. E segue dizendo que foi pelo mundo árabe que a técnica de fabricação de papel viajou da China para a Europa. Lidar com grandes quantidades de papel seria uma das habilidades logísticas que Gutenberg precisava desenvolver. Ao final da impressão de sua Bíblia, ele teria armazenado em sua oficina mais de cem mil folhas que deveriam ser encomendadas e depois encadernadas em dois volumes para facilitar o manuseio.[88]

Figura 15 - Bíblia de 42 linhas de Gutenberg (B42)



Fonte: British Library.

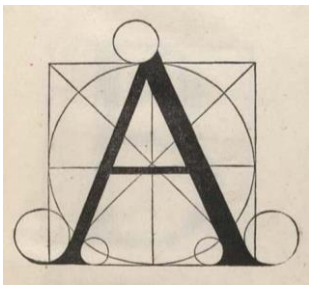
As letras do alfabeto como as conhecemos hoje tornaram-se padronizadas e codificadas no século XV como um conjunto de elementos que poderiam ser reorganizados e

[88] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.105, tradução nossa.

reproduzidos conforme o texto a ser escrito. O tipo já estava em uso há séculos na China, mas o conjunto de caracteres compacto e eficiente do alfabeto romano é especialmente adaptável à impressão. Esta combinação espalharia o alfabeto e a alfabetização em todo o hemisfério ocidental, possivelmente pela sua rapidez de assimilação, como descreve McLuhan,[89] que ainda afirma ser o livro a primeira máquina de ensinar e ainda: "A cultura do manuscrito alicerçou os processos orais na educação — o 'escolasticismo' — ao nível máximo; mas ao colocar o mesmo texto diante de um número qualquer de alunos ou leitores, a imprensa acabou logo com o regime escolástico das disputas orais. Forneceu uma memória enorme e nova para os escritos do passado, tornando a memória pessoal inadequada."

Apesar das formas góticas usadas na B42[90] ainda prevalecerem, de fato a prática manuscrita se desvalorizará no século XVI e, apesar da prevalência de uma letra de origem francesa (gótica), é na Itália que as diretrizes para o ensino da escrita serão estabelecidas; é lá que ocorrerá a próxima mudança: a produção de manuais de escrita impressos. Os primeiros manuais renascentistas tratavam somente letras capitulares. Conforme se desenvolviam, usaram o poder da imprensa para tornar essas instruções muito mais acessíveis. Dentre alguns desses manuais, estão o de Luca Pacioli, a *De Divina Proportione* em Veneza, 1509. Ele não era um mestre de escrita, mas, uma seção de seu livro foi dedicada à construção de capitais romanas; as teorias de Leonardo da Vinci, com quem Pacioli trabalhou em Milão, são consideradas a base dessas construções. Ludovico Vicentino degli Arrighi escreveu "La Operina". Esse livro foi copiado pela maioria dos mestres de escrita italianos ao prepararem seu próprio material. Arrighi é responsável por popularizar o tipo específico de escrita cursiva chamada "chanceleresca", que futuramente se tornará a cursiva itálica (figura 17).

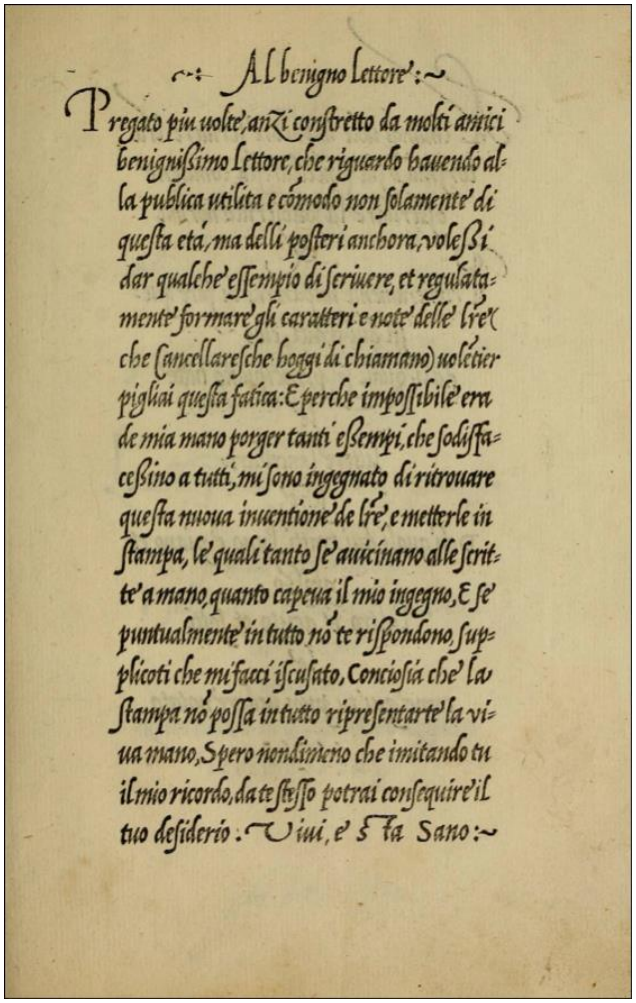
Figura 16 - Letra **A** de *De Divina Proportione*, de Luca Pacioli, 1509.



Fonte: Ewan Clayton, 2015.

Figura 17 - *La Operina*, Ludovico Vicentino, Roma, 1524. Impressão em blocos de madeira.

[89] MCLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. 1974.
[90] Bíblia de 42 linhas de Gutenberg.



Al benigno Lettore':~

Pregato piu uolte, anzi constretto da molti amici benignissimo Lettore, che riguardo hauendo alla publica utilita e cómodo non solamente di questa etá, ma delli posteri anchora, volessi dar qualche essempio di scriuere, et regulatamente formare gli caratteri e note delle lre (che cancellaresche hoggi di chiamano) uolentier pigliai questa fatica: E perche impossibile era de mia mano porger tanti essempi, che sodisfacessino a tutti, mi sono ingegnato di ritrouare questa nuoua inuentione de lre, e metterle in stampa, le quali tanto se auicinano alle scritte a mano, quanto capeua il mio ingegno, E se puntualmente in tutto nó te rispondono, supplicoti che mi facci iscusato, Concioßia che la stampa nó possa in tutto ripresentarte la viua mano, Spero nondimeno che imitando tu il mio ricordo, da te stesso potrai consequire il tuo desiderio. Viui, e sta Sano:~

Fonte: Juliana Moore, 2021.

"Houve e há muitos tipos de escrita que ficam fora do uso da imprensa: textos pessoais, como diários, cartas, listas e anotações; documentos e contas comerciais; documentos legais e até mesmo, alguns tipos especiais de livros que não seriam impressos por duzentos anos."[91] Johanna Drucker[92] aponta que, com a chegada da invenção da imprensa na Europa, chega também uma padronização na escrita, embora essa escrita tenha continuado a diversificar-se à medida que suas funções se especializaram. Podemos atribuir essa padronização à popularização dos manuais. Durante o período renascentista, era rara a especialização nas artes. Pelo contrário, o usual era que o mesmo artista dominasse técnicas (quiçá profissões) de diversas especialidades diferentes, como lembra Stancki que "as corporações de ofício do século XV e XVI, de um modo geral, funcionavam como espaços interdisciplinares, em que os trabalhadores usavam de diversos tipos de saberes para alcançar um determinado fim."[93]

[91] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.103, tradução nossa.

[92] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p.160-161, tradução nossa.

[93] STANCKI, R. Gutenberg inventou a imprensa? Uma desconstrução do determinismo tecnológico da impressora de tipos móveis. 2015, p.67.

É a partir daí, com o surgimento dos manuais, que as especializações começam a surgir, o que vai tornar-se a começar a distanciar ciência e arte, que McLuhan trata como "fragmentação do conhecimento e da sensibilidade".[94]

A palavra impressa era apenas uma área do espectro mais amplo das formas escritas produzidas no período da Renascença. No Renascimento, as tradições usadas nessas manifestações, foram reinterpretadas de acordo com as necessidades das várias áreas da atividade humana servidas pela linguagem escrita.

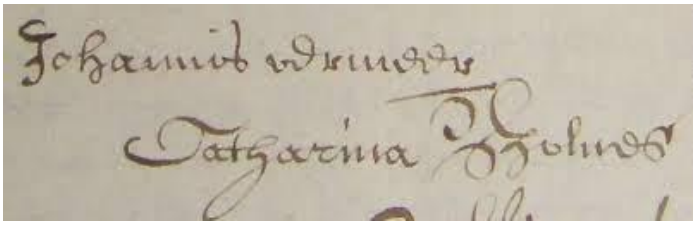
Mas é no período Barroco que, em relação às artes plásticas, a pintura terá um enfoque mais humano possível (mesmo que os italianos ainda explorem bastante a temática religiosa), com suas vidas comuns em interiores domésticos; do mundo de drama e ação intensificados, momentos de pausa e concentração. Isso vai se refletir em outros aspectos também, tendo a escrita como tema nas obras pintadas nas telas, como foi abordado pelo holandês Johannes Vermeer, como o hábito da correspondência doméstica, por exemplo. Grande parte de sua produção será de pinturas de mulheres lendo ou escrevendo cartas. Em determinado momento, inclusive, as assinaturas em suas telas mudam de estilo, de humanistas para capitulares romanas, como se estivesse em busca de um status mais elevado. Clayton[95] analisa a assinatura manuscrita (usada em documentos, por exemplo) do próprio Vermeer como uma cursiva gótica até pouco antes de sua morte, aos 43 anos. Essa variação pode ser explicada pela ferramenta a ser usada. Enquanto nas telas ele usava pincéis de ponta fina, em papéis o uso costumava ser da caneta de pena. Em outros documentos, como um empréstimo feito junto com sua esposa em 1655, a sua assinatura é feita sem muita pretensão, diferente de Catharina, (que acredita-se ter sido modelo para várias de suas pinturas de cartas), que assina o mesmo documento em caligrafia calma e habilidosa com uma inicial elaborada e floreada. Talvez, por mais que se estabelecesse um padrão (em se tratando de Europa), a essa altura já tínhamos uma variedade significativa de estilos de letras e suas funções tão específicas, mas, no que tange ao manuscrito cotidiano, não podemos dissociá-lo da personalidade do autor. Ao citar Lavater,[96] Ewan Clayton destaca o fato de que o fisionomista questionava a diversidade das letras ao caráter moral das pessoas, já que cada um de nós possuímos um tipo de letra individual e inimitável. Mas esse aspecto só será explorado, de fato, no século XX nos *designs* de identidade visual.

Figura 18 - Assinatura de Vermeer e sua esposa Catharina

[94] MCLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. 1974, p.198.

[95] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.151, tradução nossa.

[96] Johann Kaspar Lavater, considerado o fundador da fisiognomia, usada para entender a personalidade das pessoas por meio das características faciais.



Fonte: Ewan Clayton, 2015.

Tantos estilos diferentes de letra acabaram por se tornar um obstáculo para os processos de alfabetização. Algumas profissões já requeriam tipos específicos de escrita, como documentos e escrituras, que vai se intensificar com a expansão comercial trazida pela Revolução Industrial.

1.4. Os efeitos da Revolução Industrial

Apesar de as iluminações já serem populares durante a Idade Média, elas trarão um aspecto mais artístico em contraste à mecanicidade trazida pelas páginas impressas. Mas, essas letras, a partir da criação dos tipos móveis, terão duas abordagens de criação: a caligráfica, que ainda era muito usada em documentos, atas, notas; e a criação de novos estilos de letra para os tipos.

No final do século XVIII e início do XIX há um excesso de sentimento na atmosfera: é a era dos românticos, das revoluções francesa e americana e as guerras se intensificam na Europa. Assim, os meados do século XVIII são o momento da história europeia em que se redescobre, de certo modo, a sensibilidade e o sentimento, que se situam ao lado da inclinação para o racionalismo e o progresso científico.

É aliada a esse processo que a Revolução Industrial vai mudar o comportamento e a rotina das pessoas. Clayton diz que a taxa de alfabetização começou a cair no auge da revolução onde o impacto foi ainda maior para as crianças, já que o pessoal de algumas das primeiras fábricas consistia quase exclusivamente de pequenos aprendizes não remunerados trazidos de clínicas psiquiátricas.[97]

O trabalho deixa de ser executado em suas casas e passa a acontecer nas indústrias, com a influência do maquinário. Essa mecanização, vai fazer com que haja um movimento pela busca de atividades artísticas manuais, resultando em movimentos como a Art Nouveau, que trará um meio termo entre essas duas práticas. Os tipos de prensa evoluem apresentando formas mais sutis e contrastes mais intensos entre linhas grossas e finas. A pena pontiaguda com ponta de metal, muito mais sensível às variações na pressão da mão

[97] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.204, tradução nossa.

do escritor, substituirá a de ponta quadrada como a ferramenta de escrita mais popular. Essa talvez seja a mudança mais marcante desse período.

O Barroco e o Rococó também serão responsáveis por trazer às letras formas mais arredondadas e muitos floreios. A mão italiana tornou-se cada vez mais importante nos livros dos mestres da escrita e, após a Revolução Industrial, a Inglaterra torna-se uma potência mundial com sua expansão comercial e controle marítimo e a escrita passa gradativamente a servir aos interesses do comércio ao invés da arte. Assim, a cursiva inglesa torna-se o estilo dominante de escrita dos grandes centros comerciais da Europa e América, através dos centros de estudo e dos manuais utilizados na época. Possivelmente, o mais popular foi "The Universal Penman", de George Bickham, que é referência até hoje, com todos os seus floreios.

Figura 19 - The Universal Penman, de George Bickham.



Fonte: Johanna Drucker, 1995.

> "Os mestres da escrita ingleses desenvolveram um grande virtuosismo nos traços arredondados e floreios. Com o fim da supremacia marítima holandesa, após 1658 e o sucesso de Cromwell em aumentar o comércio da Inglaterra, o interesse pela escrita foi direcionado para o desenvolvimento de uma prática padrão de caligrafia inglesa que se adequasse a fins comerciais. Basta examinar alguns dos livros escritos no início do século XVIII para ver

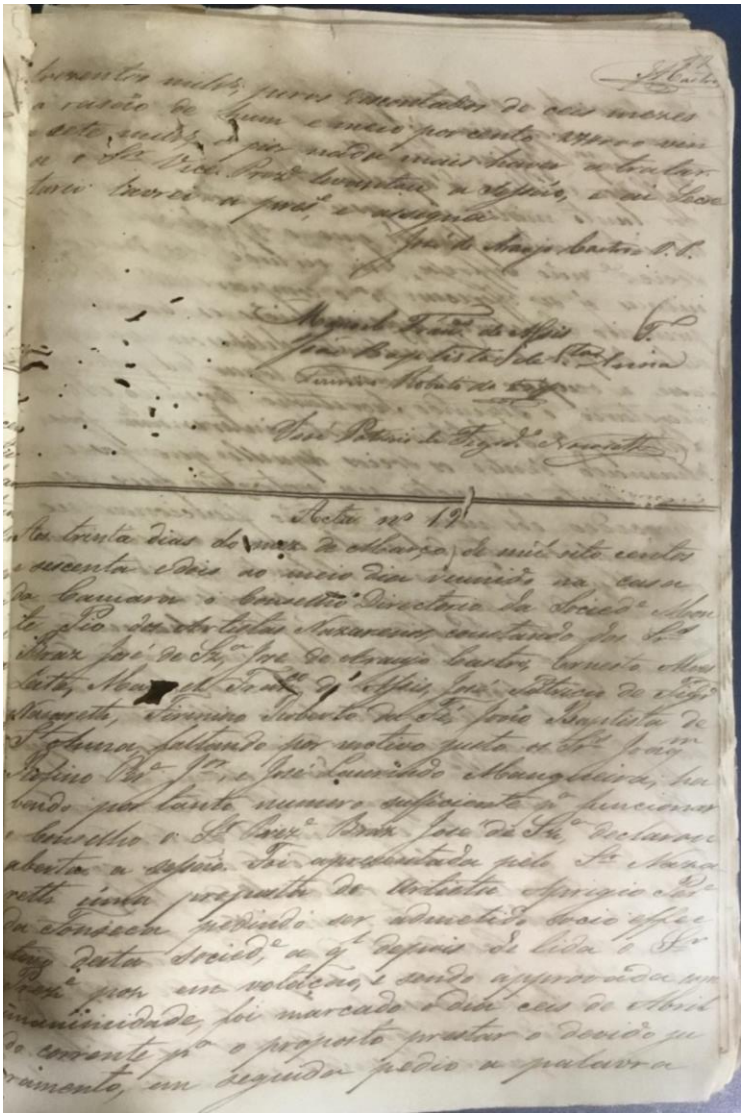
> os resultados dessa tendência - são em grande parte coleções de amostras de faturas, recibos, pedidos, conhecimentos de embarque, etc. Naturalmente, quando a Inglaterra tornou-se a nação mais comercial da Europa, outros países copiaram não apenas seus métodos de manufatura e práticas comerciais, mas também sua mão nos negócios."[98]

Essa influência foi tão grande que alfabetização brasileira apropria-se desse movimento até hoje, inclusive, a. Almada[99] diz que a caligrafia ensinada nas escolas e utilizada pelas pessoas alfabetizadas (principalmente) no século XIX, ao mesmo tempo em que se movimentava o processo de formação da República no Brasil, tinha uma clara influência da estética da caligrafia inglesa. Após a popularização da leitura oferecida pela imprensa no século XV, a escrita manual ganha um novo espaço, direcionado às artes. Com isso, aumenta-se as demandas das academias e centros de estudo, mas mesmo com a empreitada da educação no Brasil, a escrita ainda era um símbolo de erudição, cabendo às ilustrações um meio de comunicação aos alfabetos funcionais. Na Europa, "Os manuais de caligrafia, impressos a partir do século XVI, passaram a funcionar como um forte veículo de propagação de padrões estéticos e formais."

Imagem 19 - Ata da Sociedade dos Artistas de Nazaré - BA (1862) e a clara influência da escrita inglesa usada pelos escrivães brasileiros.

[98] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. 2017, p. 114, tradução nossa.

[99] ALMADA, M. Caligrafia artística no século XVIII: Brasil e Portugal enlaçados nas letras de Manoel de Andrade de Figueiredo. 2011, p.173.

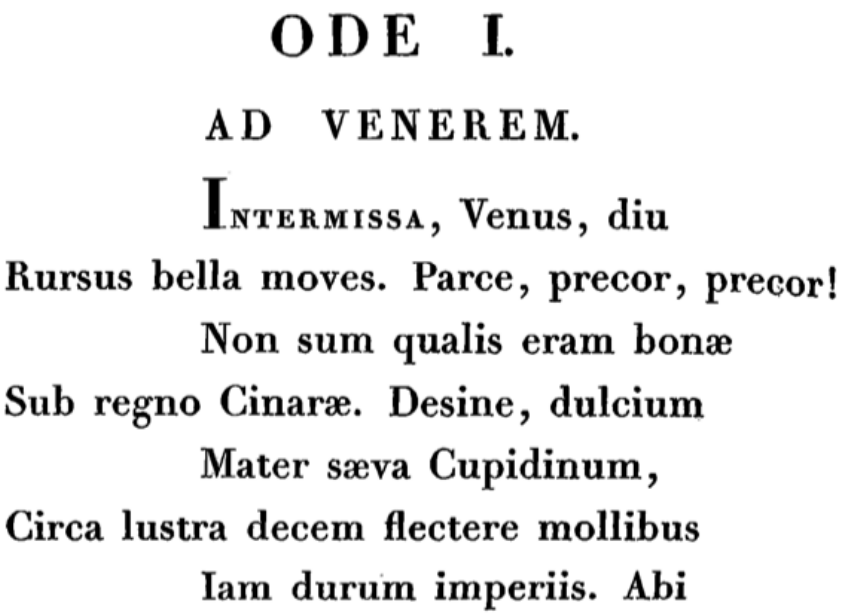


Fonte: Renilda Ribeiro dos Santos

Enquanto na caligrafia a letra predominante em toda a Europa para os negócios era agora a cursiva inglesa (também conhecida como *Copperplate*[100]), na tipografia a imagem era muito diferente, já que as letras romanas serão revisitadas como foi o caso do tipo moderno de Giambattista Bodoni, com ascendentes e descendentes bastante alongados, eixo vertical e serifas muito finas e retas, revelou-se um perfeccionista nas quinhentas e trinta e oito páginas de seu Manual Tipográfico, onde ele mesmo criou suas milhares de matrizes para as variações de seus tipos.

Figura 20 - Tipo moderno de Bodoni na edição do século XVIII.

[100] O nome deriva do seu processo, que era gravado em uma placa de cobre a partir da sua escrita original.



ODE I.

AD VENEREM.

INTERMISSA, Venus, diu
Rursus bella moves. Parce, precor, precor!
Non sum qualis eram bonæ
Sub regno Cinaræ. Desine, dulcium
Mater sæva Cupidinum,
Circa lustra decem flectere mollibus
Iam durum imperiis. Abi

Fonte: Johanna Drucker, 1995.

Em contrapartida, outro grande surgimento dessa época foi a letra *sans serif*, as letras sem serifas. Embora existam exemplos clássicos e isolados desse estilo ao longo da história ocidental (muitas inscrições gregas não têm serifas evidentes), as formas não-serifadas não foram populares entre os escritores e *designers* de tipo naquele momento. Um renascimento neoclássico da cultura e arquitetura gregas coincidiu com o desejo por estilos novos e provavelmente desempenhou um papel na invenção das letras sem serifa do século XIX, que começaram a aparecer no trabalho de letristas e pintores de letreiros. Ao se usar essas letras a serviço de desenhos arquitetônicos, esse estilo se estendeu a outros arquitetos, consequentemente, à cultura popular.

Com a abertura do Japão para o mercado mundial, a Europa será inundada com todo o tipo de artigo considerado exótico, como a própria arte japonesa, sendo muitas delas feitas com técnicas de gravura. Por ser facilmente reprodutível, ela chega em grande quantidade aos países europeus a preços relativamente razoáveis, por serem artigos importados. As novas aquisições europeias inspirarão seus *designers* e artistas a novas investidas e, com o fim das guerras napoleônicas, surge ali a partir do século XVIII a invenção de novos maquinários, como a máquina de escrever, o mimeógrafo e as prensas de alta velocidade, além do uso do rolo contínuo de papel, possibilitando a impressão mais rápida do que a em folhas separadas, beneficiando as tiragens de jornais. Ao mesmo tempo, é um período de grandes discussões, estudos e decodificação das escritas das idades antigas, como os hieróglifos. Em contrapartida à fase da velocidade e produção, haverá uma busca por valores mais artesanais, já que a máquina de escrever, por exemplo, era considerada um paradigma da escrita por haver um afastamento da boa letra pessoal. Nas escolas, havia um consenso

entre os educadores em dizer que essa automatização desmotivou os alunos no desenvolvimento do aperfeiçoamento da escrita e, para resgatar essa prática, criou-se a prática da caligrafia muscular, fundamentada nos estudos da fisiologia do movimento da mão e do braço, bem como na psicologia da aprendizagem da escrita.

