



A Tipografia enquanto Processo Civilizacional

Marta Borges

marta.cborges@gmail.com

TÓPICOS

Desenho de Tipos de Letra (DTL), História e Crítica (HC)

PALAVRAS-CHAVE

História da Tipografia, Processo Civilizacional

RESUMO

Através da apropriação de algumas das ideias do sociólogo Norbert Elias (1989) em torno do conceito de “civilização” e da forma como esta se relaciona com o desenvolvimento de uma determinada sociedade, num certo contexto, decidimos na presente comunicação explorar algumas pistas de análise que evidenciam como os diferentes contextos políticos, religiosos e sociais influenciaram de forma determinante a tipografia e a sua evolução e como, ao longo da história da humanidade, a tipografia tem sido utilizada enquanto instrumento de controlo social e, em particular, de homogeneização ou segregação cultural.

Introdução

No presente trabalho exploramos algumas pistas que evidenciam a tipografia não só como um objecto concreto mas também como produto de práticas sociais inscritas num determinado contexto político, económico e social.

Importa-nos compreender quando e como foi a tipografia utilizada enquanto instrumento de controlo social e, em particular, de homogeneização ou segregação cultural. Finalmente, interessa-nos ainda perceber o modo como a tipografia foi ciclicamente incorporando os padrões estabelecidos e as vanguardas ideológicas, contribuindo assim para a sedimentação ou, pelo contrário, para a alteração de cânones estéticos.

Antes de iniciarmos esta breve reflexão sobre a tipografia enquanto “processo civilizacional”¹, interessa tentar definir o que aqui designaremos por tipografia. Este termo teve significados diferentes ao longo da História, e embora tradicionalmente esteja associado à indústria da impressão, “(...) é cada vez mais usada para designar a disposição de qualquer material escrito (...)” (JURY, 2004: 08). Assim, seguindo a definição de David Jury, consideraremos tipografia como compreendendo todas as formas de escrita, apresentadas sob qualquer meio de comunicação, que actuam como intermediário entre o escritor e o leitor.

Só este amplo entendimento do conceito permitirá, em nosso entender, desenvolver uma análise mais atenta às diversas transformações – mas também similitudes – que, desde as antigas civilizações até aos nossos dias, marcaram a evolução de tipografia ao longo da História.

Note-se que referimos apenas alguns momentos da História, sabendo contudo que muitos outros, não menos importantes, ficaram de parte. Esta não pretende ser, assim, uma investigação extensiva mas, ao invés, um primeiro olhar sobre a problemática capaz de identificar “pistas” para posterior desenvolvimento.

A Tipografia enquanto Processo Civilizacional

Procurar compreender as relações entre a tipografia e o Homem exige recuarmos até ao aparecimento da Civilização Suméria, a quem se atribui a origem da escrita que, neste período, era ainda ideográfica², sendo constituída por sinais abstractos traçados sobre placas ou cilindros de barro ainda fresco.

Embora a agricultura fosse a sua actividade fundamental, o desenvolvimento da Cultura Suméria deveu-se ao comércio. No

1. Apropriamo-nos livremente de algumas das ideias do sociólogo Norbert Elias (1989) em torno do conceito de “civilização” e da forma como esta se relaciona com o desenvolvimento de uma determinada sociedade, num certo contexto histórico (no qual acontece o desenvolvimento de técnicas, costumes, conhecimentos científicos, ideias religiosas, visões de mundo, gostos, etc.).

2 Entende-se por escrita ideográfica a utilização de símbolos para a representação de ideias ou conceitos.

3. Entende-se por cuniforme o tipo de escrita executada com um instrumento em forma de cunha.

4. Importa, contudo, chamar a atenção que, como alerta Trigger, esta evolução não significa, de todo, que sociedades que tenham mantido escritas ideográficas não se tenham desenvolvido, nem que esses sistemas tenham impedido quer a alfabetização quer a produção e consumo de material escrito. Um exemplo que ilustra bem esta ideia são algumas das culturas orientais, designadamente a chinesa (TRIGGER, 2004: 65).

âmbito do presente trabalho, importa destacar que, de acordo com as investigações realizadas, sabe-se hoje que as relações comerciais já eram então reguladas por contratos escritos. Neste sentido, nota Grimberg que “encontraram-se na Babilónia bibliotecas inteiras de documentos (...) judiciais e comerciais (...) testemunhos de uma vida económica extraordinariamente intensa.” (1965: 210).

Com o decorrer do tempo, a escrita cuneiforme³, originalmente ideográfica, tornou-se silábica. Esta alteração resultou numa simplificação do sentido. Houve também uma evolução na configuração formal que, perdendo o parentesco com a escrita anterior, se tornou cursiva. Tendo em conta o contexto de abertura em que se dá esta transformação, parece ser possível concluir que a evolução dos caracteres se deveu às exigências de uma intensa actividade comercial que já não se coadunava com uma escrita unicamente baseada num conjunto de signos abstractos afectos a uma só cultura⁴.

