

PENSAR COM TIPOS

Este não
é um livro
sobre tipos.
É um livro
sobre como
usá-los.

P E N S A
R C O M T
I P O S .

PENSAR COM TIPOS

PENSAR
COM
TIPOS

ESTE NÃO É
UM LIVRO SOBRE
TIPOS. É UM
LIVRO SOBRE
COMO USÁ-LOS

Este não é um livro sobre tipos.
É um livro sobre como usá-los

PENSAR COM TIPOS

PENSAR COM TIPOS

Este não é um
livro sobre tipos.
É um livro sobre
como usá-los

ESTE NÃO É UM LIVRO SOBRE TIPOS.
É UM LIVRO SOBRE COMO USÁ-LOS.

Pensar com tipos

ESTE NÃO É
UM LIVRO
SOBRE TIPOS. É
UM LIVRO
SOBRE COMO
USÁ-LOS

ESTE NÃO É UM LIVRO
SOBRE TIPOS.
É UM LIVRO SOBRE
COMO USÁ-LOS

pensar
com
tipos

PENSAR COM TIPOS

PENSAR COM TIPOS

HOOD'S SARSAPARILLA Anúncio, litografia, 1884.
A face saudável de uma mulher irrompe por uma folha de texto.
Sua aparência reluzente prova a eficácia do produto melhor do que
qualquer alegação por escrito. Texto e imagem foram desenhados
à mão e reproduzidos com litografia em cores. O anúncio aparece
aqui em tamanho real.

SUMÁRIO

4 APRESENTAÇÃO

7 LETRA

- 11 O HUMANISMO E O CORPO
- 13 ILUMINISMO E ABSTRAÇÃO
- 19 FONTES MONSTRUOSAS
- 23 REFORMA E REVOLUÇÃO
- 25 TIPOGRAFIA COMO PROGRAMA
- 27 TIPOGRAFIA COMO NARRATIVA
- 28 DE VOLTA AO TRABALHO
- 32 Anatomia
- 34 Tamanho
- 38 Escala
- 42 Classificação
- 44 Famílias tipográficas
- 46 Grandes famílias
- 48 Versais e versaletes
- 50 Misturando tipos
- 52 Numerais
- 54 Pontuação
- 56 Ornamentos
- 60 Lettering
- 64 Logotipos e branding
- 68 Fontes na tela
- 70 Tipos bitmap
- 72 Design de tipos
- 74 *Exercício: letras modulares*
- 76 Formatos de fontes
- 78 Licenciamento de fontes

81 TEXTO

- 85 ERROS E PROPRIEDADE
- 87 ESPAÇOS
- 88 LINEARIDADE
- 93 O NASCIMENTO DO USUÁRIO
- 98 Kerning
- 100 Espacejamento
- 102 *Exercício: espaço e significado*
- 104 Entrelinhamento
- 108 Alinhamento
- 114 *Exercício: alinhamento*
- 116 Texto vertical
- 120 Maiúsculas ampliadas
- 122 Marcando parágrafos
- 126 Legendas
- 128 Hierarquia
- 140 *Exercício: hierarquia*
- 142 *Exercício: listas extensas*

145 GRID

- 149 O GRID COMO ESTRUTURA
- 157 DIVIDINDO O ESPAÇO
- 161 O GRID COMO PROGRAMA
- 166 O GRID COMO TABELA
- 170 RETORNO AOS UNIVERSAIS
- 172 Seção áurea
- 174 Grid de uma coluna
- 176 Grid de múltiplas colunas
- 190 Grid modular
- 198 *Exercício: grid modular*
- 200 Tabelas de dados
- 202 *Exercício: tabelas*

205 APÊNDICE

- 206 Espaços e pontuação
- 208 Edição
- 210 Editando originais no papel
- 211 Editando originais no computador
- 212 Revisão de provas
- 214 Bons conselhos
- 216 BIBLIOGRAFIA
- 218 ÍNDICE REMISSIVO
- 222 AGRADECIMENTOS

APRESENTAÇÃO

Desde a sua primeira edição, em 2004, *Pensar com tipos* tem sido amplamente adotado em programas de design no mundo todo. Nas palestras e eventos dos quais participo, sempre que aparece um jovem designer com um exemplar surrado de *Pensar com tipos* e me pede para autografá-lo, uma alegria me invade, da serifa à haste. Aquelas capas arranhadas e cantos desgastados são evidência de que a tipografia está prosperando nas mãos e pensamentos das novas gerações.

Eu engordei um pouco de 2004 para cá, e este livro também. Para a nova edição, decidi afrouxar as linhas divisórias e deixar o conteúdo respirar mais livremente. Se você – como a maioria dos designers gráficos – gosta de se importunar com pequenas coisas, encontrará muito para amar, honrar e preocupar-se nas páginas que seguem. Assuntos meticulosos como kerning, versaletes, numerais não alinhados, pontuação, alinhamento e grid, que foram tratados brevemente na primeira edição, são desenvolvidos aqui em maior detalhe, ao lado de novos tópicos omitidos previamente, por exemplo, como dar estilo a uma capitular baixada, o que você precisa saber sobre tamanhos ópticos, e quando deve dizer “tipo” em vez de “fonte” no seu próximo coquetel na associação dos designers. Este novo livro tem maior quantidade de tudo: mais fontes, mais exercícios, mais exemplos, um índice mais robusto e, o que é melhor, mais crimes tipográficos – mais vergonhosos “não faça isso” para complementar os dignificantes “faça aquilo”.