É no final do século XIX que as pinturas publicitárias, muito usadas nos cartazes de teatros, por exemplo, são reconhecidas como linguagem artística. É interessante trazer nesse aspecto a contribuição de Henri de Toulouse-Lautrec para as artes gráficas na publicidade, como lembra Argan em Arte Moderna[101]: "desenhar um cartaz ou a capa de um programa constituía, para ele, um compromisso tão sério quanto fazer um quadro." A partir daí, o desenho das letras como complemento da mensagem, ganha um aspecto mais relevante às artes, onde a "comunicação é mais importante que a representação".[102]

Nesse período, diferentes grupos do continente europeu também desempenharam o seu papel; entre os mais importantes está uma nova onda de artistas do sul da Europa que dariam aos cartazes e rótulos um novo degrau em termos de linha e espaço que lhe permitiria sair do mundo do livro e entrar no do pôster e da arte comercial moderna. Colorindo a paisagem acinzentada da cidade, nasce a Art Nouveau na esperança de resgatar o artesanal acima do comercialismo. Os artistas desse movimento quebraram as distinções entre belas artes, design e artesanato. Arquitetos, escultores e pintores com e sem treinamento formal em letras voltaram-se para o alfabeto como outra via para suas criações artísticas. Com menos noções preconcebidas sobre como as letras deveriam parecer, os artistas da Art Nouveau se libertaram das formas tradicionais para criar novos estilos e altamente expressivos que incorporam a estética orgânica do movimento no desenho das letras. Os cartazes e pôsteres se curvam aos floreios do mundo das plantas, exibindo um pouco das características das letras góticas. Esse período é marcado também pelo desenvolvimento de rótulos de produtos de todas as áreas, de biscoitos a lança perfume, práticas que vão, inclusive, estender-se ao longo do século XX.

> "Essa fé renovada no trabalho feito à mão fez os escritores gravitarem em direção a um alfabeto mais pessoal e orgânico, revivendo as tradições góticas e humanistas. Um número crescente de artistas, arquitetos e outros escritores não tradicionais começou a mover as formas das letras para um reino mais abstrato, além das formas convencionais do alfabeto romano." [103]

Figura 21 - Cartazes Art Nouveau de Alphonse Mucha para o Théâtre Sarah Bernhardt

---

[101] ARGAN, G. C. Arte Moderna. 1992, p.127.

[102] idem.

[103] WILLEN, B.; STRALS, N. Lettering & type: creating letters and designing typefaces. 2009, p.13-14, tradução nossa.



Fonte: arquivo pessoal

1.5. Vinte e poucos

Logo nos primeiros anos do século XX podemos visualizar a quantidade de movimentos artísticos que surgem, no afã de trazer algo novo e inesperado. Os futuristas bradavam que aquela era a era da máquina, da revolução, da juventude, do poder e da velocidade. O foco estaria no dinamismo da organização, tamanho e peso das letras e palavras, para fugir do que se conhecia como harmonia na composição. Já os cubistas, que também buscavam novas maneiras de organizar as letras das composições artísticas também por meio de colagens, irão se inspirar nas obras de Cézanne a ideia dos espaços dentro e entre as letras, típicos das caligrafias chinesas e japonesas, vendo ali uma dinâmica no futuro com o uso de estêncils. Já os artistas da Bauhaus, também querendo se desvencilhar da bagagem da história, tentaram criar formas puras e mecânicas do alfabeto, com interpretações geométricas e sem traços humanistas.

Ao passo que as descobertas arqueológicas e linguísticas que ocorreram na transição do século XIX para o XX conceituam a história e o desenvolvimento do alfabeto, possivelmente a maior influência sofrida pelas artes de um modo geral tenha vindo da

fotografia. Para Johanna Drucker,[104] o desenvolvimento da fotografia reconceitualizou a forma das letras radicalmente em termos teóricos e práticos. "Até meados do século 20, os impressores comerciais continuaram a contar principalmente com métodos convencionais de composição de tipos, seja por linotipia e fundição monotípica de metal em alta velocidade ou, para produção especializada, chapas gravadas, rotogravura ou reproduções litografadas. A fotografia tornou-se um instrumento integral do mercado de impressão." Ela ainda afirma que, ao mesmo passo em que colocam-se os métodos fotográficos a serviço da indústria de composição, novos problemas surgem (distorção, irregularidade de cor nos banhos químicos, procedimentos desajeitados para fazer correções), mas surgem também novas soluções (velocidade de produção, suprimento infinito e pronto acesso) aos tipógrafos, que podem usar esses recursos a seu favor para variação em tamanho, escala e até mesmo inclinação ou distorção das letras.

Como um movimento cíclico que a história oferece, toda a brutalidade da Primeira Guerra colocou fim ao movimento Art Nouveau. O que antes era curvilíneo e orgânico, torna-se geométrico, racional, tanto no luxo e extravagância da Art Déco quanto na simplicidade e objetividade da Bauhaus. A arquitetura tornou-se objetiva, seca, sem ornamentos. As letras, fruto da mesma vivência, passarão por experimentações inovadoras, livres de influências históricas pelos *designers* da Bauhaus, fundindo a era da máquina com ideais populistas e socialistas.

Muitos funcionários da Bauhaus deixaram a Alemanha quando a escola fechou em 1933. Mas, onde quer que fossem e a quem quer que ensinassem, sob sua orientação, a linguagem tipográfica moderna estava crescendo em sofisticação. "Menos é mais" e "A forma segue sua função" eram as premissas de um estilo simplificado do período pós guerra. A simplicidade aqui predominará no desenho das letras, simples, sem serifas, para dar lugar a possibilidades mais arrojadas de organização das letras e composição das palavras. Clayton[105] mostra que os sistemas sofisticados de grade[106] quadriculada permitiram aos produtores o que veio a ser chamado de "estilo suíço" para equilibrar e priorizar o valor, tamanho, forma, textura e agrupamento do maior número de elementos - gráficos, tipográficos, fotográficos, ilustrativos e diagramáticos. De acordo com Mandel,[107] os produtos do Estilo Suiço foram uma resposta à necessidade dos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial, em especial a Alemanha, de evitar ao máximo a referência ao seu passado recente e apresentar uma imagem nova e uma abordagem de valores unificadores após o período de conflitos. Ao mesmo tempo, a

[104] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p.280, tradução nossa.

[105] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.271, tradução nossa.

[106] Sistema de linhas usado como estrutura e guia para criação do desenho das letras.

[107] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006.

flexibilidade desses sistemas baseados em grande parte em termos de localização e escala também lhes permitiu tirar proveito das novas experiências visuais da vida no século XX: perspectivas aéreas de edifícios altos ou aviões forneciam a capacidade de olhar para coisas de cima e visualizá-las por outra perspectiva; o cinema reforça a possibilidade de ver a imagem como um espaço em que os elementos podem estar parcialmente na tela ou fora dela e podem ser entendidas como um cenário dinâmico para movimentos; viajar de trem, bonde ou carro, especialmente nas cidades, apresentou às pessoas o movimento, o que deixa as imagens difusas e suas perspectivas em constante mudança; a luz elétrica trouxe uma maneira diferente de entender a sombra, a cor à noite e a luz, em oposição à escuridão. Muitos desses fenômenos foram incluídos de alguma forma no trabalho de design no passado, mas agora eles se intensificaram e, à medida que sua influência se espalhou para a tipografia, fotografia e outras artes visuais, o tradicional arranjo equilibrado do livro começou a parecer insípido e menos contemporâneo em comparação a ele.[108] Como McLuhan diz:

> "Se o cinema funde o mecânico e o orgânico num mundo de formas ondulantes, liga-se também à tecnologia da impressão tipográfica. O leitor como que projeta as palavras, seguindo as sequências de tomadas em preto e branco — e que constituem a tipografia — fornecendo sua própria trilha sonora. Tenta acompanhar os contornos da mente do autor, em velocidades diversas e com vários graus de ilusões de compreensão. Não há como exagerar a ligação entre a impressão e o cinema, no que se refere ao poder de ambos em gerar fantasias no espectador e no leitor."[109]

Figura 22 - Capa do livro El Lissitzky, Arquitetura em Vkhutemas, 1927. Vkhutemas era a Oficina Técnica Artística Superior do Estado (Moscou) e, como a Bauhaus, um importante centro de inovação artística e pedagógica.

[108] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.271, tradução nossa.
[109] MCLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. 1974, p.320.



Fonte: Museum of Modern Art

Nesse aspecto, o cinema explora a tecnologia a seu favor e simula situações em movimento, ao passo que, a fotografia, ao congelar o tempo em uma imagem, nos submete a um lugar, uma situação, com o poder de "inter-relacionar coisas"[110]. Assim sendo, a linguagem artística da ordenação das letras na Bauhaus simula nelas (ou com elas), a sensação de movimento que a tecnologia ofereceu. Apesar de não ter havido grandes inovações no desenvolvimento de tipos e letras nesse período, talvez o evento mais notável seja, de fato, a contribuição da fotografia e dos métodos eletrônicos de produção a partir de meados do século. Assim como a fotografia mostra o que o espectador veria se lá estivesse, no local e momento da captação, a simplicidade na forma da letra aqui dá a vez à simulação daquilo que o cinema entrega em termos de movimento. Daí a organização irregular e orgânica das letras. O desenvolvimento do que foi chamado de "arte comercial" - uma categoria que inclui *design,* ilustração e letras empregadas nos campos de publicidade, publicação e impressão - teve, talvez, a maior influência sobre as letras produzidas por *designers* americanos durante o primeiro trimestre do século.

Figura 23 - "Para que serve o homem…?" Rudolf Koch, gravado em linóleo, 1920.

[110]MCLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. 1974, p.214.



Fonte: Ewan Clayton, 2015

O renascimento moderno da caligrafia foi deflagrado no início do século XX durante o movimento Arts and Crafts. Existem calígrafos ensinando hoje aqueles que podem traçar sua "linhagem" como é o caso de professores como Edward Johnston, e Rudolph Koch e o tipógrafo Stanley Morison. A nova acessibilidade desse processo estimulou Morison a realizar um programa de recuperação de tipos de monotipia, revisando as grandes obras do passado e gerando novas versões dos clássicos. Seu design mais famoso foi a fonte Times New Roman. Há uma pesquisa técnica e óptica complexa por trás de sua produção: ela tinha que ser clara para ler e econômica no espaço e atender às demandas exigentes da produção de jornais. Segundo Horcades,[111] ele a desenhou aumentando o olho da letra e deixando as ascendentes e descendentes com seus tamanhos reduzidos. Dessa forma, a letra dava a impressão de ser maior do que era na realidade. O texto do jornal podia então ser composto em corpo menor. Consequentemente era possível encaixar um maior número de linhas na mesma área disponível, gerando grande economia de papel. A Times New Roman entrou em uso no jornal The Times em 3 de outubro de 1932 e ainda é uma das letras mais populares e versáteis em uso hoje.

Para o desenvolvimento de tipos, os caminhos seguiram de maneira diferente. Existiam cânones a serem seguidos, inspirados nos modelos já estabelecidos anteriormente. Existem quatro construções básicas de tipos: o gótico, romano, cursivo (ou itálico) e a escrita (*script*). Eles podem se sobrepor um pouco no sentido do estilo, mas não na construção. Por exemplo, havia cursivas e *scripts* em estilo gótico; mas o minúsculo gótico representa uma construção definitiva. Da mesma forma, a letra cursiva ou itálica tornou-se um apêndice da romana usual, mas tem muito pouco em comum com a romana de fato. Esta é a crítica particular de Stanley Morison, como nos explica Nesbitt. A cursiva já foi, como vimos, uma construção básica auto-suficiente, na qual livros inteiros foram impressos. Os *scripts*, são caracterizados por letras conectadas ou quase conectadas, com base nos estilos de caligrafia dos tempos góticos até

[111] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.105.

o presente, categoria, que inclui os estilos textur, schwabacher e a fraktur,[112] como dito anteriormente.

Clayton[113] aponta que a Fraktur foi concebida para ser uma das principais formas de letras em que o alemão seria escrito e impresso até a Segunda Guerra Mundial. A ordem oficial, publicada em 3 de janeiro de 1941 com a assinatura de Martin Bormann, afirmava que "a escrita gótica é composta pelas letras chamadas Schwabachers judaicas". O verdadeiro motivo desta diretriz ordenava que as primeiras publicações a introduzir a mudança fossem "os jornais e revistas que já têm distribuição estrangeira ou cuja circulação estrangeira se deseja". A Fraktur estava limitando o acesso à cultura e propaganda alemãs em outros países "ocupados" da Europa, fazendo com que a Alemanha fosse o único país intocado pela escrita italiana.

> "Uma das traduções da Bíblia feita por Lutero, impressa por Hans Luft em Wittenberg em 1545, oferece a explicação de que quando se fala de graça e consolo, as letras maiúsculas estão em Fraktur, e quando o texto trata de punição e ira são usadas Romanas. A importância permanente da Alemanha na história da palavra escrita durante esse período é que ela foi o berço da nova tecnologia de impressão e da Reforma, que as alimentou com muitas novas formas de texto. "[114]

A grande mudança de conceito chegará com a introdução do *design* digital em 1965, na própria Alemanha, que vai tratar a letra como informação ao invés de imagens. Basicamente, a facilidade estará no fato de que a criação de novas letras partem de um esqueleto, identificado como um padrão, onde a única variável é a espessura, que podem ser definidos por ordenação de pixels ou como polígonos com contornos configurados por um conjunto de pontos que definem as curvas e linhas que constituem as formas positivas e negativas das letras. Foi assim com a americana Adobe que, em 1984 selecionou três auges estilísticos da evolução das formas de letras pré-Gutenberg: "Lithos", uma forma monolinear de inspiração grega; "Trajan", a primeira tentativa meticulosa de traduzir as letras da coluna de Trajano em caracteres; e "Charlemagne", que é uma adaptação livre das letras decorativas usadas como capitulares e títulos em manuscritos iluminados da era carolíngia.

Figura 24 - Fontes tipográficas Adobe

[112] NESBITT, A. The History and Technique of Lettering. 2017, p. 191, tradução nossa.
[113] CLAYTON, E. La Historia de La Escritura. 2015, p.118, tradução nossa.
[114] Idem.

CHARLEMAGNE STD

LITHOS PRO

TRAJAN PRO

Fonte: fonts.adobe.com

De uma maneira geral, os designers do século XX seguiram produzindo tipos ornamentais e decorativos, muitos deles como releituras daqueles mais estabelecidos anteriormente, afinal de contas, como dito no início deste subitem, é nesse período que se vive grande parte dos aprofundamentos nos estudos dos estilos de letras mais populares.

"No entanto, principalmente pela nova tecnologia, a linguagem visual se mostrou uma suplementação essencial para complementar a escrita. Com ela, os sistemas de escrita do mundo adquiriram uma nova dimensão."[115] É aqui que, em parte, se fundamenta o escopo deste trabalho. A ideia de que a imagem ou o arranjamento das palavras otimiza o entendimento da escrita, traz a mensagem para uma dimensão mais universal, no que se concerne diferentes tipos de idiomas, por exemplo. De fato, como nos lembra Fischer[116], "as imagens e sua colocação padronizada no texto, de fato ajudam a transmitir ideias complexas de modo mais simples do que a escrita convencional", como é feito nos aeroportos, por exemplo. Obviamente ainda não temos recursos analógicos ou digitais que supram transmitir tudo o que o pensamento humano é capaz de alcançar no âmbito material (mesmo na escrita ideográfica, que amplia as possibilidades de descrição de uma ideia).

Ao passo que o avanço da tecnologia vem fazendo com que a rapidez vença a caneta e o papel, a prática da escrita parece tomar os caminhos da atrofia. Mas não é de hoje que esse tipo de questão se apresenta. Vimos a câmera fotográfica ocupando seu espaço na arte sem destituir os pintores. Se antes ela era vista como vilã, posto que furtava da pintura, numa visão imediata, sua função de materializadora de imagens, ela passa a ganhar um espaço próprio como manifestação artística no campo visual, ao passo que a pintura ressignifica largamente suas possibilidades técnicas, dando espaço ao emocional, ao subjetivo e ao irreal. E tendo ou não a fotografia “alterado a própria natureza da arte”[117], ela ainda surge como instrumento documental à pintura, possibilitando que ela chegue à massa

[115] FISCHER, S.R. História da Escrita. 2009, p.272.
[116] idem.
[117] BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 1987, p.176.

pela reprodutibilidade do seu registro, mas não como a obra de arte em si. Ora, réplicas e reproduções já eram passíveis de execução manual, como as gravuras o faziam.

Na presente temática, parece que retornamos ao mesmo questionamento: a escrita deixará de existir, deixando espaço somente para a leitura daquilo que já foi escrito? É muito provável que não tenhamos significativas alterações na maneira de escrevermos ou no nosso sistema de leitura nos próximos anos, de fato, mas as mudanças do nosso cotidiano são tão avassaladoras que o pensamento em torno da ideia de que a máquina substituirá o homem no registro de seus pensamentos, volta a nos assombrar. Ora, por mais autonomia que a máquina tenha, mesmo no âmbito da inteligência artificial (e isso vem ganhando força exponencialmente), cito novamente Fischer: "Qualquer que seja a forma que a escrita tome no futuro, ela permanecerá central à experiência humana, promovendo habilidades e registrando memórias."[118]

[118] FISCHER, S. R. História da Escrita. 2009, p.278.

2. Materiais, estrutura e a experiência estética na composição

Apesar do termo Arte ter suas raízes etimológicas do latim *ars*, ou seja, todo tipo de trabalho que exige uma habilidade adquirida por meio de conhecimento técnico e que pode também significar trabalho, obra ou habilidade,[119] não costumamos tratar a escrita comum, do cotidiano, como arte.

Desde que fomos alfabetizados, passamos pelo processo de aprendizagem da escrita, onde os cadernos de caligrafia se fazem presentes na rotina infantil e, por vezes, insígnia de tormento a elas, o que é notório, visto que toda prática imposta a alguém gera desagrado em sua execução, mesmo que os modelos estabelecidos sejam "simplificados e adaptados para o nível de desenvolvimento psicológico e motor de uma criança de 6 anos (idade em que a maioria começa a ler e escrever)".[120] Mas será a prática que irá diferenciar nossas escritas, evidenciando a personalidade de quem escreve, como mostram os estudos em grafologia.

Algumas pessoas terão mais disposição e paciência em seguir modelos preestabelecidos do que outras, mas é a individualidade que conduzirá essa forma da letra, sem necessariamente passar por um crivo estético. Angulação, espaçamento, forma, inclinação, legibilidade… Essas características se dão como consequência, principalmente, da velocidade com que se escreve. Ainda assim, mesmo que com a repetição obtenha-se a habilidade do registro, a escrita cotidiana não oferece apreço estético, com intenção primária de exprimir ou demonstrar certo tipo de beleza. Velocidade, prática e frequência podem melhorar sua aparência, mas será o estudo da caligrafia clássica que vai oferecer o embasamento necessário para obter uma escrita efetivamente uniforme, com regularidade e constância, com a beleza e legibilidade buscadas na arte da escrita manual.

Como vimos no capítulo anterior, a evolução da escrita, além de traduzir as culturas da qual faz parte, aconteceu em paralelo à mudança de ferramentas que eram usadas. Por um longo espaço de tempo, as ferramentas de ponta quadradas eram responsáveis pelas formas das letras, seja por pincéis de ponta quadrada, pena ou cálamo[121]. Será apenas no século XVII que as pontas das ferramentas se tornarão cada vez menores até chegarmos à pena de metal com ponta flexível, que foi uma grande aliada à escrita, já que ela se tornava cada vez mais veloz, como as cursivas nos mostram. Mas é somente na caligrafia que temos os contrastes no traço conforme a ferramenta utilizada.

---

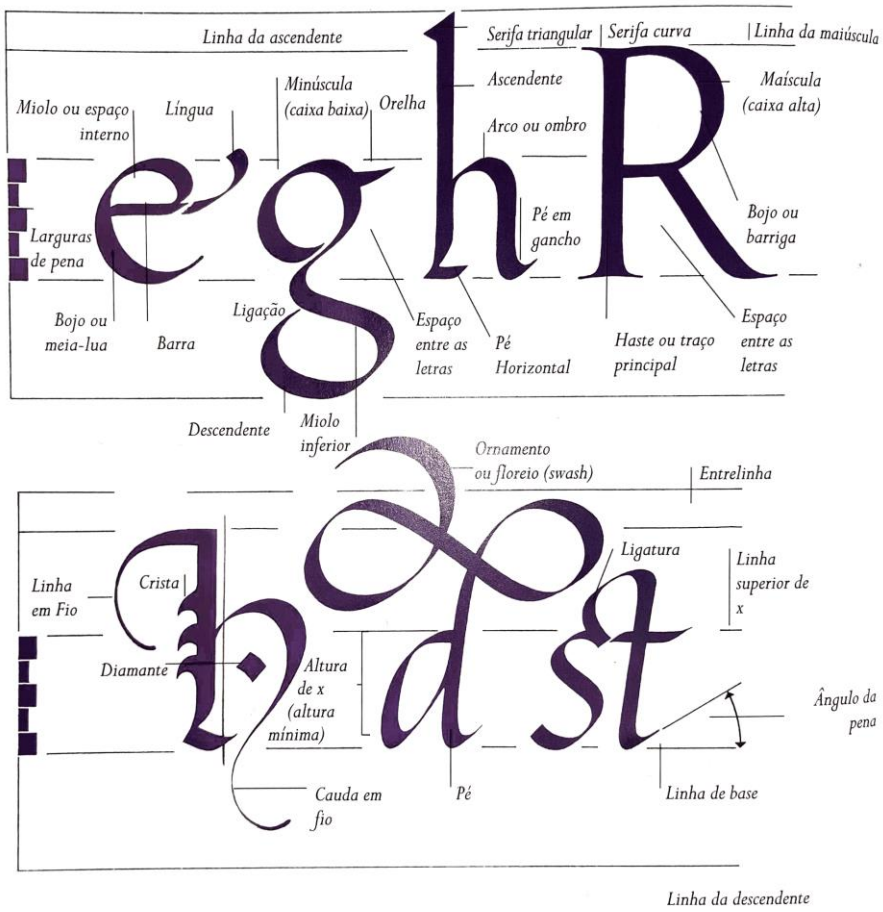
[119] REZENDE, A. M.; BIANCHET, S. B. Dicionário do Latim Essencial. 2014, p.163.

[120] MOORE, J. Desenhando Letras. 2021, p.10.

[121] Instrumento feito de cana, bambu ou junco, lixado na extremidade, formando uma ponta oblíqua.

De todo modo, é interessante salientar que a anatomia de uma letra não depende apenas da ferramenta que a executa, mas também de sua estrutura. Esse entendimento acontece como quem toma consciência de si mesmo, tomando posse de sua existência, como um ser que cria intencionalmente. Daí as palavras de Fayga Ostrower[122] em dizer que "não há um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independente do cultural.". Para que o entendimento se faça claro e, para que o artista tenha controle e autonomia sobre as adaptações a serem feitas em sua letra, é de extrema importância que se esclareça seus elementos existentes dentro da forma. Abaixo, na figura 25, temos uma imagem feita por David Harris com a apresentação desses componentes e terminologias básicas na escrita que podem facilitar esse entendimento e que é feito de maneira bastante clara:

Figura 25 - Partes da letra



Fonte: Harris, 1995.

Martina Flor enfatiza que, quando trabalhamos com letras, é necessário que falemos a mesma língua, usando terminologias específicas.[123] Cabe ressaltar que existem inúmeros outros sistemas de escrita que não são considerados aqui, visto que possuem outras

[122] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.11.
[123] FLOR, M. The Golden Secrets of Lettering. 2017, p.10, tradução nossa.

derivações e direções, como os sistemas árabe e japonês, por exemplo. As terminologias trabalhadas neste documento referem-se ao sistema latino, derivado das Romanas. Para que essas definições façam-se claras, segue a seguir uma descrição simplificada feita também pela Juliana Moore em *Desenhando Letras*:

Linha de base: linha que define o apoio da letra.

Altura x: a medida que define a altura das minúsculas

Ascendente: a linha que define a altura das hastes das minúsculas que ultrapassam a altura x na parte superior.

Descendente: a linha que define o limite das hastes das minúsculas que ultrapassam a altura x na parte inferior.

