Cadernos de Tipografia e Design
Nr. 19 / Abril de 2011

Nagisa (Praia). Kakemono (pintura em rolo), elaborado em 1936 por Yasunosuke. Dimensões: 216 × 196 cm. Cortesia da Galeria de Arte asiática Gregg Baker, Londres.

O Design Japonês e as suas raízes na Cultura Japonesa

Uma Palestra-Solidariedade de Paulo Heitlinger

Entrada livre. As contribuições recolhidas neste evento são destinadas às vitimas das recentes catástrofes registadas no Japão.

Quarta-feira, 13 de Abril de 2011, às 18:30 h, no Auditório da Universidade Lusófona do Porto

Rua Augusto Rosa, Nr. 24, 4000 – 098 Porto / Metro: Linha D / laranja, Estação São Bento
Linhas STCP: 200, 201, 202, 207, 301, 303, 305, 400, 500, 600, 900, 901, 904, 905 e 906

Cadernos, 19
Abril de 2011

3ª versão, melhorada, de 6 de Maio de 2010.

Índice de Temas

Editorial 2
Ajudemos os Japoneses atingidos pelas catástrofes 3
Descobrindo o Japão 6
Japonismo, *Ukiyo-e,* Arte Nova 12
Hokusai, o louco 26
Um bel di vidremo (Madama Butterfly)... 30
O Jardim do Encanto Perdido 36
Uma introdução ao *Nô* 42
Very trendy, very cool: Muji agora em Portugal 46
Vieira, Bartolozzi, Bodoni 50
Letras de metal 56
Defixiones em chumbo 57
Diplomas militares romanos 66
Letras romanas, de metal 68
Letras metálicas dos séculos XIX e XX 75
Letras y tipos desde una perspectiva semiótica 90
Anúncios 95

Esta edição dos Cadernos estava praticamente pronta, o seu lançamento iminente, quando me atingiu a notícia da catástrofe do Japão. No dia anterior tinha feito o conhecimento de um idoso senhor japonês, um hábil artesão, que vende as suas pequenas figurinhas na Rua de Santa Catarina, no Porto. Pacientemente segue dobrando materiais vegetais, para os transformar em maravilhosos pequenos sapos ou gafanhotos. Nessa noite foi comer *sushi* com alguns amigos – para festejar o meu aniversário, no dia seguinte: 11 de Março. Nada fazia prever as terríveis notícias que iria receber no próximo dia.

Agora, uma parte significativa desta nova versão dos Cadernos reflecte as minhas preocupações com um país que me fascina desde o dia em que vi – era criança – o meu primeiro espectáculo de teatro *Kabuki*, que se realizou no cinema São Luís, em Lisboa. Ainda ouço os tambores, vejo os bruscos gestos dos magníficos actores em cena. A partir de então, este país nunca mais deixou de me entusiasmar. A sua arte, o seu artesanato, os seus filmes, os cartazes, a caligrafia, a culinária, o design, a arquitectura, a literatura moderna, os versos *hai ku*, as filosofias de vida, o profundo sentido de estética e a intuição da harmonia. O Japão, grande inspirador de muitos e muitos ocidentais, não pode ficar a sofrer, abandonado e esquecido por nós. Ajudemos!

Boa Leitura, Paulo Heitlinger

Ficha técnica

Os Cadernos de Tipografia e Design são redigidos, paginados e publicados por Paulo Heitlinger; são igualmente propriedade intelectual deste editor. Qualquer comunicação dirigida ao editor – calúnias, louvores, ofertas de dinheiro ou outros valores, propostas de suborno, etc. – info.tipografia@gmail.com.

Os Cadernos estão abertos à mais ampla participação de colaboradores, quer regulares, quer episódicos, que queiram ver os seus artigos, investigações e opiniões difundidos por este meio.

Os artigos assinalados com o nome do(s) seu(s) autor(es) são da responsabilidade desse(s) mesmo(s) autor(es) – e também sua propriedade intelectual.

Conforme o nome indica, os Cadernos incidem sobre temas relacionados com o Design, o Typeface design, o Design gráfico e de produto e a análise social e cultural dos fenómenos relacionados com a visualização, edição, publicação e reprodução de textos, símbolos e imagens.

Os Cadernos, publicados em português, e parcialmente também em castelhano, galego e catalão, dirigem os seus temas a leitores em Portugal, no Brasil, na Espanha e na América Latina.

Os Cadernos não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista.

Também não discutimos temas pseudo-científicos, tais como a Semiótica ou o «Lateral Thinking», por exemplo.

Em 2011, a distribuição continua a ser feita grátis, por divulgação da versão em PDF posta à disposição dos interessados em www.tipografos.net/cadernos.

© 2007, 8, 9, 2010, 2011 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.

A Grande Onda face a Kanagawa (Kanagawa oki nami ura), é a mais famosa xilogravura japonesa. Foi realizada pelo mestre japonês Hokusai, especialista em Ukiyo-e. Depois do desastre de Fukushima, esta imagem atingiu novo significado...

«...E a velha amizade do primeiro país do Ocidente que desembarcou nas praias do Japão pode tornar-se numa base de entendimento e de construção no futuro.»

Armando Martins Janeira, *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa*. 1970.

Ajudemos os Japoneses atingidos pelas catástrofes

O processo de aproximação entre o Japão e os países que forçaram a sua abertura foi lento e doloroso. Depois da sangrenta Guerra Sino-Japonesa (1894–1895) seguiram-se outros graves embates militares; duas violentíssimas explosões de agressividade, de indiscritível magnitude, marcaram os acontecimentos registados ao longo do século XX: o ataque dos japoneses imperialistas à base militar de Pearl Harbour (em 1941) e os cobardes bombardeamentos atómicos de Hiroshima e Nagasáqui. No dia 6 de Agosto de 1945, a primeira cidade do mundo foi arrasada por uma bomba atómica: 250 mil pessoas – civis indefesos! – foram mortas ou feridas.

O primeiro ataque atómico a uma população civil fez com que a cidade de Hiroshima passasse a ser o testemunho da mais vergonhosa acção de exterminação em massa jamais cometida – superando mesmo os horrores perpetuados pelos nazis. O bombardeamento nuclear foi perpetuado *depois* do estado-maior e do governo japonês já terem apresentado um declaração

formal de capitulação incondicional às tropas norte-americanas[1].

Depois da guerra, o Japão foi novamente «presenteado» com energia nuclear, desta vez com a chamada «energia nuclear pacífica». A Central Nuclear de Fukushima, que deixou de funcionar a 11 de Março deste ano – e que nunca mais voltará a funcionar –, foi a primeira central nuclear construída e administrada pela Tokyo Electric Power Company (TEPCO, www.tepco.co.jp), uma perigosa empresa japonesa, que, há 40 anos, achou adequado adquir tecnologia nuclear aos norte-americanos.

A central, formada por seis reactores do tipo BWR (Boiling Water Reactor), tinha uma capacidade combinada de 4,7 GW, tornando Fukushima I numa das 25 maiores centrais nucleares do mundo. Agora sabemos que nunca mais funcionarão, assim como toda a região assolada pela radioactividade ficará deserta, durante gerações.

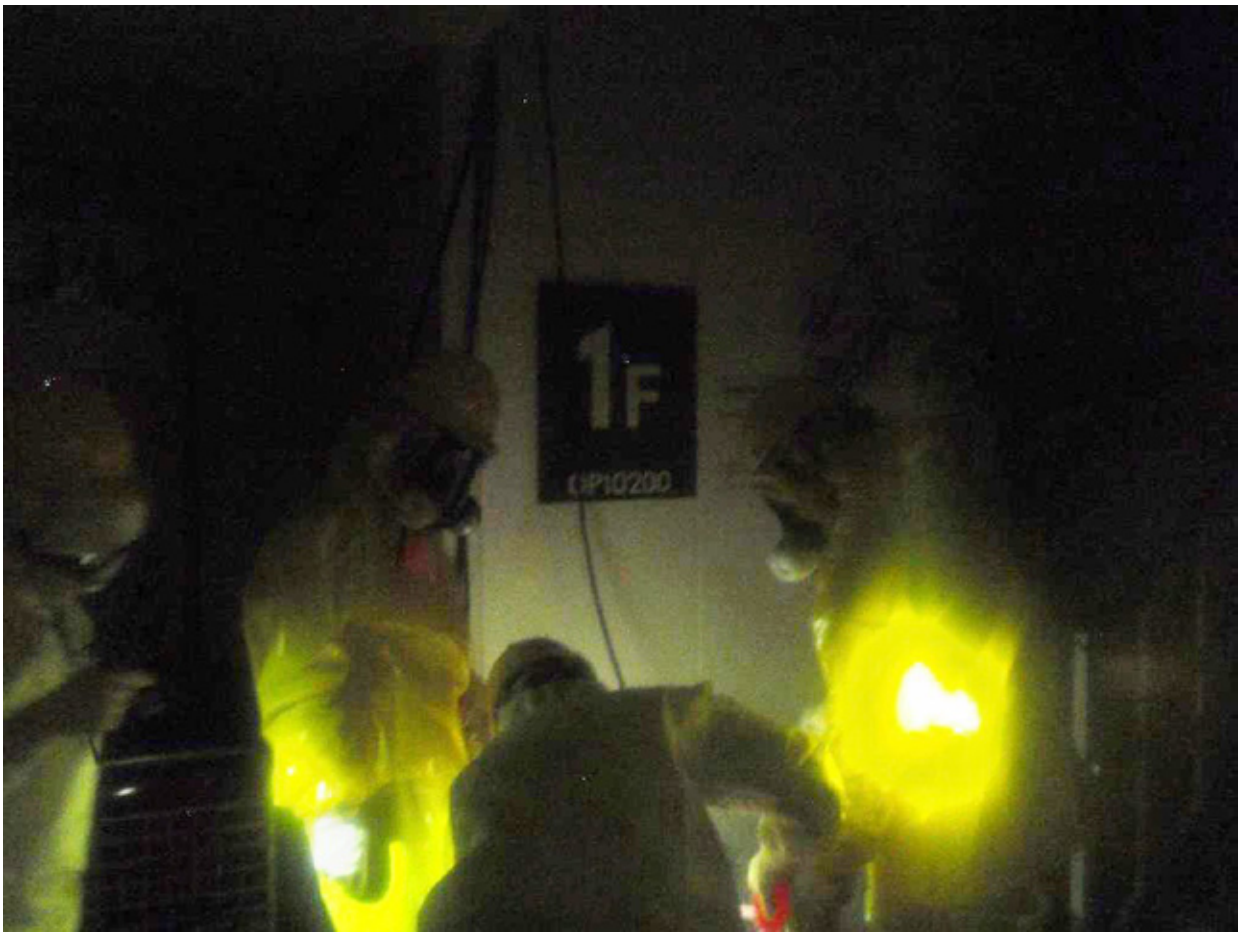
A catástrofe era previsivel, os responsáveis são conhecidos. Os reactores 1, 2 e 6 foram produzidos pela empresa norte-americana General Electric; as unidades 3 e 5, pela Toshiba; a Unidade 4, pela Hitachi. Todos os seis reactores foram desenhadas pela General Electric – a mesma empresa criminosa que forneceu os reactores da central nuclear de Three Mile Island, onde, em 1979, se registou a mais grave crise nuclear a nível mundial – antes de Chernobil e Fukushima.

1.) Com os bombardeios nucleares de cidades japonesas não se perseguiu nenhum objectivo militar. O general MacArthur, que durante a guerra teve sob seu comando as tropas aliadas no oceano Pacífico, reconheceria em 1960: «Não havia nenhuma necessidade militar de empregar a bomba atômica em 1945.» Tentando encobrir as reais finalidades do bombardeio nuclear – a intimidação, não do Japão, mas sim da União Soviética, Truman mentiu quando declarou em 9 de Agosto de 1945 que o golpe atómico tinha sido «contra a base militar de Hiroshima» com a finalidade de «evitar vítimas entre a população civil».

Gar Alperovitz, hoje historiador e antigo funcionário do DoD (Departamento de Defesa), afirmou: «Acho que o presidente dos (EUA) conhecia outras possibilidades de acabar com a guerra, e até mais rapidamente. Na verdade, é preciso dizer: quando lançou a bomba, o presidente muito provavelmente sacrificou também a vida de americanos.»

Numa entrevista, o General Dwight Eisenhower (que mais tarde viria a ser presidente dos EUA) disse a um jornalista: «... os Japoneses estavam prontos para se renderem e não era necessário atacá-los com aquela coisa terrível.»

Para mais detalhes importantes, consulte, no site do Institute for Historical Review, o artigo *Was Hiroshima Necessary?* em http://www.ihr.org/jhr/v16/v16n3p-4_Weber.html



Quem tem seguido as notícias ao longo das últimas semanas, terá verficado que o Japão não só teve de sofrer as consequências de um violentíssimo tremor de terra e tsunami, como tem sido vítima de uma enorme debilidade moral e ética. Um gravíssimo problema é a táctica de encobrimento e a inércia demonstrada pela Tepco antes e depois do desastre nuclear. A índole criminosa dos *managers* da Tepco também tem estado patente na cobardia dos seus dirigentes. Entre os dirigentes da Tokyo Electric Power Co. que têm mostrado a mais óbvia incapacidade de gestão e liderança, está o presidente Masataka Shimizu, que vergonhosamente se ausentou das suas tarefas de 16 a 22 de Março.

O primeiro-ministro do governo japonês, que até há pouco manteve a reputação de ser um político com méritos na luta à corrupção, tem estado tão paralizado com o choque provocado pelos desastres naturais e nucleares, que tem falhado de cumprir as suas obrigações morais e políticas mais imediatas: demitir os irresponsáveis dirigentes da Tepco, nacionalizar a empresa e entregar a solução dos enormes problemas verificados em Fukushima ao Exército. (Hoje chegam – finalmente – as notícias que a nacionalização está iminente).

Entretanto, o Japão tem sido socorrido por assistência técnica e peritagem vinda dos EUA e da Alemanha. Também os Portugueses podem – e devem! – ajudar as vítimas da catástrofe. Durante a palestra que farei na Universidade Lusófona do Porto – veja o anúncio na primeira página desta edição – far-se-á uma recolha de fundos para ajudar as populações atingidas. Outras se seguirão. Conto com a sua ajuda!

Sábado, 2 de Abril de 2001

Paulo Heitlinger
info.tipografia@gmail.com

Estrangeiros no Japão. Yokohama-e. Gravura do artista Yoshitomi Utagawa, activo de 1840 a 1860. Dois anjinhos, um homem russo e uma mulher americana. A meio do século XIX, Iocoama tornou-se o maior porto de comércio ultramarino. Assinado «Ichigeisai Yoshitomi» e datado: 1861. Xilogravura no formato Oban tate-e. Medidas: 24.7 x 37.0 cm

Descobrindo o Japão

Ao começar a preparar uma palestra sobre o Design japonês contemporâneo (página 21), sinto novamente a necessidade de pesquisar mais detalhes sobre a arte e a cultura japonesa, sobre os ideais estéticos desenvolvidos neste país, sobre a qualidade das artes e dos ofícios, sobre a perfeição na execução e sobre o *knowhow* técnico que vem sendo aperfeiçoado nos artigos *made in Japan*.

Pesquiso e constato, mais uma vez, que as relações entre o Japão e o Ocidente não tem sido amistosas. Os Portugueses, que foram os primeiros a contactar os Japoneses, trouxeram «presentes» que em pouco tempo contribuíram para transformar radicalmente a sociedade e o poder político no Japão. Não admira: os primeiros visitantes europeus, três aventureiros portugueses, tinham introduzido as espingardas e a pólvora. Outro grande «presente» nosso, também não trouxe nada de positivo aos nipónicos: a religião católica, esgrimida pelos seus mais agressivos representantes à época, os Jesuítas. Durante o chamado período Nam-

Missão diplomática japonesa. Os japoneses vieram à Europa saudar o Papa e Filipe II de Espanha, rei de Portugal. Os «embaixadores» japoneses eram 4 rapazes de 13 para 14 anos, das famílias de três aristocratas locais, convertidos ao Cristianismo. Eram eles: Mâncio Ito, sobrinho de Francisco, «rei» Bungo; Miguel Chingiva, sobrinho de Protásio, «rei» de Arima, e de Bartolomeu, «rei» de Omura. E ainda dois nobres, parentes de Bartolomeu. A «embaixada» não foi representativa do Japão como nação; mais constituía uma espécie de legação de obediência ao Papa, segundo a tradição europeia das obediências prestadas ao Sumo Pontífice. Xilogravura alemã da época.

ban, os Jesuítas, portugueses e espanhóis, empreenderam «um grande trabalho de catequização» (fórmula da Wikipedia) que só terminou quando o Xogunato Tokugawa expulsou os Cristãos, em 1639. A evangelização, de início, parecia prometer a cristianização do Japão em poucos anos. Todavia, em breve começaram as dificuldades. O afã dos novos conversos, que tentavam converter os membros das suas famílias e destruíam ídolos e templos, envenenou o clima social.

No Japão, as ideologias xintoístas, budistas e confucionistas conviviam sem grandes atritos, até mesmo no seio das famílias. O proselitismo religioso dos cristãos recém-formados veio quebrar este equilíbrio e levantar suspeitas sobre o que poderia acontecer ao *establishment* japonês, quando os cristãos tivessem a maioria. O exemplo das Filipinas, onde, sob o domínio espanhol, à expansão da fé cristã se seguiu o domínio político dos homens vindos do Ocidente, também não era animador.

A Companhia de Jesus missionou a torto e a direito, até que o xogun decidiu que o Cristianismo não ligava mesmo nada com as tradições e costumes nipónicos. Expulsou todos os missionários e matou todos os que se tinham convertido à ideologia católica. Teria o xogun executado a vontade do Deus dos Católicos, que parece gostar de mártires e de masoquistas submissos?

Depois deste mau início das relações com os Ocidentais, o país nipónico retraiu-se quase totalmente e encapsulou-se, restringindo a entrada de Portugueses (e, mais tarde, de americanos). Uma excepção foi aberta aos Holandeses, para eles poderem continuar

um vantajoso negócio com produtos japoneses, como as já famosas porcelanas. De facto, já em 1604, o xogun Tokugawa Ieyasu tinha pedido ao navegador britânico William Adams (1564, Kent – 1620, Hirado, Nagasáqui) e aos seus acompanhantes que construíssem, em Ito (na Península de Izu), um primeiro navio à vela ao estilo ocidental. Foi construída uma embarcação de 80 toneladas e logo o xogun encomendou um barco maior, de 120 toneladas, que foi construído no ano seguinte. Ambos os barcos eram mais pequenos que o veleiro *Liefde* (150 t), com o qual William Adams (o primeiro europeu a receber o titulo de *samurai*) tinha chegado ao Japão. O barco recebeu o nome *San Buena Ventura* e foi emprestado a 160 marinheiros espanhóis naufragados no Japão, para poderem regressar ao México.

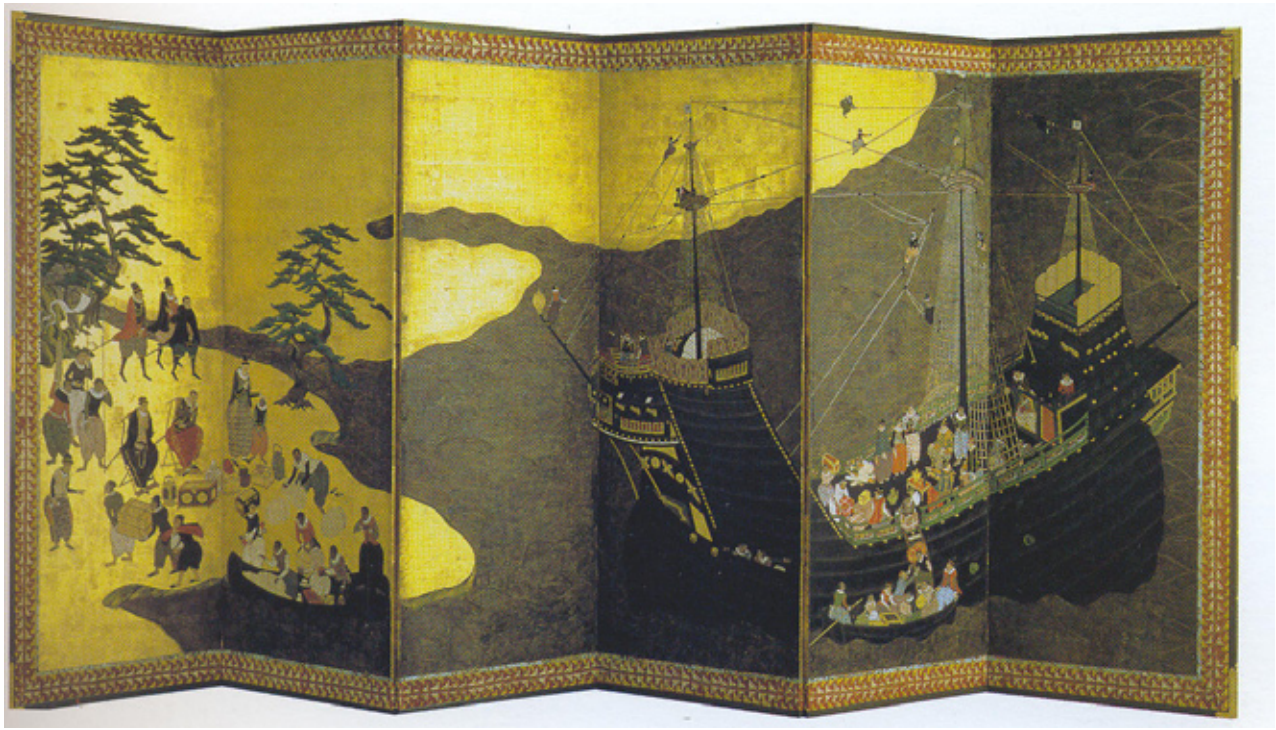
Seguiram-se outras embarcações. No ano de 1613, o dáimio de Sendai, devidamente autorizado pelo Xogunato Tokugawa, mandou construir o *Date Maru*, um galeão de 500 toneladas. Este barco transportou os emissários japoneses que visitaram, primeiro a América, e depois, a Europa.

Em 1693, a política *sakoku*, que ficaria em vigor até 1853, estabeleceu o isolamento do Japão face ao resto do mundo e o corte de relações com o âmbito europeu, sob pena de morte. Apenas um pequeno enclave ficou reservado para permutas: no porto de Nagasáqui, a ilha artificial de Dejima, onde os holandeses tinham acesso a um comércio limitado. Manteve-se também, igualmente limitado, intercâmbio com a Coreia e a China.

Continua na página 10

A era em que nasceu Tokugawa Ieyasu foi das mais conturbadas da História deste país. O século XVI ficou conhecido como o período dos estados em guerra (Sengoku-Jidai). Nesta época, o Japão encontrava-se dividido entre diversos senhores que se disputavam o domínio e a conquista de novos territórios. O imperador já não era detentor de poder político. Tal situação estimulou as guerras entre os senhores feudais, que cobiçavam o título de líder político e militar: Xogun.
Neste cenário nasceu Ieyasu Tokugawa, que viria a ser o unificador deste Japão descentralizado do século 16, posicionando-se como uma figura forte – inclusive face às potências ocidentais presentes no Japão dessa época: Portugal e Holanda. Tokugawa Ieyasu governou de 1603 até à sua morte, em 1616.

A insistente actividade missionária dos Jesuítas levou a que, a partir de 1633, o país se encerra-se ao comércio estrangeiro e que os Japoneses fossem proíbidos de saírem do país, sob pena de morte.



30 Abril a 4 Junho: **A Cultura Namban no Japão**. Curso ministrado por Alexandra Curvelo. Datas: 30 Abril, 7, 14, 21 e 28 Maio, 4 Junho. Horário: Sábados, 10.00 às 13.00. Museu do Oriente, Lisboa.

Depois do século XVI, os preciosos biombos japoneses continuaram a ter grande procura pelas classes mais abastadas no Ocidente. O biombo mostrado em baixo é da Era Edo, século XVII. Galeria Baker, Londres.

Biombu é a palavra japonesa para... biombo. Os mais belos biombos do estilo *Namban* foram pintados por mestres das escolas Kano, Tosa e Sumiyoshi. O tema favorito destas pinturas é a chegada dos Portugueses às costas do Japão. Em geral, mostram, no primeiro plano, o capitão do barco, levado num andor, seguido de jesuítas, frades, que vêm ao seu encontro. Este padrão de representação é o *namban gyoretsu*, o *Cortejo dos Bárbaros do Sul*. Por vezes há fidalgos que correm em pequenos cavalos árabes, escravos negros que transportam ricos presentes, animais exóticos, como tigres e leões, em jaulas transportadas aos ombros de moços, elefantes, pavões...

A Matthew Perry (sentado entre dois oficiais da Marinha dos EUA), comodoro da Marinha de Guerra norte-americana, coube romper o bloqueio à entrada de estrangeiros no Japão. Xilogravura da época.

A Matthew Perry, comodoro da Marinha de Guerra dos EUA, coube a duvidosa honra de romper o bloqueio à entrada de estrangeiros no Japão. Em 1852, Perry embarcou de Norfolk, Virgínia, para o Japão, comandando uma esquadra de barcos de guerra. A sua missão: impor um tratado de comércio ao poder japonês. As suas fragatas a vapor aportaram a Uraga em 1853. Encontrou-se com os representantes do Xogunato Tokugawa – que lhe disseram para se dirigir a Nagasáqui, onde se praticava comércio com a Holanda. Perry ameaçou fazer um bombardeamento naval e pouco tempo depois desta intimidação massiva, obteve o desejado tratado comercial. A chamada *Convenção de Kanagawa* selou o destino do Japão.