Decidi fazer a primeira edição deste livro porque não havia nenhum texto adequado para acompanhar meu próprio curso de tipografia, que leciono no Maryland Institute College of Art em Baltimore desde 1997. Alguns livros da área concentram-se na página clássica; outros são vastos e enciclopédicos, cheios de fatos e detalhes. Alguns apoiam-se muito fortemente em ilustrações da obra do próprio autor, fornecendo visões estreitas de uma prática diversificada, enquanto outros são tagarelas, imbecilizados e condescendentes.

Procurei um livro sereno e inteligível, onde texto e design colaborassem para melhorar a compreensão do assunto; um livro pequeno e compacto, econômico porém bem construído – um manual que fosse projetado para as mãos; um livro que refletisse a diversidade da vida tipográfica no passado e no presente, expondo meus estudantes a histórias, teorias e ideias. Finalmente, procurei um livro que fosse relevante para vários meios de comunicação visual, da página impressa à tela.

Não tive outra alternativa a não ser escrevê-lo eu mesma. *Pensar com tipos* foi montado em três seções – LETRA, TEXTO e GRID – indo do átomo básico da letra à

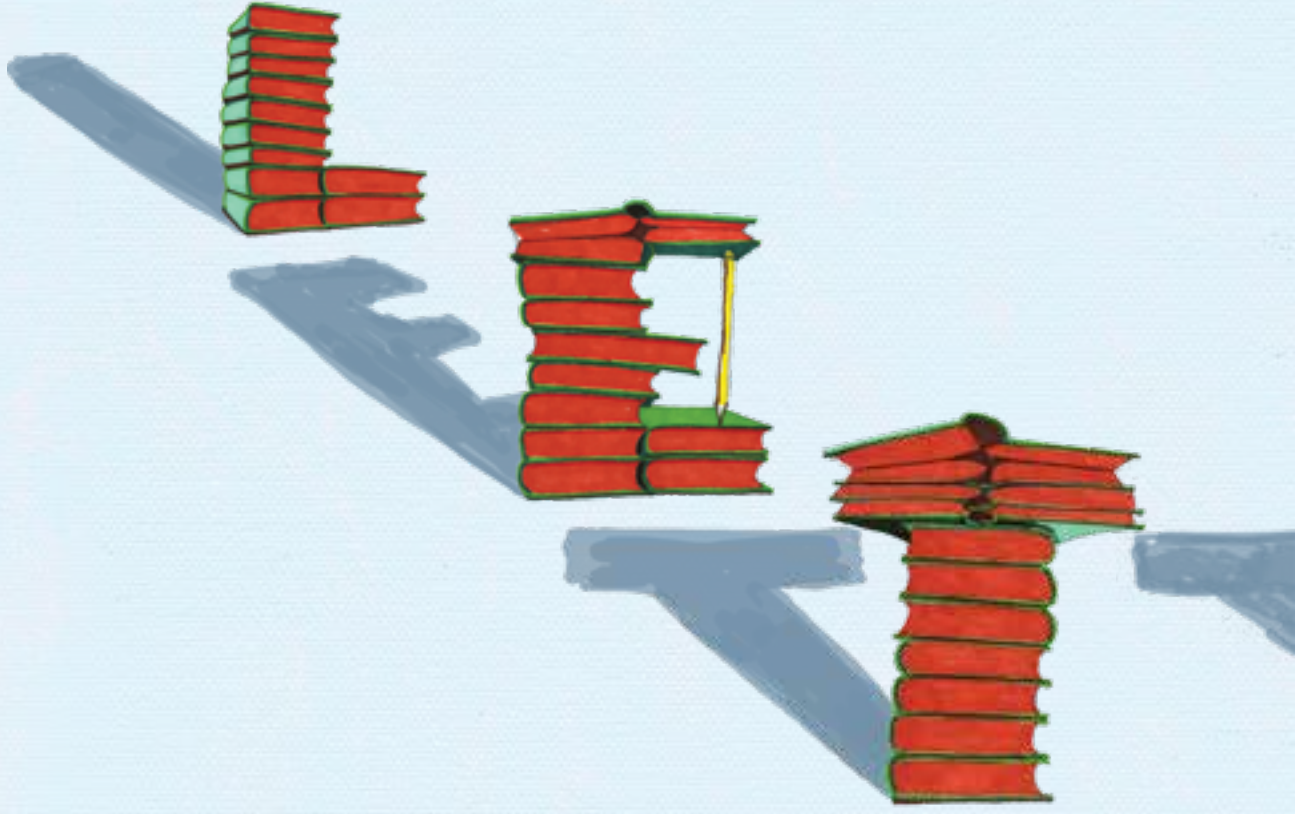
organização de palavras em corpos coerentes e sistemas flexíveis. Cada seção abre com um ensaio sobre as questões culturais e teóricas que alimentam o design tipográfico em diversos meios de comunicação. As páginas demonstrativas que se seguem a cada ensaio não mostram apenas como a tipografia se estrutura, mas *por que* ela o faz, reforçando as bases funcionais e culturais dos hábitos e convenções do design.

A primeira seção, LETRA, revela como os primeiros tipos referiam-se ao corpo humano, emulando o trabalho da mão. As abstrações do neoclassicismo deram origem à estranha prole da tipografia comercial do século XIX. No século XX, artistas e designers de vanguarda exploraram o alfabeto como um sistema teórico. Com o surgimento das ferramentas digitais de design, a tipografia retomou suas conexões com o corpo.

A segunda seção, TEXTO, considera a reunião de letras em conjuntos maiores. Os designers veem o texto como um campo contínuo cuja textura, cor, densidade e silhueta podem ser infinitamente ajustadas. A tecnologia moldou o projeto do espaço tipográfico – da fisicalidade concreta dos tipos de metal à flexibilidade (e às limitações) oferecidas pelos meios digitais. De corpo fechado e estável, o texto evoluiu para uma ecologia aberta e fluida.

