

Interseções Tipógrafo-Designer

Isabella Perrotta

Traços simples, muitas vezes imprecisos – como aqueles das primeiras escritas da antigüidade ou das nossas crianças em fase de alfabetização – já são suficientes para que sejam lidos. Decodificados. Mas o alfabeto latino ganhou, através dos séculos, milhares de variações formais. Agora são alfabetos (plural) e possibilitam, pela forma, a transmissão de conteúdos subjetivos. Intrínsecos à mensagem.

Letra é meio de transmissão, veículo da linguagem verbal, canal fluente de ideias. E o design tipográfico – fazendo uso de algumas expressões de Rocha (2002) – vai além da função primordial de legibilidade. Possibilita um “repertório amplo” e uma “dimensão estética poderosa e expressiva”.

Sempre existiram os artistas que se dedicaram à criação de novos desenhos e proporções para o velho alfabeto. Eles foram *experts* das penas intintadas ou desenvolveram matrizes reproduzíveis em chumbo e através de meios fotomecânicos. No início eram impressores de livros. Depois, tipógrafos. Designers-tipógrafos. Hoje milhares de designers e micreiros brincam de *fazer fontes*...

Lá longe, os ancestrais romanos aprimoraram as letras maiúsculas – herdadas dos gregos – perfeitas para inscrições escavadas em seus monumentos. Mas para os documentos comerciais e legais, a literatura, a correspondência, uma simples lista de compras ou tantas outras necessidades da comunicação, elas requeriam muito tempo para serem escritas, pois cada caracter era representado isoladamente.

Novos estilos de escrita foram sendo desenvolvidos, apresentando-se mais estreitas e com desenho mais fácil, na tentativa de se reduzir os custos de produção de livros e documentos, economizando tempo e material

Surge uma escrita mundana para as tarefas do dia-a-dia – a cursiva (que significa correndo) era usada para textos que não tinham a intenção de ser eternos ou permanentes, por isso eram escritos em pranchas de cera, barro ou papiros. A letra cursiva reflete o movimento da mão através das folhas, e sua inovação foi a criação de ascendentes e descendentes. Provavelmente por que é mais fácil fazer hastes

longas quando se escreve rapidamente, do que as letras pequenas e precisas usadas nos documentos formais.

Os grandes volumes como as teses filosóficas, a bíblia e outros textos religiosos, escritos pelos escribas, propiciaram o surgimento de novos estilos de letra. Aplicando as lições aprendidas com a cursiva, estes artistas começaram a arredondar as formas de letras como A, D, E, H e M, na tentativa de fazê-las rapidamente e num único movimento. Criou-se a semente do que viria a ser a nossa caixa baixa ou minúscula.

No início do século VI, ainda respondendo à necessidade de uma escrita mais fácil, mais condensada e de melhor legibilidade, as letras diminuem, dando início ao desenvolvimento da caixa baixa. Exceto pelos J, U e W, o alfabeto latino, em caixa alta, já estava definido nesta época, mas ainda não existia uma uniformização para as letras pequenas.

Os mosteiros eram templos do saber. Missionários cristãos se espalhavam pela Europa, levando bíblias e outros livros religiosos que eram copiados por monges nos diversos claustros por onde passavam. Durante alguns séculos, os estilos de escrita (e diagramação) dos originais foram transformados de acordo com os padrões artísticos e os gostos decorativos de cada região. O estilo considerado mais bonito foi o irlandês, por que a Irlanda não tendo tido nenhuma influência romana, desenvolveu seu próprio padrão gráfico. O livro *The Book of Kells* produzido no estilo irlandês, por volta de 800 d.C., é tido como um dos mais bonitos manuscritos da história.