Por outro lado, note-se ainda que este intenso contexto de trocas comerciais permitiu igualmente uma disseminação desta forma de notação, ultrapassando os limites da Suméria. Este sistema de representação foi sendo utilizado por outros povos estabelecidos nas margens do rio Eufrates, que os adaptaram à sua própria língua (GRIMBERG, 1965: 201).

No Egipto unificado, cerca de 3000 a.C., as formas de escrita desenvolvidas denunciam claramente o contexto político e religioso em que se inscrevem. A teocracia vigente era fundada numa complexa hierarquia de deuses que conferia todo o suporte teórico para justificar a existência de um faraó deificado e a obrigatoriedade de respeito e obediência ao sistema que ele representava.

Neste contexto, a escrita assume um papel particularmente relevante uma vez que os hieróglifos eram encarados como revelações divinas, e cujo significado e acesso não deveria ser amplamente partilhado (TRIGGER, 2004: 66). Assim sendo, para além dos faraós – cuja origem era tida como divina – também os escribas, pela sua capacidade de produção e compreensão do sistema de escrita, possuíam um elevado estatuto social no Egipto de então.

Os hieróglifos originaram uma escrita cursiva, explicada pela necessidade de uma notação quotidiana mais rápida. Os complexos objectos e animais foram simplificados, transformando-se em formas mais abstractas. Porém, ao contrário da escrita cuneiforme dos Sumérios, no caso da civilização egípcia a escrita cursiva manteve um parentesco com os hieróglifos que lhe deram origem. A semelhança entre os hieróglifos originais e a sua forma cursiva poderá ter-se

devido ao facto de coexistirem no mesmo território, estando os primeiros destinados aos registos religiosos, e os últimos aos registos “mundanos”. Pode-se assim considerar que já no antigo Egipto a escrita surge, de um modo bastante nítido, como uma forma de controlo e segregação social.

Foi na escrita cursiva egípcia, que segundo Grimberg, os Fenícios foram encontrar a sua expressão, num processo de apropriação e adaptação local.

Tal como na civilização Suméria, verifica-se uma vez mais que a actividade comercial contribuiu efectivamente para a difusão do sistema de escrita, visto que também a escrita fenícia chegou a outros povos graças aos intercâmbios comerciais. Como explica Grimberg (1965: 265), foi provavelmente através de contactos comerciais estabelecidos no Chipre e Creta, já depois do século X a.C., que os gregos adoptaram parte das letras fenícias.

Embora os Fenícios tenham tido um papel preponderante enquanto fundadores da escrita ocidental, a invenção do alfabeto é geralmente atribuída à civilização Grega.

Antes da conquista e unificação do grande Império Romano, os povos que habitavam o território onde hoje se localiza a Itália viveram numa posição de alternância política e cultural em relação aos seus vizinhos – designadamente os Etruscos, que dominaram este espaço entre os séculos VIII e VI a.C.. Os Romanos aproveitaram em seu favor a convivência com outros povos, o que contribuiu para o seu desenvolvimento político, económico e cultural. Um dos reflexos deste intercâmbio cultural está patente no modo como, ao longo tempo, os Romanos foram capazes de desenvolver um alfabeto próprio, a partir do Etrusco que, por sua vez, era já um desenvolvimento do Grego.

Desde os séculos V e IV a.C. até ao século III d.C., Roma lançou-se na conquista de um vasto Império. O crescimento do Império acompanhou o processo de formação da cultura Romana. Como é conhecido, os Romanos foram grandes admiradores da cultura grega – que apropriaram e adaptaram logo após a conquista da Grécia. Contudo, importa notar que os Romanos receberam ainda muitas outras influências culturais, provenientes das diferentes partes do seu Império. Em todas elas, os Romanos revelaram saber aproveitar o que de melhor encontraram, adaptando-as às suas necessidades. Foi o resultado dessa síntese criativa, a par de uma estratégia política assente na ordem e disciplina, que permitiu manter coeso, este complexo e extenso conjunto de povos e culturas que compunha o Império Romano.

A arquitectura e escultura de carácter monumental estavam nesta civilização ao serviço do Estado e do Império, assumindo de uma grande importância. Neste contexto, também a tipografia, associada ou não a estas formas de arte, servia os mesmos propósitos – glorificar o Imperador de Roma e o seu Império.

Outra importante característica do povo romano é a sua visão pragmática da vida. Verifica-se que também neste contexto a tipografia assume diferentes formas, revelando uma permanente busca de adequação do desenho das letras à função que estas desempenham. Conhecemos hoje três formas de escrita legadas pelos Romanos e seu império: a capital quadrada, capital rústica e a uncial.

A primeira, cujo nome deriva das suas proporções que se assemelham às de um quadrado, é talvez a que melhor ilustra a política do Império. Estas letras versais eram essencialmente utilizadas para celebrar as grandes conquistas e feitos militares, e podem ser observadas sobretudo nas inscrições epigráficas e lapidárias – muito embora, como refere Paul Heitlinger: “(...) não foi uma letra exclusivamente lapidar, também foi usada para documentos escritos sobre papiro ou pergaminho.” (2006:19).

