

**PENSAR
COM
TIPOS**

ELLEN LUPTON

**GUIA PARA DESIGNERS, ESCRITORES,
EDITORES E ESTUDANTES**

GG

Dedicado a GEORGE SADEK (1928-2007) e a todos os meus professores.

**ELLEN
LUPTON**

PENSAR COM TIPOS

**GUIA PARA DESIGNERS, ESCRITORES,
EDITORES E ESTUDANTES**

Tradução de Priscila Farias

GG®

Título original: *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors & Students*. 2ª edição revista e ampliada. Publicado originalmente por Princeton Architectural Press em 2004

DESIGN
Ellen Lupton

FOTOGRAFIAS
Dan Meyers

PÁGINAS DIVISÓRIAS
Pinturas de Ellen Lupton

TIPOS PRINCIPAIS
Scala Pro, por Martin Majoor
Thesis, por Luc(as) de Groot

Tradução: Priscila Farias
Preparação de texto: Maria Luisa de Abreu Lima Paz
Revisão de texto: Solange Monaco
Design da capa: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação desta obra só pode ser realizada com a autorização expressa de seus titulares, salvo exceção prevista pela lei. Caso seja necessário reproduzir algum trecho desta obra, seja por meio de fotocópia, digitalização ou transcrição, entrar em contato com a Editora.

A Editora não se pronuncia, expressa ou implicitamente, a respeito da acuidade das informações contidas neste livro e não assume qualquer responsabilidade legal em caso de erros ou omissões.

© Princeton Architectural Press, 2004, 2010
© da tradução: Priscila Farias
para a edição em português:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2020

Impresso na Eslovênia
ISBN: 978-85-8452-166-1
Depósito legal: B. 665-2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lupton, Ellen

Pensar com tipos : guia para designers, escritores, editores e estudantes / Ellen Lupton ; tradução de Priscila Farias. -- Osasco, SP : Gustavo Gili, 2020.

Título original: *Thinking with type : a critical guide for designers, writers, editors & students*.

ISBN 978-85-8452-166-1

1. Comunicação e linguagem 2. Comunicação visual
3. Design gráfico (Tipografia) 4. Editores 5. Escrita
6. Linguagem audiovisual I. Título.

19-30505

CDD-686.22

Índices para catálogo sistemático:

1. Tipografia 686.22

Editorial Gustavo Gili, SL
Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, Espanha.
Tel. (+34) 93 3228161
Editora G. Gili, Ltda
Av. das Comunicações, nº 265, Mod. A07 e A06,
Setor 1, sala 2. Bairro: Industrial Anhanguera, Osasco
CEP: 06276-190, São Paulo-SP, Brasil. Tel. (+55) (11) 3611 2443

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS A

Nettie Aljian, Bree Anne Apperley, Sara Bader, Janet Behning, Becca Casbon, Carina Cha, Tom Cho, Penny (Yuen Pik) Chu, Carolyn Deuschle, Russell Fernandez, Pete Fitzpatrick, Wendy Fuller, Jan Haux, Linda Lee, Laurie Manfra, John Myers, Katharine Myers, Steve Royal, Dan Simon, Andrew Stepanian, Jennifer Thompson, Paul Wagner, Joe Weston e Deb Wood da Princeton Architectural Press

SUMÁRIO

- 7 INTRODUÇÃO
9 AGRADECIMENTOS

LETRA

- 11 O HUMANISMO E O CORPO
15 ILUMINISMO E ABSTRAÇÃO
23 FONTES MONSTRUOSAS
27 REFORMA E REVOLUÇÃO
29 A TIPOGRAFIA COMO PROGRAMA
31 A TIPOGRAFIA COMO NARRATIVA
32 DE VOLTA AO TRABALHO
36 *Anatomia*
38 *Tamanho*
42 *Escala*
46 *Classificação de tipos*
48 *Famílias de tipos*
50 *Superfamílias*
52 *Versais e versaletes*
54 *Misturando tipos*
56 *Algarismos*
58 *Pontuação*
60 *Ornamentos*
64 *Leteiramento*
68 *Logotipos e branding*
72 *Tipos na tela*
74 *Fontes em bitmap*
76 *Design de tipos*
78 *Exercício: letra modular*
80 *Formatos de fonte*
82 *Licenciamento de fontes*

TEXTO

- 85 ERROS E PROPRIEDADE
91 ESPAÇAMENTO
92 LINEARIDADE
97 O NASCIMENTO DO USUÁRIO
102 *Kerning*
104 *Espacejamento*
106 *Exercício: espaço e significado*
110 *Espaçamento entre linhas*
112 *Alinhamento*
118 *Exercício: Alinhamento*
120 *Texto vertical*
124 *Grandes capitulares*
126 *Marcando parágrafos*
130 *Legendas*
132 *Hierarquia*
144 *Exercício: Hierarquia*
146 *Exercício: Listas longas*

GRID

- 149 O GRID COMO MOLDURA
153 DIVIDINDO O ESPAÇO
165 O GRID COMO PROGRAMA
170 O GRID COMO TABELA
174 RETORNO AOS UNIVERSAIS
176 *Seção áurea*
178 *Grid de uma coluna*
180 *Grid com várias colunas*
194 *Grid modular*
202 *Exercício: Grid modular*
204 *Tabelas de dados*
206 *Exercício: Tabelas de dados*

APÊNDICE

- 209 *Espaços e pontuação*
212 *Edição*
214 *Editando originais impressos*
215 *Editando originais digitais*
216 *Revisão de provas*
218 *Algumas dicas*

220 BIBLIOGRAFIA
222 ÍNDICE



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.

