

investigação sobre escrita:

Algumas relações entre escrita e  
imagem

rogerio josé camara

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

orientador:

prof. dr. andré de souza parente

Rio de Janeiro  
Maio de 2004



investigação sobre escrita:

Algumas relações entre escrita e  
imagem

rogerio josé camara

orientador:  
andré de souza parente

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovado por:

---

Professor Doutor André de Souza Parente  
(orientador)

---

Professora Doutora Ana Maria Amorim de Alencar

---

Professor Doutor Guilherme Silva da Cunha Lima

---

Professor Doutor Henrique Antoun

---

Professor Doutor Rogerio Luz

Rio de Janeiro  
Maio de 2004

Camara, Rogério José.

Investigação sobre escrita: algumas relações entre escrita e imagem / Rogério José Camara. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004.

ix, 125f.:il.; 29,7 cm.

Orientador: André de Souza Parente

Tese (doutorado) - UFRJ/ Escola de Comunicação/  
Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2004.

Referências Bibliográficas: f.121-125.

1. Escrita. 2. Imagem. 3. Design. 4. Comunicação. I. Parente, André de Souza. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação. III. Investigação sobre escrita: algumas relações entre escrita e imagem .

a Fatima e Luiza

a José Elias Neder Jr.  
*In memoriam*

agradecimentos:

André Parente

Kátia Maciel  
Rogerio Luz

N-imagem  
CAPES

Ana Alencar  
Guilherme Cunha Lima  
Henrique Antoun

Alda Pessotti  
Gilberto Kunz

Wanda Diniz  
Ricardo de Oliveira

Maria Lúcia Camara  
Jorge Schmidt Camara



“(...) tudo tem a ver com quase tudo. tu pensas que não, mas tem. números equações teoremas beleza e coesão, e temor por isso mesmo, e o regente da ordem, aquele herminio-espalhafato, a batina esvoaçando diante da janela, devo ter confundido matiz e emoção, por isso quando te ouvi o nome, me veio adolescência e riso, um esporrar sem sentido, eu na frente da classe, sendo alguém, ridículo, mas alguém (...)”

HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido.*

Investigação dos mecanismos construtivos da escrita, particularmente os princípios de suas operações topográficas código/superfície, procurando compreender o domínio sensorial do espaço, no qual ocorrem entrecruzamentos múltiplos de unidades que, contextualizadas, ganham dimensões semânticas. Toma-se como sentido de escrita todo sistema de imagens codificadas e diagramadas, que se concretize como linguagem e seja passível de leitura.

Problematização das relações entre escrita e imagem considerando: 1) a produção de um novo espaço físico, visual e interpretável; 2) o ideograma: o caráter icônico e relacional da escrita e suas transcrições de imagens visuais e sonoras; 3) o diagrama: o confronto dos elementos, o jogo, a montagem.

Palavras-chaves: escrita, imagem, ideograma, diagrama.



## abstract

The present work investigates the constructive mechanisms of writing, especially the principles of its code/surface topographical relations, trying to understand the sensorial domain of space in which multiple crossings of visual and/or sound units occur, and that when contextualized, gain semantic dimensions. Writing is considered to be every codified and programmed visual and sound image system that becomes concrete as a language and can be read.

The purpose of this essay is to study the relation between writing and image taking into consideration: 1) the production of a new physical, visual and interpretable space; 2) the ideogram: the iconic character of writing and its transcriptions; 3) the diagram: the confrontation of the elements, the play and the assembly.

Keywords: Writing, image, diagram, ideogram



## sumário

introdução	03		
bandeira	07		
a dura poesia concreta	09		
mapas	11		
gênese de escrita	13		
ideograma	21	al fa beta	26
al fabeto	29		
visível/invisível	37		
paradigmas da legibilidade	41		
manuscrito	47		
impresso	55		
homem letra	61		
caligrafia	65		
cartografias	75	projeções do mundo	76
		projeções do mundo	82
		aparelhos de captura	84
escrita urbana 1	89	vitrine	91
		livro <i>livre</i>	92
escrita urbana 2	97	weingart	101
		franklinstein	102
escrita urbana 3	105	o que faz juntar formigas?	108

LAVA

ATO

RII 34

“Desde muito me ufanava em possuir todas as paisagens possíveis, e tinha por irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna.

Admirava as pinturas mediócras, bandeiras de portas, cenários, telões de saltimbancos, letreiros, iluminuras populares; a literatura ultrapassada, latim de igreja, livros eróticos mal escritos, romances dos tempos da avó, contos de fadas, almanaques infantis, velhas óperas, refrões simplórios, ritmos singelos” (Rimbaud, 1998, p: 161).

Estar no mundo. Relações a ver. Textos/texturas. Ler os signos que nos cercam, os textos das massas, as cidades, as texturas das ruas, as coisas, os rostos, as formas, as cores, as palavras, as imagens, os ícones. Simultaneidade de tempos. Ritmo. Captar a experiência primeira, fixar vertigens, ouvir, sentir, ver, ler o mundo. A operação dos diferentes modos de escrita. A coalizão do simbólico (verbal) e do icônico (não verbal). A fusão entre códigos e linguagens. A inter/penetração dos formatos e dos meios.

A escrita tem estrutura, forma, função, inserida na cultura. Funda-se na capacidade do homem em estabelecer relações e *notar* a diferença. Resulta da aproximação dos opostos e dos elos situacionais entre um e outro. A escrita constrói uma ambiência ao mesmo tempo em que rompe com ela, redefine o espaço e cria uma geometria de superfície. A projeção do mundo sobre o plano exige antes a leitura das variáveis e, dela a dedução do traço da diferença e sua energia dinâmica. Primeiramente a concepção da imagem, a seguir associações por analogia a produzir sentido e, então, a imagem cria a palavra.

13

Tais operações envolvem: – o arranjo dos símbolos; a generalização de um código a todo tipo de movimento e a todas as encenações; a observação das ações (traços, conexões, topologia). O procedimento conduz à abstração e tende a resolver-se em puro movimento estrutural, ao modo esquemático.

O jogo: composição de elementos, dispositivo de montagem e desmontagem, busca de encaixes e ajustes. A modulação: variação e transformação do molde a cada operação.

Desde o último século tem-se expandido o conceito de escrita no ocidente. Do signo do discurso (transcrição da linguagem articulada em caracteres imagéticos), passou-se à ideografia dinâmica que se realiza na sinuosidade complexa da acumulação e da fruição. Movimentos que exibem as tensões resultantes da sucessão de eventos que constituem a dimensão diacrônica do tempo. Misturam-se os códigos ao invés de descrevê-los em sistemas sincrônicos da linguagem. São modos de escrita que procedem por deslocamentos metonímicos: o contínuo e o descontínuo no vertiginoso espaço de vivências e sensações. Espaços de escrita-leitura, atividades de trocas (produção, recepção) nos quais os códigos se interagem vertiginosamente. Uma espécie de geometria do arabesco: armadilhas ao olhar, simetrias ocultadas, imbricadas, dissimetrias disfarçadas. Entra em crise a imagem única e harmônica do mundo, entra em crise os significados. Os signos tornaram-se instáveis e ativos.



Constitui-se uma nova topologia, uma nova maneira de pensar e de sentir. Ler é de certa forma um processo de auto-apagamento para permitir-se à relação. O sujeito vaga pelo espaço e nele se inscreve, a ele se entrega. “O eu é um outro” sentenciou Rimbaud. Imerso no ambiente e dissolvido pela dinâmica dos fluxos, o sujeito fragmenta-se e propaga-se. É o contexto, a variedade das coisas que constrói o sujeito e o permite existir. A crescente mutabilidade e o alto grau de indeterminação passam a exigir a capacidade de explorações aleatórias dentro da própria dimensão mimética.

14 Este trabalho não avança exatamente sobre estas questões, mas retoma a escrita numa perspectiva histórica, levando em consideração as condições de produção e reprodução do pensamento e os modos de abstrair e combinar os elementos. A escrita é sempre parcial e simbólica. Seu esforço repousa sobre as aproximações dos disparates, coerentes *a posteriori*. Acumulação, paciência, comparação, confrontação, interpretação. Coincidências de dados sensíveis. A maturação da escrita, portanto, comporta um esquema, sobre o qual se pode comparar.

Dois tópicos foram destacados das questões que envolvem a escrita: o aspecto ideogramático e o diagramático. Pontos tomados do “plano-piloto para a poesia concreta” proposto nos anos 50 pelo grupo Noigandres: a idéia do ideograma e o espaço qualificado, estrutura espaço-temporal. A partir da idéia do ideograma interessa compreender o caráter icônico da escrita, e suas transcrições de imagens visuais e sonoras. Não somente a escrita da palavra, mas também a escrita sintética – puramente de idéias – onde o sentido impreciso da mensagem exige do leitor suas projeções. O leitor realiza o símbolo. Um ideograma pressupõe uma totalidade, ou seja, cada parte contém o todo, o que favorece a construção do texto como uma rede de possibilidades de conexões e leituras. Já o diagrama é o modo de organização do discurso ou da escrita, mapeia e expõe os elementos, tornando possível estabelecer suas relações, conectar pontos. Do diagrama e suas superposições ou sucessões opera-se o ritmo, as vibrações. O confronto dos elementos, o jogo, a montagem, em suma o diagrama permite a observação da diferença e a verificação da regularidade de um processo em termos matemáticos.

Relativo a uma *tipoética* da escrita. Relação contraditória e complementar.

– A construção do *tipo* e sua normalização, na medida em que a transparência da escrita é condição para que ela se torne legível. Esquecer o significante. Instaura-se no pensamento ocidental a boa escrita baseada na presença ou não do sentido. Com isso o gesto original da inscrição

deve ser disciplinado: repetição, ritmo e organização. O princípio econômico da escrita: a conquista de um conjunto reduzido de códigos (traço/série) e sua universalização; os procedimentos de síntese na passagem de uma representação concreta ao signo puro.

– A construção *poética* por sua natureza icônica e paratática. A poesia permite o deslocamento de um ponto a outro, sem problemas. Faz circular a palavra em seus diversos tempos e espaços, confronta pontos. Revela a casualidade e a inconstância dos sentidos da palavra.

Do jogo à instituição. Ou entre jogar e comunicar. De uma aproximação, a combinação, a operação comum, a compreensão.



Klaus Werner, 1952

Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos em 1952, ano de fundação do Grupo Noigandres.



“(...) revolução e terror: poesia concreta. A calma, terrível fixidez de olhos e olhares olhados – e o sorriso nenhum; a formalidade amarfanhada, lencinhos nos bolsos dos paletós, minha pose *camiccia rossa*, atentamente relaxada. Em escada e escala, uma perfílica sombra conspiratória, tridêntica, remetendo a outra e outras; mãos macbethianas surripiando-se nas sombras; um claro escuro de *film noir*, sinistras listras de uma bandeira.” (Pignatari, 2000, p.45)



GIAC  
OMINI  
GIACOMINI  
GI  
ACCO  
MIN  
GIACOMINI  
GIAC

K  
Kaiser

22044

A dura poesia concreta numa esquina de Vitória.  
Emoldurada do céu que tende à grandeza do infinito e  
encarcerada entre postes, fios, gatos, alhos e bugalhos. Do  
ambulante que faz das laterais dessa parede sua vitrine. O  
vão evidente e o concreto aparente emprestando a forma  
mutável da reformável *legis* de uma inscrição urbana.

O que a antropogeografia mostra, são sucessivos desgastes  
de energias na busca de novos padrões. Formas ainda  
rígidas, de projetar, construir, organizar e vivificar a  
cidade.

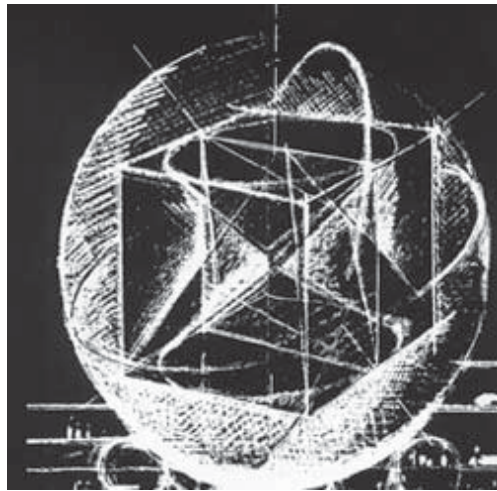
Estabelece-se o fluxo, o afluxo. Dividem-se setores para  
atividades as mais diversas e avança-se na descoberta de  
novos materiais que não só revolucionam o processo de  
construção, como a cada momento transformam a maneira  
do empilhamento dessa massa supostamente amorfa que  
deveria dar vida, cor, movimento e geração de atividades  
em cadeia a essa urbe que, pensada dessa maneira, não  
passa da estabelecida e fria projeção de Mercator, onde  
linhas retas possuem intervalos fixos sem adaptatividade  
ou interferência. Talvez se possa arriscar, ignorantemente,  
a marcar tal teoria como uma vertente geratriz do  
discurso do fluxo, do entrever, do devir, da deriva e da  
virtualidade, dando, ao espectro criador, um sentido  
ilimitado de perpetuidade.

19

A cidade caminha e é adaptada pelo seu vivente. Esse  
objeto humano age, corrói, se aglomera, pratica a  
mercancia, trafica, mete medo, constrói entre, forma novas  
estruturas de abrigo e rompe como uma geóclase. Tudo o  
que não pode ser visto, mas que acaba comandando uma  
nova ordem de discurso social, compondo esse novo  
*puzzle* do inevitável que engolfa e recria a receita  
projetada sem o saber dos arquitetos, que se digladiam  
solitariamente a cada imposição de mudança.

Equação mais difícil e intrincada, pois a cidade é  
essencialmente produtora de vazios. Já o ninguém, não  
produz vazios, nem silêncios. Ele forma a turgescência que  
faz pensar novamente a cidade, a textura da urbanicidade.





Jacques Polieri, 1967. Projeto de cenografia. Sala giroscópica acima e sala giroscópica satelizada abaixo. Duas possibilidades coexistem: 1. esfera e cubo móveis ou cone fixado no cubo; 2. esfera, cubo e icóedro móveis.

“A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade.

Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. A disposição linear é uma característica básica da linguagem; as palavras se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página. Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se. As palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa; o poema já não aspira o dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução” (Paz, 2001, p. 13).

Em busca de uma abordagem sobre a escrita partiu-se das seguintes formulações:

a) definir os princípios essenciais de um espaço caleidoscópico: princípios de vida e o movimento. O método consiste numa semiografia descritiva que parte do sentido primeiro de semiografia (representação ou descrição de um sistema coerente qualquer por meio de signos), mas procurando dar conta dos lugares abertos – no tempo e também no espaço – múltiplos e simultâneos. Seguindo formulações do cenógrafo Jacques Polieri (1971, p.18), estabelece-se como preocupações fundamentais: “o jogo, os jogos, os códigos do espaço, suas transposições ou equivalentes tecnológicos”. Em seu método ele descreve o “como” – especulações sobre a técnica, a eficácia e compatibilidade dos meios – e não o “porque” que são, afirma Polieri “da ordem mitológica ou puramente psicológica” (Ibid., p.18), às quais, aliás, a origem da escrita está intimamente ligada;

21

b) toma-se por base estudos do geógrafo Milton Santos (1997a) sobre o espaço social no qual afirma ser este definido por três conceitos – “forma, estrutura e função” – a serem objeto de análise combinada e simultânea. Deve-se considerá-los equivalentes aos termos de uma totalidade.

“(…) não é suficiente combinar estrutura e forma ou função e forma. No primeiro caso, equivaleria a supor uma relação sem mediação; no segundo, uma mediação sem causa motora. Em realidade nenhuma dessas três categorias existe separadamente e apenas sua utilização combinada pode restituir-nos a totalidade em seu movimento” (Ibid., p.38-9);

c) a questão do mapa, observando como ele oferece o mundo a ver e, revela os modos de pensar o mundo. O mapa como diagrama narrativo, a alimentar a imaginação. O mapa como base da geometria visual – superfície.

Objetiva-se aqui tanto gráfico como o grafo. O gráfico se refere ao traço – repetição, duplicação – marca do gesto, a organização e domesticação do corpo. O grafo como espaço de analogias, variações, coexistências e condensações de imagens. A ligação de estruturas, espécie de re(l)ação a, onde todos os elementos do universo subordinam-se.



“Doravante, a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. Os sons da voz formam apenas sua tradução transitória e precária. O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais, não fez mais que ler essas marcas visíveis e silenciosas; a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens; e a verdadeira Palavra, é num livro que a devemos encontrar.(...) ela (a fala) só é (...) a parte fêmea da linguagem, como seu intelecto passivo; já a Escrita é o intelecto agente, o “princípio macho” da linguagem. Somente ela detém a verdade” (Foucault, 1995, p. 54-5).

O ato de leitura antecede o ato de escrita, quer dizer, paradoxalmente soube-se ler antes de escrever. Esta hipótese, hoje amplamente aceita, substitui o mito da origem verbal da escrita que sempre ocultou a função gráfica do sistema. Foi o grafismo e não a língua que motivou a aparição da escrita. O mundo é coberto de sinais naturais depositados, por Deus, sobre a superfície da terra. Mas estas marcas visíveis não designam diretamente o que está oculto no mundo, elas dizem *através* delas. É necessário que o homem, no exercício de sua sabedoria, atue sobre elas e às interprete. Para se compreender as leis do universo e de seus sinais, ou seja, decifrá-los, é preciso trazer à luz o que se assemelha, o que se aproxima por afinidades, descobrir um universo de relações *entre* os elementos que recobrem o mundo. A magia permitia a decifração do universo desvelando as semelhanças secretas das marcas/signos. Vai-se diretamente às marcas: as plantas, os animais estão carregados de grafismos que se repetem, se entrecruzam revelando as entranhas do mundo, o que está no verso da superfície.

23

A anterioridade da leitura em relação à escrita repousa sobre o princípio da existência de uma “observação anterior”, mas “os suportes desta observação fundadora são sensivelmente diferentes” afirma Anne-Marie Christin (2000, p. 26). Na China, segundo o mito dessa origem, o imperador Pao Xi teria inventado a escrita depois de ter contemplado as figurações das constelações e, “baixando os olhos, contempla os fenômenos que estão sobre a terra” (Ibid, p. 16). Na raiz da palavra *wen*, que significa ‘marca’, ‘conjunto de traços’, encontra-se esta relação com a leitura do céu e suas constelações representadas pelos traços que ligam as estrelas, conceito que também se aplica aos veios visíveis das pedras, das madeiras e dos animais. As coisas dispersas no mundo se correspondem e são espelho do céu. A constelação se dissemina sobre a terra com o poder de duplicar-se ao infinito. Na cultura chinesa o traço não está ligado à palavra e sim ao ato de contemplação de uma superfície aparente, que permite as ‘trocas’ entre o homem e o mundo, a fim de que ele possa se comunicar com o ‘poder da Eficiência infinita’. Há, na China, uma correlação estreita entre a adivinhação e o surgimento da escrita. Foi inventando a leitura para compreender as mensagens visuais vindas de um mundo estranho ao dos homens que o adivinho possibilitou o acesso à escrita. O sábio seria aquele que lê o universo que o cerca. A atenção se volta à projeção do cosmo sobre a superfície de seus corpos. Os profetas se ocupam em reconstituir as mensagens inscritas pelos deuses, sob os corpos dos animais, dos pássaros, dos quais eles contemplam no céu os diagramas compostos pelas estrelas. É o caso do valor simbólico atribuído à carapaça da tartaruga na China, signo global de todo espaço-temporal. A partir da forma e do grafismo da carapaça os chineses

concebem toda geografia mitológica fundamentada, analogicamente, pela referência do céu como superfície.

No ocidente a relação primeira da leitura, face à escrita, de traços 'naturais' também ocorre, mas não pertence à mesma natureza. O mito mais evocado entre historiadores e lingüistas é o da inscrição dos rastos dos animais sobre a neve. Este seria o 'livro da natureza' que permitia os caçadores da era paleolítica seguir determinado espécime que deixava sobre o solo uma marca distinta de centenas de outras. Rastos que o caçador lia e relacionava-o a um determinado animal.

24 O mito do caçador e o mito do imperador chinês refletem duas concepções e funções sociais diferentes da escrita (Ibid, p. 26). O primeiro observa sobre a neve as inscrições do animal ausente e que o persegue por necessidade de sua vida cotidiana, ou seja, não é uma leitura com o objetivo de fazer fluir o pensamento, mas essencialmente utilitária, de interesse material. O segundo é atraído pelas estruturas visuais que permanecem sobre a superfície dos corpos das diferentes categorias da natureza, tomados em analogia ao espaço mais imaterial e inacessível: o céu estrelado. Para o chinês a escrita é concebida como um meio de comunicação que o permite estar em relação (infinita) ao universo, não respondendo a interesses materiais imediatos.

Para Christin, no entanto, o mito do caçador inventor da escrita esbarra num dado histórico: a escrita teria aparecido nas civilizações agrícolas (Ibid, p. 29). Observa-se dois princípios distintos de escrita. Um relativo aos movimentos aleatórios do caçador nômade que segue sua presa sem fixar-se e, o outro do homem sedentário ocupado com a organização e delimitação do espaço.

O mito do caçador foi, até pouco tempo, interpretado com parâmetros logocêntricos, como justificativa do pensamento fonético. Por este entendimento, a inscrição na superfície associada a uma determinada espécie animal, se daria do mesmo modo que se relaciona uma palavra a uma coisa, e, na medida em que o caçador lê uma série de eventos estabelece-se o princípio da narrativa. Christin fornece outra alternativa de interpretação quando afirma que não é "a raposa que conta (...), mas o esquema desenhado sobre o solo por sua passagem, e a estrutura resultante da passagem de todas as raposas que puderam se suceder em uma noite neste mesmo espaço" (Ibid, p. 28). A questão não é a identificação da figura a partir de um traço, mas a rede de relações deste traço com todos os outros. O percurso do caçador escapa a qualquer subordinação ao eixo da palavra, pois se distingue da narrativa verbal, esta centrada na temporalidade do fluxo. Mesmo as figuras do período paleolítico são estranhas a



qualquer notação oral. Multidimensionais no espaço, suas relações são estabelecidas topograficamente. O caçador nômade organiza seu espaço pelos vetores de articulação, sem estabelecer fronteiras ou medidas. O caminho não é pré-determinado, nem mesmo as distâncias ou qualquer tipo de encadeamento. É o princípio da mobilidade. O caçador define seu território por movimentos que resultam de interações e mecanismos voláteis. Movimentos que a rigor não eram “agenciados” nem pela caça, nem pelo caçador. No entanto, qualquer apreensão do real corresponde à determinada noção de território. Nos desenhos do período os animais são representados de modo “naturalista”, enquanto os homens aparecem de forma abstrata e geometrizada (triângulos, linhas, etc.). Com a produção de espaços de representação distintos o homem assinala o desejo de determinar o seu lugar no mundo, de territorialização. O homem, que se expande sobre a terra, risca o solo e o define. Grafa, reorganizando tempo e espaço.

25

A alteração das configurações sociais, de individualistas e anárquicas para coletivas e institucionais, não se dariam por necessidades naturais (esgotamento da caça, por exemplo), mas por razões culturais, que se voltavam à uniformidade da organização social e à estabilidade das instituições. A invenção da agricultura reflete um comportamento totalmente distinto dos deslocamentos aleatórios do caçador. O agricultor explora metodicamente a superfície, mede e delimita seus espaços, exerce ações regulares e passa a dominar uma rede de sistemas, tais como os ciclos das estações, dos frutos, do tempo, do nascimento. O que envolve ainda: a repetição dos gestos ritmados na fabricação do objeto; a domesticação do real na organização e na estruturação das relações humanas; a observação dos significantes naturais que simbolizam o eterno retorno e asseguram a regularidade do sistema. Tais ocorrências ligam-se à escrita, a utilização do utensílio implica na exteriorização do corpo e do pensamento e o gesto ritmado é comum ao ato de grafar. A produção da escrita estaria mais ligada ao ritmo que propriamente à visualidade. Deste campo de experimentação, vivo e ativo, organizam-se as idéias, revela-se um universo antes desconhecido. A escrita funda novas percepções o espaço.

Sob esta perspectiva o ato do nascimento da escrita reside no desenvolvimento econômico e suas invenções: medidas de distância, calendários, contagem de elementos, etc. Estes elementos e toda organização social ganhariam novo sentido com o surgimento das cidades, representação máxima da estratificação dos espaços, como um sulco no universo. “Lugar em que se encontram os pontos cardeais que dividem o mundo, determina um código de correspondências que integra toda a criação na sua rede. A inserção espaço-temporal estabiliza-se porque tudo pode

ser fixado, anotado” (Barthes, In: Enciclopédia Einaudi, v. 11, 1987, p. 39). A cidade se dá ao mesmo tempo como espaço de irradiação e de conjunção, na qual se avizinha os elementos por semelhança, constituindo um encadeamento. Corpos justapostos e domesticados sob o princípio econômico de contagem, o que se traduz em traços modulados e seriados que linearizam e espacializam o tempo.

26 A relação escrita/cidade tem sido ressaltada com frequência em estudos especializados, e, de fato, os primeiros momentos da escrita fonética ocorreram entre os Sumérios na Mesopotâmia onde se estruturou as primeiras cidades. Com as riquezas provenientes da agricultura e com os excedentes de produção de mercadorias de modo geral, os Sumérios ativaram o comércio entre-povos e, por sua vez, as cidades e suas articulações. As condições para a sistematização da escrita nesse período encontram justificativa na necessidade da mercancia (chama-se atenção para o fato de que o deus chinês da escrita e do comércio é o mesmo), da burocracia (pois precisava-se de um instrumento de registro e controle administrativo) e da infraestrutura pública (construções, irrigações, propriedades). Se em relação à sociedade agrária observou-se a necessidade de traçar e delimitar o espaço em oposição aos fluxos a-métricos dos caçadores nômades, nas cidades os ‘estriamentos’ são ainda mais rígidos. Da estrutura urbana configura-se toda uma sintaxe emitida pelas relações formais: escala, ritmo, volumes, proporções, linhas e técnicas de construção. Fala-se de uma escrita que organiza o tempo, contextualiza povos e os inscreve (cita-se, como exemplo, o fato do surgimento da escrita analítica no Egito ser simultâneo a sua unificação).

Povos definidos pela escrita. A escrita mítica na qual o valor do significado gráfico, símbolo de uma realidade única e similar, não sendo vista como uma reprodução do discurso oral. A escrita/marca, vestígios daquele vaga e se expande sobre a terra, definindo o espaço por trajetos, até riscar o solo. A escrita analítica, da palavra, construtora de autoridades, relativa à ordem econômica e ao poder, sendo o seu nascimento contemporâneo ao da matemática, ao da medicina, por fim, ao pensamento científico. Neste ponto, a linguagem inicia o desligamento de sua aparência com as coisas, a escritas e as coisas já não são semelhantes.

\*

Mais do que estabelecer as origens sociais da escrita interessa a esta a análise de sua gênese icônica e seus mecanismos constitutivos. A escrita nasceu da imagem e sua eficácia procede dela. Por sua vez, a imagem nasceu do

esforço de ruptura com o espaço físico que nos circunda. Operação que simultaneamente abstrai duas das dimensões do espaço-tempo e o reconstitui sobre o plano. Não é uma operação simples, primeiramente é preciso tornar visível determinado objeto ocultando seu entorno, tornando-o presente e homogêneo, isolando-o sobre um fundo. Tira-se a figura de sua existência, regida pelas leis indefinidas do caos, para redefini-la sob um espaço de ligações coerentes idealizado pelo homem. Busca-se uma ordem em meio ao caos. O ato de grafar organiza o tempo e o espaço sobre determinada superfície. O modo de pensamento, que permitiu a abstração do mundo sobre o plano, possibilitou a criação da imagem e da geometria e, por sua vez, foi essencial para o desenvolvimento da palavra e do instrumento. A interrogação visual a fim de deduzir as relações daquilo que se observa e seu sistema, permitiu conceber essas figuras como signos, mas signos suficientemente ambíguos para que não sejam interrogados somente em termos de significação, mas por suas associações.

27

Não se pode alcançar uma forma até que se tenha clareza programática. A projeção do mundo não existe sem traços ou palavras. Traços que contêm, diversificam e ordenam, possibilitando o entendimento do mundo. Procedimentos de seleção, redução (em pontos) e simplificação do contexto. São explorações analíticas que visam revelar situações invisíveis (processos que não se dão diretamente ao olhar), através de diagramas. O diagrama opera a redução a um mínimo para elaborar um conceito. Sua execução altera o projeto. A cada meio, a cada material o homem se compõe diferente. O suporte, o instrumento, as mãos fazem exigências imprevistas e afastam o homem da natureza. Quando o homem, na era paleolítica, imprime a sua mão sobre o muro de uma caverna, registra-se a conquista sobre o real, transformado-o em universo simbólico. Com a descoberta de tal suporte o homem realizou a ruptura com o mundo, por meio da experiência sensorial das coisas.

O projeto só existe com a energia do traço. O pensamento não precede a ação. O pensamento é ação. As imagens sucedem-se, sobrepõem-se. O deciframento da imagem ou da representação dá-se no plano. Nele o significado da imagem pode ser capturado em sua totalidade, por sua estrutura. Ou, em procedimento de varredura da superfície restituir suas partes abstraídas, seus elementos mais puros (pontos, linhas, manchas), suas subunidades de energia (diferentes graus de modulações e intensidades).

A varredura sobre a superfície exige deslocamentos, consumando-se como experiência no espaço e no tempo. O conjunto de imagens não tem significados inequívocos. As imagens são interrogadas, interpretadas, no movimento de

seu engendramento. Imagens interconectadas, cada uma se liga a outra e outra, transformando ou reforçando o sentido da imagem que a precede. Imagens eventuais em colisão, em livre associação, das quais se processam cenas. Os significados são extraídos das relações espaciais dos elementos - durante o trajeto - estabelecendo-se, também, relações temporais. O olhar vagueante, sem foco central. Os movimentos são inconstantes, interrompidos, (des)articulados. Movimentos contrários, com idas e vindas. Enredados e tissulares. O observador só tem visão fragmentada, só se vê fragmento e necessariamente o resultado é uma operação mental. Articula-se a informação. Não se trata, portanto, da capacidade de retratar. A informação é necessariamente abstrata. A totalidade se configura como resultado de um conjunto de informações.

Os elementos gráficos devem gerar formas. As formas surgem do diagrama de forças entre os diversos elementos irregulares. É definida pela coexistência de movimentos heterogêneos que se articulam. Tudo começa no esforço de alcançar uma forma, ter controle sobre ela. Contudo, não é a forma sozinha, mas o conjunto que compreende a forma e seu contexto. Faz-se necessário articular um campo de forças que em princípio não se compreende. Desse modo é preciso trabalhar as afinidades das fibras, tecê-las para gerar um meio. Como ocorreu nas primeiras sociedades agrárias, que com o processo de desfiamento da matéria extraída da natureza e seu tecimento puderam transcodificar os eventos em situações.

O meio permite, portanto, entrecruzar e ajustar figuras, em um conjunto visualmente significativo, funcionalizando a tela entre o visível e o invisível. Quer dizer, a tela revela-se como uma placa sensível com o propósito de representar ou mapear o mundo, mas também como fronteira que permite a comunicação do homem com o que está para-além. Um ponto de fuga para o infinito, exigindo a leitura sob diversas variáveis, não só sob o que se encontra no mapa, é necessário mover-se por suas dobras. Neste caso é paradigmática a concepção oriental da tela como espaço mágico ou milagroso, no qual a ausência do ponto de fuga não significa a ausência do sujeito, mas sua onipresença, fora do campo de visão humano, expressa por variáveis, multiplicado, disperso. Seus deuses estão presentes nas pedras, nas árvores. Interrogar o invisível está na origem do olhar. Ver é uma atitude metafísica. O imaginário humano deposita sobre as pedras, as árvores e seus votos a possibilidade de interconexão com os deuses. É através do meio que o mundo se dá. Mas se por um lado a imaterialidade ganha poder de ação e o invisível introduz ao mundo dos deuses, por outro a comunicação dos deuses com os homens e suas ações se revelam através do visível.

A mitologia e o grafismo (a mitografia) surgem simultaneamente nas sociedades primitivas. A mitografia é essencialmente multidimensional com a disposição das figuras livremente espacializadas e, a princípio, independentes em relação à linguagem fonética. A transposição da língua para um suporte gráfico-visual só foi possível com a emergência anterior da semantização da imagem, o que confirma a participação da imagem na origem da escrita. Uma nova etapa na escrita seria a conversão do ideograma em fonograma, por meio da homofonia, quer dizer dois signos com formas idênticas, mas semanticamente diferentes. Na passagem do ideograma ao alfabeto, o visível perde sua função semântica. Esse tipo de notação implicaria numa linearização dos símbolos, aproximando-se assim da linguagem fonética. Enquanto a figura teria devorado o espaço, a linha, dependente do logocentrismo, devorou a figura e sua liberdade de espacialização.





Paul Klee, Uma folha do livro de registro da cidade, 1928.