O carácter monumental das inscrições em capital quadrada é veiculado por uma conjugação de diversos factores. Neste sentido, David Jury sublinha justamente que “(...) o indiscutível sentido de prestígio é transmitido através dos materiais utilizados, da posição das palavras em relação às outras (centrada e justificada) e ao leitor (altura acima da cabeça) e da escala, ao passo que as letras em si (verticais, proporcionalmente quadradas e amplamente espaçadas) são desenhadas para ficarem equilibradas e simétricas.” (2004: 35).

Já a capital rústica, tipografia mais condensada que a anterior (tinha menos de metade do comprimento das letras quadradas), foi desenvolvida sobretudo para se obter uma maior economia de espaço e de tempo pois supõem uma execução mais rápida. Desempenhava, assim, uma função diferente, sendo sobretudo usada para anúncios e outros registos quotidianos.

Finalmente, e tendo em vista a aceleração do processo de escrita, surge a uncial, uma forma cursiva usada para documentos comuns. Nesta evolução da escrita foram-se mudando gradualmente as formas das letras e surgiram finalmente os caracteres minúsculos.

Por outro lado, é relevante notar que, tal como no antigo Egipto, os escribas romanos desempenharam um papel estratégico, sendo elementos fundamentais para o bom funcionamento do Império, contribuindo para garantir toda a gestão e bom

funcionamento de um vasto território. Importa contudo sublinhar que, não sendo a escrita entendida como uma revelação divina, o seu estatuto não era tão elevado quanto o dos escribas egípcios.

É com a escrita do Império Romano, nas suas diferentes formas, que poderemos considerar que estão finalmente consolidadas as bases para o desenvolvimento dos caracteres ocidentais⁵.

Entre os séculos IV e VI d.C., com a desagregação do Império Romano e a ascensão do mundo bárbaro-germânico, a Europa de então modificou-se radicalmente a nível político, económico, social e religioso. Assiútu-se a fluxos migratórios de diferentes tribos e a miscigenação cultural consequente da sua fixação, dos quais resultaram novos agrupamentos de povos, que viviam isoladamente.

Foi da percepção desta profusão cultural, e na tentativa de constituir uma unidade nacional, que nos finais do século VIII, o rei franco Carlos Magno procurou colocar em prática uma estratégia de reorganização do território conquistado, simplificando o idioma latino, eliminando dialectos que se tinham entretanto tornado autónomos, e promovendo um novo tipo de escrita que substituiu os diversos estilos usados em todo Novo Império do Ocidente.

Assim, em 789, Carlos Magno instituiu por decreto a minúscula Carolínea que se manteve como padrão de escrita em toda a Europa até cerca do ano 1000. As letras Carolíneas distinguem-se pelas suas formas arredondadas e regulares, o que as diferencia claramente das outras letras que até então coexistiam. Caracterizam-se ainda pela clara influência romana, evidente no desenho das capitulares quadradas instituídas como norma para a titulação dos manuscritos.

A imposição de uma escrita uniforme inseriu-se num contexto mais amplo de restauração de um reino. Neste sentido, não bastaria a imposição de um único idioma e sistema de escrita, era também crucial impor uma única religião. Para tal, o rei franco precisava da Igreja e da sua unidade doutrinária e litúrgica como aliados, colaborando activamente na conversão forçada dos povos conquistados.

A Igreja teve assim, no período medieval, um determinante “papel civilizador” (justamente no sentido de civilização proposto por Elias, 1989). Usando as igrejas e mosteiros como centros difusores, os membros do Clero exerceram uma forte influência a nível político e administrativo, económico, social e cultural, através da regulação e imposição de usos e costumes e do controlo do desenvolvimento das artes, conferindo a toda a cultura medieval um carácter religioso e doutrinário. A existência de uma única forma de escrita reconhecida pelo Poder (Clero e Nobreza) assumiu-se como uma crucial

5. Não foi só na forma e estética dos caracteres que esta civilização teve influência. Ela foi também determinante na compreensão e definição das relações entre letras que hoje denominamos de *tracking* e *kerning* (HEITLINGER, 2006:19).

ferramenta na imposição de uma determinada visão de civilização – não admira, portanto, que as letras Carolíngicas constituam ainda hoje uma referência incontornável como norma tipográfica ocidental.

De facto, e com o decorrer dos séculos, surgiram vários estilos de letra tendo como referência a norma Carolíngica. No norte da Europa, acentuou-se os traços e os seus pontos de transição o que conduziu a letras regulares, condensadas e sobretudo angulosas. Estas letras, extremamente contrastadas, tomaram o nome de *Black Letters*, pela cor em que eram registadas; ou Góticas, pelo período histórico.

Numa época em que maioria da população era analfabeta e o acesso à informação não abrangia muitos outros para além dos membros religiosos, como refere Bacelar (1998: 12), a escrita desenvolveu-se nos domínios do poder secular. Nos *scriptoriums* dos mosteiros, os monges copistas dedicavam-se a redigir e/ou copiar livros à mão que depois iluminavam cuidadosamente.

