

Fernanda de Oliveira Martins e Edna Lucia Cunha Lima\*

# Tipografia não é invisível, é espelho

\* **Fernanda de Oliveira Martins** é designer, atuante em tipografia, desenvolveu diversas fontes corporativas. É professora e pesquisadora nas áreas de Tipografia e Design, em especial na Amazônia. Cursa doutorado em História do design na ESDI/UERJ. Atua em políticas culturais ligadas ao Design.  
<fernandaforminform@gmail.com>

**Edna Lucia Cunha Lima** é professora Adjunta do Departamento de Artes e Design da PUC- Rio.. É autora de capítulos de livros e de artigos sobre litografia e tipografia brasileiras.  
<ednacunhalima@gmail.com>

**Resumo** Ao observar uma página impressa é possível identificar a época em que esta foi produzida. Se o tipo, aquele retângulo ideal onde o corpo da letra, a linha de base, ascendentes, descendentes coexistem permanece inalterado, os elementos que compõem a página mostram uma considerável evolução. As mudanças observadas estão relacionadas a aspectos do contexto histórico, técnica e avanços tecnológicos que se interpõem entre o texto, o tipógrafo, o produto gráfico e o leitor. No amplo campo discursivo, onde os significados são negociados, o design torna visível práticas culturais compartilhados, permitindo que o objeto gráfico seja espelho de seu momento histórico. Dada sua relevância na história da tipografia o foco deste trabalho reside nas inovações ocorridas no livro impresso, mais do que impressos efêmeros.

**Palavras chave** Tipografia, História da Tipografia, Memória Gráfica.

**Typography is not invisible, but a mirror**

**Abstract** A close observation of a printed page give us clues of the time in which it was produced. If the type, that ideal rectangle where the body, baseline, ascendants, descendants coexist remains unchanged, the elements of the page show considerable progress. Changes are related to aspects of the historical, technical and technological advances that stand between text, typographer, graphic product, and the reader. In the broad discursive field where meanings are negotiated, design reveals shared cultural practices, turning graphic object into reflections of its historical contexts. Given its relevance in letterpress history the focus of this work lies in the innovations that have occurred in the printed book, rather than ephemera.

**Keywords** Typography, Typography History, Graphic Memory.

## Introdução

A representação gráfica da fala é a escrita, seja ela manual, mecanizada ou digital. É da escrita manual que a tipografia herda algumas das suas características mais marcantes, como a linearidade. Representar o fluxo contínuo de sons das palavras passou por diversos experimentos como a escrita circular do disco de Festos (escrita minoica) e mesmo o sistema bustrofédon, no qual ao terminar uma linha, invertia-se o sentido do desenho das letras, espelhando-as.

Quando, em meados do século XV, Gutenberg se propõe a mecanizar a escrita criando tipos móveis, parte de um alfabeto, o Romano, e de um modelo de livro aceito em sua época, o códice, escrito em pergaminho e também em papel. São as peculiaridades dos livros religiosos de seu tempo que servem de modelo para este livro inicial. Sua Bíblia de 42-linhas é um produto da Alta Idade Média com o design das letras repetido nos tipos, seu tamanho (corpo), tudo de acordo com o que era canônico naquele momento. É um clichê repetir que Gutenberg imitou o livro manuscrito medieval. O que aconteceu, indubitavelmente, foi transpor para outra tecnologia o que eram os conceitos básicos da leitura, sem discutí-los. Desta forma conseguiu que seu produto fosse aceito no mercado.

Mas voltando o olhar para a página medieval, vemos algumas diferenças marcantes. A mais óbvia é o uso de cores tanto nas iniciais ornamentadas quanto nas rubricas. As rubricas, textos em vermelho, aplicados pelo rubricador, marcam inícios de trechos de texto, como o princípio de capítulos. As iniciais em destaque podiam ser ornamentadas ou historiadas, que significa que ilustram parte do que está escrito na página, com o uso abundante de recursos coloridos.

Embora chamar os ilustradores para fazer seu trabalho na página e mesmo imprimir em cores tivesse sido experimentado, o que vence é a tendência de abandonar a cor.

Ao adotarem os tipos romanos, a página se modifica. Diferenças de corpo para destaque em iniciais e títulos passam a ser padrão. O espaço dentro do parágrafo se estabelece como uma possibilidade de, por proximidade indicar sequenciamento ou separado, mostrar a passagem de unidades escritas.

As ilustrações em gravuras, xilogravuras ou gravura em metal passam a ser a norma. Mas ao invés do antigo uso frequente, as gravuras eram colocadas fora do texto inicialmente, no início do livro e agora outras estruturas começam a fazer parte deste objeto gráfico. A fórmula manuscrita de Aqui começa o Livro e Aqui termina o Livro, dá lugar a páginas pré-textuais de apresentação da obra, com títulos, autoria e, a princípio, homenagens aos patronos, licenças de autoridades eclesiásticas e governamentais e às pós textuais, falando dos detalhes da produção.

O livro deixa de ser um objeto de difícil acesso, caríssimo, para aos poucos democratizar sua distribuição. Para tal, vive sempre um paradoxo: deve ser tradicional para ser lido por todos o tempo todo, e diferente para atrair, pela novidade, o olhar do leitor.

É possível identificar a época de um livro pela sua materialidade. Sua visualidade, a funcionalidade, são frutos da tecnologia disponível, de seu contexto histórico e do componentes culturais que envolvem sua produção. As mudanças observadas estão relacionadas a aspectos do contexto histórico, técnica e avanços tecnológicos que se interpõem entre o texto, o tipógrafo, o produto gráfico e o leitor.

### 2. Tipografia - a evolução da visualidade nos livros

O primeiros incunábulo, livros impressos nos primeiros 50 anos do advento da impressão tipográfica foram projetados para se parecerem com os livros manuscritos da época em forma, diagramação, cores e estilos de letras. O fato dos livros impressos se parecerem com os manuscritos tem muito mais a ver com os consumidores do que com os produtores. Os exigentes consumidores estavam acostumados com os livros manuscritos. A regularidade da letra, a linha compacta, a delicada textura das páginas que escribas se esforçavam para ofertar aos seus consumidores estabeleceram as convenções a ser seguidas. Mais que uma jogada de marketing, os produtores de livros, tipógrafos e editores, compartilhavam deste contexto e visualidade e por esta razão seguiam normas e padrões de forma e diagramação dos livros de sua época.