“Em todas as escritas primitivas, como nos hieróglifos egípcios, há ícones de um tipo não lógico, os ideógrafos”

“A única maneira de comunicar diretamente uma idéia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma idéia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone.” (Peirce, 1995, p. 64-5)

A escrita teve início, independente da fala, com a passagem da pictografia para a ideografia, o que ocorre com a sistematização de processos já utilizados na pintura. Desenhos compostos com traços elementares que, elaborados a partir de realidades ambientes – pessoas, plantas, animais – expressavam mais pela associação da composição do que pelas partes isoladas. Para se chegar a tal procedimento, alcançou-se antes uma iconicidade geométrica e breve, ou seja, um traçado uniforme e sintético o suficiente para permitir boa identificação e a estruturação de um conjunto de signos. Um movimento dual e inverso, o intrincado cruzamento da imagem e sentido – redução icônica e expansão semântica –, quanto menos precisa a representação da imagem, mais livre e aberta ela se torna e mais os seus sentidos expandem.

31

A pictografia a princípio reproduz diretamente um objeto material, uma realidade concreta. Consiste em fazer o desenho da coisa que ele designa, não estabelecendo relações temporais e semânticas, o que exige a produção de milhares de signos. Para evitar a multiplicidade de signos, certos procedimentos deveriam ser aperfeiçoados. A reforma mais importante era enriquecer as relações entre o signo e os objetos cotidianos. Passa-se a não representar a própria coisa, mas as circunstâncias que a marcam ou a outra coisa a que ela se assemelha. O objeto desenhado pode ser relacionado com outras coisas que estão conectadas com este objeto particular utilizando processos mentais, os quais são mais ou menos baseados na realidade. O fato que um signo poder ser usado para indicar uma abstração uma idéia, transforma o pictograma num ideograma.

<sup>1</sup> Frege aceita que todos os números naturais maiores que um têm que ser definidos por referência aos seus antecessores, mas afirma que as definições estão incompletas enquanto o número um e o conceito de somar um não estiverem definidos. Para ele os “números são atribuições dos conceitos e não do objeto”. Diz Frege: “O número não é abstraído dos objetos, do mesmo modo que a cor, o peso, e a dureza são abstraídos; também não é uma propriedade das coisas (...). Não é qualquer coisa de físico, mas também não é subjetivo (uma idéia). Não resulta também no ato de juntar uma coisa a outra:  $1+1=2$  não significa juntar uns porque um não tem plural” (Frege, apud: Beuque, s.d.)

Com a associação (operação de linguagem) de duas representações (pictogramas), por justaposição “chega-se a designar o conceito abstrato que a representação, por si mesma, é incapaz de evocar” (Ivanov, Apud: Campos, 1994, p. 49). O ideograma resulta do engendramento de formas. Ele diz, não por descrições ou por definições, mas por funções, pela observação da dinâmica das tensões, das transformações. Os elementos, como na natureza, encontram-se interligados, agindo *um*<sup>1</sup> pelos outros. Realizam, por relações semânticas, uma constelação de significados.

O ideograma precede a palavra e seu funcionamento independe dela. Para Peirce, o ideograma deve ser inicial, espontâneo e original, sem laços com o passado e sim com o futuro, à medida que é pura proposição e descoberta, implica noções de possibilidade. Trata-se do exercício do olhar, indefinidamente subjetivo, antes de nomear. Qualquer pensamento articulado, diz Peirce, e o ideograma terá perdido sua inocência. Admite-se aqui,

um conjunto de ideogramas estruturado numa ‘língua gráfica’, mas é de fundamental interesse a hipótese de Peirce para compreender um sistema de ‘fenômenos visuais’, que exige o pensamento plenamente mobilizado, trabalhando sucessivas interpretações, o reconhecimento das mais visíveis similitudes, do encadeamento das coisas, suas atrações e afinidades, até se dar conta da invenção da escrita.

32 A construção ideográfica exige um esforço de leitura que ultrapassa linhas visíveis ou a assimilação metódica das coisas. Buscando a intenção original, o desenho indica o movimento gerador da natureza. Investe-se de articulações poéticas, de confrontos entre diferenças e semelhanças. Surge, dessa maneira, as metáforas, as alegorias oriundas do contato momentâneo entre duas coisas, movimento que se distancia cada vez mais do ponto de origem. Na exploração dessa escrita, introduzindo variações nos dados, ensaia-se a realidade de maneira virtual e, através dela, é possível transpor o mundo e projetá-lo.

\*

O objeto pontual, estático e definitivo, não define forma. Esta se expressa pela mutação, surge do movimento, do conceito espaço-tempo. A ‘forma espacial’ diz por suas extensões. Interessam as interações das formas, as forças que as ligam. A escrita ocorre com o encadeamento (temporal) de duas coisas diversas. O que tem início com o advento da ideografia.

A sintaxe por correlações dinâmicas depende de uma constituinte diagramática. Esta permite a articulação e a visão simultânea dos elementos representativos de uma função. O diagrama, segundo princípios matemáticos, ilustra as estatísticas, permitindo pensar quantitativamente (articulação de formas) uma qualidade variável. O diagrama, no qual os ideogramas são inscritos, é apreendido, não linearmente (predominância temporal) como nas escritas alfabéticas, mas por cortes simultâneos: verticais (pontual) e horizontais (planificado). O espaço (topológico), munido de uma estrutura, é passível de análise em sua localidade, contraposta à totalidade de sua existência. O espaço, portanto, nunca é absoluto – é relativo. Em topologia não há grande nem pequeno. A forma da superfície é expressa pelo conjunto de associações. O todo é analisado segundo suas partes (singularidades), mas, por outro lado, as especificações de função da parte é determinada pelo todo. Para o esclarecimento destas questões, segue citação de um trecho de entrevista com o matemático Jean Dhombres, onde ele analisa conceitos matemáticos de forma:



“(...) o que verdadeiramente expressa uma forma é uma família à qual ela está agregada, um grupo no qual ela se classifica, existem diversas práticas. E para ver, como também para dizer, em que família uma forma está classificada (...) depende da escolha daquele que quer ver.

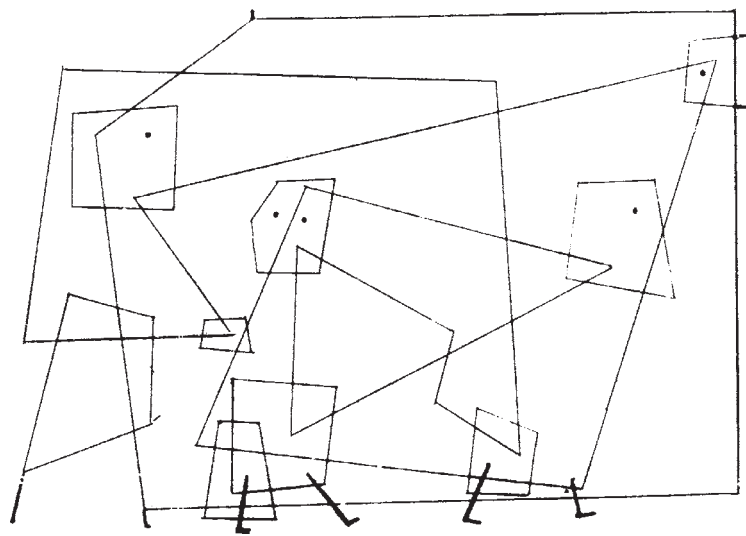
Uma das soluções consiste em desdobrar a forma para fazê-la engendrar uma família de formas, da qual ela será, de certo modo, a representante. E um bom meio é o de desdobrá-la no tempo, fazer a forma se mover. A morfogênese é precisamente o estudo das deformações que se podem produzir em uma superfície com o objetivo de saber como essas deformações se modificam, a fim de fundamentar uma classificação: ver uma forma é isso. O que está em jogo? Determinar (...) mudanças – as singularidades, como dizem os matemáticos: a palavra aponta, então, o que singulariza, o que se diferencia do contexto regular; desdobrando-se a superfície em questão, seja pelo movimento, seja introduzindo-a em um espaço maior com propriedades mais elaboradas. Com efeito, existem várias técnicas para evidenciar o que permanece constante em uma transformação e permite estabelecer tipos topológicos. Mas permanece a idéia de ‘esticar’ a coisa que se apresenta como uma forma fixa. Permanece igualmente a idéia – uma vez que passamos sub-repticiamente do fenomenológico para a classe, senão para o conceito – de que se coloca o problema de saber o que mantemos, ou o que para nós é mais marcante nessa forma. Seria seu aspecto geral? Talvez não. É freqüentemente o que ela tende de mais singular ou mais irregular, como dizem os matemáticos, os lugares onde a forma não é aquilo que esperávamos que fosse, e que constituem a própria forma – sendo o verbo ‘constituir’ tomado no sentido ativo, o de uma gênese possível da forma a partir de suas singularidades. Não naquela forma de desenho, mas, certamente, de uma forma já ideal; (...) uma classe de formas. (...) Assim como uma função é, grosso modo, determinada pelos pontos em que é irregular, também uma forma geométrica é igualmente determinada por suas irregularidades. Certamente, isso necessita ser colocado em um contexto algébrico extremamente preciso, mas a idéia está presente, é ela que une as duas formas. A singularidade determina a globalidade” (Apud: Noël, 1996, p.20-1).

33

A notação é inerente “ao continuum, receptáculo do signo – não isolável.” (Polieri, 1981, p. 15) O valor do signo é compreendido por relação a algo, pela tessitura de oposições e aproximações, pela observação do conjunto de ações, dos jogos, dos trajetos topológicos.

A escrita produz uma economia pela estratégia de repetição. As variantes únicas – o jogo. Jogo redutor da entropia. A síntese formal da escrita exige identidade tópica. A estrutura nuclear totalizante é estabelecida por um diagrama de base, a se observar todas as ações (traços, simetrias, conexões, cinemática, topologia). Os ideogramas chineses, por exemplo, hoje em número aproximado de setenta mil, são construídos a partir de nove traços. Operação de generalização de um código a

todos os tipos de movimentos. O signo, entrelaçado às preferências diacrônicas, contém em si a totalidade da linguagem. As múltiplas fusões das figuras, agenciadas pelo espírito, exprimem o ilimitado do mundo.



Paul Klee

Forma original: **BOI**

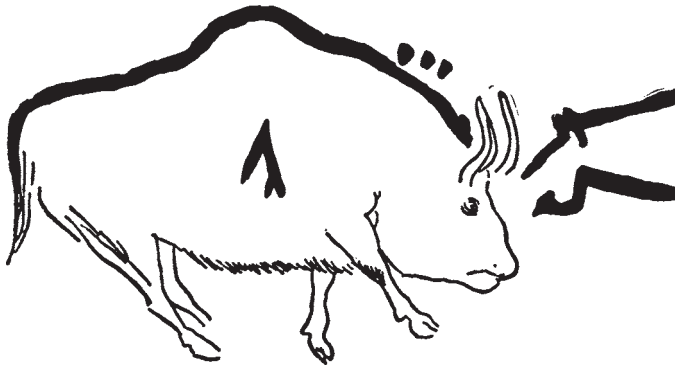
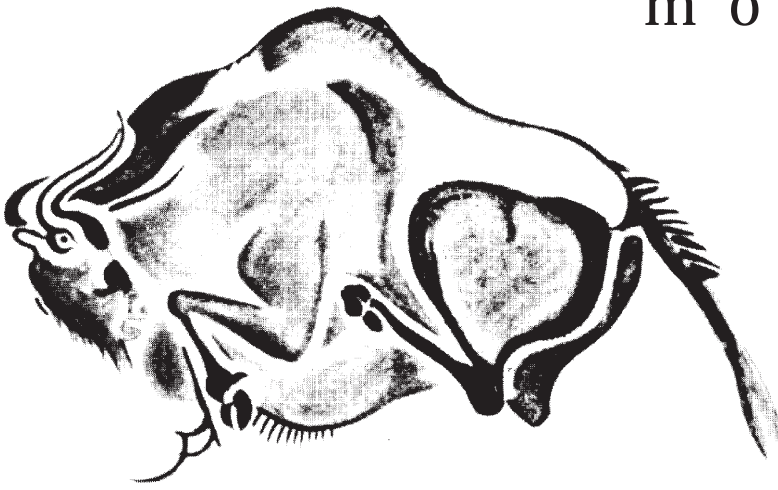
Sentido original: energia primal.

Sentidos derivados: força, ser, ser humano, modo de ser, homem, possibilidade, começo.

a l e f  
a l f a  
a

m o v i m e n t o

força movente  
força reprodutiva  
economia de energia  
energia doméstica

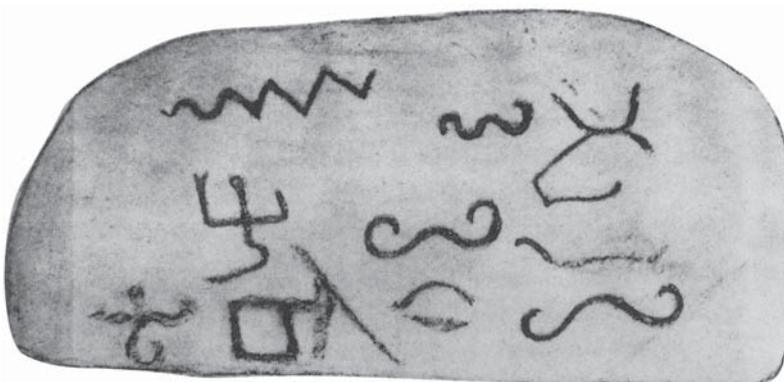


Metonímia: representando o todo com uma parte.



A redução metonímica retém somente as características mais importantes das feições do boi.

- do fluxo das forças selvagens à energia domesticada (e vice-versa).
- o boi perde volume ressaltando o sentido reprodutível da direção: força e dinamismo.



Redução icônica e expansão semântica:

- a transição do pictograma para o ideograma, da escrita da coisa para a escrita da idéia.
- a redução da imagem e a expansão do sentido entre a imagem.

BO44AA

Um complexo processo mental culminou na rejeição e supressão da imagem.



Iconicidade geométrica e abreviada.

A escrita que transpõe o mundo e o projeta.

b e t h  
b e t a

Forma original: CASA

Sentido original: internalização, arranjo/composição de energia.

Sentidos derivados: dentro, família, permanência, nutriente, comida, abrigar, vida em família, útero.

## c o m p o s i ç ã o

habitat: comunidade dos homens  
criando espaço para a energia primal  
limites do mundo objetivo  
arranjo das forças  
balizamento do espaço

a propriedade nítida  
sobre a poeira da textura  
aleatória.



Inicialmente um simples quadrado.

Eventualmente pontos: composição, contextualização familiar.



Sentidos gramaticais:

- dentro
- quando
- com
- entre
- de acordo com



O quadrado se abre e as portas aparecem: extensão para fora.



A diagonal: o perfeito equilíbrio entre dentro e fora da casa.

“Sejam quais forem as diferenças lingüísticas, religiosas, econômicas ou militares, que separam os povos, é certo que todos, fortes ou fracos, calcularam, argumentaram e demonstraram de modo igual, quando se tratou de medir a diagonal do quadrado.”  
(Serres, 1997, p. 9)

Fontes primárias:

DIAS PINO, Wladimir, SANTOS, João Felício.

*A marca e o logotipo brasileiros.*

OUAKNIN, Marc-Alain. *Mysteries of the alphabet*

Fontes secundárias:

DRUCKER, Johanna. *The alphabetic labyrinth.*

SERRES, Michel. *As origens da geometria.*



A invenção da escrita linear, para Vilém Flusser, se deve à transcodificação do tempo circular em linear, o que envolve a tradução de cenas em processos. Esta transformação faz surgir a “consciência histórica”, dirigida contra as imagens e conseqüentemente contra a consciência mágica, observável entre os filósofos pré-socráticos e os profetas judeus. A invenção da escrita afastaria o homem “ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (Flusser, 2002, p.10). Com a escrita alfabética, a imagem polivalente da palavra seria substituída pela letra, esta fixa e arbitrária. A escrita e sua multiplicidade de funções (mnemônicas, mágicas) coexistindo com uma multiplicidade de formas, passa a ter forma única. A escrita como estrutura autônoma pouco a pouco foi preenchida pela palavra até se fonetizar. Característica que, retomando Flusser, possibilitaria a codificação de planos em retas e a abstração de “todas as dimensões, com exceção de uma: a da conceituação, que permite codificar textos e decifrá-los” (Ibid.).

39

A escrita puramente figurada limita-se à transcrição de narrativas mais concretas. Isto se deve à impossibilidade da multiplicação dos signos na mesma proporção das análises representativas, exigindo analogias cada vez mais distantes do objeto figurado. Ela é mais propícia, portanto, à imaginação do que a reflexão. Credulidade e não ciência, segundo Foucault. Além disso, o signo não tendo relação intrínseca com a pronúncia da palavra que figura, não assegura, diz Foucault, que a cada época o som habite a mesma figura, conseqüentemente a cada mudança de hábitos ocorre uma mudança na língua. “Quando um povo possui somente uma escrita figurada, sua política deve excluir a história ou, pelo menos, toda história que não fosse pura conservação” (Foucault, 1995, p.129). A memória oral, por sua vez, trata basicamente do presente, se preserva alguma coisa do passado é de modo meramente parcial. Alça-se, então, à história mediante uma escrita imbricada com a linguagem verbal. A espacialização da linguagem passa do plano à reta, em sucessão temporal: como se prescrevesse a lei do tempo, diz Foucault (Ibid.). É mais especificamente o alfabeto, inventado pelos gregos, que dá origem à história, ao possibilitar manipular a relação entre o passado e o presente. Deste modo, a língua acede a história através de um sistema de signos decifráveis que faz durar a palavra, deixando à disposição dos olhos, o que os ouvidos já teriam deixado escapar.

O homem distancia-se da representação das imagens e fenômenos e volta-se à representação dos conceitos (palavras). Com o sistema alfabético, constituído de pequeno número de signos arbitrários, atingiu-se o nível combinatório de sílabas capaz de compor qualquer

significação. Trata-se de uma transcrição de sons e não de idéias. Com ela é possível a cada descoberta estabelecer um signo para transmiti-la, o que a escrita figurada não permitia. O alfabeto favorece, portanto, a prática da invenção para construir um saber científico/tecnológico. O pensamento alfabetizado é muito mais abstrato, pensa-se por linguagem mais do que por imagem. A redução do texto a uma seqüência de signos abstratos permite que esta seqüência seja interiorizada como forma de pensamento independente de uma ação direta. A escrita alfabética não desenha a representação de idéias, mas permite que os fonemas se combinem possibilitando chegar a totalidade da linguagem. Desde então o desenvolvimento das idéias e da escrita passam a ser correlatos e trabalham um pelo outro.

40

O sistema fonético caracteriza-se por entrelaçar dois registros heterogêneos, o verbal e o gráfico. Ele coloca em relação modalidades de expressão, a oral e a visual, que se encontram em campos físicos distintos. O primeiro caso implica na co-presença de pares, o locutor e o receptor, no segundo basta um espectador.

Platão, na última parte de Fedro (1997: 274c-278b), tematizou brevemente a escrita tecendo críticas a seu caráter de perenidade e de exterioridade. Primeiro, a escrita permanece não escolhendo o seu leitor. A comunicação escrita, fixada em um suporte material, foge ao controle do autor, impossibilitando inclusive uma eventual explicação. Para Platão, o melhor seria ensinar e aprender oralmente, através do diálogo, podendo o mestre escolher o seu discípulo e estar presente com condições de controlar e esclarecer os seus discursos e promover a verdade nas almas. Segundo, por sua exterioridade, a escrita seria uma armadilha para a memória ou um instrumento do esquecimento, pois mata no pensamento o exercício da memória, da reflexão. A memória seria, de acordo com o filósofo, uma consciência e um saber interior (espontâneo), escrito na alma, portanto, muito mais difícil de esquecer, diferente do conhecimento externo, mecânico, derivado da escrita. Somente através da reflexão e do exercício do pensamento o espírito humano poderia conhecer a verdade invisível e universal, alcançando o conceito e a essência das coisas. Na concepção platônica as imagens sensoriais seriam falsas, fonte de erro, formas imperfeitas que impedem o conhecimento verdadeiro. O visível e sua essência não poderiam ser alcançados pelo visível captado pelos órgãos sensoriais, mas através das palavras que o sugerem. Assim, os ensinamentos só são compreendidos por via da oralidade e o aprendizado só se daria quando se toma pra si determinado conhecimento e se é capaz de rememorá-lo interiormente, revolvendo a memória, pois o saber deve ser atributo da alma sem o desvio da escrita.



Sob este ponto de vista a escrita teria, quando muito, apelo mnemônico (275a). Ao relacionar a escrita à pintura, Platão afirma que esta ilude com a sensação de estar viva, mas quando se pergunta algo não responde (275e). O escrito seria composto de um conjunto de signos inextato e morto, que só se anima com a presença do leitor, mas deste as palavras não podem se defender. Contrapondo a comunicação escrita à comunicação oral, a primeira não teria a mesma capacidade de persuasiva e é incapaz de considerar as características de cada alma. O problema estaria na duplicação e distância promovida pela escrita, o que se traduz na ausência do sujeito ao sentido, à palavra. Para os gregos a escrita é fundada na técnica de repetição e por este aspecto é negativa, nela a palavra está aprisionada, fixa, simulando a estabilidade do saber. Em contrapartida, a palavra oral ‘voa’, não no sentido de efemeridade, mas por possuir a leveza da alma e pertencer ao conhecimento vivo e livre, em movimento. A diversidade das almas se manifesta e o discurso se desenvolve de acordo com a circunstância das perguntas e é ordenado em conformidade, “de modo a oferecer à alma complexa uma oração complexa e elaborada, e discursos simples à alma simples” (277c).

41

Na oratória grega o fundamental consiste em encontrar os argumentos exatos e convincentes do assunto tratado, ao que eles se referiam como invenção. Isto se desenvolvia por deslocamentos lentos, por ‘disposições’ seria a expressão correta, na qual se ordena e reparte o argumento. E para que as idéias, as palavras e sua disposição fossem retidas na memória, era preciso utilizar-se de palavras e frases com duração cuidadosamente estabelecidas<sup>1</sup> e, ainda, era fundamental o ato (*actio*) do orador pelos gestos e entonação. Considerando-se tais condicionamentos, o discurso deve ser verdadeiro e persuasivo, o que só poderia se realizar através da comunicação oral, estruturalmente superior à escrita, segundo Platão.

Naquele período, século IV a.c., o uso da escrita alfabética era bastante recente e surgia em contraposição à tradição da dialética sustentada pela oralidade. O alfabeto, com a introdução da representação (pois a letra, ao mesmo tempo unidade distintiva e imitativa, isola e designa um som da língua), trairia a escrita em seus fundamentos icônicos (Christin, 2000, p.57). O signo associado ao som também ocorreria em outros sistemas, mesmo no mais figurativo de todos, o sistema hieróglifo. Curiosamente Platão imputa a Theuth, divindade egípcia, a descoberta da escrita (274d), mas sem que se faça alusão a qualquer diferença entre os sistemas alfabético e hieroglífico. A hipótese de Christin é que o caráter figurativo dos hieróglifos explica o fato de Platão rejeitar a virtude distintiva da escrita em função de sua “vaidade

<sup>1</sup> Observa-se que a medida do hexâmetro grego, que conhecemos hoje através dos escritos, estava intimamente ligada à oralidade. Interessante lembrar que J.L. Borges em entrevista ao jornalista Roberto D’Ávila na TV Cultura afirma nunca ter abandonado o verso, pois, assim, poderia memorizá-los mais facilmente.

imitativa” (Ibid.). A dificuldade estaria em considerar valores puramente fonéticos em um sistema dominado pela transposição analógica que, por sua vez, à primeira vista, foi deduzido de outro sistema, a pintura. Além disso, o hieróglifo serviria de modelo a uma arte da memória, quer dizer, seus laços estariam em conservar lembranças do passado. No entanto, para Christin, o fato dos hieróglifos serem signos figurativos não permite deduzir que sejam imitativos. A iconografia egípcia foi concebida como um sistema espacial, extremamente complexo, de repartições e variáveis dos signos, de maneira a permitir a metamorfose sintática das figuras para que se tornem signos verbais. Entretanto, a decodificação espacial (por relações de vizinhança) e a conotação sugerida pelo suporte (um papiro, uma tumba, um templo) mostram que o hieróglifo mantém, assim como as escrituras puramente ideográficas, a necessidade efetiva da leitura visual para explicitar o valor do signo por estimativas de contexto e, ainda, uma relação estreita com o suporte como complemento indispensável. Em contrapartida, o sistema alfabético, de acordo com Christin, foi o primeiro modo de escrita a desvincular-se de um suporte específico. Distinguindo-se do espaço visível e manipulável, o alfabeto se apresenta como instrumento ‘puro’ de representação da palavra e, conseqüentemente, seria mais confiável, visto que se constitui como um sistema de signos autônomo e totalmente abstrato.

Dissocia-se a palavra da imagem. O alinhamento fonético do alfabeto descartaria o uso da ‘inteligência visual’ no processo de leitura, de modo a prender a atenção do ouvido e não especificamente do olho. O arranjo se dirigia à sensibilidade acústica, respondendo às necessidades impostas pela tradição grega da oralidade. O alfabeto, em sua origem, objetivava a conversão da língua grega oral, mas ao mesmo tempo tornava a língua um artefato separado do locutor. Do discurso descritivo da ação da fala que envolvia o jogo de fisionomia e gestos, e, naturalmente, um interlocutor, passa-se a um artefato passível de ser “recomposto, reordenado, repensado, a fim de produzir formas de declaração e tipos de enunciação antes indisponíveis – por não serem facilmente memorizáveis” (Havelock, 1996, p.16). A escrita alfabética pode ser preservada como memória e, mais do que isto, estar “disponível para inspeção, reflexão e análise” (Ibid). O que leva Havelock a designar o novo discurso como ‘conceitual’ e favorável à reflexão, em oposição à fala que favorecia o discurso descritivo da ação.

No momento em que se pode servir de textos escritos, o papel da memória, tal como dimensionada na tradição oral, torna-se limitada, mesmo no ato da oratória quando se dispõe de notas escritas. Seria então a escrita uma memória exterior? De certo modo sim, sobretudo quando

se está a discutir uma escrita determinada pelo verbo e pela 'lógica' e, privilegia-se a memória verbal em relação à visual. Dessa maneira o sistema proposto pelos gregos procurou alcançar uma espécie de sublimação que renega ou vela a 'natureza' da escrita comprometendo, particularmente, a potencialidade do próprio sistema alfabético. Este se revela como uma espécie de duplo silencioso a partir do qual se pode verificar um detalhe do discurso, retomar com facilidade a uma palavra. Esse processo se dá pela ação dos olhos sobre um suporte capaz de instruir por uma rede de índices materiais e dispor aos olhos do leitor dados recuperáveis a partir de determinadas operações. Não é uma operação restrita ao ato mecânico e ao visual, é também uma operação mental com conseqüências. O leitor do alfabeto pode construir uma arquitetura mental, que não consiste em memorizar de cor, mas em introduzir variações, reconstruir, verificar. Sem se limitar à função oral, pode-se ensaiar a escrita.

“A imagem é cifra da condição humana.” (Paz, 1990, p. 38)

A redução racional do sistema alfabético mostra-se perfeitamente adequada ao desenvolvimento de leis científicas e conceitos. Mas, para que a linguagem sirva ao rigor da inteligência e à precisa transmissão de informação, abandonou-se a pregnância sensível dos signos. As imagens palpáveis, visíveis e audíveis arrefecem em prol do rigoroso significado intelectual. Pela razão reduz-se a pluralidade em unidades homogêneas.

Escrever é contar.

Escrita é imagem em cifras.

# Ler é de(s)cifrar.



Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

A construção poética faz ver o (im)perceptível e ouvir o (in)audível. Explorando o trânsito inesperado dos signos verbais e não-verbais Duchamp, em *L.H.O.O.Q.*, desloca o sentido ótico da pintura. O artista hominiza a figura, encobre o seu sorriso – barba e bigode. O enigma do sorriso da Gioconda não está mais no tratamento pictórico de seu rosto, o ponto foi deslocado para fora do quadro, ou impõe a vibração oculta (não visível) da imagem. É preciso buscar a imagem acústica da legenda, das letras e não das palavras, da letra à frase, ler letra por letra, ler as projeções fônicas - *elle a chaud au cul*.





No ocidente idealizou-se uma escrita que atingisse diretamente o sistema fonológico da língua e favorecesse o alcance puramente semântico do texto. Segundo a lingüística tradicional, somente a adequação ao fonetismo verbal constitui uma verdadeira escrita, ou seja, os signos devem ter uma correspondência exata com a língua. Sob essa perspectiva predominou a abordagem da escrita estritamente sobre o critério do fonetismo, investindo-se num sistema de registro dos pensamentos e dos discursos verbais de valor fonético, almejando, assim, a abstração ideal de sua figuração.

Ao privilegiar a palavra, em suas dimensões semânticas/sonoras, a lingüística ignorou a escrita e as variações que diferenciam os espaços legíveis, afirmando ser indiferente a forma do código visual na construção do sentido. A forma do objeto impresso e a linguagem gráfica do texto não teriam valor e, justifica-se através do alfabeto este desprezo. Conseqüentemente, desconsidera-se a participação na construção do significado os diferentes modos de leitura e as particularidades dos meios, atribui-se ao sistema de signos um funcionamento automático e indiferente às subjetividades. Assim entendida, a escrita é mero intérprete da linguagem oral – signo de signo – não constituindo forma própria de expressão, não evocando diretamente ações e coisas. A confiança nas virtudes do alfabeto, com seu alto nível de abstração, levaria à idealização de uma escrita que, independente de sua materialidade ou espacialidade, tornasse o texto estável em sua literalidade.

47

O sistema alfabético é o único modo de escrita que, sob o modelo da língua, rompe os laços de origem com o visível, embora este sistema seja herdeiro direto da escrita visual, ou seja, estranha à linguagem verbal. O alfabeto interage com a dimensão oral da linguagem, sem tratar-se de transcrição exata da fala, visto que ele mesmo constitui-se como linguagem singular. Na avaliação de Anne-Maire Christin a leitura do sistema alfabético repousa estritamente na decifração, significando não a palavra, mas o alfabeto. O processo de decodificação independe da avaliação semântica do contexto no qual os signos estão inscritos e da condição material do suporte.

Em sintonia com o caráter instrumental da escrita, os tipógrafos da revolução impressa empenharam grande esforço na universalização do caractere pela anulação da ressonância do traço manuscrito. Perseguiu-se, na idade clássica, a precisa regulagem dos pretos e dos brancos, ajuste de intervalos, modulações de linhas, movimentos verticais e horizontais, enfim toda uma complexa geometria que objetivava a legibilidade a ponto de revelar puramente o conteúdo semântico do texto. As parcelas dadas deveriam constituir um todo dinâmico a favorecer o

fluxo numa só direção. A tipografia perfeita não deveria despertar o interesse estético, pois ao revelar o seu caráter figural, tornando-se visível, plástica, compromete sua transparência signífica, o perfeito funcionamento da letra no sistema de representação. A composição tipográfica deveria funcionar como uma bolha de máxima transparência, perfeitamente redonda e homogênea, para que o texto passasse despercebido, neutro e, assim, exercer sua função de instrumento para a difusão genérica da informação.

48 O livro passa a condensar em poucas páginas e em pequeno formato (*in-oitavo*), graças aos caracteres tipográficos, grande quantidade de informação. Se antes, devido às dimensões e peso, eram difíceis de serem transportados, exigindo quase sempre um apoio para leitura, o novo formato de livro oportunizaria ao leitor humanista mantê-lo cada vez mais próximo do corpo, carregá-lo a qualquer parte, tê-lo na palma da mão. O objeto (objetivo) final é um volume que deixe de ser volume, um objeto que deixe de ser um objeto entre outros objetos, que acessados por gestos mecânicos, conduza de imediato à textura, ao texto, tendo por fim o espírito. “(...) mergulho na leitura de seus amores e seus amores lembram os meus; pensamentos que me recrio no momento certo. Em seguida, ganho a longa estrada: entretenho-me com os que passam, peço notícias de seu país, imagino tantas coisas (...)” (Maquiavel, Apud. Graton, In: Cavallo; Chartier, 1998, v. 2, p. 5). Leitura do livro, leitura de si, leitura do mundo, ocorrência fluida e *natural* que depende da dis-percepção dos artificios: da escrita, do livro.

“Ora, é de fato um resultado da linguagem fazer-se esquecer ao conseguir exprimir” (Merleau-Ponty, 2002, p.31). O fato da escrita se dissimular aos olhos e nos lançar diretamente ao significado é virtude de sua função de linguagem. O traço se esvanece na medida em que adquire a função distintiva de representar ou de significar. É preciso que a letra se dissipe como elemento visível para que a escrita se torne legível. Caracteriza a escrita, portanto, a dimensão material, expressa pelas qualidades táteis e formais, mas também a dimensão imaterial que depende da dissipação de sua materialidade para que não seja obstáculo à representação. Sob a sedução de um livro, as letras e as páginas desaparecem, dando acesso ao significado. “O texto primeiro se apaga e, com ele, todo fundo inesgotável de palavras cujo ser mudo estava inscrito nas coisas; só permanece a representação desenrolando-se nos signos verbais que a manifestam e tornando-se assim discurso” afirmou Foucault (1995, p.94) em análise sobre a questão da representação na idade clássica.