As letras góticas, de formas tortuosas, criavam enormes dificuldades na interpretação dos registos. A manutenção de uma tipografia difícil de ler foi fomentada por interesses religiosos, políticos e sociais dos poderes eclesiásticos e políticos (GELB, 1963 *apud* TRIGGER 2004: 65). Apenas membros do clero, alguns membros da alta nobreza e eruditos abastados tinham acesso aos livros. Desta forma o acesso ao conhecimento era condicionado e a diferenciação social era determinada quer pela capacidade de produção e interpretação dos registos quer pela encomenda e aquisição de manuscritos iluminados.

No entanto, a Idade Média não foi só um período de retrocesso. Com o decorrer do tempo, assistiu-se a um maior dinamismo político, económico, social e cultural.

No século XII fundaram-se as primeiras universidades⁶ em diversos pontos da Europa. Consequentemente, assistiu-se ao ressurgir de uma cultura laica e ao abandono gradual do dogma religioso, a escrita deixa assim de ser património exclusivo das ordens religiosas.

Embora o comércio do livro já existisse, este objecto ainda não era de uso quotidiano. Em parte devido ao reduzido número de exemplares produzidos já que eram inteiramente manuscritos. Com a fundação das universidades e conseqüente alargamento da instrução foi necessário descobrir métodos mais rápidos e económicos de produzir livros.

O surgimento da impressão, em meados do século XV, não esteve relacionado com a tipografia em si mas antes com a necessidade

6. É importante referir que Carlos Magno, na sua reorganização do império, decidiu reformar a educação. O monge inglês Alcuino elaborou um projecto de desenvolvimento escolar que a partir das ideias clássicas estabelecia os programas de estudo a partir do ensino literário (gramática, retórica e dialéctica) e do ensino científico (aritmética, geometria, astronomia e música). A partir do ano 787, surgiram decretos que recomendavam a restauração de antigas escolas e a fundação de novas, quer monacais quer palatinas. No século XII, muitas das universidades criadas surgiram de escolas estruturadas segundo das ordens de Carlos Magno, que se destacaram por seu alto nível de ensino, ganham a forma de Universidades.

de reduzir o tempo implicado na produção de livros (SMEIJERS, 1997: 43), num contexto de alargamento do número de leitores e de crescimento do ritmo de procura, ao qual os escribas não conseguiam já responder convenientemente (BAINES E HASLAM, 2005: 45).

A invenção da impressão (e da tipografia no seu sentido tradicional) é atribuída a Johannes Gutenberg. Este ourives adaptou os blocos de impressão já em uso na Europa, introduzindo tipos individuais de metal, aperfeiçoou a prensa gráfica, inspirado pelas prensas utilizadas no fabrico do vinho e desenvolveu tintas mais resistentes à base de óleo. “O princípio inventado por Gutemberg permitiu imitar a escrita manuscrita, conseguindo a transformação desta numa escrita mecanizada.” (BACELAR, 1998: 10), contribuindo para a aceleração e consequente aumentando quer da produção de livros quer da circulação da informação escrita. Nesta altura, quer como reacção a este processo mecânico, quer como fruto da crescente alfabetização, Warren Chappell (1999: 92) refere que se assistiu a um desenvolvimento notável da caligrafia por toda a Europa, de tal modo que o século seguinte viria a ser a época dos grandes manuais de caligrafia.

Esta resistência à inovação causou alguns obstáculos à penetração da impressão. Ainda assim, nos finais do século que a viu surgir, a impressão estava já sedimentada por toda a Europa. Talvez para contornar essa oposição – ou talvez numa certa nostalgia –, verifica-se que os primeiros livros impressos se assemelhavam aos manuscritos medievais. Os impressores, seguiram os padrões e as convenções estéticas do seu tempo, tomando como modelo os caracteres góticos e frequentemente acrescentando manualmente capitais iluminadas e outras decorações. Só com o decorrer do tempo, a Textura⁷ de Johannes Gutemberg foi sendo substituída por outras tipografias.

Quando a imprensa chegou a Itália, centro do Renascimento, gerou novas tipografias que reflectiram o contexto da época. O Renascimento, período compreendido entre o início do século XV e finais do século XVI, caracterizou-se pela passagem do pensamento religioso, teocêntrico e simbólico, dominante na Idade Média, para um pensamento que tendia a colocar o Homem e suas capacidades como centro das explicações⁸. As primeiras tipografias denominaram-se Romanas e apareceram na década de 1460 (e são nestas que encontramos a origem da maioria das fontes usadas hoje em dia). Pensadores humanistas, começaram a dar verdadeira importância ao desenho dos tipos e rejeitaram as formas góticas em detrimento de letras mais largas e abertas.

7 A textura, variante da letra gótica, caracteriza-se pela anulação radical das formas redondas, em detrimento de formas quebradas, dando origem a uma letra esguia e praticamente hexagonal. Nos primeiros tipos móveis que fundiu Gutenberg fez uma adaptação desta forma caligráfica.