Como resultado da *Kanonenbootpolitik* [1] de Perry começou uma lenta aproximação do Japão aos usos e costumes ocidentais, e ao sistema capitalista, evidentemente. Às ameaças exteriores, o poder tradicional nipónico reagiu com políticas imperialistas, fazendo guerra contra a China e submetendo a Coreia. «Tanto nos meados do século XVI como na segunda metade do século XIX, a seguir à vinda do comodoro americano Perry, os Japoneses mostraram entusiasmo pelos costumes e ideias ocidentais a ponto de cometerem excessos que hoje surpreendem. A seguir veio um período de reclusão e intensa japonização, em que os Japoneses pretenderam ignorar o resto do mundo.» (A. Martins Janeira. *O Impacto Por-*

1.) Na diplomacia e na política colonial, a *Kanonenbootpolitik* (diplomacia das canhoneiras) designa a obtenção de resultados diplomáticos por exibições conspícuas de poderio militar — implicando ou constituindo numa ameaça directa de guerra, se os termos pretendidos não forem do agrado da força que exibe os canhões intimadores.

tuguês sobre a Civilização Japonesa[1], *pp. 211-213. Publicações Europa-América. Lisboa, 1970; 1988.*)

A influência japonesa, que na primeira metade do século XX se fez sentir essencialmente nas Artes e Letras europeias e norte-americanas, passou a predominar, depois da II Guerra Mundial, no sector comercial. Depois da guerra, os Japoneses começaram a desenvolver uma notória autonomia, produzindo tecnologias de ponta e design de produto de grande qualidade e convincente estética. Eventualmente, a empresa Sony será a mais representativa multinacional japonesa para documentar esta evolução. Há trinta ou quarenta anos atrás eram ainda as grandes obras da literatura contemporânea que faziam impactos nos meios intelectuais ocidentais. Hoje, todos usamos produtos *made in Japan*: relógios da Casio, automóveis da Toyota, Honda, Nissan ou da Mitsubishi, motas da Suzuki, pianos Yamaha, consolas de jogos da Sony, notebooks da Samsung, artigos da Muji...

Links

http://www.theartofjapan.com
http://www.japaneseprints-london.com

Bibliografia

Batalha, Ladislau. *O Japão por dentro: esboço analítico da civilização nipónica.* Lisboa. Parceria António Maria Pereira, 1906. Geografia física e humana do Japão; esquisso da história, com particular atenção dada à abertura ao Ocidente e modernização após a Era Meiji. Um trabalho de investigação, socorrido por vasta bibliografia inglesa e francesa, mas igualmente pelas impressões recolhidas pelo autor aquando da sua passagem pelo Japão em 1886, este inquérito às grandes mudanças sofridas pelo Japão na segunda metade do século XIX constitui um importante documento sobre a imagem projectada pelo império nipónico no início do século XX.

Boxer, Charles.R. *The Portuguese Seaborne Empire*. 1969. Um dos livros mais importantes sobre o Colonialismo português, escrito por um historiador livre de patriotismo.

– *O Império Marítimo Português*. Tradução.

Janeira, Armando Martins. *Caminhos da terra florida: a gente, a paisagem, a arte japonesa*. Porto. Manuel Barreira. 1956.

Moraes, Wenceslau José de Sousa. *Dai-Nippon* (Grande Japão). Moraes (1854 – 1929), oficial da Marinha de Guerra, viajante, diplomata, jornalista e autor, encerra um pensamento e uma capacidade de análise que lhe permitiu antever as alterações do quadro estratégico mundial ao longo do século XX. Nos seus livros e na vasta correspondência deixou bem expressa o valor do conhecimento mútuo e da compreensão entre o Oriente e o Ocidente.

Nogueira. *Sobre os Biombos Namban*. Lisboa. 1953.

Biombos Namban no Museu de Arte Antiga, em Lisboa. www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/pt-PT/exposicao%20permanente/obras%20referencia/ContentDetail.aspx?id=221

Kiichi Matsuda, *Kirishitan Shinjitsu to Bijutsu (Factos Históricos e a Arte Cristã)*, Tanko-sha, Tóquio, 1969.

Yoshitomo Okamoto, *The Namban Art of Japan, translated by Ronald K. Jones*, Weatherhill/Heibonsha, New York, Tokyo, 1972.

O Orientalismo em Portugal. Livro ilustrado. Ciclo de Exposições Memórias do Oriente. Exposição no Edifício da Alfândega. Porto 1999. Edições Inapa.

1.) *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa*, publicado em 1970, é, em língua portuguesa, a primeira exposição coordenada da acção portuguesa no Japão, considerando os aspectos políticos, comerciais, sociais e culturais. Janeira defende que, com excepção do Brasil, em nenhum país Portugal exerceu tão profunda influência como no Japão – e trata de fundamentar a sua tese. Esta obra de A.M. Janeira é indispensável para quem pretende conhecer com rigor a presença portuguesa no Japão, através da análise da acção dos missionários portugueses e da cristianização, da reabertura do Japão ao Ocidente, das relações políticas, diplomáticas e económicas entre os dois países e da influência portuguesa sobre a cultura e os intelectuais japoneses. O livro teve uma 2.ª edição, póstuma, em 1988, que inclui ainda uma revisão do autor à 1.ª edição.

Toyohara Kunichika (1835 – 1900). O actor Ichikawa Danjuro IX num papel de teatro *Shibaraku*. Tríptico com 3 xilogravuras, da série *The Eighteen Famous Kabuki Plays: Shibaraku,* publicada por Fukuda Kumajiro, 8/1895. Assinatura: Oju Kunichika hitsu. Galeria Richard Kruml.

Japonismo, *Ukiyo-e*, Arte Nova

O Japonismo caracteriza o crescente interesse demonstrado pela burguesia ocidental pelos produtos das artes populares japonesas, que se manifestou a partir da segunda metade do século XIX na Europa e nos EUA.
O Japonismo teve um papel importante na «contaminação» da pintura, das artes decorativas e até da arquitectura ocidental com abordagens e princípios estéticos totalmente novos. As xilogravuras *Ukiyo-e* facilitaram a apropriação de elementos estéticos japoneses por pintores como Van Gogh, Gaugin, Cassat e muitos outros mais.
A influência do Japonismo nas artes plásticas revitalizou a pintura, a ilustração e o recém-criado cartaz publicitário artístico, que fez brilhar nomes como o de Toulouse-Lautrec.
Apontamentos de Paulo Heitlinger.

Uma primeira exibição pública de artigos japoneses viu-se na II Exposição Universal de Londres[1], realizada em 1862. O pintor norte-americano James McNeill Whistler passou a pintar figuras femininas *à la japonaise* e a utilizar nos seus quadros elementos decorativos nipónicos: biombos, leques, quimonos e sedas. Whistler, que viajava frequentemente entre Londres e Paris, foi um importante difusor pioneiro do *Japonismo* na França; até esse momento, a excelência da arte japonesa era um segredo partilhado por poucos..

Em Paris, os Pavilhões Japoneses das exposições universais realizadas a partir de 1867 tiveram imenso sucesso. A *Exposition Universelle de Paris* de 1867 mostrou o primeiro *ensemble* de arte japonês; atingiu-se um pri-

1.) A primeira Exposição Universal foi realizada no famoso Palácio de Cristal, em Hyde Park, Londres, em 1851, sob o título «Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações». Uma idéia do príncipe Alberto, marido da Rainha Victória.

meiro apogeu na Exposição Universal de 1878, onde foram expostas obras de arte trazidas por Émile Guimet[1]. Estas peças formariam o núcleo do acervo do Museu de Artes Orientais de Paris (Musée Guimet, www.guimet.fr).

Na Exposição de 1889, a apresentação, já mais sistematizada, de artefactos, livros e gravuras mudou definitivamente o estatuto da arte japonesa, que, na apreciação do público geral, frequentemente tinha sido considerada meramente decorativa, e inferior à arte chinesa. Em 1890, vê-se uma grande apresentação dos mestres da estampa japonesa, na École des Beaux-Arts. Já a partir de 1875 se pode afirmar que o *Japonisme* inspirava fortemente a moda, tornando-se uma referência do «bon goût»; também os cavalheiros gostavam de vestir quimonos.

O romance do oficial da Marinha e viajante Pierre Loti (1850 – 1923), *Madame Chrysanthème*, ao qual Van Gogh fará numerosas referências, marca a apoteose da *mode japonaise.*

As xilogravuras japonesas do género *Ukiyo-e* (imagens do mundo flutuante) foram desenvolvidas ao longo do período Edo (1603 – 1867). Geralmente representam temas teatrais (por exemplo, do teatro popular Kabuki), eróticos, paisagens ou cenas da vida quotidiana. Os trabalhos dos grandes mestres deste género tiveram profunda influência nos artistas ocidentais do século XIX e XX.

Japan-mania britânica

Talvez tenham sido os britânicos os mais diligentes promotores do *Japonisme*, especialmente daquele dirigido ao consumo das massas. Nas décadas de 1870 e 1880, os britânicos mostraram um enorme apetite por *things Japanese*, pois a (falsa) percepção que existia nessa época, era que o Japão tinha uma cultura medieval – assim como os adeptos do *Aesthetic Movement* gostavam que fosse. Aberrações como os parques temáticos da Disney já pertencem ao nosso dito «normal» contemporâneo, mas poucos dos nossos leitores imaginam que, em 1885, alguém tivesse a iniciativa de montar uma «aldeia japonesa» em pleno Knightsbridge, uma zona urbana mundana, no centro da Londres vitoriana.

Este evento, hoje já quase esquecido, marcou em peso o (re-) início das relações anglo-japonesas. Cabe a Sir Hugh Cortazzi o mérito de ter escrito um lindo livro sobre este tema, ricamente

1.) Émile Étienne Guimet (1836 – 1918) foi um industrial e coleccionador de obras de arte, fascinado pelas civilizações que conheceu durante as suas longas viagens. De 1876 a 1877, deu a volta ao mundo na companhia do pintor Felix Regamey. Passou algum tempo no Japão, cuja cultura o impressionou vivamente.

ilustrado, descrevendo o processo que implementou nesta zona londrina uma «Japanese Native Village, erected and peopled exclusively by natives of Japan». Habitada por 100 japoneses vivos, de carne e osso![1]

Terá sido a visita a Knightsbridge feita pelo dramaturgo William Schwenck Gilbert – dono dum célebre *peculiar humour* – que inspirou o famoso duo Gilbert e Sullivan a escrever e montar a famosa opereta cómica *Mikado* – um *musical* britânico-japonês (diríamos hoje) que alcançou retumbante êxito. Entretanto, temos a evidência que a dita «inspiração» terá sido pura ficção, já que a aldeia japonesa abriu as portas no dia 10 de Janeiro de 1885 – dois meses depois de Gilbert já ter completado o 1. Acto.

Mas parece credível que o duo Gilbert e Sullivan tenha pedido a colaboração de artistas de teatro Kabuki, então residentes na *Japanese Village*, para encenar, de modo autêntico, as belas roupagens e os «gestos típicos» do teatro popular japonês.

Mukashi-Mukashi : *1863-1883 – Le Japon de Pierre Loti / fotografadas por Feleicano Beato et pelo fotógrafo austríaco Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz, apresentado por Chantal Edel*. Paris. Arthaud, 1984.

1. «Skilled Japanese artisans and workers (male and female) will illustrate the manners, customs, and art-industries of their country, attired in their national and picturesque costumes. Magnificently decorated and illuminated Buddhist temple. Five o'clock tea in the Japanese tea-house. Japanese Musical and other Entertainments. Every-day Life as in Japan» – Texto de um anúncio publicado na *London Illustrated News*.

Fotografia colorida à mão, feita no Japão, datável para antes de 1886. Autor provável: Adolfo Farsari.

Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz (1839-1911). *Japanisches Mädchen*. Rapariga japonesa, tocando o genkin. Cerca de 1890.

Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz (1839–1911). Fotografia de um homem japonês, tatuado. Data desconhecida.

Christina Spartali, vestindo um quimono. James McNeill Whistler. *La Princesse du pays de la porcelaine*. Pintado em 1863-1864, exposto no *Salon de Paris* de 1865. Freer Gallery of Art, Washington DC.

The Story of the Mikado, Told by W.S. Gilbert, illustrated by Alice B. Woodward, London. 1921.

Continua a ser do agrado popular: O *Mikado* de Gilbert e Sullivan, brilhantemente encenado em 2010 na Detroit Opera House.

A moda do *Mikado* desencadeou uma avalancha de livros para crianças e para adultos, brochuras e ilustrações publicitárias, referentes às deliciosas «japonezinhas» da opereta burlesca de Gilbert e Sullivan. De referir ainda que, em Fevereiro de 1887, mais do que um milhão de pessoas tinha visitado a *Japanese Village*.

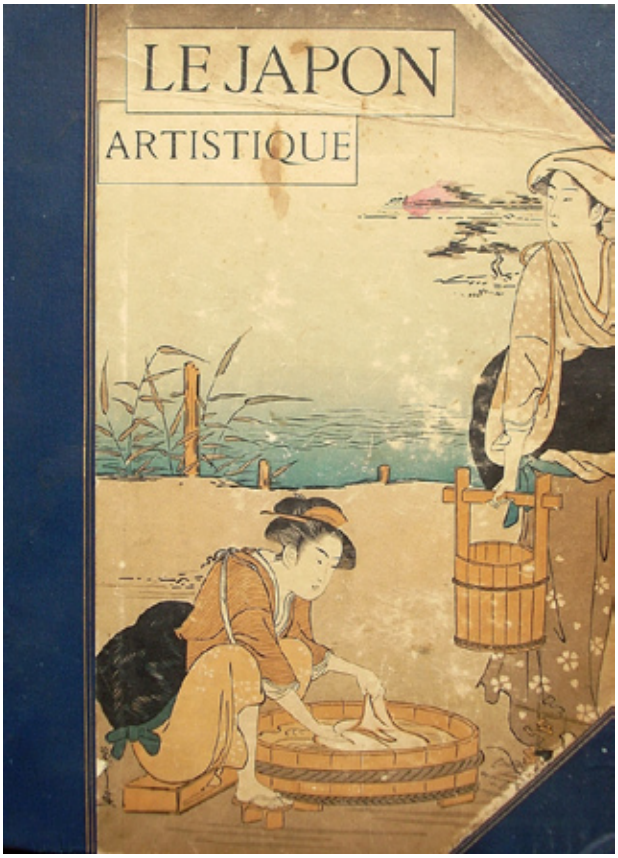
O tão célebre movimento Art Nouveau não se explicaria sem as suas constantes referências aos padrões estéticos japoneses. O termo «Arte Nova» teve origem na galeria parisiense *L'Art Nouveau*, aberta em 1895 ao público parisiense pelo *marchand* de arte e coleccionador Siegfried Bing[1]. O projecto de redecoração da moradia de Bing por arquitectos e designers modernos foi apresentado na Exposição Universal de Paris de 1900 – Art Nouveau Bing –, conferindo visibilidade e reconhecimento internacional ao movimento renovador.

Bing percebeu o potencial que representava a introdução da arte oriental no Ocidente, e tornou-se *marchand* de obras orientais. Em 1880, viajou durante um ano pelo Japão, China e Índia, de onde voltou com caixas repletas de cerâmicas, estampas e telas, com as quais conquistaria a França em poucos anos.

Grande promotor (e vendedor) das artes decorativas, Bing modificou sua galeria em 1895, rebaptizou-a *Art Nouveau* e começou a vender obras inspiradas tanto nas artes orientais como nas ocidentais. Ao combinar as estéticas orientais com as ocidentais, rompia com as tradições de um Academismo desgastado para assistir ao nascimento do movimento da «Arte Nova», que durou de 1890 até à década de 1920.

Antes de Bing as vender às centenas, as belas estampas *Ukiyo-e* já tinham servido de inspiração a vários artistas europeus. O pintor Félix Bracquemont descobriu, em 1856, algumas das

1.) De origem alemã, Siegfried Bing (1838 – 1905) estabeleceu-se em Paris para dirigir a filial francesa de uma companhia familiar de importação e exportação.



Capa do primeiro número da famosa revista de Siegfried Bing: Le Japon Artistique. O impacto deste revista foi de primeira importância para formar o *trend* do *Japonisme*.

Japan: Described And Illustrated By The Japanese. Brinkley, Capt. F. , editor. Boston: J.B. Millet Co., (1897-1898). Obra publicada em 10 volumes.

«On aime la peinture japonaise, on a senti son influenece – tous les impressionistes ont cela en commun – alors pourquoi ne pas aller au Japon, cést-à-dire dans un pays équivalent du Japon, dans le Midi? Ainsi, je pense qu'après tout l'avenir d'un art nouveau se trouve dans le Sud.»

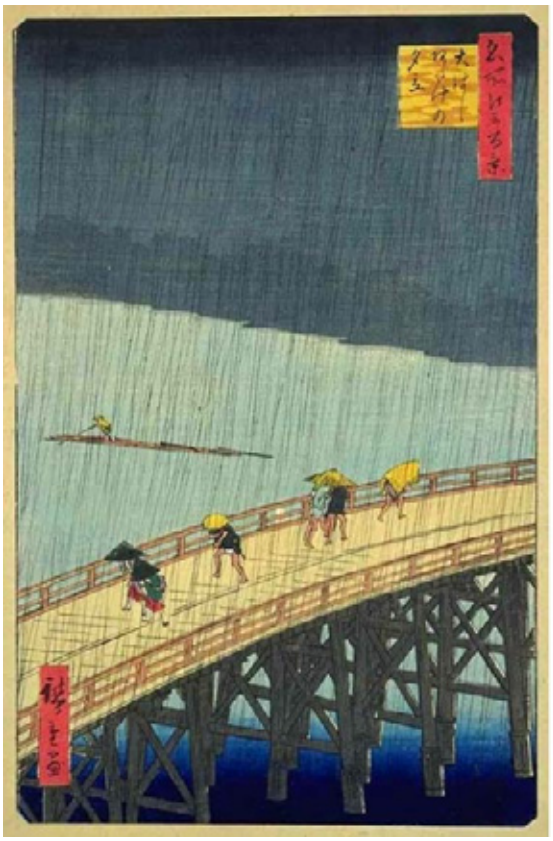
Vincent van Gogh, carta ao seu irmão Théo. Arles, Junho de 1888.

O Retrato do pai Tanguy, Vincent van Gogh.

célebres *Mangas* de Hokusai[1] na loja dum comerciante parisiense, servindo de papel de embrulho a porcelanas despachadas do Japão...

Curiosamente, a evolução do género *Ukiyo-e* já tinha

1.) Apesar do grande mestre Katsushika Hokusai ser o artista japonês mais famoso no Ocidente, a maior parte da sua obra ainda é desconhecida. Desdobrou a sua força criativa em pinturas, estampas, e design para bronzes e lacas, quimonos, *netsukes* e até *tsubas* – o guarda-mãos das *katanas*, as longas espadas japonesas. Um grande manancial do seu poder criativo manifesta-se nos desenhos que executou para livros, que acabariam por se tornar um dos elementos constituintes da *banda desenhada* contemporânea.



Vaso de vidro. *Cascade japonaise*, de François-Eugène Rousseau (1827 – 1891). Paris, 1884. Vidro soprado, modelado a quente, gravado.

Prato de louça inglês, ca. 1877. D.: 27.5 cm. Metropolitan Museum of Art.
O posicionamento assimétrico do leque, os artefactos e as canas de bambu reflectem a popularidade de motivos japoneses no gosto público, durante o último quartel do século XIX. Os temas icónicos do *Japonisme* – leques de papel, bambus, flores de sol, pavões – foram aplicados a todas as formas de artigos domésticos.
Os contornos dos padrões eram transferidos por impressão para o objecto, para posteriormente serem pintados à mão, em variantes de colorido – permitindo a rápida produção de grandes volumes de mercadoria.
A Minton Ceramic Factory foi fundada em 1793 em Stoke-on-Trent, Staffordshire, começando por copiar as cerâmicas produzidas em Derby. Por volta de 1850, sob uma nova direcção artística, a empresa Minton tornou-se um das mais importantes fabricantes de cerâmica fina no Reino Unido.

Félix Bracquemond (1833-1914), artista;
Eugène Rousseau (editor). Prato razo, da série *Bracquemond-Rousseau*. Modelo de 1866. Louça fina, decoração impressa e pintada. D: 24,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. Entre as múltiplas manifestações do Japonismo, não faltaram expressões de horripilante banalidade e vulgaridade, quando «o Japão» foi levado à produção em série...

Henri Lambert. Prato razo.

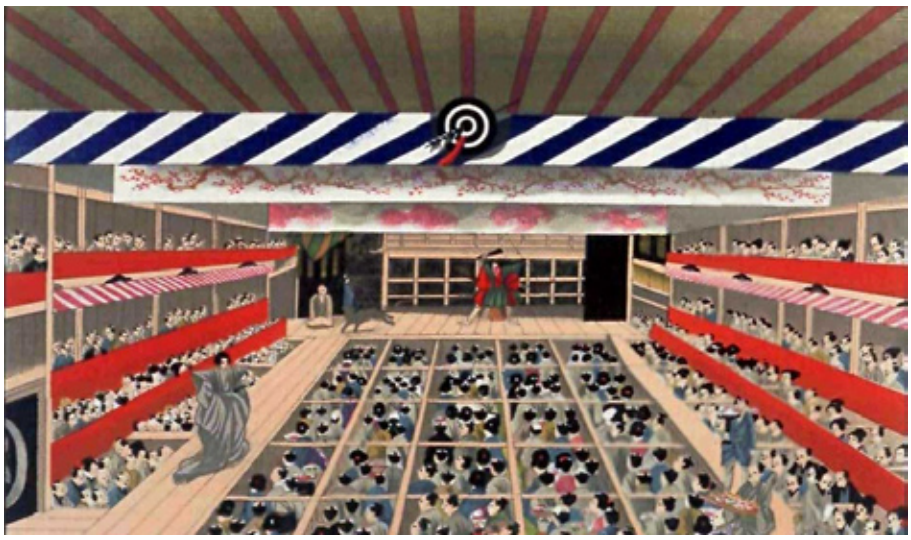


Foto da obra *Sketches of Japanese Manners and Customs, by J. M. W. Silver, Illustrated by Native Drawings, Reproduced in Facsimile by Means of Chromolithography, published in London in 1867.*

sido influenciada pela pintura ocidental[1]. Portanto, estamos perante um curioso fenómeno de «ping-pong cultural». A pintura holandesa exerceu influência sobre xilogravadores japoneses, por exemplo em Hokusai, sobretudo no emprego da perspectiva, da divisão da luz e da sombra (aplicação de efeitos degradé), e na utilização de elementos iconográficos específicos, como, por exemplos, céus com nuvens.

A escola do *Ukiyo-e* preferiu sempre os temas surreais, as figuras e os assuntos populares, as cenas dos palcos *Kabuki*, os bairros do prazer das grandes cidades. A libertinagem que inspirava os artistas do *Ukiyo-e*, e os opunha à pintura tradicional de estilo chinês, que repetia monótona e eternamente temas ditos clássicos, aproximava-os das novas correntes da Europa; a fusão era quase inevitável.

Claude Monet conheceu o *Ukiyo-e* de modo semelhante a Bracquemont. Várias lojas de produtos orientais, entre elas *À la porte chinoise*, da qual eram clientes Baudelaire e Jules e Edmond de Goncourt, passaram a apregoar as gravuras a partir de 1861. Entre os artistas coleccionadores das estampas japonesas figuram Degas, Carolus Duran, Monet, Millet e Théodore Rousseau. A influência japonesa manifesta-se nos fortes contrastes conseguidos por áreas repletas de zonas monocromáticas e na composição assimétrica e diagonal dos quadros – um princípio até então desconhecido no Ocidente. A linha de contorno, modulada, de aspecto caligráfico, encerra as formas – é a negação dos efeitos volumétricos que tinham sido essenciais na arte ocidental. No retrato de Émile Zola feito por Édouard Manet, em 1868, reconhecemos um biombo e uma gravura de Toyokuni. O próprio Émile Zola, num artigo que escreveu sobre a pintura de Manet, notava semelhanças entre a sua «estranha elegância» e as «manchas magníficas» das estampas japonesas. Entre os artistas mais influenciados pelas xilogravuras japonesas temos os nomes prestigiados de Bonnard, Mary Cassatt, Degas, Henri Toulouse-Lautrec e, claro, Vincent van Gogh.

Lisa Michaux, curadora do Minneapolis Institute of Arts e especialista do *Japonisme*, resume: «Virtually every artist working in Paris at the end of the 19th century felt the startling influence of Japanese art. Western artists incorporated asymmetrical compositions, calligraphic lines, bird's-eye views, flat areas of color, bold patterns, and outlines into their work.»

Em 1883, um dos primeiros especialistas europeus de arte japonesa, Louis Gonse[2], organizou uma exposição com obras de Utamaro e dos primeiros mestres do *Ukiyo-e*. Esta exposição seria capital para os pintores reunidos em torno de Gauguin. Em

1.) Veja o capitulo *Western Influence on Japanese Colour print* no livro de Sullivan, Michael. *The meeting of Eastern and Western Art. University of California Press*. 1989. Online em Google Books.

