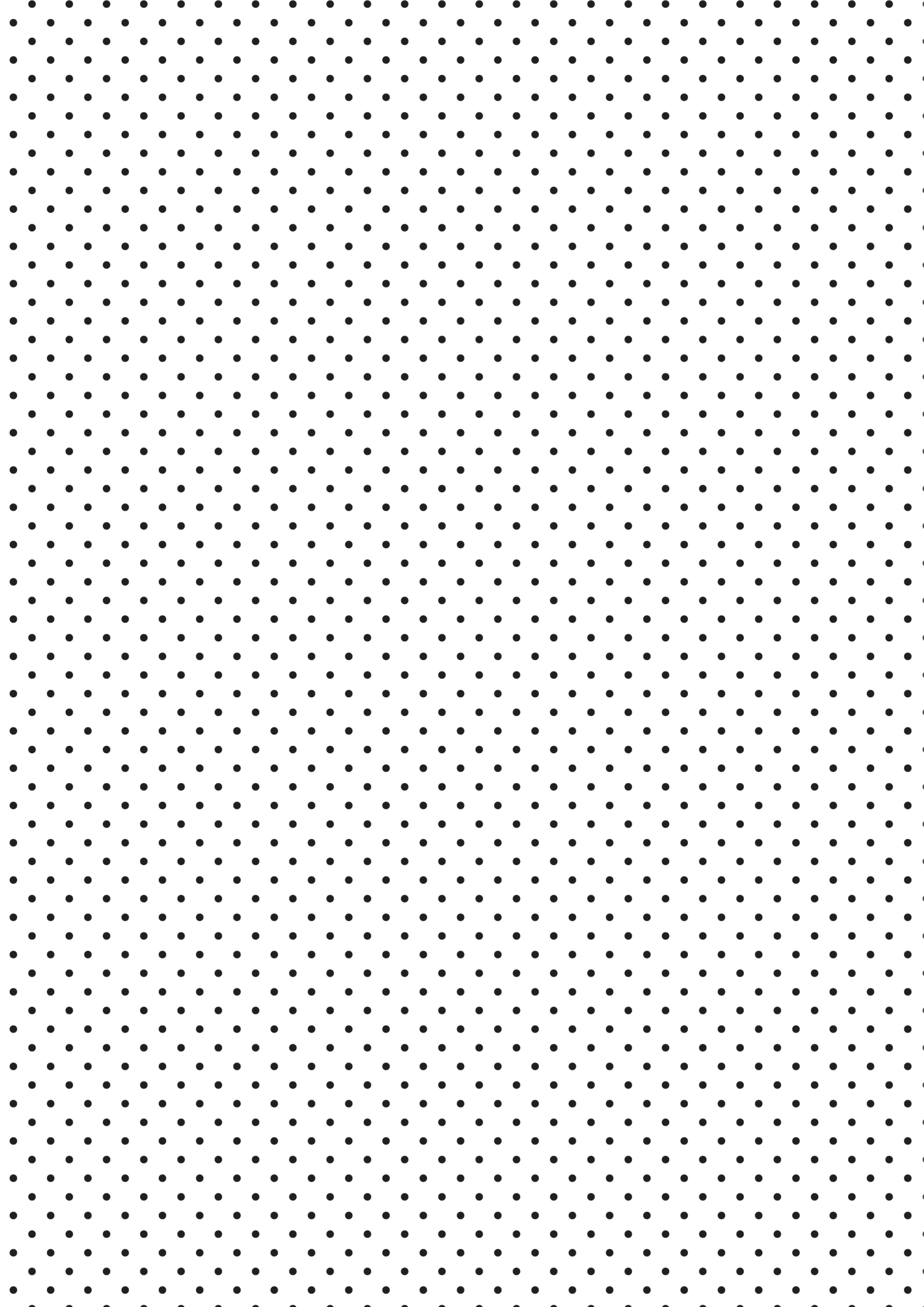


CAPÍTULO 1



Antecedentes históricos



1.1. Escrita japonesa: um sistema híbrido

Apresentar informações sobre os sistemas e estilos de escrita utilizados no Japão é fundamental em um livro que discute a presença do letreiramento moderno em língua japonesa fora de seu país de origem. Compreender a evolução histórica dos caracteres japoneses é relevante para analisar como essas formas de escrita se adaptaram e influenciaram as comunidades de japoneses no exterior. Portanto, a finalidade da breve contextualização fornecida neste capítulo é descrever eventos e personalidades associados ao desenvolvimento da cultura tipográfica japonesa.

No contexto deste livro, a expressão “cultura tipográfica japonesa” engloba um vasto conjunto de práticas de elaboração de caracteres para diversos fins comunicacionais. Em outras palavras, abrange desde o entalhe de selos, assim como a prática da caligrafia, até a tipografia e o letreiramento¹. Contudo, antes de apresentar essas práticas, é necessário fornecer algumas informações acerca das características que conferem singularidade à escrita japonesa.