Linha de capitulares ou maiúsculas: Em alguns casos, a altura das letras maiúsculas é menor do que a linha das ascendentes.

Haste: parte reta vertical ou diagonal das letras.

Barra: parte reta horizontal das letras A, E, e, F, f, H, T, t.

Terminação: acabamento que pode aparecer ao fim dos traços curvos ou caudas.

Ápice: vértice mais extremo da letra A.

Perna: prolongamento diagonal descendente das letras R, K, k.

Braço: prolongamento diagonal ascendente das letras K, k, V, v, W, w, X, x, Y, y.

Ombro: arco que sai tangente à haste das letras h, m, n.

Espinha: parte central das letras S e s.

Olho: parte interna circular das letras B, b, D, d, e, g, O, o, P, p, Q, q, R.

Bojo: traço curvo fechado que sai da haste das letras a, B, b, D, d, P, p, R.

Abertura: área curva aberta da letra e.

Gancho: curva superior das letras a, f, r.

Cauda: prolongamento da curva nas descendentes das letras j, y.

Orelha: detalhe à direita do primeiro bojo da letra g.

Loop: parte inferior da letra g.

Floreio: traços ornamentais ovais ou espiralados acoplados a alguma parte das letras.

Swash: prolongamento de uma haste ascendente ou descendente.

Traço de saída: traço que conecta uma letra a outra nas letras cursivas.

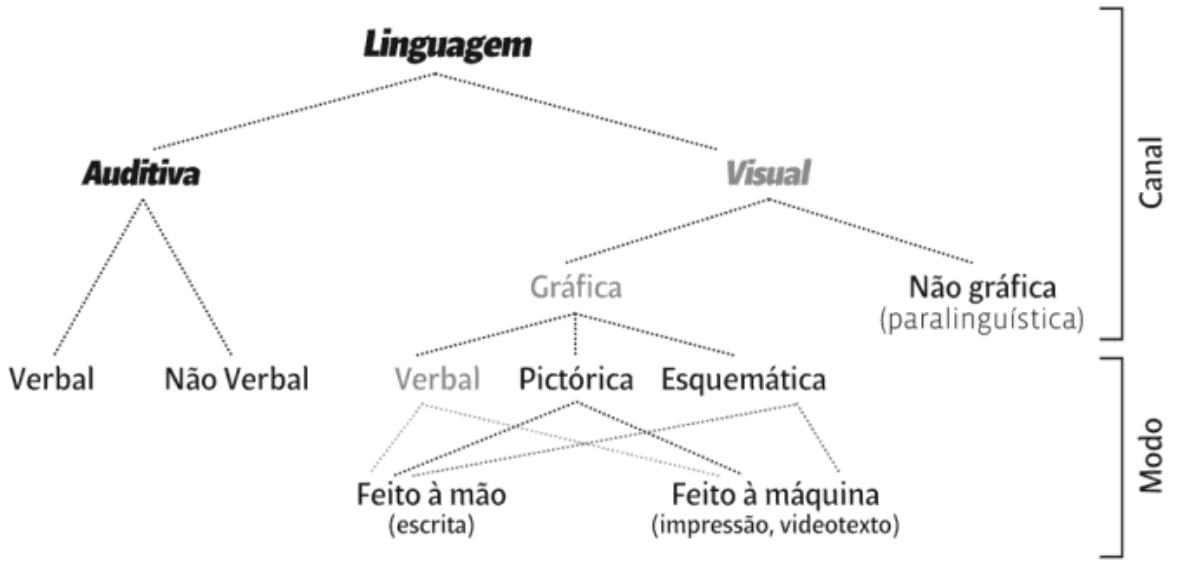
2.1. Caligrafia, tipografia e *lettering*. Há diferença?

Pode parecer repetitivo para aqueles que têm intimidade com a prática da escrita artística, seja ela através da caligrafia, *lettering* ou *design* de tipos, mas é de comum acordo que, de maneira geral, essa diferenciação ainda seja turva para alguns praticantes, principalmente aqueles envolvidos há menos tempo em tal prática. O fato é que convivemos com experiências em linguagens, artísticas ou não, que apontam para o caminho verbal, pictórico ou esquemático, como nos mostra Fátima Finizola, quando cita a definição de Michael Twyman, de 1982. Mas aqui, volto a dizer, nosso foco é a linguagem visual e, dentro dela, outras definições.

> "Para compreendermos melhor o processo de articulação da linguagem gráfica verbal nos artefatos pertencentes a esse universo, é interessante conhecermos brevemente os diferentes tipos de linguagem que utilizamos diariamente. Comumente, é empregada a diferenciação entre linguagem falada e escrita, para abarcar todo esse universo. No entanto, percebemos, sob o olhar do design, que podemos encontrar uma definição mais completa sobre os tipos de linguagem, envolvendo também, nesse contexto, a linguagem visual."[124]

A autora ainda cita que, a partir das suas observações a respeito dessa definição, Twyman constrói o diagrama (figura 26), que otimiza o processo de comunicação.

Figura 26 - Modelo de Twyman construído a partir de uma abordagem linguística e gráfica em relação à linguagem.



Fonte: Finizola, 2010.

[124] FINIZOLA, F. Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares. 2010, p.34.

Segundo o gráfico apresentado, podemos dizer que o escopo do presente documento é abordar a linguagem visual gráfica, fundamentalmente verbal - mas com abordagens pictóricas, visto que o *lettering* trata o elemento letra como imagem, e esquemática, no que se refere a elementos de apoio da composição artística - feita à mão.

Como vimos anteriormente, a escrita cotidiana (exclusivamente gráfico-verbal) não é reconhecida como uma prática artística. A ação de escrever de maneira objetiva tem foco apenas no conteúdo, na mensagem a ser transmitida, não importando, primariamente, sua forma. Ela é feita, inclusive, de maneira geral, da forma mais rápida e com a menor quantidade de traços que o escrevente pode fazer. Já a caligrafia não tem o mesmo apelo.

> "Os manuscritos permanecem como um eficiente mecanismo de circulação de produções literárias, religiosas ou técnicas mesmo após a propagação da tipografia pelo mundo europeu. De textos mais longos a cartazes ou notícias, o manuscrito propiciava uma rápida produção e não era controlado pelos órgãos da censura. Além disso, possuía um caráter simbólico que não pode ser menosprezado: singularidade, beleza e ineditismo eram paradigmas cultivados ainda durante o século XVIII. Nestes casos, a ornamentação dos documentos e a caligrafia erudita aumentavam o valor simbólico do objeto.
> Até o século XVI, a escrita era cultivada como uma forma erudita de cultura, ideia que se propagou devido ao seu caráter sacro e enigmático e pelo baixo índice de letramento nas sociedades ocidentais. Depois da popularização da leitura promovida pela imprensa, sobretudo na Europa, a escrita pôde reassumir o seu lugar dentro das formas de expressão de criatividade, adquirindo também o caráter de exacerbação formal comum a todas as artes da época."[125]

Nesse contexto, na diversidade de interpretações visuais a partir do uso da letra, podemos objetivar melhor a produção realizada pelo aluno ao final da oficina oferecida nesta proposta, visto que, mesmo observando produções de *letterings* de outros artistas, podemos notar a influência ou origem em fontes tipográficas ou caligráficas em tais composições.

A caligrafia é produzida através de um movimento contínuo e espontâneo por um calígrafo continuamente, sem ajustes. Ela possui contrastes em sua escrita, com partes mais largas ou mais estreitas conforme a direção do traço. Atualmente, ela também é reconhecida por possuir referências num modelo histórico, ou seja, o uso da ponta quadrada, por exemplo, terá como norteadores os modelos romanos ou medievais. Até a criação dos tipos móveis por Gutenberg, os escribas e copistas tinham a dura missão de reproduzir textos com letras padronizadas, seguindo um padrão estético de acordo com o modelo imposto à época. Podemos, assim, chamá-los por calígrafos também.

---

[125] ALMADA, M. Caligrafia artística no século XVIII: Brasil e Portugal enlaçados nas letras de Manoel de Andrade de Figueiredo. 2011, p.172.

Já a tipografia, ela "*é uma técnica que permite (re)produzir mecânica e infinitamente a informação.*"[126] O desenho tipográfico é um *lettering* pensado para transformar-se em um sistema. O início do processo é semelhante, já que os estilos são criados minuciosamente pelo artista. O que muda é a aplicação. Essa técnica utiliza uma matriz previamente fabricada com o alfabeto, numeração e pontuação completos, que são caracterizadas por famílias, já que pertencem a um mesmo estilo de desenho, que são desenvolvidos por um tipógrafo. Dessa forma, a escrita terá as letras reproduzidas identicamente ao longo das palavras. Na escrita digital os tipos são conhecidos como 'fontes' e possuem modelos populares, como a Arial (utilizada na escrita deste documento), Times New Roman, etc. Em ambos os casos, a tipografia pode ser usada repetidamente em infinitas variedades de projetos por terem formas preestabelecidas. Seu uso ganha diferentes significados apenas por meio de seu emprego com outros elementos de *design* em um layout. As letras ou escritas podem ser reproduzidas e reorganizadas tornando-se tipos, que unem o detalhe e a formalidade das letras com a velocidade e facilidade de escrita à mão. A capacidade de criar e reproduzir caracteres preexistentes por meio de uma única ação diferencia o tipo de escrita e letras. Podemos dizer, inclusive, que o desenho tipográfico é um *lettering* pensado para tornar-se um sistema. O início do processo é semelhante, em relação ao desenho, legibilidade e espacejamento, por exemplo. O que vai mudar é sua aplicação.

O *lettering* é produzido por um letrista, que desenha uma ou uma série de palavras para um uso específico usando os preceitos da caligrafia e da tipografia, com a intenção de otimizar ou transmitir uma mensagem específica. Nessa prática, a criação é infinita, passível de ajustes e cada letra é desenhada do zero e exclusivamente para cada projeto, mas falaremos melhor sobre *lettering* no próximo capítulo. Na aplicação do produto didático proposto por este documento, essas composições terão na prática caligráfica uma ferramenta fundamental para a fluidez das composições dos alunos.

2.2. Caligrafia - a mãe de todas as letras

O calígrafo francês Claude Mediavilla[127], lembra a origem do termo Caligrafia: do grego *kallos* "beleza" + *graphos* "escrita". Ou seja, esse termo significa literalmente uma "escrita bela". Como qualquer outro ofício ou habilidade, a caligrafia não pode ser aprendida em sua totalidade em uma ou algumas semanas. Ela requer prática e depende de diversos materiais, que podem oferecer formas e movimentos diferentes, de acordo com a ferramenta a ser

[126] DE OLIVEIRA, L. D. Registro da informação: consciência, materialidade e código da escrita. 2015, p.240.

[127] MEDIAVILLA, C. Calligraphy: from calligraphy to abstract painting. 1996, tradução nossa.

utilizada. Mesmo que o interesse pela caligrafia seja como forma de arte ou simplesmente como meio de aperfeiçoar a escrita, Prince cita que:

> "...as qualidades a alcançar costumam ser as mesmas; ritmo, espontaneidade, nitidez e clareza. O ritmo virá à medida que o espaçamento se torna mais uniforme; espontaneidade é o resultado de uma familiaridade com o estilo que está sendo usado, boa definição entre os traços grossos e finos, ou nitidez, desenvolve-se juntamente com o conhecimento das ferramentas; clareza, ou legibilidade, o objetivo de toda escrita, é o produto de tudo isso, mais a confiança desenvolvida através da prática."[128]

Apesar de toda preocupação com a forma, qualquer escrita afirma nossa personalidade. Como falado anteriormente, a caligrafia carrega em si a personalidade de quem a escreve. O mesmo não ocorre num documento digitado, por exemplo, que acaba por esconder essa personalidade. "Escrever uma carta à mão é ir ao encontro do outro, é entregar-se um pouco, com anseio de comunhão."[129] Quando se escreve com a preocupação de entregar algo carregado de beleza, esse entregar-se torna-se ainda mais profundo. Certamente, apenas copiar um estilo preestabelecido historicamente não faz de uma produção caligráfica esse meio de comunhão, assim como a sua prática como exercício, o conceito de beleza estará contido para além da forma e pode encontrar-se na própria realidade atual de quem escreve. Apesar disso, quanto mais domínio temos sobre uma técnica, melhor podemos utilizá-la a fim de atingirmos um objetivo na mensagem.

Mesmo guardando semelhanças íntimas com a escrita cotidiana, a caligrafia pressupõe um cuidado maior com a beleza, como defendia Aristóteles pelas palavras de Suassuna: "*Decorre, apenas, de certa harmonia, ou ordenação, existente entre as partes desse objeto entre si e em relação ao todo."*[130] Ou seja, a caligrafia, em relação à escrita cotidiana, muda o foco da percepção que se quer transmitir através da mensagem, por ter uma preocupação com seu impacto visual e transcender o conteúdo do texto. Complementando tais afirmações, o calígrafo e *designer* Julian Waters, diz que:

> "No entanto, a caligrafia não precisa ser necessariamente bonita para ter qualidade. Avaliar se é *expressivamente apropriada* e se comunica bem, é um teste mais adequado. Hoje, além de uma forma de comunicação, a caligrafia é uma forma de arte séria. Por meio do estilo e da composição das formas escritas, o calígrafo tenta interpretar visualmente o espírito dos textos, manchetes, logotipos, obras pictóricas e abstratas."[131]

Tendo em vista que o autor não teve a intenção direta de se questionar sobre a beleza harmônica em si, podemos refletir a respeito dos critérios de beleza a serem explorados e a

---

[128] PRINCE, L. An Introduction to Calligraphy. 1982, p.6, tradução nossa.
[129] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.191.
[130] SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. 2013, p.28.
[131] WATERS, J. Calligraphy, lettering and typeface design, 1997, tradução nossa.

abordagem estética a ser criada na produção de uma composição em *lettering*, que tem uma liberdade de criação mais abrangente, mas isso será melhor explorado mais à frente.

Por alguns séculos essa harmonia na escrita se dava através da padronização e das ferramentas. Atualmente não vemos como possibilidade a ideia de "substituir a tipografia dos livros pela escrita manual"[132]. Hoje usamos a caligrafia para além de um movimento da história, registrando e propagando o pensamento, dependendo de como as pessoas se interessam pela circulação de ideias. Mandel[133] afirma que a noção de caligrafia variou conforme o curso da história, ora com critérios estéticos, ora com critérios de legibilidade. Tomando por exemplo,[134] se a escrita latina ainda faz uso das capitulares romanas em monumentos, contracapas e páginas de rosto dos livros, jornais e revistas, é porque suas funções não mudaram muito: funções solenes, cerimoniais e monumentais, ao contrário dos textos discursivos, que passaram por profundas transformações.

Em um aspecto individual, a caligrafia também busca uma maneira de reencontrar uma personalidade e autenticidade na escrita, possivelmente tomada pelas práticas digitais, além de carregar em si um valor efêmero. Assim, tomando em conjunto essas características, vamos nos dedicar também à aparência de uma escrita manual influenciada pelo tipo de ponta usado para escrevê-lo, de onde surgem os principais desdobramentos visuais das letras que temos até hoje: a ponta quadrada e a ponta flexível.

Como dito anteriormente, a caligrafia usa ferramentas específicas, que, além de possuírem um manuseio diferente para cada uma, vão gerar diferentes tipos de contrastes nos traços. Fayga Ostrower[135] nos lembra que, ao iniciar um trabalho, o indivíduo idealiza sua construção, mas que há uma distância entre o que se imagina e o produto final e, à medida em que se modifica a matéria, modifica-se também o trabalho. "Vale dizer, então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza." Há uma mobilização interior que se recria constantemente na própria obra. As opções são apresentadas quase na base do "certo ou errado", no que diz respeito à arte, decidindo o custo de uma pincelada, a tonalidade exata da cor, o peso da palavra, a nota correta ou a ferramenta a ser usada em cada situação. Por alguns séculos, a ponta quadrada era o maior e mais significativo recurso a ser usado na escrita e, naturalmente, surgirá como referência na composição em determinadas situações. De uma maneira geral, a caligrafia baseia-se em referências e modelos históricos já estabelecidos. Mas essas referências não se limitam somente ao desenvolvimento caligráfico, mas também na concepção dos projetos que serão

---

[132] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.187.
[133] idem, p.185.
[134] idem, p.77.
[135] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.71.

desenvolvidos pelos alunos. Fayga Ostrower[136] lembra que, no curso do desenvolvimento histórico, a abstração, a racionalização e a conceituação representam aquisições relativamente novas da natureza humana. Não há dúvida de que denotam um enriquecimento além da expansão do conhecimento.

No final do século XIX, sob a influência do movimento *Arts and Crafts* na Inglaterra, uma nova maneira de pensar estava surgindo entre os artistas. Sua base era que a construção de um artefato era alcançada apenas pela interação correta da ferramenta e do material. O estudante de medicina Edward Johnston defendeu essa ideia e começou, em 1897, a experimentar escrever cartas com uma caneta de ponta quadrada. São esses estudos que deram origem à Letra Fundamental criada por ele, que foram inspiradas pelas Carolíngias, mas com serifas nos ascendentes.

Basicamente, qualquer material com a ponta cortada ou lixada pode ser usado como ponta quadrada na caligrafia. Ao longo dos séculos, foram utilizadas penas de aves, bambu, madeira, pincel, até que se foram criadas as penas de metal, com o mesmo formato, em diversas larguras. Em todos esses casos, a ponta deve ser mergulhada em um reservatório de tinta para serem usados. Atualmente, temos recursos mais modernos no mercado, que simulam essas ferramentas e possuem reservatório de tinta no próprio corpo, como canetas comuns, onde suas pontas quadradas variam de material, como feltro e metal. São recursos mais práticos por não terem a necessidade de interromper o processo para molhar a ponta na tinta. Outro recurso possível a ser utilizado para atingir o mesmo efeito é unindo dois lápis com elástico ou fita adesiva (figura 27). Os traços conseguidos com essa adaptação possuem o mesmo mecanismo da ponta quadrada, visto que as duas pontas dos lápis deslizam paralelamente durante todo o processo. Para isso, é necessário que eles estejam bem alinhados. Nessa escolha (recursos modernos ou adaptados), iremos de encontro à realidade do público a ser atingido. A partir do momento em que a oficina é oferecida em uma escola de classe média-alta, é comum (não necessariamente absoluto) que os alunos busquem recursos inovadores, visto que qualquer processo criativo reflete os aspectos culturais do artista, que, comumente, estabelece ali certa prioridade. O mesmo aconteceria em outra realidade, de recursos materiais mais limitados. Esse fator não limita o sujeito na criação, mas faz-se necessário que sejam oferecidas uma ou mais possibilidades de ferramentas mais simples ou adaptadas, para chegarmos ao mesmo resultado.

Figura 27 - Ferramentas de ponta quadrada

[136] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.85.



Fonte: Thiago Reginato, 2022.

Em qualquer que seja o material da ponta, seja pena ou caneta, o mecanismo de uso é parecido. No caso do pincel, a pressão e a velocidade com que os traços são desenhados variam de acordo com a ferramenta de um calígrafo para outro e o ritmo que melhor se adapta é adquirido com a prática. A característica mais significativa da ponta quadrada é que ela possui a ponta fixa e, ao escrever, o traço ganha contrastes na escrita pela angulação da caneta. Ou seja, ela deve se manter sempre posicionada da mesma maneira[137] na mão, em um ângulo predeterminado pelo modelo de letra a ser usado. Mandel[138] vai além e relata

[137] A posição fixa da mão não é totalmente aplicada às letras nos modelos das capitais romanas, visto que elas dependem de pequenas adaptações na posição do pincel para atingir determinados acabamentos. Para recriar as Capitais Imperiais autênticas, é indispensável o uso de um pincel de chato com pelos naturais ou sintéticos, mas que sejam finos o suficiente para criar uma ponta limpa e "afiada" quando molhados. Capitais imperiais são construídas a partir de traços alongados ou manipulados, ou de uma combinação dos dois. Em ambos os tipos de pincelada, o ângulo entre o pincel e a superfície de trabalho é tão importante quanto o ângulo da borda do pincel na letra. Ao desenhar letras com um pincel, as diferenças na espessura do traço são criadas por muitos fatores, incluindo mudanças no ritmo e andamento e o aumento ou diminuição da pressão na ferramenta. Esta sensibilidade é geralmente mais aparente em traços “manipulados”, adaptando a posição do pincel nas finalizações.

[138] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.89.

como nossa percepção é projetiva e passa pelo nosso corpo. Apesar de termos buscado recursos mais práticos e rápidos na escrita sem perder a legibilidade, de maneira geral, buscamos o equilíbrio para sustentação e estabilidade da posição "de pé".

Figura 28 - Posição da ponta quadrada em relação ao papel



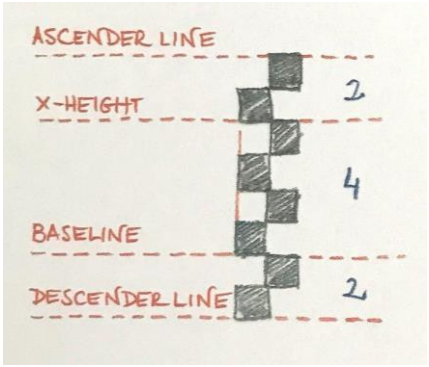
Fonte: Martina Flor, 2017.

A proporção das letras depende da espessura da ponta em relação à altura x (altura das letras minúsculas, descartando seus ascendentes e descendentes). A relação espessura *versus* tamanho da letra variará o seu peso (espessura relativa). Em todos os casos - ângulo, espessura e altura - cada modelo de letra tem suas especificidades. De maneira geral, essas proporções são medidas em larguras de ponta, já que a espessura é que determinará o tamanho da pauta a ser usada. Martina Flor explica com simplicidade como construir uma pauta quando diz que, para determinar a largura da ponta, deve-se segurar a ponta da caneta em um ângulo de noventa graus em relação à linha de base e puxá-la um pouco para a direita, criando um bloco. Esta unidade é usada para definir proporções na caligrafia.[139] Por exemplo, em um determinado estilo, a altura de uma letra maiúscula pode sempre ser igual a seis blocos, seis larguras de ponta.[140]

Figura 29 - Pauta

[139] Os escribas medievais, por exemplo, costumavam usar a mesma caneta para as letras que usavam não apenas para a escrita em si, mas na iluminação dos textos, decorando as extremidades das linhas e as margens dos manuscritos. A ponta quadrada pode ser usada como qualquer outra ferramenta de desenho.

[140] FLOR, M. The Golden Secrets of Lettering. 2017, p.54, tradução nossa.



Fonte: Martina Flor, 2017

Tomando por base as caligrafias e tipografias mais comuns, podemos aprofundar o conhecimento prático de alguns modelos de letras que se tornaram mais populares por serem versões mais simplificadas de modelos caligráficos históricos, que podem sofrer uma infinidade de variações. São elas: com serifa, sem serifa, cursiva itálica e cursiva inglesa.