2.) Louis Gonse (1846 – 1921) foi um perito em História de Arte e redactor-chefe da *Gazette des Beaux-Arts*, membro do *Conseil supérieur des Beaux-Arts*, vice-presidente do *Conseil des Musées Nationaux* e vice-presidente da *Commission des Monuments historiques*. Foi o primeiro perito em Arte Japonesa. Escreveu a obra *L'Art japonais* (Paris, A. Quantin, 1883, 2 volumes).

Vestidos femininos, ca. 1880. Exemplo de um artigo japonês produzido para o mercado ocidental. Seda trabalhada como um edredon. No século XIX, produziram-se no Japão grandes quantidades de produtos vocacionados para o mercado ocidental. A iniciativa de espírito capitalista espoletou a fabricação de inúmeros bens de consumo para a exportação. O vestido em foco nunca teria tido aceitação por parte do público japonês. Acervo do Metropolitan Museum of Art.

James Tissot. *Jeunes femmes regardant des objets japonais*. 1869.

1887, van Gogh preparou em Paris uma exposição de *Ukiyo-e*. Van Gogh reproduz explicitamente gravuras japonesas nas duas versões de *O Retrato de Père Tanguy*, e inspirou-se em Hiroshige, Hokusai e Kesai Yeisan.

Satisfeito com os seus resultados, o pintor Pissarro escreveria em 1893: «Os artistas japoneses confirmam as nossas escolhas visuais». Monet, um dos mais profundos admiradores da arte japonesa, utilizará as *Cem Vistas do Monte Fuji* do grande mestre Hokusai como inspiração.

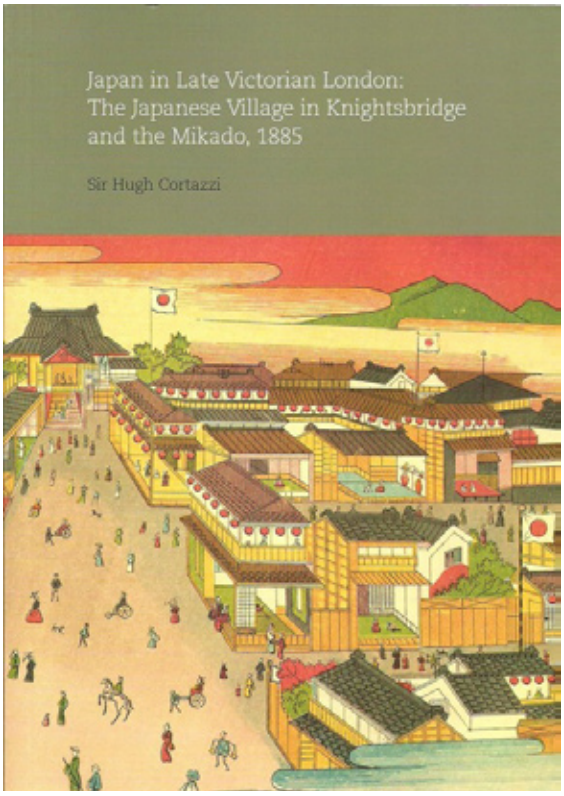
Artistas (posteriores ao Impressionismo), como Paul Gauguin, Georges Seurat e Paul Signac, continuaram a encontrar na arte japonesa um repertório de novas formas. Contudo, verdade seja dita, nenhum dos pintores franceses logrou penetrar na essência da arte japonesa, no âmago da sua «alma». Só muito mais tarde, quando os próprios peritos japoneses começaram a publicar sobre a arte dos seu país, é que nos foi possível abordar a filosofia de arte japonesa de um modo mais intimo e gratificante.

Entre as múltiplas manifestações do Japonismo, não faltaram expressões de horripilante banalidade e vulgaridade, quando o Japão foi levado à produção em série. Esta moda cedo mostrou desagradáveis aspectos de trivialização. Em 1866, para participar na renovação da louça fina decorada por impressão, Eugène Rousseau (1827 – 1891) solicitou a colaboração do pintor-gravador Félix Bracquemond. Para os seus motivos animais e vegetais (são cerca de 280 !) repartidos pelos pratos, seguindo um ritmo ternário e assimétrico inédito, Bracquemond inspirou-se nas *Manga* (1815) de Hokusai; nas *Variações sobre peixes* (1830) de Hiroshige e a *Selecção de pinturas de flores e pássaros* (1848), de Taito.

A partir da apresentação destes jogos de louça na já mencionada Exposição Universal de Paris, em 1867, os pratos tiveram um êxito duradouro, e continuam a ser fabricados pelos sucessores de Rousseau e pela fábrica Creil & Montereau, até 1938.

Em 1874, na Exposição de Belas Artes aplicadas à Indústria, Eugène Rousseau apresentou outro jogo japonista, mas pintado à mão. O autor da decoração, Henri Lambert, pertence aos pintores sobre porcelana. As suas fontes de inspiração continuam a ser Hokusai e Hiroshige (*53 Etapas do Tokaido*, 1854), mas sobretudo, as paisagens destes artistas.

A partir de 1884, Lambert continuou sozinho a fabricar o jogo, que começa a converter-se em pequenas séries de pratos decorativos, cujos temas provêm da produção japonesa da época, por exemplo, de Barei (*Cem Desenho de Pássaros*, 1881), ou de Kyosai (*Álbum de Desenhos, por prazer*, 1881).



Bibliografia (selecção)

Terukazu, Akiyama. *La peinture japonaise*. Da colecção *Les Trésors de l'Asie*. Skira. Geneva. 1961. Magnífico livro! Esclarecedores comentários sobre a evolução do artista Hokusai.

Sullivan, Michael. *The meeting of Eastern and Western Art*. University of California Press. 1989. Online em Google Books.

Buchanan, W. *Japanese influences on the Glasgow boys and Charles Rennie Mackintosh.* In: *Japonism in Art*, Tóquio. 1980.

Berger, Klaus, *Japonismus in der westlichen Malerei1860 - 1920*, Prestel-Verlag, 1980.

Cortazzi, Sir Hugh. *Japan in Late Victorian London: The Japanese Native Village in Knightsbridge and 'The Mikado', 1885*. Sainsbury Institute. 2009.

Kobayashi, Tadashi. *Ukiyo-e: an introduction to Japanese woodblock prints*. 1997.

Chinoiserie und Japanmode in der europäischen Keramik, Kat., Düsseldorf 1977

Reidemeister, L. *Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jh.*, Kat., Berlin. 1965.

Stanley-Baker, Joan. *Japanese Art*. New York: Thames and Hudson, 1995.

Tsu, Aileen. *Whistler's La Princesse du pays de la porcelaine: Painting Re-Oriented*. Aileen Tsui is Associate Professor of Art History at Washington College in Chestertown, Maryland. She received her Ph.D. from Harvard University in 2001. She is currently working on a book project entitled Whistler's Gold. Online em http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn10/whistlers-la-princesse-du-pays-de-la-porcelaine

Weisberg, Gabreil P. *Japonism, Japanese influence on French Art, 1854-1910*, Catálogo da Exposição do Museu de Cleveland. 1975.

Violet, Renée. *Kleine Geschichte der japanischen Kunst*, DuMont. 1984.

Weston, Mark. *Giants of Japan: The Lives of Japan's Most Influential Men and Women*. 2002.

Wichmann, Siegfried, *Japonismus, Ostasien-Europa, Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schuler Verlagsgesellschaft, 1980.

Wichmann, Siegfried. *Japonisme: the Japanese influence on western art since 1858*. London: Thomas & Hudson, 2001.

Whitford, F. *Japanese Prints and Western Painters*, New York. 1977

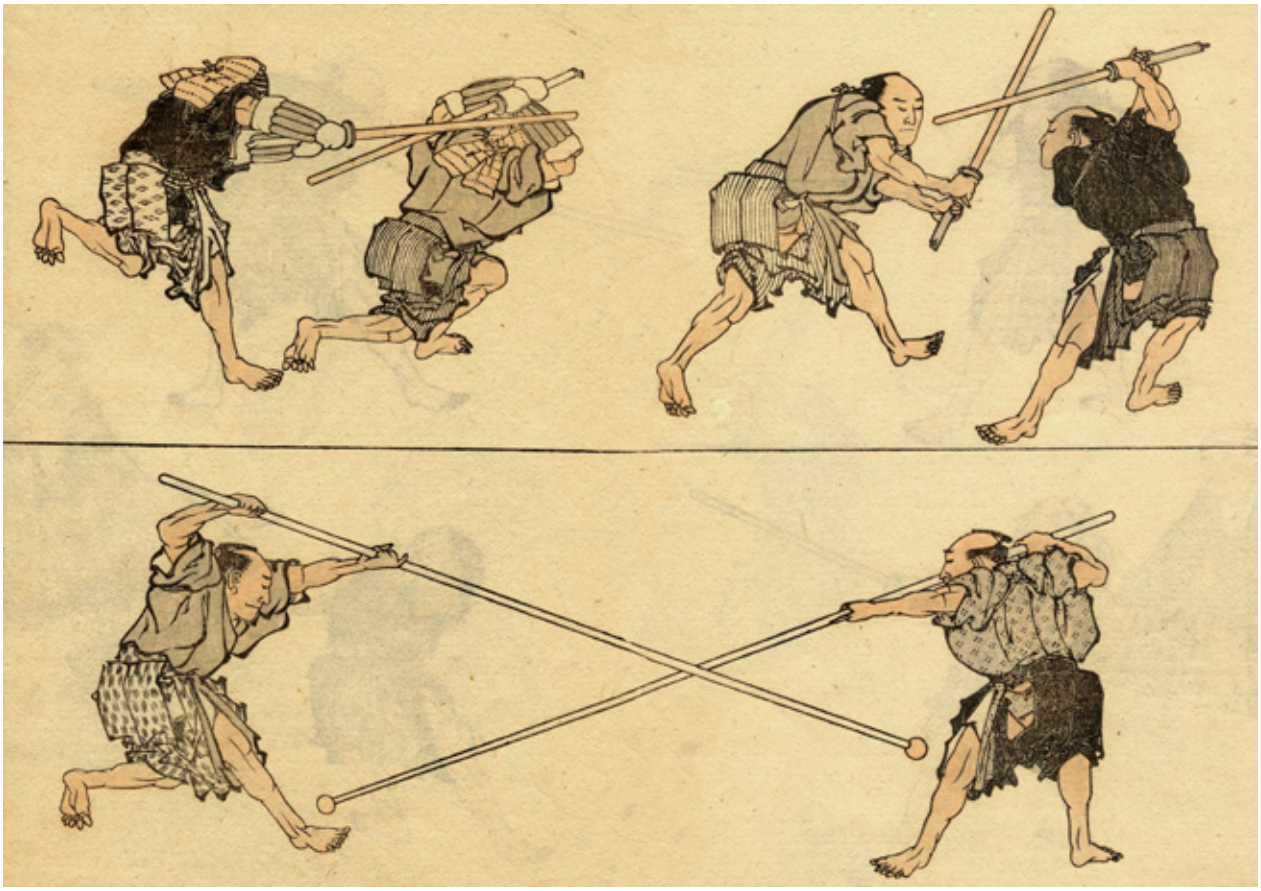
Uma parte dos conceitos estéticos da arte japonesa derivam da filosofia budista Zen, e estão recolhidos em sete princípios, que têm aplicação tanto na pintura, como na arte floral, nos jardins e no design contemporâneo...

- Fukinsei (Assimetria), uma forma de negar a perfeição para conseguir o (des)equilíbrio presente na Natureza.
- Kanso (Austeridade, simplicidade elementar), o processo de eliminar o desnecessário e supérfluo, para descobrir a simplicidade da Natureza. Evita o ornamento.
- Koko (dignidade solitária, maturidade) – uma qualidade que as pessoas e objectos adquirem com o passar do tempo e lhes proporciona uma maior pureza da sua essência.
- Shizen (Naturalidade), qualidade que está ligada à sinceridade, ao natural, autêntico e incorruptível.
- Yugen (Profundidade, profunda subtileza), a verdadeira essência das coisas, que transcende a sua mera materialidade, o seu aspecto superficial.
- Datsuzoku (Desapego, transcendência além do convencional), proporciona liberdade na prática das artes, cuja missão é libertar o espírito (e não controlá-lo), prescindindo de todo tipo de normas e regras. Datsozuku proporciona surpresa.
- Seiyaku (serenidade interior, calma, silêncio) - atitude que conduz a um estado de quietude, de sossego.

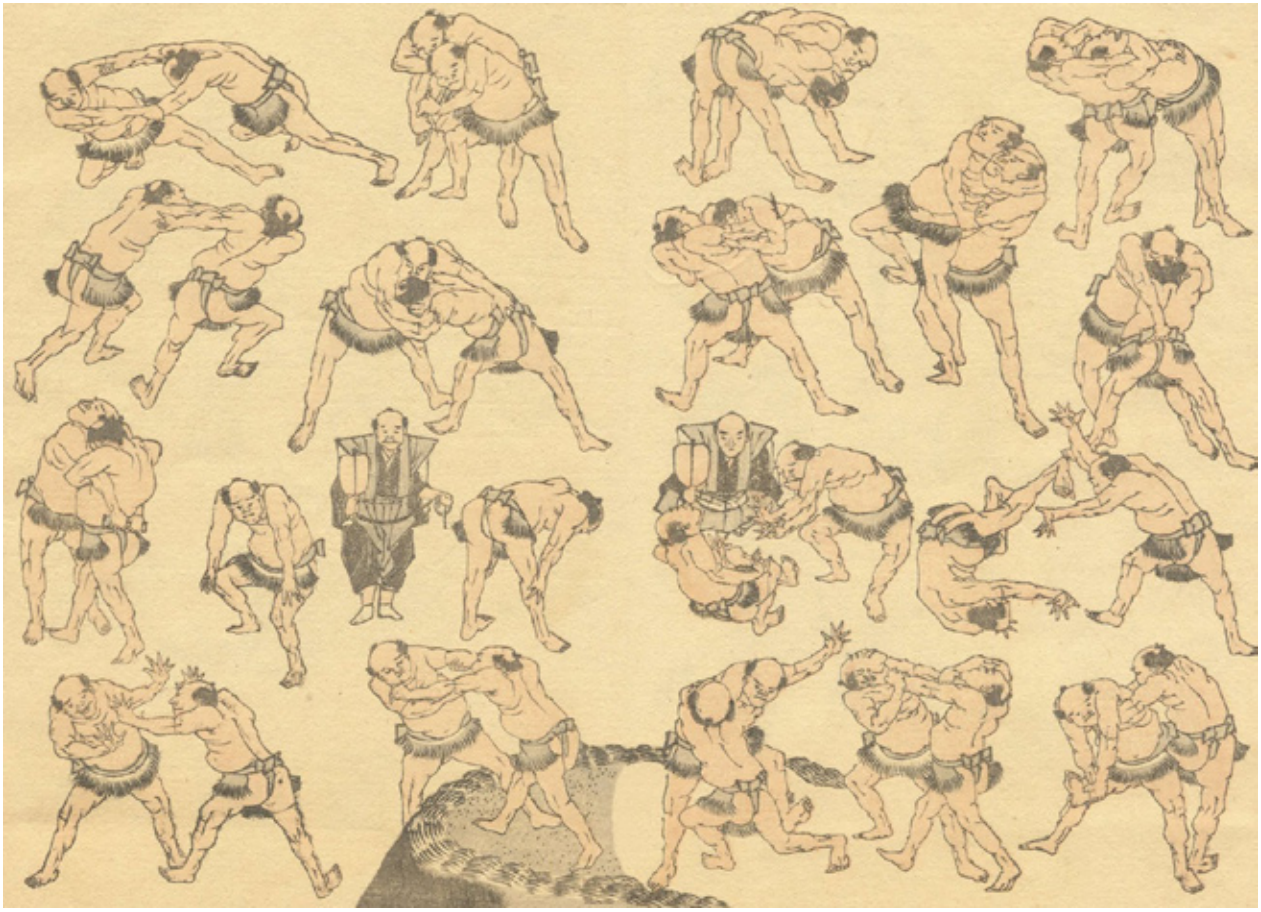
Hokusai, o louco

O fotógrafo que não teme os assuntos mais complicados que se possam captar com uma máquina fotográfica, sabe que não é trivial fixar em fotografia, os movimentos de animais... ou dos seres humanos.
Então, será ainda com maior respeito que abordará o génio dos grandes mestres da arte japonesa ao traçar o movimento de figuras.
Pois não basta captar em «freeze» um instante qualquer de uma sequência de movimentos; é necessário ir de encontro ao que o leitor da imagem considere «a pose típica».

«La Mangwa, cette profusion d'images, cette avalanche de dessins, cette débauche de crayonnages, ces quinze cahiers où les croquis se pressent sur les feuillets, comme les œufs de la ponte des vers à soie sur une feuille de papier, une œuvre qui n'a pas de pareille chez aucun peintre de l'Occident! La Mangwa, ces milliers de reproductions fiévreuses de ce qui est sur la terre, dans le ciel, sous l'eau, ces magiques instantanés de l'action, du mouvement, de la vie remuante de l'humanité et de l'animalité, enfin, cette espèce de délire sur le papier du grand fou de dessin de là-bas!» – assim explodiu Edmond de Goncourt no seu ensaio *Hokousaï. L'art japonais au XVIIIe siècle*. (Flammarion, Paris, 1896, p. 96). Melhor do que Goncourt, ninguém mais conseguiu caracterizar o génio de Hokusai...



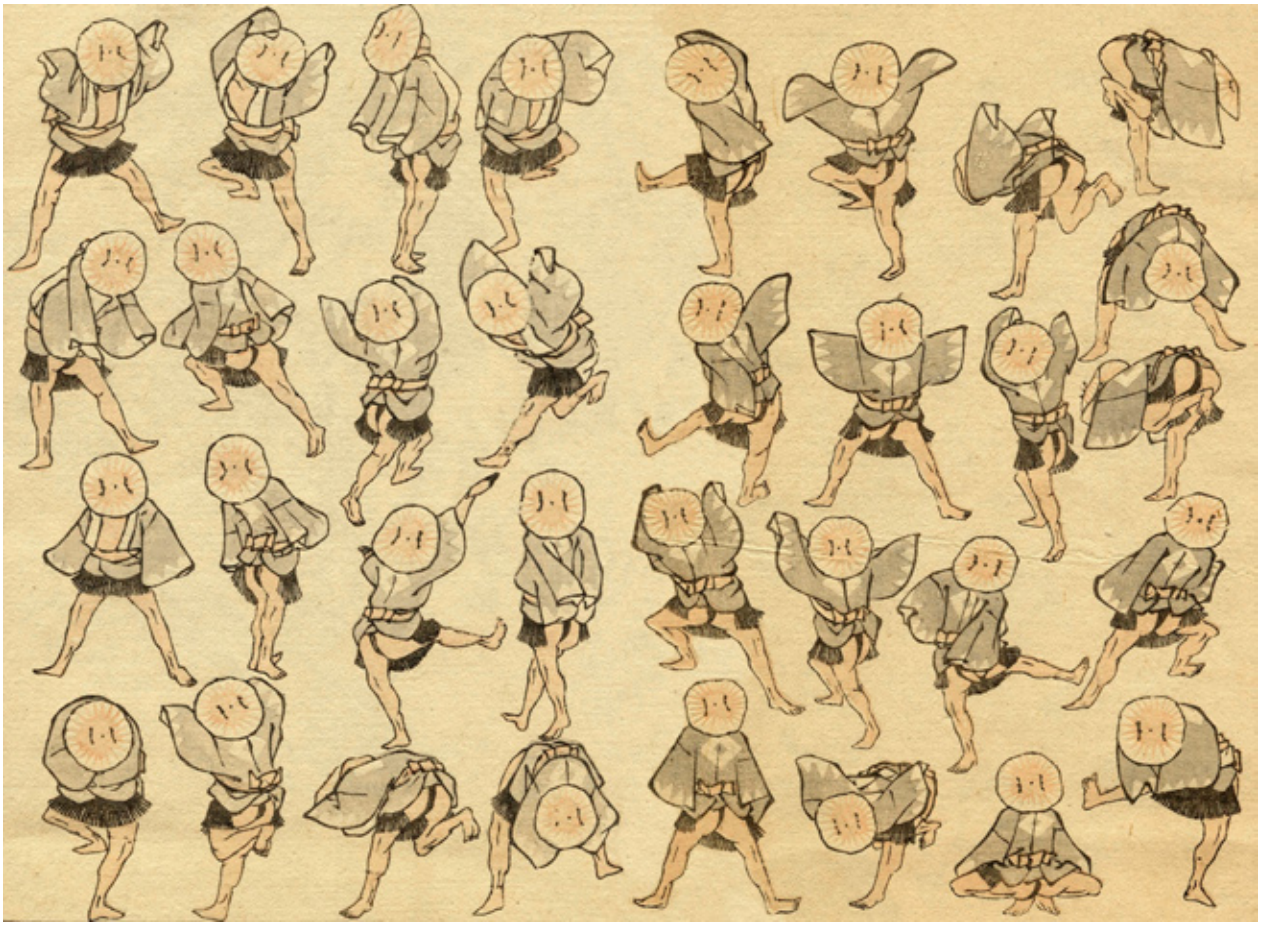
Para quem é conhecedor e apreciador do género da Banda Desenhada – «bd», como gostam de abreviar os fãs – não é novidade contar-lhe que o desenhador japonês Hokusai foi um dos grandes precussores deste género. Hokusai não sou lançou as bases dos «desenhos em quadradinhos»; as suas magníficas séries de estudos de movimentos humanos também fundamentam o desenho animado filmíco. Nos seus gravados *Montanhas e Água: Imagem da Permanência*, Hokusai não foi menos hábil em fixar precisamente o oposto: quadros de paisagens que nos parecem perfeitamente imutáveis. Contudo, neste curtos apontamentos, vamos preferir falar da arte de captar o movimento. Convém, já de início, precisar que Hokusai não foi aquele que inventou esse tipo de representação na arte japonesa; antes dele, muitos outros foram hábeis em retratar cavalos, guerreiros e presas de caça em rápidas corridas e loucos movimentos. Cenas de impressionante fluidez e vivacidade nos movimentos foram pintadas tão cedo como nos séculos XII e XIII!



O que Hokusai conseguiu, foi introduzir centenas de cenas em movimentos nos géneros populares da xilogravura, estimados pelo grande público, com pouca ou nenhuma cultura erudita. Usou a gravura simplificada, produzida a partir de desenhos de traços rapidíssimos, nervosos, mas simples e eficazes. Algo muito popular, que fascinou e continua a fascinar milhões de apreciadores.

Embora Hokusai tenha criado curtíssimas narrativas visuais, utilizando imagens e palavras justapostas, não desenhou histórias, nem narrativas com imagens sequênciais. O seu mérito não reside na novela desenhada (que descreve 99% da produção de bd contemporânea), antes reside em algo como um «hai-ku gráfico». Para tal fazer, bem lhe valeu ser um óptimo caricaturista e ter um perfeito sentido de encenação.

As suas grelhas com fisiognomias foram publicadas em primeira edição entre 1818 e 1820; as grelhas com armas (imagem na página anterior), na década de 1830. Foram editados em popularíssimas séries em vários volumes, uma verdadeira produção em massa,



de um artista que sempre gozou de apreço popular. As xilogravuras vendiam como pão quente; as re-edições sucediam-se, tão logo uma tiragem se esgotava.

O artista Katsushika Hokusai (1760 – 1849) desenvolveu técnicas simples, mas inovadoras, para nos transmitir a sensação de movimentos nos seus desenhos. Os seus traços simples não precisavam dos efeitos comummente usados por outros artistas, para transmitir um forte sensação de movimento: «traços de acção», fumos, névoas, imagens sobrepostas. Nos seus desenho, as linhas são claras e precisas, e, muitas vezes, basta-lhe insinuar um ligeiro desequilibrio – e a figura já se move!

O chamado *Manga* de Hokusai é uma colecção de mais de 3.000 (!) pequenas gravuras xilográficas, que foram publicadas em 15 volumes, entre 1815 e 1878. «Manga» é uma palavra que o próprio Hokusai inventou e que significa algo como «esquisso espontâneo»... Estes desenhos mostram os mais variados aspectos da vida quotidiana no Japão, sem descurar as sempre bem recebidas imagens de figuras mitológicas e de demónios, assim como os animais mais preferidos da iconografia japonesa. A sua habilidade para retratar o «momento exacto» do corpo humano em movimento denota um profundo conhecimento da anatomia e das actividades humanas. Sequências do mundo do trabalho, das artes marciais, do mundo dos palcos do teatro Kabuki.

Hokusai também sabia – e como sabia! – pintar a água em movimento, como ficou evidente no seu trabalho mais conhecido, dentro e fora do Japão: *A Grande Onda em frente a Kanagawa*.

Bibliografia

Hillier, J. *The Art of Hokusai in Book Illustration*, Londres, 1980.

Bayou, Hélène. *Hokusai, 1760-1849 : l'affolé de son art : d'Edmond de Goncourt à Norbert Lagane*. 2008.

Nagata, Seiji. *Hokusai: Genius of the Japanese Ukiyo-e*. Kodansha International, Tokyo. 1995.

Un bel di vidremo...

Com a ópera *Madama Butterfly*, Puccini encontrou a perfeita fórmula musical para o fiasco de muitas tentativas de relação entre o Ocidente e o Império do Sol Levante. Um artigo de Birgit Wegemann, cantora lírica.