Roger Chartier, em amplo estudo sobre as sociedades do Antigo Regime, entre os séculos XVI e XVIII, demonstra como a ampliação da produção de livros e, conseqüentemente, da circulação do escrito no período modificou pensamentos e relações de poder. Em seus estudos sobre aspectos importantes na operação de construção do significado efetuado na leitura, Chartier apresenta como hipótese, além da forma por meio das quais o texto é recebido, os determinantes históricos, tais como as variantes dos modos e modelos nos tempos, lugares e comunidades. A forma do escrito define sentido, modificando pensamentos e relações sociais. Um texto ganha novos públicos, usos e estatutos quando muda o dispositivo e conseqüentemente o seu modo de leitura. A escrita como imagem concretiza-se na relação suporte/figura, cuja organização interfere na leitura e em suas inquietações. A leitura, diz ele, é “sempre uma prática encarnada em gestos, espaços e hábitos” (Chartier, In: Estudos avançados 5/11 – USP, p. 178).

49

\*

“As palavras que o leitor vê não são as que ele ouvirá”, assim James Joyce (Apud, McLuhan, 1997, p. 125) fornece a chave de decifração de seu livro *Finnegans Wake*, no qual cria longas palavras valise. As junções das palavras e a ausência de cortes visuais não permitem o reconhecimento instantâneo da silhueta da palavra, tornando necessário desmembrá-la através da projeção sonora para articular-se o universo de relações proposto pelo autor. A escrita de Guimarães Rosa, por sua particularidade, é muito mais inteligível quando lida em voz alta. José Saramago subverte a pontuação alegando que esta é uma mera convenção da escrita. Próximo da doutrina platônica, o escritor alega que as palavras sobre o papel estão mortas, precisando ser animadas pelo leitor, que ao ouvi-las não depende de pontos nem vírgulas para compreendê-las. Entretanto, estes procedimentos só se resolvem na fabricação, no exercício insistente de inscrição, de operação do suporte até encontrar uma escrita distinta, própria. Não há exatamente sujeição da escrita alfabética à linguagem oral, e muito menos existem textos abstratos ideais separados de sua materialidade. A cada novo processo, a escrita e a oralidade se afetam e se revelam em suas particularidades. Pode-se mesmo dizer que a palavra impressa veio destacar a separação do visual e do sonoro. As qualidades táteis e formais da palavra impressa interagem com a dimensão oral, mas desta a escrita pôde ao mesmo tempo se libertar e servir.



Para que a leitura seja fluida, como exige o homem letrado, o conjunto de signos deve conquistar uma coerência formal e a letra ser reconhecida por sua diferença. Os movimentos das hastes ascendentes e descendentes, a regulação das entreletras e o espaço entre as palavras permitem a apreensão, num relance, da silhueta da palavra.

As alternâncias entre o preto e o branco matizam os cinzentos gerando ilusões de profundidade. A superfície do texto, as linhas e as letras perdem a opacidade, dissipam-se com o fluxo da leitura, “deixando apenas o desenrolar, sucessivo, do sentido” (Foucault, 1988, p. 26). A letra tipográfica, que em sua configuração é especialmente estrutural (linha), é engolfada pelas luminescências – crominâncias – e transparecem. As cores estão entre o preto e o branco, são sombras ou deficiências da luz, ensina Goethe.

51

Entre a luz e a sombra, sob a superfície que se oferece ao olhar, especula-se o texto.

### os cinco erros da visão e sua correção

- 1.º Siendo iguales las cuatro líneas del cuadrado, parecen más gruesas las dos horizontales que las dos verticales.
- 2.º En un cuadrado dividido exactamente por la mitad, en sentido horizontal, parece mayor la parte superior que la inferior.
- 3.º También la zona superior de una figura es más visible que la inferior, por la tendencia de nuestra vista a observar de arriba abajo.
- 4.º Colocando juntas dos líneas de igual grueso y distinta longitud, parece más gruesa la línea más corta.
- 5.º Si dibujamos dentro de dos líneas paralelas un rectángulo, un círculo y un triángulo, los dos últimos parecerán más pequeños que el rectángulo, porque tocan sólo en una mínima parte a las paralelas...



(Martín, 1974, p. 82)

O equilíbrio instável no  
jogo entre os pretos e os  
brancos, entre o dentro e o  
fora.

A precisa regulação ...



Fred Smeijers

... das entre-letras

52

Plantin word|space  
Romanée word|space

Fred Smeijers

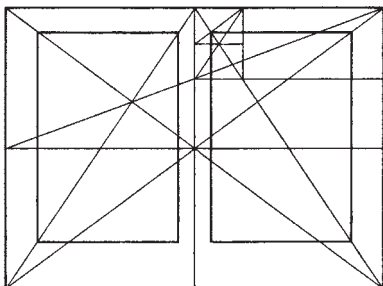
... das entre-palavras

Werfen wir einen Blick auf das, was auf dem Gebiet des Schriftschneidens in den letzten Jahren geleistet worden ist, so können wir die Beobachtung machen, stets die gleiche geblieben war, insofern als alle Schriftformen sich ganz im Gegensatz zu den viel freieren und kühneren Schöpfungen auch italienischer Schriftgießereien. Das mag vielleicht seine Ursache in der Nüchternheit und seinem Sinn für das Bodenständige; es ist wenn man es so zuzuschreiben, der aber, zumal auf dem graphischen Gebiet, als das man es muß. Nehmen wir zum Beispiel Zeitungen verschiedener Länder zu und namentlich ihren Anzeigenteil, so werden wir unter ihnen die finden; denn diese unterscheiden sich meistens von den ausländischen durch ihre typographische Aufmachung sowie auch durch die für die Übersetzung der schweizerischen Schriften haften also etwas traditionsgebundene wollen, die Schweizer Schriftschöpfer hätten sich ihre Aufgabe leicht bewährten klassischen Vorlagen nachgebildet. Im Gegenteil, der Geist im allgemeinen die Schönheiten und Vorzüge klassischer Schriftformen nicht sklavisch nachahmen. Er hat heute auch erkannt, daß sich gerade die reinen historisierenden Antiqua- und Frakturschriften nicht mehr und er hält darum Ausschau nach neueren Formen. Es ist nicht seltsam, daß die Geschmacksverirrungen Ende des vorigen Jahrhunderts und der f

In den früheren Schriftproben der Gießerei mit der eher unpersönlich figurierter. Auch für diese Type wurden neue widerstandsfähige Modelle unter dem vielversprechenden Namen Caslon auf den Markt gebracht, welche von dem englischen Schriftschneider und -gießer William Caslon, von dem wir mit welchem der Basler Schriftgießer Wilhelm Haas offenbar geschäftlich Caslon erfuhr zehn Jahre später nochmals eine durchgreifende Neuauflage, aber in der Kursiv. In ihrer neuen Aufmachung findet diese schöne, namentlich auch in nördlichen Ländern, wo typische englische Schriftzeichen, aber raumsparende Schrift für Inserate, legte es der Stempelschneider E. Thiele, Basel, eine streng und sachlich geformte zu lassen. Im Jahre 1934 fand die Schrift unter dem Namen Superba der Schweiz, und zwar derart rasch, daß schon drei Jahre später ein konnte. Beide Superba-Schriften weisen angenehme Verhältnisse an Formen sehr gut aus. Einige Jahre später wurde der interessante Versuch, Wegstehen der Serifen in eine schmallaufende Grotesk umzuwandeln in den früheren Schriftproben der Gießerei mit der eher unpersönlich figurierter. Auch für diese Type wurden neue widerstandsfähige Modelle

Josef Müller Brockmann

... das entre-linhas



Jan Tschichold

... do diagrama da página



# inmhulocdqe

Pela modulação da linha assinala-se os movimentos verticais (linha do tempo), que devem estabelecer o compasso, por quebras rítmicas, ao fluxo (horizontal) do olho.

## legibilidade

## LEGIBILI

Os movimentos ascendente e descendente das hastes nas letras minúsculas dinamizam a configuração da palavra e particularizam sua fisionomia.

legibilidade

As serifas fazem as passagens de uma letra à outra e acentuam os limites das linhas, a quebra do movimento. Assinalam o vinco na dobra da linha. Estão nos extremos das ondas e indicam seus fluxos e refluxos. As serifas são as articulações entre os membros da palavra impressa.

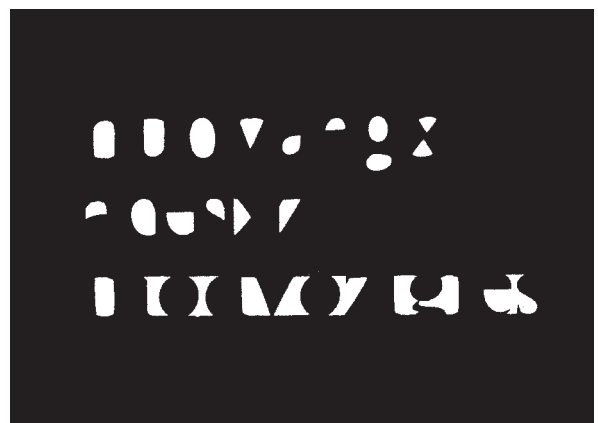
## legibilidade

## legibilidade

53

Palavra reproduzida, acima em tipografia Garamond (1545), em versão atualizada pelo estúdio Adobe, e abaixo em Futura (1927). A primeira apresenta regularidade e equilíbrio de distribuição das áreas pretas e brancas. Desenho favorável à leitura contínua e fluida. No segundo exemplo ocorre o inverso, há irregularidade entre os cheios e vazios, o que explicita a presença do traço da letra. A Futura seria mais propícia à estetização e à iconização da palavra, como por exemplo, em cartazes e logotipos.

Emil Ruder



Forma e contra-forma. A intensidade do branco no olho da letra e seus matizes nos espaços intermediários.

“Sabemos – ai! – que à literatura sói preferir a tipografia.

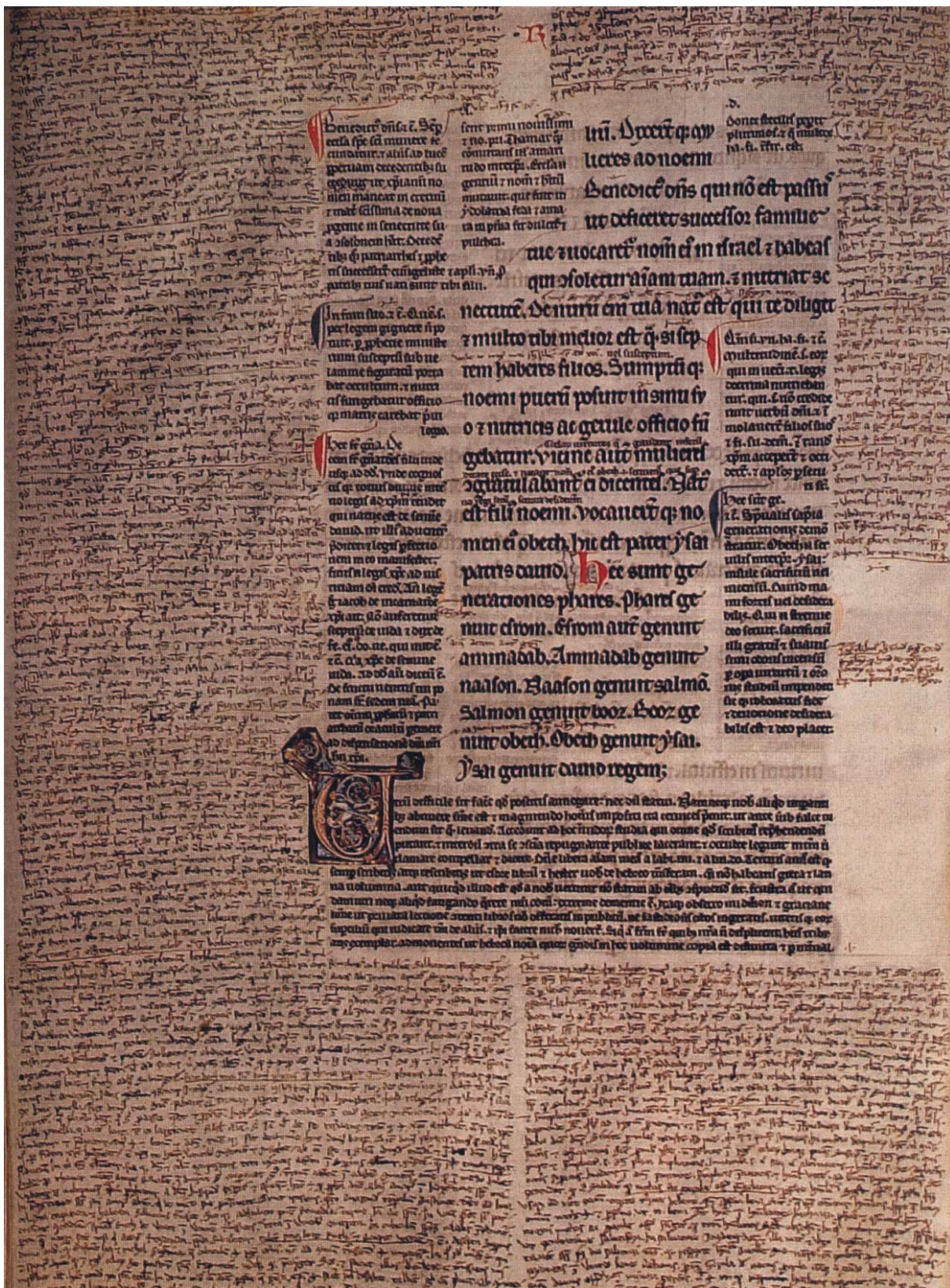
De fato, o que primeiro chama atenção na obra de Cummings (...) são as travessuras tipográficas: os caligramas, a abolição dos sinais de pontuação. O primeiro e muitas vezes o único. O que é uma pena, porque o leitor se indigna (ou se entusiasma) com esses acidentes e se distrai da poesia, por vezes esplêndida, que Cummings lhe propõe.” (Borges, 1999, v. 4, p. 358)

“Nos hábitos tipográficos de Valery restam ainda alguns rastros desse comércio juvenil com os simbolistas: uma ou outra charlatanice de reticências, de itálicos de letras maiúsculas.” (Ibid, p. 283)

“É uma irreverência falar do espaço e do tempo, já que, em nossa mente, podemos prescindir do espaço, mas não do tempo. (...) Um mundo de indivíduos. De indivíduos que podem comunicar-se entre si, (...), que podem ser milhões e que comunicam por meio de palavras. Nada nos impede de imaginar uma linguagem tão complexa, ou mais complexa que a nossa – e por meio da música. Quer dizer, poderíamos ter um mundo em que nada mais existiria senão consciências e música. Poder-se-ia objetar que a música necessita de instrumentos. Mas é absurdo supor que a música em si necessita de instrumentos. Os instrumentos são necessários para a produção da música. Ao pensarmos em tal ou qual partitura, é possível imaginá-la sem instrumentos: sem pianos, sem violinos, sem flautas, etc.” (Ibid, p. 231)

“Borges tinha o olhar de um míope, em sua obra se vêem linhas quase invisíveis que, ao nos aproximarmos, ganham sentidos múltiplos. Há uma foto onde se vê Borges lendo, ele tem o livro colado à sua cara. Esse movimento é o que produz a leitura de seus contos. À medida em que nos aproximamos, tudo parece crescer, os signos mudam, o texto se transforma. A literatura, diria Borges, é sempre uma questão de escala.”  
Ricardo Piglia (In: Folha de São Paulo, 27/12/2003)





Manuscripto do século XIII. O comentário é feito em forma de glosas dispostas em torno do texto. O texto a comentar aparece em Gótico e o comentário em cursiva, diferenciando níveis de autoridade, conforme uma tradição estabelecida nos séculos XI-XII. A composição da página já expressa uma preocupação com a rapidez tanto da redação como da leitura.



O percurso da escrita alfabética em direção à ‘transparência’ de suas formas está organicamente ligado às mudanças nas práticas de leitura. Até a Alta Idade Média a leitura dos manuscritos era restrita. Os livros eram pouco lidos, embora as suas transcrições fossem realizadas exaustivamente, na maioria dos casos como ato de penitências impostas aos monges. A prática da escrita voltava-se à reprodução de grande número de textos destinados a serem guardados como bem patrimonial e não espiritual. Os manuscritos, muitos deles ricamente ilustrados e encadernados, serviam para ornar os palácios e ampliar os tesouros da igreja e não se destinavam à circulação. Dispostos em estantes os livros restavam desprovidos da leitura e, portanto, do ato dinâmico que os configura e lhes dão significado. O que os condenava a uma existência puramente virtual. Seus conteúdos eram sabidos muito mais por comentários, o que contribuía para o aumento do valor material do livro. A atividade de leitura restringia-se não só a um número reduzido de pessoas, como também a um número reduzido de títulos; lia-se em geral as sagradas escrituras. Desse modo a prática de escrita, extensiva a textos de natureza variada intencionando conservá-los, e a prática de leitura estariam, de certo modo, separadas.

57

A configuração destes textos reflete o descarte do ato de ler. Sem espaços em branco, sem separação de palavras e, ainda, sem ortografia, pontuação ou gramática estáveis, os manuscritos impunham grande dificuldade de compreensão ao leitor. A construção gramatical dava-se de acordo com o valor individual de cada escriba e ao leitor cabia a tarefa de acrescentar ao texto sinais e marcas para facilitar sua análise. A leitura em voz alta, característica do período, não objetivava somente o alcance de uma platéia. A oralização auxiliava a compreensão do texto, facilitando a distinção de palavras e de frases. Essa distinção dá-se pelo que o leitor ouve e não pelo que vê. Na Alta Idade Média, grosso modo, o leitor lia soletrando as palavras, buscando o sentido de cada uma, próximo do que ocorre hoje quando se lê uma língua estrangeira pouco familiar ou no período de alfabetização. Tomava-se cada palavra como entidade separada do discurso, para finalmente mussitar uma solução.

A partir dos séculos XI e XII inicia-se uma grande transformação nos modos de escrita e de leitura, o que se deve fundamentalmente à formação das cidades. Os feudos concentravam o poder econômico e político nos castelos que, estrategicamente situados, permitiam ao senhor controlar, panoramicamente, suas propriedades e súditos à volta. O universo feudal caracterizava-se pelo poder centralizador e pela estrutura estanque, de poucos fluxos. Uma nova dinâmica foi introduzida pela urbanidade que teve origem a partir da reunião de burgos.

O desenvolvimento desses espaços era intensificado pelas atividades de comércio e de produção, o que representava um espaço de circulação, de trocas de idéias e de mercadorias. Diferente dos feudos, a cidade estenderia seu poder ao exterior, controlando sua circulação através das muralhas, mas mantendo a porosidade e a interdependência entre ela e os subúrbios, entre ela e as outras cidades. A cidade configurava-se como uma encruzilhada. Espaço de confluência intensificador de novos fenômenos culturais e sociais, a provocar a ruptura das constituições sagradas impostas pela igreja e pelo poder senhorial, configurando nova divisão social e o desejo de igualdade. Nesse ambiente surgiu a universidade, que, embora administrada pela igreja, teriam acesso a ela pessoas de origens diversas e não exclusivamente religiosos ou nobres. O ambiente universitário e os ambientes político e econômico compunham os três principais espaços da cidade medieval. Nestes trabalhavam profissionais como juizes, notários, advogados, artesãos e docentes. Mas, como é característico de qualquer configuração social/urbana, haviam os excluídos do universo social desejado, o que confronta radicalmente o esforço de ordem da Alta Idade Média onde cada qual deve ter sua ocupação e seu lugar. Entre estes personagens errantes estariam os chamados Goliardos, que, sem recursos e sem domicílio fixo, formavam grupos de estudantes pobres. De acordo com Jacques Le Goff (2003, p.48) os goliardos seriam produtos da mobilidade social urbana característica do século XII que partiam para uma aventura intelectual de cidade em cidade, de universidade em universidade, em contato com diversos mestres, recolhendo migalhas de conhecimento, vivendo de jograis e mendicâncias. Estes personagens são exemplos de imagem de um universo de circulação, onde se entranham linguagens e povos de origens distintas, a exigir o esforço de organizar, administrar a sociedade pela comunicação.

Neste movimento urbano, de estruturas determinadas e rupturas, é que surgem os intelectuais ou os chamados escolásticos, que exerciam o ofício da pesquisa e do ensino. O intelectual medieval é um profissional, tal como outros na divisão de trabalho estabelecida nas cidades, com suas técnicas e materiais básicos e tal como um mercador é um vendedor, um “vendedor de palavras” (Ibid.). A prática de leitura dos escolásticos (e suas atividades correlatas como o estudo, o comentário e o sermão) impôs a reestruturação do texto escrito. Nesse novo contexto germinou a ciência da linguagem, necessária para que se regule a definição do conteúdo da palavra, suas correspondências às coisas que significa. Esboça-se uma construção lógica e instrumental da linguagem, uma gramática regulada facilitadora das relações universais entre povos. A escrita muda para se adaptar à classe dos letrados e à nova configuração social e



econômica. A otimização do ato de escrita e de leitura se deu com a retomada da letra cursiva. Para facilitar a atividade do leitor, o escriba, introduz espaços claramente visíveis entre as palavras, recorre às abreviações para aumentar a velocidade de leitura, divide o texto em colunas para facilitar a percepção da linha, sinaliza as entradas com o uso da cor e a forma das letras para orientar a localização de determinada informação, define margens e entrelinhas. Enfim, compõe-se o texto de forma mais regular e vislumbra-se a interação visual entre o leitor e o livro. Houve no período expressiva popularização dos livros, que passaram a ser instrumentos de uso cotidiano. Para que pudessem ser frequentemente transportados, os livros tiveram seu formato diminuído. Com um número menor de iluminuras e miniaturas deixam de ser objeto de luxo.

59

A composição da página dos livros, com grandes margens, previa os comentários em forma de glosas marginais, que procuravam destrinchar o texto ao buscar o significado das palavras até chegar à compreensão das sentenças. O leitor ampliava o texto introduzindo acréscimos entre as linhas do texto inicial. O efeito sinestésico dos diversos exames resultava em textos circundados de glosas, abreviaturas e comentários de vários níveis. Junto às transformações de apresentação do texto houve também mudança nas convenções gramaticais, o que envolvia o ordenamento das palavras, facilitando a veiculação das idéias. Outro caráter do surgimento de novas práticas de leitura seria a introdução, por volta do século XIII, de índices relacionados à numeração de páginas e a distinção das diversas partes do texto facilitando o acesso às informações.

Mcluhan, em diversos de seus escritos, insiste nas vantagens das atividades relativas aos manuscritos medievais frente à cultura impressa, sobretudo no que se refere à oralidade. Para ele a filosofia escolástica se desenvolvia por meio de debates orais animados por comentários múltiplos sobre os textos, levando em consideração todas as coisas, possibilitando a abordagem dos assuntos por diversos ângulos. Mcluhan pressupunha que a forma oral conduzia ao enciclopedismo e não ao 'especialismo' surgido com a imprensa. Nos textos medievais, afirma ele, a palavra mantém sua original associação com o som, provocando a memória sonora, audiotátil e não visual. Os debates seriam propícios à progressão do pensamento e a fluidez sinestésica de idéias, o que se comprovaria, segundo esse autor, com a observação das páginas dos livros medievais impregnadas de textos acrescentados nas entrelinhas e nas margens.

De fato a cultura oral, por sua dinâmica, é prenhe de aforismos, aliteraões e sentenças entrecortadas.

Entretanto, a leitura pública não instigava necessariamente o debate, como sugere McLuhan, representava modos de publicar os textos. Com a leitura pública podia-se alcançar um número de pessoas inaptas à leitura. Já entre os escolásticos o ditado possibilitava ao estudante reproduzir os livros para tê-los disponíveis e, até mesmo para comercializá-los. As aulas dedicavam boa parte do tempo à produção de textos. Espaçadamente escritos, permitiam os comentários marginais que, em sua maioria, eram resultado das interpretações ditadas pelo mestre. Ainda que estas atividades resultassem em animados debates, McLuhan desconsiderava que elas pudessem funcionar como fator de pressão para cristalizar idéias, conservar opiniões, ao contrário de despertar o pensamento crítico e inventivo.

60

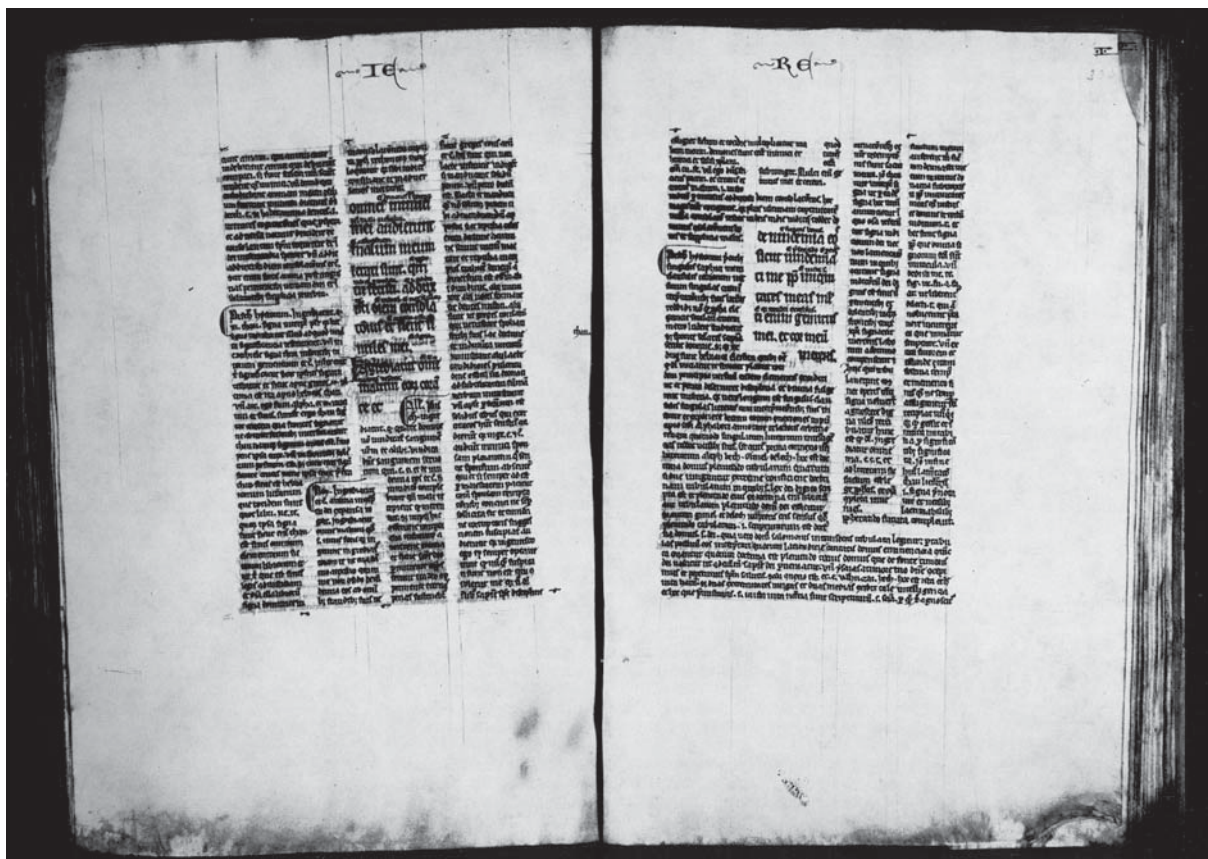
Potencialmente os textos medievais, determinados pelo caráter multiforme dos escribas, é que apresentavam possibilidades de quebras de consenso e não o embate oral. Neles a ordem se baseava na própria utilização, possuía-se certa liberdade para atribuir sentido às palavras, o termo se definia à medida que o pensamento avançava revelando a possibilidade de múltiplos significados. A instabilidade intrínseca destes textos, tanto gramatical como semântica, permitia grande liberdade de interpretação. Neles o leitor se deparava com sentenças curtas e soltas, convivendo com a ambigüidade e encontrando espaço para permutação e a livre associação. As palavras são assimiladas como entidades separadas a desdobrar-se nas relações ocultas sem respostas únicas ou verdades. De tal hipótese pode-se dizer que o debate serviria para estabilizar e unificar as leituras possíveis, ou seja, cerceá-las (ou melhor seria dizer orientá-las?) e não potencializá-las.

É o surgimento da leitura individual e silenciosa, ainda na Idade Média, que viria a encorajar o pensamento crítico “contribuindo para o desenvolvimento do ceticismo e da heresia intelectual” (Saenger, In: Cavallo, Chartier, V. 1, 1998, p. 162). A leitura privada propiciaria à atitude meditativa e interiorizada. Mas não havia ainda uma separação do sentido visual em relação ao sonoro, como ocorreria com o advento da imprensa. De fato, a nova configuração da página, com diagramas visuais orientadores de leitura e ilustrações esquemáticas, que interagem com o texto, vieram a facilitar a decifração do manuscrito visualmente, mas ainda assim, a leitura era essencialmente acústica. Lia-se com os lábios, ruminando as palavras (*ruminatio*) e com os ouvidos. Participava do ato de ler todo o corpo e o espírito. Não há ainda distanciamento do corpo em relação ao texto. O *habeas corpus* do leitor, ao qual se refere Michel de Certeau (2002, p. 272), a acompanhar o texto apenas pelos movimentos oculares, só viria mais tarde.

A relação entre os sentidos e o caráter tátil presente no processo de leitura medieval apresentada por Mcluhan é de especial interesse. “A descoberta pelos escolásticos de meios visuais para traduzir graficamente as relações não-visuais de força e movimento estava em completa e radical divergência com o positivismo textual do humanista” (Mcluhan, 1977, p. 154). No sistema de produção artesanal da Idade Média reconhece-se o valor individual de cada alma. Na igreja gótica, freqüentemente citada como o ‘livro do povo’, encontra-se em cada ornamento a expressão particular de seu artífice. O resultado é que cada elemento tem potência de expressão. Os elementos repetem-se, mas em ação livre, em movimentos descentrados. Seria este tipo de atividade artesanal que John Ruskin viria a defender no século XIX, ao mesmo tempo em que lançava críticas veementes à produção mecanizada na qual, segundo ele, o operário se submete a uma inteligência superior<sup>1</sup>, se transformando numa mera ferramenta animada. Sob as condições da atividade artesanal, o que inclui o texto manuscrito, o papel do autor é vago. Cada homem se afirma como um artesão que cria e transforma. Cria com Deus, cria com a natureza. Homem artífice. O processo de produção decorre de tendências naturais do homem medieval e resulta num corpo orgânico de luminescências estelares. Não há um espaço racional único onde cada coisa se encaixa, as coisas criam seu espaço e expressam-se como unidade, mas não se desconhece a relação. A concepção do espaço (de uma igreja, de uma tela ou de uma página de livro) é em princípio o de uma fronteira entre o mundo dos homens e o do invisível (da aparição). “Luz através” afirmou Mcluhan e não “luz sobre”. Um conjunto de figuras disseminadas espacialmente, que fazem os olhos vibrarem em movimento diáfano ao infinito. Para além dos astros, onde o espaço deixa de existir, acreditava o homem medieval, onde não existe o tempo, não há seqüência. Dissociação entre corpo e aparência – através da carne.

<sup>1</sup> Roland Recht (In: Duby; Lacleto, 1998, p. 207) demonstra que até meados do século XIII o desenho arquitetônico não era utilizado. Ou seja, não havia a figura do arquiteto como conceptualizador, determinando previamente o plano do edifício, através da expressão racional do desenho, e distribuindo os papéis no interior do estaleiro. “Os arquitetos eram, pois, sobretudo práticos, presentes e ativos no estaleiro, no meio dos outros corpos de ofícios”. Os desenhos existentes não eram relativos “ao processo de construção, mas destinava-se a consignar as grandes linhas de um plano que o abade devia respeitar” (Ibid.)

“(...) o Verbo veio ao mundo através de Maria, revestido pela carne; e ver não era compreender; todos viram a carne; o conhecimento da divindade foi dado a uns poucos eleitos. (...) a letra aparece como carne; mas o sentido espiritual que ela encerra se percebe como divindade. (...) Abençoados os olhos que vêem o espírito divino através do véu das letras.” (Orígenes, Apud: Ibid, p. 152)



Isaías e Jeremias, século XIII.