Figura 1 Da esquerda para a direita: Bíblia Latina, atribuída a Johann Gutenberg e Peter Schöffer, cerca de 1454-1455, e página do Saltério da Mogúncia atribuída a Fust e Schöffer, 1460. Fonte BIBLIOTHÈQUE MAZARINE, 2016 e WIKIPEDIA, 2016.



Em aparência, os primeiros livros impressos (Figura 1), pouco se diferenciavam dos códices manuscritos – seja no tamanho ou estrutura –, e, principalmente, na escolha tipográfica – textura para livros litúrgicos, bastarda para textos legais e ainda rotunda e gótica-antiqua. A *lettera antiqua* para textos antigos e a chancelaresca eram a escolha dos humanistas italianos. Gutenberg em seus primeiros impressos optou por usar um

modelo de letra, a Textura Quadrata, e regras de diagramação emprestadas do livro manuscrito, criando um objeto cuja aparência e formato eram facilmente reconhecidos por seus contemporâneos (Figura 2). Seus seguidores o acompanharam nestas escolhas.

Os livros impressos, entretanto, assumiram as potencialidades que a técnica oferecia e, ao longo das primeiras décadas. Códices não apresentavam páginas de rosto nem colofão. O folio, seguramente uma característica indispensável no livro, se estabelece definitivamente no início do século XVI. Em relação a cor, segundo Twyman (1998), as dificuldades que a tecnologia da época interpunha acabaram por consolidar o livro preto e branco.



Figura 2 Detalhe de página com tipos de Gutenberg, Bíblia Mazarina, ca. 1460.  
Fonte BIBLIOTHÈQUE MAZARINE, 2016.

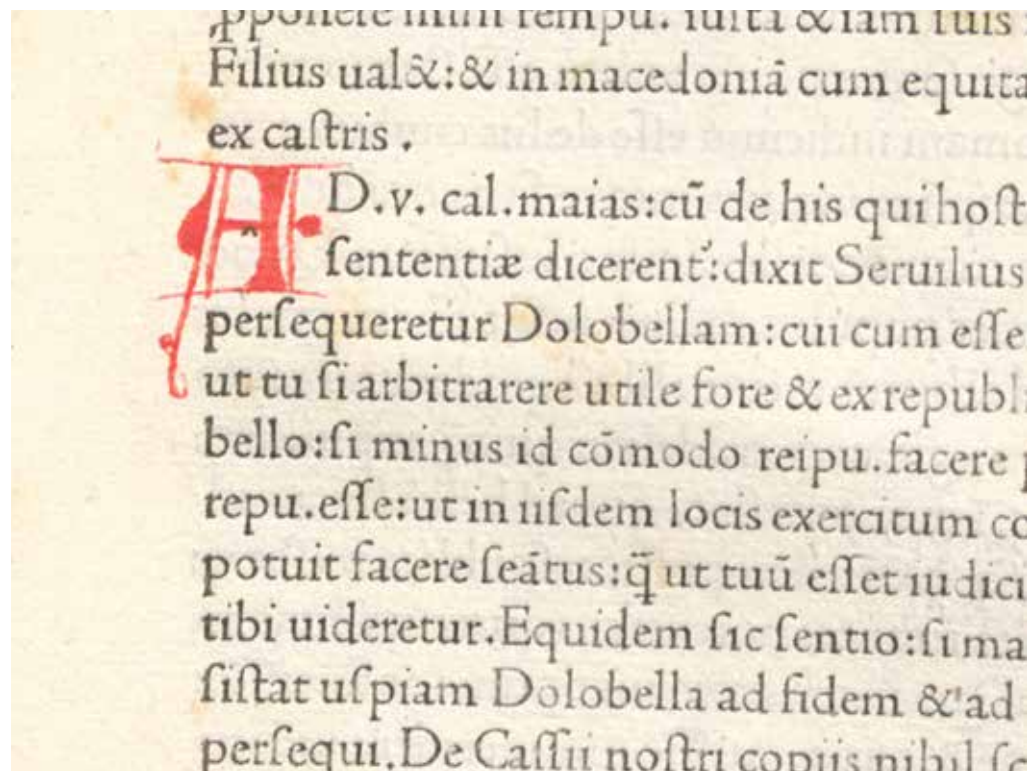


Figura 3 Detalhe de página da *Epistulae ad Brutum*, de Petrarca, com tipos romanos de Jenson, 1471.  
Fonte BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, 2016.

Entretanto, foi no desenho das letras onde ocorreram inovações fundamentais na visualidade da página impressa. É em Veneza, por volta de 1465 que surgem os primeiros tipos romanos, aperfeiçoados por Nicolas Jenson (Figuras 3 e 4), é o início uma mudança na forma das letras alterando a textura e a visualidade da página. O editor Aldus Manutius, também em Veneza, segue com a tradição dos tipos romanos e introduz, em 1500, os primeiros tipos baseados na letra cursiva da Chancelaria Papal, que hoje identificamos como itálicos. Encomendados ao gravador Griffo (Figuras 5 e 6), são tipos menores, mais limpos e mais legíveis. É a vitória da técnica do *punchcutter* (gravador de punções) sobre a pena dos escribas.



Figura 4 Eusebius, De Evangelica Praeparatione, Veneza: Nicolas Jenson, 1470. Tipo romano de Nicolas Jenson, o primeiro a ser conscientemente projetado de acordo com ideais tipográficos libertados dos modelos manuscritos.

Fonte COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 2016.



Figura 5 Fonte de Griffio para a publicação de Pietro Bembo, De Aetna dialogus, Veneza, Aldus Manutius, 1495.

Fonte BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, 2016.

