

A tipografia sem a tipografia

Norberto Gaudêncio Junior*

Folheando um livro antigo, é comum passarmos os dedos sobre a superfície do papel, apreendendo e experimentando a impressão pelo toque, não só pelo olhar. Para os que lidam com a palavra impressa, uma letra pode ser tão física quanto um aperto de mãos, ou seja, um olho treinado *sente* a impressão. Ao contrário da escrita, na qual predomina a bidimensionalidade, na antiga impressão tipográfica a tridimensionalidade, ainda que sutil, esteve sempre presente. No entanto, nos modernos sistemas de impressão, e na tela do computador, novamente ausente. E, se hoje as *type foundries*¹ da era digital reeditam as tipografias clássicas para este novo meio, todos eles parecem *achata*dos, carecem da *pegada de sentido*, que os tipos móveis modulares, nas mãos de artistas mais habilidosos, produziam de forma tão eficaz (Figura 1).

Acredita-se que a tipografia tenha sido responsável pela separação e pela especialização da visão em detrimento da sinestesia e do intercâmbio entre todos os sentidos. O invento de Gutenberg, portanto, seria um dos responsáveis pela formação do homem fragmentado e especializado, características que o moldaram por mais de cinco séculos e que só seriam superadas com o advento da era da eletricidade. Pelo menos essa é a opinião de Marshall McLuhan, em seu clássico *A galáxia de Gutenberg* (1972). Segundo esse autor, o advento da impressão tipográfica, acompanhado da descoberta da perspectiva, na Renascença, eliminou o caráter tátil que encontrávamos na tradição oral e, de forma restrita, nos manuscritos medievais. Por *tátil* entendemos a interação entre os sentidos, formando um todo perceptivo mais complexo e rico. A escultura e a arquitetura, por exemplo, são extremamente táteis, pois possuem uma orientação multidimensional do espaço. A pintura renascentista e a impressão tipográfica, ao contrário, privilegiam a perspectiva e uma orientação única do espaço.

Entretanto, antes de avançarmos no debate sobre o conceito de tatalidade na tipografia, seria interessante lançarmos um olhar mais atento sobre os processos originais de confecção e impressão



Fig. 1

* Designer gráfico e professor universitário. Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Autor do livro *A herança escultórica da tipografia*, publicado pelas Edições Rosari. Assina a coluna *Cultura Gráfica*, na revista *Tecnologia Gráfica*, em que aborda aspectos histórico-culturais das artes gráficas, do design e da tipografia. Leciona na Universidade Presbiteriana Mackenzie e no Instituto Europeo di Design (IED). Coordena o curso de pós-graduação “Produção e Planejamento de Mídia Impressa” da Escola Senai Theobaldo de Nigris.

¹ *Type foundry* é uma companhia que produz e/ou comercializa fontes tipográficas. Essas fontes podem tanto ser criações originais, quanto redesenhos de fontes clássicas ou customizadas para um produto ou empresa. Originalmente, as *type foundries* produziam e vendiam tipos fundidos em metal ou entalhados em madeira, utilizados para compor textos que seriam impressos pelo sistema tipográfico de impressão. Hoje, as *type foundries* produzem fontes que são manipuladas em ambientes digitais, como em softwares de edição de texto e editoração eletrônica, podendo ser impressas ou não.

tipográficos, pois o tipo móvel gutenberguiano, quando impresso, fraturava o papel criando uma textura que *sentíamos tanto pelos olhos quanto pelas mãos*. Não encontramos, então, certas restrições ao caráter “apenas visual” da palavra impressa?

O tipo escultórico

Para muitos estudiosos o surgimento da impressão foi um processo evolutivo, parte de um desdobramento que não afetou de imediato os meios de produção dos livros, pois tanto escribas como impressores duplicaram textos para um mercado relativamente restrito. Outra característica que contribui para esse ponto de vista moderador é o fato de que manuscrito e impresso pouco se distinguiram nos primórdios da imprensa. Gutenberg, por exemplo, produziu seus tipos servindo-se da escrita gótica do período como modelo. Em contrapartida, também era comum os copistas utilizarem livros impressos como originais a serem copiados em seus manuscritos.