The Book of Kells

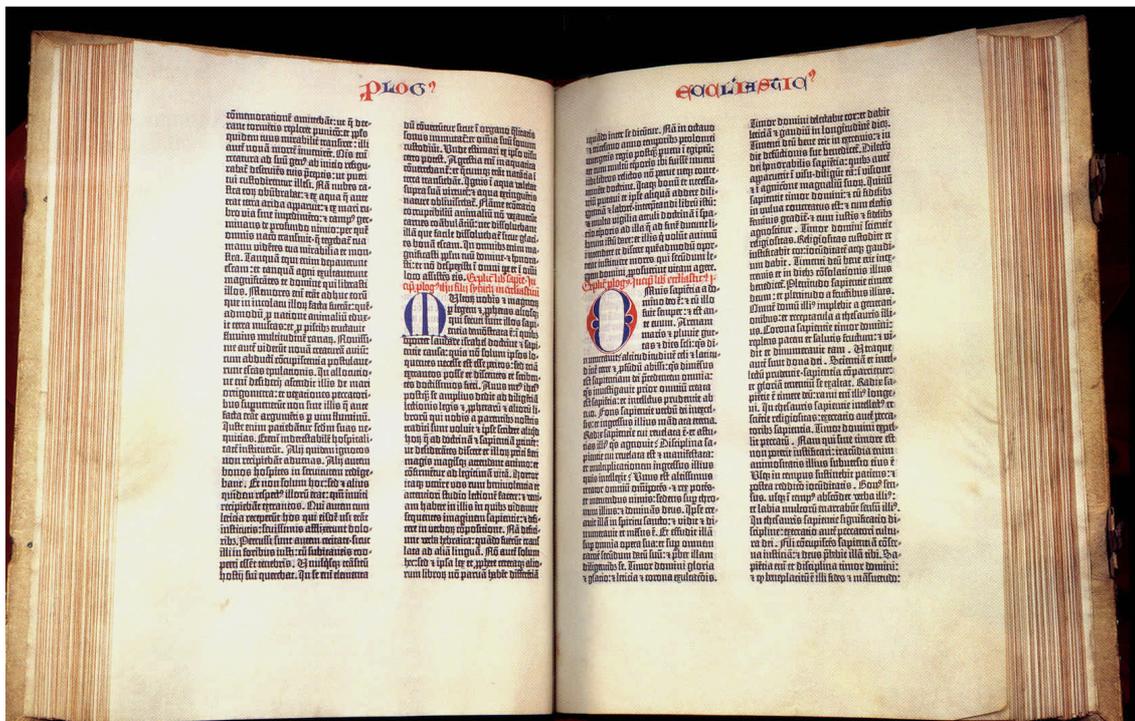
No séc. VIII (circa de 789), Carlos Magno promoveu a padronização de um estilo para as cópias da Bíblia, tentando criar uma estética mais limpa que as diversas existentes. Um dos resultados foi a criação do tipo que ficou conhecido como carolíngio (*caroline*) que é definitivamente a primeira versão da caixa baixa. Essa escrita, além de criar a diferença entre as maiúsculas e minúsculas, eliminou as formas cursivas e as ligaduras entre letras, incorporou o

alfabeto e criou o espaço entre palavras.

Todas estas características foram

facilmente adaptadas à invenção do tipo móvel por Gutemberg, em meados do século XV.

Gutemberg começou a usar o tipo móvel em 1439. Seu primeiro livro considerado completo foi a Bíblia de 36 linhas, sendo que a data de publicação desta varia, na bibliografia, de 1450 a 1457. A sociedade que Gutemberg teve com o advogado Fust, que o financiava, acabou e o genro deste – Schoeffer – teria impresso sua própria bíblia de 42 linhas em 1456. Mas foi a bíblia de Gutemberg que virou marco. Seja pela importância de seu criador (e invento) ou pelo seu estilo, sendo considerada até hoje como um dos livros mais bonitos de todos os tempos.



Bíblia de Gutemberg

Desde Gutemberg os caracteres do alfabeto latino não mudaram, mas a partir do século XIV e durante o XV, na Itália, um novo estilo de letra surgia, rejeitando as formas góticas dos monges escribas. Arredondadas e largas, como a gênese do alfabeto latino, as famílias tipográficas que acompanhavam essas premissas foram chamadas de humanistas, sendo muito usadas a partir da propagação da imprensa. Daí

para frente, as proporções e bases estruturais das letras seguiram sofrendo, continuamente, alterações e o que se vê hoje é a disponibilidade de milhares de fontes eletrônicas, reproduzindo modismos e maneirismos de todas as épocas. Um dos exemplos clássicos é o tipo *Trajan* produzido como fonte digital pela Adobe, em 1989, reproduzindo os caracteres da coluna de Trajano do Foro Imperial de Roma (113 dC).