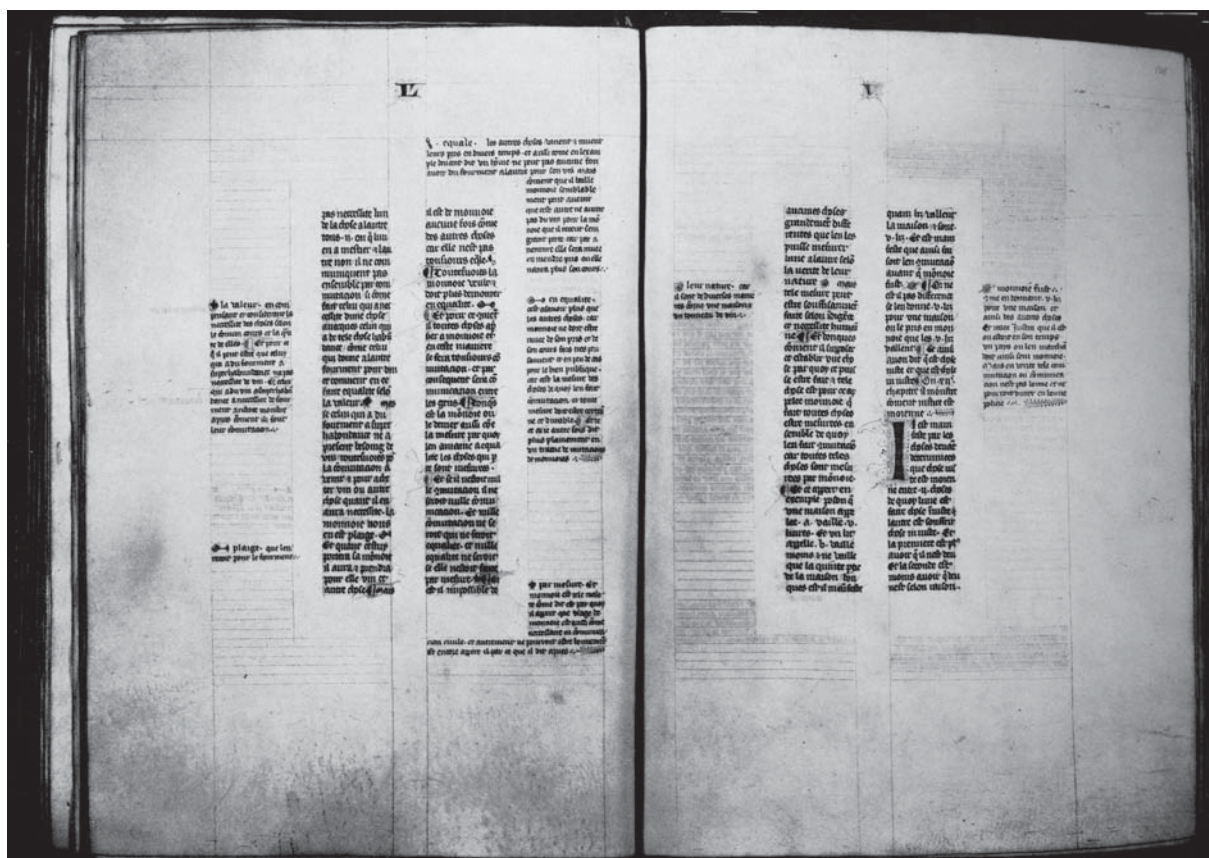
Entre os escolásticos da Idade Média o livro se transformou num instrumento de trabalho, estabelecendo-se ao mesmo tempo como uma máquina de leitura (Valéry) e uma máquina de pensar (Borges). Havia uma espécie de produção coletiva do livro. A rigor não se diferenciava consumidor e produtor, leitor e autor. No manuscrito reproduzido acima encontra-se numa mesma página, um texto, uma glosa interlinear e uma ou duas glosas marginais. O início de cada glosa é indicado por um colchete, o nome abreviado do glosador e a palavra glosada. No alto e na base da coluna coloca-se uma marca remetendo os diversos fragmentos de glosas, uns aos outros. A mancha do texto normalmente apresenta duas colunas pequenas e duas grandes, mas o escriba não hesitava em traçar novas colunas.

A adequação perfeita dos diversos elementos, apesar de realizados por mais de uma pessoa e em momentos diferentes, se deve às convenções fixas e estáveis da época. Cada um sabia como intervir e como obter determinado resultado: colocação do texto, da ilustração, da apresentação gráfica. O livro adquire neste momento uma estrutura que integra os elementos da escritura e da leitura. A diagramação não era meramente uma questão estética, mas uma disposição mais eficaz para o exercício intelectual da escrita e da leitura. Compreendia todo um sistema de convenção de pontuação, de abreviação, de signos; hierarquia de estilos de escritura e de suas proporções em relação aos formatos; divisão de capítulos e de alíneas.

Havia um trabalho prévio à

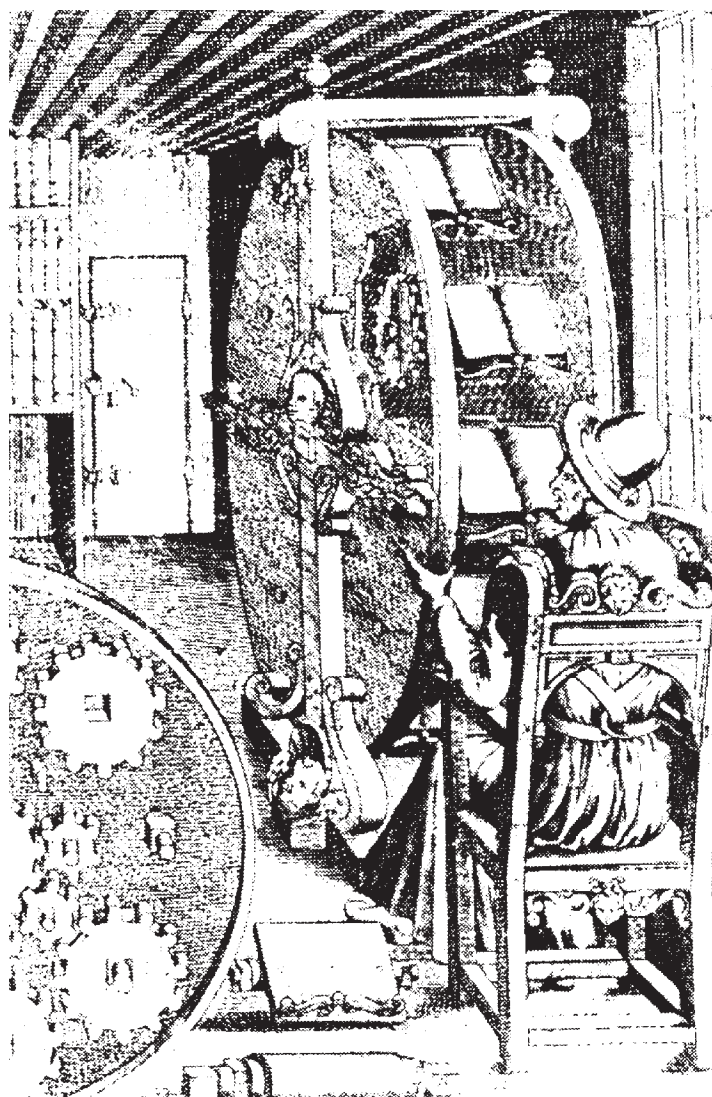
transcrição e à ilustração dos manuscritos. As divisões de colunas e linhas eram cuidadosamente traçadas para guiar a mão do escriba. Especula-se que esta prática surge com a utilização do pergaminho, já que a fibra do papiro dispensava o trabalho de traçar as linhas.





Ética e Política de Aristóteles, século XIV.

Alguns livros deveriam ser ricamente ornados e ilustrados. O livro reproduzido acima era destinado a uma encomenda real. Este livro deveria receber ainda miniaturas e iluminuras como indica os espaços deixados no esquema da diagramação, excepcionalmente arejado. O texto aparece em duas colunas estreitas e as glosas são dispostas nas colunas laterais devidamente identificadas com sinais na parte superior da coluna. A caligrafia é mais regular e cuidada.



Máquina de leitura apresentada por Agostino Ramelli, 1588.



Com a imprensa, a regulamentação do fluxo linear da linguagem impressa permitiria o ganho de velocidade da leitura, caracterizando-se pela objetividade e ordem da forma. A concepção do livro impresso, pelo próprio efeito da duplicação, e a ampla organização e difusão de textos passariam a exigir critérios de unidade e coerência a partir do exercício da análise textual, ordenamento alfabético ou indicial, paginação, etc. Procedimentos de organização que resultam de duas atividades simultâneas: 1) a atividade combinatória de informações com o cruzamento de textos diversos, o que na época derivava da diversidade gerada pelo intercâmbio transcultural; 2) a uniformização e padronização de tradições divergentes e contraditórias sob critérios de unidade, coerência e harmonia. Ambas envolvem procedimentos característicos da atividade científica: comparação e classificação, a gerar novos sistemas de pensamento fundados na indução e dedução, meios e fins, linearmente combinados.

65

A lógica de organização textual afetaria e incentivaria o surgimento de novos sistemas de pensamento e novas ciências. Ainda que para os cientistas modernos o desenvolvimento da ciência se desse, não através da leitura de textos, mas pela observação direta do 'livro da natureza' preferindo serem retratados segurando plantas e aparelhos de observação, ao invés de livros, o método de construção do texto e do conhecimento científico na renascença se assemelha. O erudito humanista empreende a leitura extensiva de diversos livros, tendo em vista a padronização das diversas versões dos textos manuscritos em diferentes tempos a serem reunidos num único exemplar impresso. Para a consulta da ampla gama de livros simultaneamente, inventa-se a partir do século XVI aparelhos para facilitar o trabalho literário. O engenheiro italiano Agostino Ramelli publicou, em 1588, um livro sobre máquinas, no qual descreveu e ilustrou "uma bela e engenhosa máquina, muito útil e conveniente para as pessoas que têm prazer no estudo" (Ramelli, Apud: Manguel, 1999, p.155). O engenho possibilitava a disposição de livros abertos numa roda em posição vertical a ser girada sob o comando do leitor, recuperando com rapidez uma ou outra informação, podendo assim entrecruzar referências, aprofundar a discussão de pormenores e mapear as similitudes e distinções. Do mesmo modo no exercício das ciências naturais, se buscava a aproximação entre as diversidades, a atração das matérias umas às outras e as relações estabelecidas entre duas coisas ou lugares. O objetivo era fazer com que os elementos de tempos e espaços distintos circulem em um veículo que os inscreva e os torne acessíveis aos olhos de todos. Ilustra bem o intento o exemplo dos pássaros empalhados expostos em galeria do Museu de História Natural de Paris analisado por Bruno Latour (In: Baratin; Jacob. 2000, p. 25). Trazidos de diversos locais do mundo

e épocas distintas os pássaros são imobilizados pelo empalhamento, preservados e correlacionados uns aos outros e apresentados ao visitante, classificados “por um fino jogo de escritas e de etiquetas, (...) por um sistema retificável de prateleiras, de gavetas, de vitrines” (Ibid, p. 26). Retirados do caos e da dispersão natural onde viviam, destacados da vida, cuja dinâmica e fenômenos são de difícil figuração e escapam aos dispositivos da visão, os pássaros passam a estar disponíveis à comparação e à denominação característica. A ciência natural estabelece recortes visíveis em elementos que se encontram representados confusamente por funcionamentos simultâneos para oferecê-los analisados dentro de uma ordem de descrição perfeitamente clara. Dispõe-se um quadro das variáveis da descrição num esforço de classificação e análise das identidades e diferenças filtradas dos traços comuns e das superfícies visíveis. Para tanto, os elementos devem se encontrar ali justapostos, ‘purificados’, excluídos das incertezas e do embaraço de seu habitat, para encontrar uma descrição. O esforço é de por em ordem o conhecimento e representá-lo num sistema, no qual qualquer elemento pode vir a localizar-se. O naturalista persegue a visualidade estrutural ao “pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas e transcrever, em seguida, o que ele recolhe em palavras lisas, neutralizadas e fiéis” (Foucault, 1995, p. 145). A operação da ciência poda e escamoteia a autonomia e as qualidades dos objetos para unificá-los. Submete a realidade em sua pluralidade à unidade homogênea, segundo distribuições ordenadas sob critérios de aproximações e afastamentos. Ao procurar a distinção do objeto, a ciência o separa do caos natural através do seu desenraizamento. Exilado que está o objeto da coexistência dinâmica e controladas as contradições *do que poderia ser*, próprias da potência dos seres dotados de vida, a ciência proclama *o que é*.

\*

A visão do observador é pressuposta panóptica, o reconhecimento pleno sobre a diversidade concorre à padronização. Na pintura convencionava-se a perspectiva dispondo todos os objetos num espaço tridimensional homogêneo contínuo, global. Que se compare, a título de exemplo, as imagens produzidas por Giotto e a pintura renascentista. Em Giotto, apesar das figuras já apresentarem volume e fisicalidade, os pontos de fuga são independentes, cada elemento cria seu próprio espaço, evidenciando-se o valor da interdependência do espaço e das figuras em sintaxe relacional característica do pensamento icônico medieval. Já na pintura clássica as imagens apresentam todo um mundo enquadrado nas leis do movimento retilíneo, ou seja, estando todos os elementos inseridos num espaço racional único e contínuo.

O objetivo era transmitir um quadro de referência espacial global e uniforme. Transformação semelhante ocorreu no modo de representação dos mapas desenvolvidos a partir do século XV. Os primeiros grandes navegadores não contavam com mapas que oferecessem um uniforme quadro de referências do mundo. Utilizavam-se de mapas manuscritos irregulares e multiformes, ou mesmo, navegavam por espaços ainda não cartografados, tendo que unir e tecer suas errâncias, costurando o mundo conhecido ao desconhecido, recompondo-o. Não é por outro motivo a surpresa causada pela descoberta da América, ou o fato de se pensar que se tivesse chegado às Índias. A América não cabia naquele mundo, era preciso recompor e ampliar a teia. Procurou-se, a partir de então, o ‘fechamento do espaço geográfico’ mediante a troca de informações de cada investida marítima. As informações conquistadas por observação direta, eram planificadas em gráficos de coerência ótica (resultante da classificação de um sistema de signos e grupo de códigos determinados), que representassem uma situação dada e que permitissem comensurar o mundo e transmiti-lo globalmente aos olhos. Mediante coleta sistemática de dados desenhou-se um quadro de referências espacial uniforme e global do mundo, ao contrário das múltiplas imagens encontradas nos mapas medievais.

67

Havia, portanto, o desejo de elisão e abarcamento de todas as informações. Atingir todos os níveis de conhecimento e compilá-los implicava na “tensão entre o exaustivo e o essencial” (Chartier, 1998, p.73), que resulta em arbitrar e restringir o que tinha excelência de cultura, determinar o isto e o aquilo do mundo que merecia acabar num livro. São diversos os exemplos de livros publicados, sobretudo entre os séculos XVII e XVIII, nos quais se empreendia a tarefa de reunir todos os saberes (muito embora a própria multiplicação dos saberes, esta instigada pela efervescência de títulos publicados pela imprensa, não propiciasse qualquer esperança de esgotamento). O exemplo mais famoso é a *Encyclopédie* de D’Alembert e Diderot realizada no século XVIII.

O texto enciclopédico deve ser simultaneamente legível e de referência. Primeiro, o conceito de legibilidade, de leitura contínua e fluida, implica na própria concepção de razão: ordenamento do discurso com sentido, clareza, medida e proporção de modo a torná-lo compreensível a um amplo espectro de leitores. O texto deve encontrar a exatidão dos termos com concisão e, ao mesmo tempo, ser completo. Segundo, a enciclopédia é justaposição de elementos parciais que ao mesmo tempo em que postula uma homogeneidade, deve conquistar uma organicidade. Ela deve facilitar a consulta, disponibilizando qualquer dado a partir de determinadas operações, permitindo uma

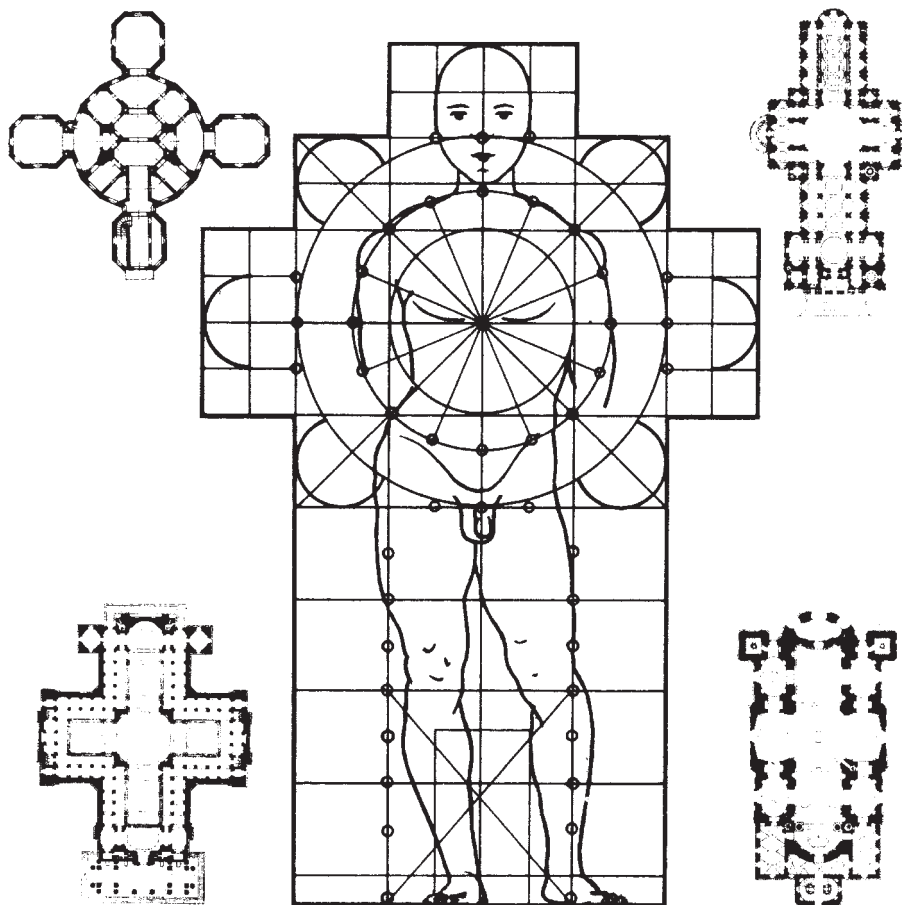
leitura não-linear. Deste modo o sentido do discurso não pode ficar isolado, devendo estabelecer uma relação com a totalidade, visto que os significados se entrecruzam. Conexões que o termo enciclopédia já evoca. Uma exposição alude a outros conhecimentos implícitos e assim sucessivamente, exponencialmente às figuras do cosmos. Como chegar à unidade, à coerência e à homogeneidade? Como articular as multiplicidades? Projetos anteriores ao de D'Alembert e Diderot procuravam estabelecer uma disposição orgânica das matérias ao procurar reproduzir a ordem do mundo segundo critérios de analogia, de subordinação etc., tal como compreendidos e idealizados no período de produção. A referida Enciclopédia, em contrapartida, introduz como novidade o uso do alfabeto como elemento de ordem. Elemento neutro e arbitrário e por isso eficiente dispositivo de localização das informações por sua universalidade, sua ordem é ensinada no primeiro momento de alfabetização e é idêntica em todas as línguas que do alfabeto se utilizam. D'Alembert, para estabelecer a conexão entre as matérias, define um sistema de classificação baseada na tripartição de Bacon: memória, imaginação e razão, respectivamente história, poesia (artes em geral) e filosofia (atividades científicas). Na Enciclopédia o caráter indicial do livro ganha potencialidade. A compreensão de sua estrutura – índices de assuntos, ordenação alfabética, blocos de texto inter-relacionados – permite o acesso a assuntos diversos que se conectam a partir de ações que integram a informação: o folhear, a localização da página, o movimento da vista na página da esquerda para direita nas linhas e do alto para abaixo na ordem alfabética. A entrada e a saída podem dar-se de qualquer ponto respondendo à dinâmica de leitura e à sinestesia do pensamento.

No entanto, ainda que o primeiro momento de análise de uma situação se dê por conexões não lineares, a análise desempenhada pela linguagem manifesta-se inevitavelmente pela ordem sucessiva dos signos verbais. Para tornar possível o pensamento científico manifesta-se a necessidade de uma língua perfeitamente analítica. Nela a representação do todo não é dada a um só instante, desdobra-se parte por parte no tempo, linearmente. Por esse motivo a gramática assume fundamental importância na idade clássica, tratando da análise dos valores representativos da sintaxe e do ordenamento dos vocábulos, pontuação e catalogação. “A Retórica define a espacialidade da representação, tal como ela nasce com a linguagem; a Gramática define para cada língua a ordem que reparte no tempo essa espacialidade” (Foucault, 1995, p. 99).

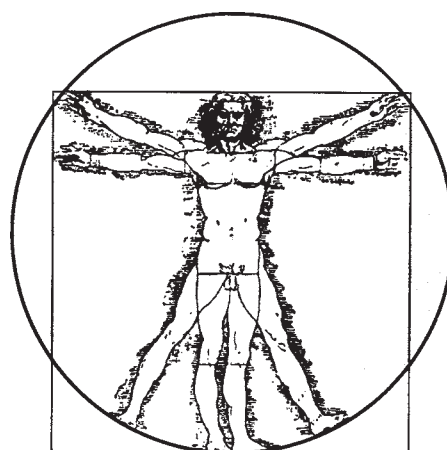
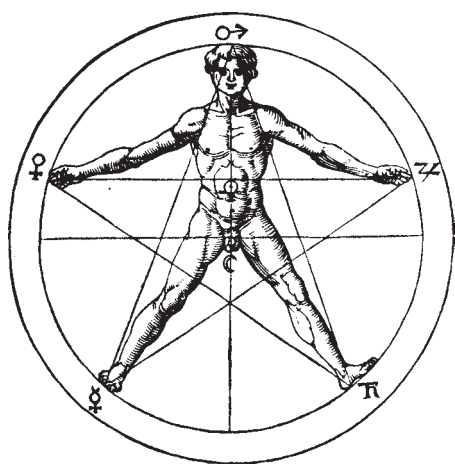
A organização da matéria na página impressa deveria oferecer, pela estrutura, o desdobramento linear da linguagem. A imprensa possibilitou apresentar

visualmente textos e gramáticas uniformes. O que se estende à uniformização do léxico, ainda instáveis na era medieval, e à publicação de dicionários e livros de referência.

Mas, ao mesmo tempo em que a impressão retínica era intensificada, o tipo móvel em metal revela ao homem ocidental a autonomia da letra como unidade formal, não se restringindo, como signo, a representação gráfica de um som da língua. Se já a partir do século XII a adoção de palavras separadas despertaria o interesse pela composição do texto passando os autores a escrever de próprio punho as suas obras, aperfeiçoando estilo e a composição das frases, a objetividade da forma e a mobilidade da letra na tipografia apresenta leis ainda distinta daquelas suscitadas pela prática do manuscrito. A manipulação da caixa tipográfica revela a natureza estatística da linguagem (basta observar o espaço dedicado a cada letra numa caixa de tipos) e obriga a reconhecer que os brancos têm a mesma materialidade da letra (peças de metal são inseridas entre as palavras e nas entrelinhas). Isto concerne a um jogo específico da linguagem escrita que se refere às suas margens, seus brancos e seus silêncios, particularidade que só viria a ser amplamente explorada a partir do século XIX, pois no primeiro momento da imprensa se procurou chegar a uma forma canônica dos livros. Para Roland Barthes (2000) a homogeneidade da ideologia burguesa, que imperou até meados de XIX, impôs uma escrita única e instrumental, puramente a serviço do conteúdo. Nas escritas clássicas, literalmente de classe, afirma Barthes a universalidade da linguagem se constitui como um bem, ou melhor, um ideal comum. O texto escrito e a configuração do livro teriam função reguladora e modeladora de condutas. Exercia-se sobre os textos censura e controle para que não colocassem em questão a ordem ou a moral. Para tanto constitui uma semântica perene e sólida e, sintaxe com princípios de uniformidade. Molda-se a frase no intuito de moldar e conter a interpretação do leitor. Não havia forma que pudesse ser apropriada, (re)cortada ou trabalhada de modo diferenciado e individual. Evitava-se, no seu uso, a ambigüidade de suas funções. O objetivo de simplificação, precisão e de economia do sistema de escrita, que conheceu uma espécie de culminância na idade clássica, perderia *consistência* a partir da segunda metade século XIX. Ou seja, após objetivar o absoluto controle da entropia na escrita e de seu uso quase exclusivo através do livro, ela é lançada às ruas e se vê impregnada novamente por metáforas, pela figuração e pela iconização, questões estas que serão retomadas mais adiante.



Francesco Di Giogio Martini ,1480.



Leonardo da Vinci, 1512.

### O homem a medida de todas as coisas

A imagem do homem como uma espécie de microcosmo no centro de um universo que ele reproduz. O homem é a própria natureza e pode transformá-la com sua atividade.

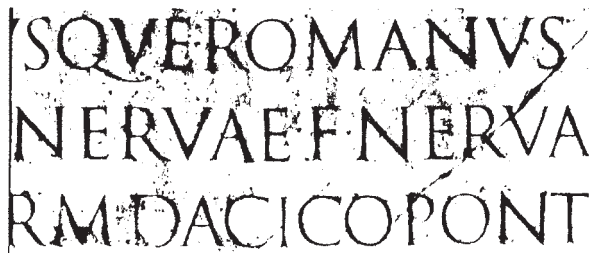


Na Renascença iniciou-se a investigação sistematizada para concepção de caracteres adequados às particularidades da impressão em metal. Os humanistas, inspirando-se na elegância das letras lapidares romanas, irão buscar a regularidade e objetividade da forma por meio do rigor da geometria.

A atividade de composição dos caracteres móveis ressalta duas propriedades da escrita, pouco observadas no manuscrito: a) a letra como entidade independente, um signo como unidade formal autônoma, do qual deve-se fixar em metal seus traços; b) o uso consciente dos espaços em brancos que na caixa tipográfica são elementos físicos como os outros signos.

Neste período procurava-se inter-relacionar todos os aspectos do conhecimento e o homem renascentista exercia simultaneamente diversas atividades: pintor, gravador, geômetra, arquiteto, escritor e teórico. A concepção dos signos responde a este contexto, no qual articula-se em cada elemento do mundo, na mais singela das formas, “o signo do homem, a mão de Deus e a unidade prodigiosa do universo” (Cohen, Apud, Massin, 1970, p. 23).

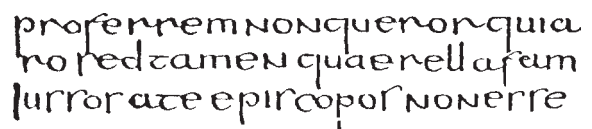
71



Fragmento da coluna de Trajano

### Coluna de Trajano

As inscrições lapidares, nas quais o rigor e a funcionalidade eliminam quaisquer traço de subjetividade, expressam em sua imagem a organização social da Roma antiga. São inscrições das leis. O cidadão pertencia inteiramente ao Estado – seus bens, seu corpo, sua alma – nada restava de liberdade individual. Cidadãos disformes e defeituosos deveriam ser eliminados.

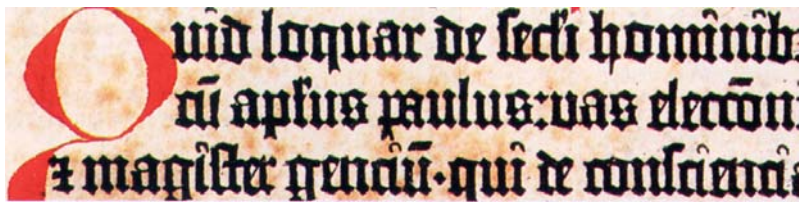


Semiuncial, século IV

### Cursiva Romana

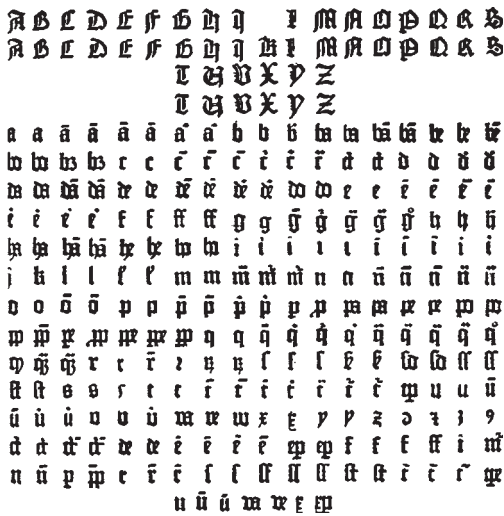
Encontra-se também entre os Romanos a ancestral das letras minúsculas desenvolvidas pela tipógrafos da revolução impressa, a semiuncial. Criação do período romano derivava da uncial e da cursiva romana.





et locavit eā agricolis  
fectus est. Cum autē  
appropinquasset: n  
ad ammalas ut arri

Acima e ao lado fragmentos da *Bíblia de 42 Linhas*.

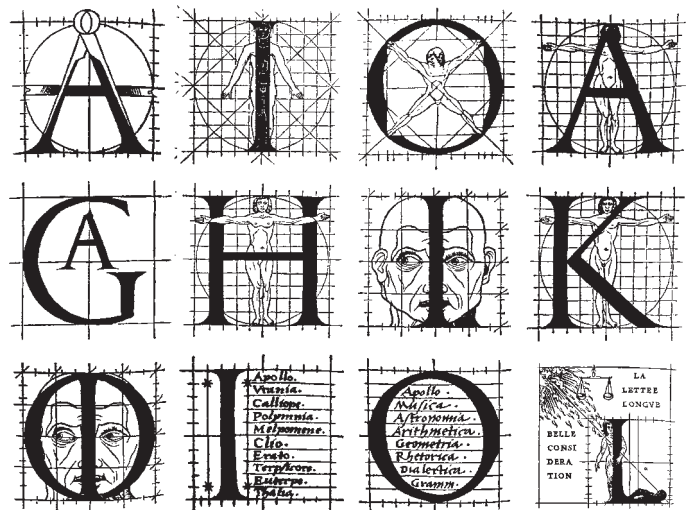
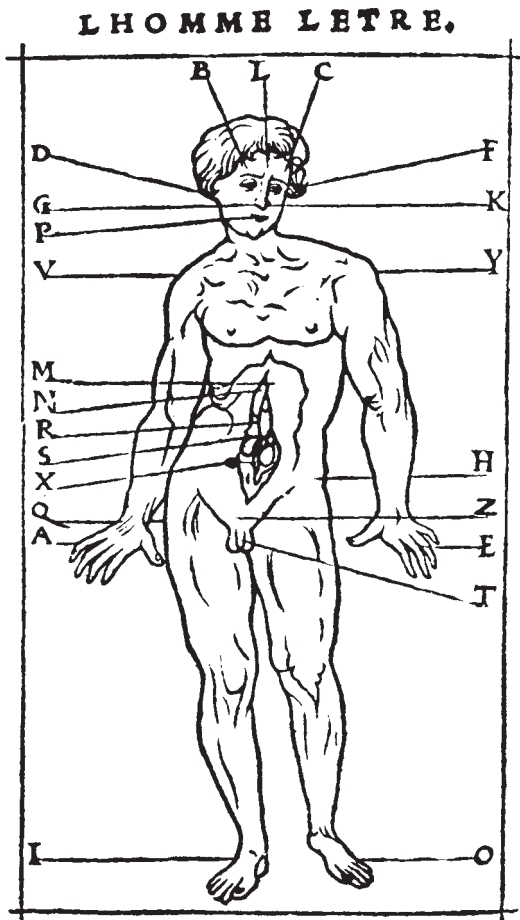


Catologação apresentada por Emil  
Ruder com variantes das letras  
encontradas na *Bíblia de 42 Linhas*.

## Gutenberg - Bíblia de 42 linhas (1455)

Gutenberg, em sua *Bíblia de 42 linhas*, procurou simular a variação típica dos manuscritos. De acordo com o modo de escrita do período ele utilizou cerca de 300 sinais: abreviações, ligaduras e um grande número de letras mais ou menos largas para melhor justificar as linhas.

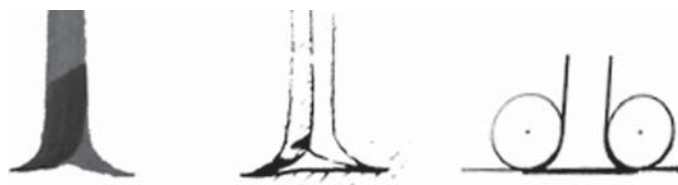
72



## Geoffroy Tory - Champ Fleury (1529)

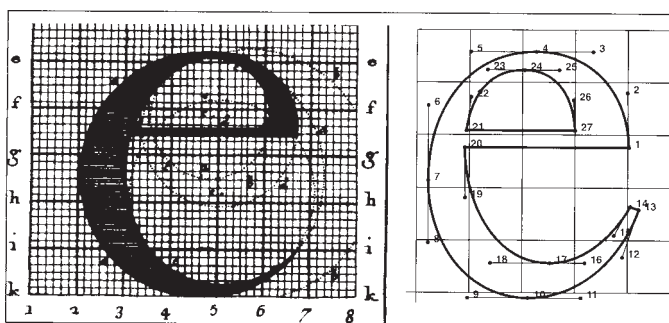
Inspirada pelos manuscritos humanistas do século XV, que se opunham ao gótico empregado por Gutenberg, as primeiras tipografias renascentistas ainda mantinham características da escrita à pena. Geoffroy Tory incorporou na construção de seu trabalho a síntese cosmológica do início da Renascença. Seus estudos de desenhos tipográficos fundem racionalismo e misticismo. A partir de pesquisa ao mesmo tempo caligráfica e tipográfica Tory desejava encontrar

um novo meio de revelar o universo de conhecimentos contidos nos signos e a relação ideal que sustenta toda forma natural. Ele utilizou a teoria da proporção derivada da figura humana como base de seus desenhos. Sempre com o objetivo de alcançar a absoluta harmonia, ele procurou estabelecer relações entre os sons, as formas e os deuses. Ao tratar todo o conjunto de questões da escrita impressa, Tory também introduziria modificações no uso da pontuação e ortografia. Sobre o tema ele publicou um pequeno fascículo intitulado *Briefue Doctrine pour deument ecrire en langage françois* (1533) expondo as exigências de acentos e signos auxiliares na língua francesa.