O trabalho do tipógrafo, obviamente, possuía convenções diversas daquele exercido pelos escribas. O componedor de tipos móveis era utilizado para a conveniência do leitor e, passadas suas experiências inaugurais, o século XVI já testemunhava o alvorecer da maturidade tipográfica. Nessa época, os impressores introduziram diversos recursos – tais como cabeçalhos, notas de rodapé, tabelas, gráficos, quebra entre parágrafos, intertítulos – que passaram a guiar o leitor de forma sincronizada pelo conteúdo da página. Essa ênfase no sistema e no método, tão característica da cultura impressa, constitui, talvez, sua maior revolução. O caráter de fixação e permanência introduzido pela tipografia tornou-se um dos requisitos básicos no avanço do aprendizado na Era Moderna. Se antes os manuscritos acumulavam erros e imprecisões, em uma forma pouco sistemática de fixação do conteúdo, o impresso, por sua vez, permitiu sua organização e preservação para futuros leitores. A memória coletiva, a partir de então, encontrou na arte de “escrever por meios mecânicos” sua maior aliada.

Somente por volta de 1500 a tipografia inicia seu processo de emancipação da escrita. Entretanto, é necessário cautela com esse conceito de ruptura, pois os modelos caligráficos da Antiguidade permaneciam como principal fonte de inspiração para os tipógrafos renascentistas. O italiano Aldo Manuzio, considerado o maior livreiro e impressor escolástico da Renascença, por

exemplo, classificou a itálica desenhada por seu tipógrafo Francesco Griffo como “uma letra cursiva de beleza transcendente e que parece escrita pela própria mão”. Portanto, se o gestual caligráfico permanecia como modelo, quais foram as principais novidades propostas pelos primeiros tipógrafos?

Fiéis à redescoberta do passado clássico, facilitada, como vimos, pelo caráter de preservação da palavra impressa, vários artistas e empreendedores gráficos se debruçaram sobre os arquetipos das letras manuscritas para cobri-los com as regras e precisões características do ideário renascentista. Essa tarefa de mediação entre a forma manuscrita e a forma tipográfica coube, em um primeiro momento, aos habilidosos ourives que, à medida que o ofício gráfico amadurecia, se especializaram na figura do talhador de punções, do inglês *punchcutter*. Resumidamente, o processo de produção dos tipos móveis consistia em bater uma vareta com os espaços internos da letra gravados em relevo (a contrapunção) sobre uma matriz de metal não enrijecida (a punção). Depois de enrijecida pelo calor, a punção era trabalhada com limas para que se definissem os contornos externos da letra em relevo.

Ainda que o resultado impresso fosse bidimensional, os tipógrafos produziam um artefato tridimensional, aspecto que os aproximava mais dos escultores do que dos escribas. Obviamente, isso não constituía nenhuma novidade, pois o arquetipo dos caracteres humanísticos também derivava das antigas capitulares romanas lapidárias, entalhadas na pedra, tais como as presentes na Coluna de Trajano, em Roma. No entanto, cabe ressaltarmos que na atividade tipográfica a habilidade para entalhar um caractere deveria se enquadrar em um processo voltado para os interesses de uma produção em escala. Muitas contrapunções, por exemplo, serviam para marcar os espaços internos de diferentes caracteres. Surgia, com isso, uma função de mediação e padronização em que cada caractere, pensado de forma invertida, era projetado para se adaptar de forma customizada a um ferramental. Portanto, nesse novo paradigma imposto pela tipografia, as habilidades manuais do tipógrafo estavam a serviço tanto da arte quanto da ciência.

Esse processo também acumulava muitas imperfeições, fato que aproximava o ofício do tipógrafo daquele do escriba. O talhador de punções trabalhava o tipo em seu tamanho real, o que impedia o nível de precisão no traçado hoje disponibilizado pela tecnologia digital. Não é difícil imaginarmos a habilidade necessária para confeccionar um caractere de corpo 8, utilizando

limas de diversos modelos e formatos. Nesse trabalho, bastante intuitivo, cada caractere era ajustado opticamente no ato de entalhar, privilegiando *a relação corporal do tipógrafo com o tipo*. Com as tecnologias gráficas do século XX, esse elo é bruscamente rompido, e cabe a nós questionarmos se algo de essencial não se perdeu nesse processo.