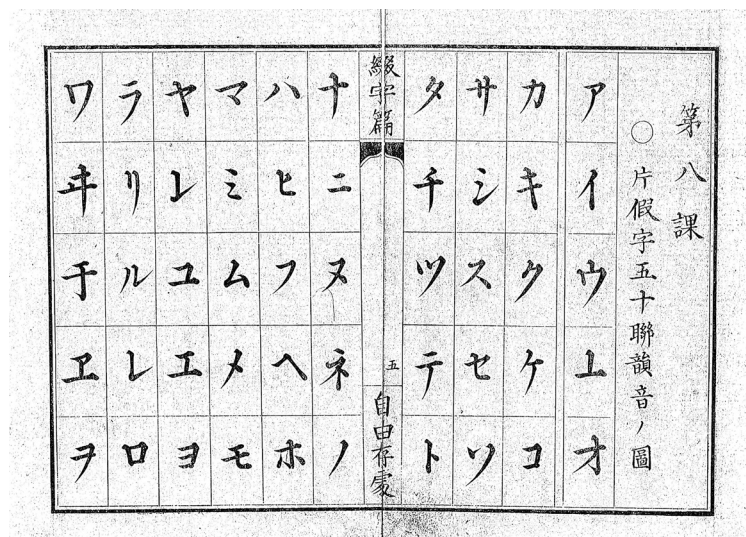
O sistema de escrita japonês abrange duas categorias principais: *kanji* e *kana*, este último subdividido nos sistemas *hiragana* e *katakana*. Esses sistemas

1 De acordo com a designer e professora Priscila Farias (2016), “letreiramento” (*lettering*, em inglês) consiste no processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos. Nesse sentido, é importante diferenciar o letreiramento da “tipografia”, que corresponde ao processo mecânico ou automatizado para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis; e da “caligrafia”, que é o processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos à mão livre (Farias, 2016, p. 11).

Figura 1.1. Caracteres de *hiragana* em colunas a serem lidas da direita para a esquerda. Tabela incluindo caracteres arcaicos “ye, yi, wi, wu e we”, e omitindo o “n” silábico. Publicado em 1873 por *Man'on-dō* (Wikimedia).



Figura 1.2. Caracteres de *katakana* em colunas a serem lidas da direita para a esquerda. Tabela incluindo caracteres arcaicos “ye, yi, wi, wu e we”, e omitindo o “n” silábico. Publicado em 1873 por *Man'on-dō* (Wikimedia).



desempenham papéis distintos, contribuindo assim para a diversidade e complexidade da expressão escrita no idioma japonês. *Hiragana* é um sistema de escrita composto por caracteres fonéticos, predominantemente utilizado para representar palavras e partículas gramaticais na língua japonesa. Cada caractere expressa uma sílaba ou som isolado, caracterizando-se visualmente por uma forma de escrita curvada e fluente (Figura 1.1). *Katakana* é outro sistema



de escrita japonês, também composto por caracteres fonéticos, empregado especialmente para transcrever palavras estrangeiras, nomes e terminologia técnica. Sua aparência é mais angular em comparação ao *hiragana* (Figura 1.2).

Kanji é o sistema de escrita japonês composto por caracteres que formam diferentes tipos de palavras, como substantivos, adjetivos e radicais de verbos (Figura 1.3). O termo “*kanji*” significa “caractere [do povo] Han” e é conhecido como *hànzì* na China e *han-ja* na Coreia. O linguista e professor Geoffrey Sampson (1996) esclarece que, embora a ortografia japonesa moderna tenha suas origens na escrita chinesa, há diferenças entre as duas línguas. A adaptação da escrita chinesa para o japonês ocorreu de maneira indireta, resultando na formação de sistemas distintos (Sampson, 1996, p. 186).

O termo amplamente empregado atualmente para referir-se aos caracteres de origem chinesa é “ideograma”.² Entretanto, essa designação pode gerar confusões, uma vez que sugere erroneamente que os caracteres chineses evocam diretamente ideias. Por

Figura 1.3. *Kanji* para a palavra “caractere” em três padrões de escrita. Da esquerda para direita: escrita de bronze (*kinbun*), escrita sigilar (*tenbun*) e escrita regular (*kaisho*). (Elaborado pelo autor)

2 Neste livro, os termos “letra” ou “caractere” são empregados em vez de “ideograma” para se referir aos elementos que consti-tuem o sistema *kanji*.









isso, é problemático utilizar o termo para identificar os caracteres que compõem esse sistema. Conforme evidenciado pela perspectiva da linguista e sinóloga Viviane Alleton,

Os caracteres chineses foram chamados de *ideogramas* porque se supunha não terem relação fônica com uma língua falada e representarem diretamente ideias. Atualmente, as teorias que tendem a fazer das escritas antigas ou exóticas sistemas de signos independentes de toda língua falada não se sustentam mais (Alleton, 2010, p. 9)

Além disso, é importante observar que cada caractere *kanji* não costuma ser uma combinação única de traços, sendo diferente de todos os outros. A maioria dos caracteres pode ser dividida em partes menores, revelando uma estrutura mais complexa. A configuração dos traços nos caracteres é largamente influenciada pelo uso do pincel, um instrumento exclusivamente associado à escrita manual desde os últimos séculos A.E.C. até o século XX. Os traços constituintes dessa escrita consistem principalmente em segmentos de retas de variados comprimentos e orientações. Tradicionalmente, são organizados em oito traços fundamentais (Quadro 1), tendo como referência aqueles presentes no caractere de “eternidade” (*eiji happō*), destacando a complexidade e a diversidade da escrita chinesa (Alleton, 2010, p. 29–30).

Alleton destaca a rigorosidade na ordem dos traços na escrita chinesa, enfatizando que qualquer desvio na sequência é considerado um erro de ortografia, refletindo diretamente na aparência final do

Quadro 1 – 8 traços fundamentais (*eiji happō*)

Traço	Descrição	Leitura Chinesa	Leitura Japonesa	Posição
	Ponto	<i>Diǎn</i>	<i>Soku</i>	永
	Traço horizontal	<i>Héng</i>	<i>Roku</i>	永
	Traço vertical	<i>Shù</i>	<i>Do</i>	永
	Gancho para a esquerda	<i>Gōu</i>	<i>Teki</i>	永
	Traço ascendente da esquerda à direita	<i>Tiāo</i>	<i>Saku</i>	永
	Traço descendente longo da direita à esquerda	<i>Wǎn</i>	<i>Ryaku</i>	永
	Traço descendente curto da direita à esquerda	<i>Piě</i>	<i>Taku (migi)</i>	永
	Traço apoiado da esquerda à direita	<i>Nà</i>	<i>Taku (hidari)</i>	永

Adaptado de Alleton, 2010, p. 29-30

caractere. O conhecimento da ordem correta de cada traço é necessária, seguindo os princípios gerais estabelecidos: (1) inicia-se a escrita da esquerda do caractere e progride-se em direção à direita; (2) traços horizontais são executados antes dos verticais, a menos que isso contrarie a regra subsequente; (3) quando a extremidade de um traço conecta-se a outro, o último

deve ser traçado primeiro; e (4) quando um espaço fechado está presente no conjunto ou parte do caractere, este só deve ser fechado após a execução de todos os traços internos inferiores (Alleton, 2010, p. 30).