TRAJAN
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789

O tipo móvel perdurou do século 15 ao século 19, e pode ainda ser encontrado em raras e pequenas oficinas. Foi sucedido pela linotipia – máquina de composição à quente, ou mecânica – no final do século 19. Através de um sistema próximo ao da máquina de escrever, cada tecla digitada correspondia a uma matriz de caracter que ia compondo uma linha. E cada linha composta podia ser fundida por inteiro.

Considerando estes processos, fica difícil imaginar um designer interferindo no desenho das letras ao criar uma peça gráfica.

Ou

mesmo imaginá-lo projetando num estúdio, longe das tintas e das máquinas. Mas existia o artista gráfico, cuja criatividade e experiência podia se exprimir no uso diferenciado daquelas letras padronizadas que estavam à sua disposição.

É praticamente na segunda metade do século 20, com o desenvolvimento da fotocomposição, do fotolito (que podia fotografar artes finais – elaboradas manualmente), e ainda das letras tranferíveis como a Letraset, que passa a existir o designer de escritório. E já nesta época ele podia interferir na composição, alterando o desenho de letras, fazendo ligaduras e uma série de brincadeiras, com tinta e estilete.



Coluna de Trajano

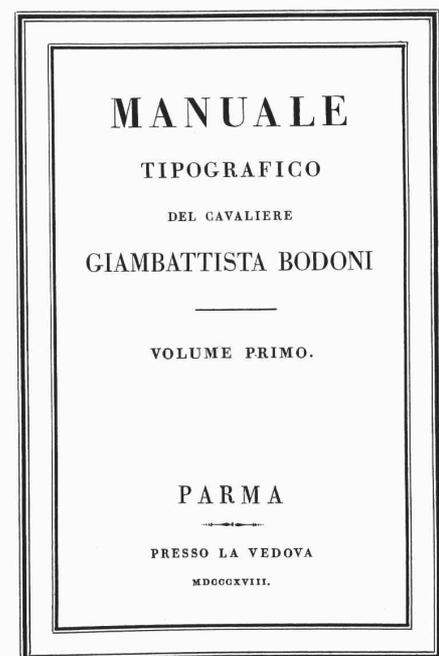
Nos primeiros séculos da era Gutemberg eram os próprios impressores que produziam suas matrizes e fundiam seus tipos. Escrever, editar, imprimir e criar letras eram ofícios que se misturavam. Dos tipógrafos pioneiros que mais conhecemos: Garamond (1480-1561) foi editor na França, Caslon (1692-1766) gravador na Inglaterra, Baskerville (1706-1775) impressor e escritor na Inglaterra, Bodoni (1740-1813) gravador, impressor e editor na Itália.

Os tipógrafos não costumavam finalizar o processo de suas criações com um desenho no papel, mas exercendo ofícios ligados à confecção das matrizes desses tipos. Faziam gravações em baixo relevo – livros já eram impressos antes de Gutemberg, através de blocos de madeira – e os recortes das punções de aço (que batidas sobre material mais mole faziam os moldes, onde finalmente o chumbo era fundido).

O desenho de uma fonte demorava um, dois ou três anos. Tomavam-se medidas exatas de cada uma das partes dos caracteres. Os traços verticais, os horizontais, as serifas, as hastes finíssimas – mas passíveis de serem reproduzidas – a proporção em que a altura da letra redonda excedia as retas etc. Seguiam-se normas estritas sobre espaçamento e o alinhamento.

Uma tipografia podia ser o grande trabalho da vida de um artista. Por isso as fontes batizadas com seus próprios nomes: Garamond, Caslon, Bakerville, Didot, Bodoni...