A terceira seção, GRID, enfoca a organização espacial. Os grids estão por trás de todo sistema tipográfico. No início do século XX, dadaístas e futuristas atacaram as limitações lineares dos tipos de metal e expuseram o grid mecânico da tipografia. Nos anos 1940 e 1950, os designers suíços criaram a primeira metodologia total do design ao racionalizá-lo. Seu trabalho, que introduziu o pensamento programático em um campo governado pelo gosto e pela convenção, continua sendo profundamente relevante para o pensamento sistêmico requerido por projetos que envolvem múltiplos meios.

O assunto deste livro é pensar *com* tipos (com ênfase para o *com*). A tipografia é uma ferramenta *com* a qual o conteúdo ganha forma, a linguagem ganha um corpo físico e as mensagens ganham um fluxo social. A tipografia é uma tradição em andamento que mantém você em contato *com* outros designers – do passado e do futuro. Os tipos estão *com* você aonde quer que você vá – na rua, no shopping, na internet ou em seu apartamento. Este livro pretende falar *com* todos os leitores e escritores, designers e produtores gráficos, professores e estudantes cujo trabalho é dedicado à vida ordenada, porém imprevisível, do mundo visível.





{LETRA}



Upper Case.

Lower Case.
A PAIR OF CASES.

California Job Case.

FIG. 2.—Showing Lay of Cases.

TIPO, ESPAÇOS E
INTERVALOS DE CHUMBO
Ilustração de livro, 1917.

Autor: Frank S. Henry.

Em uma gráfica tradicional,
caixas subdivididas contêm
fontes tipográficas e material
de espaçamento.

As letras maiúsculas são
guardadas em uma gaveta
acima das minúsculas.

Dai os termos “caixa-alta”
e “caixa-baixa”, derivados
do espaço físico da gráfica.

LETRA

ESTE NÃO É UM LIVRO SOBRE TIPOS. É um livro sobre como usá-los. Eles são um recurso essencial empregado por designers gráficos, assim como vidro, pedra, ferro e inúmeros materiais são utilizados por arquitetos. Os designers às vezes criam seus próprios tipos e letterings personalizados. Mas é mais frequente vê-los consultando a vasta biblioteca de fontes existentes, escolhendo-as e combinando-as em resposta a públicos ou situações específicas. Fazer isso com senso de humor e sabedoria requer conhecimento de como – e por que – as letras evoluíram.

A origem das palavras está nos gestos do corpo. Os primeiros tipos foram modelados diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia hoje.

Os tipos móveis, inventados por Johannes Gutenberg na Alemanha no início do século xv, revolucionaram a escrita no Ocidente. Ao contrário dos escribas, que fabricavam livros e documentos à mão, a impressão com tipos permitia a produção em massa. Grandes quantidades de letras podiam ser fundidas a partir de um molde e concatenadas em “formas”. Depois que as páginas eram revisadas, corrigidas e impressas, as letras eram dispensadas em caixas subdivididas para reutilização.

Os tipos móveis haviam sido empregados antes disso na China, mas lá foram menos úteis. Enquanto o sistema de escrita chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala em um pequeno conjunto de sinais apropriados à mecanização. A famosa Bíblia de Gutenberg baseou-se no manuscrito. Emulando a densa e escura escrita manual conhecida como letra gótica, ele reproduziu sua textura errática criando variações de cada letra, bem como inúmeras ligaturas (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma).

Este capítulo amplia e revisa o artigo “As leis da letra”, de Ellen Lupton e J. Abbott Miller, publicado em *Design escrita pesquisa*. [A referência completa de todos os livros citados encontra-se na bibliografia, ao final deste volume]

JOHANNES
GUTENBERG
Texto impresso,
1456.

am: quip
dige. filia
nrae illie d
tantu boni
noftre-tu
Bandia con
noftre mlt.
et habitare
Altenfing li
maribz. Et
mus vulne
filij iacob. fi
dije ingref
interfahq;
fityem perit
de domo in
egrefre-itu
iacob. i dep
onau fupri: oues con et arundina-
afmos-cundat; uafianre que in d
mibz i i agrie etant: parvulos q; co
et uxores duent capivnas. Quibu

NICOLAS JENSON aprendeu a imprimir onde nasceu a tipografia, em Mainz, na Alemanha, antes de estabelecer gráfica própria em Veneza. Suas letras têm hastes verticais fortes, e a transição do traço grosso para o fino reflete o caminho de uma pena de bico largo.

illos appellatur mariti
euir dicitur frater mar
ratriæ appellantur quæ
mitini fratrum & ma
atrueles matrum fratr
ōsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au

the iiii wekis, and how
lord, yet the chirche mak
that is to wete, of that he
and of that he cometh to
in thoffyce of the chirel
tynges that ben in this
one partie, & that othe
cause of the comynge of
ben of joye and gladnes

O GOLDEN TYPE foi criado por um reformador do design, o inglês William Morris, em 1890. Ele procurou recapturar a densidade escura e solene das páginas de Jenson.

A CENTAUR, desenhada entre 1912 e 1914 por Bruce Rogers, é uma revivescência do tipo de Jenson que enfatiza seu traço em forma de faixa.

Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipiscing el
Integer pharetra, nisl
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pede urna ac neque. M
ac mi eu purus tincidunt

Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipiscing
Integer pharetra, nisl
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pharetra pede urna ac
neque. Mauris ac mi eu

A ADOBE JENSON foi projetada em 1995 por Robert Slimbach, que reformula tipos históricos para uso digital. A Adobe Jenson é menos estilizada e decorativa que a Centaur.