O tipo superficial

Em 1818, após vários anos de pesquisa, Aloys Senefelder inventou o processo litográfico de impressão. Gutenberg imprimia a partir de uma matriz em relevo; já a litografia transfere sua imagem de uma superfície plana, a pedra litográfica. Pela primeira vez, desde a invenção da imprensa, o desenho tipográfico *se desvincula de sua natureza escultórica*, libertando-se das restrições mecânicas do tipo móvel modular, pois o artista pode desenhar livremente na pedra litográfica.

É importante destacarmos que comercialmente o surgimento da litografia não ofereceu maiores perigos à tipografia tradicional, essencialmente voltada para o mercado livreiro, pois esse novo sistema atendia à demanda por novos produtos gráficos – tais como cartazes, rótulos e revistas ilustradas – que cercavam o cotidiano de uma população urbana em franco crescimento. No entanto, ao romper com o mecanicismo gutenberguiano, o artista litográfico, em muitos casos, não conseguiu se livrar do modelo tipográfico construído nos últimos séculos. Nomes fundamentais da história do cartaz francês, como Toulouse-Lautrec e Chéret, decalcaram suas letras de modelos tipográficos livrescos que dificilmente se ajustariam à natureza plana da impressão litográfica.

Segundo Walter Benjamim, “os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam” (citado por Plaza, 2001, p. 10). Ainda que escape ao nosso julgamento avaliarmos as habilidades de um gênio como Lautrec para desenhar suas letras na pedra litográfica, constatamos certa ingenuidade deste, e de outros artistas do período, que perseguiram um conceito clássico de tipografia em uma matriz que permitia uma abordagem mais criativa e livre do que aquela imposta pelo rígido modularismo da matriz tipográfica.

O século XX aceleraria o abandono progressivo da natureza escultórica da tipografia. Esse processo irreversível, que culmi-

nou com a editoração eletrônica na década de 1980, teve seu primeiro impacto com o aprimoramento da *fotocomposição*² nas décadas de 1950 e 1960. Se os antigos tipógrafos eram obrigados a lidar com texturas, asperezas e outras irregularidades características do manuseio do metal, com a fotocomposição esse contato desaparece, pois a fotografia é impessoal e não comporta falhas. Quebra-se, com isso, parte do elo que ainda unia a tipografia à escrita.

Para o historiador da tipografia Warren Chappell (1999), produzir e imprimir os tipos móveis eram tarefas essencialmente físicas, pois o contato com a estrutura e a anatomia do caractere tipográfico preservava uma relação de escala e proporção semelhante à que se mantém com a caneta e o papel. Chappell, que foi um defensor da tipografia tradicional, acreditava que reduzida a processos fotográficos teria perdido seu caráter de linguagem ao unir o físico e o mental. Lamentava, também, que os modernos sistemas de impressão, como o ofsete³, transfiram a letra *para a superfície* do papel, ao contrário da tipografia tradicional, que a dirigia *para dentro* dele:

Estas são algumas das razões por que a moderna impressão deveria constantemente ser comparada aos seus primórdios. A resistência da prensa, quando o metal momentaneamente repousa na profundidade do papel, e a elasticidade formal da tinta ainda estabelecem critérios sobre o poder da palavra impressa. A chave para esta comparação deveria estar na resposta para esta questão: a página se parece com um original? Uma boa página impressa em uma prensa é um original. Não é uma imagem de uma página, nem uma simulação, é um impresso tipográfico feito a partir de tipos. Neste simples fato repousa a integridade e a importância permanente da impressão tipográfica. (p. 274)

Eric Gill, importante tipógrafo inglês do século XX, certa vez afirmou que “letras são coisas, e não imagens de coisas” (citado por Chappell, 1999, p. 267). Ainda que a fotocomposição tenha suplantado o tipo escultórico de Gutenberg – tão caro a tradicionalistas como Chappell –, a confecção da arte-final permanecia *nas mãos* dos artistas gráficos, pois cola, tesoura, régua, caneta e outros materiais dessa natureza continuavam indispensáveis em suas pranchetas de trabalho. No entanto, com

² A fotocomposição foi um sistema de composição tipográfica feito pela projeção de caracteres sobre um papel ou película fotossensível. Esta tecnologia foi introduzida na década de 1940, mas só se tornou predominante dos anos 1950 e 1960, fazendo desaparecer a composição manual de tipos móveis e as máquinas de composição tipográfica, como a Linotipo. A fotocomposição era designada “composição a frio”, por oposição à composição tipográfica tradicional, chamada de “composição a quente”.