Desde o período Edo, a diversidade linguística no Japão apresentava variações entre as classes sociais e regiões, resultando na dificuldade de comunicação entre distintos grupos, conforme destacam as pesquisadoras Miwako Fukumoto e Eiko Kojima (2020). Com a transição para a era Meiji (1868–1912), o aumento da influência das culturas estrangeiras e do comércio internacional ressaltou a necessidade de estabelecer uma comunicação mais uniforme em nível nacional. Essa necessidade tornou-se a pedra angular do movimento de “Unificação da Linguagem e Escrita” (*Genbun-icchi*), que teve início em 1887 (Fukumoto & Kojima, 2020, p. 39).

Segundo a pesquisadora Nanette Twine (1978), esse movimento foi uma iniciativa que substituiu o uso do estilo literário proveniente do chinês clássico pelo japonês coloquial. Nesse período, escritores começaram a escrever em estilo coloquial para alcançar um público mais amplo. O movimento declinou entre 1890 e 1895, mas foi revivido anos depois, liderado pelo escritor e filósofo Natsume Sōseki (1867–1916). Até 1908, os romances não eram mais escritos em japonês clássico, e até a década de 1920, o mesmo ocorreu com os jornais (Twine, 1978, p. 334).

Os jornais nessa época representavam um dos principais meios de comunicação e desempenhavam um papel importante nos primeiros anos do

movimento *Genbun-icchi*. Enquanto os jornais mais expressivos publicavam uma série de editoriais e ensaios discutindo a questão, o estilo coloquial apareceu impresso nos jornais populares destinados ao entretenimento do público em geral. Sob a pressão da opinião pública, o estilo dos editoriais de jornais começou a mudar após 1916, até que o estilo coloquial fosse universalmente adotado a partir de 1926 (Twine, 1978, p. 335).

Além disso, debates sobre a reforma do sistema de escrita japonês no final do século XIX e início do século XX são importantes para entender o status e o desenvolvimento da tipografia japonesa no período moderno. A busca por padronização, legibilidade e acessibilidade dos caracteres *kanji* e *kana* emergiu como uma preocupação, sendo compartilhada tanto por líderes políticos quanto por empresários, no contexto da preservação da cultura nacional. Hara Hiromu (1903–1986), renomado artista gráfico japonês durante o período Shōwa (1926–1989) e entusiasta da tipografia, salientou que enfrentar o desafio de unificar os sistemas de escrita japoneses em um único sistema esbarrava principalmente na complexidade dos caracteres nacionais (*okuji*) (Matsuoka Seigō & Koga Hiroyuki 1999, p. 14).

Segundo a historiadora e professora Gennifer Weisenfeld (2011), os caracteres *kanji* foram objeto de debates intensos entre os chamados reformadores culturais, cujas propostas abrangiam desde a simplificação até a completa abolição. Cada facção, considerando-se devota ao nacionalismo, defendia seus obje-

tivos em prol da nação (Weisenfeld, 2011, p. 828). Em contraste, os editores de jornais, como Takashi Hara (1856–1921)³ do Ōsaka Mainichi Shinbun, centravam suas preocupações principalmente na questão do acesso e na democratização da mídia. Eles advogavam pela redução do conjunto de caracteres *kanji*, pela adoção de uma ortografia menos complexa e pelo uso de um vocabulário mais coloquial, com menos palavras sino-japonesas (Seeley 1984, p. 269–270). A liderança de Hara encontrou eco em diversas figuras públicas, incluindo linguistas e políticos, todos compartilhando uma forte convicção quanto à necessidade de padro-

3 Hara atuou como primeiro-ministro do Japão de 29 de setembro de 1918 até seu assassinato, em 4 de novembro de 1921.

Figura 1.4. O jovem Kangxi (1644–1735), o terceiro imperador da dinastia Qing, em postura para praticar caligrafia. Pergaminho horizontal, tinta e cor sobre seda. (Chinnery, 2008, p. 176)





nizar e simplificar os caracteres *kanji*, assim como os silabários fonéticos. Essa simplificação visava facilitar o reconhecimento e a legibilidade, com a esperança adicional de aliviar consideravelmente o fardo dos compositores das oficinas tipográficas (Weisenfeld, 2011, p. 828).

Visões mais extremas também surgiram durante esse período, como as de Hisoka Maejima (1835–1919), fundador do serviço postal japonês e defensor da ocidentalização do país. Ele sustentava a ideia de que os caracteres fonéticos *kana* deveriam ser as letras nacionais, servindo como o alfabeto do Japão, e advogava pela completa abolição dos *kanji*. Indo além, o ator e político Kenchō Suematsu (1855–1920) propôs que apenas o *katakana* deveria ser o principal sistema de escrita do Japão, adotando uma disposição horizontal semelhante aos textos ocidentais (Weisenfeld, 2011, p. 828). Embora essa proposta pareça radical, é relevante observar que, aproximadamente na mesma época, nacionalistas coreanos também propuseram a erradicação dos *kanji*, defendendo a adoção do alfabeto *han-geul* como o sistema de escrita nacional oficial (Matsuoka & Koga, 1999, p. 12).