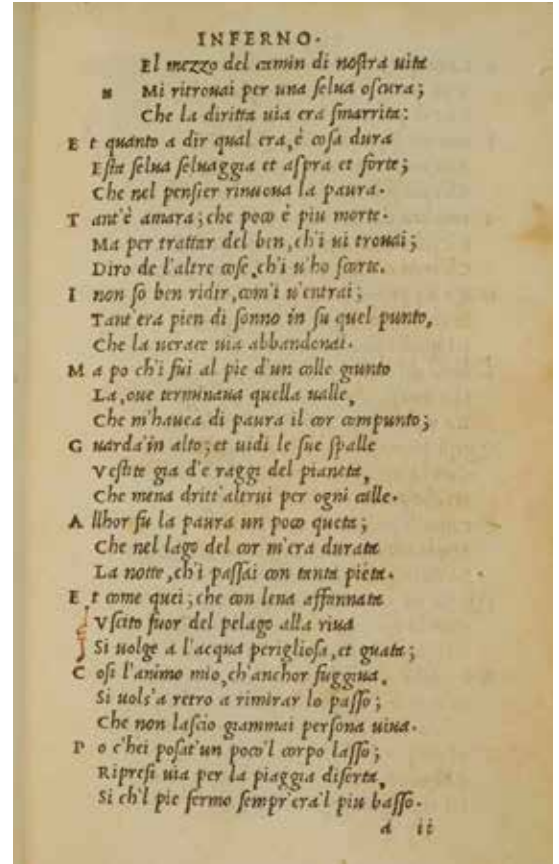
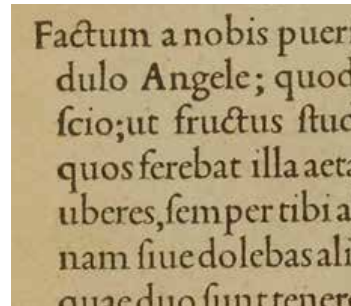


Figura 6 Página de Dante Alighieri, Le Terze Rime, Veneza, Aldus Manutius, 1502, com fonte cursiva de Griffio, 1501.

Fonte BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, 2016.

Griffo trabalhava para Aldus, o mais importante editor do início do século XVI, que escolheu utilizar a itálica em sua popular série de autores clássicos. Foi uma escolha comercial, uma vez que os tipos eram mais estreitos e portanto ocupavam uma área menor. Uma das consequências do uso desta fonte mais econômica: os livros foram reduzidos em tamanho. Se tornam livros mais compactos, práticos e baratos, cujos temas clássicos estavam dirigidos aos acadêmicos que povoavam as jovens universidades e representam o início uma nova era na edição (STEINBERG, 1996: 9-11).

As transformações que ocorrem no desenho de tipos nos últimos 30 anos do século XV e início do XVI provocam uma mudança na visualidade do livro impresso e por consequência na cultura gráfica do período. Esta noção, tratada por Roger Chartier (2006) em seu livro *Inscrever e Apagar*, é um conceito proposto por Armando Petrucci, que afirma que cultura gráfica de uma sociedade é o conjunto dos objetos escritos, e também das práticas para sua produção, provenientes de um determinado tempo e lugar. Sob este conceito encontram-se reunidas as diferentes formas de escrita, e sua variedade de usos – manuscritos, pinturas, impressos e epígrafes –, e a pluralidade de utilizações (CHARTIER, 2002:78).



**Figura 7** Luca Pacioli. *Divina Proportione*, Veneza: A. Paganius Paganinus, 1509.

Fonte COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 2016.



**Figura 8** Albrecht Dürer. *Underwysung der Messung*, Nurenberg, 1525.

Fonte COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 2016.

Os editores e os designers de tipos se tornam figuras centrais no universo do livro impresso no século XVI. Os primeiros são responsáveis por todo o processo de produção dos livros, iniciando pela seleção dos textos a serem publicados, até a escolha do formato, fontes tipográficas, ilustração e acabamento. A criação e produção dos tipos de metal se torna uma profissão independente das empresas impressoras. Estabelecem-se profissionais dedicados apenas ao desenho e fundição de tipos, em ambientes distintos dos editores, como Claude Garamond, que segue a tradição dos tipos romanos venezianos.

Por aproximadamente 300 anos, os métodos para imprimir textos (especialmente as prensas) pouco mudaram, por outro lado, as várias atividades relacionadas à impressão foram sendo refinadas (TWYMAN, 1998: 64-66). É a tipografia e a ilustração que provocam as mais importantes alterações no livro até o final do século XVII.

Além dos tipos franceses de Estienne e Garamond, o Renascimento também buscou a construção geométrica racional e lógicas humanistas no desenho e produz manuais de construção de alfabetos como o de Pacioli (1509) (Figura 7), Albrecht Dürer (1525) (Figura 8) e Geoffroy Tory (1529),

No século XVII, tipos de metal começaram a ser cortados em tamanhos melhores e melhor definição. Ornamentos tipográficos floresceram como recurso para decoração da página impressa. Mesmo permanecendo a limitação do tamanho do papel passível de ser colocado na máquina, a página menor permite que várias páginas sejam impressas em uma única passada. Como consequência, esquemas de imposição de página surgem nos manuais técnicos nesta época. As tintas de impressão também melhoraram. O resultado foi a redução do preço dos livros e o estabelecimento de editores comercialmente importantes, como Elzevir, nos Países Baixos, que publicavam livros pequenos com letras miúdas. O menor preço ampliou o mercado dos livros, estimulando a leitura.

Além da Holanda, os principais aprimoramentos tipográficos ocorreram na Inglaterra, com Caslon e Barkerville, e na França (Figuras 9, 10 e 11). As fontes de Caslon, por suas qualidades formais e legibilidade se tornaram reconhecidas como a fonte nacional do país. Baskerville altera o eixo do contraste das letras, modernizando-as.

O aperfeiçoamento das técnicas de gravação, seja na fundição de tipos, seja produção de imagens gravadas, são responsáveis pela alterações visuais mais relevantes neste período. Após 1800, mudanças significativas nos desenhos de tipos, que os alfabetos de Baskerville anteciparam, ocorrem nas fontes criadas por Didot e Bodoni (Figura 12). Os alfabetos, cujas características principais eram tomadas de empréstimo da lógica dos movimentos e contrastes gerados pelo movimento da mão que caligrafava com uma pena, agora assumem formas independentes, novos contrastes, modularidades, eixo vertical. O tipos de metal começaram a ser cortados em tamanhos melhores e com melhor definição. Ornamentos tipográficos floresceram como recurso para decoração da página impressa.