³ O ofsete, herdeiro da litografia, é o mais popular dos atuais processos industriais de impressão, utilizado na confecção de livros, revistas, embalagens a cartão, embalagens metalizadas, dentre outros. Sua matriz é uma chapa de alumínio plana que transfere a imagem entintada para um cilindro revestido por uma manta de borracha e desta para o suporte, configurando um processo *indireto* de impressão. Portanto, ao contrário da impressão tipográfica, em que a matriz relevográfica entintada entra em contato direto com o suporte, fraturando-o, no ofsete a manta de borracha transfere uma película uniforme de tinta para este, sem deixar maiores marcas.

a introdução dos primeiros Macintosh na década de 1980, esses materiais migraram para o universo asséptico dos programas de computador. A tipografia, antes palpável, agora decididamente deixa de ser uma coisa para tornar-se uma *imagem desta coisa*.

A tecnologia digital, portanto, constituiu a primeira grande quebra do paradigma tipográfico tradicional, pois seu alcance vai muito além de discutirmos se uma letra é sólida como o metal, flexível como um filme fotográfico ou imaterial como a informação digital. Com ela, boa parte das teorias até então dedicadas à tipografia cai por terra, pois, se antes as condições materiais e técnicas da matriz de impressão determinavam seus alcances e usos, hoje, na ausência dessa matriz, a tipografia está livre para trafegar de um meio para outro. Uma página de livro pode ser pintada, riscada, colada, amassada ou rasgada e, essencialmente, não deixará de ser o que é: um pedaço de papel repleto de letras. No ambiente digital, por sua vez, a tipografia pode ser retocada, adquirir som e movimento, ou mesmo se metamorfosear em outra linguagem. Se para os postulados clássicos da tipografia a letra se fixava como certeza nas entranhas do papel, na tela do computador ela é cambiante e flutuante, deixando de ser apenas um registro para tornar-se, também, um processo.

Parece, mas não é

Em seu site, a *type foundry* ITC (International Typeface Corporation) anuncia um de seus produtos, uma fonte chamada ITC Old Book, que “dá a aparência de impressos antigos e demonstra sinais de desgaste, captando claramente o sabor dos antigos, irregulares e imperfeitos impressos”. Não é necessário muito esforço para concluirmos que, apesar de bem-intencionada, essa fonte passa longe de proporcionar a experiência tátil de um impresso tipográfico. Para Paul Hayden Duesing, crítico da revista *Fine Print*, digitalizar uma tipografia clássica, como a Janson, seria como “tocar Bach em um sintetizador” (citado por Heller & Meggs, 2001, p. 23).

Desde as primeiras inscrições rupestres, a escrita é um sistema tecnológico, não importa se nas representações do homem primitivo, na caligrafia do escriba ou nos tipos do impressor. Obviamente que nos dois primeiros ela resultava de um traço único, de um gesto quase autoral. Com a tipografia esse componente de individualidade se esvai, pois os tipos são impessoais. No entanto, como vimos, o trabalho de confecção do tipo gráfico modular mantinha parte desse *gesto criador* comum à escrita.

Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan (2000), durante a Renascença – período em que a tipografia se afirma – os homens e suas ideias é que produziam a técnica, ao passo que hoje, na Era Moderna, é a técnica que serve de ponto de partida para o processo criativo. A tecnologia hoje, sobretudo a digital, é tão intensa e autogeradora que já não possibilita mais uma intervenção crítica sobre esse processo. ITC Old Book é apenas uma dentre as muitas fontes disponibilizadas nos catálogos das *type foundries* digitais que tentam captar o espírito da tipografia clássica. O problema é que esse fascínio pelo tradicional não passa de mera imitação dos processos técnicos e materiais que caracterizavam o passado tipográfico. Para o teórico do pós-modernismo Frederic Jamenson (2000), esse tipo de abordagem não passa de um simulacro, uma “miragem reluzente”, que colabora para o esmaecimento de nossa historicidade, ou seja, da possibilidade de experimentarmos a história ativamente. Afinal de contas, se é relativamente fácil utilizarmos uma fonte digital que capte “claramente o sabor dos antigos, irregulares e imperfeitos impressos”, por que deveríamos nos preocupar em travar contato real com essas moribundas tecnologias?