Figura 1.5. A palavra “estética” (*bigaku*) escrita nos cinco estilos caligráficos. (Elaborado pelo autor)

Líderes empresariais proeminentes, incluindo Hiroshi Morishita (1869–1943), o fundador da popular pastilha medicinal japonesa (*Jintan*) e empreendedor no setor publicitário, uniram-se para criar a Associação de Escrita Kana (*Kana Moji Kai*). Esses líderes acreditavam que uma reforma ortográfica representava um meio eficaz para promover a internacionalização do país. Fundada em 1 de novembro de 1920, no distrito de Higashi, Osaka, a associação tinha como visão os *kanji* como um obstáculo direto para a plena integração do Japão na ordem mundial das nações modernas (Seeley 1984, p. 273).

No entanto, o sistema híbrido *kanji-kana* manteve-se em uso no país, e somente após o término da Segunda Guerra Mundial, foi implementada uma reforma ortográfica que modificou tanto o número quanto o formato de certos caracteres *kanji*, além de uma revisão dos caracteres *kana*⁴. Essa reforma foi conduzida pelo Conselho do Idioma Nacional (*Kokugo Shingikai*), um órgão consultivo do governo japonês dedicado a assuntos relacionados à língua e escrita japonesa. Em 16 de novembro de 1946, o conselho estabeleceu a *Tōyō Kanji-hyō*, uma lista composta por 1.850 caracteres destinados ao uso geral em documentos oficiais, publicações e comunicação em geral (Seeley 1984, p. 274). Essa iniciativa tinha como objetivo promover uma ortografia consistente e facilitar a comunicação

4 Essa revisão foi estabelecida com base em um documento intitulado “Resumo do uso dos caracteres *kana* relacionado a armas” (*Heiki ni kansuru kanazukai yoryo*), cujas diretrizes foram baseadas na pronúncia do idioma japonês moderno (Seeley 1984, p. 274).

escrita como parte dos esforços de reconstrução pós-guerra. Dessa forma, a promulgação desses padrões representou um ponto de virada significativo nos padrões de escrita japonesa.

1.2. Estilos tradicionais: da caligrafia à tipografia

Além de influenciar a criação dos três sistemas de escrita japoneses, a milenar escrita chinesa também serviu de inspiração à arte caligráfica japonesa (*shodō*). Essa expressão artística é uma derivação da caligrafia chinesa, compartilhando os movimentos da pincelada e a busca pela harmonia visual. Nesse contexto, antes da popularização dos processos de impressão xilográfica (*mokuhan insatsu*) e de impressão tipográfica (*kappan insatsu*), os textos eram produzidos principalmente por meio das técnicas de caligrafia.

A arte caligráfica, conforme indicado pelo sinólogo John Chinnery (2008), é composta pelos “quatro tesouros do estúdio do artista”: pincel, papel, pigmento e tinteiro (Figura 1.4). O controle preciso do movimento da pincelada representa a essência da prática do artista caligráfico. Essa prática abrange cinco estilos de escrita distintos, caracterizados por uma variação gradativa na quantidade de traços, indo do mais ao menos cursivo. Em outras palavras, à medida que o estilo de escrita se torna mais cursivo, a legibilidade do texto diminui. O mais antigo deles é o estilo *tensho* ou “escrita sigilar”, seguido pelo estilo *reisho* ou “escrita clerical”, e depois por *kaisho* ou “escrita regular”, *gyōsho* ou “escrita semi-cursiva”, e por fim *sōsho* ou “escrita cursiva” (Figura 1.5).

De acordo com Chinnery (2008), antes da dinastia Han (206 A.E.C. até 224 E.C.), os calígrafos na China por vezes utilizavam uma antiga forma de escrita baseada em um estilo que ficou conhecido como “escrita sigilar”. Gravadores de selos e artistas utilizavam frequentemente esse tipo de escrita para gravar seus próprios selos, utilizando-os como assinaturas. No Japão, segundo a pesquisadora e professora Cecilia Noriko Ito Saito (2004), com o passar do tempo, a escrita sigilar foi sendo considerada difícil para o uso diário. Como resultado, ela foi substituída por um estilo de escrita menos dispendioso, o estilo *reisho* (Saito, 2004, p. 19).

Esse estilo, também conhecido por “escrita oficial”, começou a ser muito utilizado, por ser refinado, tornando-se o estilo de escrita formal. Sua técnica passou a ser reservada para grandes aplicações em suportes como, fachadas de prédios públicos, letreiros, placas, entre outras. O estilo *reisho* possui como principais características um remate arredondado à direita de determinados traços horizontais e o formato retangular em sua totalidade.

Devido às demandas técnicas e estéticas da caligrafia na Ásia Oriental, surgiram outros estilos de escrita. O mais formal destes é o estilo *kaisho*, que se caracteriza por pinceladas precisas, tornando os caracteres mais legíveis. É relevante notar que o estilo *kaisho* japonês foi fortemente influenciado pela escrita chinesa desenvolvida durante as dinastias Sui (581–618) e Tang (618–907). Segundo Chinnery, no estilo *sōsho* o traçado fluido apenas sugere a sua forma

regular original, sendo considerado também uma espécie de taquigrafia em caracteres chineses (Chinnery, 2008, p. 113). Entre esses dois estilos há o estilo *gyōsho*, no qual se utiliza uma técnica mais suave e arredondada, evitando cantos e ângulos agudos, que são mais característicos no estilo *kaisho*. Por isso, este estilo de escrita é uma versão ligeiramente mais cursiva daquela aplicada no estilo *kaisho*.