A RUIT foi projetada pelo tipógrafo, professor e teórico holandês Gerrit Noordzij. Essa fonte, construída digitalmente nos anos 1990, captura a qualidade dinâmica e tridimensional dos tipos romanos do século xv,

vanum laboraverunt
si Dominus custodie
stra vigilavit qui cos
num est vobis ante l
rgere postquam sede
i manducatis panem
m dederit dilectis sui
ALMI IVXTA LXX

Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipiscing
Integer pharetra, nisl
ullamcorper, augue t
ante, vel pharetra pec
neque. Mauris ac mi
tincidunt faucibus. P
dignissim lectus. Nun

bem como suas origens góticas (mais que humanistas). Como o próprio Noordzij explica, Jenson “adaptou as letras alemãs à moda italiana (um pouco mais redonda, um pouco mais leve) e assim criou os tipos romanos”.

A SCALA foi apresentada em 1991 pelo tipógrafo holandês Martin Majoor. Embora essa fonte eminentemente contemporânea tenha serifas geométricas e formas racionais, quase modulares, ela reflete as origens caligráficas da tipografia, o que fica evidente em caracteres como a letra a.

O HUMANISMO E O CORPO

Na Itália do século xv, escritores e acadêmicos humanistas rejeitaram as escritas góticas em favor da *lettera antica*, um modo clássico de escrita manual com formas mais largas e abertas. A preferência pela *lettera antica* fazia parte do Renascimento da arte e da literatura clássicas. Nicolas Jenson, um francês que aprendera a imprimir na Alemanha, estabeleceu uma gráfica influente em Veneza, em torno de 1469. Seus tipos mesclavam as tradições góticas que ele conhecera na França e na Alemanha com o gosto italiano por formas mais leves e arredondadas, e são incluídos entre os primeiros – e melhores – tipos romanos.

Muitas das fontes que usamos hoje, incluindo Garamond, Bembo, Palatino e Jenson, herdaram seus nomes de impressores que trabalharam nos séculos xv e xvi. Essas fontes são geralmente conhecidas como “humanistas”. Os *revivals* contemporâneos de fontes históricas são projetados para adequarem-se às tecnologias modernas e às exigências atuais por precisão e uniformidade. Cada um deles responde ou reage aos métodos de produção, estilos de impressão e hábitos artísticos de seu tempo. Alguns baseiam-se em tipos de metal, punções ou desenhos que sobreviveram. A maioria fia-se unicamente em espécimes impressos.

As letras itálicas, que também surgiram na Itália do século xv (como seu nome sugere), foram modeladas a partir de um estilo manuscrito mais casual. Enquanto as letras humanistas eretas apareciam em livros caros e prestigiosos, a forma cursiva, que podia ser escrita com mais rapidez do que a cuidadosa *lettera antica*, era usada por gráficas mais baratas. Aldus Manutius, um impressor, editor e acadêmico veneziano, usou fontes itálicas em seus livros pequenos e baratos, distribuídos internacionalmente. Economizando espaço, a forma cursiva economizava dinheiro. Os livros de Aldus frequentemente punham as letras cursivas ao lado de versais romanas; os dois estilos ainda eram considerados fundamentalmente distintos.

No século xvi, os impressores começaram a integrar as formas romana e itálica em famílias tipográficas com pesos e alturas-x (a altura do corpo principal da letra em caixa-baixa) correspondentes. Hoje, o itálico na maioria das fontes não é apenas uma versão inclinada do romano; ele incorpora as curvas, os ângulos e as proporções mais estreitas das formas cursivas.

Sed ne forte tuo creta
Hic timor est ipfis
Non adeo leuiter nost
Vt meus oblito pul
I llic phylacides iucm
Non ponit caetis im
Sed cupidus falsis anti
Thessalis antiquam
I llic quicquid ero sen
Trahit & fati litto
I llic formosa uenian
Quas dedit argui
Quarum nulla tua fu
Gratior, & tellus h
Quamuis te longe rei
Cara tamen lachry

FRANCESCO GRIFFO
desenhou tipos
romanos e itálicos
(concebidos como
duas fontes
distintas) para
Aldus Manutius.

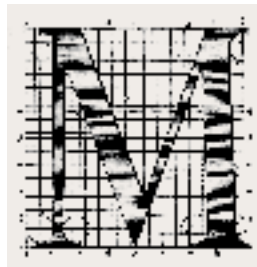
JEAN JANNON
criou tipos romanos e
itálicos para a Imprimerie
Royale, Paris, 1642. Eles
foram coordenados em uma
família tipográfica maior.

comme l'ay des-ia remarqué, * S. Augu-
stin demande aux Donatistes en vne sem-
blable occurrence : *Quoy donc ? lors que
nous lifons, onblions nous comment nous auons
accoustumé de parler ? l'écriture du grand Dieu*

* Aug. lib. 33.
contra Faust. c.
7. Quid er-
goi cum legi-
tus, obliui-
scimur quem
admodum lo-
qui soleamus?
An Scriptura
Dei aliter no-

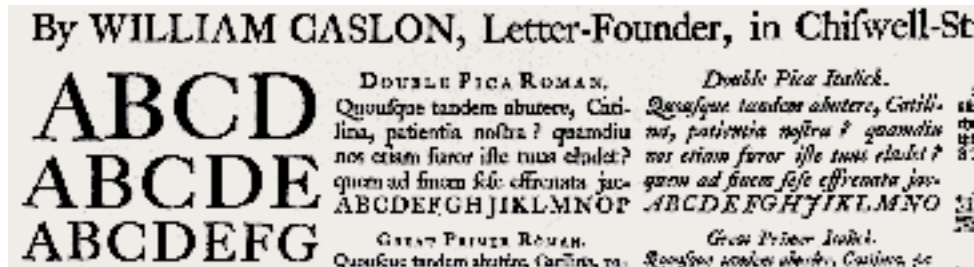
Para mais informações sobre
as origens complexas dos
tipos romanos, ver Gerrit
Noordzij, *Letterletter*.