8. Como nota Lupton (2008: 17), em 1529 o francês Geoffry Tory publicou um conjunto de desenhos que representam as formas das letras associadas à anatomia humana. “Geoffry Tory afirmava que as letras deveriam reflectir o corpo humano ideal. A respeito da letra A, escreveu: “a barra transversal cobre o órgão reprodutivo masculino, significado que a Modéstia e Castidade são requeridas, acima de tudo, daqueles que procuram conhecer letras bem proporcionadas”.” (Lupton, 2008: 16)

No já no final do século XVI, o Renascimento entrou em declínio dando espaço ao desenvolvimento de sistemas políticos, económicos, sociais e religiosos distintos e que viriam a caracterizar o Barroco dos séculos XVII e XVIII.

No período de transição, o rei francês Louis XIV, fundou por decreto, em 1640, a *Imprimerie Royale*, com o objectivo de ressuscitar o esplendor nacional. A partir do ano 1692, uma comissão real investigou e debateu até finalmente obter, em 1702, um tipo construído sobre uma grelha ortogonal totalmente baseado em conceitos matemáticos: o de Philippe Grandjean. Este tipo que, depois de aprovado, passou a chamar-se *Romain du Roi*, reflecte ainda o carácter linear do processo e a atitude científica típica do Renascimento. Contudo, ilustra já a centralidade política da figura do monarca que caracteriza as monarquias absolutistas do Barroco.

Se o Renascimento foi um período de grandes alterações estruturais e culturais caracterizadas por um espírito humanista e racional pelo contrário, no Barroco, a Igreja Católica e as monarquias instalaram-se novamente como estruturas fechadas e dominadoras. Abalada pelas dissidências reformistas dos Protestantes, a Igreja Católica procurou reforçar a sua imagem através da centralização do poder na autoridade papal. Também a nível político se assistiu a um reforço e centralização dos poderes que culminou no Absolutismo régio, de origem divina – e cujo expoente máximo terá sido talvez o rei francês Louis XIV, também apelidado de “Rei Sol”.

O exercício do poder recorreu em parte à edificação de imponentes e luxuosas catedrais e palácios cuja aparência procurava estimular diferentes emoções através do exagerado movimento curvilíneo. Também a tipografia ilustrou o gosto pelo excesso ornamental e estilístico do Barroco. “De um modo geral, as letras barrocas parecem mais modeladas e menos manuscritas do que as formas renascentistas (...)” (BRINGHURST, 2006: 141).

A ordem e o poder eram também demonstrados pela imposição de sistemas de controlo e repressão. E enquanto nos primórdios da impressão, os poderes políticos e religiosos tinham visto nesta tecnologia uma forma de espalharem as suas mensagens e doutrinas, com o advento do século XVII passou a considerada uma ameaça. Assim, de forma a regular o conhecimento instituiu-se a censura e a emissão de licenças de impressão, até então exigidas para se exercer tal actividade, foi limitada e muitas das existentes foram canceladas. Por outro lado, a Santa Inquisição criou o Index, uma lista de livros

proibidos. Assim, a Igreja controlava a edição e circulação dos livros, evitando conteúdos considerados hereges.

A força de alguns sistemas monárquicos e religiosos poderá explicar o parco desenvolvimento da indústria tipográfica em determinados países europeus. Tal não significa contudo, que o Barroco não tenha sido uma época estimulante a nível do desenvolvimento das letras.

A segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX foram, em toda a Europa, um tempo marcado pelas revoluções e inovações. No campo político, eclodiram as revoluções liberais que puseram fim ao absolutismo régio, destacando-se, entre outras, a Revolução Francesa (1789) que marcou decisivamente o triunfo do liberalismo, fundador das democracias burguesas. Institui-se a igualdade de todos os cidadãos perante a lei e a valorização pessoal pelo trabalho e formação. No campo económico, assistiu-se a progressos crescentes da industrialização, e conseqüente aumento da produção e dos serviços.

A tipografia acompanhou as correntes de pensamento dominantes. “O neoclassicismo e o romantismo não são movimentos sequenciais na história europeia. Eles marchavam lado a lado durante o século XVIII e boa parte do século XIX, vigorosamente opostos em alguns aspectos, intimamente unidos em outros. Tanto as letras neoclássicas quanto as românticas aderem a um eixo racionalista, e ambas parecem mais desenhadas que escritas, mas é possível fazer algumas distinções precisas entre as duas. A diferença mais óbvia está no contraste.” (BRINGHURST, 2006: 144-145).

Com a Revolução Industrial acreditava-se que a tipografia deveria satisfazer as exigências do aumento da produção e conseqüente desenvolvimento da sociedade de consumo. Da necessidade de anunciar produtos e serviços surgem as titulares – tipos maiores e pesados com distorção dos elementos anatómicos das letras clássicas. Surgem letras floreadas, letras com a altura, largura e profundidade expandidas ou condensadas cuja principal função era chamar a atenção. É nesta altura que aparecem as primeiras letras sem serifa. A tipografia divorcia-se totalmente da tradição caligráfica, abandonando-se a procura das formas perfeitas já que relação do todo se torna mais importante que a identidade de cada carácter.

Muitos foram os que consideraram estas “distorções” grosseiras e imorais, ligadas a um sistema industrial destrutivo e desumano. Inspiradas ou inscritas no movimento *Arts & Crafts*⁹, surgem letras profusamente curvas que contrariam as formas impostas pela prensa industrial.