Simultaneamente ao desenvolvimento da caligrafia na Ásia Oriental, outras técnicas de composição gráfica emergiram no Japão desde o início no período Nara (710–794)⁵. O livro “History of Japanese Printing Culture” (*Nihon Insatsu Bunka-shi*), editado por Shōichi Suzuki em 2020, destaca que a produção impressa no Japão começou a florescer durante o início do período Keichō (1596–1615). Esse desenvolvimento foi impulsionado pela introdução das edições cristãs e técnicas de impressão originárias da Coreia. Um exemplo inicial desse crescimento foi observado nos “livros de Saga” (*Saga-bon*), assim chamados devido à região de Saga, em Quioto, onde as atividades de impressão e publicação eram concentradas. Ao contrário das primeiras publicações impressas por xilografia, os textos nos livros de Saga eram produzidos como “edições de tipos arcaicos”⁶ (*ko-katsuji-ban*).

5 Para mais informações sobre o assunto, consulte: Suzuki, Shōichi. (2020). *Nihon Insatsu Bunka-shi* [History of Japanese Printing Culture]. Tōkyō: Kōdansha.

6 O termo refere-se ao estilo ou processo de composição e impressão que utilizava tipos móveis de madeira, incluindo caracteres *kanji* e *kana*. No Japão, entre o final do século XVI e início do século XVII, havia uma grande variedade de livros em japonês e chinês publicados através deste processo.

Nesse estilo de composição e impressão, os caracteres eram elaborados em estilo cursivo (Figura 1.6). Um exemplo desse estilo é a obra “Contos de Ise” (*Ise Monogatari*), um poema-conto japonês do período Heian (Suzuki, 2020, p. 100–101).

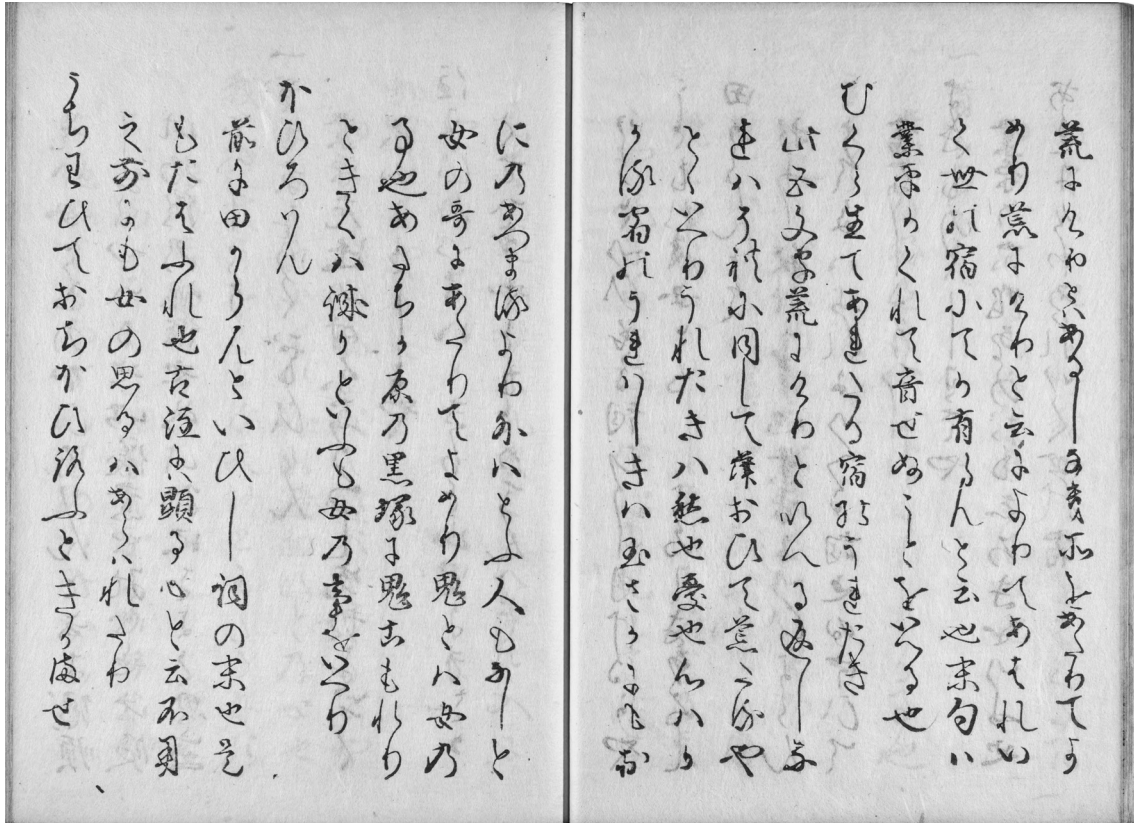


Figura 1.6. Exemplo de texto impresso no estilo de “edições de tipos arcaicos”. Página de “Contos de Ise” (*Ise Monogatari*), impresso em 1609, e editado por Shohaku (1443–1527), a partir de lições do sacerdote budista Sōgi (1421–1502). (Acervo da Biblioteca da Dieta Nacional, Japão)

Segundo Suzuki (2020), a técnica de impressão em matriz de cobre foi inicialmente introduzida no Japão a partir do final do século XVI, vindo do Ocidente, mas não se estabeleceu nesse período. Foi somente durante o período Edo (1603–1868) que essa técnica foi retomada no Japão, atraindo a atenção de artistas gravadores como Shiba Kōkan (1747–1818) e Aoudō Denzen (1748–1822), que a empregaram na produção de gravuras, mapas e ilustrações de livros. No entanto, devido a eventos como a ordem de expulsão dos padres jesuítas e missionários cristãos, promulgada no “Édito de Bateren”⁷ (*Bateren Tsuihōrei*), a impressão por tipos móveis, derivada dessa técnica, foi temporariamente interrompida no Japão. Cerca de 250 anos depois, durante a era Meiji (1868–1912), a tipografia foi reintroduzida no país, desta vez através da China (Suzuki, 2020, p. 202).