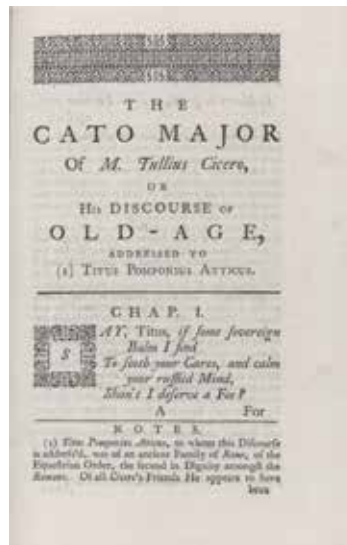


Figura 9 Fonte de Caslon. Página de rosto de Benjamin Franklin, 1744. Fonte STEINBERG, 1996.



Figura 10 Fournier le Jeune, *De l'Origine et des Productions de l'imprimerie*, 1759. Fonte STEINBERG, 1996.

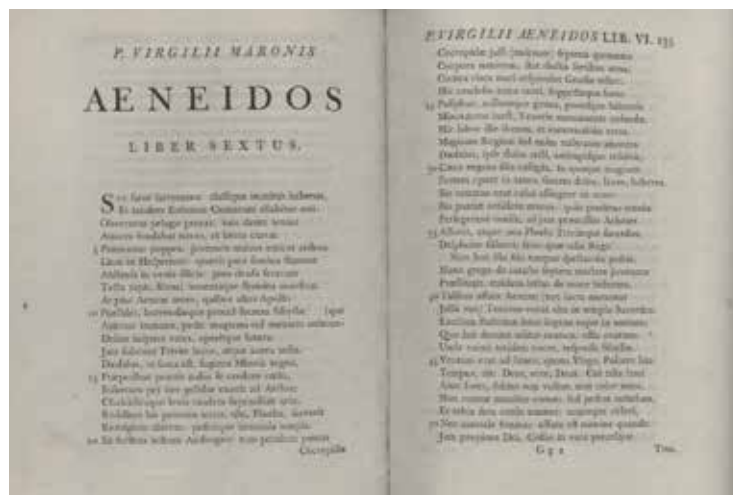


Figura 11 Páginas de *Bucolica*, de Virgílio, fonte e impressão de John Baskerville, 1757. Fonte STEINBERG, 1996.

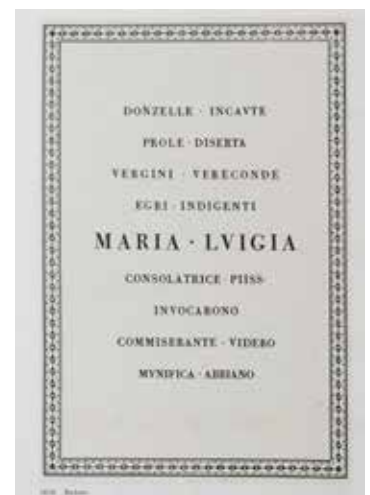


Figura 12 Página de Bodoni, 1816. Fonte STEINBERG, 1996.

Ao longo deste período, em relação às imagens, ocorreram mudanças significativas. As gravuras em madeira que inicialmente eram lineares, para poderem ser coloridas a mão, passam a se tornar imagens monocromáticas expressivas, graças a Dürer. Ele demonstra que linhas tracejadas podem criar texturas, para sugerir volume e valor tonal nas imagens lineares, elevando-as a um novo patamar. Gravuras em madeira eram im-

pressas junto ao texto por apresentar a mesma altura que os tipos, portanto predominantemente utilizadas na ilustração de livros. A gravura em metal já envolvia um segundo processo de impressão, muito mais lento e em outra oficina. Mesmo assim, como a técnica permite uma qualidade de imagem muito superior e com mais detalhes, era a solução utilizada quando estes requisitos estavam envolvidos. Para trabalhos comerciais, que exigiam rapidez, a gravura em madeira de topo, mais dura, com goivas usadas nas gravuras em metal era a preferida.

Adrian Frutiger (1999: 138) trata da relação da técnica com a forma das letras, afirma que a letra tipográfica do século XV cuja técnica está baseada na gravação de uma punção de aço duro (através da retirada de material da peça) que será utilizada para gravar uma matriz geram “letras robustas e claramente desenhadas” cuja impressão “produzia uma imagem vigorosa e imprecisa das letras”. Já no século XVIII segue o autor, a impressão a “talho doce”, isto é os processos de entalhar uma placa de metal com buril, determinou (expressão do autor) o desenho da forma.

Quem conhece essa técnica compreende facilmente como ela provocou, naquela época, uma alteração no estilo da escrita, como podemos ver nos tipos Bodoni, Waunbaum, Didot etc. A gravação em cobre estimulava os artesãos a desenhar traços e serifas bem finos. O contraste ampliado entre as linhas de conexão muito finas e traços descendentes muito espessos conferiu as letras uma aparência que ainda hoje é usada com o nome “clássica” (FRUTIGER, 1999:138).

Em relação a litografia afirma que é evidente sua influência no desenvolvimento dos caracteres de impressão tipográfica. “Com a independência do buril, ocorreu uma inevitável inovação no desenho de caracteres. Serifas e traços eram desenhados conforme a preferência dos desenhistas...” concluindo “A oferta de tipos nas fundições se enriqueceu” (FRUTIGER, 1999:138).

Bringhurst (2005) afirma que as letras são parte da ciência e, simultaneamente, da arte, e têm mudado com o tempo, “do mesmo modo que a música, a pintura e arquitetura, e a elas são atribuídos os mesmos termos históricos aplicados a esses campos” (BRIGHURST, 2005: 135) (Figura 13). A fonte tipográfica atua no âmbito do espaço impresso, a página, sendo um livro composto por páginas combinadas, duas a duas, que são apresentadas de forma sequencial. Assim, é impossível ignorar a importância da relação entre os componentes do texto impresso e a área da página. O arranjo, a ordenação das informações na página impressa, também evoluem historicamente. Os escribas egípcios escreviam em linhas longas, adaptadas ao formato dos rolos de papiros. Os livros impressos assumiram tamanhos e proporções dos códices medievais baseados em relações geométricas conhecidas há milhares de anos.

A página impressa do final do século XV nasce a partir da visualidade do códice mas se utiliza de tipos mais pesados e rústicos, a página do século XVI apresenta uma maior clareza e regularidade nos tipos, enquanto que a página dos séculos XVII e XVIII tiram partido da liberdade que lhes oferecem as técnicas de gravação, se distanciando da tradição manuscrita.