9. Movimento fundado na segunda metade do século XIX, por alguns teóricos ingleses como John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) que rejeitando os processos industriais e os seus materiais defendia uma estética romântica e uma recuperação dos processos criativos das instituições medievais, ao uso exclusivo de materiais naturais e ao fabrico de peças únicas e originais, pelo método artesanal na procura de uma arte pura.

10. Movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de Fevereiro de 1909, com a publicação do Manifesto Futurista, pelo poeta italiano Filippo Marinetti.

Por outro lado, desde a segunda metade do século XIX até aos nossos dias (como vemos mais à frente neste trabalho), muitos foram os que viram na tecnologia novas soluções para o desenho tipográfico. O número crescente de invenções científicas e tecnológicas, as guerras e revoluções, e os colapsos económicos, que marcaram o final do século XIX e o início XX, contribuíram para a instauração de novas forças políticas e sociais bem como de novas formas de pensamento.

O Futurismo¹⁰ surge neste contexto e constituiu uma ruptura com a tradição clássica. Centrando-nos na tipografia, sublinhe-se que a nova interpretação da realidade ignorou as rígidas convenções e passaram-se a usar letras com vários ângulos, cores e tamanhos. Procurou-se expressar sensações, e as noções de legibilidade e ordem deram lugar ao ritmo e contraste. As letras e assumiram também novos significados e configurações na página.

Na primeira metade do século XX, assiste-se à crescente simplificação formal das letras que foram reduzidas aos seus elementos básicos compositivos. A título de exemplo, em 1927, Karel Teige, tipógrafo checo, enuncia no seu Manifesto *Moderní Typo* o que a tipografia construtivista defendia: “A libertação das tradições e dos preconceitos: ultrapassar os arcaísmos e academismos; a eliminação de qualquer ornamentação. O desrespeito pelas regras académicas e tradicionais que não se fundamentam em razões ópticas concretas e que apenas representam fórmulas rígidas, tais como a secção dourada ou a unidade de caracteres tipográficos.” (JAROSLEV, 2005 *apud* JURY 2007: 30). Estas ideias em torno da necessidade de ruptura com o passado, em busca de um ideal de simplificação formal das letras deram origem a um conjunto de alfabetos experimentais que tinham o módulo como base construtiva¹¹.

11. O alfabeto “De Stijl” (1919), de Theo van Doesburg, foi talvez a primeira tentativa de reduzir as letras à sua estrutura elementar. Baseando-se unicamente em blocos rectangulares, horizontais e verticais, este foi o início de uma série de exercícios que viria mais tarde a desenvolver na Bauhaus.

Também Jan Tschichold foi uma figura central do desenvolvimento de tipografia a partir dos ideais modernistas. Em *Die Neue Typographie* (1928), Tschichold, refere “Buscamos a simplicidade: assim, requeremos desenhos de letra simples e claros” (TSCHICOLD, 1928 *apud* BACELAR, 1998: 99).

Como sempre aconteceu ao longo da História, o desenvolvimento e evolução da tipografia tem revelado uma íntima relação com os avanços tecnológicos, bem como com o contexto mais amplo em que estes surgem (que, como vimos, frequentemente condicionaram e/ou potenciaram a evolução do desenho das letras). Com o advento das novas tecnologias, que se afirmaram por todo mundo desde a segunda metade do século XX, verifica-se que o desenvolvimento tipográfico tem estado sobretudo associado a estas inovações, não sendo ainda tão evidentes, provavelmente pela proximidade histórica, outros factores que o influenciam. Surgiram, assim, um número infinito de tipografias concebidas propositadamente para se adaptar às características específicas de cada uma das tecnologias. Por outro lado, a própria tecnologia

tem-se revelado uma fonte de inspiração *per se*, sendo frequentemente incorporada no próprio desenho das letras.

Na década de 1960, Wim Crowwel desenvolveu o “*New Alphabet*”, um alfabeto modular a partir de blocos rectangulares, propositadamente para exibição em ecrãs.

Na década de 1980, com a vulgarização dos computadores pessoais e impressoras de jacto de tinta, surgiram fontes¹² que exploravam as capacidades plásticas destas tecnologias. Os alfabetos incorporaram propositadamente cor, mancha e textura, bem como próprios erros que muitas vezes advêm da sua utilização. Este é um período marcado por um grande fascínio e desejo de experimentar as novas possibilidades que a tecnologia oferece.

Com o aparecimento de monitores cada vez mais sofisticados, das impressoras a laser de alta resolução e das tecnologias de desenho de fontes como a linguagem *PostScript*, *TrueType* e, mais recentemente, o *OpenType*¹³ o desenho de letras é cada vez menos limitado tecnicamente. “Hoje, a tipografia é produzida com equipamentos sofisticados, que não impõem tais regras. As únicas limitações residem em nossas expectativas.” (VAN BLOKLAND E VAN ROSSUM, 2000 *apud* LUPTON 2008:29).