GEOFROY TORY afirmava que as letras deveriam refletir o corpo humano ideal. A respeito da letra A, escreveu: “a barra transversal cobre o órgão reprodutivo masculino, significando que Modéstia e Castidade são requeridas, acima de tudo, daqueles que procuram conhecer letras bem proporcionadas”.

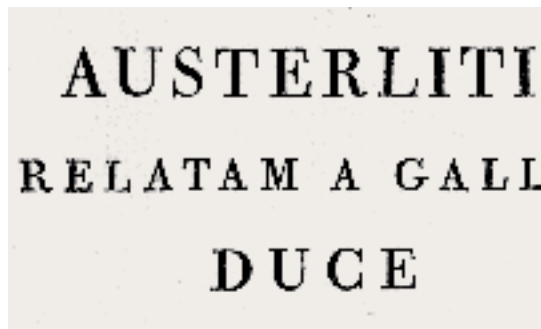


LOUIS SIMONNEAU desenhou letras-modelo para a gráfica de Luís XIV. Instruído por um comitê real, Simonneau desenhou suas letras em um grid finamente modulado. A *romain du roi* (alfabeto do rei) foi então criada por Philippe Grandjean, baseada nos entalhes de Simonneau.

WILLIAM CASLON criou, na Inglaterra do século XVIII, tipos com caracteres eretos e definidos, que parecem “mais modelados e menos manuscritos que as formas renascentistas”, como escreveu Robert Bringhurst.



JOHN BASKERVILLE foi um impressor que trabalhou na Inglaterra nas décadas de 1750 e 1760. Ele pretendia superar Caslon, criando letras aguçadamente detalhadas com contrastes mais vívidos entre elementos grossos e finos. As letras de Caslon foram amplamente usadas em seu tempo, mas a obra de Baskerville foi denunciada por muitos de seus contemporâneos como amadora e extremista.



GIAMBATTISTA BODONI desenhou letras, no final do século XVIII, que exibem um contraste abrupto e não modulado entre traços grossos e finos, além de serifas afiadas como lâminas e desacompanhadas de apoios curvos. Tipos similares foram projetados no mesmo período por François Ambroise Didot (1784) na França e Justus Erich Walbaum (1800) na Alemanha.

ILUMINISMO E ABSTRAÇÃO



GEORGE BICKHAM, 1743.
Amostras da “Roman Print”
[impressão romana] e da
“Italian Hand” [escrita
italiana].

Essa acusação foi contada a Baskerville em uma carta de seu admirador Benjamin Franklin. O texto integral pode ser consultado em F. E. Pardoe, *John Baskerville of Birmingham: Letter-Founder and Printer* (p. 68). Ver também Robert Bringhurst, *Elementos do estilo tipográfico*.

Os artistas do Renascimento buscaram padrões proporcionais em corpos humanos idealizados. Em 1529, O designer e tipógrafo francês Geoffroy Tory publicou uma série de diagramas que vinculavam a anatomia das letras à do homem. Uma nova abordagem, distanciada do corpo, despontaria na era do Iluminismo científico e filosófico.

Em 1693, um comitê francês nomeado por Luís XIV pôs-se a construir letras romanas em um grid finamente tramado. Ao contrário dos diagramas de Tory, que eram gravados em madeira, as representações da *romain du roi* (alfabeto do rei) eram buriladas em chapas de cobre. As fontes de chumbo derivadas desses diagramas de grande formato refletem o caráter linear do processo e a abordagem científica do comitê real.

As letras entalhadas, cujas linhas fluidas não se atêm ao grid mecânico da prensa tipográfica, ofereciam um meio apto ao lettering formal. Reproduções entalhadas da arte caligráfica disseminaram a obra dos grandes mestres calígrafos do século XVIII. Livros como *The Universal Penman* (1743), de George Bickham, traziam letras romanas – cada qual gravada como um caractere único – e manuscritas profusamente curvas.

A tipografia do século XVIII foi influenciada por novos estilos manuscritos e suas reproduções gravadas. Impressores como William Caslon, na década de 1720, e John Baskerville, na de 1750, abandonaram a rígida pena humanista em favor da pena metálica flexível e da pena de ave com ponta fina – instrumentos que produziam linhas fluidas e ondulantes. Baskerville, um mestre calígrafo, teria admirado as linhas finamente esculpidas que apareciam nos livros de escrita entalhada. Os tipos que ele criou eram tão definidos e contrastados que seus contemporâneos o acusaram de “**cegar os leitores do país**”, pois os traços de suas letras, de tão finos e estreitos, machucam os olhos”. Para aumentar a impressionante precisão de suas páginas, Baskerville fazia suas próprias tintas e passava a ferro suas páginas após imprimi-las.

Na virada do século XIX, o severo vocabulário de Baskerville foi levado ao extremo por Giambattista Bodoni na Itália e Firmin Didot na França. Suas fontes, com eixos totalmente verticais, contraste extremo entre traços grossos e finos e serifas nítidas como lâminas, foram a porta de entrada para uma visão da tipografia desvinculada da caligrafia.

A *romain du roi* não foi projetada por um tipógrafo, mas por um comitê governamental composto de dois padres, um contador e um engenheiro. ROBERT BRINGHURST, 1992

P. VIRGILII MARONIS
BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen TITYRUS.

MELIBŒUS, TITYRUS.

TITYRE, tu patulæ recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui Musam meditaris avena:
Nos patriæ fines, et dulcia linquimus arva;
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
5 Formosam resonare doces Amaryllida silvas.

T. O Melibœe, Deus nobis hæc otia fecit:
Namque erit ille mihi semper Deus: illius aram
Sæpe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
10 Ludere, quæ vellem, calamo permittit agresti.