A *more addio! Addio! Piccolo amor!* Com estas palavras, a gueisha Cio-Cio-San, chamada Madama Butterfly (Senhora Borboleta) despede a sua criança, que parte para os Estados Unidos da América, onde vive o seu papá. De seguida, pega no punhal, para dar fim à sua vida. O público, à beira das lágrimas, aplaude emocionado. Com o dramático sacrifício chegamos ao termo de uma magnífica ópera italiana, que, como sabemos, para cabar bem, tem de acabar mal. A ópera Madama Butterfly, obra-mestra de Giacomo Puccini, termina com a morte da heroína – a figura exótica de uma japonesa.

É uma das mais conhecidas e aplaudidas óperas de sempre. O mestre da ópera italiana soube aproveitar-se da onda do Japonismo, que tinha arrebatado a Europa inteira, para adaptar um tema exótico ao palco operático. A perfeita combinação entre Oriente e Ocidente, assimilando a percepção do Japão exótico às grandes emoções da ópera lírica da época.

O argumento apresenta uma história simples: é o amor trágico entre o oficial da marinha americana Pinkerton e a menina (de quinze anos!) chamada Cio-Cio-San, uma gueisha de Nagasáqui. Para o jovem oficial, apenas um *flirt*; para ela, o grande amor que

lhe roubará a vida. Tudo é um mar de rosas quando se conhecem e passam os primeiros tempos juntos. Depois do oficial partir – prometendo que retornará –, Cio-Cio-San aguardará pacientemente três anos que ele regresse, tomando conta da criança que foi o fruto dos seus amores. «Um bel di vedrem... – Um belo dia veremos o fumo do barco que o trará de volta.» Mas quando Pinkerton regressa, a moça japonesa terá de constatar que ele se tinha casado com uma americana. Louca de desgosto, Cio-Cio-San suicida-se.

O *libretto* da ópera foi escrito por L. Illica e G. Giacosa, tendo estes tomado como ponto de partida a novela homónima de John Luther Long. Como tinha de ser (é sempre assim com as óperas de grande fama, diz o preconceito), a estreia da Madama Butterfly no Scala de Milão foi um fiasco total. Puccini decidiu fazer uma ampla revisão à peça, levando-a de novo ao palco, em Maio 1904, em Brescia. Celebra então um dos seus maiores sucessos – um sucesso que se mantém até hoje. Pois o que será mais bonito do que ver o amor em cena? O amor frustado, claro. E se for uma Borboleta japonesa, desgostosa, ainda mais efeito fará...

E porque não uma japonesa de verdade? Várias cantoras ocidentais tiveram os seus maiores sucessos no papel da figura trágica, mas parece que o desempenho da cantora japonesa Tamaki Miura (1884 – 1946) mereceu o especial apreço do público operático. Miura estreou-se no papel da *Butterfly* em 1915, em Londres; apesar do seu fraco desempenho vocal, esta *Butterfly* «autêntica» triunfou no palco. Interpretou o papel da Cio-Cio-San umas 2.000 vezes, cantando por todo o mundo, fascinado o público com a sua arte de representar. Confira (a voz) em:

http://www.youtube.com/watch?v=SQdE03s_gJw

Notou o acento japonês nas palavras italianas?

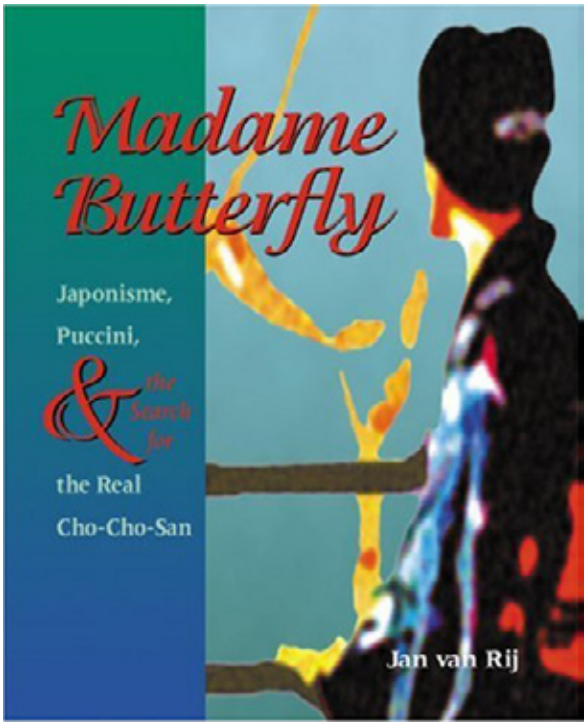
Não era japonesa – mas foi uma das grandes divas do século XX: Maria Callas continua a ser uma das melhores intérpretes da *Butterfly*:

http://www.youtube.com/watch?v=G4MjRu_7JRA&feature=related

A versão para cinema de Jean-Pierre Ponnelle beneficiou das actuações de Mirella Freni e do grande Placido Domingo – e proporciona aspectos mais íntimos da trágica história de amor; melhor do que o palco de uma ópera permite. Também no fim, quando Cio-Cio-San se mata em frente do seu amado Pinkerton, o filme atinge uma expressividade convincente.

O sucesso da peça de Puccini será difícil de explicar se não atendermos à grande moda do *Japonismo*; contudo não foi a primeira manifestação do Japonismo musical. Depois dos americanos terem forçado a abertura do Japão em 1854, o Japonismo alastrou pela Europa e pela América, influenciando a moda, as artes, a decoração e a música. Confira os detalhes no trecho sobre a opereta cómica *Mikado*, na página 14.

A peça de coro *Miya sama*, que o compositor Arthur Sullivan integrou no seu *Mikado*, foi reciclada por Puccini na ópera *Madama Butterfly*, na aparição do personagem Yamadori durante o segundo acto. O mais curioso: *Miya sama* é uma música original japonesa, uma espécie de marcha militar, composta durante a época Meiji...



The man who showed Japan to the Portuguese

Wenceslau José de Sousa de Moraes was born in Lisbon, Portugal, in 1854. After studying at the Marine College, he served aboard several canon ships of the Portuguese Navy. In 1885 he traveled for the first time to the Portuguese colony Macao, where he settled for a few years. In Macao he was appointed deputy to the Captain of the Harbor, and teacher at Macao Secondary School. He married Vong-Io-Chan, a Chinese with whom he had two sons, and established a lasting friendship with the poet Camilo Pessanha.

In 1889, he traveled for the first time to Japan, a country that charmed him at once. He returned, in diplomatic duties, several times in the next years. In 1897 he visits Japan with the Governor of Macao, and was received by the Emperor Meiji. The following year he moved to Japan, acting as consul in Kobe.

In 1893, as second in command at Macao, he visited Nagasaki, Kobe and Yokohama to purchase weapons, and again each year for the same purpose through 1897. With a Portuguese consulate soon to be established in Kobe, Moreas showed interest in the post. But during his 1898 annual visit to Japan, he was relieved of his duties in Macao and ordered to return to Portugal. Soon, however, through the efforts of friends at home, he was back in Japan, in Kobe, as consular agent in Kobe-Osaka. In 1899, the office was elevated in status to consulate, and Moraes became the first consul.

In Kobe, Moraes avoided the foreign community, preferring to visit temples and shrines. He began living with a woman, Yone Fukumoto, in 1900. With her the next year, he made his first visit to Tokushima, her home, where Moraes would eventually die.

In the chronicles he kept sending to several Portuguese newspapers, he introducts the readers to a realistic picture of Japan. His love relations with two Japanese women – Ó-Yoné Fukumoto and Ko-Haru –, lead to his increasing "japonisation". During the next thirty years, Moraes becomes a vital source of informations about the East, sharing his intimate experiences of dayly life in Japan with his readers in Portugal.

Japanese girl. Portrait by Austrian photograph Baron Raimund von Stillfried-Rathenitz (1839-1911).

In 1912, Ó-Yoné passed away. Saddened by her death, Moraes renounced to his post as consul, and moved to Tokushima, her birth place. There he lived with Ko-Haru Saito (a niece and servant of Ó-Yoné), with whom he shared his life until her death.

There he started to dress, eat and live like the Japanese, against a backdrop of growing hostility from the local inhabitants. He focused on writing, living with Ko-Haru, with whom he had a son, Asaichi, in 1915. But Ko-Haru died the next year, and Asaichi in 1918. Though alone and lonely, Moraes literary output did not suffer. He continued to send manuscripts to Portugal for publication.

Increasingly lonely, and with a deteriorating health, Moraes passed away, in Tokushima, in 1929. He had never more returned to Europe.

Er zeigte Japan den Portugiesen

Portugals Beitrag zum *Japonismus* ist eher bescheiden – dafür hat es eine Authenzität, die man in den meisten Erscheinungen der europäischen Kunst und Literatur vermißt. Unter den wenigen Europäern, die sich lange Zeit in Japan selbst aufhielten, um sich dort ein Bild der wahrhaftigen «japanischen Seele» zu machen, finden wir Wenceslau José de Sousa Moraes.

Moraes – Deuter Japans, Mahner des Westens – wurde 1854 in Lissabon, Portugal, geboren, und starb 1929 in Tokushima, Japan. Diesem Marineoffizier, Diplomat, Journalist und Schriftsteller, dessen Werke ein genaues (weil sensibles und intimes) Bild vom Leben einfacher Japaner wiedergeben, verdanken die Portugiesen ein realistisches Bild von der Kultur, von den Sitten und dem Alltagsleben Japans am Anfang des 20. Jahrhunderts.

Nach seiner Offiziersausbildung an einer Akademie der Marine diente er auf mehreren Schiffen der portugiesischen Marine. 1891 siedelte er nach Macao über, wo er zum Adjudanten des Hafenhauptmannes bestellt wurde. 1893 Lehrer an der dortigen São José-Oberschule wurde. Dort heiratete er die Chinesin Wong Io Chan, mit der er zwei Söhne hatte. Er freundete sich mit dem Dichter Camilo Pessanha an und begann mit «Traços do Extremo Oriente — Sião, China e Japão» seine literarische Karriere.

Im Laufe mehrerer Reisen nach Japan lernte er das Land kennen und lieben. 1899 wurde er zum portugiesischen Konsul in Kobe und Osaka ernannt und ließ seine chinesische Frau, von der er sich bereits Jahre zuvor getrennt hatte, und Kinder zurück.

In Kobe heiratete er 1899 die Geisha Ó-Yoné Fukemoto; diese starb jedoch schon 1912 an einem Herzinfarkt, worauf er 1913 vom Konsulsamt zurücktrat. Er zog sich verbittet nach Tokushima zurück, wo die Asche seiner japanischen Frau aufbewahrt war. 1929 starb er unter nicht genau geklärten Umständen in Tokushima.

Emil Orlik. Buchschmuck zu *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*, von Lafcadio Hearn.

Der portugiesische Regisseur Paulo Branco drehte 1982 den Spielfilm *Insel der Liebe*, der das Leben von Wenceslau de Moraes wiedergibt und bereits im deutschen Fernsehen gesendet wurde. Mehr zum Thema: Helmut Feldmann. *Wenceslau de Moraes (1854-1929) und Japan*. Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft. Verlag Aschendorff. Portugiesische Ausgabe: Wenceslau de Moraes e o Japão, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1992 (Colecção Japónica).

É difícil explicar a intensidade de certos livros, aquilo que representam, um certo mistério no modo como retêm o tempo ou exprimem a densidade poética da temporalidade. É isso que acontece com um dos livros mais desejados pelos bibliófilos portugueses: O *Culto do Chá* (1905) de Wenceslau de Moraes. A vida do autor, os desenhos de Yoshiaki, o facto de ter sido editado no Japão há mais de cem anos, a sua raridade e exotismo fazem deste livro um objecto de culto.

As descrições iniciam-se com o cultivo do chá nos campos que, segundo Wenceslau de Moraes, «são cuidados como jardins, em longos alinhamentos de arbustos, copados, arredondados», onde as mulheres japonesas com os seus «dedos róseos, miudinhos, a escorrerem de orvalho e multiplicando-se em gestos delicados, vão colhendo os rebentos tenros do chá».

Descreve, depois, sempre num discurso poético e muito colorido, todo o processo de fabrico, onde «o chá é escolhido, escaldado, posto a secar, grelhado em fornos, enroladas as folhas ou reduzido a pó, depois empacotado, guardado em latas, em caixas, em boiões; um melindroso amanho que requer mãos incansáveis, dedos prestimosos, cuidados inauditos, segredos de processo».

Mas o ritual do culto do chá não se fica por aqui, muito pelo contrário, vai atingir a sua maior plenitude quando chega aos seus consumidores e a bebida é ofertada, multiplicando-se então em gestos sem conta, numa cerimónia onde o primor da cortesia e o convívio social fazem a apologia do seu culto (chanoyu).

O *Culto do Chá* de Wenceslau de Morais descreve magistralmente a paixão dos japoneses pelo chá e testemunha, simultaneamente, a paixão do seu autor pelo Japão, sua terra de adopção. Esta 1ª edição, em papel de arroz, foi editada em 1905, em Kobe, e está profusamente ilustrada pelo artista japonês Yoshiaki.

É curioso que, já nos séculos XVI e XVII, os missionários portugueses se tinham apercebido da importância deste ritual junto dos japoneses, tendo os religiosos nas suas casas uma sala para o culto do chá, e assim anunciarem o Evangelho, numa atmosfera de tranquilidade e elevação.

Texto de José Rui Pereira, cuja publicação neste Caderno foi gentilmente autorizada pelo autor, que mantém o blog *Equinócio de Outono.*

O Museu de Arte Adachi, em Yasugi, Japão.
Foto: 2008, 663highland.

O Jardim do Encanto Perdido

Foi um oficial da Marinha quem mais contribuiu para a divulgação da cultura japonesa em Portugal. Este jornalista e escritor foi um eloquente embaixador da cultura e do modo de vida que adoptou. Na sua obra jornalística e literária, como também na sua correspondência, Wenceslao de Moraes (1854-1929) sublinhou sempre a necessidade de compreensão mútua entre o Ocidente e o Oriente – e revelou-nos um Japão real, não como até então chegava à Europa, depois de 200 anos de isolamento, envolto em bruma e mistério, cheio de samurais cruéis, geishas de faces de porcelana e sangrentos hara-kiris. Wenceslao de Moraes, marinheiro e diplomata, procurou encontrar no Oriente valores e emoções que a Europa não lhe pode oferecer. No Japão, a sua vida foi marcada pelo seu relacionamento amoroso com duas japonesas: a gueisha Ó-Yoné Fukumoto e Ko-Haru...

«Sou português. Nasci em Lisboa no dia 30 de Maio de 1854. Estudei o curso de marinha e dediquei-me a official da marinha de guerra. Em tal qualidade fiz numerosas viagens, visitando as costas da África, da Ásia, da América, etc. Estive cerca de cinco annos na China, tendo ocasião de vir ao Japão a bordo de uma canhoneira de guerra e visitando Nagasaki, Kobe e Yokoama.

Em 1893, 1894, 1895 e 1896 voltei ao Japão, por curtas demoras, ao serviço do Governo de Macao, onde eu estava comissionado na capitania do porto de Macao. Em 1896, regressei a Macao, demorando-me por pouco tempo e voltando ao Japão (Kobe). Em 1899 fui nomeado cônsul de Portugal em Hiogo e Osaka, logar que exerci até 1913. Em tal data, sentindo-me doente e julgando-me incapaz de exercer um cargo público, pedi ao Governo portuguez a minha exoneração de official de marinha e de cônsul, que obtive, e retirei-me para a cidade de Tokushima, onde até agora me encontro, por

Consulado de Portugal
em Kobe e Osaka

Meu presado Amigo e
Snr. Bento Carqueja

Respondi à sua amável carta de 3 de Setembro, a qual muito agradeço.

O pintor que fez os dois desenhos que lhe enviei para o «Numero Illustrado» do «Commercio do Porto» chama-se Asano Koshinu, e é um modesto operário da imprensa e lithographia Seikôdô, estabelecida em Kobe, Sannomiya-machi, ni-chome. Modesto e bem modesto, que nunca pensou sequer em vêr o seu nome laureado em qualquer parte; mas é que estes japonezes, por mais humildes, possuem as mãos mais habilidosas que se conhece.

O nosso homem ganha talvez uns 200 reis diarios ou pouco mais na officina onde trabalha. Se passar por um grande pintor ahi no nosso meio, melhor talvez para o effeito desejado. O caso é que, tendo-lhe eu dado os croquis da minha lavra, elle executou a obra com a mesma modestia do que se tivesse caiado um muro... e levou mais barato do que se caiasse o muro.

Não tenho «carta do Japão» feita; irá brevemente.

Com a maior consideração e estima
de V. Ex.ª
Admirador e Amigo Obgd.mo
Wenceslau de Moraes

me parecer logar apropriado para descançar de uma carreira trabalhosa e com saúde pouco robusta.

Devo acrescentar que, em Kobe e em Tokushima, escrevi, como mero passatempo, alguns livros sobre costumes japoneses, que foram benevolamente recebidos pelo publico de Portugal.» (*Excerto de uma carta escrita por Wenceslau de Moraes em 1928, a Yanazi Wara, que lhe tinha solicitado uma autobiografia*).

Têm sido diferentes as críticas aos livros que W. Moraes escreveu: em Portugal aponta-se o exotismo e caprichismo romântico do autor; no Japão acentua-se o seu conhecimento profundo da alma japonesa (do *Relance da Alma Japonesa*, de todos os seus livros o mais lido, saíram já cinco edições), a sua profunda intimidade com o povo nipónico, pois

Morais viveu como um japonês: amando os seus costumes e venerando os seus deuses; e alguns autores japoneses são atraídos pela «natureza enigmática da sua vida».

Desde a publicação das *Obras Completas* (Zenshu) têm saído artigos frequentes. Nesta identificação e no dom de exprimi-la num português rico, está a sua validade de cronista e escritor. Nem Kurt Singer, nem o mordaz Pierre Loti penetraram tão fundo no conhecimento da alma japonesa, nos símbolos e mitos do povo nipónico.

É por esta capacidade de compreensão que os Japoneses apreciam Moraes. Não pelos comentários bastante superficiais sobre a cultura japonesa, mais de divulgação que de aprofundamento. Mas pelo conhecimento dos homens, dos costumes, da vida e dos ideais de um povo. E por isso os Japoneses lhe estão gratos: ergueram-lhe dois monumentos, um em Tokushima, na principal avenida da cidade, outro na principal praça de Kobe. Em Tokushima há um *Museu Wenceslau de Moraes* e uma *Sociedade de Amigos*. Nos livros ele-

mentares das escolas do Japão figuram o retrato e duas páginas sobre Moraes – consagração bem maior do que aquela que lhe concedeu o seu país.

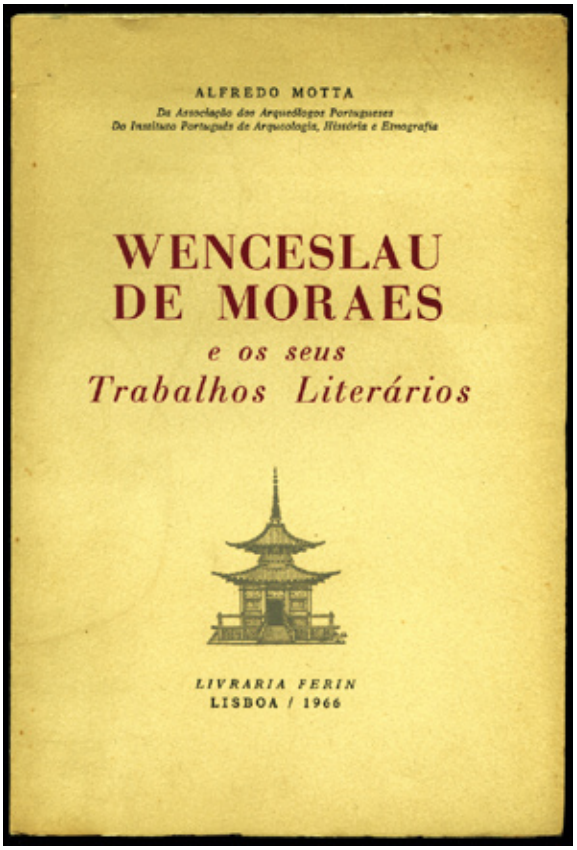
Wenceslau José de Sousa de Moraes nasceu em Lisboa, em 1854 e faleceu em Tokushima, em 1929. Oficial da Marinha, completou o curso da Escola Naval em 1875, tendo prestado serviço em Moçambique, Macau, Timor e no Japão. Serviu a bordo de diversas canhoneiras da Marinha de Guerra Portuguesa. Em 1876 foi promovido a guarda-marinha e escreveu a sua obra *Os Mistérios de um Telhado*. Em Março é destacado para o transporte *Índia* para uma viagem de instrução, levando o navio produtos e materiais para a Exposição Internacional de Filadélfia, no Centenário da Independência dos Estados Unidos da América.

Em 1881 foi destinado a Moçambique, onde teve amores com uma bela negra chamada Arrusi. Os seus superiores não admitem esta relação e enviam-lo a Timor. De ali segue para Macau, a colónia portuguesa na China.

Em 1885, decide estabelecer-se em Macau. É designado imediato do Capitão do Porto de Macau e trabalha também como professor no liceu da mesma cidade. Em 1888 conhece Vong-Io-Chan (ou Atchan), uma mulher chinesa que comprára legalmente (era o que se fazia), para casar com ela. Teve dois filhos, e estabeleceu laços de amizade com o escritor Camilo Pessanha – um cúmplice na sua paixão pelo Oriente.

Durante este período mais estável da sua vida, o escritor conhece Hong-Kong, Timor, Sião, o Norte da China e o Japão. Durante os seguintes trinta anos, W. Moraes tornou-se a nossa mais importante fonte de informação sobre o Oriente, partilhando as suas experiências do quotidiano japonês com os seus leitores portugueses.

Em 1889, Morais viajou até ao Japão[1], país que de imediato o encanta. «Cheguei ao Japão. Amei-o em transportes de delírio, bebi-o como se



bebe um néctar...» A sua impressão era a de ter encontrado «o povo mais simpático talvez do mundo inteiro (...), as mulheres mais gentis, mais graciosas, mais encantadoras.»

Moraes regressará várias vezes ao Japão nos anos que se seguem à primeira estadia. Em 1897, visita o Japão na companhia do Governador de Macau, sendo então a missão diplomática recebida pelo imperador nipónico Meiji. No ano seguinte, deixa a mulher chinesa e os seus dois filhos em Macau, e muda-se para o Japão, como cônsul de Portugal em Kobe.

É nesta cidade que Wenceslao conhece uma japonesa muito atractiva chamada O-Yoné – o que significa "Senhora Bago de Arroz". De acordo com autores japoneses, Moraes desposou O-Yoné seguindo os antigos rituais xintoístas. Foi em Kobe que Wenceslau de Moraes escreveu *O Culto do Chá*, um livro onde está contida a essência poética e mística que nos abre as portas para conhecer o Japão tradicional.

Profundamente amargurado com a morte, por doença, de Ó-Yoné, Moraes renunciou ao seu cargo consular em 1913 e muda-se para Tokushima, terra

1.) Tinha sido em 1854 que o comodoro Matthew Perry, da Marinha de Guerra dos EUA, tinha forçado, com os canhões dos seus barcos de guerra, a abertura do Japão ao Ocidente, obrigando-o a aderir ao Tratado de Kanagawa.

natal de Ó-Yoné. Aí viveu com Ko-Haru – «Pequena Primavera» –, criada e sobrinha de Ó-Yoné. O-Yoné era quarenta anos mais nova do que Wenceslau de Moraes. Wenceslau propôs casamento a Ko-Haru, ao que ela respondeu, muito à maneira japonesa: «Se a minha mãe consentir...» Também Ko-Haru adoeceu e, minada pela tísica, acabou por morrer – quatro anos depois de O-Yoné, com apenas 23 anos de idade.

Em Tokushima, Moraes adaptou-se completamente ao modo de viver dos japoneses. Cada vez mais solitário, hostilizado pelos vizinhos e com a saúde minada, viria a falecer, em Tokushima, aos 75 anos, a 1 de Julho de 1929.

Sobre a eventualidade de regressar a Portugal, tinha dito: «Quanto à reforma, se tudo me correr bem, como penso, não conto aproveitá-la. Olhe: para me reformar tinha de ir a Lisboa; para me ficar de vez em Lisboa, julgo-me desocidentalizado para suportar a vida ali; nada disto, o melhor é passar sem reforma e morrer no Japão, o que espero não tardará muito.»

O Jardim do Encanto Perdido, publicado em 1956, é uma obra que Armando Martins Janeira (página 42) dedicou a W. Moraes. Janeira, que é considerado o mais importante biógrafo de Moraes, relata-nos o comovente percurso deste "exilado" de Tokushima que arriscou a vida inteira numa experiência em busca da felicidade. De Portugal ao mais recôndito Japão, A. M. Janeira percorreu os vários destinos onde Moraes viveu para perceber a sua irresistível atracção pelo Oriente, que o afastou para sempre da família, dos amigos e do seu país.