Garamond  
Old Style



Baskerville  
Transicional



Bodoni  
Moderna



Clarendon  
Egípcia



Univers  
Sem serifa

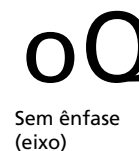


Figura 13 Evolução do desenho das fontes tipográficas dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Fonte Das autoras

A revolução industrial no século XIX é o pano de fundo das inovações tecnológicas na produção e composição de tipos, e na impressão, impulsionadas pela ampliação do mercado que gerou necessidades comunicacionais. Este contexto técnico e econômico envolveu toda a sociedade novecentista, que passou a receber um fluxo cada vez mais intenso de informações não requisitadas, influenciando sua cultura gráfica. Por outro lado a forte demanda de impressos levou a modificações na visualidade do produto impresso.

As duas últimas décadas do século XIX foram palco de avanços consideráveis na automação da composição de textos e na produção de maquinário mais eficiente e rápido, cujos efeitos sobre a população se fizeram sentir de forma espetacular mas indireta. Estas mudanças tecnológicas, no entanto, afetaram comportamentos, possibilitando a existência de uma imprensa ilustrada cada vez mais influente, veículo de propaganda, e apoiaram a existência de embalagens pictóricas para os produtos industrializa-

dos, foco deste trabalho. Não é possível separar estas mudanças que se operam no campo da indústria gráfica e a resposta que a sociedade dá a elas. A convergência destas técnicas, que assistimos hoje com a predominância da tecnologia digital, é um fenômeno do fim do século XX (Figura 14).

**Figura 14** Cartaz de 1859, com diversas fontes do século XIX.

**Fonte** DUKE UNIVERSITY LIBRARIES, 2016.

**MEETING**  
 AT THE  
**TOWN HALL!**  
**Friday, December 2d.**

---

**John Brown,**  
 The heroic Apostle of Freedom, suffers  
**MARTYRDOM**  
 ON A VIRGINIA GALLOWES TO-DAY!

---

**The Church bells in Ravenna will be tolled** from one to two o'clock, P. M., that being the supposed hour of execution—the hour during which the spirit of the murdered Martyr will wing its flight to the bosom of its murdered, crucified Savior.

**At 7 o'clock this (Friday) evening, a meeting** will be held at the Town Hall, and will be addressed by

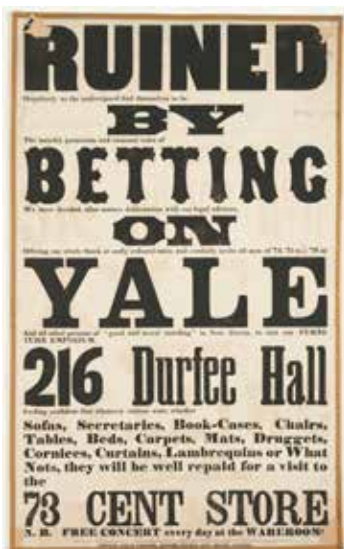
**O. P. BROWN,**

And perhaps by others. The village clergymen will be present, and the meeting will be opened and closed with prayer.

The Ladies and Gentlemen of Ravenna, who hate oppression, and all its bloody, revengeful, savage barbarities, and who sympathise with the devoted Martyrs of Liberty, are invited to be present.

Friday Morning, Dec. 2, 1859.

L. W. Hall & Son, Printers, ..... Ravenna, Ohio.



**Figura 15** Cartaz de 1859, com diversas fontes do século XIX.

**Fonte** DUKE UNIVERSITY LIBRARIES, 2016.



**Figura 16** Página de rosto de catálogo, 1889

**Fonte** DUKE UNIVERSITY LIBRARIES, 2016.

A partir do tipo moderno de eixo vertical e alto contraste, desenvolveram-se fontes com serifas quadradas, com espessuras exageradas. Eram estilos utilizados apenas títulos de livros que foram aos poucos sendo utilizados pela publicidade. Capitulares ornamentadas, características dos códices, foram apropriadas novas funções deixando os livros e ganhando as ruas. A demanda por novidades levou a criação destes estilos de letras em profusão, para utilização aonde era necessário chamar a atenção, algumas se tornaram padrão em situações muito específicas como é o caso dos pôsteres de circo. Esse gosto pelo exagero favoreceu a utilização de tipos decorativos e ornamentados, como as letras toscanas, que subsistem até hoje (Figura 15).

*The most visible contribution made to print culture by ephemera was the introduction of bold and arresting typefaces [...] by the end of the eighteenth century, printers of London theater bills had begun to use large letterforms on their posters to attract attention, occasionally printing them in red... The designs of these letters took entirely new forms and provided models that all the important British type-founders of the 1820s began to emulate. There followed a profusion (some would say “plethora”) of new typefaces in the specimen books issued by type-founders, including the appropriately named fat face, the Antique or Egyptian, the shaded—all redolent of their choice of words—and the perverse Italian ... And later there were decorated types and bold sans serifs (TWYMAN, 2008:31-32).*

Interessante notar, também, a revalorização do tipo sem serifa antes utilizado apenas em impressos de menor valor e efêmeros, que passa a ser utilizado em demais publicação até chegar aos livros, tipos para leitura de textos longos. O tipo sem serifa será protagonista de mudanças fundamentais na visualidade dos impressos no século XX.

A página do século XIX é reflexo destas transformações, sejam litografadas, sejam tipográficas, diferentes estilos tipográficos, bold, fantasia, decorados, são aplicados lado a lado em milhares de produtos (Figura 16). Segundo Gray (1976), as letras decorativas marcam o início da tipografia moderna. As serifas quadradas e exageradas imperam, as relações tradicionais de proporcionalidade da forma das letras são rompidas. É a época da velocidade e da abundância. Novas necessidades levam ao surgimento de novas estratégias e técnicas para atingi-las. A impressão colorida, nunca abandonada, chegou a níveis de perfeição com a cromolitografia em 1880.