M. Non equidem invideo; miror magis: undique totis
Usque adeo turbatur agris: en ipse capellas
Protenus æger ago: hanc etiam vix, Tityre, duco:
Hic inter densas corylos modo namque gemellos,
15 Spem gregis, ah! filice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis, si mens non læva fuisset,
De cœlo tactas memini prædicere quercus:
Sæpe sinistra cava prædixit ab ilice cornix.
Sed tamen, iste Deus qui sit, da, Tityre, nobis.

20 T. Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe, putavi
Stultus ego huic nostræ similem, quo sæpe solemus
Pastores ovium teneros depellere foetus.
Sic canibus catulos similes, sic matribus hædos

A

Noram;

LA THÉBAÏDE, OU LES FRERES ENNEMIS, TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE I.

JOCASTE, OLYMPE.

JOCASTE.

Ils sont sortis, Olympe? Ah! mortelles douleurs!
Qu'un moment de repos me va coûter de pleurs!
Mes yeux depuis six mois étoient ouverts aux larmes,
Et le sommeil les ferme en de telles alarmes!
Puisse plutôt la mort les fermer pour jamais,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

VIRGÍLIO (ESQ.)

Página de livro, 1757.

Impressa por John Baskerville.

As fontes criadas por John Baskerville no século XVIII eram notáveis – e até mesmo chocantes para a época – por suas formas afiadas e eretas, e por seu forte contraste entre elementos grossos e finos.

Além de uma fonte de texto romana, essa página usa versais itálicas, versais grandes (generosamente espacejadas), versaletes (dimensionados para acompanhar o texto em caixa-baixa) e numerais não alinhados (com ascendentes, descendentes e corpo pequeno, para funcionar com as minúsculas).

RACINE (DIR.)

Página de livro, 1801.

Impressa por Firmin Didot.

Os tipos gravados pela família Didot na França eram ainda mais abstratos e severos que os de Baskerville, com serifa retangulares e um forte contraste grosso-fino. Os impressores e tipógrafos do século XIX chamavam esses tipos resplandecentes de “modernos”.

Ambas as páginas foram reproduzidas do livro de William Dana Orcutt, In Quest of the Perfect Book (Nova York: Little, Brown and Company, 1926); as margens não são precisas.

440 *Plan for the Improvement of the Art of Paper War.*
whilst a passionate man, engaged in a warm controversy,
would thunder vengeance in

French Canon

It follows of course, that writers of great irascibility should be charged higher for a work of the same length, than such authors; on account of the extraordinary space their performances must necessarily occupy; for these gigantic, awful types, like ranters on the stage, must have sufficient elbow-room.

For example: Suppose a newspaper quarrel to happen between * M and L. M begins the attack pretty smartly in

Long Primer.

L replies in

Pica Roman.

M advances to

Great Primer.

L retorts in

Double Pica.

And so the contest swells to

Rascal, Villain

* Lest some ill-disposed person should misapprehend these initials, I think proper to declare, that M signifies Merchant, and L Lawyer.

Contd.

Cow- ard,

last line Pica; which, indeed, is as far as the art of printing, or a modern quarrel can well go.

A philosophical reason might be given, to prove that large types will more forcibly affect the optic nerve than those of a smaller size, and are therefore naturally expressive of energy and vigour. But I leave this discussion for the amusement of the gentlemen lately elected into our philosophical society. It is sufficient for me, if my system should be found to be justified by experience and fact, to which I appeal.

I recollect a case in point. Some few years before the war, the people of a western county, known by the name of Paxton Port, assembled, on account of some discontent, in great numbers, and came down with hostile intentions against the peace of government, and with a particular view to some leading men in the city. Sir John St. Clair, who assumed military command for defence of the city, met one of the obnoxious persons in the street, and told him that he had seen the manifesto of the insurgents, and that his name was particularised in letters as long as his fingers. The gentleman immediately picked up his most valuable effects, and sent them with his family into Jersey for security. Had Sir John only said that he had seen his name in the manifesto, it is probable that he would not have been so seriously alarmed; but the unusual size of the letters was to him a plain indication, that the insurgents were determined to carry their revenge to a proportionable mimicry.

I could confirm my system by innumerable instances in fact and practice. The title-page of every book is a proof in point. It announces the subject treated of, in conspicuous characters; as if the author stood at the door of his edifice,

H

calling

PLAN FOR THE IMPROVEMENT OF THE ART OF PAPER WAR

Ensaio satírico de Francis Hopkinson,
The American Museum, v. 1., 1787.
Cortesia da Boston Public Library.

Esse ensaio do século XVIII é um exemplo precoce da tipografia expressiva. O autor, zombando dos meios de expressão emergentes, sugere uma "guerra no papel" entre um advogado e um mercador. À medida que os dois sujeitos lançam ataques um ao outro, o tipo se torna progressivamente maior. Os termos long primer [corpo 10], paica romana, great primer [corpo 18], paica dupla e paica de cinco linhas eram usados na época para identificar tamanhos de tipos. O símbolo ¶ é um "s". Hopkinson não era estranho ao mundo do design. Ele criou o padrão das estrelas e listras da bandeira norte-americana.



FAT FACE [tipo gordo] é o nome dado ao estilo tipográfico inflado e hipernegrito que apareceu no início do século XIX. Esses tipos exageraram a poiarização das letras em componentes grossos e finos vistos na tipografia formal de Bodoni e Didot.



TIPOS EXTRA ESTREITOS, são projetados para caber em espaços estreitos. Anúncios do século XIX costumavam combinar tipos de proporções e estilos variados na mesma página, mas essas misturas bombásticas eram tipicamente alinhadas em composições estáticas e centralizadas.