«Mas é aos homens sinceros que o caso de Moraes se põe. Ele oferece-nos a experiência dum indivíduo inteligente, com cultura, sensibilidade e sentido artístico, que se decidiu a ir ver por si se o sistema de vida oriental resolveu melhor para o homem o capital problema da felicidade. As religiões, a filosofia, a literatura, as artes orientais, situam os problemas da vida e da morte, do indivíduo e do universo, em termos diferentes, novos para nós, mas amadurecidos na mais velha experiência que o homem possui. Os valores que os espíritos orientais criaram laborando sobre estas fundamentais questões durante dois milhares de anos mais do que nós, estão à nossa disposição, profundos e maduros, se

quisermos adoptá-los. Mas seremos nós capazes de os absorver sem que causem perturbações graves à nossa personalidade? Será a humanidade tão una e a natureza do homem tão ecléctica que seja possível mudarnos dum campo para outro de culturas tão diferentes que dir-se-ia que o próprio sentido da vida recebe nelas divergentes direcções?»

Os filmes de Paulo Branco

Rodado em Portugal, Macau e no Japão, a *Ilha dos Amores* é um filme de Paulo Branco sobre a vida e as paixões de Moraes. Escrito no início dos anos 70, subsidiado pelo Instituto Português de Cinema em 1974, iniciou-se a rodagem em Portugal em

1978; só quatro anos depois se chegou à cópia síncrona. Estreou em 1991, já 9 anos depois de concluído.

«(...) O filme é, de facto, magnífico na envolvência a esse personagem um pouco insane que é Wenceslau Moraes, escritor tentato e deglutido por um Oriente que é, ao mesmo tempo, exílio e sedução. Mas é, também, um filme algo desiquilibrado entre a "zona portuguesa" (teatral, um bocadinho pedante e muito a deixar de fora os cordéis da ficção) e a "zona japonesa" (hierática, angustiante, tocada pela doença belíssima do amor e da morte). Mesmo tecnicamente (a fotografia, por exemplo) há um fosso entre os dois espaços.

No centro do écran o trabalho estarrecedor de Luís Miguel Cintra (a deixar muito para trás os outros actores, na cauda dos quais o próprio Paulo Rocha) faz voar o filme bem alto. (...).» Jorge Leitão de Ramos, in *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Caminho, 1989.

Compilação, por Paulo Heitlinger, de textos extraídos dos web-sites do Ministério da Marinha, da Embaixada do Japão em Lisboa, da BNP em Lisboa, de Ingrid Bloser e de Armando Martins Janeira, embaixador no Japão.

Bibliografia

Morais foi autor de vários livros:

1895 - Traços do Extremo Oriente
1897 - Dai Nippon (O grande Japão)
1904 - Cartas do Japão
1905 - O Culto do chá
1906 - Paisagens da China e do Japão. Online em http://purl.pt/6426/1/P1.html
1907 - A Vida Japonesa
1916 - O Bon Odori em Tokushima
1917 - Ko-Haru
1923 - O-Yone e Ko-Haru
1924 - Relance da História do Japão
1926 - Serões no Japão
1928 - Relance da Alma Japonesa
1933 - Osoroshi (Cartas), Casa Ventura Abrantes, Lisboa, 1933
1944 – Cartas Intimas de Wenceslau de Moraes, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1944

Wenceslau de Moraes. Permanências e Errâncias no Japão / Textos e legendas Daniel Pires.
Lisboa: Fundação Oriente, 2005. 144 p. € 75.
A obra é constituída por mais de 400 postais enviados por Moraes a Francisca Paul, sua irmã mais nova, a pessoa com quem tinha mais afinidades.
Tal cumplicidade garante-nos a abertura de espírito e o intimismo, revelando a sua sensibilidade e a sua empatia pela cultura japonesa. Esta correspondência permite-nos acompanhar as múltiplas viagens de Wenceslau de Moraes praticamente por todo o Japão, designadamente pelas cidades de Kobe, Tokushima, Iocoama, Nara, Quioto, Osaka e Tóquio, entre outras.

Cartas ao Seu Amigo Polycarpo de Azevedo, Arnaldo Henriques de Oliveira, Lisboa 1961
Wenceslau de Moraes e os seus Trabalhos Literários, Motta, Alfredo, Livraria Férin, Lisboa. 1966.
Do Kansai a Shikoku. Jorge Dias, Macau, ICM, 1988
Cartas do Extremo Oriente, Fund. Oriente, Lisboa, 1993
A Dança das Borboletas. O Independente, Lisboa, 2004
Permanências e Errâncias no Japão, Fund. Oriente, Lisboa, 2005.

Anúncio

Humificador
2005 / «Good Design»
Naoto Fukusawa.

O Design Japonês e as suas raízes na Cultura Japonesa

Uma Palestra-Solidariedade de Paulo Heitlinger. **Entrada livre**. As contribuições recolhidas neste evento são destinadas às vitimas das recentes catástrofes registadas no Japão.

Quarta-feira, 13 de Abril de 2011, às 18:30 h, no Auditório da Universidade Lusófona do Porto

Rua Augusto Rosa, Nº 24, 4000 – 098 Porto / Metro: Linha D / laranja, Estação São Bento.
Linhas STCP: 200, 201, 202, 207, 301, 303, 305, 400, 500, 600, 900, 901, 904, 905 e 906

Uma introdução ao *Nô*

Virgílio Armando Martins nasceu em Felgueiras (Trás-os-Montes), em 1914. Concluiu a sua licenciatura em Direito na Universidade de Lisboa, com apenas 22 anos. Nos dois anos que se seguiram, deu aulas no Colégio Campos Monteiro de Torre de Moncorvo e estagiou na Conservatória do Registo Predial da mesma vila.

Em 1939, optou pela carreira diplomática. As suas missões como cônsul, que duram de 1943 a 1949, começam em Léopoldville, seguem por Liverpool e Sydney; depois é nomeado embaixador de Portugal nas grandes capitais europeias e asiáticas, de 1952 a 1979.

No Japão, exerce funções diplomáticas em dois períodos: como Primeiro Secretário de Legação de Tóquio, de 1952 a 1955, e como Embaixador de Portugal em Tóquio, de 1964 a 1971. Aí recolhe a sua experiência sobre o Oriente. Toma parte em congressos de orientalistas em Quioto, Oxford, Paris, Milão, Florença e Nice. Faz conferências nas universidades de Oxford, Cambridge, Londres, Viena, Tóquio, Quioto, Pequim, Nanquim, Nova Deli, Singapura, Vientiane, Catmandu, Coimbra, Évora e Lisboa.

Publica as suas primeiras obras sob o pseudónimo Mar Talegre. Em 1949, passa a assinar os seus trabalhos com o seu nome, Armando Martins, ao qual decide acrescentar o nome de sua mãe, em 1955. O apelido o será mais tarde alterado pelos japoneses para Janeira, forma que o autor decide adoptar definitivamente. Além das mais de vinte obras que publicou, escreveu inúmeros artigos para jornais e revistas. Uma selecção da sua obra pode ser consultada online em armandomartinsjaneira.net

Aos 45 anos, Armando Martins Janeira casou-se com Ingrid Bloser, uma jovem alemã de Hanover. Em 1980, após a sua aposentação do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Janeira volta a leccionar. Dá aulas de História Contemporânea das Civilizações Orientais, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Funda o Instituto dos Estudos Orientais – actualmente integrado naquela universidade como Instituto Oriental (www.institutooriental.fcsh.unl.pt) – e a Associação de Amizade Portugal-Japão, online em www.aapj.pt/.

Uma máscara de teatro *Nô*, talhada pelo mestre Hideta Kitazawa. Nascido em 1968, Hideta decidiu continuar a actividade artesanal do seu pai, que também foi escultor de máscaras de teatro.
Em 1991 graduou-se na Tokyo University of Agriculture and Technology em Gestão Florestal (Forest Management). Depois, dedicou-se a intensos estudos na oficina do seu pai, Ikkyou Kitazawa.
Recebeu várias distinções, como a Outstanding Youth Artesian Award for Tokyo 1997 e o Yokohama Noh Drama Hall Director's Prize in 2003. As suas máscaras são usadas por vários actores profissionais dos géneros de teatro *Nô* e *Kyogen*.

No Estoril, onde vivera no tempo que mediava as suas transferências de um posto para outro, enquanto diplomata, fixa residência depois de aposentado. É aí que falece, em 1988.

Nô, publicado em 1954, é um livro breve que consta de três peças traduzidas por Janeira, que também assina a nota introdutória em que nos dá conta do evoluir histórico deste género teatro e descreve minuciosamente a encenação e os meios técnicos utilizados. Foi nos poemas do *Nô* – que significa «talento» – que Janeira encontrou a mais bela poesia da literatura japonesa. Mais tarde, em 1967, reedita esta obra, integrando-a num estudo comparativo sobre *O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonês* e enriquecendo-a com a tradução de mais três peças *Nô* e três *Kyogen*.

«Tem o Nô duas excelentes qualidades: a elevada beleza lírica do texto e a pureza da realização cénica. A encenação é duma simplicidade tão grande que só não parece tosca por ser tão requintada.

Nenhuma outra forma teatral fundiu duma maneira tão harmoniosa e bela os elementos díspares da representação cénica. Esta pureza é atingida pelo alto simbolismo do texto e do jogo cénico. Os símbolos puros de que faz uso dão-lhe eloquência e brevidade; a riqueza das sugestões dispensa longas declarações de palavras. Alguns passos simbolizam uma longa jornada; uma pedra representa a montanha; um ramo de árvore, a floresta. Esta simplicidade de meios dá-lhe uma nobreza directa e eloquente. (...)

O Manto de Penas

Hagoromo significa «manto de penas». A lenda do manto de penas roubado ao Anjo, que sem ele fica sem poder voltar para o Céu, aparece na China, Índia e Escandinávia. Esta peça é atribuída a Zeami.

Antes de começar a peça, é trazido para o palco um raminho de pinheiro, que fará o espectador imaginar facilmente o pinheiral imenso e fresco da Baía de Miho.

Os três pescadores entram vagarosos, cada um com uma cana ao ombro; não vêm vestidos de pescadores, mas com mantos de seda azul e largas calças brancas, pois o nô não visa ser realista, mas antes dar uma estilizada composição de superior beleza.

O Anjo traz roupas de seda riquíssima, branca e laranja, e uma máscara de donzela cuja juventude esplende; sobre a cabeça uma coroa com pendentes de oiro aos lados e uma grande flor a meio. O «manto de penas» não é realmente de penas, mas da mais fina seda que é possível imaginar, dum branco nácar muito suave, com desenhos de grinaldas de flores e de borboletas, de tão delicado tecido e cores tão subtis que lhe dão um ar espiritual e de celeste aparição. O leque é também uma maravilha de cores. ....

Leia a continuação deste texto no site dedicado à obra de Janeira: http://armandomartinsjaneira.net/downloads/Armando_Martins_Janeiro-No-excertos.pdf

Tanto ao teatro do Ocidente, muitas vezes dissolvendo-se numa decadência brilhante e florida, como às explorações do teatro japonês moderno, o nô oferece a lição dos seus processos de alta beleza, comunicação e eficácia, lembrando-lhes a fascinação e a potência que estão na raiz de todo o espectáculo: a palavra essencial, a poesia, a força e a riqueza dos símbolos, a concentração, a pureza plástica, o mimo, o poder revelatório da máscara e a fusão dos elementos de vária natureza numa perfeita unidade cénica.» Armando Martins Janeira, *Nô.*

Anúncio

Estante / Naoto Fukusawa

O Design Japonês e as suas raízes na Cultura Japonesa

Uma Palestra-Solidariedade de Paulo Heitlinger. **Entrada livre**. As contribuições recolhidas neste evento são destinadas às vitimas das recentes catástrofes registadas no Japão.

Quarta-feira, 13 de Abril de 2011, às 18:30 h, no Auditório da Universidade Lusófona do Porto

Rua Augusto Rosa, Nº 24, 4000 – 098 Porto / Metro: Linha D / laranja, Estação São Bento.
Linhas STCP: 200, 201, 202, 207, 301, 303, 305, 400, 500, 600, 900, 901, 904, 905 e 906

Very trendy, very cool: Muji agora em Portugal

Com o conceito de «no-brand» que nasceu nos anos 80, no Japão, a intenção é – supostamente – de fornecer produtos de boa qualidade, bem designhados. Mas como os produtos deste *lifestyle business* são orientados para um mercado global, não têm absolutamente nada a ver com particularidades regionais. Deste modo, os clientes da recém-aberta loja Muji em Lisboa tornam-se ainda mais cosmopolitas!

Há muita boa gente que já está farta do design minimalista, da Braun *vintage*, da IKEA, do ±0 (www.plusminuszero.jp), etc. Em Portugal, ainda não estamos fartos; logo, a Muji chegou em boa hora. Em boa hora de crise. (Faz falta consumir, portugueses! Para acelarar a economia!) Os preços da Muji são, em média, mais altos do que os da IKEA – esta é a opinião expressa na maioria dos blogs consultados para o efeito. Os produtos da Muji, quase sempre minimalistas, derivam – assim os apologistas –, da ponderada decisão de usar matérias-primas de primeira qualidade (?) e métodos de produção racionais. As matérias-primas, vindas de qualquer parte do mundo, são transformadas de modo a fazer sobressair o objecto em si, que é depois apresentado com um envolvente elementar (ou mesmo sem *packaging*) para não o fazer parecer mais do que realmente é – um produto sem identificação de origem. O resultado deste processo será «a evidência da qualidade e da funcionalidade».

A marca *no-brand* com mensagem (www.muji.com/message) já se alargou por vários mercados (Ásia, Europa, EUA). Com grande atraso, a multinacional Muji lembrou-se agora de Portugal; abriu em fins de 2010 portas no Chiado, em Lisboa; a médio prazo quer ter cinco pontos de venda – o Porto será o próximo.

Interior da loja Muji no centro de Tóquio. 2007. Foto: Calton.

(Lembremos que também a IKEA só veio para Portugal depois de já ter implementado centenas de filiais por todo o mundo.) No Japão, esta rede de lojas vende (quase) tudo: artigos de papelaria, móveis, utilidades domésticas, objectos de design, brinquedos, roupas, alimentos, automóveis, casas (!) e muito mais. Em Lisboa, a selecção é muito mais restricta, obviamente.

Cotado na bolsa japonesa, o grupo Muji emprega cerca de 4.000 empregados, espalhados por 460 pontos de venda em todo o mundo, 320 dos quais no próprio Japão. Em 2009, a facturação global tinha atingido os 1,3 biliões de euro. Em Portugal, quem gere a Muji é a sociedade Bracchium Retail Portugal S.L, a qual reúne capital das famílias Puig e Andreu, responsáveis pela introdução do conceito Muji em Espanha há quatro anos.

Em 2001, o designer gráfico Kenya Hara assinou como director criativo da Muji. Nesse ano a companhia associou-se à Nissan Motors, para comercializar o *Muji Car 1000*. Este carro de edição limitada, baixa emissão e preço reduzido, incorporou alguns materiais reciclados e seguiu – claro – a estratégia de *no-brand*, adoptada pela Muji desde o início, não pondo quaisquer logótipos no veículo.

Esta cadeia de lojas, hoje uma poderosa multinacional, começou com apenas 40 produtos e hoje tem mais de 8.000, a gama vai desde vestuário à comida, passando por todo o tipo de objectos de escritório, cozinha, campismo, materiais de construção, etc. Vários produtos Muji ganharam prémios de design de maior reconhecimento mundial, como os International Forum Design Award (IF) de Hannover.

Muji é a abreviatura de *Mujirushi Ryohin* – que significa «artigos de qualidade sem marca». É um facto que parece um paradoxo: uma não-marca que ganhou notoriedade como marca. Mas a verdade é que nenhum dos produtos que é comercializado pela Muji ostenta marca – o que não quer dizer, obviamente, que não ostente *image*.

Trata-se de uma filosofia de retorno à simplicidade no dia-a-dia? Blá-blá. Uma das principais características da Muji é de comercializar produtos funcionais e eliminar todos os extras supérfluos – ideias há muitas dezenas de anos defendidas e praticadas pelos *minimalistas* que trabalharam para a Braun: Otl Aicher, Dieter Rams, Hans Gugelot e outros asquetas minimalistas, como Max Bill, por exemplo.

Muji gosta da neutralidade, tons claros, tons beige. Muitos dos produtos não ostentam cor, e também não são descritos. Supostamente, os produtos identificam-se por si próprios; nós, como somos antiquados, gostaríamos de saber onde são feitos, por exemplo.

Diz-se que Muji não estaria interessada em explorar o (ai!) eternamente insatisfeito desejo do consumi-

Design japonês de Naoto Fukasawa, minimalista, estéril e aborrecido. Versão em branco do Relógio de Parede, comercializado pela ±0.

dor ávido por artigos de marca e «produtos de design» – quando os bem informados sabem muito bem que existem nomes «badalados» como Naoto Fukasawa (www.naotofukasawa.com), Enzo Mari (designmuseum.org/design/enzo-mari), Jasper Morrison (www.jaspermorrison.com), Konstantin Grcic (www.konstantin-grcic.com) e Sam Hecht (www.industrialfacility.co.uk) a sustentar toda uma série de produtos *cool* vendidos pela cadeia Muji.

A discreção da companhia — uma falta de eloquência quase única neste ramo — reflectiria a determinação de reduzir o produto ao seu essencial. «Once you know a product is designed by someone really famous», explica o advertido designer japonês Naoto Fukusawa (lembra-se de o ver no filme *Objectified*?), «you have to go through that name to buy it.»

Quem conhece algumas facetas da maneira de ser japonesa, facilmente reconhecerá na Muji uma aproximação ao conceito *shibui*. *Shibui* é um adjectivo utilizado para designar uma sensação ou atitude estética. O substantivo que lhe corresponde é *Shibumi*.

Shibui (渋い) refere-se à sensação subjectiva produzida pela beleza simples, subtil e discreta. Assim como outros termos do vocabulário japonês relacionados com a Estética (como *Iki*, ideal estético, ou *wabi-sabi*, simplicidade rústica, minimalista), *shibui* pode ser aplicado a uma vasta gama de sensações, sem ficar limitado à Arte ou à Moda, por exemplo. O termo apareceu durante o período Muromaki (1333–1568), sob a forma *shibushi*, palavra que foi utilizada para designar um gosto ácido ou astringente, como o do dióspiro, antes de ficar maduro. Já no período Edo (1603–1867), a palavra faz referência a uma sensação estética agradável, sendo usada em contextos como o Canto, a Moda, o Artesanato e a Arte – para designar uma obra de beleza sóbria, discreta e eficaz.

O conceito *shibui* chegou ao Ocidente em 1960; foi a revista norte-americana *House Beautiful* introduziu o termo. Nós, que não acreditamos em historietas alternativas como a do «preço justo», somos francos: preferíamos uma loja a comercializar bons produtos *made in Portugal*, sempre com designação de origem, faz favor. Desculpem-nos o bairrismo!

Links de interesse

http://www.japaneseaesthetics.com/
http://www.muji.net

Ichino Masahiko, *Hibiki* (Harmonia)

O Design Japonês e as suas raízes na Cultura Japonesa

Uma Palestra-Solidariedade de Paulo Heitlinger. **Entrada livre**. As contribuições recolhidas neste evento são destinadas às vitimas das recentes catástrofes registadas no Japão.

Quarta-feira, 13 de Abril de 2011, às 18:30 h, no Auditório da Universidade Lusófona do Porto

Rua Augusto Rosa, Nº 24, 4000 – 098 Porto / Metro: Linha D / laranja, Estação São Bento.
Linhas STCP: 200, 201, 202, 207, 301, 303, 305, 400, 500, 600, 900, 901, 904, 905 e 906

Vieira, Bartolozzi, Bodoni

M.M. Malaquias, colaborador de primeira hora dos Cadernos de Tipografia, brindou aos leitores desta publicação um estudo sobre Didot, na edição Nr. 15, de Dezembro de 2009. No presente artigo, o autor publica as suas investigações sobre as relações de amizade e colaboração entre o mundialmente famoso tipógrafo italiano, o gravador Bartolozzi e o pintor Vieira Portuense.

O pintor Francisco Vieira Portuense , retratado pelo seu contemporâneo Teixeira Barreto (1763 – 1810).

Nos sectores económico e social, Portugal vivia um período de progresso pela aproximação aos países europeus desenvolvidos, fruto de várias reformas criadas pelo Marquês de Pombal (1699 – 1782), nas artes e ofícios, no ensino, na administração e no campo militar, recorrendo a peritos vindos do estrangeiro que a Portugal vieram ministrar. Destaque-se a fundação do Colégio dos Nobres, uma escola de ensino pré-universitário fundada em Lisboa, dedicada à instrução dos jovens da aristocracia no quadro do Iluminismo, que se pretendia chegasse a Portugal, com o estudo das teorias desenvolvidas na ciência e filosofia, reflectida na administração, artes e ofícios.

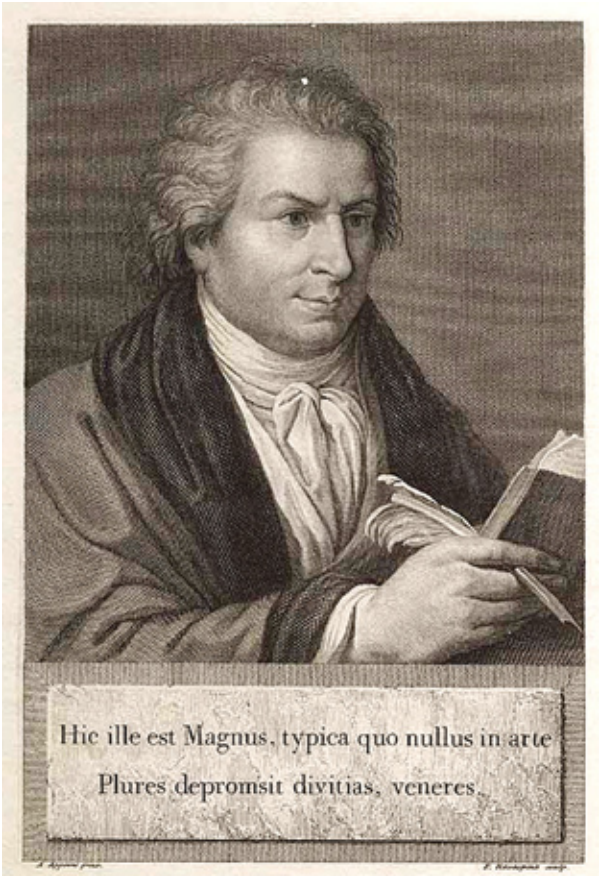
Várias actividades impulsionaram o progresso do país; no caso da Tipografia, foi essencial a fundação da Impressão Régia em 1768[1] e o alto nível técnico que aqui se alcançou em vários sectores, dirigidos por mestres vindos do estrangeiro.

Vários portugueses se deslocaram ao estrangeiro para receber formação. Partiu para Itália, no ano de 1789, financiado com uma bolsa da Companhia Geral da Agricultura e das Vinhas do Alto Douro[2], o artista Francisco Vieira Portuense[3] (1765 – 1805), para prosse-

1.) Pelo Alvará de 24 de Dezembro de 1768 foi creada uma officina typographica, com o titulo de Impressão Regia. Seu governo.— Compor-se-hia o governo d'esta fabrica de um director geral de nomeação regia, com o ordenado de xxx réis; de um deputado, tambem de nomeação regia, com o ordenado de 300$000 réis, escolhido entre os deputados da Junta do Commercio, ou das companhias do Grã Pará, ou Pernambuco; e de um administrador da officina, mestre impressor de melhor nota da côrte, ...

2.) A Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, também referida como Companhia para a Agricultura das Vinhas do Alto Douro ou simplesmente Real Companhia Velha, foi uma empresa de carácter monopolista, criada pelo Marquês de Pombal, em 1756. Detinha o exclusivo da produção e distribuição dos vinhos da região do Douro, privilegiados com isenção de impostos. Estes tinham grande procura no mercado britânico e um peso crescente na balança comercial, à época.

3.) Pintor retratista, histórico e de paisagem, docente de desenho na Academia do Porto, este Francisco Vieira foi cognominado *Vieira Portuense*, por ter nascido na cidade do Porto, e para se diferençar do seu afamado contemporâneo, conhecido pelo nome de Vieira Lusitano, nascido em Lisboa. *Vieira Portuense* nasceu a 13 da Maio de 1765 e faleceu na ilha da Madeira a 2 de Maio de 1805. Representa o culminar da pintura neoclassicista em Portugal e anuncia a transição para o Romantismo, fruto da sua dupla formação – italiana e inglesa.



Em cima: retrato de Giambattista Bodoni, de Andrea Appiani (1754 – 1817, pintor neo-classicista italiano), passado a gravura em água-forte por Francesco Rosaspina, 1815 (imagem ao lado). Este comparação entre original (pintura ou desenho) e cópia (gravado em cobre) mostra uma técnica frequentemente usada na época, para obter reproduções a bom preço, por técnicas de impressão. O famoso retrato (gravado) ilustra o *Manuale Tipografico* de Bodoni, que todos os tipógrafos conhecem; a pintura é praticamente desconhecida...

guir os seus estudos de desenho e pintura em Roma, como discípulo do pintor Domenico Corvi (1721 – 1803).

Seguiu para Parma para estudar a obra do pintor Correggio (1489 – 1534). Durante a permanência nesta cidade travou conhecimento com Giambattista Bodoni (1740 – 1813), tornando-se grande amigo e protegido da família desta célebre figura da Tipografia. Em Parma também criou amizade com o gravador bolonhês Francesco Rosaspina (1762 – 1841), convivendo com a mais alta aristocracia parmense, como a família ducal. Por influência do amigo bolonhês ingressou na Academia Clementina, Bolonha, em Abril de 1795.