Serifas são os detalhes, ou linhas curtas, que se originam a partir das extremidades dos traços que formam uma letra. Segundo Bringhurst:

> "Traço adicionado ao início ou ao fim dos traços principais de uma letra. No alfabeto romano, as serifas normalmente são traços de acabamento *reflexivo*, que formam paradas unilaterais ou bilaterais (unilaterais caso sejam projetadas apenas para um lado do traço principal, como as serifas no topo do T e no pé do L, e bilaterais caso sejam projetadas para ambos os lados, como as serifas no pé do T e no topo do L). As serifas transitivas - suaves traços de entrada ou saída - são comuns no itálico." [141]

Acredita-se que as serifas desempenhem um papel na legibilidade de corpos de texto em tamanhos pequenos, mas, no *lettering*, seu uso costuma ser mais estético do que funcional. Portanto, a variedade de serifas nas letras tende a ser maior e mais evidente do que a do tipo. Em todo caso, chamamos todas as formas de letras que possuem um terminal para os traços de 'serifadas'.[142]

Na tipografia, as letras serifadas nos dão uma ideia de autoridade, tradicional, clássico e elegante, bem como equilíbrio e estabilidade. Isso acontece pela sua origem nas capitais romanas. A solenidade e presença de poder naqueles monumentos era clara até mesmo para aqueles que não sabiam ler, que eram atingidos por uma sensação de medo ou respeito ao ver tais escrituras. Obviamente, a forma da serifa pode sofrer variações significativas na composição artística, dando espaço a releituras descontraídas e ornamentadas.

Figura 30 - Modelos de serifas

[141] BRINGHURST, R. Elementos do Estilo Tipográfico. 2005, p.363.
[142] FLOR, M. The Golden Secrets of Lettering. 2017, p.72, tradução nossa.



Fonte: MOORE, 2021.

Ken Barber[143] explica que a influência da propaganda do século XX é em grande parte responsável pela diversidade das letras comerciais contemporâneas. No entanto, muitos dos modelos que usamos hoje foram derivados de fontes tipográficas. Um dos mais populares nas primeiras revistas de moda e anúncios americanos era o Caslon, uma fonte do século XVII em estilo antigo que acabou se tornando o modelo para muitos títulos e legendas escritos à mão. Também em voga em meados do século XX estava a letra Modern. Introduzido no final do século XVIII, o estilo tinha serifas nítidas, bastante contraste e um eixo vertical que permitia aos escritores manipularem suas formas de uma infinidade de maneiras. *Fat Face*, um desdobramento do Modern, foi desenvolvido durante o início do século XIX para responder às demandas da sociedade industrial. Criado para publicidade, foi usado em cartazes e outdoors para atrair o consumidor. O estilo foi seguido por uma letra ainda mais encorpada, com o nome de seus traços uniformes: Slab Serif.

Figura 31 - Evolução das serifas



Fonte: Martins, 2008.

Quando um alfabeto não tem serifas, ele é conhecido como "*sans serif*". Corroborando com as palavras de Barber, Juliana Moore nos diz que as letras *Sans Serif* se popularizaram no contexto da ascensão da publicidade e da Revolução Industrial, quando cartazes e anúncios cada vez maiores precisavam ser impressos, usando letras que chamassem mais

[143] BARBER, K. Lettering Manual. 2020, p.131, tradução nossa.

a atenção; e quando os produtos necessitavam cada vez mais de diferenciação entre as marcas, através de tipografias distintas.[144] Outrossim, as regras de estrutura e proporção continuam sendo as mesmas das serifadas e, assim como elas, as extremidades das letras também podem ser alteradas.

Por esse mesmo motivo, Ken Barber afirma que a suposta simplicidade desse tipo de letra pode torná-la ainda mais complexa, pelas possibilidades de adaptações que elas podem sofrer.[145]

> "A vasta paleta de designs proporcionou um campo de jogos para os artistas de letras do século XX, que persistentemente colocaram Sans Serifs à prova. Versões altamente estilizadas assumiram a liderança em títulos e marcas de palavras desenhadas à mão, enquanto ofertas relativamente neutras desempenhavam papéis secundários quando combinadas com letras comparativamente chamativas. O multifuncional Sans Serif fez tudo - e ainda faz."[146]

Barber faz essa observação mais voltada para composições ou *design* de tipos, mas, dentre os recursos e as formas apresentados pela escrita em ponta quadrada, é possível elencar os modelos de alfabetos mais comuns e simplificados para a prática caligráfica. Esses serão usados como parte do projeto final da oficina a ser proposta neste trabalho, onde os estudantes poderão usá-los para futuras modificações.

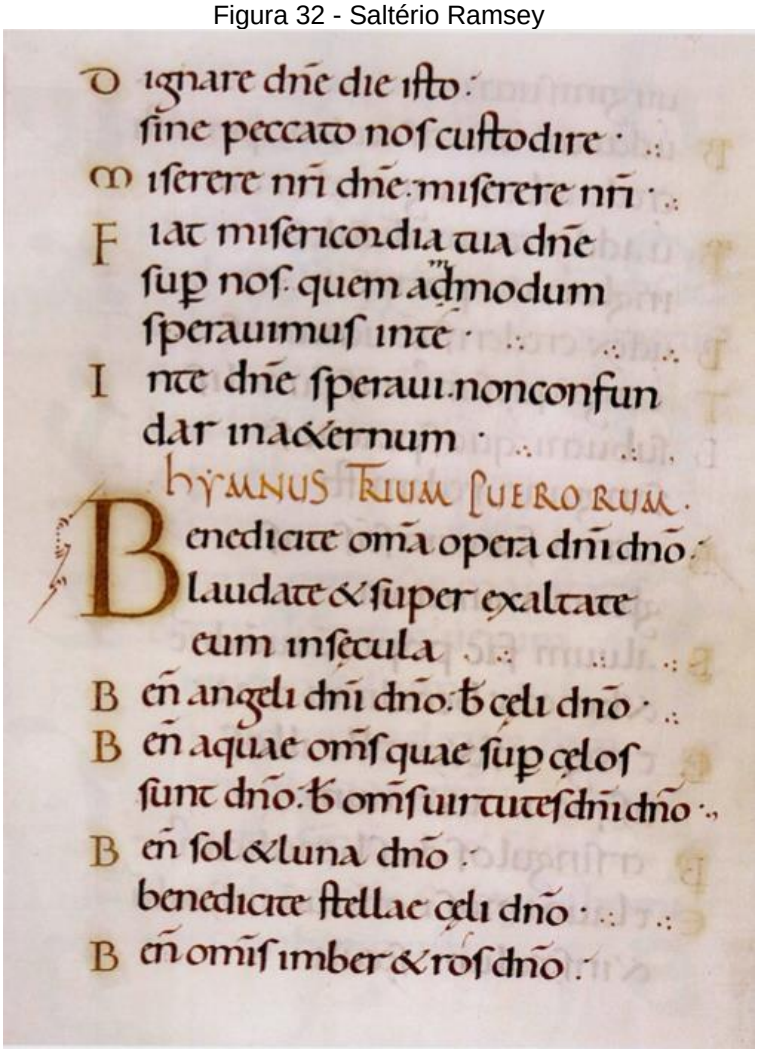
A letra Cursiva Itálica, assim como a Fundamental de Edward Johnston, irão originar-se da Carolíngia, que foi a escrita dominante na Europa desde o século VIII, no reinado de Carlos Magno até o auge da Idade Média, por volta de 1200 d.C., segundo Horcades.[147] É ali que surgem as letras minúsculas e, possivelmente, o primeiro trabalho de identidade visual já feito, já que a equipe de produção de um livro envolvia copistas, pesquisadores, tradutores, iluministas e desde o papel, passando pela encadernação, tintas e ferramentas, tudo era fabricado nos ateliês dos escribas - todo um sistema gráfico foi planejado, letra, mancha e um controle rigoroso no desenho da letra manuscrita. Os caríssimos livros produzidos eram conquistas comparadas às cruzadas e outros feitos. Chegou tarde na Inglaterra, mas foi adotado no século X para textos latinos, como o Saltério Ramsey. Mais de 400 anos depois, foi redescoberto pelos escribas da Renascença e, por sua vez, adaptado por Nicholas Jenson e outros *designers* de tipos em Veneza para seus primeiros tipos de impressão.[148] Em ambos os casos, a evolução caminhou para uma escrita mais rápida e prática, o que originou a

---

[144] MOORE, J. Desenhando Letras. 2021, p.37.
[145] BARBER, K. Lettering Manual. 2020, p.154, tradução nossa.
[146] idem.
[147] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.27-28.
[148] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p.38, tradução nossa.

inclinação e as finalizações sugerindo a intenção de conectá-las. Futuramente, essas conexões serão factíveis e inevitáveis.

Figura 32 - Saltério Ramsey



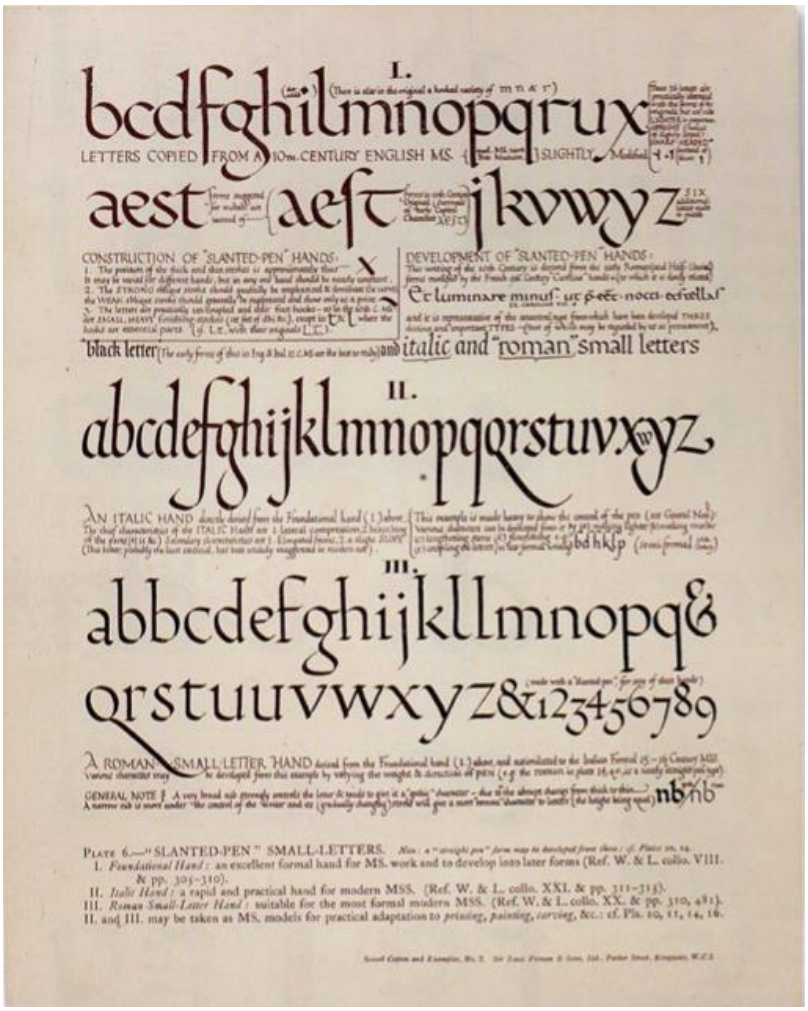
Fonte: Harris, 1995.

Um dos alfabetos também comumente trabalhados em livros e cursos de caligrafia é a Cursiva Itálica. Esta é a versão cursiva da Minúscula Humanista (muito semelhante à Fundamental de Johnston). Ela tem um formato mais ovalado e a grande vantagem da sua escrita é que ela permite movimentos mais rápidos no sentido orgânico da escrita feita por uma pessoa destra, com inclinação e traços de saída com a intenção de conectar uma letra à outra. Ademais, "as formas arredondadas e suaves revelam o espírito de tolerância do humanismo",[149] Nesse alfabeto, o caractere que vai sofrer a maior alteração será a letra '*a*' que, pela primeira vez, será estruturada em um único andar, com seu bojo assemelhado ao grupo das letras '*d*, *g*, *q*, *b*, *p*'. Os outros grupos de letras são: '*c*, *e*, *o*'; '*f*, *j*, *l*, *t*'; '*h*, *n*, *m*, *r*, *u*, *y*'; '*k*, *v*, *w*, *x*, *z*'; e a letra '*s*', que aparece sozinha.[150]

[149] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.101.
[150] MOORE, J. Desenhando Letras. 2021, p.42.

Já nas letras fundamentais desenvolvidas por Edward Johnston, David Harris explica que no livro "Writing and Illuminating and Lettering", publicado em 1906, ele explicou sua preferência por letras feitas por canetas inclinadas, como as do Saltério Ramsey, ao invés das letras semi-unciais escritas com caneta “reta” (na horizontal). Foram as letras com caneta inclinada do Saltério Ramsey que inspiraram Johnston a criar seu alfabeto fundamental. Essa posição dava a ele a impressão de uma escrita com mais força e legibilidade. A inclinação utilizada na caneta é de 30°. Ele revisou as letras desse manuscrito básico e acrescentou algumas das características mais marcantes: serifas salientes e acabamentos arredondados.[151] Essas características são muito semelhantes à Minúscula Humanista, precursora das Itálicas, citadas anteriormente.

Figura 33 - Planilha com estudos da Fundamental, desenvolvida por Edward Johnston.



Fonte: Harris, 1995.

Depois de mais de 1.500 anos de prevalência da caligrafia de ponta quadrada e quase 300 anos de invenção e evolução da impressão, a escrita cursiva continua a se desenvolver.

[151] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p.42-43, tradução nossa.

A caneta de ponta quadrada está ficando cada vez menor e a escrita é mais rápida. Então, uma nova ferramenta de escrita surgiu: a pena de ponta flexível, que pode fazer traços precisos em qualquer direção. Ao mesmo tempo, nasceu um novo tipo de letra, a Cursiva Inglesa, que padronizará a escrita pós Revolução Industrial, visto que há uma universalização cultivada pelos comerciantes e funcionários administrativos. "...todo candidato a um cargo na administração, no ensino ou no comércio deveria praticar com perfeito domínio, dentro de uma absoluta despersonalização."[152]

A pena de ponta flexível também é conhecida por pena de bico ou bico de pena, por possuir a ponta bastante afinada. Sua maior diferença para a ponta quadrada (além da espessura em si), é que a ponta flexível possui uma fenda central que se abre, conforme o movimento dos traços para baixo, que são feitos com mais pressão, traçando assim, uma linha mais larga. Ou seja, a variação de pressão na ponta na superfície é que confere o contraste à letra. De maneira geral, as escritas feitas com pontas flexíveis, os traços de descida são mais largos que os de subida. "Essa variação de pressão é o que determina o contraste na forma da letra."[153]

No mesmo grupo, temos outras ferramentas que oferecem contraste na escrita conforme a pressão que exercemos sobre elas. Pincéis de ponta redonda, pincéis com reservatório de água, *brush pens* com ponta de cerdas, *brush pens* com pontas de feltro, etc. As *brush pens*, ou canetas pincel, são canetas com pontas que simulam a estrutura de um pincel de ponta redonda. Essas possuem reservatório de tinta embutido no corpo, em alguns casos, recarregáveis. Em todos os casos, diferente de uma caneta esferográfica, por exemplo, as pontas são maleáveis, possibilitando atingir contrastes semelhantes aos criados pelas penas de ponta flexível ao pressionar a caneta sobre o suporte utilizado, conforme a escrita escolhida.

Johanna Drucker[154] relata que a tradição de caligrafia desenvolvida no Renascimento continuou no século XVIII, embora muitos historiadores da caligrafia considerem que este foi um período decadente caracterizado por excessos de decoração, ornamentos e conceitos pictóricos, que se apropriou do estilo rebuscado do Barroco e Rococó. Uma maior atenção aos detalhes naturalísticos na representação de plantas e animais era evidente e o uso de criaturas de aparência exótica e vistas estrangeiras tornavam-se materiais populares para novos *designs*, refletindo um interesse por culturas além das fronteiras europeias. Surge então a letra Cursiva Inglesa, também conhecida por *Copperplate*, como uma evolução da Cursiva Itálica. Essa escrita foi fundamental para o resgate da caligrafia após a consolidação

[152] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p. 119.
[153] FLOR, M. The Golden Secrets of Lettering. 2017, p.58, tradução nossa.
[154] DRUCKER, J. The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination. 1995, p. 207-208, tradução nossa.

da impressão tipográfica. Horcades[155] nos lembra, inclusive, que a própria Cursiva Inglesa nascerá da gravação em placas de cobre (daí o nome *Copperplate*) com o auxílio de um buril, o que facilitou o uso de curvas e criou uma série de novos alfabetos, todos baseados na utilização abundante das curvas. E completa ainda, que o grande inconveniente nesse sistema é que a chapa de cobre não pode ser reaproveitada como os tipos móveis. O sistema desenvolvido para esse novo método de gravura, combinada com a caneta mais estreita e o ângulo de escrita inclinado, levou ao surgimento dessa nova escrita manuscrita. Harris ainda diz que a principal inovação da *Copperplate* foi que, pela primeira vez, todas as letras de uma palavra foram unidas, tornando-a uma escrita rápida e prática para escrever.[156] Isso se pensando na sua fluidez, já que a quantidade de ornamentos, organicidade e contraste nos traços torna essa prática complexa na sua execução. Na escrita gravada, o buril oferecia o contraste por pressão na letra, da mesma maneira que conseguimos com o bico de pena, que acontece conforme a expansão do bico. O próprio Harris afirma que as linhas finas da gravação de buril são difíceis de replicar com uma ponta de aço, mas, com prática, resultados impressionantes podem ser alcançados. Anteriormente, nas Cursivas Itálicas, as letras ensaiavam conexões. No entanto, ocasionalmente, devido ao desenho da letra, isso não era possível. Nesse caso, deixava-se as letras como são, sem conectá-las.

Como vimos no capítulo 1, o livro "The Universal Penman" torna-se o grande modelo e padrão de elegância das letras cursivas a partir do século XVIII. Este estilo só perderá sua força com o surgimento da máquina de escrever e a caneta esferográfica no século XX, como nos aponta David Harris[157] Numa época onde a escrita à mão busca velocidade e utilidade, as letras cursivas são executadas de forma mais metódica e proposital.

Quanto à sua estrutura, as Cursivas Inglesas, Juliana Moore mostra que essas letras são baseadas em uma elipse inclinada (figura 34).[158] Existe uma variação em torno da medida dessa angulação, de acordo com alguns calígrafos, que costumam variar entre 45° e 60° na pauta, partindo da linha de base. Nas bibliografias aqui apresentadas, Juliana Moore e Thiago Reginato trabalham com 55°, enquanto que Alexander Nesbitt e David Harris apresentam suas pautas em 60°.

Figura 34 - Estrutura de elipse inclinada

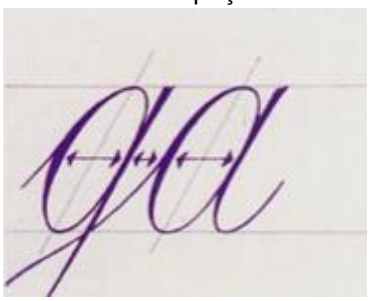
[155] HORCADES, C. M. A Evolução da Escrita: História Ilustrada**.** 2004, p.70.
[156] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p.102, tradução nossa.
[157] id. 1995, p.103, tradução nossa.
[158] MOORE, J. Desenhando Letras. 2021, p.46.



Fonte: Juliana Moore.

Seguindo em relação às demais proporções, Moore[159] sugere que, exceto às letras *i* e *j*, que são estreitas, e *m* e *w*, que são duplicadas, a largura é a mesma para todas as letras. Importante dizer também que todas as letras devem terminar com seu traço de saída alongado até além da metade da linha de altura-x, para que as conexões mantenham suas devidas proporções em relação à letra. Harris sugere, inclusive, que a distância entre as letras deva ser em torno de metade do espaço interno delas (figura 35).[160] É interessante observar o que Gerrit Noordzij diz sobre esses espaços entre letras: "Os estudos contemporâneos sobre a escrita não observam atentamente o branco da palavra, mas o preto da letra."[161] Mesmo com todo esse levantamento técnico da escrita e suas ferramentas, "as palavras nunca exprimirão inteiramente o pensamento do homem"[162]. Essa noção de mostrar o que não pode ser dito, parte do poder expressivo da escrita, que deverá permear toda a prática do artista, trazendo a potência do pensamento e do verbo.

Figura 35 - Distância e espaço interno entre letras



Fonte: David Harris.

Como finalização, não podemos deixar de observar pontos importantes na escrita da *Copperplate*. Apesar de seus floreios serem feitos, a grosso modo, de maneira espontânea, Harris nos lembra que, como regra, os traços finos podem cruzar tanto traços grossos quanto outros traços finos. No entanto, traços grossos nunca devem ser cruzados com outros traços grossos. Ainda em torno de ornamentações, faz-se efetivamente importante que não se use somente letras maiúsculas para escrever uma palavra, para que não se comprometa a sua legibilidade. Quando várias letras maiúsculas precisam ser casadas, como para as iniciais e

[159] idem, p. 47.
[160] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p. 104, tradução nossa.
[161] NOORDZIJ, G. O Traço: teoria da escrita. 2013, p.16.
[162] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.175.

abreviações, elas devem ser planejadas com muito cuidado. Quando usado para iniciar uma palavra, os recursos das maiúsculas *Copperplate* podem ser adaptados para complementar as minúsculas.[163]

Mas seria a escrita apenas um fruto estético da evolução das ferramentas criadas para esse fim? Apesar de ser uma relação indissociável à primeira vista, essa conclusão é ainda muito simplista para se referir a materiais escritos que têm implícito ali uma difusão de valores, imposta ou não. Num discurso verbal, costumamos usar diversas nuances para valorizarmos a nossa mensagem: expressões na face, colocação da voz, velocidades e volumes diferentes. Diferentemente da escrita chinesa, que associa sua escrita à pintura, associando diretamente forma e conteúdo, de maneira geral, a escrita latina tem sua finalidade voltada ao ato de ler, mas não necessariamente ao ato de ver. Na proposta da composição em *lettering*, podemos aglutinar esses propósitos.

Quando pensamos em composição, visualizamos a ideia de dispor organizadamente elementos para determinada construção, o que nos retorna à ideia da linguagem exposta por Twyman: nosso caso refere-se a uma composição visual-gráfico-verbal. Assim, citando Heidegger em "A Origem da Obra da Arte"[164], não podemos dissociar a obra do artista, já que um se origina no outro. "Nenhum é sem o outro."[165] E já que escrever é ir de encontro ao outro e, se queremos colocar ali a nossa personalidade e entregar uma mensagem, é natural que busquemos um referencial e uma experiência estética. Essa estética pode ser inata ou adquirida (através do ensino ou através da prática).[166] E, aqui, podemos apoiar a ideia da oficina proposta neste trabalho.

Sobre a prática, foram expostas nos capítulos anteriores as referências históricas em relação aos modelos de letras, bem como suas formas e ferramentas a serem usadas primariamente. Mas ainda se faz necessário esclarecer melhor os conceitos em torno do *lettering* ou letreiramento. Embora exijam tempo e esforço para serem dominadas, as letras desenhadas à mão não dependem de uma ferramenta de escrita específica para definir diretamente sua aparência, como acontece na caligrafia.

Ken Barber[167] define o *lettering* como algo composto por formas, cujas primeiras partes são construídas por vários traços de uma ferramenta de desenho. As letras feitas por esse método são o resultado de um processo cumulativo, sejam elas desenhadas a lápis, vetorizadas em pontos e linhas, pintadas em um letreiro ou gravadas em uma pedra. Seja qual for o método de produção, o *lettering* é essencialmente o desenho, mas que usa como

[163] HARRIS, D. The Art of Calligraphy. 1995, p.106, tradução nossa.
[164] HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. 2010.
[165] idem, p.11.
[166] BAUMGARTEN, A. G. Estética: a lógica da arte e do poema; coletânea de textos extraídos da ed. de Johann Christian Kleyb de 1750. 1993, p.95.
[167] BARBER, K. Lettering Manual. 2020, tradução nossa.

elemento principal a letra. Existem diversas maneiras de se compô-lo, o que o torna extremamente versátil e atraente e, como é adaptável a incontáveis propósitos, o artista tem bastante liberdade de criar, podendo colocar ali sua própria personalidade na maioria das vezes. Digo maioria porque, embora o *lettering* exija o cultivo de alguma habilidade criativa, quando o trabalho é feito para uma situação específica, solicitada por terceiros, existem requisitos a serem cumpridos na criação, seja publicidade, logotipos ou qualquer uso de *design* baseado em letras. Para atingir seu objetivo, o artista poderá criar sua letra partindo da análise e modificação de estilos já existentes para contextualizá-lo ou mesmo a partir de traços livres ou de desenhos e imagens.