Nesse período, conforme indicado pelo designer e pesquisador Hiroshi Komiyama (2005), foi estabelecida uma oficina tipográfica denominada *Shanghai Bika Shokan*⁸, localizada em Ningbo, uma cidade portuária na China continental. Também conhecida pelo nome em inglês American Presbyterian Mission Press – APMP, essa oficina desempenhava um papel fundamental na publicação de materiais para a Igre-

7 O Édito de Bateren foi emitido por Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), em 24 de julho de 1587, referente a uma série de políticas anticristãs implementadas pelos governantes japoneses para evitar a influência estrangeira e preservar a estabilidade interna.

8 A oficina tipográfica em chinês era chamada *Shànghǎi Měihuá Shūguǎn*, podendo ser traduzida para o português como “Oficina Tipográfica Meihua de Xangai”.

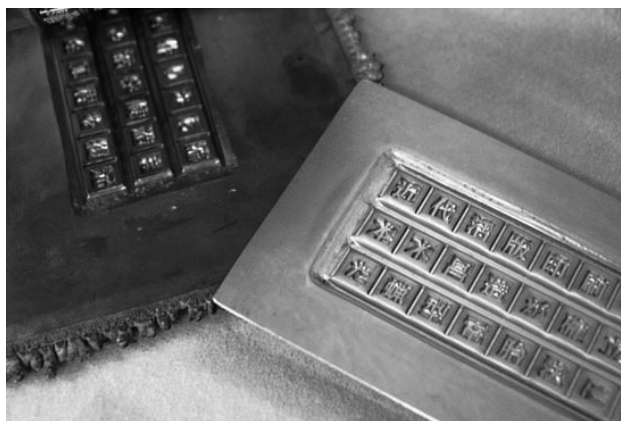


Figura 1.7. Fotografia de William Gamble registrada em Xangai. S.d. (Acervo da Biblioteca do Congresso, EUA)

ja Presbiteriana da América. O principal responsável pela implementação dos processos de impressão tipográfica da oficina foi o missionário William Gamble (1830–1886) (Figura 1.7).

De origem irlandesa, Gamble foi nomeado missionário na China em 1858 pela Igreja Presbiteriana, nos Estados Unidos. Ele chegou em 13 de junho de 1858 em Hong Kong e seguiu para Ningbo, permanecendo lá até 1862, quando mudou suas atividades de impressor para Xangai. Gamble foi responsável pela produção de tipos móveis em caracteres chineses pelo método de eletrotipia (*dentaihōu*). O editor e tipógrafo Arthur Arezio da Fonseca (1873–1940) definiu a eletrotipia como a técnica de produzir matrizes tipográficas, pelo processo eletroquímico ou galvanoplástico. O processo também conhecido como “galvanográfico” recebeu essa designação do mineralogista e escritor Franz von Kobell (1803–1882) em Munique, no final da década de 1830 (Arezio, 2017, p. 172). Esse processo refere-se à reprodução de figuras obtidas a partir de moldes em baixo-relevo, nos quais uma camada de metal é depositada por meio de uma corrente elétrica (Figura 1.8).

Figura 1.8. Exemplo de molde produzido com cera de abelha e matriz, obtida pelo processo eletrotípico (galvanográfico). (Acervo do Museu de Arte da Prefeitura de Nagasaki, Japão)



Em dezembro de 1860, a oficina foi transferida de Ningbo para Bund (Waitan), uma famosa área comercial à beira-mar em Xangai, repleta de edifícios da era colonial (Komiyama, 2005a, p. 2). Komiyama também menciona que em novembro de 1869, Shōzō Motoki⁹ (1824–1875) (Figura 1.9), um tradutor e intérprete entusiasta dos processos de impressão tipográfica no Japão, convidou William Gamble para visitar Nagasaki. Naquele momento, Gamble foi designado para estabelecer um centro de treinamento de impressão tipográfica anexa à Usina Siderúrgica de Nagasaki (*Nagasaki Seitetsu-sho*).

Na época, Gamble havia renunciado ao cargo de diretor da APMP em outubro daquele ano. Ele chegou ao Japão trazendo consigo equipamentos de impressão e fundição de tipos, incluindo uma máquina de impressão utilizada na APMP. Nos quatro meses seguintes, até março de 1870, Gamble ensinou aos japoneses os processos de composição e o uso da tecnologia de impressão tipográfica (Komiyama, 2005a, p. 16).

9 Shōzō Motoki pertenceu a uma família de intérpretes japoneses de língua holandesa. Além da profissão de intérprete, ele foi um engenheiro naval que passou a se interessar por várias tecnologias da Europa Ocidental, especialmente as tecnologias de impressão por tipos móveis. Ele desempenhou um papel importante no desenvolvimento da tecnologia de impressão tipográfica no Japão, entre o final do período Edo e o início da era Meiji (Sawamura, 1973, p. 119).