É durante a sua permanência em Parma, de 1793 a 1796, que Vieira Portuense, sob a protecção da família Bodoni, desenvolve intensa actividade artística, trabalhando para a corte de Fernando IV de Nápoles, retratando figuras da corte. Estudou e copiou obras de Correggio, assim como desenhou esboços para pinturas descobertas no Mosteiro de São Paulo nesta cidade, com o deslumbramento dos duques locais e do amigo Bodoni, que estampava os seus desenhos gravados por Rosaspina.

Ao deixar Parma, a amizade estabelecida com a família Bodoni é prolongada na correspondência mantida entre ambos: com Margherita Dall'Aglio (Ghita), a esposa de Bodoni, a quem Vieira Portuense nas suas cartas lhe chamava por Bodoncina, e com o gravador Francesco Rosaspina.

São cerca de quarenta e quatro as cartas enviadas por Vieira Portuense, apresentadas por Araújo: a primeira enviada de Bolonha, a 15 de Maio de 1796; seguindo-se Florença, de onde escreve a Madame Bodoni, com data de 28 de Maio de 1796, a sua ida ao teatro onde representava o grande músico português Marques António da Fonseca Portugal (1762 – 1830), que na altura triunfava longe da pátria; Roma; Viena; Dresden e Berlim;

e até Londres, de 18 de Setembro de 1797 a 12 de Agosto de 1800, ano em que regressou a Portugal. Neste período da sua vida, Vieira Portuense, ausente do seu país é familiarmente descrito nas cartas enviadas a estes seus amigos e protectores italianos, sobre a sua vivência e actividade artística nos locais onde permanecia.

Vieira Portuense, homem culto e poliglota, demonstra na sua obra artística um grande sentimento de amor pátrio e da sua história, sobre Camões e *Os Lusíadas*, como é o caso das pinturas *A súplica de Inês de Castro*, *Vasco da Gama na Ilha dos Amores* ou *D. Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros*.

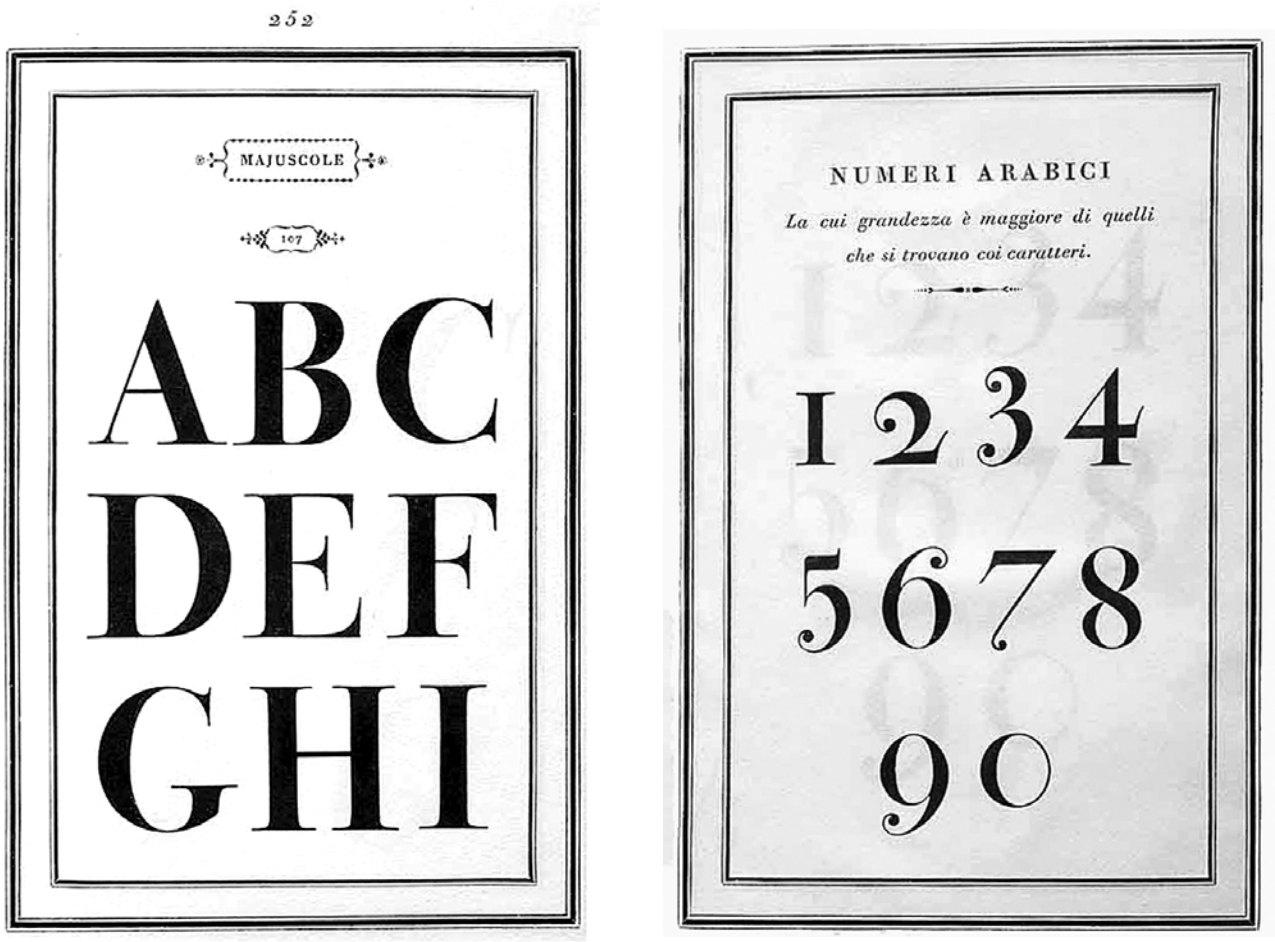
Em 1798, Vieira fixou residência em Londres, tendo aqui conhecido o pintor Reynolds e o célebre gravador florentino Francesco Bartolozzi (Florença, 1728 – Lisboa, 1813), que influenciaram a sua pintura de paisagem. Na capital britânica, com projecto de D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1745 – 1812), seu patrono, dá início a dez quadros para *Os Lusíadas*, a lançar numa monumental edição. Escreve ao seu amigo Giambattista Bodoni, já conhecedor deste projecto através da correspondência mantida com D. Rodrigo de Sousa Coutinho, a solicitar-lhe o preço para quatrocentos exemplares em fólio, caracteres novos e em papel velino, com acréscimo de preço em caso de duas edições, português e inglês, tendo obtido a colaboração de Bartolozzi, que trabalhava em Londres com o título de *Engraver to the King – gravador régio.* Vieira trabalhou com Bartolozzi cerca de três anos; o italiano gravaria as dez obras, uma para cada canto, que o pintor esboçou[1]. Na sua permanência nesta cidade, Vieira casou com Maria Fabbis, parente de Francesco Bartolozzi.

1.) Mais tarde, em 1802, já em idade avançada, Bartolozzi, possivelmente por influência de Vieira, veio para Lisboa; tinha sido contratado para dirigir a escola de gravura da Impressão Régia por D. Rodrigo de Sousa Coutinho, na altura seu inspector. Bartolozzi teve grande influência no ensino e prática, marcando a história da gravura em Portugal e deixando vários discípulos e continuadores – como Gregório Francisco de Queirós (1768 – 1845), nesta arte um dos melhores portugueses. Em Portugal, onde veio a falecer em 1813, Francesco Bartolozzi passou a gravura desenhos e pinturas de notáveis artistas, além dos de Vieira Portuense.

Francesco Bartolozzi, retratado por Anton Raphael Mengs.

D. Rodrigo de Sousa Coutinho, homem da corte, educado no Colégio dos Nobres, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário na corte da Sardenha, em Turim, de Setembro de 1779 até meados de 1796, muito ligado às artes em correspondência com Bodoni – catorze cartas, de 7 de Abril de 1792 a 29 de Julho de 1796, apresentadas por Araújo – a quem encomenda várias ou todas as obras do seu catálogo e onde a cada passo faz referência à beleza tipográfica e sobretudo aos caracteres aplicados.

Com muitas ocupações no reino, D. Rodrigo de Sousa Coutinho propõe a Bodoni uma nobre edição d'*Os Lusíadas*, quando se dedicava a orientar a encomenda do trabalho da *Cantata* do maestro Evasio Leone (1765 – 1821), que a Typis Bodonianis preparava nos seus prelos. Quando recebeu os primeiros exemplares, referiu que o trabalho era *digno das suas prensas, que excedem tudo o que resta de Didot e Baskerville, não tenho palavras para expressar o meu reconhecimento e me lisonjear que S. A. R. o Príncipe do Brasil vai encontrar digno dele*.



Bodoni, Manuale tipografico, 1818.

De regresso à corte, a correspondência com Giambattista Bodoni é seguida por D. Domingos de Sousa Coutinho (1760 – 1833), Conde do Funchal, irmão do diplomata Rodrigo de Sousa Coutinho, que dá continuidade aos negócios da corte com a casa Bodoni e onde se refere ao projecto d'*Os Lusíadas*, que não chega a ser concretizado[1].

De salientar que Gomes apresenta no seu eminente estudo sobre Vieira Portuense, a reprodução de todos os esboços, actualmente pertencentes à Casa de Palmela, onde descreve toda a beleza destes trabalhos, legendados com os poemas dos respectivos cantos que inspiraram o artista.

Giambattista Bodoni foi homem de enorme prestígio, não só na Itália, como no demais mundo civilizado. As obras impressas sob a sua direcção na Stamperia Reale, em Parma (mais tarde foi autorizado a abrir a sua própria oficina tipográfica, a Typis Bodonianis), eram referenciadas, sobretudo pelos títulos dos autores clássicos (Horácio, 1791; Virgílio, 1793; Dante, 1795; Homero, 1808) e, pela beleza dos cuidados na impressão, nos papéis utilizados e na novidade do desenho dos caracteres que marcaram a mudança dos desenhos humanistas e de transição para os chamados modernos que até hoje mantêm a sua originalidade.

O trabalho tipográfico de Bodoni era procurado por vários reis, como Carlos III de Espanha, que o nomeou *tipógrafo da corte*. Recebeu honras do Papa, a quem dirigiu a obra *Oratio Dominica*, 1806, contendo o *Pai Nosso* traduzido em cento e cinquenta e cinco línguas, para

1.) Passados poucos anos, em 1817, patrocinada pelo Morgado de Mateus e outros patriotas, exilados políticos em França, foi impressa em Paris uma monumental edição d'*Os Lusíadas*, por Firmin Didot, à época não menos célebre impressor.

comemorar a viagem de Pio VII a Paris aquando da coroação de Napoleão Bonaparte, em que o próprio Bodoni escreveu o prólogo em italiano, francês e latim, sendo também ele o autor e artífice das punções e matrizes usadas na fundição dos caracteres da composição, em que cada página impressa é considerada uma obra-prima da arte tipográfica e única até então publicada com os caracteres dos mais variados alfabetos.

Para Bodoni, a beleza da página impressa residia na letra e apontava quatro virtudes fundamentais: regularidade, ou seja, conformação sem ambiguidade, variedade sem dissonância, igualdade e simetria sem confusão; nitidez, o brilho no acabamento; bom gosto; e graça. Princípios que deixou escritos no prefácio do seu célebre *Manuale Tipografico* (primeira edição em um volume: 1788). A obra reeditada a que se dedicou nos últimos anos da sua vida e que foi publicada depois da sua morte pela viúva, em dois volumes, no ano de 1818, apresenta um maior número de alfabetos – além do latino, grego, cirílico, hebraico, árabe, etc., também mostra colecções de caracteres de álgebra, química, astrologia, vinhetas, filetes ornamentais e notas musicais, em vários corpos.

Giambattista Bodoni faleceu em Parma a 29 de Novembro de 1813. A viúva, Margherita Dall'Aglio, continuou à frente da casa Bodoni, que passou a utilizar no colofon do frontispício dos trabalhos: Presso La Vedova Bodoni.

Sobre Portugal, entre alguns títulos, existentes na Biblioteca Nacional, que saíram dos prelos de Bodoni, temos:

Balby. *Il Abate D. Silvio - Soneto a D. Maria I di Braganza, Regina di Portugallo e d'Algarve*, 1792. Obra catalogada por Castilho;

Leone, Evasio. *La virtú del trono cantata per la nascita di S. A. R. Don António di Braganza, principe di Beira*, Typis Bodonianis, Parma 1796. Obra dedicada a D. João, príncipe do Brasil (bn bod. 167);

Rossi, Giovanni (1754-1827). *Scherzi poetici e picttorici*, Typis Bodonianis, Parma 1795. Com desenhos executados por Vieira Portuense (bn bod. 21). Assim como a anterior, estas obras foram apresentadas na exposição «200 anos da Biblioteca Nacional», fazendo parte do lote da colecção Bodoni que foi adquirido a Vieira Portuense para a Real Biblioteca Pública da Corte, em 1802.

Graças a Vieira Portuense, coleccionador das impressões saídas dos prelos do seu amigo Bodoni, que propôs a D. Rodrigo de Sousa Coutinho por carta enviada de Londres, a venda do seu importante espólio considerado, até pelo próprio Bodoni, dos mais completos. Assim, a Biblioteca Nacional de Lisboa possui nas suas colecções a *Bodoniana*, que inclui obras impressas entre 1768 e 1813, na sua maioria com encadernações italianas da época, incluindo cartonagens da própria Tipografia Bodoni. Acervo comprado, quase na maioria, a Vieira Portuense, pois destas obras, poucas têm datas posteriores às mortes de Bodoni e Vieira Portuense, como é o caso do *Manuale Tipografico*, de 1818. Actualmente, a *Bodoniana* da Biblioteca Nacional integra cerca de trezentos e vinte e sete volumes.

Das obras adquiridas por D. Rodrigo de Sousa Coutinho directamente a Bodoni, possivelmente parte ou no todo, seguiram com a corte em fuga para o Brasil, no dia 29 de Novembro de 1807, onde também embarcou e veio a falecer no Rio de Janeiro, em 1812.

Vieira Portuense, depois de regressar de Londres, em 1800, foi contratado como professor da Aula de Desenho, no Porto, sua cidade natal; mais tarde, foi para Lisboa, onde trabalhou, entre 1801 e 1802, em ilustrações e no Palácio da Ajuda. Voltou ao Porto, em 1803, como lente da Academia Real de Desenho e Pintura. Em 1805 adoece gravemente, enquanto pintava um quadro histórico para o Paço de Mafra. Procura curar-se no Funchal, sem sucesso, onde veio a falecer em Maio de 1805, com aproximadamente quarenta anos de idade.

Os seus trabalhos de pintura, gravura e vários esboços estão espalhados por vários acervos, sobretudo no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Em 1906 comemorou-se no Porto o centenário da sua morte com exposição das suas obras, onde figuravam gravuras de Bartolozzi sobre desenhos de sua autoria.

Desde sempre, Giambattista Bodoni, foi notabilizado pelo mundo das artes e das letras como o *Tipógrafo dos reis e o rei dos tipógrafos*, fama acentuada em extensa bibliografia, logo iniciada no seu tempo e seguida até aos nossos dias.

Bibliografia Bodoni / Vieira

Andreoti, Roberto. *Parma dal 1768 al 1813. Bodoni celebrato a Parma.* Biblioteca Palatina. Parma, 1963.

Araújo, Agostinho Rui Marques de. *Experiência da natureza e sensibilidade pré-romântica em Portugal – Temas de pintura e seu consumo (1780-1825), vol. II – Fontes. Bibliografia. Apêndices.* Porto, 1991.

Benassi, Umberto. *Il tipografo Giambattista Bodoni e i suoi allievi punzonisti.* Archivio storico per le province parmensi, nuova serie, 13, pp. 3 — 115. Parma, 1913.

Bicker, João. *Manual Tipográfico de Bodoni.* Almedina, Coimbra, 2001.

Bodoni, Giambattista. *Fregi e majuscole incise e fuse da Giambattista Bodoni*. Parma, 1771. Fac-símile. Cambridge, 1982.

— *Manuale Tipografico.* Parma, 1788. Fac-símile editado por Giovanni Mardersteig. Verona, 1968.

— *Manuale Tipografico.* Parma, 1818. Fac-símile. Londres, 1960. Parma, 1965.

— *G.B. Bodoni's preface to the Manuale tipografico of 1818, now first translated into English with an introduction by H.V. Marrot*. London, 1925. Reimpressão: Londres, 1953.

— Edição de luxo em fac-simile, com 1208 páginas no formato 22 × 32 cm, que reproduz os dois volumes de 1818 do *Manuale Tipografico*, sob a orientação do Dr. Stephan Füssel, director do Instituto de História do Livro, da Universidade de Mainz. Taschen Verlag, Colónia, 2010.

Vieira Portuense (1765-1805), Biografia: Universidade do Porto, http:// sigarra.up.pt. Porto, 2011.

Blumenthal, Joseph. *Art of the Printed Book, 1455 – 1955*. New York, 1992.

Castilho, José Feliciano de. *Relatorio àcerca da Bibliotheca Nacional de Lisboa, e mais estabelecimentos annexos. Appenso F. Relação abreviada de algumas obras raras, que possue a Bibliotheca Nacional de Lisboa*. Typographia Lusitana. Lisboa, 1845.

Lama, Giuseppe de. *Vita del cavaliere Giambattista Bodoni tipografo italiano, e catalogo cronologico delle sue edizioni*. Parma: Stamperia Ducale, 1816.

Lama, Giuseppe de. *Vita del Cavaliere Giambattista Bodoni*. Nova edição, ed. por Leonardo Farinelli e Corrado Mingardi. Parma, 1989.

Farinha, Ramiro. *Imprensa Nacional, sinopse da sua história*. Imprensa Nacional de Lisboa. Lisboa, 1969.

Gomes, Paulo Varela. *Os Lusíadas segundo Vieira Portuense*. Oceanos, n.º 4. Lisboa, 1990.

Heitlinger, Paulo. *Tipografia. Origem, Formas e Usos das Letras.* Dinalivro, Lisboa. 2006.

– *Alfabetos. Caligrafia e Tipografia.* Dinalivro, Lisboa. 2010.

Manuel Amaral. *Portal da História, Portugal dicionário histórico* – www.arqnet.pt/dicionário/oslusiadas.html.

Maria Valentina C. A. Sul Mendes. *Do Terreiro do Paço ao Campo Grande: 200 anos da Biblioteca Nacional: exposição.* Biblioteca Nacional. Lisboa, 1997.

Peixoto, Jorge. *Relações artísticas e de amizade entre o célebre impressor italiano Bodoni e Francisco Vieira Portuense*. Separata da revista Bracara Augusta, vol. XXVII, fasc. 64 (76), 973. Braga, 1974.

P. Passerini, Domenicano. *Memorie Aneddote per servire um giorno alla Vita del Signor Giambattista Bodoni, Tipografo di Sua Maestà Cattolica e Direttore del Parmense Tipografico*. Parma, dalla Stamperia Carmignani, 1804.

Jacobacci Avv. Vincenzo, Parmigiano. *Orazione funebre – Opuscolo in morte del Cavaliere Giambattista Bodoni, sommo Tipografo*. Presso la Vedova Bodoni, Parma, 1814;

Jacob Bernardi. *Vita di Giambattista Bodoni*. Tipografia Fratelli Lobetti-Bodoni, Saluzzo, 1872, aquando da inauguração do monumento em sua honra na terra natal.

T. M. Cleland. *Giambattista Bodoni of Parma*, no centenário da sua morte, apresentado em conferência na Society of Printers, Boston, 1913;

Piero Barbèra - G. Batt. *Bodoni*. A. F. Formíggini Editore in Génova, 1913.

Anne de Margerie; Franco Maria Rici. *J. B. Bodoni, typographe italien*, Paris, 1985.

Linhas e sombras – um original lettering de metal, visto numa loja da Baixa de Coimbra. Fto: P.H.

Letras de, ou em metal

Letras em metal? Claro, ocorre-nos aqueles letras sobre o tal portão, feitas em ferro forjado. Ou as letras afixdas na fachada do tribunal. E pouco mais. O estudo sistemático de letras elaboradas em metal, de formas fundidas, em relevo, ou gravadas, tem sido menosprezado. Nem sei porquê, pois a observação atenta de várias formas de letras metálica me tem revelado coisas supreendentes. Percebi, por exemplo, que as letras da era romana que vulgarmente estudamos tem mais a qualidade de serem os «posters» da época. São, de certo modo, «cartazes feitos em pedra» que usam letra pomposas, decorativas, imperiais – para comemorar os feitos dos imperadores, consules, para assinalar datas, clamar vitórias sobre os inimigos do Império, etc. Estes «posters» usam poucas letras, muitas abreviações. Os verdadeiros documentos com longos textos corridos só os achamos em forma de placas de cobre, com letras incisas. (Os outros documentos deste tipo, escritos sobre papiro ou sobre pequenas tabletes de cera, perderam-se, na sua grande maioria.) Logo descobrimos – nos tais documentos metálicos com textos longos – que os Romanos já usavam uma hierarquias visual de conteúdos surpreendentemente moderna. Vale a pena conferir. PH.

Defixio dirigido à deusa de origem egípcia Ísis, elaborada em chumbo. Século II n.E. Comprimento: 9,5 cm; largura: 5,9 cm. Proveniência: Templo de Ísis, cidade romana de Baelo Claudio, Cádiz, Andaluzia. Esta peça, escrita em ***Cursiva***, testemunha o culto a Ísis neste templo.
A inscrição reza: «Ísis Murionima, confio-te o roubo de que sou vítima. Faz pelos meus actos exemplares conformes à tua divindade intangível, à tua majestade. [Faz] de modo que tires a vida, à vista de todos, a quem o fez, a quem [me] tirou ou ao seu herdeiro, uma manta de cama branca, um cobertor novo, duas colchas para o meu próprio uso; rogo-te, ó Soberana minha, que castigues este roubo!»
Encontrada em escavação arqueológica, esta invulgar epígrafe entrou no Museu de Cádiz em 1988. É um dos mais belos exemplos de ***Cursiva romana*** conhecidos na Península Ibérica. **Imagem pequena:** As ruínas do templo de Ísis, hoje.

Defixiones em chumbo

Além de cobre e bronze, Gregos e Romanos também usaram o chumbo, para fixar textos. Textos mágicos, por exemplo. Uma placa de maldição (defixio, em latim; κατάδεσμος, katádesmos, em grego) era um meio mágico frequentemente usado para maldizer – em todo o universo greco-romano. Pedia-se a um deus (ou aos deuses) que fizesse dano a determinadas pessoas: ladrões, conjûges

infieis, testemunhas incómodas, etc. Era comum gravar (ou riscar) as *defixiones* em finas folhas de chumbo e enrolá-las ou dobrá-las, sendo ainda espetadas com pregos. Estas folhas de cobre eram então enterradas, ou em túmulos, ou em poços ou piscinas. Como o chumbo, sendo um metal mais macio e dúctil, era fácil de riscar com um *stylus* (estilete de metal, com ponta aguçada), vemos nas *defixiones* uma predominância de letras cursivas, escritas com ducto rápido. Contudo, também vemos elaboradas letras (Capitalis e Rustica), riscadas com serifas!

Hospitalet-du-Larzac. Fragmento da folha de chumbo conservada no Museu de Millau (Aveyron).

Bibliografia / Links

Curse Tablets of Roman Britain: http://curses.csad.ox.ac.uk

GRAF F., La magie dans l'antiquité gréco-romaine, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MARTIN M., La magie et ses praticiens dans le monde gréco-romain, Paris, Errance, 2005.

Tablete de l'Hospitalet-du-Larzac. Foto: Michaël Martin

Defixio de chumbo achado no *oppidum* de Granède (Aveyron).

Em cima: Estiletes romanos, usados para escrever sobre materiais como as tabletes de cera. Estes *stylus* também seriam apropriados para riscar placas de chumbo (ao lado).

Lingote romano de chumbo.
com o selo M.AQVINI.

Lingote de chumbo. Britânia romana, 76 n.E.
Proveniência: Hints Common, Staffordshire.
O chumbo foi extensivamente usado pelos Romanos, tanto como componente do bronze, como pelas características do próprio metal. A sua densidade e maleabilidade indicavam-no como excelente opção para facturar medidas de pesos e tubos para condutas de água, assim como para revestir telhados.
O chumbo era um produto secundário da prospecção to minério galénio. Isto significava que, até ao século II n.E., a produção de chumbo foi frequentemente controlada pelo imperador. A inscrição neste lingote reza IMP. VESP.VII.T.IMP.V.COS, que se traduz «[fundido] quando o imperador Vespasiano foi cônsul pela sétima vez, e Titus, imperador, foi cônsul pela quinta vez.» Deste modo, é possível datar o lingote para o ano 76 n.E. As letras DECEANG, impressas no lado do lingote mostram que o chumbo foi prospectado no território dos Deceangli, uma tribo que vivia no norte da Valisia.
O lingote, achado em 1771 na estrada romana chamada Watling Street, deve ter caído da carroça que o transportava.

Bronze de Alcântara. Registo do acto de **rendição dos Seanos** ao governador romano Lúcio Caésio, durante o consulado de Caio Mário e Caio Flávio, ratificando a dominação romana nesta zona no ano 104 a.n.E. O assassinato do destemido lider lusitano **Viriato** (em 139 a.n.E.) consumou o domínio romano por toda a Lusitânia e Vetónia, a sul do rio Tajo/Tejo.
Esta placa, hoje no Museo Arqueológico de Cáceres, foi encontrada no ano de 1983 no interior do recinto amuralhado dum povoado pré-romano, possivelmente lusitano, chamado Castillejo de Villavieja, situado a 7 km de Alcântara, num terreno circundado por um profundo meandro do rio Jartín, afluente do rio Tajo. O bronze está em bom estado de conservação, mas a epígrafe aparece fragmentada. Deste modo, a palavra SEANO, que identifica quem ocupava o castro, está partida, não permitindo conhecer o nome completo.