Fernanda Martins fala sobre a estética ser uma qualidade flutuante em seu livro Letras Q Flutuam:

> "Alguns objetos ou signos podem estar encarnados por ela, como é o caso da obra de arte. Outros podem vir a se tornarem impregnados de esteticidade. Ou seja, assim como objetos, os signos podem perder essa dimensão, há os que podem adquiri-la. Tudo depende do campo cultural em que estejam situados e do habitus produtor de sua recepção. Objetos que nascem com a finalidade de representação de um fim utilitário, como é o caso das letras de barcos, contêm a dimensão estética inerente à sua forma. A estética industrial, que não diz respeito a essas letras, nasceu com o destino de atrair pela aparência estetizada a opção de compra. Seu slogan inicial foi: "O feio vende pouco". No caso das letras dos barcos, há uma diferença fundamental: existe intenção estetizadora na origem, como uma dupla dominante, provocadora de recepção também pendular. Passagem funcional de uma comunicação e atração contemplativa também por sua forma."[168]

Aqui podemos dar atenção ao *slogan* utilizado pelos ribeirinhos "O feio vende pouco.", citado acima. Nesse caso, é provável que o termo refira-se a composições com pouca preocupação estética, no caso, com menos dedicação técnica. Daí a conferir uma característica simplória a tais escritos, de modo que a população não se interesse por comprá-las. Aristóteles atribui ao feio a ideia de desarmonia e vê que, de tudo o que se pode conhecer, as coisas belas são preferíveis às outras, pois é maior a alegria que elas causam, fornecendo um interesse contemplativo que têm as obras que resultam do talento de um artista.[169]

Tomando por exemplo as criações dos abridores de letras[170] dos barcos da Amazônia, podemos ver a cultura local se manifestando e, ao mesmo tempo, refletindo, ainda hoje, influências do estilo vitoriano (figura 36), referência aos tipos mais decorativos, contemporâneos ao reinado da Rainha Vitória. Ao mesmo tempo, ampliava-se o comércio e

---

[168] MARTINS, F. O. Letras que flutuam – O universo ribeirinho e a tipografia vitoriana. 2008, p.48.

[169] DE OLIVEIRA, J. Estética em Aristóteles. 2009, p.91.

[170] Mestres que pintam os alfabetos ribeirinhos, principalmente em embarcações locais, sobretudo na região norte brasileira.

as navegações no Rio Amazonas. Assim como nos traz Fayga[171], acredita-se que a criatividade é um potencial inato do ser humano, e perceber esse potencial é uma de suas maiores necessidades, esse potencial não se limita à arte e a natureza criativa do homem é explicada em um contexto cultural. "A partir da apropriação de um modelo pertencente a uma época, a dos tipos decorativos do século XIX, desenvolveu-se um sistema de signos locais pertencente a este grupo, conectado regionalmente através do rio."[172] Esse não é um exemplo isolado, visto que a escrita alfabética no ocidente de uma maneira geral, teve uma difusão muito maior do que as ideográficas, graças não apenas à expansão das religiões mas também às relações comerciais que implantaram novos elementos culturais.

Figura 36 - Letras vitorianas



Fonte: Martins, 2008.

Figura 37 - Cédula do Império do Brasil, unifacial, no valor de dez mil réis

[171] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.5.
[172] MARTINS, F. O. Letras que flutuam – O universo ribeirinho e a tipografia vitoriana. 2008, p.48.



Fonte: Museu Imperial/Ibram/MTur

Anteriormente, as letras feitas pelos ribeirinhos eram mais simples, mas, observando a nota de dez mil réis acima, é nítida a influência que o estilo decorativo que circulava no país influenciou a cultura brasileira, assim como aconteceu com rótulos, cartazes e jornais. "Hoje, os nomes são coloridos, refinados e repletos de detalhes que representam o estilo de cada pintor, em sua busca por destaque e diferenciação."[173] É interessante observar também como essas letras influenciam diretamente outros aspectos do cotidiano dessas pessoas, como podemos ver em fachadas do comércio local, por exemplo.

Figura 38 - Fachada de açougue em Soure - PA



Fonte: Martins, 2008.

Algo interessante de se notar é como esses artistas prezam pelo apelo visual de suas criações, desenvolvendo identidades próprias aos barcos que pintam, assim como imprimem

[173] MARTINS, F. O. Letras que flutuam – O universo ribeirinho e a tipografia vitoriana. 2008, p.48.

o seu estilo nesses trabalhos. "O objetivo maior da criação dos abridores não é a leitura, e sim a visualização do barco, e o seu reconhecimento, através da palavra/imagem. A partir da apropriação de um sistema existente, o ribeirinho amazônico cria um código próprio, que dialoga com a região onde vive e resulta da sua relação com esse meio."[174] A respeito dessa maneira de encarar a escrita, Mandel[175] a nomeia como letras para VER, uma escrita de letras-imagens, que complementa o que ele chama de escrita para LER. "Quando se evoca a escrita para LER e a escrita para VER, pensa-se por um lado nos textos de letra contínua, literária e discreta, e por outro lado, na escrita de titulação, ornamental, publicitária e sedutora.

Figura 39, 40, 41 e 42 - Embarcações de Belém, Barcarena, Abaetetuba e Igarapé-Miri.



[174] ABC do Abridor. Disponível em <https://www.letrasqflutuam.com.br>. Acesso em: 21 de jan. de 2022.

[175] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p.133.







Fonte: Letras Q Flutuam

Nitidamente vemos aqui a influência histórica nas estruturas dessas letras. Naturalmente, isso acontecerá em grande parte das composições a serem desenvolvidas, mas há uma outra questão que é inerente ao artista criador: o apelo estético. É nesse ponto que a experiência pessoal irá influenciar a composição, de acordo com o objetivo a ser atingido. Em uma oficina, como o aluno escolherá os critérios visuais e caminhará em direção ao seu produto final?

3. Oficina de Lettering

"Os estudos contemporâneos sobre a escrita não observam atentamente o *branco da palavra*, mas o preto da letra."[176]

Creio que essa citação explicite da melhor maneira o objetivo dessa oficina, visto que a ideia principal é resgatar a essência do mágico, do não dito, como ocorria na ideia de permanência do sagrado, na materialização do pensamento nos primórdios do surgimento da escrita. O branco da palavra surge aqui como a reflexão daquilo que precisa ser dito, mas que ainda não foi e que lhe parece relevante. Daí sua produção artística, sua maneira de transmitir uma mensagem ser única. Nesse aspecto, é indissociável da intenção do artista a sua busca por beleza, no que tange a sua composição. Mas como provocar a busca por beleza numa composição artística? Ou: como provocar as tantas possibilidades de beleza dentro de um ambiente escolar?

Segundo Jimenez,[177] "criar uma obra de arte significa realizar um ato ao mesmo tempo abstrato e concreto. Abstrato, pois usa mecanismos psíquicos e mentais que decorrem da *invenção,* e concreto na medida em que uma *coisa* deve resultar desse processo, que se oferece à percepção." O senso de observação, então, percebe e absorve a beleza da realidade e pode transformá-la em arte. Mas nem só de beleza harmoniosa vivemos. Para Aristóteles, existe uma diferença entre a arte "feia" e a arte "do feio". A primeira é falhada, mal realizada. Possivelmente é a isso que se refere a citação da página 77: "o feio vende pouco". Mas existe a possibilidade de ser trabalhada a arte "do feio". Nesse caso, feita propositalmente, com técnica consciente, onde o artista poderia partir da concepção de Beleza a partir do Feio.[178] "O feio, de fato, desperta outras sensações importantes para aprimorar o olhar, a perspectiva, a capacidade de sentir sem intolerância. Muitas vezes, a incompletude, a incorreção, a imperfeição das formas, gestos e cores nos tornam mais atentos para o despertar de uma sensibilidade nova, para a verdadeira experiência estética."[179] É indissociável pensar no belo sem pensar no feio. A beleza é o contraste entre o tangível e o intangível, o imaginário e o real, a harmonia e a inconsistência. Se todo raciocínio sobre a beleza leva em conta seu oposto, então, do ponto de vista moral, não é apenas a feiura que importa, ela também pode ser má. Toda cultura produz monstros,

[176] NOORDZIJ, G. O Traço: teoria da escrita. 2013, p.16.
[177] JIMENEZ, M. O que é estética? 1999, p. 36.
[178] SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. 2013, p.119.
[179] DUNKER, C. Bravo! Disponível em: http://bravo.vc/seasons/s03e01 Acesso em: 04 de ago. de 2022.

personagens fantásticos, demônios, em comparação com a definição atual de beleza. É também assim que a arte retrata a feiúra na medida do possível.

Os gregos vão ver a experiência do belo como uma forma de aproximação com o divino, e nesse aspecto a natureza se tornou sua maior expressão, pois é a beleza em si e é influente porque nos afasta do mundo das coisas e nos leva ao reino da contemplação

É válido lembrar que, dentre as categorias abordadas no livro “Iniciação à Estética” de Ariano Suassuna (2013), são colocados ali os conceitos aristotélicos de beleza, sua classificação histórica e seu significado, bem como o papel de Aristóteles na construção dessas novas configurações. Neste item, busco subsídios para comparar alguns desses traços com as noções atuais de beleza, para que sejam aplicadas nas composições criadas pelos alunos na Oficina de Lettering.

Segundo Suassuna, Aristóteles afirmava que a beleza deveria obedecer a certas condições, onde os gregos consideravam a Beleza como o "Belo Clássico", que desperta sentimentos de prazer e serenidade.[180] Dessa maneira, Aristóteles observava a necessidade de destrinchar a Beleza em outras categorias além do belo, onde fez-se necessária uma fragmentação do campo estético, possibilitando uma visão mais ampla da Beleza,[181] "segundo sua quantidade, qualidade, posição, lugar, tempo, etc."[182] Em outras palavras, as interpretações de diferentes tipos de beleza pelo sujeito podem ser compreendidas na perspectiva de cada um, de modo que a pessoa perceba esses aspectos de acordo com seus vínculos internos e relações externas.

> "Aristóteles parte de sua definição da Beleza, combinando, primeiro, os elementos de harmonia e desarmonia, com a grandeza e a proporção, e introduzindo, ainda, o elemento da *ação* para chegar às categorias da Beleza mais realizadas através das artes literárias e teatrais, isto é, o Trágico e o Cômico. Entendido isso, podemos avançar que Aristóteles definiu ou pressentiu oito tipos especiais e mais importantes, oito categorias da Beleza. Destas oito, quatro são ligadas à harmonia; são elas: o Gracioso, o Belo, o Sublime e o Trágico. As outras quatro, são ligadas à desarmonia, são tipos de Beleza criados a partir daquilo que na Natureza é feio e pertence ao campo da desordem; são elas: o Risível, a Beleza do Feio, a Beleza do Horrível e o Cômico."[183]

Partindo dessas definições de beleza, levaremos as possibilidades de reflexão aos alunos na descoberta das características a serem exploradas em suas composições artísticas, provocando a reflexão a respeito do não óbvio. Digo não óbvio pois é comum associarmos a noção de beleza àquilo que nos remete ao sublime e harmonioso. É nesse

[180] SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. 2013, p.28.
[181] idem.
[182] VÁZQUEZ, A. S. Convite à Estética. 1999, p.159.
[183] SUASSUNA, A. op. cit., p. 56 e 57.

momento em que podemos extrair do aluno suas próprias descobertas, naquilo que o agrada aos olhos, ou trazendo novas possibilidades a serem exploradas, a fim de ampliar seu repertório de interesses.

A respeito dessas categorias, Suassuna faz a seguinte tabela:

Figura 43 - Visão aristotélica do campo estético

GRANDEZA	—	±	+	AÇÃO
HARMONIA	Gracioso	Belo	Sublime	Trágico
DESARMONIA	Risível	Beleza do Feio	Beleza do Horrível	Cômico

Fonte: Suassuna, 2013.

De uma maneira geral, podemos classificar essas categorias conforme as proporções de sua harmonia, grandeza e ação. O nome *Estético* passou, então, a designar o campo geral da Estética, que incluía todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores tivessem demonstrado interesse, como o Trágico, o Sublime, o Gracioso, o Risível, o Humorístico etc., reservando-se o nome de Belo "para aquele tipo especial, caracterizado pela harmonia, pelo senso de medida, pela fruição serena e tranquila — o Belo chamado clássico, enfim.". E podemos dizer sobre as demais categorias:

O Gracioso - a Beleza em pequenas proporções. Se, para definir o Belo, devemos entender que ele é grandioso, o Gracioso possui proporções pequenas e harmoniosas, não é imponente como o Belo.

O Risível - Essa categoria é desarmoniosa em pequenas proporções, mas sem a sensação do doloroso. Provoca o riso, abrange o Humorístico e Cômico.

A beleza do Feio e do Horrível - partindo do princípio da imitação, o homem traz da natureza aquilo que ele observa e contempla como o Feio, já que somos capazes de sentir prazer olhando imagens desagradáveis; e o repugnante, em grandes proporções, o Horrível.

O Sublime e o Trágico - ambas as categorias estão ligadas ao terror e à piedade, onde, no Trágico, eles são despertados por uma ação e estão mais ligadas à arte do teatro, enquanto que o Sublime, mais ligado às artes literárias, pelo pensamento.

O Cômico - Essa também é uma das formas de beleza que são ligadas à ação. No campo da imitação, o cômico imita pessoas piores do que o comum, ou seja, do que são na realidade.

Trazer um levantamento, mesmo que breve dessas categorias, amplia o espaço de pertencimento do aluno-artista, de modo que ele busque essa identificação em outras manifestações artísticas com abordagens estéticas mais amplas ou diversas. "Escrever seu nome sobre uma folha de papel ou sobre um muro com *tinta spray* significa, de certa forma, afirmar sua existência."[184] Isso pôde ser observado em uma prática de grafite executada em

[184] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006. p. 187.

uma instituição de ensino da rede privada, onde, em algumas divisórias feitas com lona dentro de salas de aula, alguns alunos puderam auxiliar na escrita usando técnicas de grafite e letras de rua. A necessidade de registrar seus nomes surgiu organicamente, dos próprios estudantes, ao externarem o desejo de incluir na escrita os seus nomes.

Figura 44 - prática de grafite

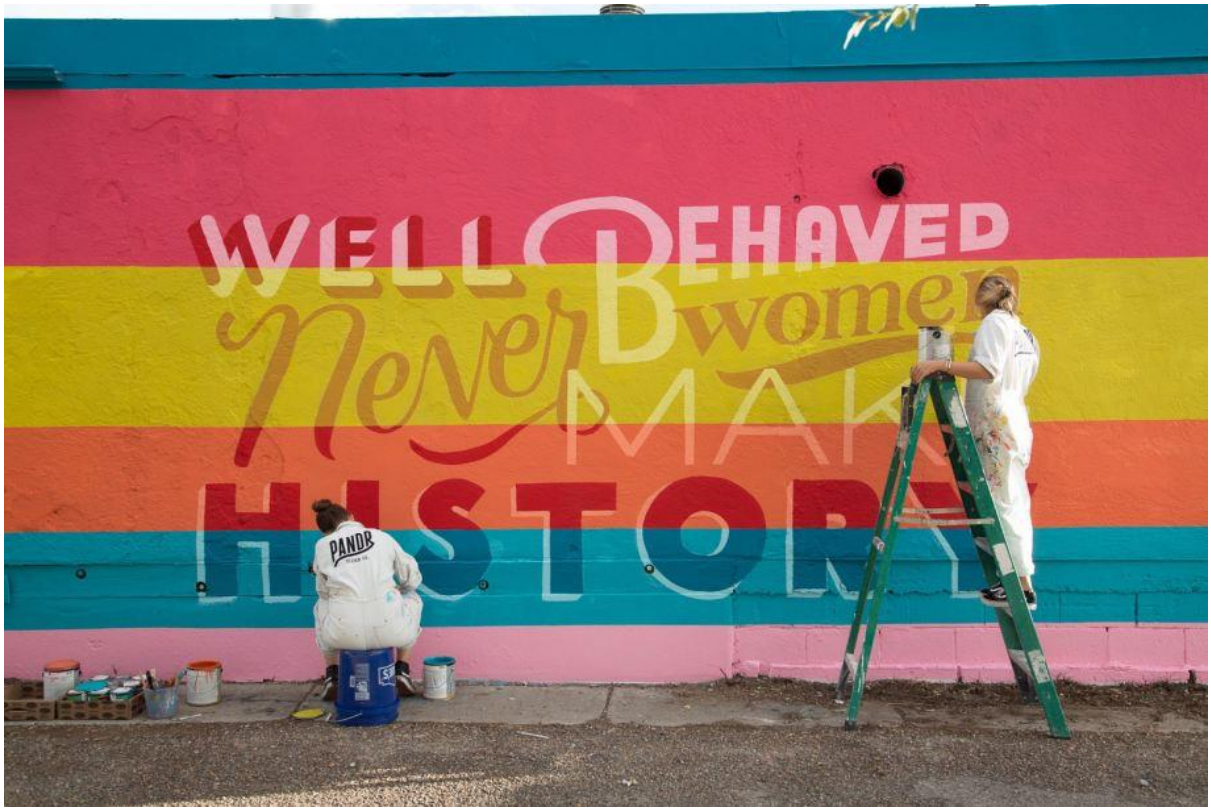


Fonte: arquivo pessoal.

Existem alguns movimentos que promovem esse espaço de representatividade artística, como é o caso do Ladies Who Paint, um festival estadunidense de pintura mural feminino, criado em 2018, onde a intenção é quebrar barreiras criadas pelo sexismo, num mercado dominado por homens.[185]

Figura 45 - Roxy Prima e Phoebe Cornog

[185] Spectrum News 1. Disponível em: https://spectrumnews1.com/ca/la-west/arts/2022/01/04/ladies-who-paint-tries-to-level-playing-field-for-female-artists Acesso em: 04 de ago. de 2022.



Fonte: Mena FN

Já na Argentina, no Dia Internacional da Mulher de 2020, foi criada uma campanha para um dos maiores centros culturais de Buenos Aires, o Centro Cultural Recoleta. O movimento teve uma programação com palestras, exposições e shows. O conceito da campanha reflete a estética dos cartazes feministas dos anos 70, em que a presença de pinceladas fortes e serigrafia eram aliados na comunicação. O *lettering* acompanha essa ideia, com letras grandes e gestuais. As expressões das mulheres nas ilustrações são sérias e fortes, denotando a dor da luta, ao mesmo tempo que os corpos se apoiam e se abraçam. Interessante refletir também sobre a diversidade da mulher latino-americana, com uma rica identidade de características indígenas e africanas misturadas com traços ocidentais.

Figura 46 - O mural pronto para a noite de inauguração da Fuerza Hermana.



Fonte: Cyla Costa

Em ambos os casos, temos exemplos de movimentos artísticos femininos voltados para a criação de projetos com desdobramento em pinturas murais e grafite. "Nas suas diferentes formas e funções, a escrita manual afirma a personalidade de cada um em suas relações com o outro. A máquina de escrever camufla nossa personalidade, enquanto a escrita manual a revela."[186] É importante salientar o quanto a pintura mural reafirma a intenção de revelar a personalidade de quem escreve ali. Quando escrevemos algo à mão, criamos um canal de vínculo com o outro, há uma entrega, ao passo que, ao escrever em suportes maiores, como muros e/ou paredes, existe um lugar de reafirmação de personalidade, bem como de representatividade, no intuito de afirmar sua existência no mundo. Essa possibilidade é válida e bastante viável no ambiente escolar, se houver disponibilidade de pintar paredes externas, por exemplo, ou sobre superfícies mais extensas, como divisórias. (figura 44)

> "Na escola a escrita perdeu seu papel de integrar a criança à sociedade. Não tendo mais *modelo*, procuramos reencontrar nossa imagem nesse último recurso de afirmar nossa personalidade por meio do gesto escritural. Pois o ato de escrever conserva, ainda hoje, seu caráter mágico."[187]

A necessidade de se comunicar é inerente ao homem, assim como seu desejo de otimizar essa comunicação. Por isso, ao associar a escrita ao *design* das letras que a formam,

[186] MANDEL, L. Escritas, espelho dos homens e das sociedades. 2006, p. 191.
[187] idem, p. 187.

criamos uma prática onde, antes mesmo que a arte final esteja pronta, com uma imagem atraente e conduzindo os olhos do leitor nessa visualização, o autor passe por um processo de reflexão a respeito dos valores transmitidos ali. Se tomarmos como base a ideia kantiana de que a beleza é uma construção do espírito do sujeito, vamos buscar, através da história do grafismo e da experiência do aluno, uma ferramenta repleta de recursos que resgatará seus próprios conceitos de beleza e oferecer uma oficina que signifique o que poderíamos chamar de “letrismo” ou “letreiramento”, tomando como base a ideia do desenho personalizado de palavras. Oferecer o *lettering* como recurso para trabalhar e trazer à tona uma reflexão íntima sobre nossas questões pessoais, faz com que não apenas tragamos mais um material de pesquisa para o mercado, mas que este seja um projeto com possibilidades infinitas de resgate do contato mais profundo consigo. Dessa maneira, poderemos nos aproximar melhor do que conhecemos por educação integral.

3.1. Workshop on-line: Relato de experiência

Desde o momento em que me propus a desenvolver esta oficina, algumas possibilidades surgiram para que isso se concretizasse, inclusive a pandemia do COVID-19. Na primeira delas, trago um relato de experiência sobre um *workshop online* de *lettering* desenvolvido com um um grupo de pessoas, através da Oficina de Estudos da Arte Espírita. O objetivo do *workshop* foi a arrecadação de fundos para a instituição, que teve suas atividades suspensas durante a pandemia do no ano de 2020. Participaram do grupo 19 pessoas, de ambos os sexos, com idades entre 10 e 67 anos. Foram realizados dois encontros pela plataforma Zoom nos dias 26/11 e 03/12. As aulas foram majoritariamente práticas e faziam parte do segundo módulo da proposta, (o primeiro foi executado em 21 e 28 de maio do mesmo ano).

A princípio, a proposta surgiu através do seguinte cronograma:

> Encontro 1: A história da escrita - um apanhado da comunicação visual através das primeiras manifestações de escrita, comparando regiões, épocas e povos diferentes.
>
> Encontro 2: Debate sobre beleza segundo Kant ou a "satisfação determinada pelo juízo de gosto”.
>
> Encontro 3: As categorias da beleza segundo Aristóteles.
>
> Encontro 4: Experimentação. Como aplicar os conceitos de beleza na escrita de determinadas palavras pré-estabelecidas (calma, frio, ruga, rápido, susto…), fazendo uso de cores e texturas. Material e técnica livres.
>
> Encontro 5: Apresentação e comentários sobre as palavras concluídas e explanação sobre tipos de material possíveis para a escrita.

Encontro 6: Tipos de letra e técnicas de execução. Exercício técnico com letra cursiva.

Encontro 7: Exercício técnico (continuação da letra cursiva) - letras desalinhadas (*bounce lettering*) e letras ornamentadas (*flourishing*).

Encontro 8: Letras bastão - uso ou não de serifas e letras blocadas.

Encontro 9: Escolha da frase a ser trabalhada e testes de composição.