Nota Final

Em todas as esferas da actividade e do pensamento humano assistimos a uma constante alternância entre vanguarda e tradição, fazendo com que normas e convenções mudem ao longo do tempo, num permanente diálogo entre inovação e tradição. Como vimos, também a tipografia tem sido, ao longo dos séculos, condicionada por convenções. Cite-se, por exemplo, o caso dos grandes manuais de caligrafia do século XVI e dos posteriores manuais de estilo para compositores tipográficos, impressores, e editores – que “(...) incluem normalmente convenções relativas a trabalho de impressão, medidas e imposição e revisão de provas bem como à composição de texto.” (JURY, 2007: 38) – em circulação desde a década de 1890¹⁴, que denotam claramente a forma como foram sendo construídas determinadas noções acerca da tipografia e seu arranjo gráfico na página.

Mas não só imposições de ordem técnica determinam a manutenção ou alteração de determinadas formas. Como vimos ao longo desta breve reflexão, os cânones estéticos de cada época têm contribuído para a implementação de normas – ainda que nem sempre concretizadas em documentos formais, como os manuais estilísticos¹⁵.

12. Conjunto de tipo ou glifos. No âmbito da tipografia digital (isto é, desenho de letras em computador) a fonte é o conjunto de glifos ou a informação digital que o codifica.

13. O formato “*PostScript*” baseia-se numa linguagem de programação da empresa Adobe, originalmente criada para impressão e posteriormente modificada para o uso em monitores, que fornece um conjunto de comandos para o desenho de letras, permitindo um maior controlo de como são exibidas. O “*True Type*”, desenvolvido pela Apple Computer e licenciado à Microsoft, foi desenvolvido para o mesmo fim, de forma a concorrer com a linguagem “*PostScript*”. Recentemente, o “*OpenType*”, veio substituir os formatos “*TrueType*” e “*PostScript*”, combinando ambas as tecnologias.

14. “*Mechanic Exercises de Moxon* (Londres 1683) foi o primeiro manual de impressão completo em qualquer língua. *Modern Printing: a Handbook of principles and Practice of Typography and the Auxiliary Arts* de Jonh Southward, publicado em 1898, continuou a ser uma obra de referência para aprendizes de impressores/compositores ainda durante o século XX.” (Jury, 2007: 38).

15. Jury relembra como o tipógrafo Jonh Baskerville fora ferozmente criticado no seu tempo: “O contraste do traço (que muda de grosso para fino) dos seus tipos de letra, a negrura da tinta e a brancura e maciez do papel que usava, bem como a ausência dos elementos decorativos na sua obra levam os críticos mais ferozes de Baskerville a afirmar que a leitura dos livros impressos por ele provocava cegueira.” (2007: 23).

Contudo, importa reforçar que a tipografia se apresenta não só como forma de consolidar convenções estéticas mas também como instrumento para a revolução. De facto, muitos foram os que, ao longo da História, desafiaram as normas e convenções contribuindo para o avanço técnico e formal desta disciplina.

Para Trigger, a tipografia pode também estar associada à definição de identidade nacional. Neste sentido, refere que a decisão de adoptar um novo sistema de escrita ou alterar substancialmente um antigo envolve sempre uma negociação da identidade. Os sistemas podem ser adaptados, com um maior ou menor grau de alteração, como sinal de respeito da cultura dominante ou, pelo contrário, alterados profundamente, como expressão da identidade local. (TRIGGER, 2004: 66-67)

Um bom exemplo da utilização da tipografia enquanto ferramenta para a consolidação e promoção de uma determinada ideias de identidade nacional é a utilização das letras Góticas na Alemanha enquanto símbolo nacional. Como nota Christopher Burke, as letras góticas foram promovidas na Alemanha em todos os períodos de crise de identidade nacional. O primeiro período de crise acontece durante a Reforma, ainda a Alemanha não existia enquanto Estado. Burke nota que estas letras foram usadas em 1523, na primeira impressão da tradução de Lutero do Novo Testamento, avançado com a hipótese de se encontrar neste episódio a origem do sentimento de pertença das Góticas à cultura alemã. No século XVI, enquanto toda a Europa do Sul usava as Romanas, o Norte da Europa continuava com as Góticas. O uso progressivo de letras Romanas e o seu sucesso foi então encarado como uma ameaça à autoridade alemã.

Durante o Iluminismo, a ampla utilização das Romanas em todos os livros e a forte influência da França – que, no século XIX, culminou com as invasões de Napoleão Bonaparte e a ocupação da Alemanha – contribuiu para que, uma vez mais, se reforçasse o forte carácter simbólico e identitário das Góticas para os alemães.

Finalmente, com o regime nazi, as Góticas são novamente apropriadas na afirmação e reforço de uma certa ideia de identidade nacional¹⁶.

Não nos interessa aprofundar este exemplo da Gótica, importando sobretudo realçar o modo como a tipografia se assume frequentemente como mecanismo de integração ou segregação social. Como vimos, a escrita tem contribuído, de diferente modos, para reforçar o sentimento de pertença a um determinado grupo, bem como para demarcar e estabelecer diferenças entre indivíduos.