Bodoni preparou durante anos o seu magnífico *Manual Tipográfico* em que mostra toda a variedade de tipos que havia criado. Mas foi sua viúva quem editou o livro após a sua morte. O volume contém 142 tamanhos distintos de suas tipografias romanas, todas do mesmo estilo, variando desde aproximadamente 4 pontos até 72 (ele considerava necessário produzir uma gradação tal de caracteres, que o olho ao passar de um a outro, praticamente não percebesse a diferença); bordas, ornamentos e signos (astrológicos, medievais, musicais etc); além dos alfabetos desenvolvidas para outras culturas de escrita (hebreu, turco, árabe, etc). O mais importante é que



todo este repertório – por ele criado e por ele utilizado, nos mais diversos impressos – gerou um estilo muito próprio, elegante e atemporal – de composição e diagramação.

Cada set de um alfabeto incluía uma enorme quantidade de caracteres cuidadosamente pensados. Hoje designers e seus micros cospem alfabetos, certamente efêmeros, sem acentos e cedilha. Os nomes: *Dead history* ou *Bye bye cruel world...*

A tipografia *Dead History* foi descrita no catálogo da Emigre (revista que se converteu em produtora de tipos) como a marca do final de uma era de fontes produzidas tradicionalmente. Ela personificaria uma nova atitude a respeito da criação tipográfica, caracterizada pelo desenho de fontes híbridas que são fundamentalmente o resultado da capacidade do computador de funcionar como perfeita ferramenta de montagem. Esta letra foi criada em 1990 por Scott Makella juntando partes da *Centennial* (da Linotype) e da *Vag Ronded* (Adobe), passando por vários redesenhos até ser licenciada para a venda em 1994.

Dead History

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789

Estamos vivendo o momento da tipografia. De uma grande invasão de novas tipografias. Em parte pela facilidade e baixo custo de se criar fontes utilizando computadores pessoais. Em parte pela variada oferta das empresas especializadas.

O atual desenvolvimento tecnológico permite a realização de qualquer coisa. E permite a qualquer pessoa o acesso à esta produção. A tipografia, até então um tópico reservado aos bibliófilos e experientes designers passou a fazer parte do discurso popular. A indústria da editoração eletrônica e a febre da computação desenvolveram interfaces simplificadas para usuários leigos em informática mas também leigos em design. As tecnologias para geração de textos e misturas de palavras com imagens tornaram-se tão poderosas quanto acessíveis. Surgiram novos desenhos de fontes e novas maneiras de usá-las. Qualquer um pode escolher, ou até mesmo criar tipos, diagramar textos e finalmente imprimir seu produto, domesticamente.

Estamos vivendo o momento do excesso tipográfico. As letras adquirem uma personalidade forte. Podem ser ilegíveis e confusas. Pós-modernismo, desconstrutivismo, tipografia da nova era, *cutting edge typography*, maneirismo tipográfico, estética *grunge*. Muitos nomes e variações para uma tendência que teve como uma de suas precursoras a revista *Ray Gun* do designer David Carson.

Fenômeno desde seu lançamento, em novembro de 1992, suas páginas complexas, fracionadas, cheias de imagens explosivas e tipografias mutantes agradaram completamente seu público *cult* — jovens de mais ou menos 20 anos, consumidores da MTV. Em apenas 11 números sua tiragem passou de 55.000 para 120.000 exemplares.

David Carson virou modelo indiscriminado e mau copiado, mundo afora. E o livro *Typography Now - the Next Wave*, editado por Rick Poynor, virou Bíblia. Uma das polêmicas levantadas nele é que com as novas possibilidades estéticas oriundas do computador surge uma reavaliação da feiura ou da falta de arte. Em um de seus depoimentos, o designer americano Barry Deck, diz que o ponto de partida para o design de uma letra não são mais as tradicionais noções de legibilidade ou elegância, mas a sua grande subjetividade e arbitrariedade narrativa.