Encontro 10: Finalização do *layout* e início da versão final.

Encontro 11: Conclusão e acabamento da versão final.

Encontro 12: Exposição e apresentação das artes finalizadas com debate sobre o processo.

As propostas dos encontros 1, 2, 3, 4, 5, 8 e 9 foram condensadas e pulverizadas nos dois curtos encontros feitos no *workshop*, que tiveram a duração de uma hora e meia cada. Portanto, as práticas eram sugeridas e brevemente comentadas na intenção de otimizar o tempo oferecido.

Ao ministrar as aulas, fiz uso de dois usuários na plataforma, para que a transmissão pudesse ser feita por duas câmeras diferentes: uma filmando meu rosto, para otimizar a comunicação verbal; e outra filmando apenas a mesa para que as alunas e alunos pudessem ver a execução de exemplos com mais clareza. Conforme as propostas eram feitas, elas eram exemplificadas verbalmente e na prática, oferecendo, em seguida, tempo para que cada participante fizesse sua experiência.

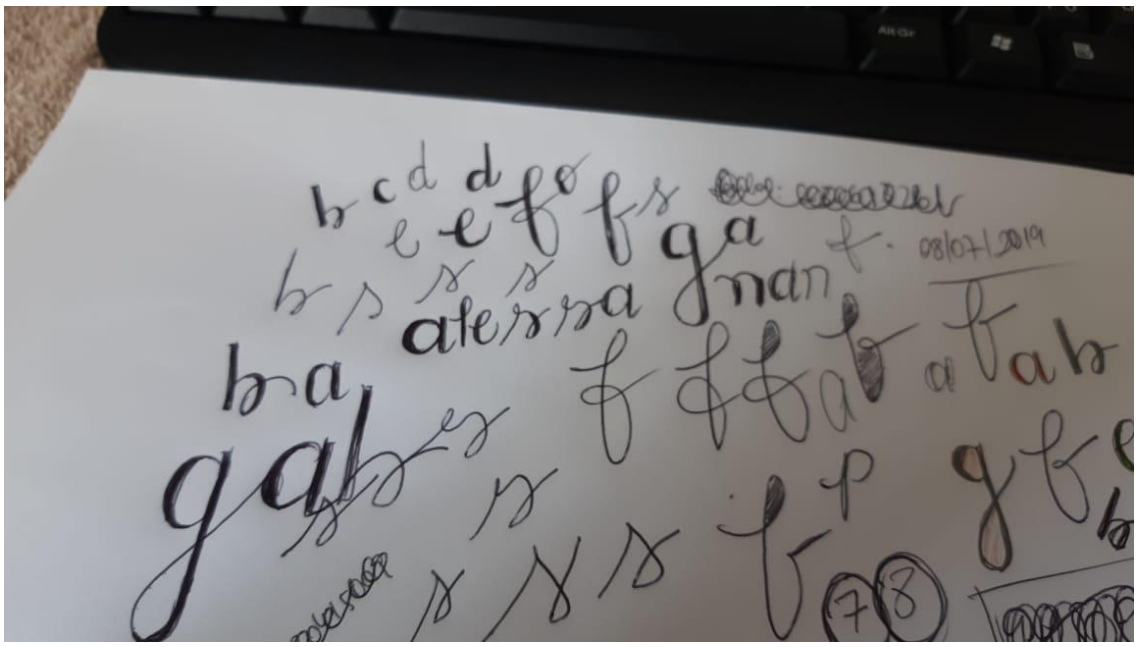
No primeiro encontro, fizemos um apanhado das questões técnicas mais básicas, abordadas no módulo 1, já que muitos ali nunca tinham tido contato com essa prática. Em seguida, fizemos a prática proposta para o Encontro 4, onde cada pessoa desenharia as palavras RUGA e RÁPIDO, com as características que julgassem inerentes a cada uma, fazendo uso de cores e texturas. “Desenhar”, porque a ideia é pensar na palavra como imagem e não como escrita, como define Gerrit Noordjiz ao dizer “Imagem da Palavra”[188]. Para isso, pediu-se para que cada um referisse para si tais termos. O que ela lembra? Se tivesse uma cor, qual seria? E cada produção carregaria as referências da experiência pessoal. A partir daí, refletimos a linha de raciocínio para as composições, os porquês das escolhas das cores, texturas, estilo de letra e como cada forma reforça (ou não) suas características. Desta maneira, refletimos sobre as categorias de beleza segundo Aristóteles correlacionadas ao campo estético, bem como questionar os padrões de beleza que são

[188] NOORDZIJ, G. O Traço: teoria da escrita. 2013, p.47.

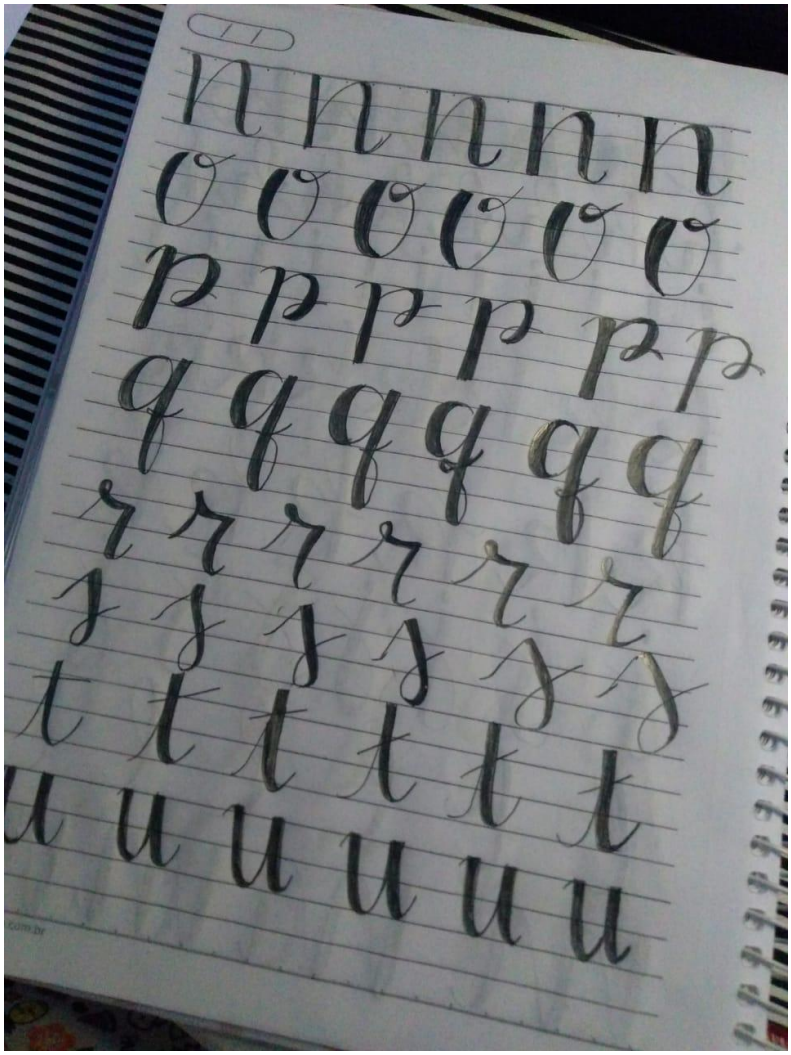
impostos comumente na criação artística, fazendo um paralelo a movimentos como o dos modernistas, que vão questionar a importância do realismo nas artes. Assim, importava expressar mais e imitar menos. Faz-se imprescindível o incentivo à criação artística sem a censura que colocamos a nós mesmos no intuito de fazer “o certo”. "Sem a interpretação daquele que vê ou ouve, sem a construção de sentido por aquele que percebe, não há beleza, nem obra de arte. A experiência do belo na arte envolve uma mistura entre o senso e o sensível.”[189] Da mesma maneira, podemos observar o juízo estético de Kant, que parte da experiência do sujeito sobre o objeto e os conceitos pessoais baseados na propriedade do objeto. Assim, essas experiências podem imprimir na produção artística diferentes manifestações, partindo da mesma palavra (no caso da prática em questão) e da sensação subjetiva e pessoal do prazer visual. Eles são derivados da reação pessoal do espectador ao projeto, ao invés de suas propriedades.

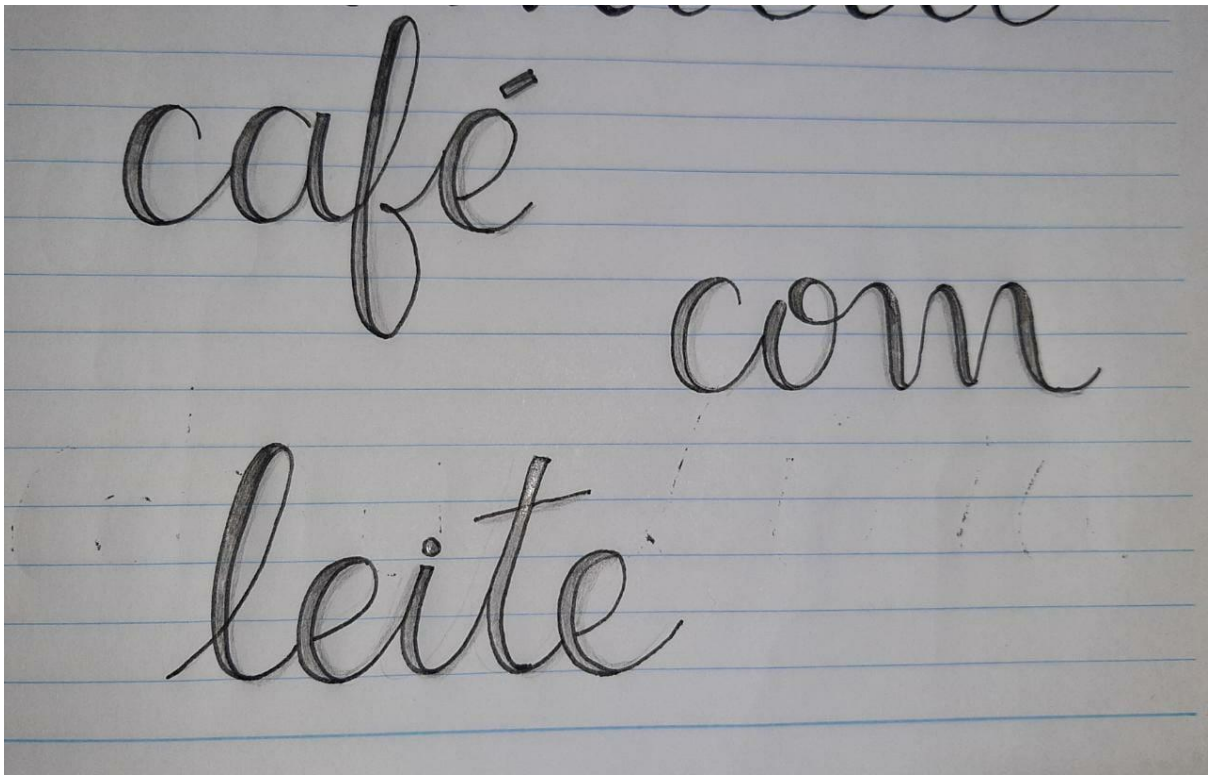
Partindo dessas experiências e impressões particulares a respeito da mesma palavra, seguimos para os fundamentos a serem aplicados em um *layout* de frase, para que o uso de tais recursos não sejam desperdiçados visualmente, já que o excesso de informações poderia enfraquecer a mensagem final. Para isso, é necessário fazer algumas experimentações para que sejam testadas diferentes organizações das palavras e a escolha daquelas a se colocar mais peso na composição. Nesse momento, trabalhamos algumas maneiras de se dar destaque nos traços das letras, com texturas, sombras, estampas e efeitos de reflexo e volume.

Figuras 47, 48 e 49 - Exercícios feitos no workshop on-line.



[189] FEITOSA, C. Explicando a filosofia com arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.112.




café
com
leite

Fonte: arquivo pessoal.

No segundo encontro, pudemos trabalhar os recursos caligráficos da caneta pincel com mais dedicação e algumas atenções técnicas: inclinação, pressão, intimidade e velocidade. Nesse dia, os alunos já estavam mais à vontade e perguntaram mais, principalmente sobre outros materiais e suas possibilidades.

Em seguida, demos início ao uso da escrita básica, que tem origem na maiúscula imperial romana. Assim, partindo para a prática, usamos um traço simples para fazer o “esqueleto” da letra e o acréscimo de estilos.

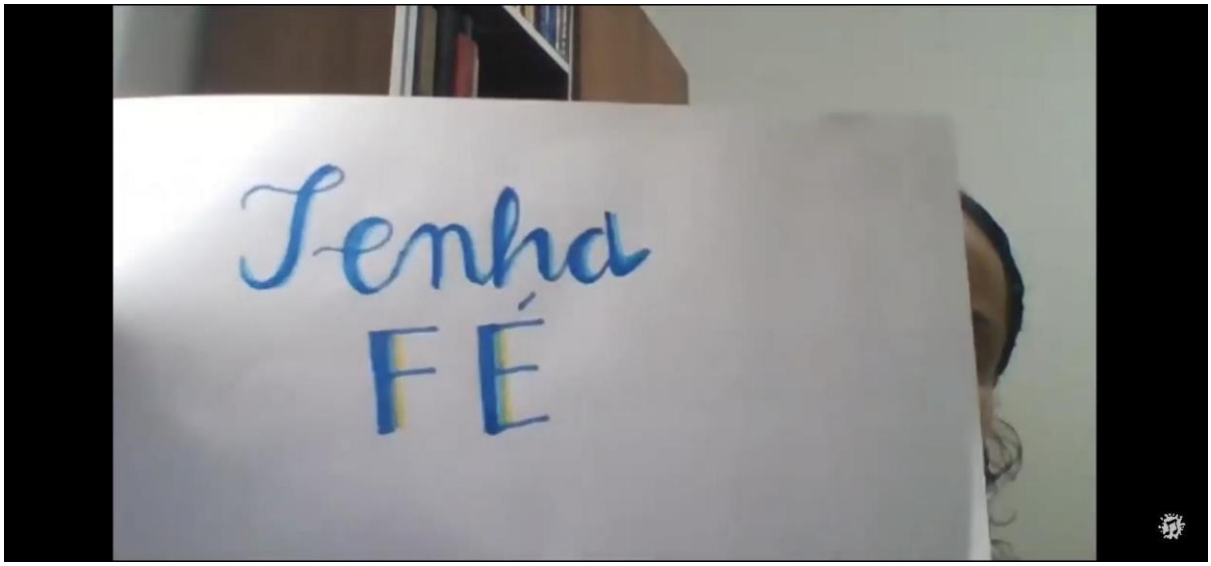
Além de dar corpo ao esqueleto da letra, é importante também pensar no espaço negativo que é formado na composição, que são os espaços vazios que existem entre as letras e dentro delas. Também conhecidos como contraforma, são os espaços interiores e adjacentes ao desenho das letras no reconhecimento das palavras. Como a estrutura de cada letra varia entre elas, algumas nos dão a impressão de estarem mais longe umas das outras, como as que são formadas por linhas curvas. Para isso fazemos um ajuste ótico, aproximando-as para suprir essa impressão e equilibrando o espacejamento entre as letras. Outro recurso de ajuste ótico trabalhado foi o da ornamentação e do desenho, já que nem sempre a aproximação é suficiente. O jogo de encaixe das letras, gerando uma contraforma mais equilibrada.

Por fim, partimos para a composição de uma frase curta, de duas ou três palavras usando as técnicas expostas da maneira que favorecesse a mensagem da frase e conforme o próprio juízo de conhecimento. Na escolha do estilo, para que se favoreça essa escolha, vale refletir sob dois aspectos: 1 - eu quero reforçar um padrão ou confrontá-lo? Ao escrever uma frase que tenha uma mensagem mais impositiva ou direta, por exemplo, cabe reforçar as palavras com mais peso, de traços imponentes e fortes ou trazer um pouco de ironia, contrapondo essa ideia com traços leves e esvoaçantes?; 2 - Como combinar o estilo das letras de cada palavra? É possível compor a partir da similaridade (todas as palavras em letra cursiva, por exemplo) ou contraste total (tipo de letra, peso, contraste…).

Figuras 50, 51 e 52 - Composições feitas pelos alunos.


Vem
fazer um
MUNDO
diferente!


Vai
Passar



Fonte: arquivo pessoal.

Apesar de termos conseguido criar uma boa rede de diálogo e de prática entre os interessados e interessadas no assunto, o público alcançado causou um certo estranhamento nos organizadores do curso em relação à faixa etária atingida. Mesmo tendo a satisfação de termos conquistado pessoas de diferentes locais do Brasil (dos dezenove participantes, houve uma de São Paulo e uma de Recife, enquanto o restante reside no Rio de Janeiro), a idade dos alunos, que foi dos 10 aos 67 anos causou certa comoção, o que na prática não impactou negativamente nas aulas.

Quanto às atividades, podemos destacar a proposta para o Encontro 4 e a imagem das palavras RUGA e RÁPIDO que, apesar dela ter sido compreendida pelos alunos, coincidentemente o resultado das suas criações e referências foram bastante parecidos, mesmo com a diferença de idades. Walter Benjamin diz: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência.”[190], o que nos ajuda a compreender, mas não encerrar a reflexão do porquê o resultado se repetiu nos exercícios, já que, mesmo passando por experiências diferentes, somos bombardeados por estímulos sensório-visuais, que, como quando ainda na Idade Média, banqueiros, papas e burgueses perceberam que seriam mais reconhecidos conforme seus rostos eram “multiplicados” pelos afrescos e pinturas vistos pelo povo. Como a própria Reprodutibilidade Técnica de Benjamin nos mostra, a percepção humana não se dá apenas naturalmente, mas também, historicamente.

[190] BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. 1987, p. 169.

3.2. Eletiva em EAD: Relato de experiência

Outra oportunidade que surgiu no decorrer do período de escrita deste trabalho foi a prática de uma disciplina em EAD na nova proposta de Ensino Médio adotada pelo Colégio Notre Dame Recreio. Como parte das atividades, as disciplinas eletivas foram ministradas também em modo on-line e foi intitulada como: *Lettering*: a caligrafia e a letra como elemento na composição artística. As aulas aconteciam pela plataforma Google Meet e as atividades eram enviadas para atividades disponibilizadas no *Google Classroom*.

Nessa experiência houve mais possibilidades a serem exploradas no que diz respeito ao tempo de duração, pois ela se aproximou mais da proposta almejada no planejamento, já que o período de execução foi de um semestre, com um tempo semanal de 50 minutos. Infelizmente essa modalidade também foi on-line, o que causou um distanciamento maior dos alunos em relação ao workshop relatado no item anterior. É interessante salientar a diferença de postura adotada pelos participantes, visto que a faixa etária abrange apenas adolescentes, de 14 a 16 anos, matriculados no Ensino Médio da instituição. Nesse caso, mesmo tendo sido uma escolha, os alunos mostraram-se menos envolvidos com o projeto.

Vivemos, desde que se tem conhecimento da disciplina de Arte no currículo escolar, um desafio, pelo insistente pensamento de que é uma matéria pouco exigente. Por outro lado, citando Gombrich em A História da Arte: “Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas.”[191] Mas é válido lembrar que, ainda que a arte seja feita por artistas, de uma maneira geral, o prestígio deles é limitado e costuma ser mais valorizado quando têm respaldo de uma curadoria expositiva.

Nesse ínterim, sendo nós artistas em potencial, buscaremos oportunidades para exibir as composições tanto quanto valorizaremos o processo. Assim, essa oficina seria direcionada àqueles que se interessem pelo tema, sem a necessidade de agrupamentos por idade, como o professor José Pacheco defende claramente em Aprender em Comunidade:

> “O espaço de aprender é todo espaço, tanto o universo físico como o virtual, é a vizinhança fraterna. E quando se aprende? Nas quatro horas diárias de uma escola-hotel? Duzentos dias por ano? Que sentido faz uma “idade de corte”, se não existe uma idade para começar a aprender? A todo momento aprendemos, desde que a aprendizagem seja significativa, integradora, diversificada, ativa, socializadora. O tempo de aprender é o tempo de viver, as 24 horas de cada dia, nos 365 dias (ou 366) de cada ano.”[192]

Vivemos no século XXI, com alunos do século XX num modelo escolar do século XIX. Não vemos mais como um sistema integralmente eficiente o conhecimento centrado nas mãos de uma única pessoa de maneira hierárquica. Esse sistema torna-se cada vez mais

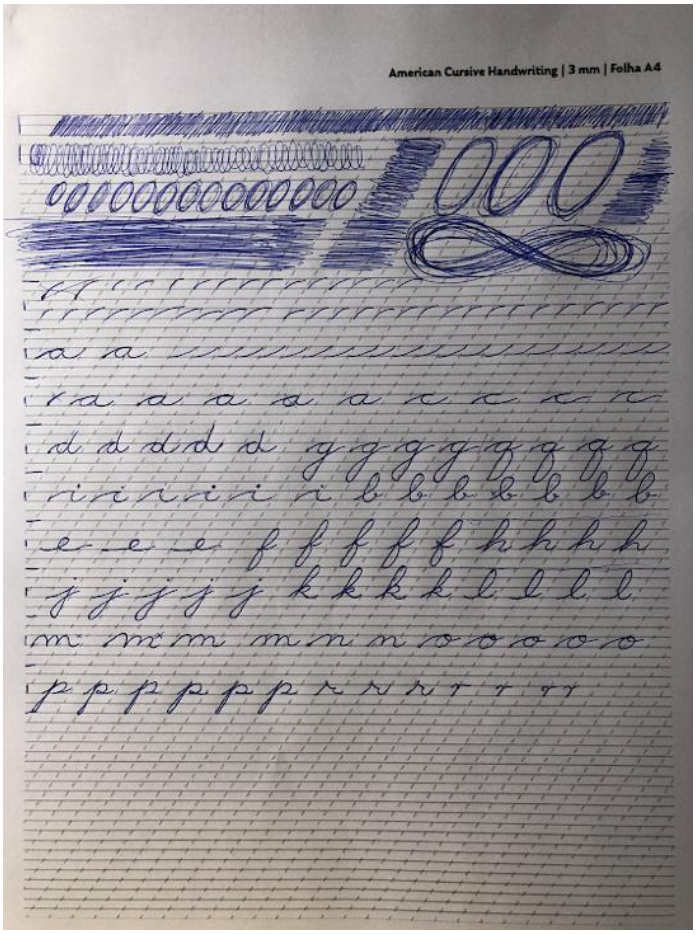
[191] GOMBRICH, E. H. A História da Arte. 2015, p. 15)
[192] PACHECO, J. Aprender em comunidade. 2014, p.11)

falho a partir do momento em que avançamos numa era de rápido acesso à informação, muitas vezes passivo, o que nos gera um segundo desafio. Portanto, precisamos de fomentar a busca de qualidade por esse conhecimento. Por outro lado, podemos ter adultos que trazem uma prática maior no que se refere ao uso da caligrafia e aos recursos mecânicos de produção e conhecimento. Sendo assim, essa mescla etária, seria extremamente enriquecedora, visto que poderíamos trazer o protagonismo do ensino ao aluno também, onde cada um possa contribuir com suas habilidades, criando, desta maneira, uma comunidade de aprendizagem. Não é usual agregar turmas de faixas etárias diferentes dentro do ambiente escolar, mas é interessante observar o ganho que pode-se ter nessa prática.

De todo modo, estando com um intervalo curto na faixa etária dos alunos, não foi possível explorar as experiências geracionais entre eles, visto que o próprio distanciamento oferecido pelo formato on-line possivelmente impediria esse processo. No decorrer das aulas foi interessante observar que os encontros em que era fomentado o debate ou a discussão do explorar possibilidades tinham um envolvimento maior por parte dos alunos do que as aulas técnicas.