Viva a boa vida! Na *villa* romana de La Olmeda (Palência, Espanha) foi achada esta placa de bronze, procedente das termas, com a inscrição VINARI LETARI. Estava num cubículo reservado para jogar aos dados. Era uso, quando se começava a jogar, recitar: VINARI, LETARI, LVDERE, RIDERE, HOC EST VIVERE
(beber, alegrar-se, jogar, rir – isto é viver).

Redondas / bojudas

O
C
G
Q
D
B
P
R

Triangulares / diagonais

A
V
N
X
Y
Z

Rectangulares estreitas

I
J
L
E
F

Rectangulares largas

M
H

Forma especial

S

Assim como a ***Capitalis Monumentalis***, que é a letra-padrão para todas as ***Antiquas*** (termo alemão que designa todas as Romanas serifadas, mais ou menos equivalente ao termo inglês ***Old Style***), também a ***Capitalis Quadrata*** tem serifas. Contudo, são serifas pequenas, de formas bem diferentes das da ***Monumentalis***, pois aqui resultam da posição do cálamo ao escrever. Dois ângulos distintos dominavam a inclinação do cálamo: zero e 30 graus. Os 30 graus são visíveis em todos os traços diagonais.

Ao lado: Versão fluída da ***Capitalis Quadrata***, gravada nas placas de cobre de um diploma passado a um legionário veterano. Datado de 13 de Junho de 80 n.E., época do imperador Tito. Foto: Matthias Kabel.

Litteræ auræ do Palatium de Cercadilla, Córdova. Três letras, trabalhadas em chapa de ouro. Quando foi achada, a letra P apresentava espigas soldadas para ser fixada sobre pedra. A letra D tinha um orifício para o mesmo fim: a afixação sobre o suporte de pedra. Cerca de 19 cm de altura. Datável para a Primeira Tetrarquia. Museu Arqueológico Provincial de Córdova.

Cunho de metal (em positivo) usado para marcar as tampas de gesso com as quais se vedava a boca das ânforas de barro com o lógotipo (marca) do produtor. Estas ânforas de cerâmica foram fabricadas aos milhões, para transportar azeite e vinho das províncias da Hispânia até Roma.

Este selo representa uma realização precoce de tipos em metal, usados para cunhar repetidas vezes um suporte, neste caso o gesso fresco.

Também é notável o desenho de um autêntico logótipo, a marca do comerciante P. MUSSIDI SEMPRONIAN. Este nome foi aplicado duas vezes em diagonal, formando um M em ponto grande. A espinha de peixe (?) poderá ser uma alusão ao conteúdo das ânforas: o apreciado garum, uma pasta para temperar comida, elaborada com sal, peixe, azeite e ervas aromáticas.

Museu Arqueológico de Sevilha.

Este par de placas romanas sublinha a importância dos registos escritos em metal. Contém o registo que confere cidadania romana e honras militares a um legionário na Dácia, no ano de 109 n.E. O texto regista que o soldado terminou o serviço militar de forma honrosa e a garantia de se mover livremente pelo império romano, assim como o direito de usar toga, como um cidadão romano. Como os outros diplomas militares, as placas seladas garantem que o acto foi testemunhado pelos cidadão mencionados no lado exterior do documento metálico.

Diplomas militares romanos

Um dos géneros mais interessantes de documento metálico romano é o *diploma militar*, com textos gravados em chapas de bronze. Os beneficiários destes diplomas eram os soldados que tinham servido pelo menos 25 anos nas tropas auxiliares das legiões romanas. Estes corpos militares, que recrutavam homens sem a cidadania romana, foram muito aumentados durante o reinado do imperador Cláudio (41 – 54 n.E.). Quando um soldado auxiliar cumpria o tempo de serviço militar requerido, ele e os seus filhos tinham direito à cidadania romana. O diploma que o atestava era escrito sobre duas chapas de cobre, unidas por anéis metálicos.

Nas faces exteriores (*extrinsecus*) eram gravados os nomes de sete testemunhas – comfira-o nas imagens nas páginas seguintes. Com grossos fios metálicos, que atravessavam os orifícios das chapas de cobre, selava-se este documento, que só era aberto se alguém duvidasse do seu conteúdo e o quisesse comprovar. Perduraram alguns diplomas com esses selos.

Dos cerca de mil diplomas militares romanos conhecidos até hoje, à volta de 850 já foram publicados. Calcula-se que foram emitidos cerca de 100.000 diplomas a veteranos que combateram a soldo do Imperialismo romano.

Bibliografia

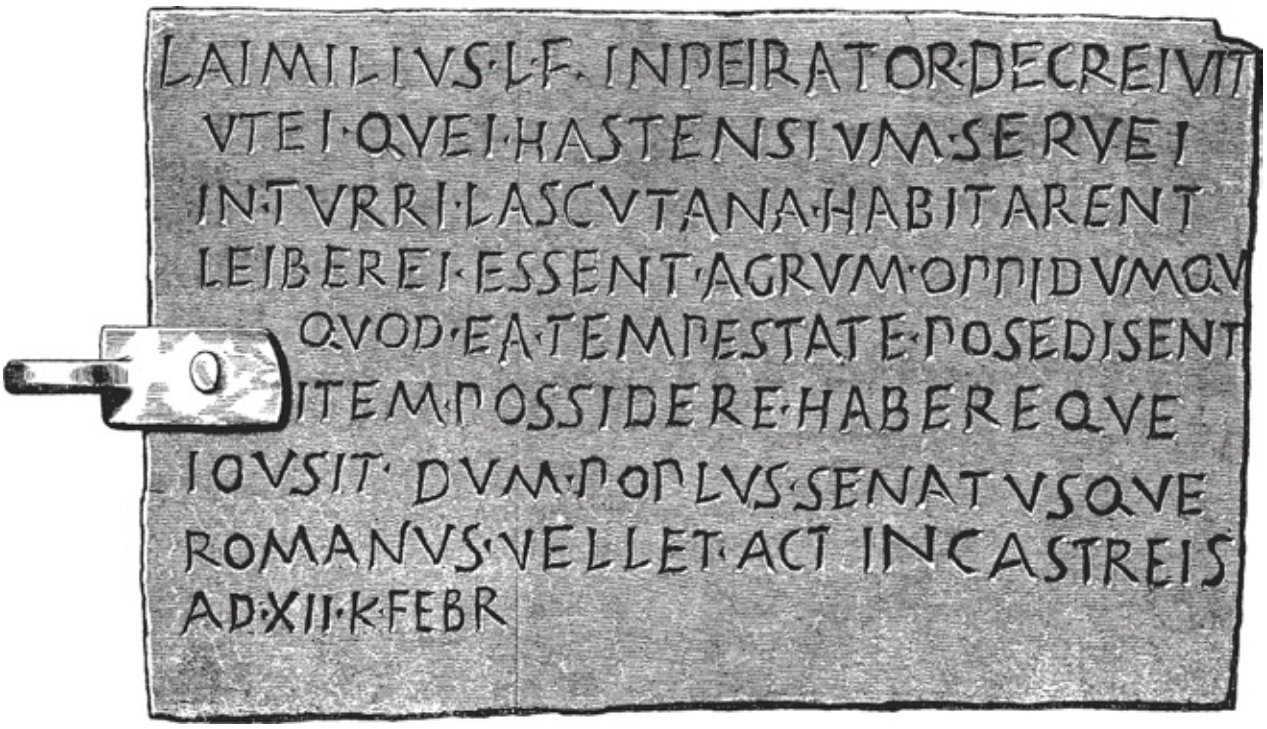
Werner Eck, Hartmut Wolff (Hrsg.) *Heer und Integrationspolitik. Die römischen Militärdiplome als historische Quelle*. Böhlau, Köln, 1986. Passauer historische Forschungen, 2.

Barbara Pferdehirt. *Die Rolle des Militärs für den sozialen Aufstieg in der römischen Kaiserzeit.* Mainz, RGZM. 2002.

– *Römische Militärdiplome und Entlassungsurkunden in der Sammlung des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*. Mainz, RGZM. 2004.

Em cima: Fragmento de um diploma militar emitido pelo imperador Trajano em benefício de um marinheiro em serviço num quadriréme do porto militar de Misenum, na Baía de Nápoles. Escrito num estilo caligráfico entre a *Capitalis Quadrata* e a *Capitalis Rustica*. (113 – 114 n.E.)

Ao lado: Diploma militar romano, em bronze, emitido por volta de 149 n.E., pelo imperador Antonius Pius, garantindo a cidadania romana e o direito de contrair matrimónio ao soldado veterano Dasmenus Azalus. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.



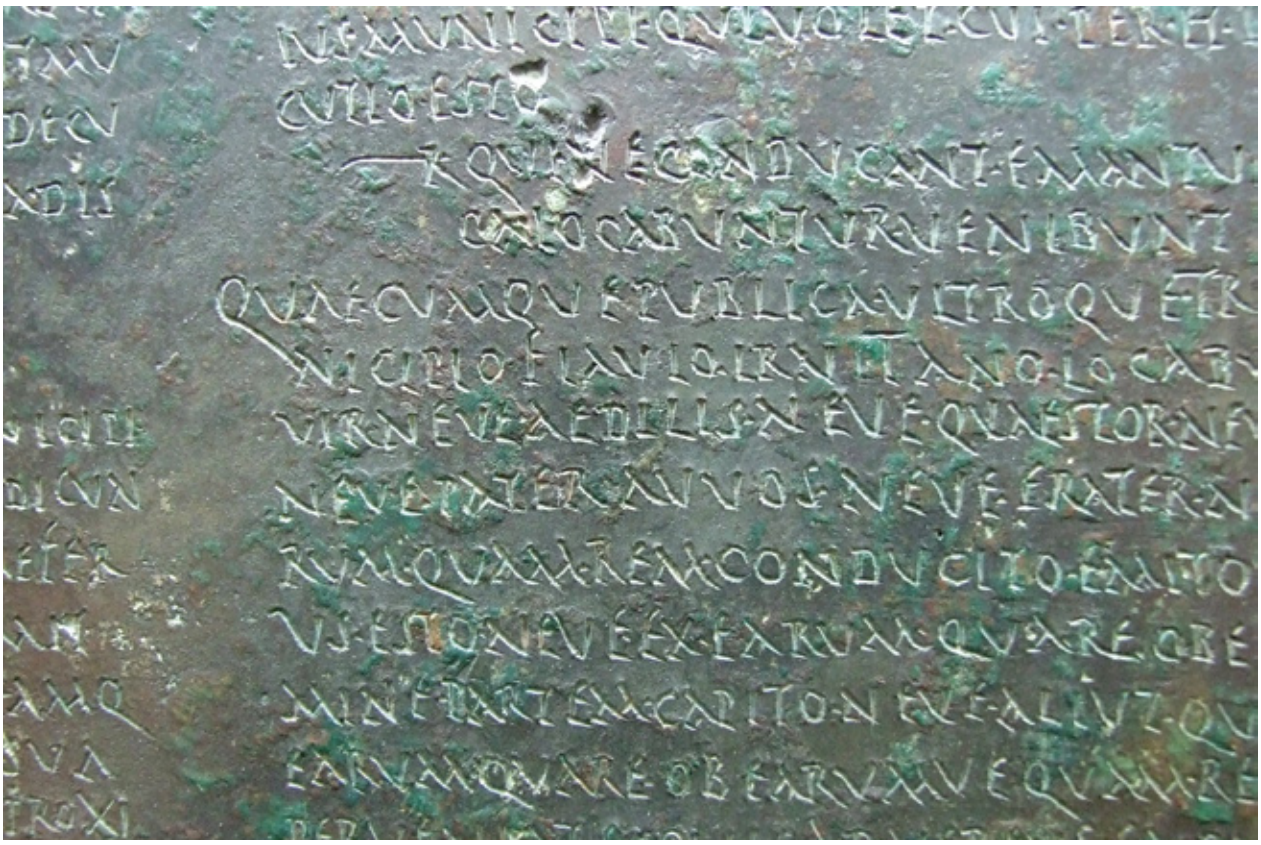
Bronze de Lascuta. L(UCIUS) AIMILIUS L(UCII) F(ILIUS) INPEIRATOR DECREIVIT, UTEI QUEI HASTENSIUM SERVEI IN TURRI LASCUTANA HABITARENT, LIBEREI ESSENT; AGRUM OPPIDUMQU(E), QUOD EA TEMPESTATE POSEDISENT, ITEM POSSIDERE HABEREQUE IOUSIT, DUM POPLUS SENATUSQUE ROMANUS VELLET. AC(TUM) IN CASTREIS A(NTE) D(IEM) XII K(ALENDAS) FEBR(UARIAS). Tradução: Lucio Emilio, filho de Lucio, imperador, decretou que os servos dos Hastienses, que habitam a Torre Lascutana, sejam livres.
Ordenou que ficassem com a posse e que conservem os campos e o núcleo urbano que tinham tido em posse até este momento, enquanto quiserem o povo e o senado romano. Dado no castro no dia doze antes das kalendas de Fevereiro (19 de Janeiro).

Letras romanas, de metal

Conhecemos as belas letras esculpidas em arcos de triunfo, monumentos, pontes, pedras funerárias, etc.; mas os Romanos também usaram frequentemente o metal como suporte de textos – por exemplo, para fixar a sua jurisprudência. Frequentemente, o valor documental das inscrições metálicas é excepcional. Tomemos como exemplo o *Bronze de Lascuta,* mostrado em cima. É uma placa de metal inscrita com um tratado. Datado no ano de 189 a.n.E., é o documento em latim mais antigo de Espanha. A placa foi achada em 1840 em Lascuta (Alcalá de los Gazules, na actual província de Cádiz), uma povoação da Bética hispano-romana. Actualmente está no Museu do Louvre. O texto que foi duradouramente gravado em metal é – provavelmente – o resumo do decreto original emitido pelos ocupantes romanos para os habitantes indígenas de *Torre Lascuta* [1]. A intenção de obter um suporte mais duradouro que o papiro resultou – o documento resistiu sem degradação notória a 22 séculos e continua em perfeito estado de conservação.

Não só as moedas de ouro, prata e cobre, mas também diversos instrumentos de metal – por exemplo, medidas de peso – eram gravados (ou cunhados) com letras. Os lingotes de metal, fundidos com o minério

1.) http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2052/article/viewFile/6272/6284



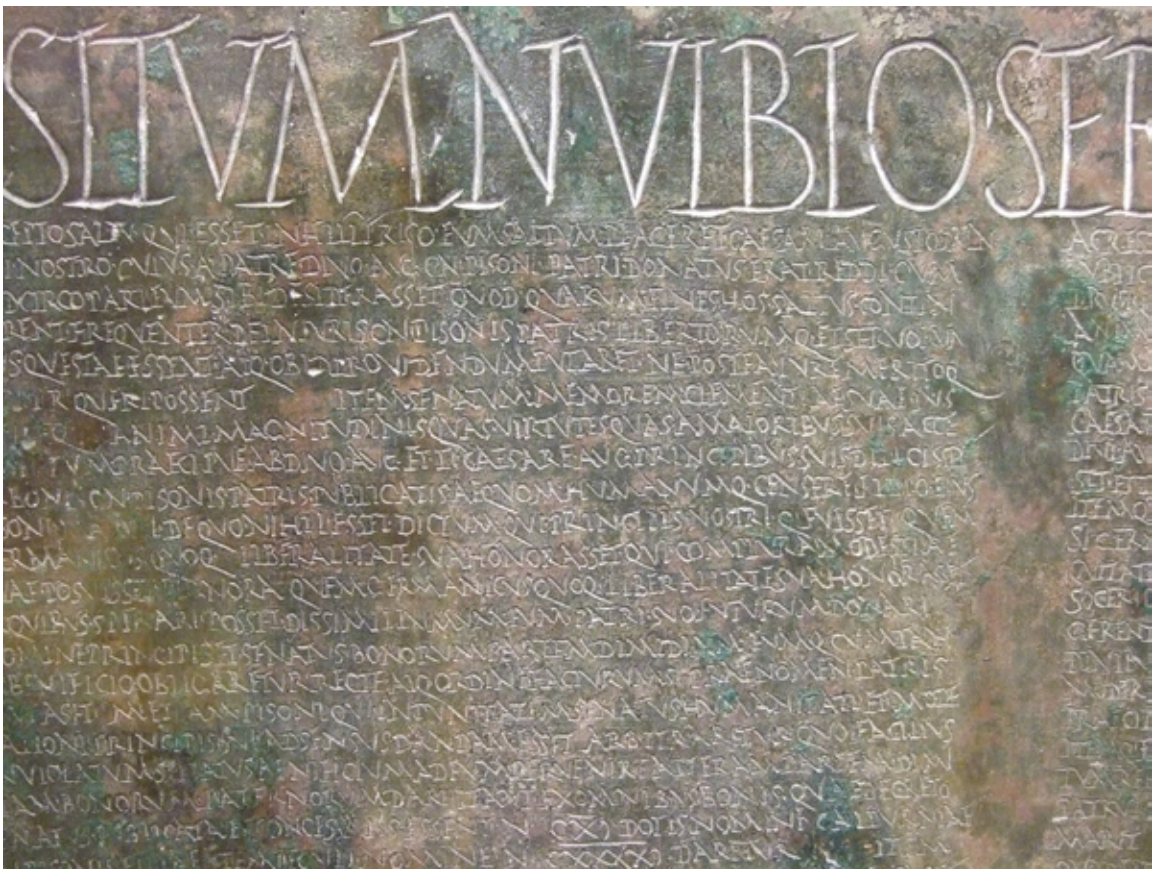
Texto corrido de origem romana, aplicado em placas de bronze.
Os recuos de linha servem para assinalar:
a) duas linhas com carácter de subtítulo ou comentário,
b) o início de um novo parágrafo.
A primeira letra na primeira linha de um parágrafo já assume o efeito de ser uma inicial.

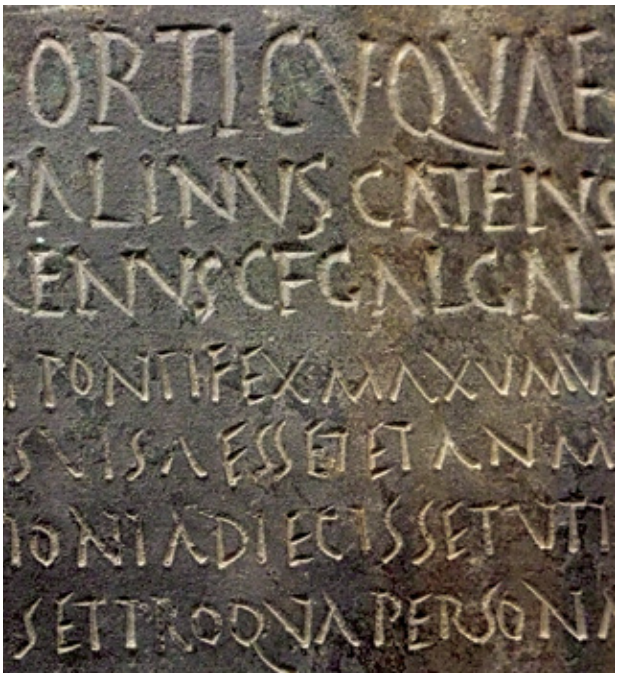
extraído das minas romanas, eram, por via de regra, fundidos com uma marca/logótipo/designação de proveniência.

Um exemplo fascinante é o punção reproduzido na página 65, fotografado no Museu de Sevilha. Servia este elaborado punção para gravar um logótipo nas tampas de gesso que vedavam ânforas. Quando foram encontradas nos subúrbios de Roma (Monte Testaccio) ânforas cunhadas com este mesmo selo, puderam ser datadas para o século II n.E.

Estudar as formas das letras romanas significou durante muito tempo olhar para a Epigrafia da Antiguidade. No entanto, além dos belos mármores (e de pedras mais toscas, como o granito, por exemplo), também são muito importantes os outros suportes (metal, cerâmica, vidro), para perceber a qualidade das excelentes caligrafias praticadas na época romana.

O Museu Arqueológico de Sevilha mostra várias placas de metal de grandes dimensões, contendo a legislação romana que se aplicava aos municípios da Hispânia. Das dez placas de bronze que compunham o texto da Lei do Município Flavio Irnitano, cinco sobreviveram completas e uma fragmentada. Estão patentes ao público no Museu Arqueológico de Sevilha; uma excelente possibilidade para analisar a organização de um texto complexo, que contem milhares de caractéres cunhados em dez grandes placas de bronze. ¶





Lex Irnitana. Bronze. Altura: 91,5 cm; largura: 57,5 cm. 91 n.E. Proveniência: El Saucejo, Sevilha.
O texto das leis municipais na Hispânia romana era igual para todas as cidades; apenas se variava o nome do município quando se fabricavam as placas de bronze destinadas à afixação pública.
O texto define normas que regiam a vida municipal; responsabilidades das autoridades, a ordem de intervenção nas assembléias, a celebração de comícios, o apontamento de juizes, as retribuições dos funcionários, os gastos a fazer com o erário público, a cidadania romana, o nomeamento de tutores ou a proibição de matrimónios entre Romanos e indígenas.

Placa de bronze, ca. 247 n.E., no formato tradicional denominado *tabula ansata* (rectângulo com asas). A inscrição reza: *Virgem Vestal Maximae, Flaviae Publiciae*. As vestais («deusas do fogo») eram as assistentes da deusa Vesta. Estas virgens gozavam de um alto estatuto social e deviam manter-se castas, sob risco de sofrerem punições severas.

Placa de bronze, gravada por percussão, formando letras picotadas. Britânia romana, 222 – 235 n.E. Proveniência: Colchester, Essex. A inscrição foi picotada sobre uma placa de bronze, com o formato tradicional denominado *tabula ansata* (rectângulo com asas). Foi dedicada à divindade Marte Medocius, uma combinação sincrética de Marte (deus romano da guerra) com uma dinvidade local com semelhantes características marciais. Lossio Veda, o autor da dedicatória, terá sido provavelmente um visitante ou um imigrante, fazendo alarde das suas origens escocesas. A referência ao imperador Severus Alexandre permite datar a inscrição para o seu reinado, entre 222 e 235 n.E. Foto: British Museum. www.britishmuseum.org

Os **Vasos Apolinários** (*Vasos de Vicarello*) são 4 pequenos vasos cilíndricos de prata, com alturas entre 10 e 15 cm, gravados com textos. Foram descobertos nas termas de Vicarello, sobre o lago Bracciano (Acquae Apollinares), perto de Roma, em 1852. Os peritos pensam que se trata de um ex-voto de um gaditano que buscava o alívio dos seus problemas de saúde nas águas milagrosas do lago.

O voto terá sido feito à divindade protectora do sítio: Apolo. Os copos recordam a forma dos milários romanos, e, de facto, têm a mesma função: na superfície estão gravados os nomes e as distâncias entre as estações das vias romanas que ligavam Gades (Cádiz) a Roma, distantes de 1.841 milhas romanas. Constituem uma fonte geográfica e histórica excepcional. Não se conhecem mais nenhuns artefactos romanos parecidos a este. Possivelmente, o modelo que serviu de inspiração aos vasos-miniatura foi o miliário áureo que o imperador Augusto erigiu no Forum romano no de 20 a.n.E., quando era curator viarum. Foi também Augusto quem concedeu à cidade de Gades a denominação Augusta Urbs Julia Gaditana. Os vasos pertencem ao acervo Museo de la Villa Giulia, em Roma.

Tábula de bronze de Aljustrel. Em 1876 foi achada nos escoriais da mina dos Algares, ao Sul de Aljustrel, uma tábula de bronze com duas inscrições. Contém a inscrição 53 linhas, divididas por capítulos. No plano da chapa ocupa uma área de 0,60 m de altura sobre 0,34 m de largura: mas esta largura chega a 0,36 m, contando-se do alinhamento vertical das três primeiras letras capitais de cada epígrafe, abertas à margem. Os parágrafos são indicados por espaço em aberto, que com frequência interrompem as linhas.

Na margem esquerda, em distância vertical de 44,5 cm e a 8 cm do alinhamento do texto, há dois orifícios; acima da primeira linha há outro em altura de 7,5 cm, e a 3 cm abaixo da última há mais dois, separados pela curta distância de 12 mm, variando o seu diâmetro de 1,0 a 1,5 cm. O da margem superior e o inferior da esquerda estão obstruídos por oxidadas cavilhas de ferro; o que sem dúvida alguma revela ter estado esta tábula pregada em lugar público porque assim se deve depreender da natureza do seu texto.

A disposição dos referidos orifícios deixa persuadir que na secção destacada e perdida em que deverá estar gravada a conclusão de cada linha, haveria outros tantos simetricamente abertos, para assim se poder pegar com bem distribuída segurança um monumento, que, não obstante estar incompleto, pesa uns 30 kg.

As inscrições estão escritas em **caractéres romanos do tipo rústico**, muito semelhantes aos das tábulas malacitana e salpensana. Cotejadas as letras mais típicas com as dos alfabetos romanos antigos, e com as das referidas tábulas dos municípios e colónias da Espanha, já capituladas como pertencentes ao primeiro século do cristianismo, parece-me poderem representar a mesma época.