EGÍPCIOS, ou retangulares, esses tipos fizeram com que a serifa passasse de detalhe refinado a laje estrutural. Componente arquitetônico independente, a serifa retangular afirma seu peso e massa. Apresentado em 1806, esse estilo foi rapidamente denunciado por puristas: “uma monstruosidade tipográfica”.



GÓTICO é um termo do século XIX criado para designar letras sem serifa. Tais tipos chamavam a atenção por sua frontalidade maciça. Embora no século XX esses tipos tenham servido frequentemente para transmitir neutralidade, góticos extravagantemente decorados já foram comuns.

Minha pessoa era horrenda, minha estatura gigante. O que isso queria dizer? Quem era eu? O que era eu? (...) Criador maldito! Por que criaste um monstro tão medonho que até mesmo tu te afastaste de mim em desgosto? **MARY SHELLEY, *Frankenstein*, 1831**

FONTES MONSTRUOSAS

Embora Bodoni e Didot tenham abastecido seus projetos com os hábitos caligráficos de seu tempo, eles criaram formas que colidiam com a tradição tipográfica e desencadearam um estranho mundo novo, no qual os atributos estruturais da letra – serifa e haste, traços grossos e finos, ênfase vertical e horizontal – seriam submetidos a experimentos bizarros. Perseguindo uma beleza tão racional quanto sublime, ambos criaram um monstro: uma abordagem abstrata e desumanizada do desenho de letras.

Com a ascensão da industrialização e do consumo de massas no século XIX veio a explosão da propaganda – uma nova forma de comunicação que exigia novas formas tipográficas. Fontes grandes e pesadas foram feitas com a distorção dos elementos anatômicos das letras clássicas. Fontes com altura, largura e profundidade assombrosas apareceram: expandidas, contraídas, sombreadas, vazadas, engordadas, lapidadas e floreadas. As serifas deixaram de ser acabamento para tornarem-se estruturas independentes e a tensão vertical das letras tradicionais enveredou por novos caminhos.

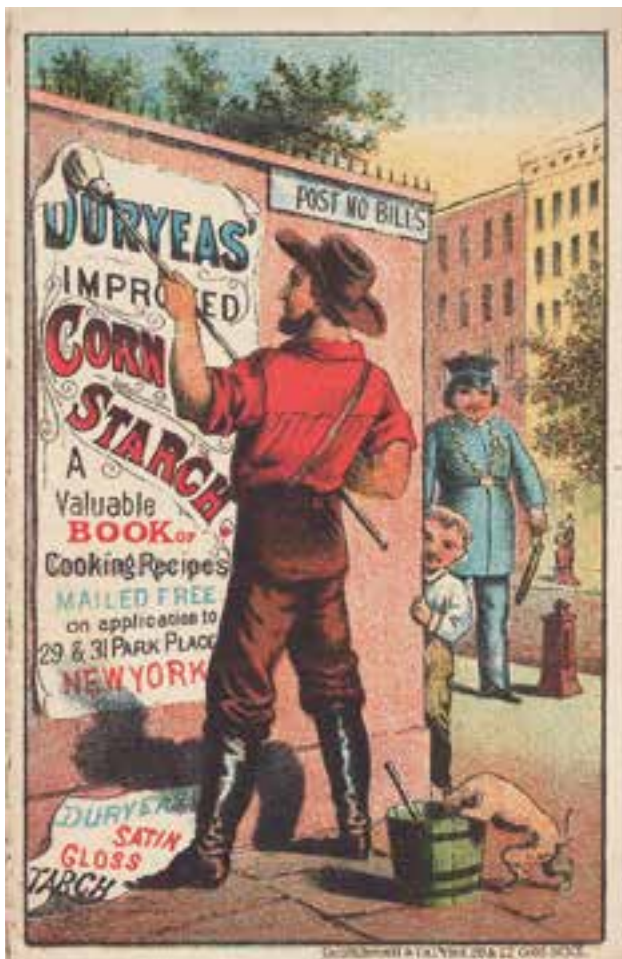


O historiador da tipografia Rob Roy Kelly (1926-2004) estudou as estratégias mecanizadas que propiciaram uma variedade espetacular de tipos display no século XIX. O diagrama mostra como a serifa retangular básica, também chamada de egípcia, foi cortada, beliscada, empurrada e enrolada para desovar novas espécies de ornamento. De traços de acabamento caligráfico, as serifas foram transformadas em elementos geométricos independentes e livremente ajustáveis.

O chumbo, material com o qual se fundem tipos de metal, é mole demais para manter a forma em tamanhos grandes sob a pressão da prensa tipográfica. Os tipos talhados em madeira, por outro lado, podiam ser impressos em formatos gigantes. A adoção do pantógrafo combinado com a fresa, em 1834, revolucionou a fabricação de tipos de madeira. O pantógrafo é um instrumento de cópia de traço que, ao combinar-se com a fresa, permite a um desenho original gerar variantes com inúmeras proporções, pesos e excrescências decorativas.

Essa forma mecanizada tratava o alfabeto como um sistema flexível, mas divorciado da tradição caligráfica. A busca por formas arquetípicas e perfeitamente proporcionais foi substituída por uma visão da tipografia como um sistema elástico de qualidades formais (peso, tensão, haste, barras, serifas, ângulos, curvas, ascendentes, descendentes). A relação entre as letras de uma fonte tornou-se mais importante que a identidade de cada caractere.

Análises e exemplos extensivos de tipos decorados podem ser encontrados em Rob Roy Kelly *American Wood Type: 1828-1900, Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters*. Ver também Ruari McLean, “An Examination of Egyptians”, Steven Heller e Philip B. Meggs (orgs.) in *Texts on Type: Critical Writings on Typography*.