*Chromolithography provided late 19th century society with virtually every kind of color printed artifact, from prestigious reproductions of medieval manuscripts through to throwaway scraps. It became the workhorse of color printing until was replaced it by three- and four-colour printing photomechanical processes. These methods began to be applied to color printing before the 19th century closed, in the first few decades of the 20th century made substantial inroads into the color printing market, initially in relation to letterpress printing. Nevertheless, they took the best part of fifty years to oust chromolithography completely for certain kinds of work such as brochures, show cards and posters (TWYMAN, 1998:64-66).*



Figura 17 William Morris, 1894.

Fonte STEINBERG, 1996.

Com século XX afirma-se a composição mecânica a quente (monotipo e linotipo), e também o uso da fotolitografia, que permite a inclusão de fotografia e cores no impresso. Estas técnicas permitem uma maior experimentação gráfica, amplamente explorada pelos movimentos artísticos. O mecanicismo aliado ao excesso visual da era vitoriana do século XIX provocam uma reação, um retorno a uma estética mais “clássica” da tipografia (Figura 17). Segundo Willen, houve uma reação contra a produção em massa de impressos:

*The unbridled commercialism and laissez-faire approach to nineteenth-century letters inevitably provoked a backlash. Artists of the Arts and Crafts, Art Nouveau, and similar movements returned in the late 1800s to the artisan production values of the early Renaissance and pre-printing era, emphasizing craft above commercialism. Calligraphers and typographers like Edward Johnston (1872–1944) and William Morris (1834–1896) dismissed the mass-produced, typically crude fat faces in favor of humanist, often hand-drawn letterforms (WILLEN, 2009:13).*

A tecnologia de fundição impulsionou novos designs de tipo para texto e títulos (display), sejam novidades, sejam revivals. Frederic Goudy e Morris Fuller Benton podem ser citados como exemplos de designers que atuaram neste período. Benton à frente da American Type Founders – ATF foi responsável pelo desenvolvimento de famílias sem serifa como Alternate Gothic, Franklin Gothic, News Gothic, e tipos display para propaganda como Century Oldstyle, Stymie, Cheltenham. Além da Century Schoolbook – fonte exemplo de legibilidade – criou também o primeiro revival do trabalho de Bodoni, influenciando uma era de releituras de fontes tipográficas da renascença que segue até os dias de hoje. Frederic Goudy (1865–1947) foi um dos mais prolíficos designers de tipos da América, desenvolveu uma variedade de fonte que revelavam sua originalidade e técnica. Movimentos artísticos do início do século refletiram seus princípios em produtos impressos, utilizando a tipografia como plataforma visual.

*The mechanized brutality of World War I effectively ended the Art Nouveau movement and ushered in several new strains of lettering and typographic experimentation. Dadaists and Futurists sought to destroy the meaning of language by pushing the boundaries of legibility and readability. Modernist designers in the de Stijl movement and at the Bauhaus experimented with scrupulously geometric interpretations of the alphabet that removed all humanist traces from their letterforms. Melding the machine age with populist and socialist ideals, Bauhaus designers attempted to create pure and mechanical forms of the alphabet, unencumbered by history’s baggage (WILLEN, 2009: 14).*

Assim como ocorreu com os refinamentos aplicados ao alfabeto romano ao final do Renascimento, os avanços tecnológicos e a experimentação encontraram uma voz mais sofisticada e prática em meados do século XX. A grande contribuição dos designers de tipos do século XX foi a fonte



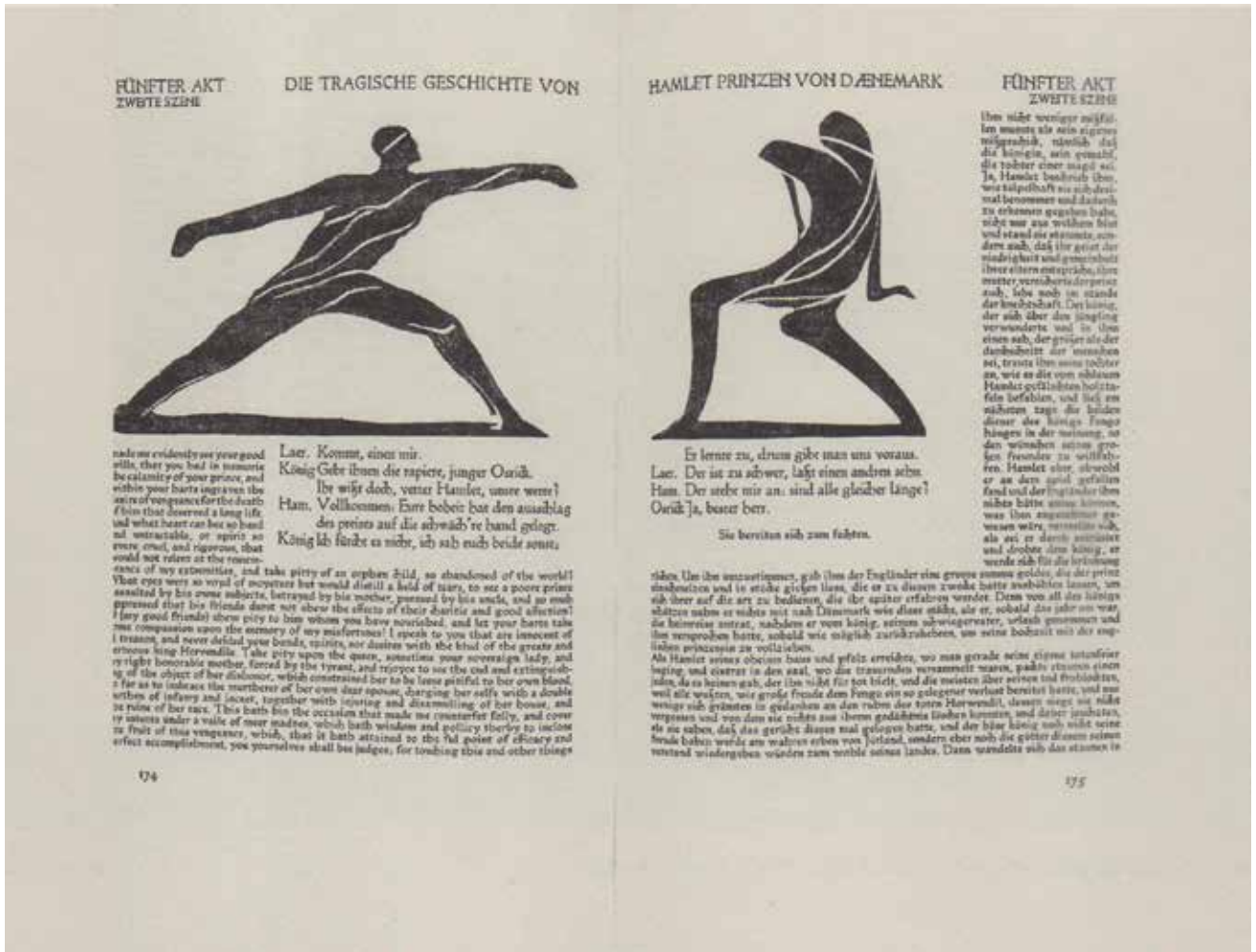


Figura 18 Página dupla de livro, impresso em Weimar, 1928.  
 Fonte STEINBERG, 1996.