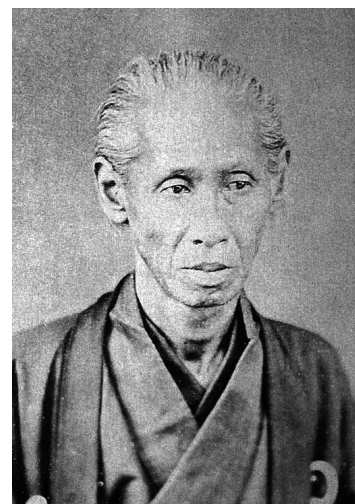


Figura 1.9. Fotografia de Shōzō Motoki. Embora a data da fotografia seja desconhecida, acredita-se que ela tenha sido registrada no verão de 1874, na última visita de Motoki à cidade de Tóquio. (Wikimedia)

Komiyama ressalta que a maioria dos livros impressos pela APMP foram produzidos com tipos em estilo *minchō*, visto que esse estilo tipográfico era frequentemente utilizado para composição de textos bilíngues chinês-inglês. Os tipos em estilo *minchō* eram usados em associação com os tipos serifados para alfabeto latino, devido às características em comum de sua anatomia tipográfica, como a variação de espessura dos traços verticais e horizontais (Komiyama, 2005a, p. 3). Uma característica distintiva desse estilo tipográfico é a presença de remates triangulares, nas extremidades das linhas horizontais, denominados “*uroko*”, que simulam as extremidades das pinceladas no estilo *kaisho*. Esse termo tem sua origem no nome de um padrão tradicional japonês conhecido como “padrão de escamas”. Isso se deve à sua semelhança com escamas de serpentes ou peixes estilizadas, que são representadas por triângulos equiláteros dispostos de maneira contínua nas direções vertical e horizontal. Em japonês, esse padrão é chamado de *uroko-mon* (Figura 1.11).

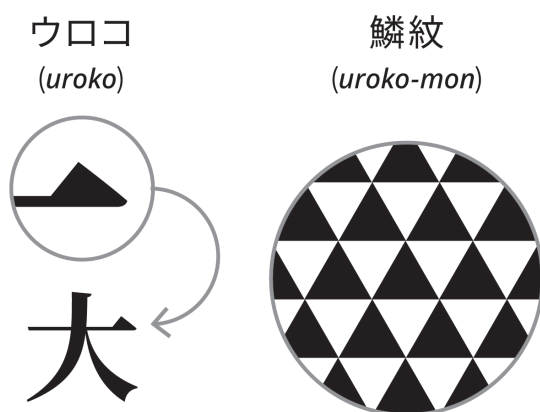


Figura 1.11. Detalhe do remate triangular, característico da anatomia do estilo *minchō* (*uroko*) [esquerda]; Detalhe do “padrão de escamas” (*uroko-mon*) [direita]. (Elaborado pelo autor)

O estilo *minchō* tem sido empregado desde sua origem, dando origem a diversas variantes ao longo dos anos. Weisenfeld (2011) destaca que várias fontes japonesas, seguindo o estilo *minchō*, mantêm vestígios de caligrafia e escrita à mão, buscando reproduzir características familiares do pincel. Um exemplo é o estilo tipográfico japonês padrão para livros escolares durante o período Meiji, chamada “tipo para livro didático” (*kyōkasho-tai*), que é uma variação inspirada no modelo *kaisho* ensinado às crianças japonesas nas escolas (Weisenfeld, 2011, p. 830).

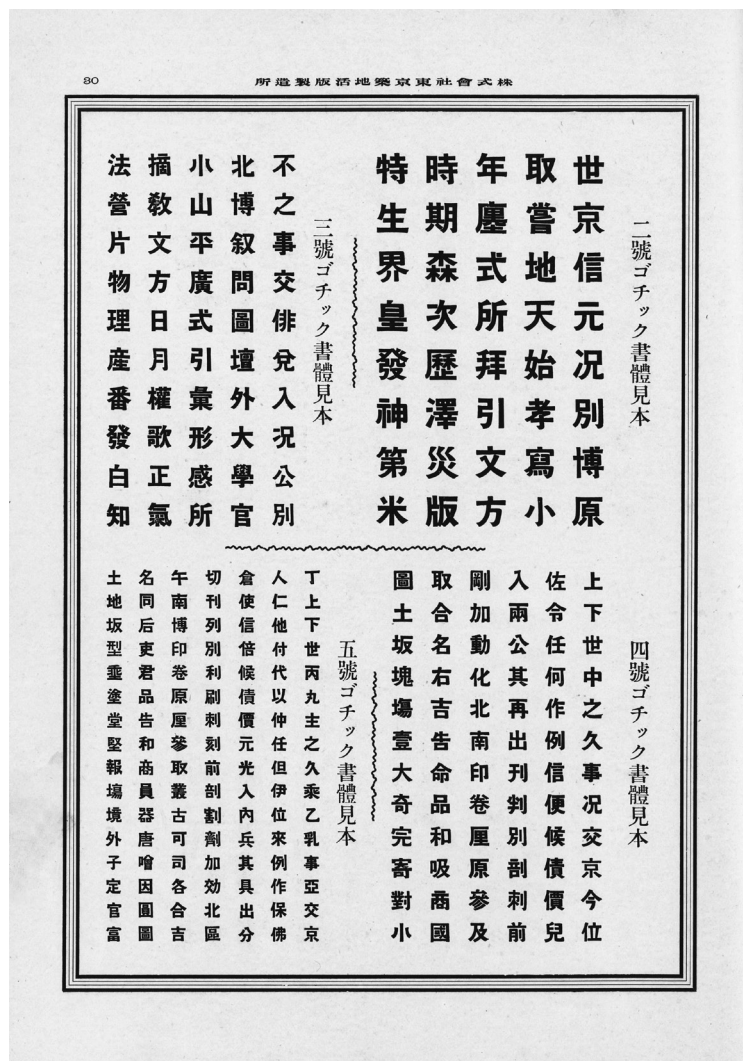
Na pesquisa desenvolvida pelos designers japoneses Yoshiro Gotō, Shigetoh Ishikawa e Masayuki Yamamoto (2010), destaca-se outro exemplo de estilo tipográfico consagrada entre os japoneses, que ficou conhecida como *goshikku-tai*, cujo termo tem origem na nomenclatura do inglês: *gothic*. O termo *goshikku*, que também equivale ao termo tipográfico “grotesco”, foi introduzido no vocabulário tipográfico japonês por intermédio de William Gamble, o mesmo impressor que foi responsável pela popularização do estilo *minchō* no Japão. Na etapa da pesquisa conduzida por Gotō (2009), foram analisados documentos pertencentes à Sede Presbiteriana Cristã da Filadélfia, relatando que Gamble teria introduzido e ensinado a produção de tipos em estilo grotesco americano aos japoneses, a partir da segunda metade do século XIX (Gotō et al., 2009, p. 257).

