

Gerrit Noordzij

# o Traço

teoria da escrita



Blucher

O Traço

*Nisi Dominus*  
Vanum est vobis  
ante lucem surgere  
surgere postquam  
sederitis qui mandu-  
catis panem doloris  
cum dederit dilectis  
suis somnum, *Psalm 127:2*

**Blucher**

Gerrit Noordzij

# o Traço

teoria da escrita

*Tradução: Luciano Cardinali*

o Traço  
© 2013 Gerrit Noordzij  
Direitos reservados para a língua portuguesa pela  
Editora Edgard Blücher Ltda. 2013.

# Blucher

*Publisher* Edgard Blücher

*Editor* Eduardo Blücher

*Diagramação* Nikolas Lorencini

*Revisão* Tássia Santana

---

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-012 - São Paulo - SP - Brasil

Fax 55 11 3079-2707

Tel 55 11 3078-5366

**contato@blucher.com.br**

**www.blucher.com.br**

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 5a ed. do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, Academia Brasileira de Letras, março de 2009.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios, sem autorização escrita da Editora.

---

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Noordzij, Gerrit

O traço : teoria da escrita / Gerrit Noordzij; tradução de Luciano Cardinali, Andréa Branco. – São Paulo: Blucher, 2013.

**ISBN 978-85-212-0806-8**

Título original: The Stroke – theory of writing

1. Caligrafia 2. Escrita 3. Projeto gráfico (Tipografia)

I. Título II. Cardinali, Luciano III. Branco, Andréa

13-0955

CDD 745.61

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Caligrafia

*A tradução contou com a colaboração da calígrafa Andrea Branco para a adaptação de termos do idioma inglês para os termos de uso corrente de nossa língua, ajudando a constituir uma terminologia comum e objetiva.*



## SUMÁRIO

9	Prefácio de 1985
11	Prefácio de 2005
13	1. O branco da palavra
21	2. O traço
37	3. A orientação da frente
43	4. A palavra
47	5. A invenção da palavra
53	6. A consolidação da palavra
71	7. A grande ruptura
79	8. As mudanças no contraste
85	9. A técnica
89	Índice dos textos

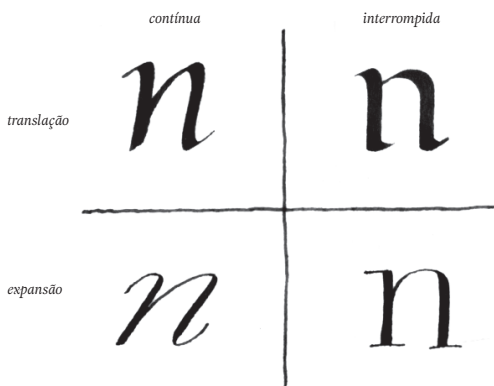




## PREFÁCIO DE 1985

Neste prefácio, quero assinalar as diferenças entre *O traço* (The stroke) e meu livro *O traço da pena* (The stroke of the pen), publicado pela Royal Academy of Art, em Haia, na ocasião do 300º aniversário da Academia em 1982. Foi composto e impresso pela Royal Printer Van de Garde em Zaltbommel.

O traço da pena distingue a construção da escrita interrompida da contínua, por meio de traços descendentes e ascendentes. Essas duas formas de construção podem ser subdivididas de acordo com o contraste do traço: translação ou expansão. Portanto, existem quatro possibilidades para cada forma escrita.



O contraste é uma escala na qual a pura translação e a pura expansão são os extremos teóricos. Para minhas aulas na Academia, não preciso de uma divisão na escala; indicar a tendência do contraste parece ser suficiente. Também tenho usado isso na pesquisa de manuscritos antigos. Para mim, não há muita diferença entre ensinar e pesquisar: quando ensino, volto-me aos meus colegas do futuro e, nas pesquisas de manuscritos, encontro meus colegas do passado. A divisão da escala em unidades pode atrapalhar o caráter rigoroso do esquema e “invocar os maus espíritos” da classificação das letras.

Em meio à discussão a respeito de programas de computador para a criação de fontes, surgiu a necessidade de descrever precisamente cada etapa de todos os traços. Essa descrição pode ser expressa em termos do tamanho e da orientação do contraponto. A natureza do contraste é determinada pela forma como esses valores se relacionam. Nessa descrição do traço, a distinção subjetiva entre os traços descendentes e ascendentes torna-se irrelevante.