A serifa no primeiro momento ainda influenciada pelo gesto da mão e da pena, do qual se distanciaria mais tarde com a construção puramente geométrica.

73



1. Académie royale, 1695

2. Adobe, 1995

### Romain du Roi (1695)

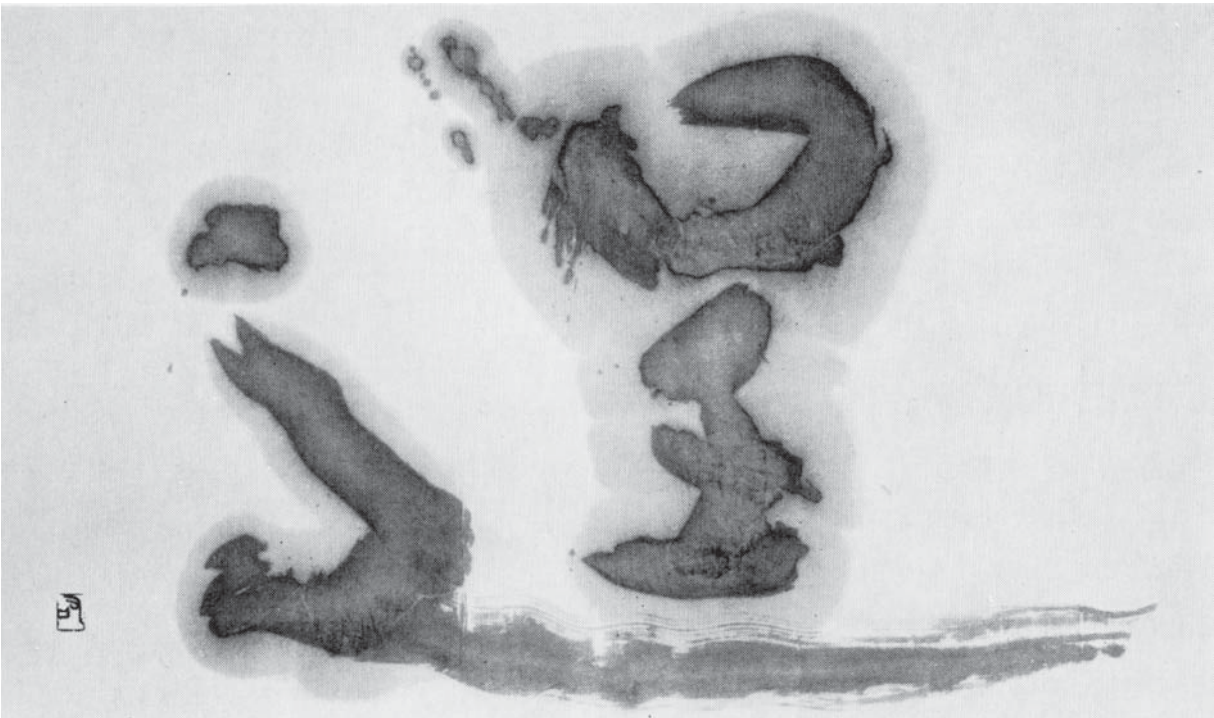
No fim do século XVII, uma reforma na Imprensa Real da França, propiciou a criação de novos tipos muito diferente das desenhadas até aquela época. A comissão de reforma designada pelo rei Louis XIV em 1695, movida pela paixão daquele período por métodos científicos, cria um diagrama

ortogonal rompendo com a forma orgânica do tipo humanista, eliminando resíduos de referência ao movimento da pena e, por sua vez, ao manuscrito. Subdividindo a superfície em unidades mínimas o diagrama permite modulações matemáticas combinando círculos e retas. A construção do tipo *Romain du Roi* já contém praticamente todos os ingredientes dos desenhos realizados hoje em computador. Pouco utilizado no período em que foi criado, influenciou os desenhos de caracteres nos séculos posteriores.



### Didot (século XVIII)

Utilizando-se de métodos semelhantes aos da realização do *Romain du Roi*, Didot polariza as diferenças de espessura na modulação da linha e cria o ponto tipográfico. Este fundamental para regular a intensidade de brancos e pretos no exterior e interior da letra, em função da fluidez da leitura.



Yukei Tejima



Duville, *l'Art du tracé rationnel de la lettre* (in: Peignot, 1982)

A invenção da imprensa não faria desaparecer a caligrafia. Ao contrário, a imprensa favoreceria o aprendizado da escrita e da leitura. O homem letrado deveria apresentar uma caligrafia de traços firmes e elegantes.

A escrita alfabética por suas características solicita a manutenção da linha durante uma seqüência de gestos até corporificar a palavra. A permanência do contato da pena sobre o papel força a estreita proximidade entre a mão, o instrumento e o suporte. Apóia-se sobre o papel. Cola-se o olho no trilho. A atenção ao espaço gráfico cede à concentração dedicada ao curso da linha. Temporalização.

No Oriente manteve-se, desde os primórdios, o uso do pincel e de outros instrumentos naturais de escrita. O calígrafo oriental, aos modos da pintura, busca plasticidade mais pura e a relação espacial dos elementos e, diferente da pintura, a marca de cada gesto é definitiva e não pode ser velada. O domínio do pincel inicia-se no aprendizado da escrita, antes de sua utilização na pintura. Os movimentos dos traços são entrecruzados e não contínuo. Na escrita oriental cada ideograma evidencia-se como uma totalidade relativa, figurando-se no espaço. Mas, no Oriente, o uso caligrafia ultrapassa os limites da escrita, pois liberta o signo do sentido preciso do contexto verbal, tornando-o impreciso, equívoco, um signo plástico. Ao final aprecia-se a composição dos elementos e as ocorrências de casualidades. Espacialização e configuração.

75

No Ocidente abandonou-se o pincel e outras ferramentas primárias, à procura de instrumentos que possibilitassem traços mais precisos. Os modelos que inspiram o manuscrito são as gravações em pedras. O estilete, o estilo. A rigidez do cálamo e da pena convém à formação do caractere retilíneo e esquemático (Peignot, 1982, p. 69). O talhe da pena é determinante na conquista do valor construtivo e consciente do desenho.



## Manuais de Caligrafia



R. Gething, *Calligraphotecnica*, 1619

A partir do século XVI, sobretudo no século XVIII, produziu-se grande número de manuais de caligrafia. Eles serão essenciais como princípio de standardização e legibilidade na elaboração de documentos para negócios e transações legais.

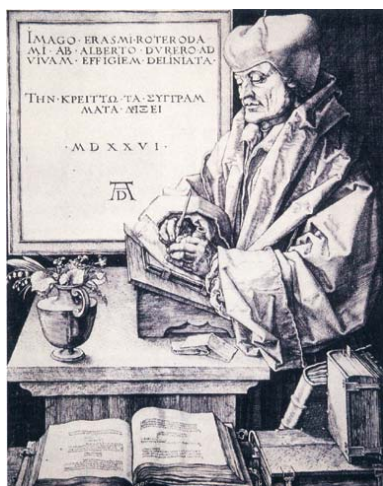
76



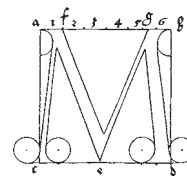
Johan Marken, *Liber artificiosus alphabeti maioris*, 1782. Exercício de caligrafia.

### Liber artificiosus alphabeti maioris

Os números traduzem qualquer elemento de ligação dos homens com a vida. Esta concepção, bastante presente na modernidade, segue tradição esotérica utilizada pelos renascentistas na procura da forma ideal. O *Liber artificiosus alphabeti maioris* publicado no fim do século XVIII, se destina a apresentar essas concepções e a alimentar a curiosidade mundana a cerca das ciências, “que apenas a ignorância as tornaram ocultas” (Peignot, 1982, p.70). A poética contida nos signos fica abandonada no subconsciente quando suas formas se tornam muito familiares. A pesquisa realizada em caligrafia por homens como Dürer e Tory intenta fazer aflorar este mundo perdido, dar transparência aos conhecimentos que os signos contêm e mostrar os traços de sua face.



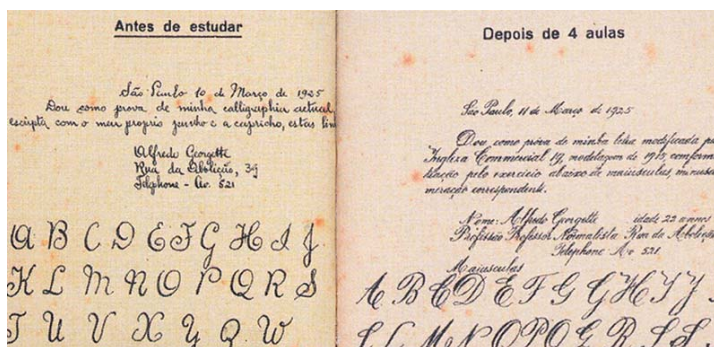
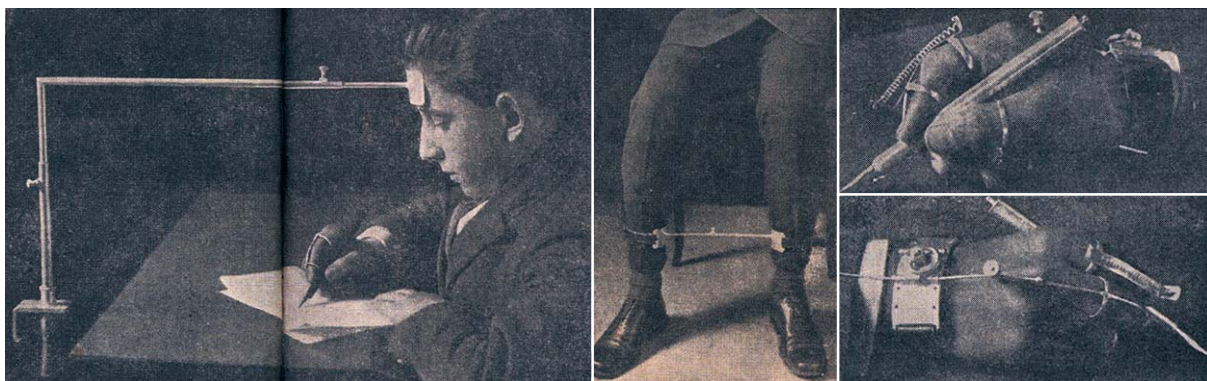
Albrecht Dürer, *Erasmus de Rotterdam*, 1526



Letra 'M', desenho de Albrecht Dürer

Dürer

No quadro *Erasmus de Rotterdam*, Dürer representa o encontro entre a gravura lapidar e a página do livro impresso, a produção do manuscrito. A lápide e o livro refletem um sobre o outro, estando o escritor/calígrafo na interface.

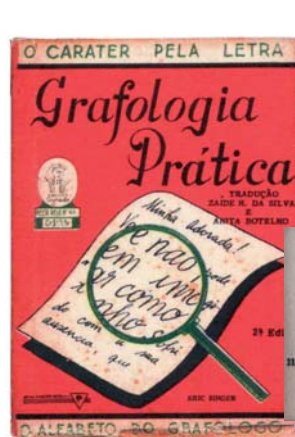


Antônio de Franco, *Método de Caligrafia* (Revista Tupigrafia 4, 2004)

## Método Franco

No livro *Método de Caligrafia* (Franco, 1920; In: Tupigrafia 4) são apresentados os aparelhos para se chegar à elaboração perfeita da caligrafia para fins comerciais. Controle da postura e do gesto para se conquistar a regularidade da grafia com padrão universal.

77



Eric Singer, *Grafologia Prática* (Revista Tupigrafia 4, 2004)

## Grafologia

Em tempos mais recentes desenvolveu-se o estudo da grafologia voltado à identificação da personalidade pela caligrafia. A revista Tupigrafia número 4 reproduz algumas páginas do livro *Grafologia Prática* de Eric Singer impresso nos anos 50. Naquele período, os principais usuários destes guias, segundo a revista, eram empresas interessadas na identificação da personalidade de um candidato ao emprego, e, a polícia na investigação de suspeitos. A grafologia estaria a serviço das instituições como elemento de investigação interessada em definir o caráter adequado para o bom funcionamento da ordem e do progresso. Hoje, a grafologia se soma às varias ciências de auxílio ao indivíduo na identificação de suas fragilidades e incertezas e, da solução para o sucesso. Após a consulta adequa-se a assinatura e o gesto ao caráter de sucesso.

Nas páginas do livro reproduzido expõe-se paralelamente a letra 'anômala' e o desenho ilustrando a personalidade que a caligrafia revela. Os desenhos mantêm os mesmos traços sintéticos, finos e cortantes das letras e, há a aproximação da configuração do desenho ao da letra, para que a associação seja mais direta.





Consta que o logotipo da Coca-Cola foi desenhado por volta dos anos 1890, pelo sócio e contador da empresa que, sendo um notário, estava habituado ao exercício da bela grafia comercial.

78

O logotipo chama atenção por sua sobrevivência mais do que secular, a despeito de ser anterior (e, portanto, não atender) às regras da 'Boa Forma'. Estas procuraram definir, a partir de conceitos técnicos e científicos, a qualidade formal para objetos produzidos pela indústria. O idealismo estético, extraído das vanguardas construtivistas, voltava-se à conformação geométrica/racional adequada às linhas de produção e aos critérios de pregnância e universalidade. Trata-se de uma estética da máquina, pouco voltada à representação. Sob esta ótica o logotipo da Coca-Cola, em análise apressada afeita a manuais, poderia ser descartado. O argumento: não apresenta boa legibilidade, é de difícil reprodução e vincula-se temporalmente aos maneirismos do *art nouveau* (hoje quem o associa a tal estilo ou tempo?).

A posição, contudo, não alcança unanimidade. Tom Wolfe, habitual crítico das vertentes funcionalistas e construtivistas, sentenciou: "Os logotipos de escritura manual da Coca-Cola ou Hertz – se pegam na mente e causam um reconhecimento instantâneo. Os logotipos abstratos são ineficazes a este respeito..." (apud: Manual de Imagem Corporativa, 1991, p. 88). A colocação por extremos parece extraída de algum manifesto modernista, nos quais sempre se confronta e delimita-se o espaço de atuação. É preciso manter sempre o arco estendido, dizia Décio Pignatari em período de embates e rupturas.

A Coca-Cola surgiu numa época em que a necessidade de um logotipo que particularizasse a marca da empresa já era latente, devido à prosperidade comercial e às formações da massas nos grandes centros urbanos no final do século XIX. Mas as realizações neste campo ainda eram rarefeitas e incipientes. A Coca-Cola aparece entre as primeiras empresas a investir numa marca registrada identificável, a partir do controle de suas aplicações, de ajustes prudentes no desenho e do apelo ao *status* social.

Um logotipo exige legibilidade global: a apreensão da palavra pela estrutura, como imagem, diriam os poetas concretos. No entanto, isto não depende necessariamente da clareza de cada caractere. A integridade da imagem do logotipo da Coca-Cola deve-se à particularidade de suas linhas e aos ajustes de seus movimentos para a corporificação da marca.



Selecionado em concurso público, o símbolo proposto por Aluizio Magalhães para as comemorações do 4º centenário da cidade do Rio de Janeiro em 1964 gerou polêmica.

Foi questionada a sua originalidade e, devido ao seu grau de abstração, considerado excessivamente intelectualizado e de pouco apelo popular.

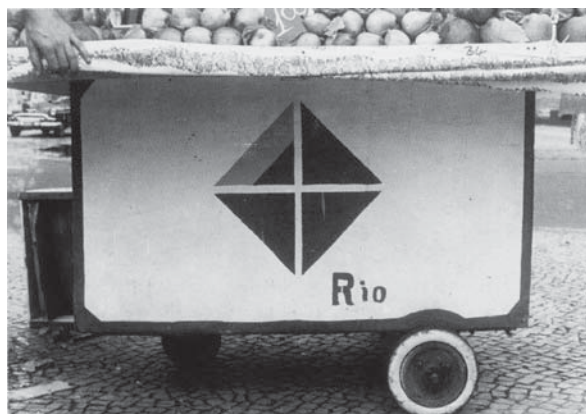
O símbolo em sua concepção se alinha ao ideal estético da escola de Ulm: construção de um objeto padrão, de comunicação direta e imediata, livre de filtros culturais ou sociais, reduzindo ao mínimo o ruído e ambigüidades. No desenho do símbolo não se encontra referência à paisagem ou a um detalhe particular da cidade. Opta-se por uma forma universal e de fácil emprego em qualquer meio. Sua significação deve derivar do uso sistemático.

“(...) a pedra da Gávea, o Corcovado, o Pão de Açúcar, particulares de um todo, são muito mais expressivas quando vistas na sua própria realidade, na sua imagem verdadeira, e nunca sintetizadas no aperto da medida de um símbolo” escreveu Magalhães (In: Souza Leite (Org.), 2003, p.172).

A concepção do desenho, espelhamentos e rotações, já fazia parte do léxico dos artistas concretos nos anos 50 e, por sua vez, esteve bastante presente na obra de Aluizio Magalhães nos anos 60 e 70. Na arte concreta, com suas postulações sobre o problema da estrutura dinâmica (movimento), a projeção e o agenciamento do espaço são privilegiados, tendo em vista a construção objetiva do espaço e da figura e sua apreensão.

No símbolo, o número 4, que serve de célula geratriz, é rebatido em movimento circular, o que resulta numa forma mais simples, o losango, do que a célula inicial e de maior pregnância. A forma, ao mesmo tempo em que se fecha nela mesma, ganha dinâmica própria, podendo ser desdobrada e combinada indefinidamente.

A despeito da polêmica, o símbolo passou a fazer parte do cotidiano da cidade, sendo reproduzido espontaneamente em fantasias de carnaval, vestuários, calçadas, fachadas, etc. Foi também adotado por ambulantes interessados em ver o seu negócio integrado ao evento. A simplicidade de sua forma permitia a sua ampla reprodução com o rigor das máquinas ou com a imprecisão das mãos. Mesmo com as distorções dos gestos indisciplinados dos grafiteiros o símbolo pode ser identificado, quando no contexto do evento.



O nome da empresa – Coca-Cola – composto por duas palavras com o mesmo número de letras, com som e imagens semelhantes – sugere um movimento de translação com possibilidade de espelhamentos. Esta característica é explorada graficamente. As letras iniciais “c” ao mesmo tempo em que se destacam do corpo das palavras, abraçam todo conjunto, integrando-os com a extensão da linha das iniciais ‘C’ ora por baixo, ora por cima, favorecendo o fechamento e a unidade da marca.

O uso de paronomásias e espelhamentos de palavras eram utilizadas na poesia concreta, como elemento auxiliar para estabelecer a unidade estrutural do poema. Estas características, ‘naturalmente’ presentes na marca Coca-Cola, permitiram ao poeta Décio Pignatari manipular Slogan ‘beba Coca-Cola’ com o rigor geométrico da poesia concreta e, elaborar sua desestruturação semântica a partir de jogos anagramáticos e fonéticos.

beba coca cola  
babe cola  
beba coca  
babe cola caco  
caco  
cola  
c l o a c a

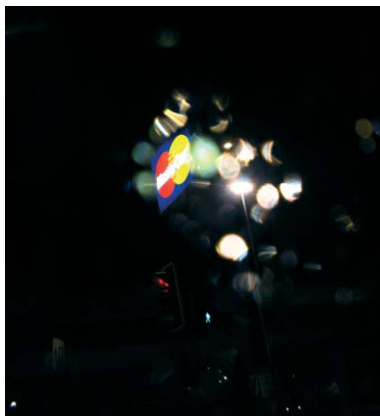
Elementos decompostos, desprendidos, espelhados e, sobretudo processados. Apreende-se o símbolo em seus desdobramentos. Identifica-se o ‘beba’ no ‘babe’, ingerindo ou expelindo, a ‘coca’ no ‘caco’, no todo ou na parte. Não é, portanto, somente o sentido de totalidade que importa, mas também o da fragmentação. A totalidade do símbolo compreendida no residual. Graças à força expressiva e à particularidade dos traços caligráficos de sua marca, a empresa pode lançar mão da exposição de sua marca em pequenos fragmentos (veja-se os painéis publicitários mais recentes), e ser identificada por qualquer fresta entre os abundantes elementos do espaço urbano. O caco da Coca já era entendido como elemento de comunicação pelo menos desde 1915, quando a direção da empresa solicitou o desenho de uma garrafa que pudesse ser reconhecida num pedaço de vidro. Nascia então a famosa garrafa da Coca inspirada num desenho de cacau.

“A ilustração de uma vagem de bagas de cacau, perto do verbete coca na Encyclopédia Britannica, despertou-lhe a atenção. Ele pode, na verdade, ter confundido cacau com coca.” (Pendergrast, Apud: Pinho, 1996, p. 122)



A jovem espanhola exhibe sua jovialidade com a cadência desprendida de seus movimentos. Jovialidade regida pelo trilho da onda.





Hoje a concepção do símbolo de uma empresa não procura necessariamente relacionar-se ao objeto ou ao produto. Não se trata mais de dizer o produto, mas fazer o símbolo fluir no universo do consumidor. Seus significados podem em algum momento congelar-se e em outro dispersar-se, passar de uma forma a outra, por negações e associações. Formas esvaziadas que aspiram a ser. Relações de imagens que inspiram o devir a ser do consumidor. Sintaxe relacional: ideografias.

um exemplo

o símbolo Mastercard

Intercessão de dois círculos, representado de forma semelhante a um gráfico escolar de conjuntos, *a priori* vazios e sem sentido.

Por sobreposições o símbolo é associado a outras imagens, inscrevendo o ideal de liberdade e prazer.

O *status* do ato de consumir: duas barracas de praia, duas bolas de sorvete, um par de pés pro alto vestidos confortavelmente com sandálias, duas cabeças que se tocam.

O design de filiação construtiva era pensado sob o ideário ético/socialista e voltado às questões de produção e funcionalidade (o objeto padrão, útil à sociedade). A indústria americana já em sua origem investe na distribuição e no consumo. As dificuldades de (re)produção de seus símbolos (a forma orgânica e o peso da garrafa, inadequação do logotipo à tipografia) não eram tão relevantes. A proposta é envolver o consumidor com a marca, em apelo à individualidade. Seu slogan: 'pensa no global, atua no local'. A estratégia é de expansão e conquista de todos os espaços. Presente entre os soldados americanos na guerra, junto aos astronautas no espaço extra terrestre, circulando seus símbolos entre todos os ícones do *american way of life*. Inscreve-se a marca por associações: a silhueta sexy da garrafa (anos 20) à Mae West ou à 'saia justa'; a onda ao movimento livre e jovial. Transforma-se revolução em estilo. Determinam-se atitudes, desejos. Leva-se o símbolo à boca: mama-se nele. A Coca-Cola, de certo modo, antecipou-se ao que hoje é explorado largamente. Não se trata exatamente de um sistema de identidade visual, no sentido de pré-determinar o uso da marca e as regras estritas de inscrição, mas sua inserção no cotidiano e no inconsciente. A marca cuidadosamente largada em cada esquina, intermitentemente, penetrando, com a fluidez de suas formas, pela periferia do olhar, entre o que se lê.



# **CALIGRAFIA**

## **EM 10 LIÇÕES**

**NUM MUNDO CADA VEZ MAIS COMPETITIVO  
ISTO É ESSENCIAL PARA VOCÊ !!!**

**33.39-2066**





(In: Dias Pino; Santos, s.d.)

O mundo prêt-à-porter

## cartografias

A operação diagramática é ativa, já é a leitura de alguma coisa. Ela gera e elabora conceitos através de elementos mínimos e simultâneos – verbais e não verbais. É ao mesmo tempo sintética e dinâmica. Permite a observação da situação (onde se está), a relação entre elementos distintos; a interferência e a introdução de novos dados, novos contextos (onde se ir).

Em tempos remotos homens se lançavam ao mar por espaços não cartografados. Outros, em terra, sonhavam e representavam um mundo que não se apresentava aos olhos. Imaginavam bestiários, abismos e paraísos.

Traça-se o mapa depois do percurso. Componentes colhidos em separado são examinados em suas relações. Retira-se o elemento de sua realidade, de seu contexto. Da contraposição de linguagens, dos diferentes tipos de choque, propõe-se um conceito. É preciso gerenciar, organizar os elementos na tentativa de decodificar, estabelecer a mensagem - comunicar. Passar da existência à razão. Chegar ao final de uma idéia, à linha, à estrutura. Explorações analíticas que visam revelar situações que estão fora do alcance do olhar. O mapa é a forma de codificação, geometrização e organização de informações. Revela o modo como se percebe e representa o mundo. Por sua vez, é explícita a limitação do mapa (e mesmo as limitações das palavras) diante dos labirintos e da dinâmica do espaço. Como se dar a ver o espaço projetando-o sobre um plano? Transformação em pontos, procedimento de redução: seleção e simplificação do contexto.

Mas não se trata somente da representação do mundo. Quando o homem se descola da natureza, ele se lança ao ato da criação. E como criar? Imaginar, tomar posse, formar e depois se adequar à topografia local? Render-se à arquitetura de apreensão direta? Que seja então positivo, sem imolar-se com o envolvimento emocional, com as pequenas ondas luminosas, com as cores quase imperceptíveis, com as intermediações. Constrói-se um navio e coloca-o na piscina, livre dos caprichos do mar.

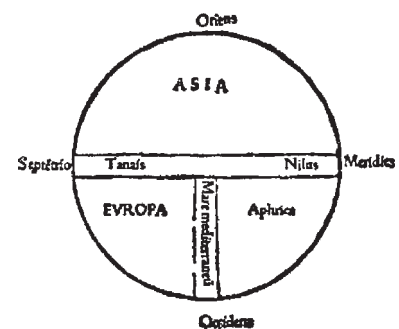
O homem quer imaginar a sua própria morada, mas é necessário atenção à morada, às suas relações, suas ressonâncias, seus espíritos, devendo ao menos observar as cores que surgem na projeção dos traços negros sobre a superfície branca. Afinal, escreveu Clarice Lispector, “a criação não é uma compreensão, é um novo mistério.”

## 1. projeções do mundo

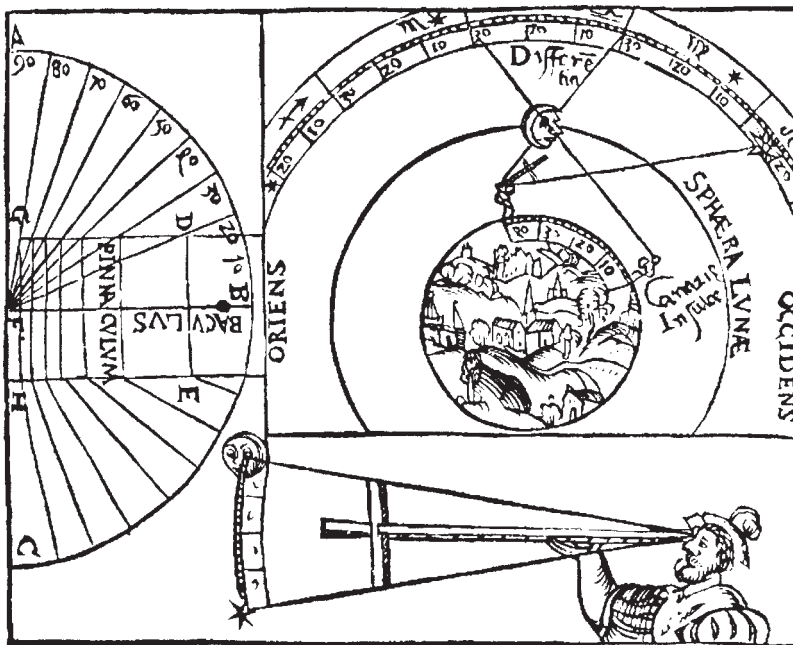
86



Mapa de 1375 expondo a riqueza em ouro da África. Os mapas medievais não apresentam com precisão a posição relativa dos locais e compõem uma visão fragmentada e particular do mundo. Eram verdadeiros diários representando experiências pessoais de viagens com notas, imagens, riqueza local e impressões diversas. A narrativa visual articulada pela correspondência entre os personagens e sua espacialização é característica da Idade Média.



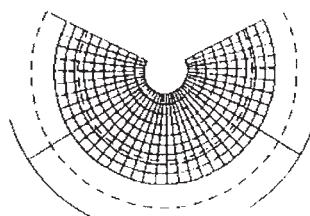
O mapa em T-O (1493). Compõe o mundo nos três continentes então conhecidos e de acordo com a divisão bíblica do mundo entre os filhos de Noah. Extremamente conciso e geométrico este mapa reflete a despreocupação com a precisão geográfica dos mapas posteriores ao avanço do comércio marítimo.



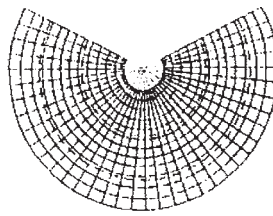
Peter Apia, *Cosmografia*, 1539

Três janelas justapostas formando uma espécie de diagrama narrativo apresentam os passos para definir uma cosmografia. Na parte de baixo o observador utiliza instrumento para definir a posição de um objeto celeste em relação à sua localização na terra, ao horizonte (latitude celeste) e posição relativa aos pontos cardeais (longitude). Acima, à direita, a posição relativa estabelecida a partir de dois pontos de observação. E, o resultado registrado em gráfico no lado esquerdo.

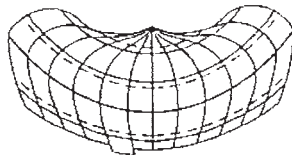
87



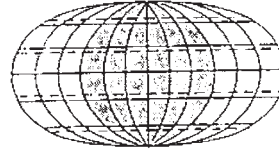
CONTARINI, 1506



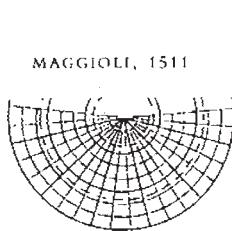
RUYSCH, 1507



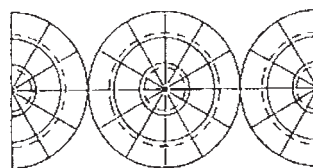
WALDSEEMÜLLER, 1507



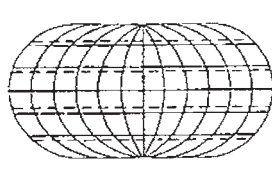
ROSSELLI, 1508



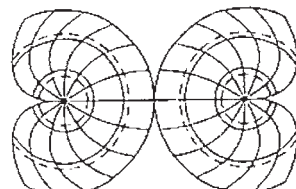
MAGGIOLI, 1511



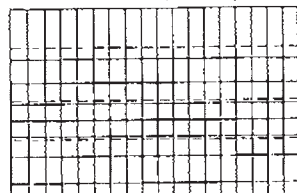
JUAN VESPUCCI, 1524



AGNESE, 1542



FINE, 1531 (MERCATOR, 1538)



MERCATOR, 1569

Projeção e planificação do mundo em linhas.

Diversos estudos feitos na renascença européia apresentam a complexidade de projetar a superfície da esfera global no plano. Busca-se uma convenção universal. No século XVI Mercator, matemático e geógrafo, criou um sistema de projeção, no qual as longitudes são representadas por linhas retas paralelas equidistantes, e os graus de latitude por linhas retas paralelas perpendiculares. A distorção nos pólos é uma convenção visual que se aprendeu a ler e, é até hoje considerada válida.

#### “ DO RIGOR NA CIÊNCIA

... Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, livro quatro, cap. XLV, Lérida, 1658.)” (Borges, v.2, 1999, p. 247)

“Eis agora a questão fundamental de qualquer atlas:  
de que é que se deve traçar um mapa? Resposta  
evidente: dos seres, dos corpos, das coisas... que não  
conseguimos conceber de outro modo. Porque é que,  
com efeito, nunca desenhámos as órbitas dos  
planetas, por exemplo? Uma lei universal prevê as  
suas posições: de que é que nos serviria um roteiro  
neste caso de movimentos e situações previsíveis?  
Basta deduzi-los da lei. Pelo contrário, não há  
qualquer regra que prescreva o recorte dos rios, o  
relevo das paisagens, a planta da aldeia onde  
nascemos, o perfil do nariz ou a  
impressão digital do polegar...Aí  
estão singulari-dades, identidades  
e indivíduos, infinitamente  
afastados de qualquer lei”  
(Serres, 1997,p. 17).

“Conta o Príncipe Modupe em sua autobiografia,  
‘Eu Fui Um Selvagem’, como aprendeu a ler mapas  
na escola e como voltou à sua aldeia com o mapa de  
um rio que seu pai percorrera durante anos, como  
comerciante. ‘(...) meu pai achou um absurdo.  
Recusou a identificar a correnteza que ele cruzara

em Bomako e cuja profundidade, dizia, não ultrapassava a altura de  
um homem, com as grandes águas espaiadas do grande delta do  
Níger. As distâncias medidas em milhas não tinham qualquer  
significado para ele ... Os mapas eram mentirosos, disse-me ele  
secamente. (...) As coisas que ferem uma pessoa não aparecem num  
mapa. A verdade de um lugar reside na alegria e na tristeza que dele  
provêm. (...) eu apagara a grandeza de seus carros de bois, com suas  
mercadorias e com seu calor’” (Mcluhan, 2000, p. 181).