Em comparação ao workshop, foi possível explorar com mais afinco as práticas caligráficas, tanto de cursivas quanto de capitulares. No decorrer das aulas decidi por não trabalhar as fundamentais de Johnston, visto que elas precisariam de uma caneta de ponta quadrada e, por esse tipo de ferramenta não ser comum no cotidiano atual, não seria o ideal trabalhar essa técnica remotamente, sem uma orientação *in loco*.

Figura 53 - treino da cursiva americana de uma aluna da 3a série.



Fonte: arquivo pessoal.

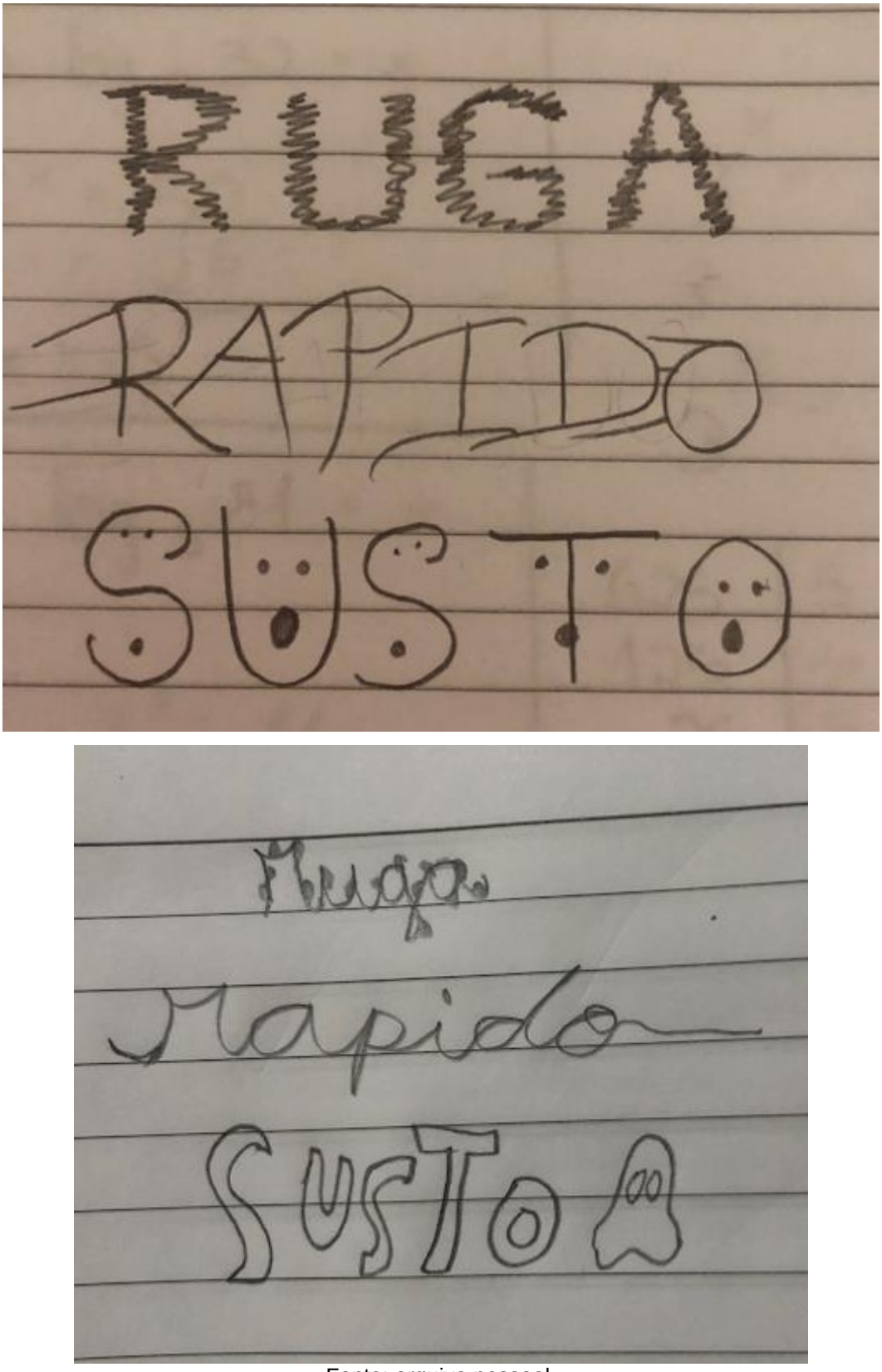
Os alunos já tinham tido algum contato com pauta caligráfica, mesmo que na infância, mas entrar nas reflexões a respeito de suas impressões sobre a dinâmica das palavras foi um dos momentos mais produtivos. Nesse ponto exploramos o conceito kantiano de estética, como Ariano Suassuna explica:

> "De modo que o juízo estético, "Esta rosa é bela", se distingue do juízo de conhecimento porque não exprime nenhum conceito fornecido pelas propriedades do objeto, mas simplesmente uma sensação que foi agradável ao sujeito. E distingue-se do juízo sobre o agradável porque, quando um sujeito diz: "Esta rosa é bela", não se contenta com o que isso tenha validade somente para ele: exige, para esse juízo subjetivo, um assentimento geral, como se tivesse emitido um *conceito objetivo*. Por isso, para Kant, a beleza, ou melhor, a "satisfação determinada pelo juízo de gosto" – que é como ele preferia chamar a beleza – é, em primeiro lugar e antes de mais nada, "aquilo que agrada universalmente sem conceito", ou seja, um "universal sem conceito", para usar a fórmula que ficou mais conhecida."[193]

Ou seja, os alunos buscaram em suas vivências as referências necessárias para criar escritas para ver das palavras RUGA, RÁPIDO e SUSTO.

Figuras 54 e 55 - escrita para VER.

[193] SUASSUNA, A. Iniciação à Estética. 2013, p. 39.



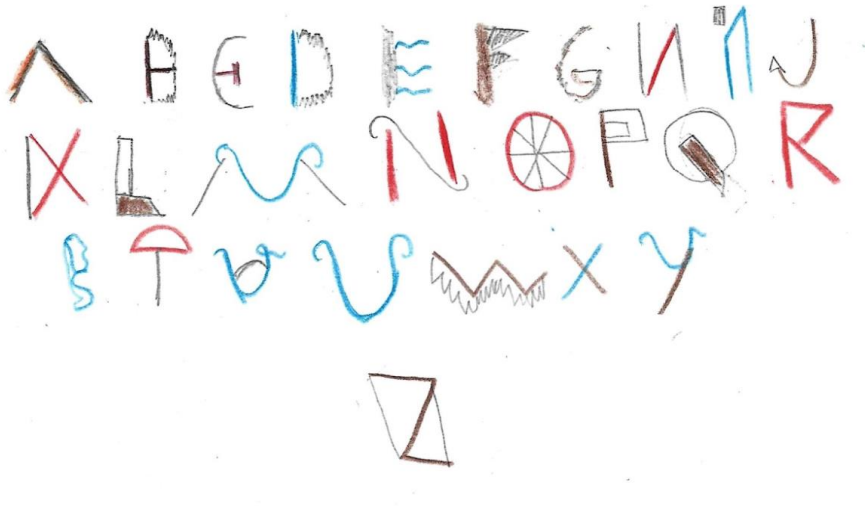
Fonte: arquivo pessoal.

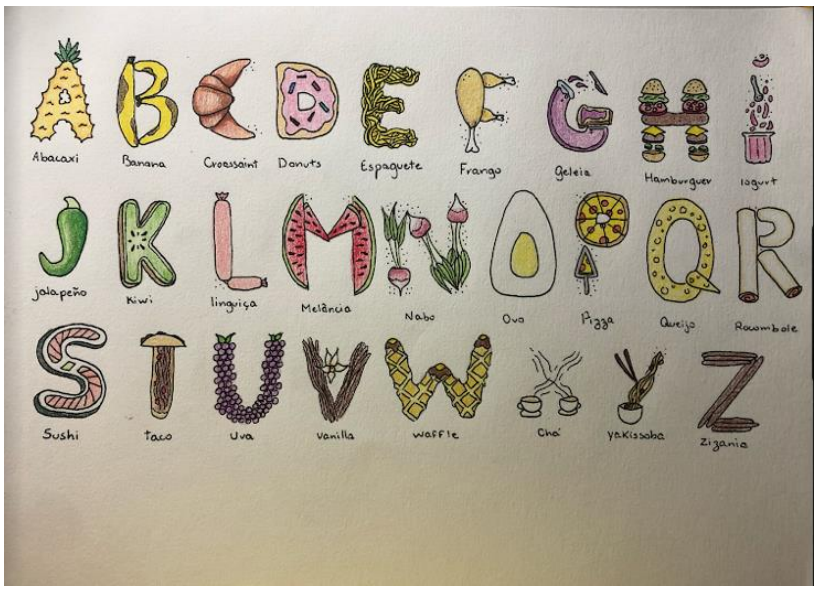
Como a produção de *lettering* está relacionada à criação artística, a exposição de referências e a busca por exemplos já explorados despertará o debate e a reflexão a respeito do que fará sentido na criação plástica do produto artístico, visto que qualquer construção de

uma identidade visual possui diversas ideias resumidas em um conjunto organizado de imagens. Dessa maneira, além de resgatar o motivo de estarem ali, os alunos darão um sentido com vínculo pessoal tanto ao processo, quanto ao trabalho final, fazendo com que essa criação possa ser como um despertar de seu autoconhecimento.

Para avaliação foram propostas duas atividades: 1 - um logotipo para a feira cultural[194], onde o tema foi Rio de Janeiro; 2 - a criação de um alfabeto, chamado de Projeto 26 letras.

Figuras 56 e 57 - Projeto 26 letras.





Fonte: arquivo pessoal.

Figuras 58 e 59 - Logotipo Feira Cultural

[194] Este evento aconteceu posteriormente na própria instituição.





Fonte: arquivo pessoal.

Exploramos nas atividades práticas acima a ideia de formar: dar forma a alguma coisa. Dessa maneira pudemos "...fundamentar a ideia dos processos criativos utilizando noções teóricas sobre a estrutura da forma."[195] De maneira que as referências históricas puderam

[195] OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação. 2010, p.5.

servir como base para as composições, de onde os alunos prosseguiram com as variações pertinentes em cada estrutura de letra.

Considerações Finais

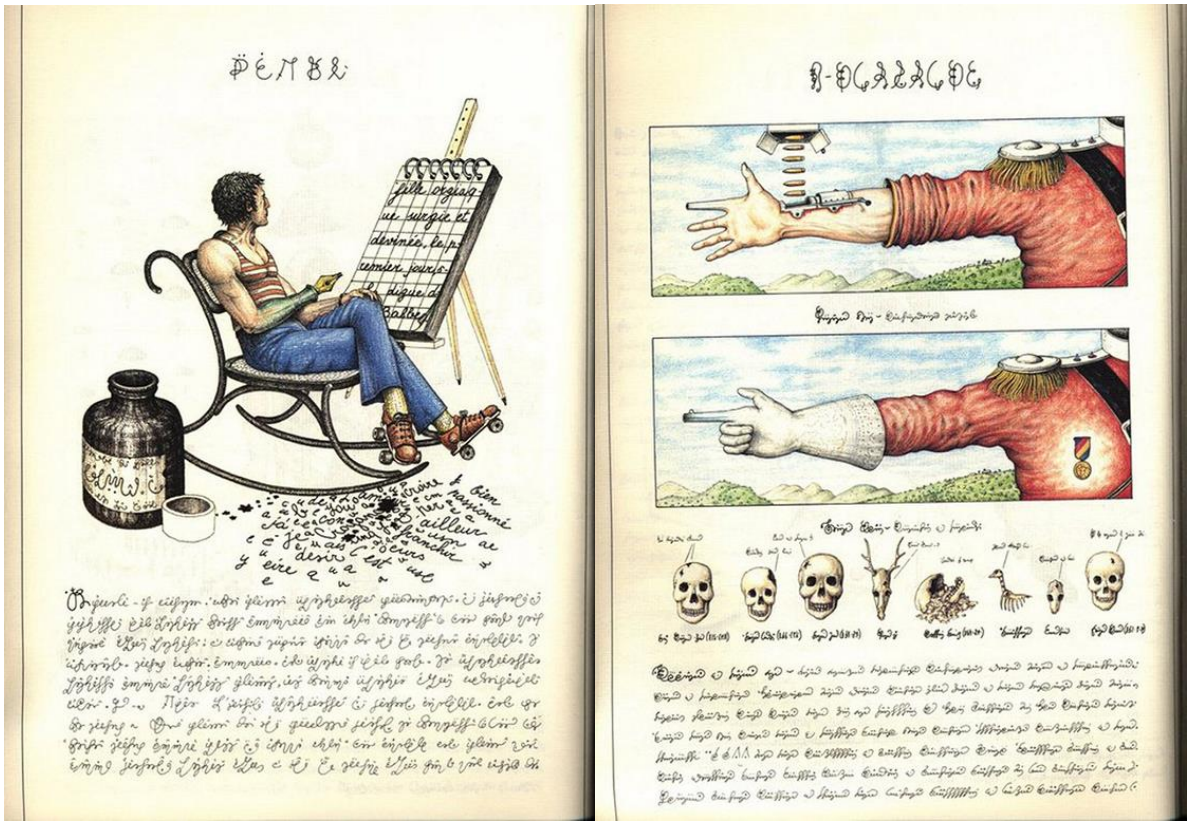
Sensibilizar-se, autoconhecer-se, experimentar. A arte nos dá infinitas oportunidades de sermos nós mesmos e de tantas maneiras diferentes, bem como reafirmarmos nossa identidade e a cultura na qual estamos inseridos. Neste projeto, utilizamos o recurso do *lettering* para isso, que vem ganhando destaque há alguns anos, principalmente nas mídias digitais. Essa visibilidade pode ser aumentada com a culminância desse projeto, onde é possível expor as produções física e virtualmente, promovendo, mais uma vez, a reflexão, a empatia e a fruição. Museus, galerias, praças e outros espaços públicos são espaços que legitimam um trabalho como arte. Esses espaços têm muito poder e, mesmo que em menor escala como o ambiente escolar, físico ou virtual, a exposição de produções artísticas ganha o respeito e a glorificação de quem a vê. Trocar ideias e experiências a partir da observação sempre enriquecerá o convívio e acolherá nossos pensamentos, seja concordando ou refletindo sobre uma nova oportunidade de questionarmos nossas escolhas. Permaneço junto a essa pesquisa com o desejo ativo de desenvolver esse projeto no ambiente físico.

As possibilidades de criação são infinitas. Vimos no decorrer da história que as abordagens e objetivos das composições foram mudando ao longo dos anos. Provocar a busca por um pertencimento do aluno em relação aos meios onde convive é primordial nesse processo. O desenvolvimento de uma caligrafia no intuito de revelar sua própria personalidade é uma dessas possibilidades. Outros referenciais poderão ser usados também, de modo que o estudante inspire-se a criar e dar forma a seu pensamento, mesmo que essa forma seja abstrata, como o Codex Seraphinianus,[196] "que leva o leitor a se sentir como uma criança, diante de um livro do qual só tenta interpretar as imagens, por não entender o que está escrito."[197] Do mesmo modo, alguns exercícios caligráficos desvinculados do texto, perdido nos traços da caneta de ponta de pena, assemelhar-se-ão mais à pintura abstrata do que à escrita, o que prontamente nos oferece a possibilidade da experimentação.

Figuras 60 e 61 - Codex Seraphinianus.

[196] Livro criado pelo arquiteto e *designer* industrial Luigi Serafini que, apesar de ter sido publicado somente em 1981, foi criado entre 1976 e 1978. A obra é uma enciclopédia ilustrada de um mundo imaginário, inclusive seu alfabeto.

[197] MACHADO, M. Desenho Online. Disponível em <https://www.desenhoonline.com/site/codex-seraphinianus-o-livro-ilustrado-mais-estranho-mundo/> Acesso em: 06 de ago. de 2022.



Fonte: Codex Seraphinianus.

Entendemos que, de maneira geral, os objetivos de levar um recurso artístico, bem como sua discussão, a qualquer pessoa interessada foram atingidos, tanto no sentido de desenvolvermos um debate estético e criativo, quanto a chegarmos à etapa final planejada, que é a de criar uma composição simples, mesmo que, para isso, o processo tenha passado por ajustes de redução. O panorama pandêmico, no caso deste trabalho, dificultou a realização de aulas presenciais, o que impediu um relacionamento mais próximo com professores e alunos para aprofundar o uso dessas tecnologias em tempo real. De todo modo, pessoas que estiveram presentes foram bastante participativas e expuseram suas dificuldades na execução ou no entendimento, mas houve uma grande diferença no envolvimento dos alunos do workshop, que foram mais atuantes em relação aos estudantes da eletiva EAD.

As dificuldades apresentadas foram de grande valia para que a comunicação fosse revisitada e para que, de fato, a proposta chegasse a um número maior de pessoas, visto que a sugestão de produto didático é para alunos do ensino médio que não necessariamente terão interesse direto pelo assunto, mas que, diante de uma oportunidade gerada pelo contexto pandêmico, pudemos constatar o alcance geracional que esse tema atinge. De todo modo, o número maior de encontros que aconteceu na disciplina eletiva da escola privada ofereceu um leque mais amplo de possibilidades, já que o tempo foi maior, oportunizando um desenvolvimento mais aprofundado das atividades. Por outro lado, apresentou outras

demandas de dificuldades, como as câmeras dos alunos desligadas durante os encontros e o envolvimento pouco ativo durante as práticas. Volto a reiterar o desejo de realizar este produto num ambiente físico e oferecer um espaço de maior acolhimento para a reflexão e o debate a respeito do que se pensa, ou do que se entende por belezas, incômodos e deleites para que isso culmine numa materialização artística.

Em síntese: Qual a sua mensagem? O que diz o branco da sua letra? Por mais que a busca seja pela forma, ela torna-se o veículo para a questão maior, que é o que se quer dizer através do que foi escrito-desenhado. Não me refiro apenas a letras deslumbrantes, mas mensagens marcantes que alcançam potência por meio de letras deslumbrantes. Que legado deixar? O que no meu pensamento é importante a ponto de eu querer materializá-lo dessa e daquela maneira e exibi-lo? Escrever e desenhar podem ser atividades lúdicas e meditativas, como muitos o fazem, mas a arte é, usando o termo de Deleuze e Guattari[198] rizomática, crescendo e avançando em direções divergentes, do útil ao sensível, por exemplo, ou transitar entre elas. Como nossos ancestrais faziam com os elementos encontrados no seu ambiente, eles criavam ferramentas mas também criavam deuses. Fazer arte quanto esforço criativo é um recurso para impactar os sentidos, de maneira agradável ou não. Fortalece a identidade, auxiliando a entender e comunicar suas singularidades a outros.

Aqui finalizo essa fase deste trabalho, ao passo que inicio aquela que vê novas possibilidades ou possibilidades que se mostram materializáveis, mas ainda não o foram. O *lettering* mostrou-se um vasto recurso a ser explorado artisticamente e criar por meio dele assegura que o processo criativo é essencial ao ser humano. Ao passo que o homem desempenha seu potencial criador, trabalhando, compondo, ele concebe sua vida, dando sentido a ela.

[198] DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. 2000, p.12-13.

Referências

ALMADA, M. **Caligrafia artística no século XVIII: Brasil e Portugal enlaçados nas letras de Manoel de Andrade de Figueiredo**. Navegações, v. 4, n. 2, p. 172-178, 2011.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBER, K. **Lettering Manual**. New York: Watson-Guptill, 2020.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema; coletânea de textos extraídos da ed. de Johann Christian Kleyb de 1750**. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. *In*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRINGHURST, R. **Elementos do Estilo Tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRY, Theodor de. **Nova alphati effietio historiis ad singulas literas corresponde[n]tibus**. Moenum [Frankfurt, Alemanha]: [s.n.], 1595. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or813157.pdf. Acesso em: 9 out. 2021.

CAGLIARI, L.C. **Alfabetização e Lingüística**. São Paulo: Scipione, 1993.

CARDINALI, L. **A tipografia Armorial: a concepção de uma identidade visual sertaneja.** Escola de Ciências Exatas, Arquitetura e Design.

_____. **A tipografia customizada com o elemento identitário em sistemas de identidades visuais. Um estudo sobre o desenvolvimento de fontes digitais personalizadas**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2015.

CARPI, Ugo da. **Thesavro de scrittori**. Roma [Itália]: [s.n.], 1535. [48] f., il., 20 cm (8º). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or813433/or813433.pdf. Acesso em: 9 out. 2021.

CARVALHO, M.; GUIMARÃES B. **Estética e Arte**. Coleção XVI Encontro ANPOF: ANPOF, p. 33-75, 2015.

CATICH, E. M. **The origin of serif: Brush writing and Roman letters**. Davenport (Iowa): Catich Gallery, 1968.

CID, R. R. L.; MARQUES SEGUNDO, L. H. **Problemas filosóficos: uma introdução à filosofia.** 2020.

CLAYTON, E. **La historia de la escritura.** Siruela, 2015.

CRAVINHO, C. I. M. **Lettering na arquitetura em Lisboa**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitetura.

DE OLIVEIRA, J. **Estética em Aristóteles**. Rio de Janeiro: PHOÎNIX, v. 15, n. 1, p. 91-113.

DE OLIVEIRA, L. D. **Registro da informação: consciência, materialidade e código da escrita**. Em Questão. 2015; 21(3):235-249. [data de Consulta 13 de Agosto de 2021]. ISSN: 1807-8893. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465645968013

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: 34, 2000.

DO COUTO, A. H. M. **A Construção de Imagens Imperiais Romanas: Imaginário e Representação dos Governos de Trajano e Adriano (Século II d.C.)**

DRUCKER, J. **The alphabetic labyrinth: The letters in history and imagination.** London: Thames and Hudson, 1995.

FABRINNI, R. N. "**O que está acontecendo com as imagens?": arte, mídia e educação em Jean Baudrillard.**" *Filosofia E Educação* 8.1 (2016): 63-91.

FABRÍCIO, A. R.; CUNHA L. T. P. **Dois mundos, duas culturas que se cruzam: as nuances do imperador Trajano no Egito na Roma Antiga**. Departamento de História - UFRN.

FEITOSA, C. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERRARO, C.; METCALF, E.; NEWHALL, A.; STEVENS, J. **The Complete Book of Calligraphy and Lettering**. Lake Forest: Quarto Group, 2018

FINIZOLA, F. **Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares.** São Paulo: Blucher, 2010.

FISCHER, S.R. **História da Escrita**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

FLOR, M. **The Golden Secrets of Lettering**. Hudson: Princeton Architectural Press, 2017.

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Ubu Editora LTDA-ME, 2010.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. 16a ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GONÇALVES, V. A. M. **O que é Arte? Uma História da Arte com o Tio Virso - Volume I**. 2021.

GRAVES, T. D. **Hand Lettering**. Madrid: Librero, 2017.

GRAY, N. **Lettering as drawing: contour and silhouette**. London; New York: Oxford University Press, 1970.

_____. **A History of Lettering**. Phaidon. 1986.

HARRIS, D. **The Art of Calligraphy**. New York: Dorling Kindersley Limited, 1995.

HASHIMOTO, M. N. **Desenvolvimento Histórico da Xilogravura no Japão em confronto com o desenvolvimento da gravura na Europa**. Estudos Japoneses, n. 12, p. 75-89, 1992.

HAVELOCK, E. A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: UNESP, 1996.