No início de 1985, fundei o periódico *Letterletter*. Nessa publicação da ATypI (*Association Typographique Internationale*), minha intenção foi gradualmente se dirigindo ao desenvolvimento de uma nova formulação da minha teoria. Surgiu então a proposta da Van de Garde de publicar uma edição do *The stroke of the pen* em holandês por ocasião de seu 125º aniversário. Aproveitei o convite como uma oportunidade para elaborar uma síntese revisada da última versão de minha teoria. Então, eis aqui *O Traço*.

et vidit deus  
lucem quod esset  
bona et divisit lu-  
cem ad tenebras

G E N E S I S 1 : 4

Minha contribuição para o curso de Design Gráfico na Royal Academy of Art, em Haia, foi fundamentada em exercícios caligráficos. Caligrafia é uma escrita manual cujo propósito reside nela mesma, dedicada à qualidade de suas formas. Da discussão e avaliação de nossas experiências, emergiu uma teoria da escrita para descrever as propriedades das formas com precisão paramétrica, sem impor condições estéticas ou ideológicas. Este livro é uma introdução a essa teoria. Faria sentido indicar neste prefácio a utilidade dessa teoria. Ela é útil se você puder criticar, com absoluta precisão, a consistência de um *design* simplesmente perguntando coisas como: você desenhou a translação do *c* numa inclinação intencionalmente maior que do *e*? Questões como essa expressam as propriedades de um desenho em parâmetros do traço de uma pena.

A forma inicial, primeira, fundamental é o simples curso da ferramenta. Apenas a escrita manual preserva as características de um único traço. Escrita manual é uma escrita praticada por um único traço. Letreiramento, ou *lettering*, é a escrita feita com formas construídas. No letreiramento, as formas são mais maleáveis do que na escrita manual, pois permitem retoques no traçado que podem gradualmente melhorar (ou prejudicar) a qualidade das formas. O *lettering* é independente da ferramenta que o concebeu, mas essa liberdade só existe à custa do caractere: na escrita composta de traços sobrepostos, as formas criadas a partir de um traço único se perdem como pegadas apagadas em uma trilha. O senso comum mostra que a liberdade do *lettering* é limitada. Isso não quer dizer que o desenho de formas não convencionais deva ser difícil ou proibido, mas formas que não estão em conformidade com a convenção simplesmente não são uma escrita.

Do ponto de vista tipográfico, os tipos são uma ramificação especial da escrita que difere da essência do *lettering*. O tipógrafo apenas pode trabalhar com a escrita que está disposta em uma fonte. Desde que aprendemos a armazenar tipos de letra

em computadores, podemos imaginar os tipos como *lettering* reproduzido em um banco de dados (a “fonte” tipográfica), que tornam as formas do desenho original disponíveis para a composição. O letreiramento, por si só, não atende a essa condição da composição tipográfica. Entretanto, quando se trata das propriedades do *design*, não há nada que possa distinguir os tipos; é impossível diferenciar letras tipográficas de outras reproduções de *letterings*.

A teoria também proporciona boas práticas. O traço é o artefato fundamental. Nada é mais primordial que a forma de um único traço. Não podemos pressupor uma forma desenhando primeiramente seu contorno, porque qualquer desenho (incluindo os contornos) começa com a forma. Contornos são as bordas das formas. Se uma forma não existir, também não haverá um contorno. A Figura 1 evoca rapidamente a forma de uma letra com um zigue-zague, que simula a direção e a extensão da translação do traço. Na Figura 2, a forma é definida com mais precisão. O contorno não deve ser acentuado; a forma que se define deve assimilar o contorno. Se o contorno se sobressai como a forma em si, ele obstrui a ideia da forma pretendida (Figura 3).



1



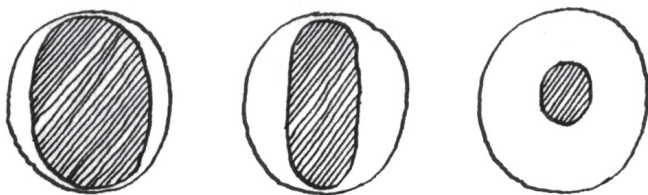
2



3

## I. O BRANCO DA PALAVRA

Uma letra é composta por duas formas, uma clara e outra escura. Eu chamo a forma clara de branco da letra e a forma escura de preto. O preto consiste das regiões da letra que cercam o branco. O branco e o preto podem ser substituídos por qualquer combinação de cores claras e escuras, e o claro e o escuro podem trocar de papéis, mas os efeitos intrigantes dessa permutação ficarão de fora do escopo deste livro. Dessa maneira, chamarei os traços de preto da letra e as formas internas de branco da letra, mesmo nos casos como o da Figura 1.1 em que represento a forma branca com uma área escura.



1.1

A forma preta não pode ser alterada sem a mudança da forma branca e vice-versa.