Alguém já deve ter imaginado, ou realizado, um mapa no qual o mundo é representado em função do tempo de transporte físico, e não do espaço. Neste mapa a Europa estaria diminuta. Paris e Londres se interceptariam. Entre Londres e NovaYork o oceano Atlântico se espremeria à espessura de um mar. A África seria enorme. Algumas cidades seriam afastadas de suas vizinhas, ou mesmo apareceriam fora de seu país, ficando isoladas e reservadas aqueles que voam para o exótico. Afinal, quem está dentro e quem está fora?

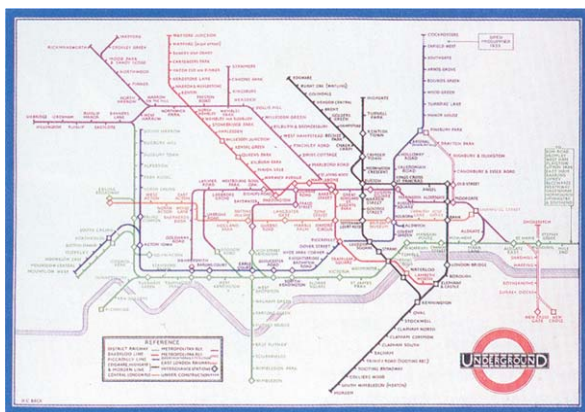
90

Em 1913 Blaise Cendrars publicou “La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France”, que ficou também conhecido como “Le premier livre simultanée”. *Transsibérien* se refere diretamente à estrada de ferro inaugurada em 1905 ligando a Rússia Ocidental ao Pacífico e, de certo modo, alude a todas as estradas que estavam sendo construídas pelo mundo estreitando os espaços, permitindo viajar em velocidade “meteórica”.

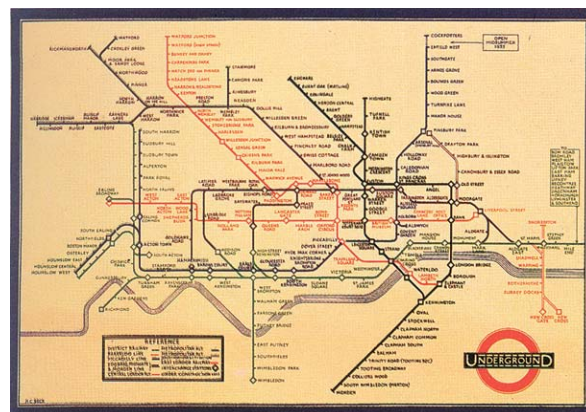
A obra é impressa numa única folha de papel de mais de dois metros dobrável. A reunião de todos os 150 exemplares “atteignant la hauteur de la Tour Eiffel” (Apud. Perloff, 1993, p.31). O trabalho foi realizado com a colaboração da pintora Sonia Delaunay, o que foi assim creditado – “couleurs simultanées de M<sup>me</sup> Delaunay-Terk”. Um conjunto de massas de cores puras, saturadas, intensas como a vida na era da eletricidade. Vibrações, dinamismos, distorções do espaço e do tempo. Um poema de viagem, mas que desfoca o trajeto, costurando outros tempos e espaços.

Simultâneos, também, a cor e o texto – verbovisual. A lógica plena da palavra em linhas que flutuam e se perdem entre a luz. Como quando se fixa o olhar nas chamas da fogueira. Assim Cendrars descreve seu poema “(...) uma experiência única em simultaneidade, escrita em cores contrastantes a fim de levar o olho a ler de um só golpe de vista o conjunto do poema” (Ibid, p. 41).





Harry Beck, Mapa do metrô de Londres, 1913.



O mapa quanto passou a ser utilizado em 1933

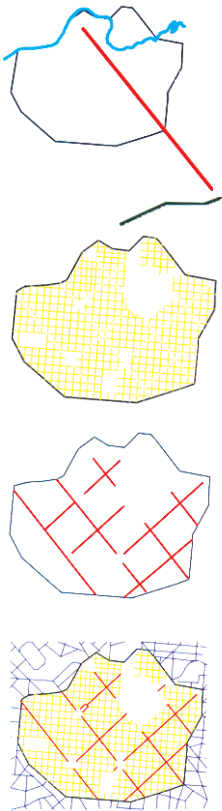


Mapa utilizado na década de 20

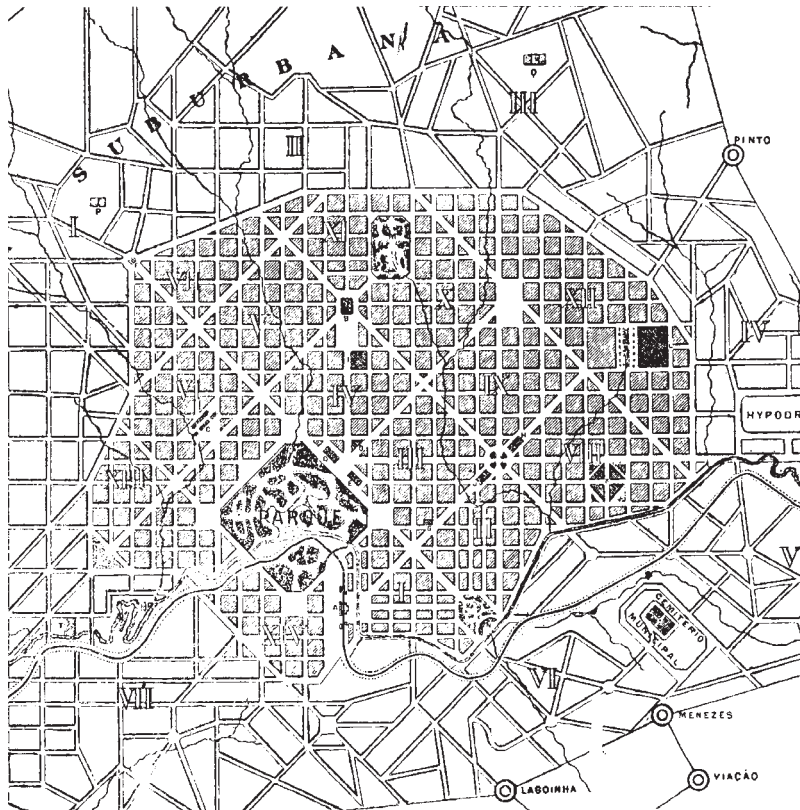
No século XIX assiste-se ao advento da formação das grandes cidades e a humanidade entra no século XX marcada pelo signo das metrópoles. Em Londres e Paris multidões moviam-se sob a terra. Submergiam em um ponto e saíam em outro. Entre os pontos o percurso sob a vida frenética da cidade, num túnel negro iluminado, sentados, em movimento inerte, um cidadão frente ao outro olhando através.

Publicidades do metrô de Londres utilizavam-se de expressões como “centro nervoso, força”. Em um dos cartazes, representa-se um punho e a eletricidade correndo nas veias. Foi a partir de códigos usados em plantas de circuito elétrico que o engenheiro-projetista Harry Beck desenvolveu um novo mapa para o metrô de Londres, em 1913, que não tendo sido aceito na época, só viria a ser aproveitado em 1933. O desenho utiliza somente linhas verticais, horizontais e diagonais com os ramais diferenciados por cores. Ignora as posições geográficas exatas em prol da eficiência comunicativa. O centro de Londres foi ampliado para que fosse reproduzido com clareza todas as suas linhas e estações, enquanto as zonas periféricas aparecem reduzidas e com as estações representadas em intervalos regulares. Mesmo o rio Tamisa, única referência geográfica de superfície presente no mapa, é convertido ao princípio geométrico, ao ter o seu percurso rigorosamente representado em linhas paralelas aos ramais. A partir de 1913, Beck dedicou vinte e nove anos ao mapa, simplificando-o até que pudesse compreender todas as extensões do metrô no formato de uma carteira de identidade, legível nas partes e no todo a “um só golpe de vista.”





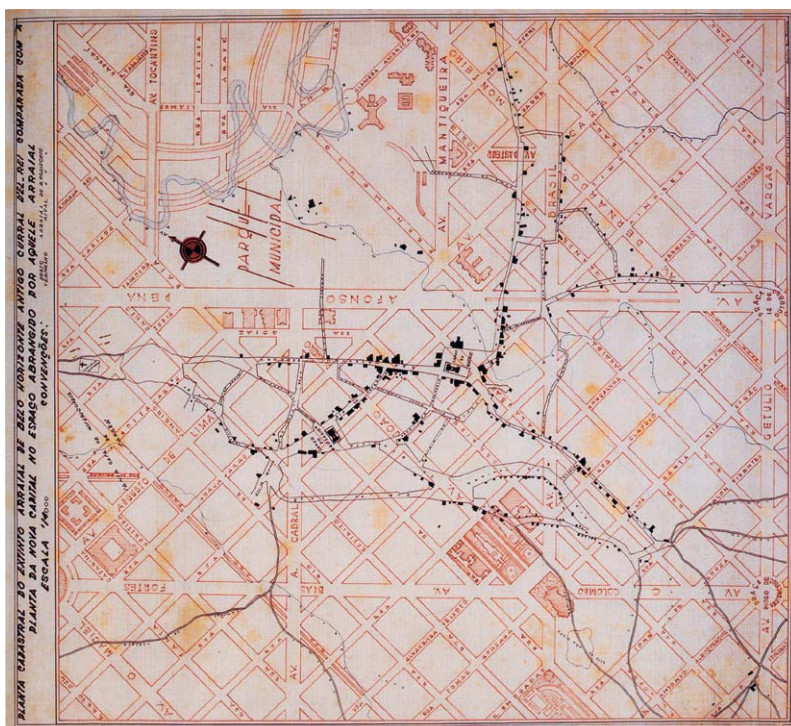
Gráficos de Carlos Teixeira sobre a planta original de Belo Horizonte. 1) Avenida do Contorno, Av. Afonso Pena, o rio ao norte e a serra ao sul. 2) Malha das ruas. 3) Malha das Avenidas. 4) Traçado dentro e fora da Avenida do contorno (Teixeira, 1999, p. 76).



Belo Horizonte foi planejada em 1895 pelo engenheiro Aarão Reis.

Área urbana: malha regular – Divisão em seções, traçado das ruas em linhas ortogonais e avenidas na diagonal. Planejamento interno de circulação e, controle da comunicação com a zona suburbana, através do traçado da avenida do Contorno.

Área suburbana: área subalterna à cidade, de espaços imprevistos, sem projeção arquitetada. Traçado rarefeito, irregular com poucos encontros de acesso à malha urbana. Representa o poder público no local somente o cemitério municipal.

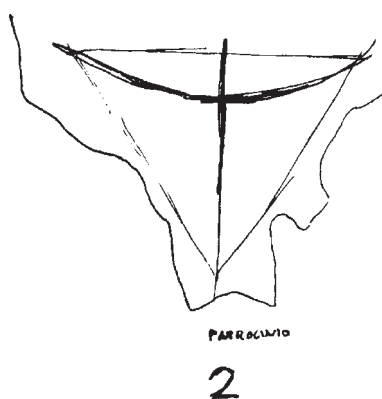


Sobreposição: ao lado a planta de Belo Horizonte sobreposta ao curral Del Rey. Cidade que antes ocupava o local surgida no veio do vale, à beira dos rios e das vias de comércio.

“Nasceu de um gesto primário de quem funda um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Lucio Costa, 1995, p. 284).

O sinal da cruz, o símbolo absoluto. Os eixos vertical e horizontal, que simbolicamente expressam o eixo do poder e o da vida.

Conquista-se neste gesto a simplificação dos fluxos com apenas um único entroncamento. Uma cidade geométrica, que elimina as ruas e as calçadas. Privilegia-se o carro, que se movimenta sob leis e traçados rigorosos, esquivando-se dos movimentos adversos e imprevisíveis dos pedestres. Uma cidade apreensível pelo todo, sem barreiras. São poucos os dados a processar, não é preciso muita memória. Funcional – deslocamentos regulares: trabalho, casa, lazer.



Lucio Costa, *Memória Descritiva do Plano Piloto*, 1957

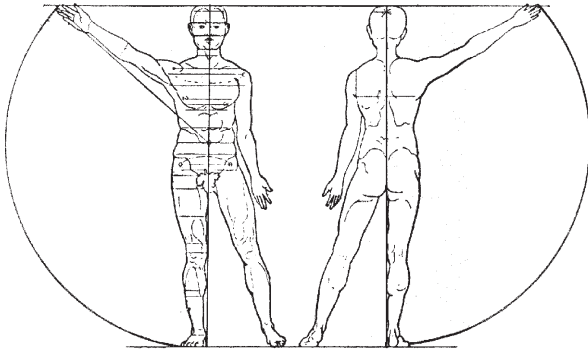
“Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília.(...) Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério.” Clarice Lispector (in: Schwartz (Org.), 2002, p. 515)

Brasília é uma imagem, um símbolo, um logotipo. Foi pousada num planalto, longe de qualquer civilização. Totalmente arejada, sem nenhum vestígio de outra cidade, nenhuma montanha, nenhuma mancha à volta. Empoleirada “na linha horizonte” envolvida somente pelo céu – uma cidade totalmente espiritual. O nada e todas as cores.

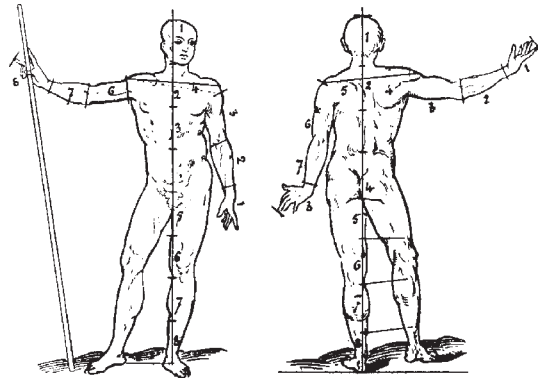
Elimina a presença de linhas verticais, nivelando a prumada dos prédios. A vastidão sem referência de profundidade, pode-se bater no céu ou nunca alcançá-lo. Salientes, apenas os prédios públicos, inscritos no espaço como caligramas por Oscar Niemeyer.

Lucio Costa arqueia o eixo horizontal, o das residências e dos serviços, “a fim de contê-lo no triângulo que define a área urbanizada” (Ibid). Os arquitetos arquitetam e exercem sobre o papel. Idealizam uma constelação perfeita, com os movimentos deduzidos à lei. Cada unidade em sua órbita dimensionada em toda extensão de suas funções. Como em *Um Lance de Dados* de Mallarmé, as áreas arejadas, os brancos, “assumem importância, (...) a versificação os exigiu, como silêncio em derredor (...) não transgrido essa medida, tão-somente a disperso” (In: Campos; Campos; Pignatari, 1974, p.151). Todas as unidades prismam-se “nalguma cenografia espiritual exata” (Ibid.). Entretanto, a intenção dos arquitetos de posituação, de definitividade dos espaços da cidade diferencia-se do poema de Mallarmé. *Um Lance de Dados* não se fecha numa logotipia. O mundo verbal é naturalmente ambíguo, plural, fenomenológico e, além disso, o poema de Mallarmé é uma forma aberta “que contém uma pluralidade de leituras” (Paz, 1990, p. 50). Ele foi concebido estereograficamente, onde figuras radiantes podem ser vistas como orifícios rompendo o limite do espaço. Espaços de reversibilidades, interjeições, negações, a “ausência da idéia” (ibid.). No projeto de Brasília traça-se o ideal, em planta baixa, de uma cidade sem vão, sem ocos, sem buracos. Todo espaço deve estar destinado, funcionalizado, sem usos estranhos. Os arquitetos imaginavam que pudessem retirar do mundo, da cidade, das pessoas tudo aquilo que fosse inominável, imperfeito – feio. Se possível fosse, chegar-se-ia assim ao ‘não lugar’ com todas as distinções e nenhuma distinção entre a cidade e uma sala de aeroporto. Se possível fosse, pois o ‘ideal Brasília’ inevitavelmente esbarra na polifonia da existência. Nem o poeta, nem o arquiteto têm a palavra final. Ao projeto se designa a ordem, o uso ao caos.

### 3 aparelhos de captura

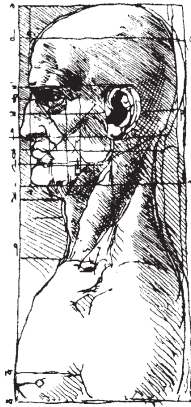


Dürer

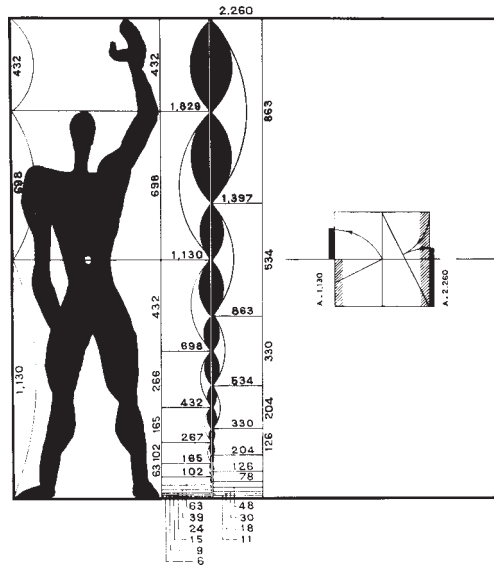


Jean Cousin

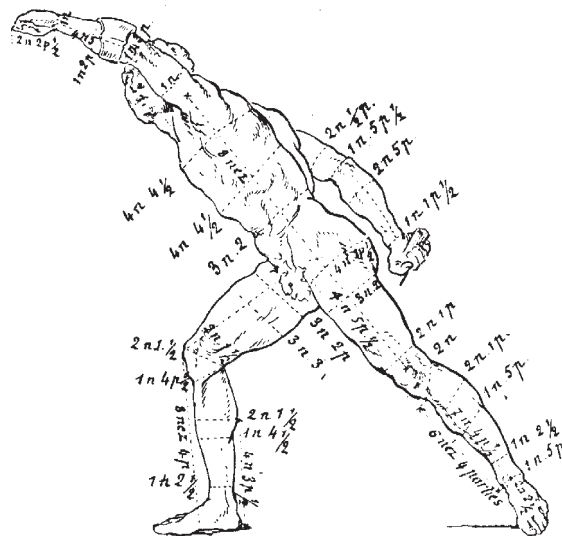
94



Leonardo da Vinci



Le Corbusier



unidade homem

Ao se propor uma natureza à medida do homem, foi necessário também mapeá-lo em seus movimentos e encontrar as suas medidas perfeitas à maneira do módulo.

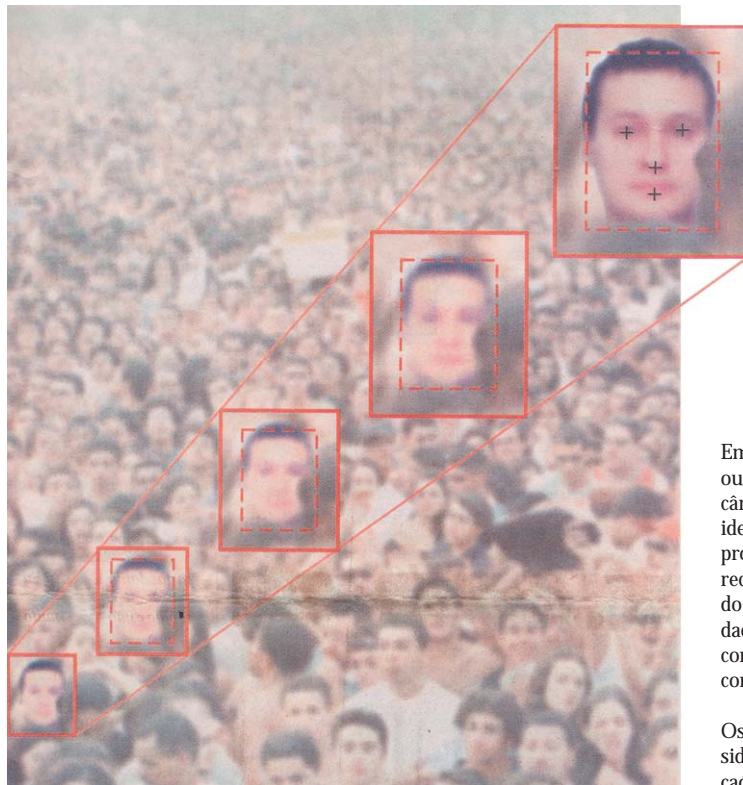


“Sentia um calmo mas inquisitivo interesse por tudo. Com um charuto entre os lábios e um jornal ao colo, divertira-me durante a maior parte da tarde, ora espiando os anúncios, ora observando a promiscua companhia reunida no salão, ora espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas.

Essa era uma das artérias principais da cidade e regurgitava de gente durante o dia todo. Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita. Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior.

De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob o aspecto de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica.” O homem da multidão (Poe, 1989, p.130-1)

Folha de São Paulo (13/10/1999)



“Desde então, as simulações a que chamamos retratos, reproduções ou representações passaram, durante muito tempo, por atrasos para os princípios, impossíveis de encontrar ou ausentes. As ciências pesadas pelas boas razões e, por vezes, mesmo as humanas pelas más, cumularam de desprezo os geógrafos, os anatomistas, os urbanistas...escarnecendo da distância entre a verdadeira geometria, demonstrativa, e aquela que se praticava no terreno ...vaga. A lei rigorosa, finalmente, é a melhor das memórias, sem *stock* e, portanto, leve, quando é necessário desenhar os traçados, e depois conservá-los, para manter a recordação, muito pesada, das singularidades. (...) Como os algoritmos procedem, no sentido absoluto do termo, isto é, descrevem processos e métodos através de conjuntos de caminhos, pode dizer-se que a sua razão é cartográfica. Ao proceder passo a passo, mas à velocidade da luz, a simulação alcança aquilo que designávamos por razão” (Serres, 1997,p.18).

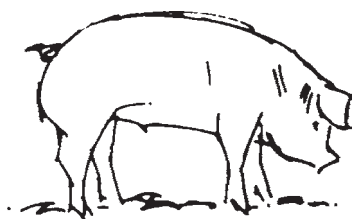
Folha de São Paulo (13/10/1999)



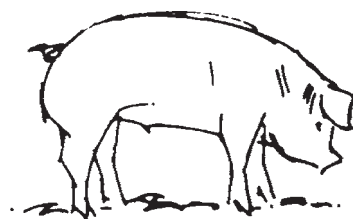
Em reportagem do jornal Folha de São Paulo (1999, 13 out.), apresentou-se teste realizado em Londres com câmeras de vídeo ligadas a computadores capazes de identificar criminosos fichados. Simulando o mesmo processo de reconhecimento facial do cérebro, o sistema reconhece até pessoas disfarçadas, ao capturar a imagem do rosto e compará-lo, rapidamente, com um banco de dados de milhares de outros. O processo ainda leva em conta que os rostos diferem de momento a momento e com o passar dos anos.

Os algoritmos e o rápido processamento de dados têm sido instrumento de organização e controle de fluxos caógenos – de organicidades.





corpo  $\neq$  porco



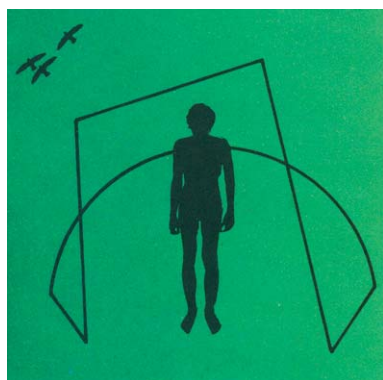
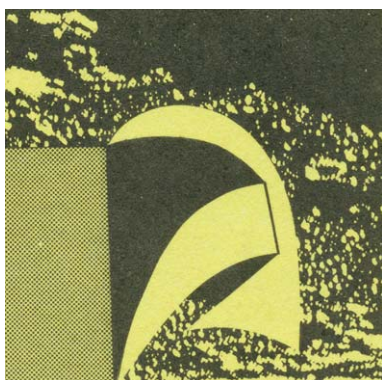
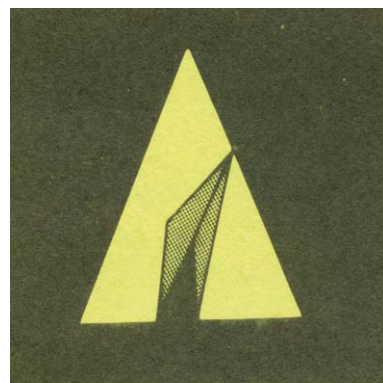
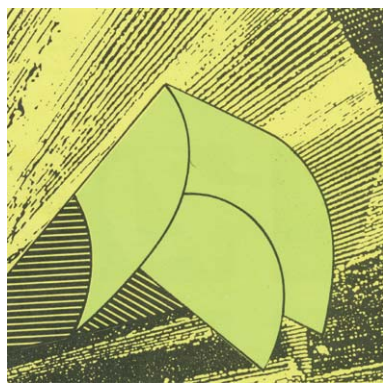


“Tempo Livre”  
Pavilhão do Brasil: RIPOSATEVI  
XIII Trienal de Milão, 1964.  
Projeto de Lúcio Costa

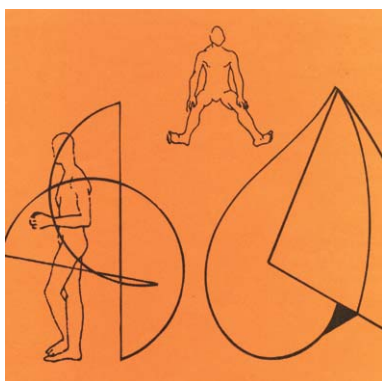
rede = rede



(in: Salles, 1994, p.84)



Imagens do catálogo da exposição "Elogio ao A//a" de Wladimir Dias-Pino (Brasília, 1993)



"Uma homem americano parado em sua roupa de linhas retas – calças e paletó e até mesmo com cartola – muito se assemelha a um arranha-céu. O indígena escolhe para tanga a palha que cobre a taba. O árabe, esse, se veste com a forma de uma tenda. A japonesa carrega nas mangas do vestido formas semelhantes a beirais de seus telhados. É que o homem, na rua, psicologicamente, quer se sentir protegido. É, também, que a arquitetura sempre foi um marco – monumento vivo – ao tempo que o homem habita." (Dias-Pino, 1973)

O contexto urbano realiza um universo de significados onde tudo é signo, é linguagem. A linguagem urbana é múltipla e complexa, formada de uma diversidade de sistemas, através dos quais se organiza. Toda ordem exige o estabelecimento de seus elementos constitutivos através dos quais se ordena uma linguagem que articule a dinâmica de estruturas contextualizadas. Tais linguagens representam maneiras específicas de organização. Mas a ordem projetual não é absoluta, imutável. As variáveis sócias não são totalmente passíveis de processamento e escapam ao controle e à legitimidade. Seus usos, sua dinâmica, expandem e redirecionam o sentido objetual do ambiente urbano. Implicam na transformação do significado da cidade.

A cidade, assim como a escrita-leitura, é atividade de troca e de relação (produção, recepção). Ela se caracteriza como um registro material de sua própria história, expresso nos vestígios de sua existência. Surge no momento em que o homem se sedentariza, se fixa num ponto e delimita seu território criando uma estrutura racional e abstrata. O homem fabrica, constrói uma nova natureza e quer, com a perenidade de seus materiais, garantir o domínio de uma propriedade. Com a presença dos monumentos gerações sucessivas recordam acontecimentos e fixam contratos com os deuses e com os seus mortos.

99

Na sociedade primitiva as mudanças eram lentas e as formas derivavam da estrutura social, praticamente sem mediação. Esse imediatismo deixaria de existir em vista da complexidade. As estruturas transformam-se com o tempo, conhecendo mudanças relativas de valor. A forma, a cada tempo, ganha funções múltiplas, novos atributos. Os significados de um tempo se interceptam com os do presente, numa rede de significados móveis. Os traçados da cidade contêm experiências daqueles que a construíram o que “requer a leitura do passado dos signos, percorrer a história das relações do homem com o mundo a fim de apreender as nuances das mediações produzidas e ser possível produzir uma inteligibilidade do mundo” (Ferrara, 2002, p.38).

A cidade renascentista enquadrava-se na lógica do mundo mecânico, da perspectiva, constituindo um discurso homogêneo e ininterrupto: cada elemento correspondendo a um universo coerente que ansiava garantir ao homem o domínio da natureza. De certo modo, os projetos urbanísticos modernos seguiam uma lógica não muito distante do pensamento renascentista, considerando-se o antropocentrismo do Modulor. Pensava-se a cidade industrial à escala humana. A forma da cidade deveria corresponder precisamente a sua função. O projeto deveria eliminar todas as contradições. Pela projeção desejada a forma fluiria num espaço de continuidades, o espaço da civilização e o espaço da natureza, o ambiente interior e exterior formariam um único bloco. Mas o traço sobre o papel, a projeção do arquiteto, não



dá conta da dinâmica do espaço habitado e de seus fluxos incontroláveis. O desenvolvimento industrial, necessitado de grande contingente de mão de obra, ocasionaria a explosão urbana colocando como referente as massas. A formação das grandes metrópoles rompe com a possibilidade de uma cadeia pretensamente bem atada. Este era um dos embates do modernismo, o ideal de uma sintaxe relacional ordenadora do caos em espaços urbanos de forças e ocorrências descontínuas. O todo já não é apreensível, resta apenas como uma abstração. A velocidade da máquina, a multidão, a rápida convergência de imagens em mudança modificariam a sensibilidade humana. Não é mais um mundo inteligível por um mapa bem delineado, pela perspectiva linear ou pela seqüência regulada do tempo. Os gestos bruscos, a substituição rápida dos estímulos, a simultaneidade de experiências, o conflito entre coleção e integração, ordem e contra-ordem, proporcionavam um ambiente abarrotado, caótico como jamais havia sido visto no passado. O nexos sintático da tradição clássica perderia seu eixo estrutural exposto à fragmentação e a dialética das imagens urbanas, que exigiriam ações simultâneas sobre o símbolo e a técnica e, uma nova gramática que ultrapassasse o sistema mecânico de organização do espaço.

Houve na metrópole moderna um súbito crescimento do corpo informacional e de experiências sensoriais. Informações de difícil apreensão, difusas e desorganizadas que sugerem grande riqueza informativa, mas de difícil apreensão. A palavra escrita, a partir do século XIX, já não se restringiria mais ao fluxo narrativo linear do livro. Ela se faria presente nas ruas, fragmentada e iconizada em cartazes, letreiros, em livres associações desprovidas de uma narrativa lógico-discursiva. Mas o texto urbano não se constitui somente de palavras, mas de uma diversidade de elementos (visuais, sonoros, olfativos, táteis e cinestésicos), proporcionando um permanente bombardeio de estímulos multisensoriais. Neste ambiente há a articulação de linguagens heterogêneas imbricadas umas às outras, num complexo de significações. Jonathan Crary afirma que os estímulos surgidos na modernidade tornariam a *atenção* o elemento mais vital, ainda que pouco provável, pois “a atenção sempre conteve em si as condições para sua própria desintegração” desse modo “a atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam num único *continuum*” (In: Charney; Schwartz, 2001, p. 87). A atenção envolvia um processo dinâmico e estaria sujeita a intensidades variáveis de acordo com os estímulos dados por um conjunto indeterminado de elementos. Tais estudos indicaram que a experiência perceptiva era instável e mesmo dispersiva. “A atenção parecia estar relacionada à fixidez perceptiva e à apreensão da presença, mas estava, ao contrário, relacionada à duração e ao fluxo, nos quais objetos e sensação tinham uma experiência mutante, provisória, e era isso em última instância que obliterava seus objetos” (Ibid, p. 88).





Foto de loja e pintura de Don Eddy, 1973-4  
(In. Demetresco, 2001, p. 81)

## Vitrina

A moçoila parou um instante  
junto do alto cristal de vitrina  
memorando um "soutien" forte e firme  
e umas pernas de seda fina.  
E não viu o automóvel brilhante  
que dobrou silencioso uma esquina  
e parou atrás dela um instante.  
Não ouviu o que ali se a batina  
memorando um "soutien" forte e firme  
e umas pernas de seda fina  
enguiçadas e estéticas diante  
dequela alta cristal de vitrina.

Manuscrito de Guilherme de Almeida (In. Op. Cit., p. 73)

## vitrine

Atraindo voyeuristicamente o passante, os objetos expostos na vitrine são desfrutados a distância, perversamente.

As vitrines são um dos elementos de maior poder de sedução no espaço urbano. O produto ali exposto surge num espaço virtual quase metafísico, que o deixa em posição intermediária, nem dentro da loja nem na rua. Entre o objeto e a rua uma parede invisível, o vidro. Translúcido, como fosse uma barreira de ar congelado, o vidro permite ver o objeto, mas não tocá-lo. A vitrine fascina e seduz. Castrados pela impossibilidade momentânea de efetivar a posse, dá-se o impasse descrito em nota por Marcel Duchamp.