16. Tschihold relata a perseguição de que foi alvo durante o regime nazi: "Alguns anos depois de "Die Neue Typographie", Hitler chegou. Fui então acusado de criar uma tipografia e uma arte não germânicas". (Gottschall, 1988 apud Bacelar, 1998: 104).

Seria interessante desenvolver uma análise semelhante para o contexto português, no sentido de perceber não só o modo como a tipografia evoluiu ao longo da História, mas também como foi condicionada pelos diferentes contextos políticos, sócio-económicos e culturais. No entanto, a escassez e dispersão de referências sobre este assunto dificultam esta tarefa.

“Os caracteres de Imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica em Portugal” (1941) de Manuel Canhão é talvez um dos mais significativos contributos sobre esta matéria, explorando largamente o contexto histórico português e as razões políticas e económicas que, segundo o autor, contribuíram para o fraco desenvolvimento da tipografia nacional. Entre as principais causas apontadas para a diminuta expressão do desenho de letra de origem portuguesa, Canhão refere o incentivo à importação de tipos e punções estrangeiros. Conclui, assim, que “emquanto que quase em todos os ramos de actividade artística em Portugal se destrinça o pensamento e a acção sobre arte antiga e arte contemporânea, nos caracteres a arte não tem história como valor nacional. Sem criação e marcha disciplinada, a arte dos caracteres em terras portuguesas é de completa de acção estrangeira em domínios nacionais. (...) Não há, pois, caracteres portugueses!” (CANHÃO, 1941: 118).

Importa, contudo, aprofundar a investigação sobre o contexto português, de modo compreender melhor quais as condições contribuíram para o desenvolvimento ou enfraquecimento de tipos de letra portugueses e, assim, comprovar cientificamente estas controversas afirmações de Canhão. É também fundamental traçar a história do desenho de letras em Portugal, procurando preencher o vazio de referências entre os importantes calígrafos como Manuel Andrade de Figueiredo (1670-1735) e Ventura da Silva (1777-1849) e designers contemporâneos como Dino dos Santos e Mário Feliciano.

De este modo, concluímos este pequeno exercício ficando com a convicção que o desenvolvimento dos sistemas de escrita ao longo do tempo oferece um modelo pertinente para compreender as mudanças culturais das diferentes sociedades e civilizações. Este tipo de análise permite, por outro lado, conhecer e reflectir sobre o carácter simbólico das letras e do impacto profundo que, a diversos níveis, a tipografia teve, tem e certamente virá a ter.

Por fim, reafirmamos o interesse e urgência de, face à escassez de trabalhos científicos disponíveis, aprofundar e alargar o âmbito da investigação sobre o desenvolvimento do desenho de letras no contexto português ao longo da História.

Bibliografia

- ANSELMO, Artur – **História da Edição em Portugal, Volume 1, Das origens até 1536**, Porto: Lello & Irmão, 1991.
- ANSELMO, Artur – **Relações tipográficas entre a França e Portugal: A edição das Coplas de Mingo Revulgo impressa por Germain Gaillard em Lisboa**, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983.
- BACELAR, Jorge – **A Letra: Comunicação e Expressão**, Estudos em Comunicação, Covilha: Universidade da Beira Interior, 1998.
- BAINES, Phil; HASLAM, Andrew – **Tipografia – función, forma y diseño**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- BRINGHURST, Robert – **Elementos do Estilo Tipográfico**, São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- BURKE, Christopher – **Paul Renner, The art of typography**, Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999.
- CANHÃO, Manuel – **Os caracteres de Imprensa e a sua evolução histórica, artística e económica em Portugal**, Lisboa, Porto e Coimbra: Grémio Nacional dos Industriais de Tipografia e Fotogravura, 1941.
- CHAPPEL, Warren – **A Short History of the Printed World**, Vancouver: Hartley & Marks Publishers, 1990.
- ELIAS, Norbert – **O processo civilizacional: investigações sociogenéticas e psicogenéticas** (2 volumes), Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- FORTUNA, Carlos – **Identidades, Percursos, Paisagens Culturais**, Oeiras: Creta, 1999.
- GILL, Eric – **Ensaio sobre tipografia**, Coimbra: Almedina, 2003.
- GRAY, Nicolette – **A History of Lettering, creative experiment and letter identity**, s.l.: Phaidon Press, 1986.
- GRIMBERG, Carl – **História Universal – Da aurora da civilização ao crescente fértil**, vol. 1, Lisboa: Europa-América, 1965.
- HEITLINGER, Paul – **Tipografia – Origens, formas e usos**, Lisboa: Dinalivro, 2006.
- HOUSTON, Stephen (coord.) – **The First Writing – Script Invention as History and Process**, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- JURY, David – **O que é a Tipografia?**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007.
- KANE, Jonh – **Manual de Tipografia**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2002.
- LUPTON, Ellen – **Pensar com Tipos**, São Paulo: Cosacnaify, 2008.

PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela
Cernadas – **História de Arte Ocidental e Portuguesa, das
Origens ao Final do Século XX**, Porto: Porto Editora, 2001.
SMEIJERS, Fred – **Counter punch**, Londres: Hypher Press, 1998.