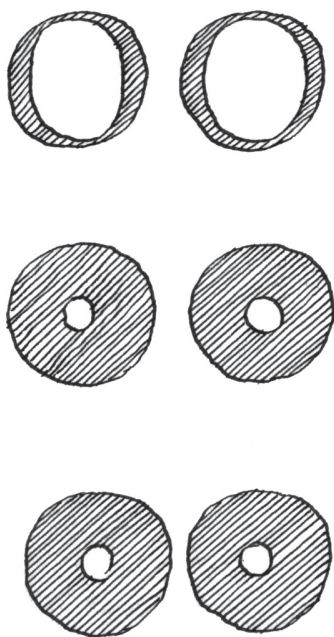


1.2

Na Figura 1.2, as letras da Figura 1.1 aparecem dentro de retângulos 'brancos'. Nos três casos, a forma exterior do *o* tem a mesma área de superfície. A área desse branco não muda quando a forma preta sofre alterações, o que já ocorre na relação dessa área de superfície com a área de superfície

da forma interior. No terceiro retângulo, o volume percebido da forma exterior é muito maior que o do primeiro retângulo, porque neste a forma exterior é pressionada pela grande forma interior.

Na prática, uma letra solta dentro de um pequeno retângulo é uma raridade. Uma palavra geralmente é constituída de duas ou mais letras adjacentes. A Figura 1.3 mostra um esquema simples disso.



1.3

O espaço branco entre as letras da segunda combinação é idêntico àquele da primeira, mas o volume percebido desse branco é tão maior que faz as letras parecerem mais separadas. Na terceira combinação, a ligação das letras é restabelecida pela redução drástica do espaço entre elas. A manutenção do equilíbrio das formas brancas faz toda a diferença. O branco da palavra é minha única ferramenta para manter as letras juntas.

A relação entre forma e contraforma, o que na escrita equivale à relação entre o branco e o preto, é o fundamento básico da percepção. A interpretação de cada sensação, vinda de qualquer órgão sensorial, aplica-se a esse princípio. A escrita é um bom modelo para a percepção porque, com suas regras precisas, cria um ambiente de trabalho como um laboratório artificial que qualquer um de nós tem ao alcance. A interação entre o claro e o escuro ocorre quando e onde houver algo para se ver, mas esse jogo só fica interessante quando os adversários estão bem equilibrados – só posso experimentar a relação se esta estiver bem clara. Se eu aumentar o retângulo da Figura 1.2, diminuo o efeito que a mudança da forma interior causa no volume percebido do fundo. Na Figura 1.1, em que o fundo é a própria página, não posso mais perceber esse efeito. A relação não é evidente.

A presença de relações pode ser dividida em grupos. A lógica do formato da página deriva principalmente da forma e do posicionamento dos blocos de texto; a massa de preto e o comprimento das linhas interagem com o branco das entrelinhas; as formas das letras afetam umas às outras dentro de um contexto variado de palavras. A palavra é a menor unidade orgânica da escrita. Seja o que for dito a respeito de uma letra ou um traço, deve ser dito sob a ótica da palavra. Neste livro, analiso esse organismo em partes, mas apenas para que eu possa construir a palavra.

A escrita baseia-se em proporções relativas do branco da palavra. Os diversos tipos de escrita, com suas variadas construções e seus diversos traços, só podem ser comparados entre si em termos do branco das palavras – toda comparação requer um ponto de vista privilegiado que torna as coisas comparáveis. A única coisa que os vários tipos de escrita têm em comum é o branco das palavras. Esse ponto de vista universal vale igualmente para a escrita manual e a tipografia, para a escrita antiga e a escrita moderna, para a escrita ocidental e a escrita de outras culturas, em suma, vale para toda a escrita.



# In princípio erat verbum

Joh.1:1

Os estudos contemporâneos sobre a escrita não observam atentamente o *branco* da *palavra*, mas o preto da letra. Consequentemente, as considerações se exaurem na exploração de diferenças superficiais. O ponto de vista universal, que permite a comparação entre a escrita manual e a tipografia, não observa o preto da letra. O preto de uma letra tipográfica é tão diferente do preto de uma letra manuscrita que, em um comparativo rigoroso, eles parecem incomensuráveis. Quando a tipografia se preocupa somente com o preto das formas de letras pré-fabricadas para impressão em papel, o estudo acadêmico da escrita deixa de lado a importância da escrita manual na história dos tipos. Mas mesmo os resquícios de tal separação não podem ser observados a partir desse ponto de vista. A importância de escritas do passado – à medida que surgem nos livros – recai na paleografia, na diplomacia que investiga escritas do passado em letras e exemplares originais, e na epigrafia, que estuda as escritas antigas em fachadas. A escrita manual contemporânea é totalmente ignorada, está à mercê de pedagogos que, com sua teimosia cega, colocam toda a civilização em risco. Isso pode até parecer exagero, mas o que é a civilização ocidental senão a comunidade cultural que se beneficia da escrita ocidental? Pedagogos se orgulham do fato de que eles não sobrecarregam o aprendizado das crianças com uma introdução à escrita. Ao agir assim, estão minando as fundações da civilização ocidental. O aumento assustador do analfabetismo começa com a negligência da escrita nas escolas. Essa ameaça à civilização caminha com a diferen-