Um diálogo com o passado

Em brilhante conferência, o poeta, historiador e tipógrafo Robert Bringhurst (2003) aprofundou esse questionamento. Para ele, os atos de escrever e ler são tão unidos que qualquer pessoa alfabetizada estaria habilitada para a tarefa física de pegar uma caneta e escrever. Com a tipografia, chamada por ele de “letras pré-fabricadas”, parte dessa relação se manteve. Ler uma página impressa por tipos móveis, portanto, envolvia o “restabelecimento mental do ato de escrever letras”. Prossegue Bringhurst:

Então a caneta foi substituída pelo teclado. E a pré-fabricação entrou nos lares. Agora as pessoas “escrevem” (como ainda dizem) pressionando teclas com seus dedos. Este toque pode ser gracioso ou desajeitado, violento ou gentil, ardente ou hesitante. O resultado, no entanto, será a mesma Times corpo 10, ou Helvetica, ou Courier, ou qualquer outra fonte que esteja instalada na máquina. Isso, claro, altera o processo de escrita, mas também altera a leitura. Para aqueles que não experimentam o ato real de fa-

zer letras, a leitura não é psicofísica, é abstrata. A proliferação do computador pessoal tem levado muitas pessoas a aprender a digitar, mas, com a mudança da caneta para o teclado, o leitor tem se tornado cada vez mais um espectador. (p. 16)

Para Bringhurst e Chappell, escrever, imprimir e ler não eram atividades passivas. Ampliamos, com isso, o conceito de tipografia escultórica para além da mera qualidade de manufatura, pois a tipografia tradicional herda da escrita parte de sua eficácia de unir o físico ao mental. Com isso, questionamos também se a tipografia, pelo menos em sua forma inicial, teria mesmo se restringido a estressar a visualidade do homem moderno.

Diante de tudo o que foi descrito, o desafio que se coloca é o de pensarmos a tipografia sem a tipografia – ou seja, desvinculada das questões materiais que caracterizavam a impressão tipográfica –, como um organismo vivo e em pleno diálogo com as tecnologias do presente. No entanto, é preciso cuidado para que esse resgate não esbarre em um historicismo vazio, em que essas velhas tecnologias nos sirvam apenas como objeto de contemplação ou mera curiosidade museológica. Travar contato com as formas iniciais da cultura impressa é, portanto, uma ótima oportunidade para entendermos como ela se organizava e produzia seus significados e, acima de tudo, como as novas tecnologias lidam com as idiosincrasias dessa herança.



REFERÊNCIAS

- Argan, G. C. (2000). *Projeto e destino*. São Paulo: Ática.
- Bringhurst, R. (2003). The voice in the mirror. *Printing History: The Journal of American Printing History Association*, 23(2), 3-20.
- Chappell, W. & Bringhurst, R. (1999). *A short history of the printed word*. Washington: Hartley & Marks Publishers Inc.
- Eisenstein, E. (1997). *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elliman, P. (2001). City of words. *Eye Magazine* 40, 10, 62-69.
- Gaudêncio Junior, N. (2004). *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Edições Rosari.
- Heller, S. & Meggs, Ph. B. (Orgs.) (2001). *Texts on type: critical writings on typography*. New York: Allworth Press.

Jameson, F. (2000). *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.

McLuhan, M. (1972). *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo.

Plaza, J. (2001). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

O presente trabalho visa resgatar as principais variantes que cercam a natureza escultórica da tipografia, colocando-as em diálogo com os recentes processos industriais, em busca de indícios que garantem a manutenção de seu fascínio na linguagem gráfica contemporânea. | *With this work, we will redeem the main variants that surround typography's sculptoric nature, connecting them in a dialogue with the recent industrial processes, in the search of traces which assure the maintenance of their fascination within the contemporary graphic language.*

RESUMO | SUMMARY

Tipografia. Impressão tipográfica. Processos de impressão. Gutenberg. Linguagem gráfica. | *Typography. Letterpress. Printing processes. Gutenberg. Graphic language.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

43

NORBERTO GAUDÊNCIO JUNIOR

Rua Martim Francisco, 448/302 – Vila Buarque
01226-002 – São Paulo – SP
norberto@mackenzie.br

RECEBIDO 20.03.2009
ACEITO 15.04.2009