"A questão das vitrines. Submeter-se à interrogação das vitrines. A exigência das vitrines. A prova da vitrine da existência do mundo exterior. Quando alguém se submete ao exame da vitrine, este alguém pronuncia também sua própria sentença. De fato, a escolha desse alguém é uma viagem de ida e volta. Das exigências da vitrine, da inevitável resposta às vitrines, minha escolha é determinada. Nenhuma teimosia, *ab absurdo*, em esconder o coito através do painel de vidro com um ou vários objetos da vitrine. A pena consiste em cortar o painel e sentir remorso tão logo a posse é consumada." (Apud, Venâncio Filho, 1986, p.22)

À vitrine, como à publicidade, só interessa quando se age no primeiro impulso, sem que os anseios sejam saciados. Procura-se, como estratégia, manter-se sempre, o desejo de consumo e a frustração.

Em caso comum, a frente da loja é ocupada na maior parte pela vitrine e a entrada é mantida fechada por uma porta de vidro. Evita-se que a parte interna da loja fique devassada, a barreira é proposital e espera ser rompida. Com a luz do dia a arquitetura e o movimento da rua refletem sobre o vidro, que parece engolfar o espaço. Deslocando-se diante da vitrine tem-se a sensação que o objeto também se move ocupando planos diferentes. À noite, com pouca luz, tem-se a pupila dilatada e conseqüentemente a visão das coisas desfocada. A vitrine iluminada possibilita recuperar o foco justamente ao se olhar o objeto exposto, que nítido, ganha aura.

“1) a ciência, a arte não têm limites, porque o que se conhece é ilimitado, inumerável, e a ilimitação e a inumerabilidade são iguais a zero. 2) Se as criações do mundo são os caminhos de deus e ‘seus caminhos são inescrutáveis’, tanto ele como seus caminhos são iguais a zero. 3) Se o mundo é a criação da ciência, do conhecimento e do trabalho, e sua criação é infinita, então é igual a zero. 4) Se a religião conheceu deus, compreendeu o zero. 4) Se a ciência compreendeu a natureza, compreendeu o zero. 6) Se a arte compreendeu a harmonia, o ritmo e a beleza, compreendeu o zero. 7) Se alguém compreendeu o absoluto, compreendeu o zero. 8) Não há de ser em mim nem fora de mim; ninguém, nada pode mudar a si mesmo, e nada que possa ser mudado” (Malevich, Apud, Argan, 1992, p.672).

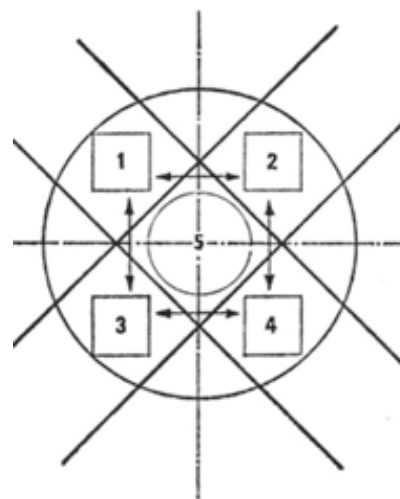
No século XIX, os sistemas se fecham sobre ele mesmo. O Universo irá se encaminhar em direção ao esgotamento, “a morte térmica, Zero” (Benoit, 1998, p. 381). Se de uma parte ele se dirige ao esgotamento entrópico, se verá também surgir estruturas complexas, neg-entrópicas, subvertendo toda probabilidade. Os eventos neg-entrópicos procuram compensar a entropia global por localidades de alto nível de organização e de complexidade, e de grande improbabilidade (a vida, o pensamento, a palavra, etc.).

*Constelação* é uma expressão recorrente na obra de Mallarmé, que sempre perseguiu uma correlação entre poesia e Universo. Ele designa aos seus poemas constelares uma pureza justaposta à concepção do Universo. Seu projeto mais radical *Livre*, que restou em notas, é resultado de diversas de suas reflexões de Mallarmé acerca da escrita. Tal questão aparece influenciada pela abundância de escritas que então saltavam do livro e tomavam as ruas. Letreiros, jornais, cartazes, palavras esgarçadas nas beiradas e interpoladas umas às outras. A linguagem é a da velocidade, do simultâneo, do anárquico. O mundo já não se deixava imprimir sob a forma tradicional do livro.

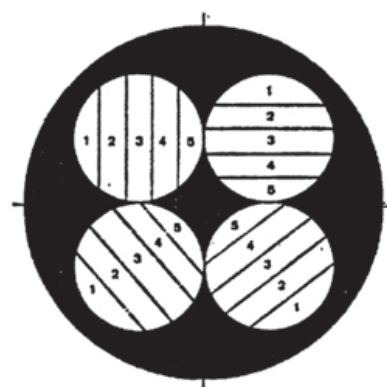
Mallarmé era “um *syntaxier*” na definição de Haroldo de Campos (1997, p. 260), ele subverte a sintaxe, para propor uma sintaxe relacional. “O livro, expansão total da letra, deve diretamente dela retirar uma mobilidade e, espacialmente, por correspondências, instituir um jogo, nunca se sabe, que confirma a ficção” (Mallarmé, 1994, p. 269). Ao conceber o poema como uma constelação, o poeta o retira do plano bidimensional (temporístico-linear) para lançá-lo ao espaço quadridimensional (cósmico). Organiza o espaço estereograficamente, fragmenta o texto, toma as palavras como elementos potenciais, como feixe radiante de significados. Mallarmé insere as frases numa ordem de movimento, de sincronismos, de interjeições onde a palavra é contextualizada indefinidamente. Concebe um espaço de reversibilidades, no qual figuras radiantes podem passar a ser vistas como orifícios rompendo o limite do espaço. Um jogo que movimenta-se ao infinito.

O *Livre* propõe a total mobilidade e correspondência dos elementos que o integram. Composto de quatro livros que podem ser ordenados dois a dois formando no todo um quinto, o livro total. Cada livro é subdividido em cinco volumes, que comportam três grupos de oito folhas cada um. Mesmo as folhas são subdivididas –  $\frac{1}{2}$  folha,  $\frac{1}{4}$  de folha, 18 linhas de doze palavras. Com isso chega-se a exaustivas combinações seguindo uma paginação tridimensional. As páginas intercambiáveis proporcionam múltiplas estruturas e múltiplas leituras possíveis. Um livro múltiplo, não comportando nenhum signatário. Em o *Livre*, Mallarmé visava concretizar o ideal de uma obra de arte total, desestabilizando, definitivamente, a estrutura linear e discursiva. Soltando as páginas, deixando-as à mercê da casualidade, Mallarmé intensifica o movimento. O *Livre* é decomposto em lâminas, fotogramas intercambiáveis a serem ainda dobrados e desdobrados. A palavra torna-se holográfica, prismática, um

objeto metafórico a ser definido e contextualizado indefinidamente. Há a contínua modificação de relações entre os elementos sincrônicos. Parte(s) inteira da totalidade. Mallarmé visa então a dinâmica do bloco formado pelas superposições. *Tombeau, coffret e bloc*, são três imagens utilizadas por Mallarmé quando se referindo ao *Livre*. Um cubo – linha, superfície e volume – que é explorado sistematicamente em suas proporções, em todas suas possíveis relações, em todos os possíveis pontos de vista. A forma cúbica do livro, colocada em órbita, provoca o colapso da estabilidade da superfície bidimensional e da própria sintaxe. Esse espaço instável mantém o leitor em zonas de transição, de ressonância, por onde se navega sem uma direção específica. Dissolve-se o volume e fragmenta-se o espaço.

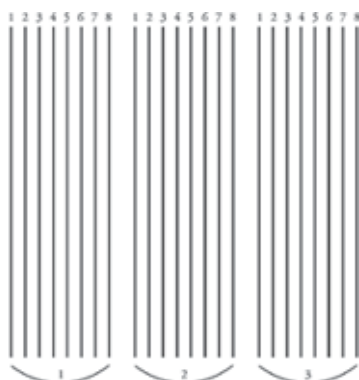


O Livro é composto de quatro livros que podem ser ordenados dois a dois formando no todo um quinto, o livro total.

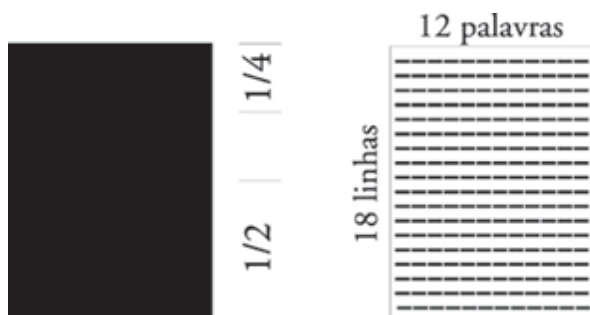


103

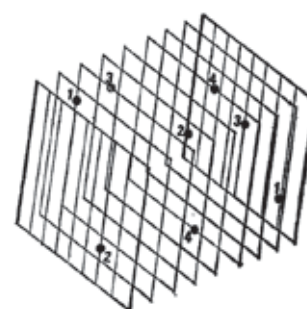
Cada livro é subdividido em cinco volumes intercambiáveis.



Cada volume comporta três grupos de oito folhas cada um, que podem ser organizadas e lidas de diversas maneiras.



Cada folha pode ser subdividida em  $\frac{1}{2}$  folha e  $\frac{1}{4}$  de folha, ou ainda em 18 linhas de doze palavras.



Uma paginação tridimensional vertical se efetua folha a folha na extensão do paralelepípedo construído pela superposição dos cinco livros formando o livro total.

## O NÚMERO

### EXISTIRIA

diverso da alucinação esparsa da agonia

### COMEÇARIA E CESSARIA

surdindo assim negado e ocluso quando aparente  
enfim

por alguma profusão expandida em raridade

CIFRAR-SE-IA

evidência da soma por pouco una

ILUMINARIA

## O ACASO

*Cai*

*a pluma*

*rítmico suspense do sinistro*

*sepultar-se*

*nas espumas primordiais*

*de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo*

*fenescido*

*pela neutralidade idêntica do abismo*

**MAL**

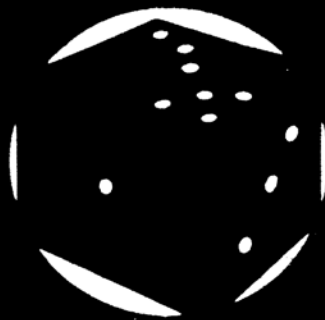
**AL**

**ALLARM**

**ARME**

**MER**

**LARME**







Camara, São Luís, 2001

A cidade surgida do excedente da produção agrícola e conseqüentemente da necessidade de organização social e de gestão da produção coletiva, acabaria por gerar todo tipo de excedente. O território de organização social perderia seu padrão funcional. Já no século XIX descreve-se os habitantes de East End em Londres como aqueles que levavam “uma vida selvagem, sujeita a vicissitudes de extrema dureza e excesso ocasional” (Booth, apud, Hall, 1995, p. 31). A cidade muitas vezes descrita como um imã já não era mais capaz de exibir um padrão – ou uma forma – que articulasse e contivesse satisfatoriamente todos os elementos que atraía para si. O planejamento urbano do século XX teria origem na reação da classe média ao submundo urbano. A crescente complexidade dos problemas abriria espaço para formulações radicais de um novo urbanismo que pela premissa consideravam as cidades já existentes inadequadas pra a nova configuração industrial-urbana. Le Corbusier seria o nome central, seu *Plan Voisin* de 1925 se realizado envolveria a derrubada de boa parte de Paris. O plano ideal era uma cidade absolutamente geométrica, construída sobre um terreno limpo, onde cada unidade funcionasse como uma máquina seja ela de morar ou de produzir.

107

As postulações construtivas sobre o problema pretendiam a designação precisa do objeto e sua dinâmica, a partir da projeção e do agenciamento do espaço. Investiu-se sobre a racionalização do uso de elementos purificados e em estado primário de modo a funcionar como geratrizes, visando maior controle estatístico de suas resultantes. A construção objetiva do espaço obedecia princípios de uniformidade e concisão. O método consistia em subdividir a superfície em unidades-padrão para que se pudesse variar as diversas áreas com precisão, em termos de organização e relatividade. A redução/teorização do esquema objetivava o controle da totalidade do sistema e a simplicidade resultante. Buscava-se o dimensionamento harmonioso do espaço construído como num quadro, no qual todos os elementos deveriam estar incorporados no projeto para que se identificasse sem ambigüidade as funções abrigadas pela arquitetura. As cidades projetadas sob a perspectiva industrial enfatizaram a cadeia seqüencial e a otimização do espaço pela eficácia e economia de tempo. Define-se cada coisa em seu lugar, num universo harmonioso e inteligível. Com isso pretendia-se conter o signo informacional multiforme, redundante, perecíveis, ou seja, toda poluição visual que pudesse ser gerada anarquicamente e superposta à arquitetura.

A concepção racionalista do modernismo tomaria como função hegemônica a produção industrial e, a partir, desta determinaria seu desenvolvimento. A cidade era pensada “não mais como um lugar onde se mora, mas como uma

máquina que deve realizar uma função” (Argan, 1993, p.230). Tratava-se de objetivar a construção do espaço, determinando sua subdivisão e sua progressão, e nele o homem empenha-se em torno da produção.

108 Como projeto urbano propunha-se a relação dialética dos diversos conteúdos de uma cidade, organizando o sistema de modo a chegar numa resultante. Entretanto, a resultante “não é um quadro estatístico nem a representação sintética de uma situação social de fato; é um programa, um plano, um projeto tendo em vista a mudança de uma situação de fato reconhecida como insatisfatória. Trata-se, porém, de saber o que e com que fim se programa, se planeja, se projeta” (Ibid., p. 212). O projeto, deste modo, oscila entre uma pretensa hegemonia, de natureza ideológica, e a contínua transformação e deslizamentos dos sistemas de signos, não passíveis de processamento.

Almejava-se o controle do excesso de estímulos da vida industrial/urbana através da fundamentação e harmonização da realidade cotidiana com todas as suas concentrações de valores. O racionalismo formal, por querer redesenhar o mundo segundo seus próprios preceitos, foi freqüentemente levado a uma estética cartesiana, de concepção tecnocrática e programadora da identidade cultural. O que se constata é que este racionalismo, maquinizador da vida, não veio a assegurar o bem-estar. O industrialismo não transformou a sociedade classista numa sociedade horizontal, sem classes e nem logrou em privilegiar funções sociais. Sobre o ideal urbanístico do construtivismo escreveu Argan:

“A cidade industrial da urbanística construtivista era como um tabuleiro de damas no qual as pessoas se moviam segundo itinerários obrigatórios e tempos pré-calculados, uma cidade cuja estrutura era como um quadro de Mondrian. Porém o mesmo Mondrian, em seu último período norte-americano, se deu conta de que era utópica” (Ibid, p. 262).

O impacto sofrido por Mondrian frente à mega-cidade de Nova York fez ruir fio preto o perfeito equilíbrio das escalas para comunicar um mundo inteiramente de cores, prismático. Já não era um mundo de fachadas, janelas ou ambientes cuidadosamente modulados, mas visto do alto do Empire States ou de grandes Boulevares com sua arquitetura/signo (prédios/letreiros). Não se trata de um espaço ritmado, mas do ritmo trazido para o interior da linha pelas cores, multiplicando as vibrações no interior do quadro e decompondo o espaço. A (pré)concepção da estrutura (urbana) é abandonada, sendo esta então entendida como um sistema dinâmico (in)definido pelas relações dialéticas. Observe que neste momento Mondrian passa a usar fitas adesivas, pedaços de papel ou pincela os

pequenos retângulos sem regularidade e acabamento. Com isso compõe indefinidamente os pequenos retângulos que eventualmente se sobrepõem formando zonas nucleares e evidenciando os deslocamentos em perspectiva dos contrastes cromáticos. Abandonando a unidade estrutural a pintura de Mondrian ganha caráter operatório que, por definir, permanece inacabada.

Os funcionalistas pretendiam apreender a realidade pela totalidade, sendo as partes especificidades funcionais somente entendidas através do todo. Procurava-se designar às formas o seu papel funcional. Não foi por acaso que Malevich foi deixado de lado pelos construtivistas. O intento da arte construtiva, ou mais especificamente da arte concreta, foi o domínio de toda aproximação fenomenológica para transformá-las em resultantes experimentais objetivas, enquanto Malevich voltou-se a uma atitude exploratória do espectador sobre o objeto, considerando ser nas ações experimentais de fruição sujeito/objeto que o objeto ganha significação. O artista definiu o Suprematismo como “a supremacia do sentimento puro na arte” (Apud, Chipp, 1988, p. 345), sendo que “a sensação é sempre não-objetiva” e assim, diz Malevich, “qualquer tentativa de se reconhecer a utilidade de um objeto é utopia” (Ibid, p. 350). Entende o artista que a pré-concepção de um objeto utilitário é inviável, pois sempre leva a confinação do sentimento. A existência do signo depende do uso, da ação, da leitura do espectador – que confere expressividade e significação aos detalhes significativos. Os deslocamentos táteis se fazem pela integração sensorial do corpo/signo. Em atitude radical a pintura de Malevich elimina a representação do objeto propondo como experiência a “pura ausência de objetos”, levando assim a sua pintura ao grau zero, o *Quadrado branco sobre fundo branco*, expressão do ilimitado e do absoluto.

109

O branco é, ao mesmo tempo, o vazio e o pleno, a pura aparência, o momento mais intenso do espectro. O branco é opaco (Wittgenstein, 1996, 17, p. 19), não se deixa atravessar. Malevich rompe com a paisagem, diante do universo de velocidades, extremamente visível e diferenciado, saturado de elementos midiáticos. Por um lado, a visibilidade extrema, o excesso de contrastes leva à cegueira e acaba por conduzir ao refugio nos lugares evidentes, no que já está precisamente definido e conceituado, deixando-se escapar a sutil luminescência das coisas e suas infinitas variáveis. Por outro, essa sutil diferença, o branco sobre o branco, contém *qualquer* possibilidade de experiência, para o qual na maioria das vezes se é míope. A floresta suscita, ao homem urbano, a visão de uma misteriosa mancha verde, vaga e contínua, dada a incapacidade de distinguir suas infinitas texturas. Kevin Lynch (1997) demonstra como povos que vivem em

paisagens “indiferenciadas” são capazes de perceber e conferir significado aos detalhes significativos. “Os aleutas não têm nomes nativos para os grandes elementos verticais de sua paisagem: cordilheiras, picos, vulcões, e demais coisas do gênero. Contudo, até a menor das características horizontais por onde corre a água – riacho, regato ou tanque – tinha seu próprio nome” (Ibid, p. 150). Os povos nômades consideram vitais os elementos de deslocamento. Em meio à paisagem gelada de brancos, “sem rastros”, desenvolveram uma cartografia própria. Guiam-se, por exemplo, pelas tênues variantes de coloração das nuvens que indicam, pela reflexão, a presença de terra ou de água, possibilitando-lhes saber o que se encontra abaixo da linha do horizonte. As cidades, por sua vez, são tradicionalmente pensadas em termos de fronteiras, com estruturas cuidadosamente lapidadas para que através delas prismem as cores de vida. Revelam, porém, um universo de conhecimentos para além do que lhes foi destinado, ultra e intra cromático, acima e abaixo do campo visível, escondido num canto qualquer daquilo que existe e que não se deixa imprimir sob forma de um mapa.







Franklin Horylka, *Alfabeto Vertical*

## franklinstein

“(...) passei-lhe (a Franklin Horylka) o problema do alfabeto vertical, que há anos me atraía e preocupava: criado para a articulação e a arquitetura horizontais, o alfabeto tipográfico, com ou sem serifa, funcionava mal na formação vertical, especialmente com mais de seis ou sete dígitos-letras, e piormente em caixa baixa. Eu não estava interessado na funcionalidade da tradição mecânica e sua fantasística conversão eletrônica, instaurava-se uma nova diversidade, barroca, bem americanizada.

(...) como foi que, durante tantos anos, por alçapões e escáfulas renitentes, ocupei-me desse problema do alfabeto vertical, como se ele fosse, não digo central e nuclear, mas importante em pertinência para o design visual e gráfico da cidade? Como não suspeitar, ao menos, que a questão poderia ter sofrido um certo processo de senilização ao longo de minhas preocupações e ocupações e quanto parecia claro que a cidade estava à beira de uma convulsão eletrônica produzida do alto, pelos engenhos exploratórios e informacionais enviados ao espaço? Alfabeto vertical, problemática bizarra condenada aos labirínticos bastidores maneirístico e alienados de pseudo-investigações científicas?...

(...) librei-me da óbvia normalidade do signo discreto e singular, a letra, passei a pensar em agrupamentos de letras, sílabas. Com o problema-solução nas mãos, Frank me veio me veio com uma criação surpreendente, na qual fundia as caixas alta e baixa e articulava duplamente o jogo ortogonal vertical/horizontal.

(...) um que outro ponto duvidoso, com algo de art déco, que tanto funciona na vertical como na horizontal, que monta palavras como totens que o olho apalpa, que parece transformar todas as palavras em poemas – e que não facilita a leitura! Este alfabeto que batizo de Franklinstein (...)” (Pignatari, 2000, p. 103-5).





Corra à qui





Camara, Rio de Janeiro, 2003.

Diante da ausência do destino entra em crise a própria idéia de projeto (este entendido como antecipação). Segundo Argan esta crise “manifesta-se como uma divergência crescente entre programação e projeto”, sendo a programação a “preordenação calculada e quase mecânica” que “tende não mais a preceder o projeto, mas a substituí-lo como procura de soluções dialéticas para as contradições que se vão determinando sucessivamente na sociedade” e, o projeto “um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico”. A crise de um esquema de vida projetada seria, para Argan, a própria crise da cultura, na qual o homem dimensiona sua existência e, segundo ele a programação retiraria “dos indivíduos toda escolha e decisão, conferindo-as ao poder. E, como tende à repressão até mesmo violenta de qualquer contradição ao seu sistema, nega à sociedade toda forma de existência histórica” (Argan, 1993, p. 251).

115

A crise do projeto moderno deveu-se à imposição de uma identidade cultural e à excessiva padronização do objeto. Nas cidades ditas *artificiais*, aquelas criadas por planejadores, a produção de espaço não ocorre de maneira socializada, ou seja, não deriva do trabalho individualizado. Este seria o caráter essencial da forma de vida do homem, a criação do espaço geográfico em processo, em ação, por acumulações de experiências, ainda que os pequenos grupos de ação não se apercebam do grande complexo do sistema. Esse caráter progressivo e dinâmico da relação do homem com o ambiente, em que vai se incorporando diferentes feições em diferentes momentos históricos é que fazem a cidade adquirir textura de vida. Esta textura seria característica das cidades denominadas por Christopher Alexander como *naturais*. Seriam estas as cidades que nasceram ‘espontaneamente’, resultado de uma série de heranças, durante anos e anos, e, por isso, muito mais complexas, pois seriam mais culturalizadas, mais humanizadas e, também, mais artificializadas, visto que as formas culturais serão sempre *artificiais*, pois são formas impostas à natureza. (Santos, 1997b, p. 89). A constatação de tais fatos levaria os urbanistas juntamente com teóricos de diversas áreas a mudarem radicalmente a estratégia de ação a partir dos anos 60 e 70. Ao invés do espaço homogêneo dos modernos, passou-se a propor a reabilitação dos bairros, a valorização do contexto, sem demolições e sem violentar os moradores ou a memória da cidade.

A cidade antes pensada pela racionalização do espaço (subdivisão, expansão, distribuição), passa a ser proposta, nos anos setenta, como um sistema de serviços e de informação. O arquiteto Robert Venturi já identificaria em Las Vegas uma arquitetura de signos a que ele se



referia como anti-espacial, uma arquitetura de comunicação e não de espaço. O próprio edifício já é o anúncio. A publicidade está em toda parte, circulante e conectada entre si. Estabelecia-se a lógica de mercado, na qual realidade e representação deixam de ser categorias estanques. Nos anos sessenta a promessa de liberdade abrigaria as minorias e a diversidade, desabrochando em movimentos como as revoluções sexual e feminina, o pop, o rock etc. Tomou-se como mote a individualidade, contraditória aos projetos comuns.

116

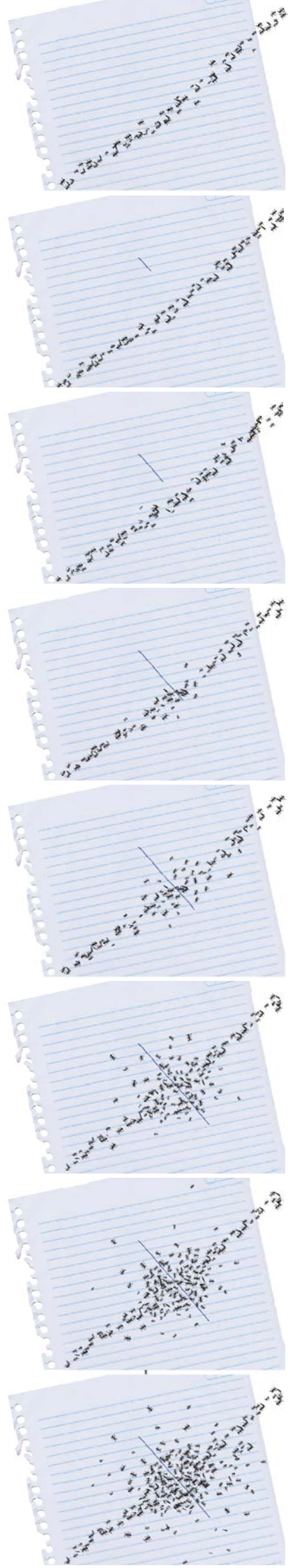
Hoje, a revolução da informação atinge diretamente as configurações geométricas e estiliza a cadeia linear, introduzindo a lógica da simultaneidade, no qual tudo é percebido ao mesmo tempo, num processo sem princípio nem fim. As imagens visuais e auditivas que se dissipam num mínimo gesto, criando a precipitação do tempo, dos mundos virtuais e provocando uma saturação da percepção no limite do intolerável. As formas deixam de ter um papel exclusivamente funcional e ganham função de *marketing*. “(...) nascem já prenhes de simbolismo, de representatividade, de uma intencionalidade destinadas a impor a idéia de um conteúdo e de um valor que, em realidade, elas não têm. Seu significado é deformado pela sua aparência” (Santos, 1997a, p. 41).

As medidas de ordem – econômica, políticas, militares, etc. – são transformadas pelo paradigma informacional. Os fluxos financeiros flutuantes se confundem com os fluxos de bens, imagens e pessoas no mercado, que são apropriados e consumidos através das mídias. A distância entre os pontos se reduz a zero, em função do acesso imediato e instantâneo. O campo deixa de ser distinguido por unidades espaciais, e passa a ser compreendido pela capacidade de integrar os sistemas dinâmicos de articulação – pelos movimentos e suas direções. As novas formas de consumo globalizado ocorrem à revelia da localidade, articulado pelos meios de comunicação. O consumo a domicílio e o crescimento das comunidades virtuais, que se movem independente de uma rede rodoviária, têm como consequência o esvaziamento dos espaços públicos e a degradação dos territórios urbanos, hoje considerados lentos, inseguros e catastróficos.

Entretanto, o desenvolvimento de fontes informacionais em rede não tornou indiferente viver na cidade ou no campo como se chegou a acreditar. As cidades ainda mantêm-se como força atrativa (e dissipativa) de diversos valores. Os mapeamentos simbólicos urbanos produzem os contornos de diferenciação. Processa as construções simbólicas do imaginário popular. É sobretudo nas grandes metrópoles, que põe-se em circulação as novas modalidades de consumo, com alguma particularidade regional que o mercado sempre

procura. A cultura mundial integrada desenvolve tanto hibridização como a homogeneização.

Os grandes pólos passam a ser resultantes não só do desenvolvimento econômico, mas também dos valores que eles sedimentam. A cidade se caracteriza não mais como um núcleo duro de produção, mas pelo valor de uso. Ela deve ser imagética, promotora do evento espetacular da cultura. Trata-se do *cultural turn* de que fala Otilia Arantes (2000), na qual a cultura torna-se parte decisiva da política, da economia, enfim, da imagem da cidade. Faz-se necessário a mega exposição, a promoção de eventos internacionais e midiáticos, a implantação do Guggenheim, os grandes projetos arquitetônicos que se tornem imagem no mundo. A cultura virou a vedete, como previu nos anos sessenta Guy Debord, e isso colocaria o homem em alienação. Imputa-se ao homem a liberdade total do gozo de sua particularidade e identidade, para a contrapartida da reprodução material do mundo globalizado. Celebra-se a “ideologia da diversidade”, estetiza-se o heterogêneo, o exótico. Nesse universo o homem decodifica e é codificado, lê e é lido, passa a ser (auto)observável. O ‘homem comum’ pode ser um mero ‘vivenciador’ e não agente. Mas também pode se auto-explodir no meio de uma multidão e levá-la com ele. Os signos aos milhares, os mil alvos diferentes, os homens, chegando-se até aquele mais insignificante para capturá-lo com uma câmera, planificá-lo, e em cadeia nacional multiplicá-lo ao infinito para depois se dizer, ele é o retrato do brasileiro comum. Transforma-se o particular, o indivíduo em mercadoria. Não é um mundo desprovido de razão. A medida de ordem é transformar um conjunto de mensagens entrópicas, continuamente processadas, em informação. De preferência, processar mensagens improváveis, inesperadas, para que pela surpresa, produzam informação.



o que faz juntar formigas? medida de dissolução.

Uma especulação sem dados: recentemente um prefeito da cidade do Rio de Janeiro, tomou a iniciativa, zeloso que era da boa imagem da cidade, de eliminar certas concentrações de pessoas indesejadas. Todos os casos deveriam ser resolvidos democraticamente com o uso da lei, sem imposição da força policial.

Em um dos casos, grupos de Pitboys reuniam-se freqüentemente à noite nos finais de semana em frente às lojas de conveniência nos postos de gasolina. Os grupos ali se encontravam e se preparavam para a noite exibindo seus corpos sob a intensa e difusa luz fria, enquanto consumiam um coquetel de energizante, cerveja e gasolina.

A medida de dissolução? Quebra de consistência – a retirada de um dos elementos da composição. O legalmente viável? A proibição de venda de cerveja em postos de gasolina. O argumento ao público? Incompatibilidade entre os elementos álcool e direção. O imperativo publicitário? Se beber não dirija, se dirigir não beba.

A medida mostrou-se (relativamente) eficiente até a primeira liminar.



Camara, São Luís, 2001.



[anir] *vt* afiar, amolar, aguçar, dar  
ornar cortante. *vpr* aguçar-se.  
ción [afiljaθ'jon] *sf* afiliação, adoção;  
sso; agregação.  
[afil'iar] *vt* afiliar, adotar.

der, injuriar; desprezar; aviltar. *vpr*  
envergonhar-se.

a.fri.ca.no [afrik'ano] *adj+sm* africano.

a.fro.di.sí.a.co [afrodis'iako] *adj* afrodisíaco.

a.fron.tar [afront'ar] *vt* enfrentar, encarar, con-

+ *sm* afiador,  
ar, aguçar, dar  
çar-se.  
iação, adoção;  
otar, perfilhar;  
se.  
idades; próxi-  
por afinidade.  
eçoar; apurar;

a.fran.ce.sa.do [afrãbes]

a.fren.ta [afr'enta] *sf* afi

ofensa, agravo; indig

a.fren.tar [afrent'ar] *vt* a

der, injuriar; desp

envergonhar-se.

a.fri.ca.no [afrik'ano] *a*

a.fro.di.sí.a.co [afrodis'i

a.fron.tar [afront'ar] *vt* e

frontar; arrostar; acar

a.fue.ra [af'wera] *adv* fo

≈ s os arredores, arre

a.ga.char [agats'ar] *vt* a

cobrir, ocultar. *vpr* ab

a.ga.lle





## ponto de partida

No lugar da conclusão chega-se ao início da formulação, ao entranhamento verbal, vocal e visual. No caso, toma-se a palavra – grama – de som e imagem idênticos, mas sentidos e origens diversos. No mesmo vocábulo, outros vocábulos. Dessa sugestiva ambiguidade a possibilidade de abertura.

O ponto de partida: a frase “é *grama*, é rizoma” de Deleuze e Guattari (1999, v. 1, p. 12).

Assim mesmo, ponto extraído não do texto original (*chiendent*), mas da tradução – *grama* – e dela três palavras homofonógrafas e algumas imagens:

1. grama **erva**
2. grama **peso**
3. grama **gramática**

1. grama **erva** - do lat. *gramina* – S.f. erva, relva.