sem serifa humanista, largamente utilizada em livros (Figura 18). Famílias tipográficas como Helvetica e Univers personificam os valores uma sociedade moderna. Não seria demasiado dizer que as mesmas forças que impulsionaram as inovações tipográficas da Renascença guiaram o design de tipográfico modernista.

As duas últimas décadas do século XIX foram palco de avanços consideráveis na automação da composição de textos e na produção de maquinário mais eficiente e rápido, cujos efeitos sobre a população se fizeram sentir de forma espetacular mas indireta. Estas mudanças tecnológicas, no entanto, afetaram comportamentos, possibilitando a existência de uma imprensa ilustrada cada vez mais influente, veículo de propaganda, e apoiaram a existência de embalagens pictóricas para os produtos industrializados, foco deste trabalho. Não é possível separar estas mudanças que se operam no campo da indústria gráfica e a resposta que a sociedade dá a elas. A convergência destas técnicas, que assistimos hoje com a predominância da tecnologia digital, é um fenômeno do fim do século XX (CUNHA LIMA, 2000: 2).



Ao longo do século XX e até o presente, ciclos de experimentação têm se tornado progressivamente mais curtos. As inovações tecnológicas seguem em um ritmo cada vez mais rápido, em relação a composição depois do linotipo e monotipo podemos citar a fotocomposição, a fotoletra, a letreset, todas refletindo-se no objeto impresso. A mais importante revolução certamente é a composição virtual, a computação gráfica. O computador eliminou diversos profissionais da cadeia de produção, o designer hoje acumula as funções do desenho da letra, da composição, da paginação. A liberdade que a ferramenta proporciona estimula a experimentação. Observa-se nos dias de hoje a emergência dos tipos vernaculares valorizando a cultura popular do ao longo do mundo, inclusive no Brasil.

*The 1990s modernist revival, digital experimentation, and a reinvigoration of hand-made lettering have all taken place against the backdrop of the Internet, where the entire history of type and lettering rests at designers' fingertips. Myriad styles live side by side in an exponentially growing volume of online content, while words and letters play an even more central role in day-to-day life. Simultaneously, the knowledge and tools for conceiving lettering and type have become more accessible, spreading to a more diverse section of the population. Although the power to define and dictate the standards of the alphabet is less concentrated, it is no less potent (WILLEN, 2009:15).*

No entanto as facilidades e oportunidades geradas pela tecnologia digital em relação ao livro ainda estão sendo testadas. Poucas alterações ocorreram no final do século passado em relação a forma do livro. Em relação ao livro digital, certamente, da mesma forma que o livro impresso descolou-se do códice manuscrito, este ainda está se estabelecendo enquanto linguagem, e encontrará sua identidade.

Os códices manuscritos faziam parte da cultura gráfica de Johann Gutenberg no momento em que este inicia o projeto que resultou na configuração do processo de impressão. Manuscritos eram produzidos de forma individual e lenta. O que ele tinha em mente era a busca de uma maneira de ampliar a capacidade de produzi-los. E o produto que concebeu, naturalmente, se parecia com um deles. O livro impresso adquiriu características que o distanciavam do manuscrito ao longo da somatória de colaborações de cada tipógrafo que se envolveu com a tecnologia desenvolvida por Gutenberg. As maiores inovações, ao menos ao longo dos primeiros séculos, ocorreram no desenho e na técnica de fundir tipos que influenciaram a organização das informações da página impressa. Permitiram alterações nas dimensões dos livros que ampliaram suas formas de utilização. Aumentando o público, criam-se mercados. Paulatinamente, a cada alteração na materialidade do livro, a cultura visual de sua época é transformada.

Segundo Cunha Lima (2000) o prestígio do livro enquanto objeto gráfico permeia toda a história da imprensa, obscurecendo outras formas de comunicação impressa de menor durabilidade e importância aparente, por esta razão o foco deste artigo restringiu-se aos livros. É possível identificar a época de um objeto impresso porque este está profundamente

imbrincado em seu contexto econômico, social e tecnológico e sua visibilidade influencia e é influenciada por este mesmo contexto.

## Os livros são espelhos de seu tempo – cultura gráfica

A história do livro nos mostra que este não é um objeto fixo, imutável, as mudanças observadas estão relacionadas a aspectos do contexto histórico, da técnica e dos avanços tecnológicos que se interpõem entre o texto, o tipógrafo, o produto gráfico e o leitor.

Segundo Ladislav Mandel (2006:18) o vocabulário de uma língua é o repertório de todos os seres, objetos e ideias de um grupo humano. As formas escriturais que traduzem esta língua se servem, por sua vez, do repertório visual e sedimentar do grupo. “Uma língua e uma escrita fixam o indivíduo dentro de uma comunidade social no seio de uma cultura.”

Chartier comenta, em seu livro *Inscrever e apagar*, sobre a noção de cultura gráfica proposta por Armando Petrucci, que afirma que cultura gráfica de uma sociedade é o conjunto dos objetos escritos, e também das práticas para sua produção, provenientes de um determinado tempo e lugar. Sob este conceito encontram-se reunidas as diferentes formas de escrita, e sua variedade de usos – manuscritos, pinturas, impressos e epígrafes –, e a pluralidade de utilizações (CHARTIER, 2002: 78). MCKENZIE (2009) afirma que é impossível tratar da cultura do livro sem de voltar para as questões relativas a sua materialidade, isto é a impressão, a *mise-en-page*, a tipografia, tendo para isso estudado os impressores a tecnologia.