As linhas, palavras e letras em cor azul 1, pertencem exclusivamente à inscrição número 2, começada pela palavra CENTESIMAE, e as com cor vermelha, à inscrição número 1 do lado oposto, começada pela palavra MAIOREM, sendo comuns ás duas as que vão em preto. O assunto tratado é o mesmo dum lado e outro da tábula.

Restringir-me-ei apenas a consubstanciar o sentido principal de cada epigrafe, a fim de melhor se examinar, se entre o texto da lei e as condições locais daquela região metalífera haverá alguma relação de conformidade, que permita a suposição de ter ali lido acção este **fragmento do código jurídico do Vicus Vipascensis** na época romana. A tábula descoberta nos escoriais da mina dos Algares é a terceira de uma série, cujo número não se pode hoje conhecer. (...) Adaptação de um texto do arqueólogo Estácio da Veiga. O texto original está online em http://e-geo.ineti.pt/MuseuGeologico/curiosidades/tabula_aljustrel.htm

Uma forma única de apresentar e usar letras de metal: detalhe da coroa votiva do rei visigodo Recesvinto (649 – 672).
As letras pendentes formam o texto RECCESVINTHUS REX OFFERET.
Altura do diadema de ouro: 10 cm; diâmetro: 20,6 cm; espessura: 0,9 cm. Arte visigoda, estilo bizantino.
Museu de Arqueologia de Madrid. Foto: Manuel de Corselas, Centro para el Estudio y Difusión Libres de la Historia del Arte.

Pormenor de um portão de ferro forjado. Penafiel, Portugal.

Letras metálicas dos séculos XIX e XX

Dachau: a infame inscrição «Arbeit Macht Frei». Este tipo de letreiro foi fixado pelos nazis sobre vários portões de entrada de campos de concentração, com a inscrição feita em letras de ferro. Durante a ditadura nazi, centenas de milhares de prisioneiros passaram sob a inscrição, cujas cínicas palavras significam «O trabalho liberta»; a esmagadora maioria dos condenados que entraram nos campos de concentração foi morta em execuções, por exemplo, nas câmaras de gás, ou trabalhando como escravos até o fim das suas forças.
Em baixo: mesmo os edifícios sem qualquer nexo com o regime nazi podem parecer-nos «infectados» pelos portões tristemente célebres. Os estabelecimentos «Dactylos», na rue du Faubourg Montmartre, em Paris. Foto: Isabelle.

Placas funerárias forjadas em ferro, com as inicias do(s) nome(s) do(s) sepultado(s). Cemitério antigo, na região de Marco de Canaveses, Portugal. Foto: PH.

Cervejaria **Kuchlbauer Abensberg**. Abensberg (Baviera, Kelheim), Brauerei zum Kuchlbauer.

Bahnhof Berlin. Tipografia: Futura. Foto: Svenwerk, flickr.com

Ourivesaria, Lisboa. Motivos vegetais em ferro e monograma da firma, pintado a dourado.

Ouriversaria na Baixa de Lisboa. Stencil. Foto: PH.

Exemplos de letras metálicas, de estilo caligráfico, usadas em estabelecimentos portugueses.
De cima para baixo: Chocolates Arcádia, Porto; Café Alentejano, Serpa, Alentejo; Ourivesaria (ou papelaria?) Sansão, Portimão, Algarve.

Exemplos de letras metálicas, de estilo modernista / Art Déco, usadas em fachadas de prédios portugueses.
De cima para baixo:
Turismo, Braga;
Café Abidis, Santarém;
Café Arcadia, Évora.
Fotos: PH.

Exemplos de letras metálicas, de estilo modernista / Art Déco, usadas em fachadas de prédios portugueses.
De cima para baixo:
Livraria Bertrand, Chiado, Lisboa; Cinema Ossónoba, Algarve;
Confeitaria do Bolhão, Invicta.
Fotos: PH

Exemplos de letras metálicas, usadas em fachadas de prédios da Baixa de Coimbra. Fotos: PH.

Na Maia, uma cidade satélite do Porto, tudo é aberrantemente feio. Como estas letras de metal, aplicadas no exterior de um edifício administrativo.

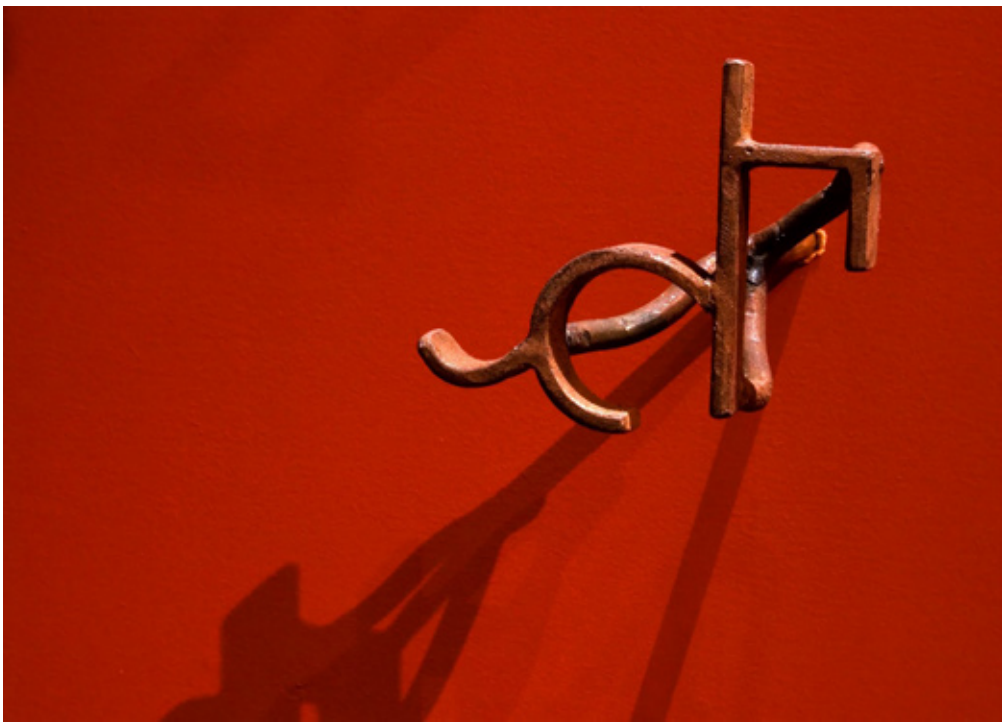
Massivas letras de metal, ao estilo Art Déco.
Farmácia Vitália, Avenida dos Aliados, Porto.

Maravilhosas letras de metal, ao estilo Art Déco, patentes numa loja de Viana do Castelo (Norte de Portugal), num edifício também construído no estilo Art Déco. Fotos do autor.

Letras de crómio – com os chamados tipos auto-móveis ;–)

Letras sem-serifa, massivas, que celebram um «Império do aço»: a empresa alemã Krupp. Locomotiva produzida pela Fried. Krupp, em Essen, no ano de guerra de 1941. Em exposição no *Bahnpark Augsburg*. Fotos: Michael Stoll, Augsburgo. (flickr)

Letras fundidas em **canhões holandeses do século XVII.** Fotos tomadas nos jardins do Museu do Estado de Pernambuco, por Murilo Endriss. www.cultura.pe.gov.br/museu.html



A Imagem da Palavra , que integra uma colecção de glifos/simbolos feitos de ferro, foi uma exposição do escritor, gestor cultural e artista gráfico brasileiro **Ariano Suassuna**.

O «Movimento armorial», proposto pelo sempre bem disposto e divertido Ariano Suassuna, é um bizarro «conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo». O «Movimento Armorial» foi lançado, no Recife, no dia 18 de outubro de 1970. As criações estão baseadas nas tradições populares brasileiras, na Literatura de cordel, nos poemas dos cantadores, nas xilogravuras, nos estandartes e nas danças dos folguedos.

Ariano Suassuna teve algum aprendizado de desenho e pintura.

Ao iniciar a redação do seu romance *A pedra do reino* e o *Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, decidiu ilustrar o livro. As gravuras que compõem o romance têm papel estrutural na história e são assinadas por um dos personagens e citadas no texto. Em 1980, Ariano continuou o processo de fusão entre texto e gravura numa caixa com dez pranchas: *Sonetos com Mote Alheio*.

Letras y tipos desde una perspectiva semiótica

El presente artículo, de Carlos Carpintero, se basa en un trabajo seleccionado por el comité científico del 4º Congreso Internacional de Tipografía de Valencia (2010).

En las letras y signos tipográficos coinciden dos comportamientos sígnicos: la palabra y la imagen. La dimensión de la imagen de las palabras habitualmente es una instancia descuidada en el análisis, así como la interrelación imagen / palabra. Inicialmente, vamos a caracterizar en este punto a la letra (en tanto signo) manualmente realizada para ensayar algunas hipótesis y luego proyectarlas para verificar su pertinencia para el análisis del signo tipográfico.

Las letras en tanto letras, aunque tienen relaciones estrechas con el universo de lo tipográfico, no puede ser considerada tipografía. A veces, en el habla cotidiana las palabras tipografía (digital o impresa) y letras (manuscritas, ilustradas, iluminadas, incisas, etc.) suelen presentarse como sinónimos, lo cual es un error. Las letras, formalmente consideradas, se han estudiado hacia el interior de las actividades en las que participan: caligrafía, rotulación, ilustración, grafiti, taggeo, escritura manual, etc. Las definiciones remiten a sí mismas, sin que la reflexión sobre la letra se vincule con los debates en los que esas letras construyen discursos sociales. Por caligrafía, por ejemplo, se entiende "el arte de la bella escritura". Pero, ¿cuál es el modelo que postula esa idea de "bella escritura"? La respuesta nos lleva al inicio: una escritura bella es aquella como la que se realiza en las artes caligráficas. No aportará mucho aquí elaborar conceptualmente la categoría de "belleza" o trazar una evolución histórica de lo que incluye el universo de lo caligráfico (o más extensamente, de lo escrito). Lo que puede aportar una mirada desde la semiótica es una complejización de la actualidad de la letra dibujada en tanto signo.

No es posible una hermenéutica del extenso universo formal de las letras. Para pensar en una hermenéutica es indispensable considerar un horizonte de coincidencias entre códigos de producción y códigos de reconocimiento. La interpretación de la letra dibujada, considerada como imagen, no siempre demanda esa coincidencia de códigos entre los participantes del acto comunicativo. Por ejemplo, el grafiti y los tags atentan contra las formas convencionalmente establecidas de las letras. Pero aun así, en esa tarea de oscurecimiento de los signos, se construye significación. En principio, porque los signos agredidos, entrelazados, operados y recombinados se convierten en espectáculo de sí mismos. Los diferentes procedimientos destinados a extrañar la forma de las letras plantean al lector un desafío lúdico. Aunque no se puedan reconocer las letras, el lector que quiera jugar el juego del grafiti y el taggeo sabe que esas formas son letras, lo cual sitúa el producto visual en un espacio diferente. Se recorren las formas, se recuperan indicios de signos alfabéticos y se deja registro de ellos en la memoria. La lectura del conjunto a veces no colabora en la comprensión, porque no siempre lo que está escrito tiene un sentido en lengua castellana (o acaso, en lengua alguna). Por esto mismo, el foco en los esfuerzos interpretativos carece de sentido. En las letras dibujadas puede presentarse una explosión de significaciones no articuladas, sin una intención

manifiesta de comunicar sentidos a nivel lingüístico, pero sí de producir efectos de sentido estético, o bien, de decir presente en el ámbito del espacio urbano como modo de reafirmar la propia identidad.

En la presentación de ciertas letras (como las de algunas tipologías de grafiti) la doble significación que es inseparable en la tipografía (la dimensión de la palabra y la de la imagen) puede operar por separado. Las letras se vuelven signos visuales de un código poco reconocible, las formas devoran el verbo. Dejando de lado a los profesionales de la comunicación visual y su visión signada por el oficio, para el común de los habitantes de la ciudad el valor lingüístico y el valor visual forman parte de una única configuración. Aquí reside la violencia significante del grafiti y prácticas similares: atentan contra lo convencionalmente establecido. En esa violencia habita el espacio del goce. En tanto el énfasis en la forma sea un objetivo planificado, estas "letras ilegibles" constituyen un objeto que invita a detener la mirada y disfrutar de su dimensión estética. El plano significante de la imagen entabla un diálogo manifiestamente asimétrico con el significante lingüístico. Este fenómeno se enfatiza cuando el significante lingüístico, aunque reconocible, se vuelve opaco para una gran mayoría de lectores, como sucede con los tags y ciertas manifestaciones de la caligrafía experimental.

La convención indica que la razón de la existencia de las letras en tanto signos alfabéticos reside en el valor lingüístico. La letra solitaria no es palabra, no es discurso, no es acción. Es forma (textual) sin sustancia, como Ferdinand de Saussure dice sobre la lengua. La letra en soledad es pura potencia. Se constituye en tanto tal, como elemento, a partir de las relaciones con las otras letras.

La letra "A" no es el buey ni el inicio. Todo lo que es "A" se reduce a una diferencia: A es no B, no C, no D. Como sucede con todo signo, A, en sí, es la nada misma. Pero cuando "A" es enunciada, se vuelve infinita: describe todo el camino que va desde el Alfa al Omega.

Cuando la letra pasa a convertirse en unidad gramatical, se vuelve palabra. Una palabra, aunque tiene significado, tampoco es algo que participe en el orden de la realidad. Antes debe volverse enunciado, es decir, una palabra dicha por alguien a un otro. Una letra dibujada en un muro es ya un objeto diferente a la letra en abstracto. La letra dibujada tiene un autor y un destino. Ese destino es un otro que va a interpretarla, que va a abrirla, que le insuflará vida en el mismo acto de recogerla a través de la lectura. Es un signo que condensa significados múltiples y por ello postula el universo: la historia universal cabe en un signo, dice J. L. Borges en *El Aleph*. No es posible pensar en un diccionario ni en una gramática de la letra dibujada.

Toda palabra es compleja, pues postula el universo. En un signo están todos los signos. Sólo un hombre ha nacido en toda la historia, uno solo ha muerto.

J. L. Borges, El informe de Brodie

En tanto tiene un aspecto icónico, la letra como imagen responde a un código débil y flexible: el código característico de las imágenes. No hay una correspondencia estricta entre significantes y significados en la imagen como en los signos lingüísticos. La imagen es por definición polisémica, propone múltiples lecturas posibles de sentido. Esto, lejos de ser un problema, es una característica de la imagen. En la multiplicidad de lo visual / verbal, débil pero a la vez fuertemente codificado, reside la riqueza de la letra. Es por ello que las letras se resisten a los intentos de clasificación. No es por su extrema heterogeneidad. La comunicación discursiva es igualmente heterogénea pero existen estructuras formales reconocibles y reproducibles, a modo de grandes organizadores que determinan tipologías, llamados géneros discursivos. En cambio, clasificar los productos de la letra manuscrita, la caligrafía y la letra ilustrada (por sólo nombrar tres actividades) parece una tarea imposible.

El ***Libro de Kells*** (Book of Kells), también conocido como ***Gran Evangeliario de San Columba***, es un manuscrito realizado hacia el año 800 en Kells, un pueblo de Irlanda.
El libro es considerado como la pieza principal del arte irlando-sajón, constituye, a pesar de estar inconcluso, uno de los más suntuosos manuscritos iluminados que han sobrevivido a la Edad Media. Debido a su gran belleza y a la excelente técnica de su acabado, este manuscrito está considerado por muchos especialistas como uno de los más importantes vestigios del arte religioso medieval. Escrito en latín, contiene los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento, además de notas preliminares y explicativas, y numerosas ilustraciones y miniaturas coloreadas.
El manuscrito está expuesto permanentemente en la biblioteca del Trinity College de Dublín (Irlanda).

Las palabras, en tanto unidades gramaticales, no tienen un significado expresivo. Cuando un enunciador selecciona una palabra para incluirla en una frase, no lo hace por su expresividad sino por su significado. La expresividad es un efecto producido por el enunciado en tanto totalidad. Esa expresividad puede coincidir (o no) con la voluntad expresiva del hablante. Aprender a hablar con imágenes fijas es una práctica compleja. Porque hay muchas cosas que no pueden ser dichas a través de las imágenes en tanto discursos. La mayor parte de los tiempos verbales le están vedados. Las imágenes hablan en presente. Con extrema dificultad pueden simular el futuro simple, pero el pasado y los condicionales se le resisten. Lograr cierto dominio de la imagen en tanto fenómeno expresivo / comunicativo requiere enseñanza especializada y mucha práctica. El diseño de tipografía (y el diseño con tipografía) pueden acompañar esa compleja totalidad expresiva, pero antes deben reconocerla y asumirla como propia antes que como un desvío.

Las letras en tanto imágenes, son signos continuos. Pero en esos continuos, se pueden reconocer unidades discretas. La letra dibujada propone una expresividad de conjunto (al igual que los enunciados) pero también unidades expresivas menores, que participan de la expresividad general y al mismo tiempo tienen algo propio para decir. Se reconoce en ellas la pertenencia a un conjunto, a una acción sistemática, pero también cierto grado de autonomía relativa de las unidades que las integran. El ojo experimenta cierto placer al detenerse en una letra destacada dentro de una textura caligráfica. Considere las relaciones, circuitos e interacciones que proponen, por ejemplo, los diferen-

tes signos alfabéticos y ornamentales que forman las páginas del *Libro de Kells*.

La letra pronunciada, escrita o impresa es una letra viva y en acción. Como signo visual y como palabra, es algo dicho por alguien que está en lugar de otra cosa. Con las particularidades que le aportan sus características formales: la herramienta que la originó, el medio, las cualidades del soporte, el orden propuesto por la técnica y las inflexiones aportadas por el azar.

Aquí hay un espíritu que se pierde en la acción reprográfica, característica de la tipografía. Cada signo alfabético dibujado es un signo irrepetible. No hay matriz reprográfica en la letra dibujada como lo hay en el tipo. La letra dibujada nace de la mano y no de un elemento impresor. Esa letra puede seguir un modelo, un patrón, pero en la diferencia de cada letra está la riqueza del conjunto. La letra dibujada, al contrario de la tipografía, se nutre del desvío.

En la letra dibujada hay arte, en la tipografía hay técnica. De la técnica se puede llegar al arte, podemos pensar en un arte tipográfico, pero la letra dibujada lleva una ventaja: en ella persiste un principio de autorreferencialidad. La letra dibujada invoca un otro (un significado) pero al mismo tiempo habla de ella misma. En tanto la forma de la letra dibujada es única e irrepetible, admite consideraciones desde la estética y el psicoanálisis. Porque permite que el inconsciente diga presente con gran evidencia. Habla del que la lee y al mismo tiempo dice mucho sobre su realizador. Abre el espacio del goce estético, del placer y de la sublimación. Como en toda producción discursiva, cuando se dibujan letras siempre se habla de más. Se dice algo distinto de lo que se quiere decir, se sobreabunda, se cae en la paradoja y en el contrasentido. Nunca se dice exactamente lo que se quiere decir, sino otra cosa más o menos lejana. En la letra dibujada se pueden leer signos de valor indicial, en tanto las formas señalan, indican y denuncian el instrumento y la técnica con la que fueron realizadas, y también, porque pueden ser interpretadas como síntomas.

La letra trazada en el espacio urbano manifiesta con vehemencia el conflicto social. Muchas prácticas sociales consideradas marginales, relacionadas con

la protesta o con actividades contradiscursivas se realizan a través de letras dibujadas y no a partir del uso de tipografía. Los muros de las ciudades latinoamericanas saben más del pincel y el trazo fugaz que de Univers.

En el tipo y en la letra manualmente realizada se reconocen tres comportamientos sígnicos que coinciden con tres categorías de la semiótica de Ch. S. Peirce: como signo icónico, indicial y simbólico. En tanto signo icónico, mantienen una relación como la que las imágenes mantienen con los objetos que representan (una "semejanza", en términos de Peirce). Pero llamaremos a esta semejanza cultural antes que convencional (siguiendo una propuesta de Umberto Eco), ya que la idea de pura convención resulta al menos discutible en lo que a las letras dibujadas se refiere. Luego, hay una relación indicial. Las letras postulan los instrumentos que le dieron origen (en las letras realizadas a mano), así como también nos hablan sobre su autor, tanto en las letras como en los tipos. Finalmente, hay un comportamiento simbólico que se presenta en el plano de lo alfabético, de las relaciones significante / significado tal como se dan en la lengua. Estos tres modos de comportarse no tienen una jerarquía ni un orden de lectura previamente establecido, sino que operan interrelacionados en letras y tipos.

El autor

Carlos Carpintero (www.remadg.com.ar) es Diseñador Gráfico por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Docente universitario de grado y posgrado (UBA, UCES, UNLA, UNL, UNAM), investigador, ensayista y conferenciante. Integrante de equipos de investigación sobre tipografía e identidad en las universidades de Buenos Aires, Nacional de Lanús y Nacional de La Plata. Diseñador de fuentes tipográficas, integrante del colectivo T-Convoca y miembro de la Association Typographique International. Ensayista y conferenciante. Autor de los libros *Sistemas de Identidad* (Argonauta, 2007), *Dictadura del Diseño* (Wolkowicz Editores, 2009) y *La tipografía como complejo de placer* (en prensa).

tipografos.net

Anúncio

Há cerca de 5 mil anos, os nossos antepassados riscavam *placas de xisto* com padrões gráficos para identificar os seus defuntos, sepultados em dólmenes. É neste passado longínquo que entronca o primeiro sistema gráfico de Comunicação social praticado na Península Ibérica. Mais tarde, os diligentes Fenícios trarão um alfabeto fonético, que dará origem à *Escrita do Sudoeste*. Depois destes alvores, é Roma que vai definir toda a posterior evolução dos alfabetos – até hoje.

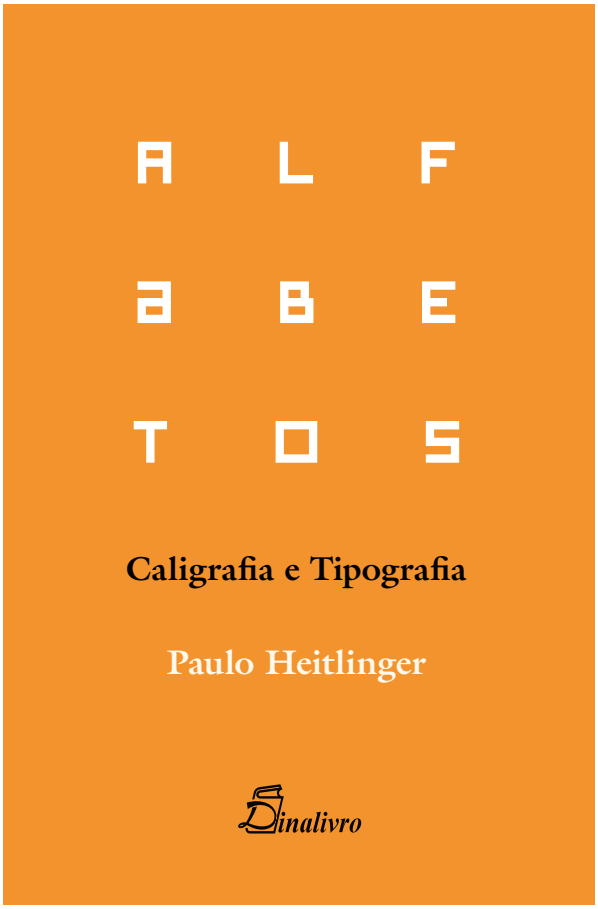
Identificando as etapas mais significativas da evolução da letra manuscrita, Paulo Heitlinger descreveu em «Alfabetos» de modo inédito padrões caligráficos importantes, por exemplo a Visigótica e a Gótica Rotunda. Sem descurar a estética dos documentos escritos ao longo de séculos com a *Chanceleresca*, a *Bastarda*, a *Letra Inglesa*, etc.

Assentando nas traves-mestras, a Caligrafia e a Tipografia, Paulo Heitlinger descreve em pormenor outros processos de fazer ou aplicar letras: riscar placas de metal e tabuinhas de cera, gravando-as em pedra, pintando-as com pincéis, estreitos e largos, nas vias públicas ou sobre azulejos, usando escantilhões ou máquinas de escrever. Os leitores interessados em questões pedagógicas encontrarão um capítulo devotado à aprendizagem da *Escrita escolar*. À questão da *legibilidade* também foi dedicado um extenso capítulo.

A Tipografia – um pilar essencial do Design gráfico – foi discutida em pormenor, tanto na vertente da estética tradicional e contemporânea, como na da execução técnica, desde a fundição de tipos móveis até ao design de fontes digitais.

Profusamente ilustrado e enriquecido com fontes digitais do autor, Alfabetos foi escrito para inspirar os que têm de resolver tarefas de paginação, edição e desenho gráfico. Dirige-se aos interessados em temas de Design, aos estudantes, docentes e profissionais que fazem Design editorial, Publicidade e Marketing.

Paulo Heitlinger enquadrou os temas numa visão alargada, para também captar o interesse dos que apreciam temas socioculturais, estéticos e históricos.



Alfabetos, Caligrafia e Tipografia
Paulo Heitlinger / info.tipografia@gmail.com
ISBN: 978-972-576-566-1
Depósito legal: 316620/10
1.ª edição: Novembro de 2010
À venda nas livrarias portuguesas.