ciação das disciplinas da escrita. O obscuro ponto de partida impõe ao instruído essa distinção que não abre espaço para a escrita manual contemporânea, porque as linhas pretas dessa escrita manual não têm quase nada em comum com as formas pretas das escritas que os paleógrafos buscam mapear. Não é exagero algum dizer que os professores escolares apenas permitem a má escrita porque consideram a boa escrita como ‘desenhada’ em vez de “escrita”. A diferenciação protege o ponto de vista. Sem ela, o professor escolar teria de colocar os seus modelos à prova da boa escrita e essa confrontação seria fatal. Mas ele pode enfrentar serenamente a boa escrita porque esta pertence a um assunto diferente, à outra margem do rio.

Da mesma maneira, a visão acadêmica está resguardada. É inadmissível sugerir que tipografia seja uma escrita porque tal especulação enfraquece o preconceito (um preconceito é um ponto de vista que não pode ser questionado). Quando os fatos ainda nos compelem a comparar a tipografia com a escrita manual, eles são suprimidos. A história da ‘Romain du Roi’ é um bom exemplo disso. O tipo ‘Romain du Roi’ foi criado por volta de 1700 seguindo as diretrizes oficiais de uma comissão científica. A proposta foi planejada sobre uma grade – a maneira tradicional de transferir desenhos em escala. A ata dessa comissão atestou o que qualquer um pode verificar: os desenhos seguem com precisão a escrita manual de Nicolas Jarry, que trabalhou em torno de 1650 como calígrafo do Cabinet du Roi. Essa história não nos deixa outra opção senão considerar a ‘Roman du Roi’ – o tipo – como a escrita manual de Jarry. Mas se esse fosse o caso, o fundamento da ciência da escrita cairia por terra. Os estudiosos evitam esse desmoronamento mantendo o caso em sigilo. Em vez disso, eles apresentam a ‘Romain du Roi’ como um marco de virada na história. A grade, então, deveria ser o verdadeiro ponto de partida do *design* do tipo, e a letra tipográfica teria se tornado, de uma vez por todas, independente da escrita manual.

Essa falsificação pretende resgatar uma ideia insustentável, mas o efeito é justamente o contrário. É impossível

falar qualquer coisa sobre letras tipográficas autônomas sem vir à mente essa falsificação histórica. Falsificação é um fenômeno familiar na ciência. Os estudiosos se voltam a ela quando a teoria, na qual se debruçaram a vida inteira, ameaça ser banida. Os estudos das letras tipográficas e a pedagogia oportunamente deixam de lado, negligenciam ou ocultam os verdadeiros fatos porque a visão que essas disciplinas têm da escrita está ligada ao entendimento de que a letra tipográfica e a escrita manual informal são autônomas. E essa premissa só pode ser sustentada em detrimento dos fatos.

A ciência é uma arte que busca uma pergunta pertinente para cada resposta. As teorias servem para eleger as perguntas e as perguntas servem para questionar a validade das teorias. Perguntas geram perplexidade, e assim deve ser. Quando o meu castelo teórico de cartas desmorona, significa que outra ideia melhor suplantou a minha e ficarei feliz em renunciar a minha opinião em favor de uma melhor. A ciência estará perdida quando perguntas que põem em risco uma teoria forem repelidas ou ignoradas.

Minha objeção à ciência não se baseia no fato de as premissas para a distinção da escrita serem insustentáveis, o que, afinal, parece ser o caso das teorias em todas as empreitadas científicas vitais. O que me aborrece é a incontestabilidade dessas premissas. Isso transforma a ciência em superstição. As superstições dos sábios escribas infiltram-se em disciplinas que creem – negligentemente – na mesma consideração superficial do *preto da letra*. Deparo-me com isso na psicologia, na história da arte, na matemática, nas ciências linguísticas etc.

Para mim, é impossível mostrar a língua outra vez. Mas isso deve ser o suficiente para mexer com qualquer um que adora duelar com uma lança sobre um cavalo. Neste livro, exponho as minhas premissas com um pedido amigável, porém urgente, de que sejam entendidas com a maior clareza possível.

et rex aspiciēbat  
artículos manus  
scribentis, Tunc  
regis facies Dan.5:5  
commutata est,