O suíço e racional Wolfgang Weingart também teria sido um dos pais desta estética. Há quem diga que no caso dele a tipografia não é caótica, mas complexa. Ele diz que criou um estilo tipográfico muito pessoal, uma “expressão particular”. “Uma pessoa descobre o caos, outra vem copiá-lo, transforma em estilo, espalha-se pelo mundo, vira internacional e impessoal.”

Muitos alfabetos da década de 90 – cortados, deformados e sujos – já ficaram datados.

Raramente estas tipografias são autenticamente novas, mas criadas a partir da desconstrução, e reconstrução de antigos alfabetos. E talvez quanto mais autênticas elas sejam, menos possibilidades tenham de sobreviver no futuro. É o caso da *Avant Garde* (1967) que ficou muito mais desgastada do que a *Futura* (1928) – na qual foi inspirada – uma vez que esta, apesar que guardar algumas características art-deco, foi

baseada em proporções clássicas. Tudo indica, então, que não se deve escapar de um sólido conhecimento das bases tipográficas.

Avant Garde

abcdefghijklmnopqrstuvwxy0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789

Futura

abcdefghijklmnopqrstuvwxy0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789

Até há pouco, criar um alfabeto era uma missão muito trabalhosa, para poucos iniciados.

Hoje, aplica-se alguns filtros em uma fonte tradicional dentro do *Illustrator* ou do *Freehand*, transfere-se o resultado para o *Fontographer* e tem-se uma nova fonte. Cheia de problemas, é claro! Uma fonte completa, complexa e tecnicamente boa, ainda é um trabalho e não simples divertimento... Ficou mais fácil, claro!

Para quem está sendo formado, longe da prancheta, do estilete e nanquim, modificar uma letra, redesenhar um alfabeto ou criar uma família tipográfica pode parecer totalmente desnecessário, ou pior, excessivamente banal. As facilidades tecnológicas favorecem a mesmice e a mediocridade. Tanto faz escolher a *Times* ou a *Template*... E por que não arrasar gratuitamente uma elegante *Bodoni*?

Parece ser fácil manipular uma letra. O mistério acabou. A liberdade é total. E por isso é que está começando a ficar difícil. Agora é que se faz sentir a necessidade de um profundo conhecimento tipográfico. Quem quiser sair da mesmice, que volte às regras clássicas.

No início o computador evidenciou o uso de pontos digitais. Depois gerou uma nova estética, símbolo da cultura visual e social de hoje. De ontem? O que será o amanhã?

Várias fontes clássicas foram clonadas em novas. Para os jovens as referências já se perderam...Num artigo de Mark Simonson disponível no site iliveonyourvisits.com, ele comenta ter ouvido de um jovem designer: “*Helvética?* Ah! é aquela letra que parece com a *Arial* ”

Helvética

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789

Arial

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz0123456789

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789

Centenas de designers desenham suas próprias fontes. Vários realmente estão colocados no mercado destes produtos. Mas entende-se mais que são designers de fontes do que tipógrafos. A conotação mudou. A figura do tipógrafo desapareceu. Assim como o do artista gráfico de mãos intintadas.

Mas a tipografia é mais que ferramenta do design. É talvez a sua expressão máxima e mais pura, pois é raramente compartilhada (enquanto expressão) por outras atividades profissionais. Designer tem que saber usar bem a tipografia – sem dúvida! Mas **não precisa** desenvolver novas fontes.

Tipografia não é só o desenho da forma das letras, mas também da sua organização no espaço. É o bom uso das fontes existentes. Um meio de expressão. Uma informação. Não é um simples adereço, nem muito menos apenas a transposição fria, desprovida de emoção ou conotações, de um texto.

BLACKWELL, Lewis. *20th Century Type*. London, Laurence King, 1998

JEAN, Georges. *Writing: The Story of Alphabets and Scripts*. New York, Harry N. Abrams, Inc. 1992.

MALLALIEU, Huon. *The Illustrated History of Antiques*. Philadelphia, A Quarto Book, 1993.

MEGGS, Philip B. *Revival of the Fittest*. New York. R.C. Publications. 2000

ROCHA, Claudio. *Projeto Tipográfico. Análise e produção de fontes digitais*. São Paulo, Rosari, 2002.