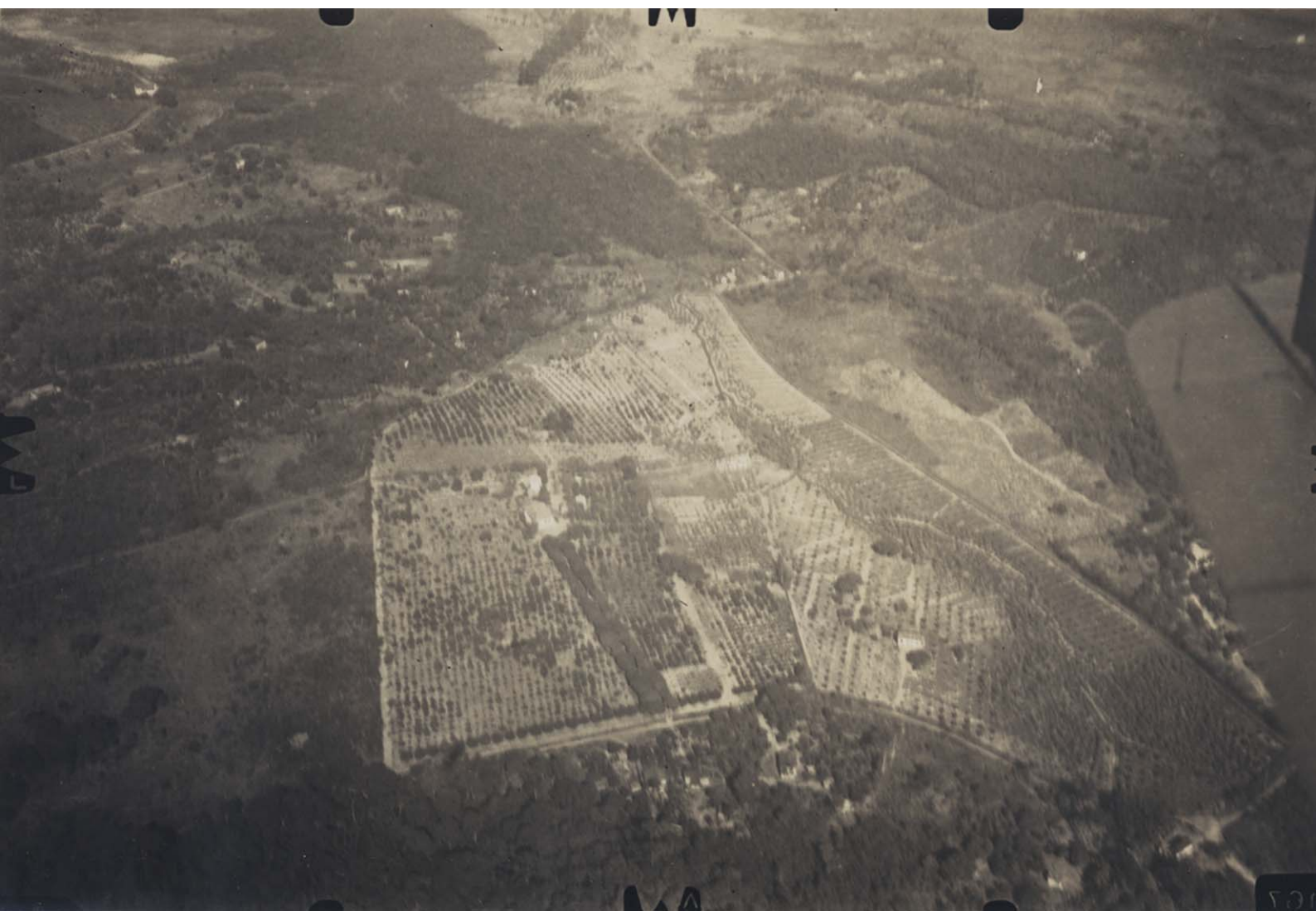
A relva que se estende indiferenciada para além do horizonte. Indistinção que coloca o caboclo de cócoras imerso nos “elementos do cisco(...): gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc.” (Barros, 2001, p. 11).

As trilhas abertas na superfície da grama revelando as incidências de percurso. Apagamentos por fricções na trama. Formação de signos e figuras.

Artificial **x** natural – A natureza pensada na modernidade como abominável, pois caótica, entrópica, incontrolável. Para Baudelaire “tudo quanto é belo é resultado da razão e do cálculo” (2002, p. 875). A virtude seria artificial. Submete-se a natureza à geometria elegante e encanta-se o olho pelas divisões harmônicas e pelos jogos de correspondência entre o tempo e o espaço. Havia na modernidade o desejo de cidades projetadas de acordo com a escala humana, de regularidade matemática. Ou a semelhança articulada com a singularidade, ajustamento de um elemento com os elementos adjacentes, a multiplicidade reconciliada com a unidade global – modulação. Objetiva o projeto a apreensão imediata da estrutura na sua totalidade. *A parte pelo todo.*

Artificial **e** natural – (ou pouco importa qual seja). Na contemporaneidade a superdimensão das metrópoles fragmenta a superfície, interpola estruturas, dissolve formas, padrões, diferenciações e hierarquias. A metáfora evidente: selva de pedra. O signo da metrópole é o caos. Do alto uma textura a ser tateada. A visão do mundo em fragmentos desconexos é de uniformidade. Do chão a perda de referência espacial e de continuidade. A casa é o corpo. A compreensão do espaço é resultante da capacidade de abstrair e manipular a informação. Trata-se de uma série de operações mentais que consistem no reagrupamento de fragmentos, desdobramento do lugar procurando constituir a figura. A unidade, a singularidade do ser conhecidas, estatisticamente, pelo contorno do global. A imersão no texto (visual, sonora, tátil, verbal etc.) e sua leitura, a sustentar uma escrita, um núcleo de significados. Do caminhar no labirinto a noção de lugar. *A parte é o todo.*









S  
1  
S  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100  
101  
102  
103  
104  
105  
106  
107  
108  
109  
110  
111  
112  
113  
114  
115  
116  
117  
118  
119  
120  
121  
122  
123  
124  
125  
126  
127  
128  
129  
130  
131  
132  
133  
134  
135  
136  
137  
138  
139  
140  
141  
142  
143  
144  
145  
146  
147  
148  
149  
150  
151  
152  
153  
154  
155  
156  
157  
158  
159  
160  
161  
162  
163  
164  
165  
166  
167  
168  
169  
170  
171  
172  
173  
174  
175  
176  
177  
178  
179  
180  
181  
182  
183  
184  
185  
186  
187  
188  
189  
190  
191  
192  
193  
194  
195  
196  
197  
198  
199  
200  
201  
202  
203  
204  
205  
206  
207  
208  
209  
210  
211  
212  
213  
214  
215  
216  
217  
218  
219  
220  
221  
222  
223  
224  
225  
226  
227  
228  
229  
230  
231  
232  
233  
234  
235  
236  
237  
238  
239  
240  
241  
242  
243  
244  
245  
246  
247  
248  
249  
250  
251  
252  
253  
254  
255  
256  
257  
258  
259  
260  
261  
262  
263  
264  
265  
266  
267  
268  
269  
270  
271  
272  
273  
274  
275  
276  
277  
278  
279  
280  
281  
282  
283  
284  
285  
286  
287  
288  
289  
290  
291  
292  
293  
294  
295  
296  
297  
298  
299  
300  
301  
302  
303  
304  
305  
306  
307  
308  
309  
310  
311  
312  
313  
314  
315  
316  
317  
318  
319  
320  
321  
322  
323  
324  
325  
326  
327  
328  
329  
330  
331  
332  
333  
334  
335  
336  
337  
338  
339  
340  
341  
342  
343  
344  
345  
346  
347  
348  
349  
350  
351  
352  
353  
354  
355  
356  
357  
358  
359  
360  
361  
362  
363  
364  
365  
366  
367  
368  
369  
370  
371  
372  
373  
374  
375  
376  
377  
378  
379  
380  
381  
382  
383  
384  
385  
386  
387  
388  
389  
390  
391  
392  
393  
394  
395  
396  
397  
398  
399  
400  
401  
402  
403  
404  
405  
406  
407  
408  
409  
410  
411  
412  
413  
414  
415  
416  
417  
418  
419  
420  
421  
422  
423  
424  
425  
426  
427  
428  
429  
430  
431  
432  
433  
434  
435  
436  
437  
438  
439  
440  
441  
442  
443  
444  
445  
446  
447  
448  
449  
450  
451  
452  
453  
454  
455  
456  
457  
458  
459  
460  
461  
462  
463  
464  
465  
466  
467  
468  
469  
470  
471  
472  
473  
474  
475  
476  
477  
478  
479  
480  
481  
482  
483  
484  
485  
486  
487  
488  
489  
490  
491  
492  
493  
494  
495  
496  
497  
498  
499  
500  
501  
502  
503  
504  
505  
506  
507  
508  
509  
510  
511  
512  
513  
514  
515  
516  
517  
518  
519  
520  
521  
522  
523  
524  
525  
526  
527  
528  
529  
530  
531  
532  
533  
534  
535  
536  
537  
538  
539  
540  
541  
542  
543  
544  
545  
546  
547  
548  
549  
550  
551  
552  
553  
554  
555  
556  
557  
558  
559  
560  
561  
562  
563  
564  
565  
566  
567  
568  
569  
570  
571  
572  
573  
574  
575  
576  
577  
578  
579  
580  
581  
582  
583  
584  
585  
586  
587  
588  
589  
590  
591  
592  
593  
594  
595  
596  
597  
598  
599  
600  
601  
602  
603  
604  
605  
606  
607  
608  
609  
610  
611  
612  
613  
614  
615  
616  
617  
618  
619  
620  
621  
622  
623  
624  
625  
626  
627  
628  
629  
630  
631  
632  
633  
634  
635  
636  
637  
638  
639  
640  
641  
642  
643  
644  
645  
646  
647  
648  
649  
650  
651  
652  
653  
654  
655  
656  
657  
658  
659  
660  
661  
662  
663  
664  
665  
666  
667  
668  
669  
670  
671  
672  
673  
674  
675  
676  
677  
678  
679  
680  
681  
682  
683  
684  
685  
686  
687  
688  
689  
690  
691  
692  
693  
694  
695  
696  
697  
698  
699  
700  
701  
702  
703  
704  
705  
706  
707  
708  
709  
710  
711  
712  
713  
714  
715  
716  
717  
718  
719  
720  
721  
722  
723  
724  
725  
726  
727  
728  
729  
730  
731  
732  
733  
734  
735  
736  
737  
738  
739  
740  
741  
742  
743  
744  
745  
746  
747  
748  
749  
750  
751  
752  
753  
754  
755  
756  
757  
758  
759  
760  
761  
762  
763  
764  
765  
766  
767  
768  
769  
770  
771  
772  
773  
774  
775  
776  
777  
778  
779  
780  
781  
782  
783  
784  
785  
786  
787  
788  
789  
790  
791  
792  
793  
794  
795  
796  
797  
798  
799  
800  
801  
802  
803  
804  
805  
806  
807  
808  
809  
810  
811  
812  
813  
814  
815  
816  
817  
818  
819  
820  
821  
822  
823  
824  
825  
826  
827  
828  
829  
830  
831  
832  
833  
834  
835  
836  
837  
838  
839  
840  
841  
842  
843  
844  
845  
846  
847  
848  
849  
850  
851  
852  
853  
854  
855  
856  
857  
858  
859  
860  
861  
862  
863  
864  
865  
866  
867  
868  
869  
870  
871  
872  
873  
874  
875  
876  
877  
878  
879  
880  
881  
882  
883  
884  
885  
886  
887  
888  
889  
890  
891  
892  
893  
894  
895  
896  
897  
898  
899  
900  
901  
902  
903  
904  
905  
906  
907  
908  
909  
910  
911  
912  
913  
914  
915  
916  
917  
918  
919  
920  
921  
922  
923  
924  
925  
926  
927  
928  
929  
930  
931  
932  
933  
934  
935  
936  
937  
938  
939  
940  
941  
942  
943  
944  
945  
946  
947  
948  
949  
950  
951  
952  
953  
954  
955  
956  
957  
958  
959  
960  
961  
962  
963  
964  
965  
966  
967  
968  
969  
970  
971  
972  
973  
974  
975  
976  
977  
978  
979  
980  
981  
982  
983  
984  
985  
986  
987  
988  
989  
990  
991  
992  
993  
994  
995  
996  
997  
998  
999  
1000  
1001  
1002  
1003  
1004  
1005  
1006  
1007  
1008  
1009  
1010  
1011  
1012  
1013  
1014  
1015  
1016  
1017  
1018  
1019  
1020  
1021  
1022  
1023  
1024  
1025  
1026  
1027  
1028  
1029  
1030  
1031  
1032  
1033  
1034  
1035  
1036  
1037  
1038  
1039  
1040  
1041  
1042  
1043  
1044  
1045  
1046  
1047  
1048  
1049  
1050  
1051  
1052  
1053  
1054  
1055  
1056  
1057  
1058  
1059  
1060  
1061  
1062  
1063  
1064  
1065  
1066  
1067  
1068  
1069  
1070  
1071  
1072  
1073  
1074  
1075  
1076  
1077  
1078  
1079  
1080  
1081  
1082  
1083  
1084  
1085  
1086  
1087  
1088  
1089  
1090  
1091  
1092  
1093  
1094  
1095  
1096  
1097  
1098  
1099  
1100  
1101  
1102  
1103  
1104  
1105  
1106  
1107  
1108  
1109  
1110  
1111  
1112  
1113  
1114  
1115  
1116  
1117  
1118  
1119  
1120  
1121  
1122  
1123  
1124  
1125  
1126  
1127  
1128  
1129  
1130  
1131  
1132  
1133  
1134  
1135  
1136  
1137  
1138  
1139  
1140  
1141  
1142  
1143  
1144  
1145  
1146  
1147  
1148  
1149  
1150  
1151  
1152  
1153  
1154  
1155  
1156  
1157  
1158  
1159  
1160  
1161  
1162  
1163  
1164  
1165  
1166  
1167  
1168  
1169  
1170  
1171  
1172  
1173  
1174  
1175  
1176  
1177  
1178  
1179  
1180  
1181  
1182  
1183  
1184  
1185  
1186  
1187  
1188  
1189  
1190  
1191  
1192  
1193  
1194  
1195  
1196  
1197  
1198  
1199  
1200  
1201  
1202  
1203  
1204  
1205  
1206  
1207  
1208  
1209  
1210  
1211  
1212  
1213  
1214  
1215  
1216  
1217  
1218  
1219  
1220  
1221  
1222  
1223  
1224  
1225  
1226  
1227  
1228  
1229  
1230  
1231  
1232  
1233  
1234  
1235  
1236  
1237  
1238  
1239  
1240  
1241  
1242  
1243  
1244  
1245  
1246  
1247  
1248  
1249  
1250  
1251  
1252  
1253  
1254  
1255  
1256  
1257  
1258  
1259  
1260  
1261  
1262  
1263  
1264  
1265  
1266  
1267  
1268  
1269  
1270  
1271  
1272  
1273  
1274  
1275  
1276  
1277  
1278  
1279  
1280  
1281  
1282  
1283  
1284  
1285  
1286  
1287  
1288  
1289  
1290  
1291  
1292  
1293  
1294  
1295  
1296  
1297  
1298  
1299  
1300  
1301  
1302  
1303  
1304  
1305  
1306  
1307  
1308  
1309  
1310  
1311  
1312  
1313  
1314  
1315  
1316  
1317  
1318  
1319  
1320  
1321  
1322  
1323  
1324  
1325  
1326  
1327  
1328  
1329  
1330  
1331  
1332  
1333  
1334  
1335  
1336  
1337  
1338  
1339  
1340  
1341  
1342  
1343  
1344  
1345  
1346  
1347  
1348  
1349  
1350  
1351  
1352  
1353  
1354  
1355  
1356  
1357  
1358  
1359  
1360  
1361  
1362  
1363  
1364  
1365  
1366  
1367  
1368  
1369  
1370  
1371  
1372  
1373  
1374  
1375  
1376  
1377  
1378  
1379  
1380  
1381  
1382  
1383  
1384  
1385  
1386  
1387  
1388  
1389  
1390  
1391  
1392  
1393  
1394  
1395  
1396  
1397  
1398  
1399  
1400  
1401  
1402  
1403  
1404  
1405  
1406  
1407  
1408  
1409  
1410  
1411  
1412  
1413  
1414  
1415  
1416  
1417  
1418  
1419  
1420  
1421  
1422  
1423  
1424  
1425  
1426  
1427  
1428  
1429  
1430  
1431  
1432  
1433  
1434  
1435  
1436  
1437  
1438  
1439  
1440  
1441  
1442  
1443  
1444  
1445  
1446  
1447  
1448  
1449  
1450  
1451  
1452  
1453  
1454  
1455  
1456  
1457  
1458  
1459  
1460  
1461  
1462  
1463  
1464  
1465  
1466  
1467  
1468  
1469  
1470  
1471  
1472  
1473  
1474  
1475  
1476  
1477  
1478  
1479  
1480  
1481  
1482  
1483  
1484  
1485  
1486  
1487  
1488  
1489  
1490  
1491  
1492  
1493  
1494  
1495  
1496  
1497  
1498  
1499  
1500  
1501  
1502  
1503  
1504  
1505  
1506  
1507  
1508  
1509  
1510  
1511  
1512  
1513  
1514  
1515  
1516  
1517  
1518  
1519  
1520  
1521  
1522  
1523  
1524  
1525  
1526  
1527  
1528  
1529  
1530  
1531  
1532  
1533  
1534  
1535  
1536  
1537  
1538  
1539  
1540  
1541  
1542  
1543  
1544  
1545  
1546  
1547  
1548  
1549  
1550  
1551  
1552  
1553  
1554  
1555  
1556  
1557  
1558  
1559  
1560  
1561  
1562  
1563  
1564  
1565  
1566  
1567  
1568  
1569  
1570  
1571  
1572  
1573  
1574  
1575  
1576  
1577  
1578  
1579  
1580  
1581  
1582  
1583  
1584  
1585  
1586  
1587  
1588  
1589  
1590  
1591  
1592  
1593  
1594  
1595  
1596  
1597  
1598  
1599  
1600  
1601  
1602  
1603  
1604  
1605  
1606  
1607  
1608  
1609  
1610  
1611  
1612  
1613  
1614  
1615  
1616  
1617  
1618  
1619  
1620  
1621  
1622  
1623  
1624  
1625  
1626  
1627  
1628  
1629  
1630  
1631  
1632  
1633  
1634  
1635  
1636  
1637  
1638  
1639  
1640  
1641  
1642  
1643  
1644  
1645  
1646  
1647  
1648  
1649  
1650  
1651  
1652  
1653  
1654  
1655  
1656  
1657  
1658  
1659  
1660  
1661  
1662  
1663  
1664  
1665  
1666  
1667  
1668  
1669  
1670  
1671  
1672  
1673  
1674  
1675  
1676  
1677  
1678  
1679  
1680  
1681  
1682  
1683  
1684  
1685  
1686  
1687  
1688  
1689  
1690  
1691  
1692  
1693  
1694  
1695  
1696  
1697  
1698  
1699  
1700  
1701  
1702  
1703  
1704  
1705  
1706  
1707  
1708  
1709  
1710  
1711  
1712  
1713  
1714  
1715  
1716  
1717  
1718  
1719  
1720  
1721  
1722  
1723  
1724  
1725  
1726  
1727  
1728  
1729  
1730  
1731  
1732  
1733  
1734  
1735  
1736  
1737  
1738  
1739  
1740  
1741  
1742  
1743  
1744  
1745  
1746  
1747  
1748  
1749  
1750  
1751  
1752  
1753  
1754  
1755  
1756  
1757  
1758  
1759  
1760  
1761  
1762  
1763  
1764  
1765  
1766  
1767  
1768  
1769  
1770  
1771  
1772  
1773  
1774  
1775  
1776  
1777  
1778  
1779  
1780  
1781  
1782  
1783  
1784  
1785  
1786  
1787  
1788  
1789  
1790  
1791  
1792  
1793  
1794  
1795  
1796  
1797  
1798  
1799  
1800  
1801  
1802  
1803  
1804  
1805  
1806  
1807  
1808  
1809  
1810  
1811  
1812  
1813  
1814  
1815  
1816  
1817  
1818  
1819  
1820  
1821  
1822  
1823  
1824  
1825  
1826  
1827  
1828  
1829  
1830  
1831  
1832  
1833  
1834  
1835  
1836  
1837  
1838  
1839  
1840  
1841  
1842  
1843  
1844  
1845  
1846  
1847  
1848  
1849  
1850  
1851  
1852  
1853  
1854  
1855  
1856  
1857  
1858  
1859  
1860  
1861  
1862  
1863  
1864  
1865  
1866  
1867  
1868  
1869  
1870  
1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900  
1901  
1902  
1903  
1904  
1905  
1906  
1907  
1908  
1909  
1910  
1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920  
1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930  
1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940  
1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025  
2026  
2027  
2028  
2029  
2030  
2031  
2032  
2033  
2034  
2035  
2036  
2037  
2038  
2039  
2040  
2041  
2042  
2043  
2044  
2045  
2046  
2047  
2048  
2049  
2050  
2051  
2052  
2053  
2054  
2055  
2056  
2057  
2058  
2059  
2060  
2061  
2062  
2063  
2064  
2065  
2066  
2067  
2068  
2069  
2070  
2071  
2072  
2073  
2074  
2075  
2076  
2077  
2078  
2079  
2080  
2081  
2082  
2083  
2084  
2085  
2086  
2087  
2088  
2089  
2090  
2091  
2092  
2093  
2094  
2095  
2096  
2097  
2098  
2099  
2100  
2101  
2102  
2103  
2104  
2105  
2106  
2107  
2108  
2109  
2110  
2111  
2112  
2113  
2114  
2115  
2116  
2117  
2118  
2119  
2120  
2121  
2122  
2123  
2124  
2125  
2126  
2127  
2128  
2129  
2130  
2131  
2132  
2133  
2134  
2135  
2136  
2137  
2138  
2139  
2140  
2141  
2142  
2143  
2144  
2145  
2146  
2147  
2148  
2149  
2150  
2151  
2152  
2153  
2154  
2155  
2156  
2157  
2158  
2159  
2160  
2161  
2162  
2163  
2164  
2165  
2166  
2167  
2168  
2169  
2170  
2171  
2172  
2173  
2174  
2175  
2176  
2177  
2178  
2179  
2180  
2181  
2182  
2183  
2184  
2185  
2186  
2187  
2188  
2189  
2190  
2191  
2192  
2193  
2194  
2195  
2196  
2197  
2198  
2199  
2200  
2201  
2202  
2203  
2204  
2205  
2206  
2207  
2208  
2209  
2210  
2211  
2212  
2213  
2214  
2215  
2216  
2217  
2218  
2219  
2220  
2221  
2



2 grama **peso** - gr. Grámma - *S. m. Fís.* Unidade de medida de massa no sistema.

A letra contendo a totalidade da linguagem. O “livro expansão total da letra” (Mallarmé). Na internet a página é o peso (Beiguelman). As diversas unidades discursivas letra/sílaba/palavra/frase e suas interposições. A unidade poética, a linha, o ideograma. O livro espaço de dispersão e reunião. Uma certa totalidade.

126 A **cara** e o **rosto**. Cara do grego Kara, ‘cabeça’. Tomadas de uma mesma espécie não se distingue a cabeça de um animal de outra, compreendidas como volumes com características genéricas. Um desconhecido na multidão, um cara. Contudo, assinala McLuhan, sobre o uso do ‘frio’ no lugar do ‘quente’, a gíria opera espelhamentos, reversibilidades de sentido, é o caso de se chamar o ‘chapa’ de ‘cara’, ou seja, chama-se de cara um rosto íntimo. Da superfície de um rosto, dos seus traços e rugas individualiza-se um cara, mas “os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (Deleuze; Guattari, 1999, v. 3, p. 32).

Russel expõe o dilema entre **indivíduo** e **cidadão**. Em princípio, ele diz, o indivíduo, tal como as mônadas, devem espelhar o universo e harmonizar suas vontades com as vontades conflitantes. Os atos individuais são sempre anti-sociais, escreveu Artaud. “O indivíduo em si é auto-suficiente, ao passo que o cidadão está essencialmente circunscrito por seus semelhantes” (Russell, 1978, p. 15). O cidadão coopera e procura um objetivo já pronto para cooperar. O Estado deseja bons cidadãos (unívocos), temendo indivíduos (equivocos). Curiosamente são potencialmente estes, diz Russell, que introduzem as vias a serem seguidas pelos cidadãos.

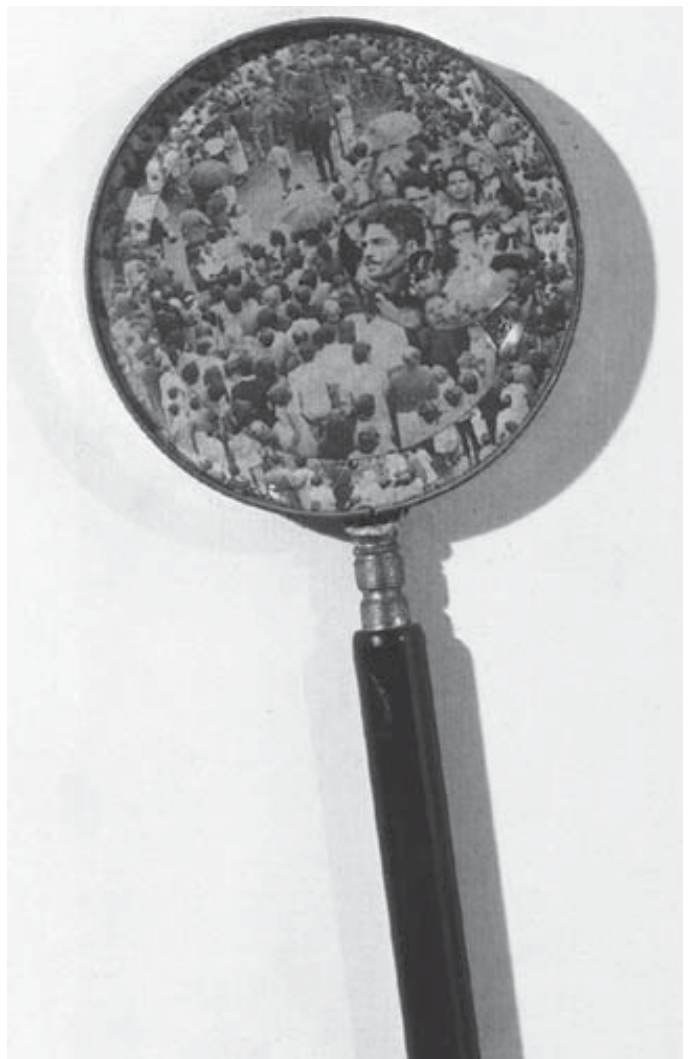
Borges escreveu: a massa de oprimidos é apenas uma abstração. Só os indivíduos existem, se é que existe alguém.

Novamente a dicotomia entre o natural e o artificial. O primeiro é livre e espontâneo, o segundo envolve a consciência, a hierarquização e a ordem. E é justamente a delimitação, a fusão e a dissociação alternada dos signos e, a eliminação do acaso que permitem conhecer o contorno da figura – individualizar pelo global. O homem individualiza e se faz indivíduo, não foi de outra forma que ele se descolou da natureza.

“Falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso” (Deleuze; Guattari, op. cit., v. 1, p.12).



Waldemar Cordeiro, *Indivíduo s/ massa*, 1966



Waldemar Cordeiro, *Massa s/ indivíduos*, 1966

3 grama **gramática** - *el.comp.* pospositivo, do gr. *grámma*, - anagrama,...), caligrama, (...), criptograma, (...), diagrama (...) ver tb. – gramático.

A gramática em princípio se refere à regularidade, à forma física, às determinações semânticas, ao que pode ser expresso através de sistemas de regras e de princípios. Permite que se dê a conhecer um pensamento particular, ou seja, que os homens se signifiquem. Possibilita a intersubjetividade, ou a subjetividade absoluta.

128 Para que se de conta de fenômenos confusos e desordenados, idealiza-se sistemas que dêem conta das variações em determinadas condições de vida. É o processo de busca não do elemento estável, mas o transitório, aquele engendrado na medida em que se traça uma trajetória. Por um lado, aspira-se por modelos matemáticos do universo, o que justifica isolar um elemento importante da estrutura do organismo. Por outro essa grande estrutura se perde nos pormenores, nos pontos obscuros que escapam para domínios não delimitados.

Espécie de diagrama da linguagem.

Diagrama de uma percepção que engloba e é englobada pelo mundo, abandonando a exclusividade de um ponto de vista distanciado, do olhar déspota, mas também enlaçado no movimento das diversas cadeias semióticas. Diagrama não de repouso, mas de zonas de possibilidades. O diagrama sugere uma infinitude.







- ALEXANDER, Christopher. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos, MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARNHEIM, R. *Arte & percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- BARATIN, Marc, JACOB, Christian. *O poder das Bibliotecas: a memória do livro no ocidente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENOIT, Eric. *Mallarmé et le mystère du <Livre>*. Paris: Champion, 1998.
- BEUQUE, Guy van de. *Sistemas de representação: O ideal do matema (fundamentos para um topo-lógica da psicanálise)*. Texto não publicado.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOTTÉRO, Jean et.al. *Cultura, Pensamento e Escrita*. São Paulo: Ática, 1995.
- BOULEZ, Pierre. *Le Pays Fertile Paul Klee*. Paris: Gallimard.
- BURROUGHS, Willian. *A revolução electrónica*. Lisboa: Vega, Passagens, 1994.
- BUTOR, Michel. Le livre comme objet. In: *Critique*. Paris, n. 186, p. 929-946, nov. 1962.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, A. de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- CAVALLO, Guglielmo, CHATIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- CHATIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: UnB, 1998.
- \_\_\_\_\_. O mundo como representação. In: *Estudos avançados 5/11* – USP.
- CHIPP H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHRISTIN, Anne-Marie (Org). *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimedia*. Paris: Flammarion, 2001.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Leuven: Peeters Vrin, 2000.
- COSTA, Lúcio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1999. (v. 1 , 3 e 5 em 5).
- DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrina: construção de encenações*. São Paulo: SENAC, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DIAS-PINO, Wladimir, SANTOS, João Felício. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Rio velho, s/data.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DRUCKER, Johanna. *The alphabetic labyrinth*. London: Thames and Hudson, 1995.
- DUBY, Georges; LACLOTE, Michel. *História artística da europa; A Idade Média II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Ática, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. *Escritura urbana*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Linguagem-Enunciação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. V.2.
- \_\_\_\_\_. *Oral/Escrito: Argumentação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. V. 11.
- FERRARA, Lucrecia d'Alessio. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Reluma Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GUATATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: editora 34, 1992.

- HALL, Peter. *Cidades do Amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HESBOIS, Laure. *Les jeux de langage*. Canada: Éd. de l'Université d'Ottawa, 1986.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KLEE, Paul. *Theorie de l'art moderne*. Genève: Denoël/Gonthier, 1982.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais da Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial*. São Paulo: Loyola, 1998.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LUPTON, Ellen, MILLER, Abbott. *Design writing research: writing on graphic design*. London: Phaidon, 1999.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.
- MALLARMÉ, Stephane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1994.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MANUAL DE IMAGEN CORPORATIVA. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- MARTÍN, Euniciano. *La composicion em Artes Gráficas*. Barcelona: Don Bosco, 1974.
- MASSIN. *La Lettre et l'image*. Paris: Gallimard, 1970.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (Org.) *La pensée de l'image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Nacional, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- MELO E CASTRO, E. M. *O fim visual do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *Sistemas de retículas*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- NOËL, Émile (Org.). *As ciências da forma hoje*. Campinas: Papirus, 1996.
- OUAKNIN, Marc-Alain. *Mysteries of the alphabet*. New York: Abbeville Press Publishers, 1999.
- PARENTE, André (Org.) *Imagem máquina*. São Paulo: editora 34, 1996.
- PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Imagens que a razão ignora: a imagem de síntese e a rede como novas dimensões comunicacionais*. In: *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. São Paulo: EDUC, n.4, p. 113 – 123, 2002.
- PAZ, Otávio. *A dupla chama do erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1982.
- PEIGNOT, Jérôme. *Du Chiffre*. Paris: Jacques Damase, 1982.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: SESC, 2002.
- PERLOF, Marjorie. *O momento Futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- PIGNATARI, Décio. *Errâncias*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PINHO, J. B. *O poder das marcas*. São Paulo: Summus, 1996.
- POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Círculo do livro, 1989.
- POLIERI, Jacques. *Jeu(x) de Communication*. Paris: Denoël-Gonthier, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Scénographie sémiographie*. Paris: Denoël-Gonthier, 1971.
- POUND, Erza. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- REVISTA TUPIGRAFIA. São Paulo: Book Makers, n. 4, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RUDER, Emil. *Manual de diseño tipográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- RUSSELL, Bertrand. Indivíduo e cidadão. In: RUSSELL, Bertrand. *Educação e ordem social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- SALLES, Evandro (Coord.). *Cidade imaginada*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1994.
- SAMPSON, Geoffrey. *Sistemas de escrita*. São Paulo: Ática, 1996.
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfoses do espaço espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997b.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SCHERER, Jacques. *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957.
- SCHÜLER, Donaldo. *Origens do discurso democrático*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Da Antropofagia a Brasília 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SERRES, Michel. *As origens da geometria*. Lisboa: Terramar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- SMEIJERS, Fred. *Counter punch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now*. London: Hyphen Press, 1996.
- SOUZA LEITE, João de (Org.). *A herança do olhar: o design de Aloísio Magalhães*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2003.
- TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- TSCHICHOLD, Jan. *Livre et typographie*. Paris: Allia, 1994.
- VALÉRY, Paul. *Discurso sobre a estética poesia e pensamento abstrato*. Lisboa: Vega, Passagens, 1995.

- \_\_\_\_\_. *Eupalinos ou O Arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Duchamp*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Iconography and electronics upon a generic architecture*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- WEINGART, Wolfgang. *Typography: my way to typography*. Baden: Lars Müller Publishers, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 1996.