HEIDEGGER, M. **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2010

HEITLINGER, P. **Tipografia: origens, formas e uso das letras**. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HELLER, S.; FILI, L. **Scripts Elegante Lettering from Design's Golden Age**. New York: Thams & Hudson Inc., 2012.

HISCHE, J. **In Progress: See Inside a Lettering Artist's Sketchbook and Process, from Pencil to Vector.** Chronicle Books, 2015.

HORCADES, C. M. **A Evolução da Escrita: História Ilustrada**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

JACOBINI, M. G. **Na cidade muro implora: O que dizem as pichações em meio à paisagem urbana**. São Paulo: USP, 2015.

JIMENEZ, M. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KANT, I.; ROHDEN, V.; MARQUES, A. **Crítica da faculdade do juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

LACOUE-LABARTHE, P.; FYNSK, C. **Typography: Mimesis, philosophy, politics**. Cambridge, London: Stanford University Press, 1989.

LETRAS Q Flutuam. Disponível em: <https://www.letrasqflutuam.com.br>. Acesso em: 13 de jan. de 2022.

LUPTON, E. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MANDEL, L. **Escritas, espelho dos homens e das sociedades**. Rosari, 2006.

MARCONDES, D. **Iniciação à História da Filosofia: dos Pré - Socráticos a Wittgenstein.** 13a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MARTINS, F. **Letras que flutuam**. Belém: Secult-PA, 2021.

_____. **Letras que flutuam – O universo ribeirinho e a tipografia vitoriana.** Monografia apresentada ao Curso de especialização em Semiótica e Cultura Visual da Universidade Federal do Pará, 2008.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Editora Cultrix, 1974.

MEDIAVILLA, C. **Calligraphy: from calligraphy to abstract painting**. Bruxelas: Scirpus Publications, 1996.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MOORE, J. **Desenhando Letras**. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.

NESBITT, A. **The History and Technique of Lettering**. New York: Dover, 2017.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

NOORDZIJ, G. **O Traço: teoria da escrita**. São Paulo: Blucher, 2013.

OLIVEIRA, A. L. D. **Poder e Mito: o Principado na Literatura Latina (Tácito, Suetônio e Plínio o Jovem)**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho, Assis, 1996.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

PACHECO, J. **Aprender em Comunidade**. São Paulo: Edições SM, 2014.

PLAZAOLA, J. **Introducción a la Estética**. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.

POE, E. A. **Filosofia da composição**. 7Letras, 2011.

PRINCE, L. **An Introduction to Calligraphy**. Birmingham: Turves Green Centre, 1982.

PROENÇA, G. **História da arte**. São Paulo: Ática, 2007.

REZENDE, A. M.; BIANCHET, S. B. **Dicionário do Latim Essencial.** Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

RODRIGUES, J. L. C. **Tinindo, Trincando: o design gráfico no tempo do desbunde.** Revista Conexão - Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, v. 5, n. 1, 2006.

ROSSI, A. L. D. O. C. **As Guerras Dácicas: uma leitura das fontes textuais e da Coluna de Trajano (101 d.C - 113 d.C.)**. UNESP/Assis

ROUSSEAU, J.J. **O Contrato Social**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALES, J. C. **Estudos de egiptologia: temáticas e problemáticas.** Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

SANTORO, F. **Sobre a estética de Aristóteles**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. I, n. 2 (mai-ago/ 2007), pp. 1-13.

SERAFINI, L. **Codex seraphinianus**. New York, NY: Abbeville, 2005.

SMEIJERS, Fred. **Contrapunção: fabricando tipos no século dezesseis, projetando tipos hoje**. Brasília: Estereográfica, 2015. 208 pp.

STANCKI, R. **Gutenberg inventou a imprensa? Uma desconstrução do determinismo tecnológico da impressora de tipos móveis.** Revista Cadernos da Escola de Comunicação – vol. 1, no. 13, 2015 | p. 63 – 70

STEINER, R. **Arte y ciencia del arte**. Buenos Aires: Antroposófica, 2018.

SUASSUNA, A. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SVENBRO, J. **Phrasikleia: an anthropology of reading in ancient Greece.** Cornell University Press, 1993.

THOMPSON, N. L. **Roman Art: A Resource for Educators**. Metropolitan Museum of Art, 2007.

VÁZQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WATERS, J. **Calligraphy, lettering and typeface design**. Disponível em: <www-calligraphersguild-org> Acesso em: 09 out. 2021.

WILLEN, B.; STRALS, N. **Lettering & type: creating letters and designing typefaces.** Princeton Architectural Press, 2009.

Apêndice - Apresentações de aula

4.1. Aula 1





Como surgiu a escrita?

Decifrando sinais da natureza

↓

Sacralização dos lugares ou objetos

↓

Comunicação gráfica com espíritos da natureza
(símbolos)

↓

Organização linear do pensamento

Pictografia - figuração dos objetos

Ideografia - figuração das ideias

Escrita alfabética - introdução de elementos fonéticos



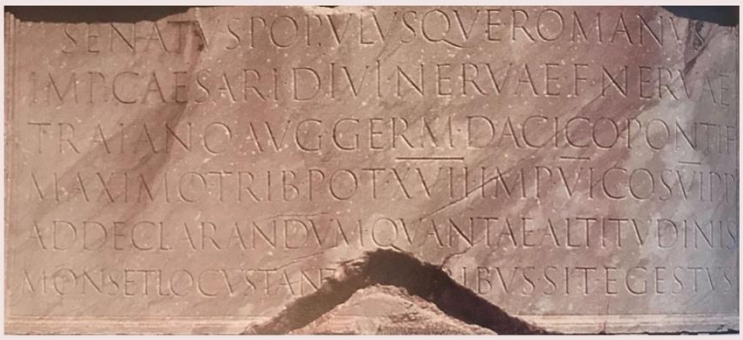
Sistema acrofônico

Permanência do sagrado -
materialização do pensamento

Bustrofédon



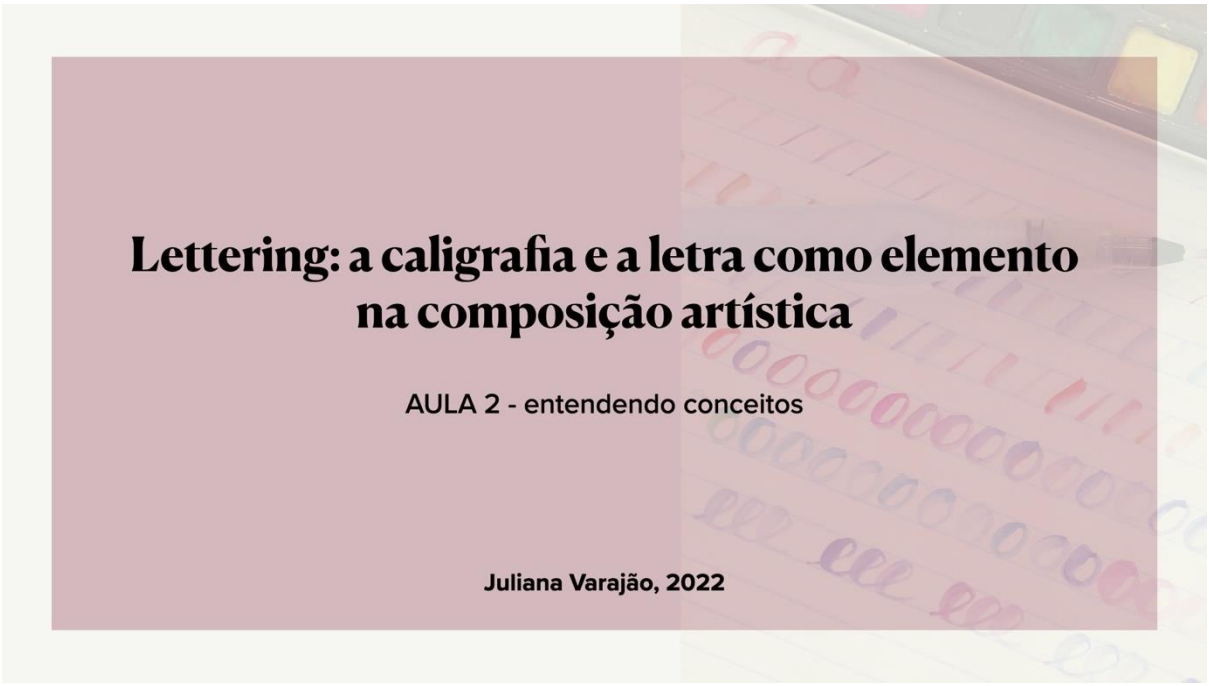
Coluna de Trajano



Para próxima aula

- Escolher uma frase curta
- Trazer
  - lápis
  - borracha
  - papel
  - cola ou fita adesiva

4.2. Aula 2


Lettering: a caligrafia e a letra como elemento na composição artística
AULA 2 - entendendo conceitos
Juliana Varajão, 2022


Escrita cotidiana
Escrita com foco apenas no conteúdo, sem preocupação primária com o visual. Usa-se o menor número de traços possível.



Caligrafia

kallos "beleza" + *graphos* "escrita"

Produzida através de um movimento contínuo e espontâneo continuamente, sem ajustes e com preocupação com a forma. Contém algum tipo de contraste e seguem (ou subvertem) algum modelo histórico.

caligrafia

Tipografia

É uma técnica que permite (re)produzir mecânica e infinitamente a informação. Parte-se de uma matriz pré-fabricada que contém todas as letras, numerações e acentos, formando-se um sistema. Na tipografia digital, chama-se *fonte*.

Tipografia

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

Lettering

É produzido por um letrista, que desenha uma ou uma série de palavras para um uso específico usando os preceitos da caligrafia e da tipografia, com a intenção de otimizar ou transmitir uma mensagem específica.



Exercício

- Testar numa folha frase escolhida, organizando as palavras de diversas maneiras diferentes, sem preocupação com a beleza.
- Escolher qual modelo mais agradou.
- Sinalizar qual(is) palavra(s) são mais importantes na frase.
- Escrever separadamente cada palavra em outra folha de papel, de modo mais cuidadoso e regular. A(s) palavra(s) importante(s) podem ser feita(s) de outra maneira (em caixa alta, ou mais grossa, ou maior).
- Recortar as palavras e testar novamente diferentes maneiras de organizá-las. Escolher a melhor versão e colar numa folha de papel.

(postar no Classroom uma foto com a colagem e o rascunho das frases)

4.3. Aulas 3 e 4

Lettering: a caligrafia e a letra como elemento na composição artística

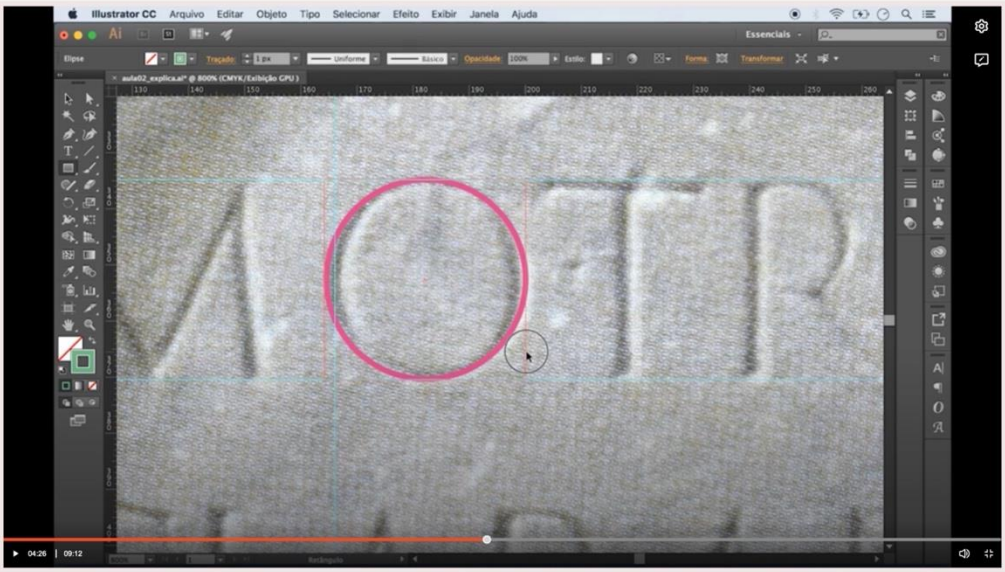
MAIÚSCULAS

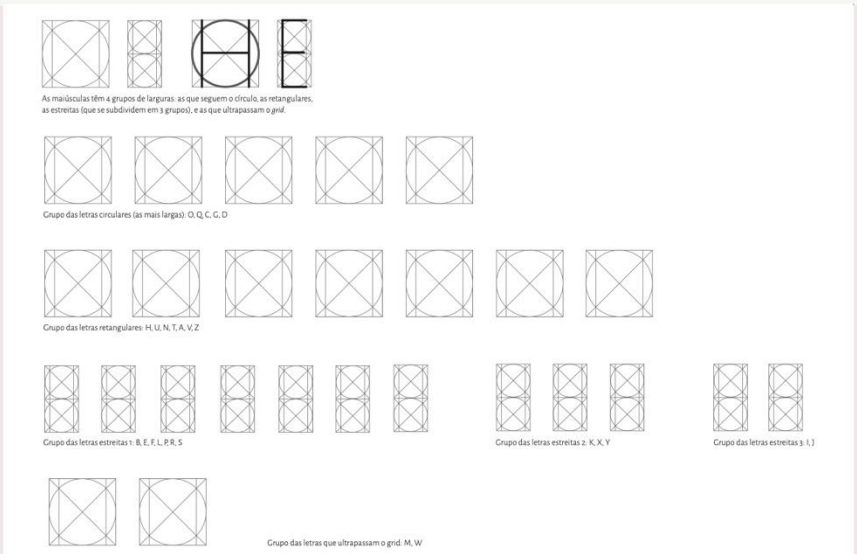
Juliana Varajão, 2022






SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS
IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE
TRAIANO AVG GERM DACICO PONTIF
MAXIMO TRIB POT XVIII IMP VI COS VI PP
ADDECLARANDVM QVANTAE ALTITVDINIS
MONS ET LOCVS TANT BVS SIT EGESTVS


Illustrator CC Arquivo Editar Objeto Tipo Selecionar Efeito Exibir Janela Ajuda
Essenciais
Elipse
Traçado:
Uniforme
Básico
Opacidade:
100%
Estilo:
Forma:
Transformar
aula02_explica.ai* @ 800% (CMYK/Exibição GPU)
04:26
09:12
Retângulo


As maiúsculas têm 4 grupos de larguras: as que seguem o círculo, as retangulares, as estreitas (que se subdividem em 3 grupos), e as que ultrapassam o grid.
Grupo das letras circulares (as mais largas): O, Q, C, G, D
Grupo das letras retangulares: H, U, N, T, A, V, Z
Grupo das letras estreitas 1: B, E, F, L, P, R, S
Grupo das letras estreitas 2: K, X, Y
Grupo das letras estreitas 3: I, J
Grupo das letras que ultrapassam o grid: M, W



A B C D

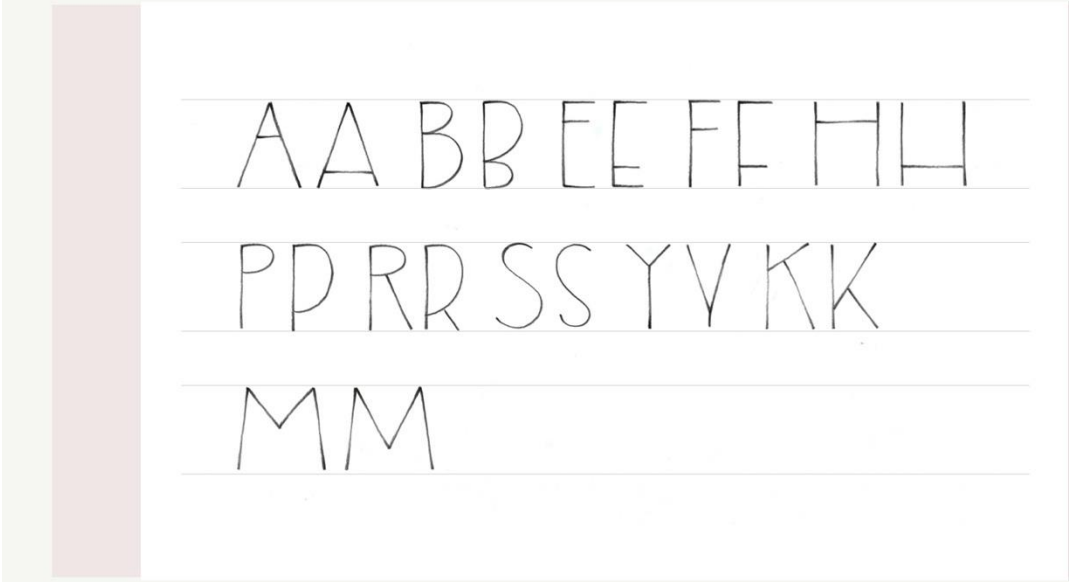


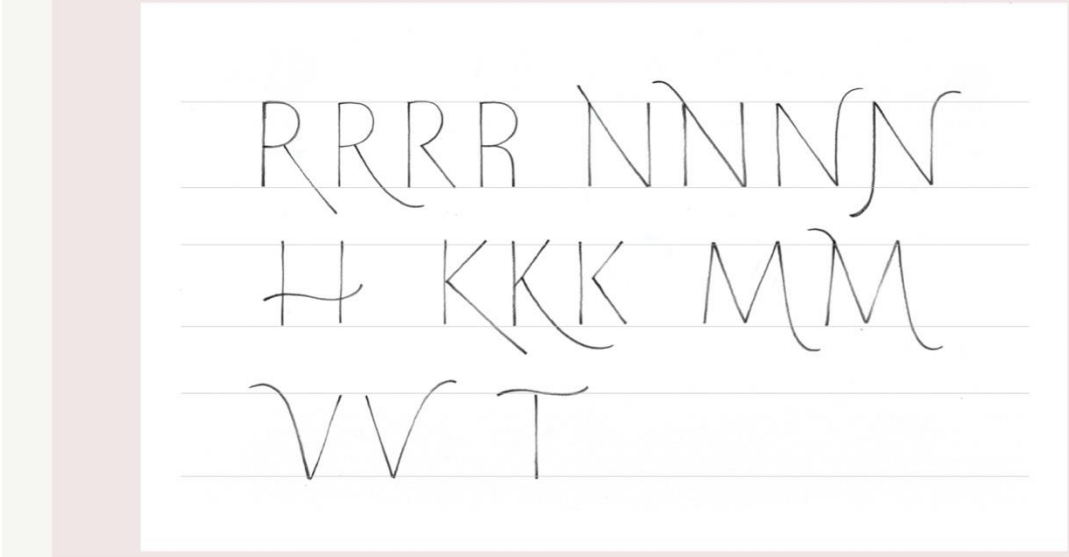
A B C D



A B C D

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L M N O P Q
R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L M N O P Q
R S T U V W X Y Z


A A B B E E F F H H
P P R R S S Y Y V K K
M M


R R R R N N N N N
H K K K M M
V V T



SEM SERIFA

SERIFADA HUMANISTA

SERIFADA TRANSICIONAL

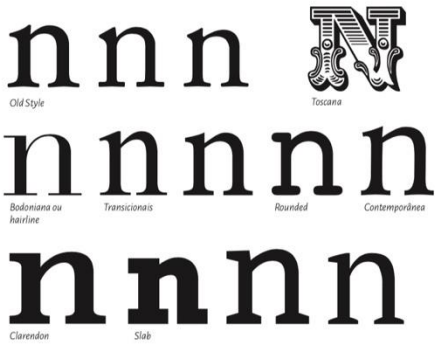
SERIFADA BODONIANA
OU MODERNA

**SERIFADA EGIPCIANA
OU SLAB**

SERIFADA CLARENDON

Blackletter ou Gótica

Script





1. Letras com eixo sempre perpendicular à linha de base, acompanhando a curva.



2. Letras com eixo perpendicular ao horizonte, à folha de papel. Elas continuam retas, a curva afeta apenas o topo e o "pé" da letra.



3. Letras com eixo sempre perpendicular à linha de base, seguindo a onda.



4. Letras com eixo perpendicular ao horizonte, da mesma forma que no exemplo 2.



** Entenda que esses exemplos são demonstrações de aula, rascunhos que ainda necessitariam de muitos ajustes. Use apenas como inspiração para criar os seus próprios letterings.*

4.4. Aula 5

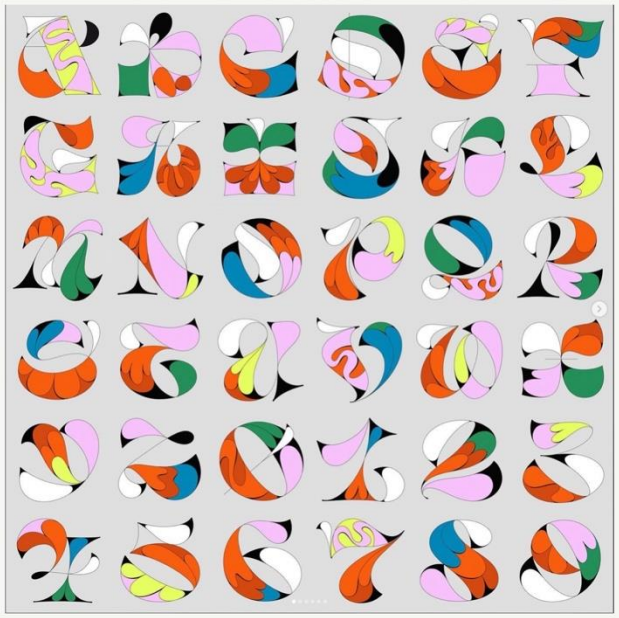

Lettering: a caligrafia e a letra como elemento na composição artística
PROJETO 26 LETRAS
Juliana Varajão, 2022


26 LETRAS
Juliana Moore
HANDLETTERING

PROJETO 26 LETRAS

Quem me acompanha nas redes sociais já conhece meu último projeto, onde quase todos os dias eu posto uma letra do alfabeto em um estilo diferente. A ideia surgiu num momento em que eu estava com um certo bloqueio criativo, sem saber mais qual era a minha personalidade como letrista e com o desejo de experimentar algo novo. Não é nada super original fazer uma letra por dia, muita gente já fez isso, mas eu nunca tinha tentado e resolvi fazer essa experiência.





1. Fazer uma letra por vez, para não tomar muito tempo
2. Usar o TypeCooker, um site que gera "receitas" para desenhar letras, sugerindo aleatoriamente quesitos como peso, tipo de contraste, tipo de serifa etc.
3. Ter uma paleta de cores restrita



Paleta de cores. Gostei tanto que depois decidir usar como paleta oficial da minha marca!

Zona de conforto

Tentei quase sempre evitar fazer mais do mesmo, buscando soluções que eu nunca tinha feito antes e mesclando estilos. Claro que tem dias que a cabeça não funciona, dá vontade de mandar aquela letra que a gente já sabe fazer e que é certeza nos *"likes"*. Algumas vezes cedi e relaxei, pois o importante é o conjunto total do projeto. Isso aconteceu principalmente no final, quando as possibilidades do que criar ficaram restritas por já ter uma dezena de letras prontas e que não podiam ser repetidas!



Xô perfeccionismo
Repita o mantra: *antes feito que perfeito, antes feito que perfeito, antes feito que perfeito…* É fácil se perder entre muitas opções de desenho, ou ficar refinando infinitamente até chegar numa perfeição que não existe. Assim que encontrava uma solução que me agradava eu parava, e seguia para a vetorização, onde fazia ajustes se necessário. Dizem que uma obra de arte nunca está pronta, o artista que a abandona em certo ponto, e isso é a mais pura verdade!