Nesse estilo tipográfico, nota-se a ausência de contraste entre os traços horizontais e verticais dos caracteres. Uma das primeiras faces de tipos produ-

zidas em estilo grotesco japonês, a “Gothic Typeface” (*goshikku shotai*), foi lançada pela Fundação de Tipos Tsukiji de Tóquio (*Tōkyō Tsukiji Kappan Seizōjo*) e foi apresentada inicialmente em um catálogo de tipos da empresa em 1903 (Figura 1.12). Esse estilo também era denominado “tipo do bambu-preto” (*kuretake-tai*), sendo uma referência a uma espécie de bambu (*Phyllostachys nigra*) nativa da China e do Japão. No ano de 1941, a Fundação de Tipos Iwata¹¹ (*Iwata Moji Seizōjo*) criou uma fonte que recebeu o nome “*Iwata Shinbun Kuretake-tai*”, desenvolvida especialmente para ser utilizada em textos de jornais.

11 A Fundação de Tipos Iwata (*Iwata Kappan Bokei Seizōjo*), atualmente denominada Iwata Corporation, começou como uma empresa especializada na produção e venda de matrizes tipográficas. Fundada em 1920 por Hyakuzō Iwata (1901–1978), a empresa teve seu início no bairro de Kyobashi, em Tóquio. Disponível em: < <https://www.iwatafont.co.jp/font/newsgosp.html> >

Figura 1.12. Amostras de tipos em estilo grotesco japonês (*goshikku-tai*). Catálogo da Fundação de Tipos Tsukiji de Tóquio, edição de 1903, p. 30. (Acervo da Associação de Tipografia do Japão)



Inicialmente, os tipos nos estilos *minchō* e *goshikku* foram utilizados, respectivamente, em manchetes e textos de jornais, bem como em títulos e *slogans* em anúncios publicitários. O surgimento dos jornais modernos japoneses no início da era Meiji teve um impacto significativo no desenvolvimento da impressão tipográfica importada para o Japão, conforme destacado pelo designer e professor Ichirō Saga (2008). Esse período se tornou o marco da tecnologia de impressão por tipos móveis no país. Em 8 de dezembro de 1870, o *Yokohama Mainichi Shinbun* foi lançado como o pri-

meiro jornal moderno do Japão. Em 18 de novembro de 1879, o jornalista Morikazu Numa (1843–1890) adquiriu o periódico, transferindo-o para Tóquio e renomeando-o como *Tōkyō Yokohama Mainichi Shimbun* (Figura 1.13). Logo após, em 21 de fevereiro de 1872, foi fundado o *Tōkyō Nichinichi Shinbun*, seguido pelo *Nisshin Shinjishi* em 17 de março do mesmo ano (Saga, 2008, p. 53).

O desenvolvimento dos jornais no Japão, segundo Suzuki (2020), no início do século XX, é caracterizado pelo aumento da alfabetização da população. Na segunda metade da era Meiji, que vai de 1890 até 1912, os jornais expandiram sua base de leitores, devido ao aumento na taxa de escolarização, como resultado da reforma do sistema educacional japonês. Além disso, a demanda por relatórios das guerras sino-japonesa e russo-japonesa pela população em geral contribuiu para essa expansão. A realização de impressão em massa, por meio de máquinas conhecidas como “prensas rotativas de alta velocidade” (*kōsoku rintenkī*) e dos processos fotomecânicos (*shashin seihan*), também desempenhou um papel importante. Antes desse avanço, a composição de jornais era realizada manualmente (Suzuki, 2020, p. 241).

A introdução dos sistemas de composição mecânicos trouxe uma revolução para a indústria jornalística japonesa. Durante a era Taishō, os jornais se tornaram tão influentes a ponto de informar o público sobre os eventos sociais e exercer uma influência significativa sobre a política. Por exemplo, o número de exemplares do jornal *Ōsaka Mainichi Shimbun* ul-

trapassou 1 milhão de exemplares a partir de 1924, tornando os jornais uma mídia indispensável para o público obter informações (Suzuki, 2020, p. 242–243). Em suma, o advento dos novos sistemas de composição e impressão marcou uma mudança na produção de jornais no Japão, na primeira metade do século XX, tornando o processo mais eficiente e acessível (Suzuki, 2020, p. 245).

É fundamental apresentar informações sobre a transição na composição de jornais no Japão no início do século XX e a história da impressão em geral para embasar este livro sobre alguns aspectos. Primeiramente, entender o contexto histórico e tecnológico é essencial para analisar e contextualizar o impacto dessas mudanças na sociedade japonesa da época. Além disso, ao explorar a evolução dos métodos de impressão, é possível compreender melhor como a disseminação da informação e a comunicação foram influenciadas ao longo do tempo. Essas informações também ajudam a destacar a importância da tecnologia na transformação da indústria jornalística, desde os processos manuais até a introdução de sistemas automatizados, e como essas mudanças contribuíram para a democratização do acesso à informação.



Figura 1.13. Página inicial do Tōkyō Yokohama Mainichi Shinbun, datada de 8 de dezembro de 1884, exibindo seu título em estilo *gyōsho* e textos compostos por tipos em estilo *minchō*. (Acervo da Biblioteca da Dieta Nacional, Japão)