**DURYEAS' IMPORTED
CORNSTARCH**

Cartão comercial litográfico, 1878.
A ascensão da propaganda no século XIX estimulou a demanda por letras em grande escala, que pudessem chamar a atenção no ambiente urbano. Aqui, um homem aparece colando um cartaz em flagrante desrespeito à lei, enquanto um policial aproxima-se na esquina.

FULL MOON

Cartaz tipográfico, 1875.
Uma dúzia de fontes diferentes é utilizada nesse cartaz de um cruzeiro a vapor. Em cada linha, tamanhos e estilos diferentes foram escolhidos para ampliar ao máximo o tamanho das letras no espaço disponível. Embora as fontes sejam exóticas, o layout centralizado é tão estático e convencional quanto uma lápide.

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo em que levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames [...] Nuvens de gafanhotos de impressos, que hoje já obscurecem o céu do pretenso espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano. **WALTER BENJAMIN, 1925**

FULL MOON.

ST. MICHAEL'S TEMPERANCE BAND !

Prof. V. Yeager, Leader, will give a

GRAND MOONLIGHT

EXCURSION

On the Steamer

BELLE !

To Osbrook and Watch Hill,
On Saturday Evening, July 17th,

Leaving Wharf at 7½ o'clock. Returning to Westerly
at 10½ o'clock. Kenneth will be at Osbrook.

TICKETS, - FORTY CENTS.

G. B. & J. H. Utter, Steam Printers, Westerly, R. I.

THEO VAN DOESBURG, fundador e principal promotor do movimento holandês De Stijl, projetou este alfabeto com elementos perpendiculares em 1919. Aplicados aqui ao papel de carta da Liga dos Socialistas Revolucionários, os caracteres desenhados à mão variam em largura, possibilitando o preenchimento completo do retângulo. O movimento De Stijl propunha que a pintura, a arquitetura, os objetos e as letras fossem reduzidos a elementos essenciais.

BOND VAN
REVOLUTIONNAIR-
SOCIALISTISCHE
INTELLECTUEELEN

DE STIJL

VILMOS HUSZÁR desenhou este logotipo para a revista De Stijl em 1917. Ao contrário dos caracteres de Van Doesburg, que permanecem contínuos, as letras de Huszár consistem em módulos parecidos com pixels.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
a d d

HERBERT BAYER criou este projeto tipográfico na Bauhaus, em 1925, e chamou-o de Universal. Feito apenas com letras minúsculas, é construído com linhas retas e círculos.

FETTE FUTURA
GOETH
STOFF

PAUL RENNER projetou a Futura na Alemanha, em 1927. Embora seja fortemente geométrica, com letras "O" perfeitamente circulares, a Futura é uma fonte prática de desenho sutil, que continua sendo amplamente utilizada até hoje.

REFORMA E REVOLUÇÃO



EDWARD JOHNSTON baseou-se em antigas inscrições romanas para criar este diagrama de caracteres “essenciais”, em 1906. Embora zombasse dos letreiros comerciais, Johnston não teve problemas em aceitar o embelezamento das formas inspiradas no período medieval.

Sobre a Futura, ver Christopher Burke, *Paul Renner: The Art of Typography*. Sobre os tipos experimentais das décadas de 1920 e 1930, ver Robin Kinross, *Unjustified Texts: Perspectives on Typography* (pp. 233-245).

Alguns designers consideravam a distorção do alfabeto grosseira e imoral, ligada a um sistema industrial destrutivo e desumano. Em 1906, Edward Johnston reanimou a procura por um alfabeto essencial e padronizado, alertando para os “perigos” do exagero. Inspirado no movimento Arts and Crafts do século XIX, Johnston voltou-se para o Renascimento e para a Idade Média em busca de letras puras e não corrompidas.

Embora reformadores como Johnston permanecessem romanticamente ligados à história, eles redefiniram a figura do designer como um intelectual distanciado do comércio. O moderno reformador do design era um crítico da sociedade, esforçando-se para criar objetos e imagens que desafiariam e revisariam hábitos e práticas dominantes.

Os artistas de vanguarda do início do século XX rejeitaram as formas históricas, mas adotaram o modelo do crítico *outsider*. Membros do grupo De Stijl na Holanda reduziram o alfabeto a elementos perpendiculares. Na Bauhaus, Herbert Bayer e Josef Albers construíram alfabetos com formas geométricas básicas – círculo, quadrado e triângulo –, que consideravam elementos de uma linguagem universal da visão.

Tais experimentos entendiam o alfabeto como um sistema de relações abstratas. Assim como os impressores populares do século XIX, os designers de vanguarda abandonaram a busca por um alfabeto essencial e perfeitamente conformado, mas ofereceram alternativas austeras e teóricas em lugar das novidades solícitas da grande propaganda.

Montados como máquinas, com componentes modulares, esses projetos experimentais imitavam a produção fabril, mas a maioria deles foi produzida à mão e não chegou a ter versões mecânicas (embora muitos estejam disponíveis em meio digital). **A Futura, projetada por Paul Renner em 1927**, encarnou as obsessões da vanguarda em uma fonte multifuncional e comercial. Embora Renner rejeitasse o movimento ativo da caligrafia em favor de formas mais “tranquilizadoras” e abstratas, ele temperou a geometria da Futura com variações sutis em seus traços, curvas e proporções. Renner deu à Futura diversos pesos, vendo-a como uma ferramenta artística para construir páginas com gradações de cinza.

As formas tranquilizadoras e abstratas desses novos tipos que dispensam o movimento manuscrito oferecem ao tipógrafo novos valores tonais afinados com grande pureza. Esses tipos podem ser usados em pesos leves, semipretos ou saturadamente pretos. PAUL RENNER, 1931