Neste processo produtivo complexo, o objeto impresso é fruto da demanda de um cliente, das escolhas do compositor/designer, das restrições técnicas de seu momento histórico. E se manifesta no âmbito da materialidade e visualidade.

O design gráfico, tal como o conhecemos é expressamente comunicacional que nasce da necessidade de, num ambiente de massa, agregar valores simbólicos a determinados bens, sejam estes concretos ou não. Para tal lança mão de instrumental simbólico que se expressa materialmente no plano da visualidade. De forma a veicular estes valores a preservação deste mesmo caráter simbólico. (VILLAS-BOAS, 2002:19)

Para Bringhurst, a tipografia apesar de ser uma manifestação visual relacionada a seu tempo, é invisível para o público comum.

[...] se a tipografia faz algum sentido, ele é visual e histórico. O lado visível da tipografia está sempre a mostra, e o material para seu estudo é vasto e difundido. A história das letras e de seu uso também é visível para quem tem acesso a manuscritos, inscrições e até livros antigos, mas em grande parte invisível para quem não tem. (BRINGHURST, 2005:15)

E mesmo invisível a produção de sentido ocorre no âmbito do leitor/consumidor e por esta razão precisa ser seriamente considerado.

[...] o design transforma ideias sobre o mundo e relações sociais na forma de objetos. Somente com a investigação desse processo e com a mudança no nosso foco para longe da figura do designer é que poderemos compreender adequadamente o que é design e apreciar quão importante ele tem sido para representar as ideias e as crenças por meio das quais assimilamos os fatos materiais do cotidiano e nos ajustamos a eles (FORTY, 2008:329-330).

Os objetos da cultura gráfica, portanto, são frutos de uma sociedade e seu tempo. Nesta categoria estão incluídos a propaganda, os impressos oficiais ou religiosos, os efêmeros, as inscrições vernaculares, livros, sejam impressos, sejam inscritos, sejam manuscritos. Objetos estes sujeitos a intenções específicas, a processo de edição, composição e produção. Como em um jogo, os valores envolvidos são parte de contextos históricos, técnicos, econômicos e práticas culturais compartilhadas.

No amplo campo discursivo onde os significados são negociados, o design torna visível formas culturais compartilhadas, permitindo que o objeto gráfico seja espelho de seu momento histórico.

Nosso interesse, nesse artigo, foi examinar a tradição do livro impresso, reconhecendo que poucas mudanças se operaram na sua forma nas últimas décadas, e na sua maior parte ocorreram pelas facilidades oferecidas ao designer para testar soluções projetuais com os programas de edição computadorizados. Já no âmbito dos tipos, os tipos sem serifa humanistas, reunindo uma elegante simplicidade com proporções e desenho objetivando maior legibilidade, têm sido uma tendência bem vinda, em especial para os textos longos de livros e similares.

## Referências

- BAINES, Phil, HASLAM, Andrew. **Type and typography**. New York: Watson-Guptill, 2005.
- BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK. **BSB-Katalog**. Disponível em: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/start.do>>. Acesso em: 26 Ago. 2016.
- BIBLIOTHÈQUE MAZARINE. **Mazarinum**: Les collections numériques de la Bibliothèque Mazarine. Disponível em: <<http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/>>. Acesso em: 26 Ago. 2016.
- BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA. Biblioteca digitale. Disponível em: <<http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/biblioteca-digitale>>. Acesso em: 26 Ago. 2016.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: UNESP, 2002
- \_\_\_\_\_, **Inscrever e apagar: Cultura escrita e literatura nos séculos XI-XVII**. São Paulo: UNESP, 2006.
- \_\_\_\_\_, **Entrevista concedida a Isabel Lustosa - Conversa com Roger Chartier**. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2479.htm>>. Acesso em: 12 Jul. 2016.
- COLUMBIA University Press, Rare Book & Manuscript Library. **Type to print: The book & the specimen book**. Disponível em: <[https://exhibitions.cul.columbia.edu/exhibits/show/type\\_to\\_print/roman](https://exhibitions.cul.columbia.edu/exhibits/show/type_to_print/roman)>. Acesso em: 12 Jul. 2016.

- CUNHA LIMA, Edna L.; ARAGÃO, I.; FARIAS, Priscila. **Catálogos de tipos móveis: contribuições para a história (tipo)gráfica brasileira**. In: 5o Congresso Internacional de Design da Informação, 2011, Florianópolis. Anais do 5o Congresso Internacional de Design da Informação. Florianópolis: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 1-18.
- DUKE UNIVERSITY LIBRARIES . Digital collections. Disponível em: <<http://library.duke.edu/digitalcollections/>>. Acesso em: 12 Jul. 2016.
- FORTY, A. **Objetos de desejo**: Design na sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naif, 2007
- FRUTIGER, Adrian. **Sinais e Símbolos**: Desenho, projeto e significado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GRAY, Niccolle. **Nineteenth Century Ornamented Typefaces**. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MANDEL, Ladislav. **Escritas**: Espelho dos homens e das sociedades. São Paulo: Edições Rosari, 2006
- \_\_\_\_\_, **O poder da escrita**. São Paulo: Edições Rosari, 2011
- MCKENZIE, D. F. **Printers of the Mind**: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing. In: Studies in Bibliography, Vol. 22 (1969):1-75. Bibliographical Society of the University of Virginia.
- MEGGS, Philips. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- SMITH, Marilyn Crafton. **Culture is the Limit**: Pushing the boundaries of graphic design criticism and practice. Visible Language, 28 (4):298-316 , 1994.
- STEINBERG, S.H. **Five hundred years of printing**. Londres: The British Library and Oak Knoll Press, 1996
- TWYMAN, Michael. **The British Library guide to printing**. Londres: The British Library, 1998.
- \_\_\_\_\_, **The long-term significance of printed efemera**. RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage, 9 (1):19-57, 2008.
- VILLAS-BOAS, André. **Identidade e Cultura**: Design Gráfico. Rio de Janeiro: 2AB, 2002
- WILLEN, Bruce, STRALS, Nolen. **Lettering & type**: creating letters and designing typefaces. New York: Princeton Architectural Press, 2009

Recebido: 30 de Julho de 2016

Aprovado: 14 de Agosto de 2016