INTRODUÇÃO

Desde que a primeira edição de *Pensar com tipos* apareceu, em 2004, o livro tem sido amplamente adotado em cursos de design no mundo todo. Toda vez que um jovem designer me entrega um exemplar surrado de *Pensar com tipos* para que eu o autografe em uma palestra ou evento, sinto um calorzinho de alegria da haste à ponta da serifa. Essas capas desgastadas e cantos amassados são evidências de que a tipografia está prosperando nas mãos e mentes da próxima geração.

Eu ganhei um pouco de peso desde 2004, e o livro também. Para a nova edição, decidi soltar as costuras e dar ao conteúdo mais espaço para respirar. Se você – como a maioria dos designers gráficos – gosta de se preocupar com detalhes, vai encontrar muitas coisinhas para amar, honrar e cuidar nas páginas seguintes. Questões delicadas, como kerning, versaletes, números não alinhados, pontuação, alinhamento e grids de linha de base, que foram abordadas brevemente na primeira edição, são desenvolvidas aqui com mais detalhes, junto com outros assuntos omitidos anteriormente, como a configuração de capitulares, o que você precisa saber sobre tamanhos ópticos e quando dizer “tipo” em vez de “fonte” no próximo coquetel da associação de design gráfico. Este novo livro tem mais de tudo: mais fontes, mais exercícios, mais exemplos, um índice mais encorpado e, o melhor de tudo, mais crimes tipográficos – mais vergonhosos “não faça isso” para contrabalançar os honrados “vá em frente”.

Minha inspiração para escrever a primeira edição deste livro surgiu ao procurar por um guia didático para minhas aulas de tipografia no Maryland Institute College of Art (MICA), onde leciono desde 1997. Alguns livros sobre tipografia têm como foco a página clássica; outros são longos e enciclopédicos, transbordando de fatos e detalhes. Alguns se baseiam firmemente no design praticado por seus autores, fornecendo visões estreitas de um campo diversificado, enquanto outros são falastrões e simplificadores, apresentados em tom paternalista.

Eu buscava um livro que fosse sereno e inteligível, um volume no qual design e texto colaborassem harmoniosamente para melhorar a compreensão. Buscava uma obra que fosse pequena e compacta, econômica e bem construída – um manual projetado para as mãos. Buscava um livro que refletisse a diversidade da vida tipográfica, passada e presente, que expusesse história, teoria e ideias aos meus alunos. Buscava, enfim, um livro que fosse relevante para todos os suportes do design visual, da página impressa à tela iluminada.

Não houve alternativa senão escrever o livro eu mesma.

Preocupado?
Veja a página 81

Pensar com tipos divide-se em três seções: LETRA, TEXTO e GRID, partindo do átomo básico que é a forma da letra até a organização das palavras em conjuntos coerentes e sistemas flexíveis. Cada seção abre com um ensaio narrativo sobre as questões culturais e teóricas que alimentam o design tipográfico nas várias mídias. As páginas de demonstração que acompanham cada ensaio mostram não apenas *como* a tipografia se estrutura, mas também *por que*, expondo as bases funcionais e culturais dos hábitos e convenções de design. Ao longo do livro, exemplos da prática de design demonstram a elasticidade do sistema tipográfico, com suas regras que podem (quase) sempre ser quebradas.

A primeira seção, LETRA, revela como os primeiros tipos tinham como referência o corpo, emulando o trabalho da mão. As abstrações do neoclassicismo deram origem à estranha progénie 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 de design digital, a tipografia se reconectou com o corpo.

A segunda seção, TEXTO, considera o agrupamento de letras em conjuntos maiores. O texto é um campo ou textura cuja granularidade, cor, densidade e silhueta podem ser infinitamente ajustados. A tecnologia moldou o design do espaço tipográfico, da materialidade concreta dos tipos de metal à flexibilidade – e restrições – oferecida pela mídia digital. O texto evoluiu de um campo fechado e estável para uma ecologia fluida e aberta.

A terceira seção, GRID, examina a organização espacial. No início do século XX, os artistas Dada e futuristas investiram contra as imposições retilíneas dos tipos de metal e expuseram o grid mecânico da impressão tipográfica. Designers suíços das décadas de 1940 e 1950 criaram a primeira metodologia de design total ao racionalizar o grid. Seu trabalho, que introduziu o pensamento programático em um campo regido pelo gosto e pela convenção, permanece profundamente relevante para o pensamento sistemático exigido no design para multimídia.

Este livro é sobre pensar *com* tipografia – ao final, a ênfase recai sobre *com*. A tipografia é uma ferramenta *com* a qual podemos fazer coisas: moldar conteúdos, dar à linguagem um corpo físico, permitir o fluxo social de mensagens. A tipografia é uma tradição contínua que coloca você em contato *com* outros designers, passados e futuros. Os tipos estão *com* você aonde quer que você vá – à rua, ao shopping, à web, ao seu apartamento. Este livro pretende falar *com* todos os leitores e escritores, designers e produtores, professores e estudantes, cujo trabalho envolve a vida ordenada, ainda que imprevisível, da palavra visível.

AGRADECIMENTOS

Como designer, escritora e pensadora visual, sou grata a meus professores da Cooper Union, onde estudei arte e design de 1981 a 1985. Na época, o mundo do design estava nitidamente dividido entre um modernismo de extração suíça e a abordagem baseada em ideias, enraizada na publicidade e na ilustração norte-americana. Meus professores, incluindo George Sadek, William Bevington e James Craig, abriram uma clareira entre esses mundos, permitindo que o fascínio modernista pelos sistemas abstratos colidisse com o estranho, o poético e o popular.

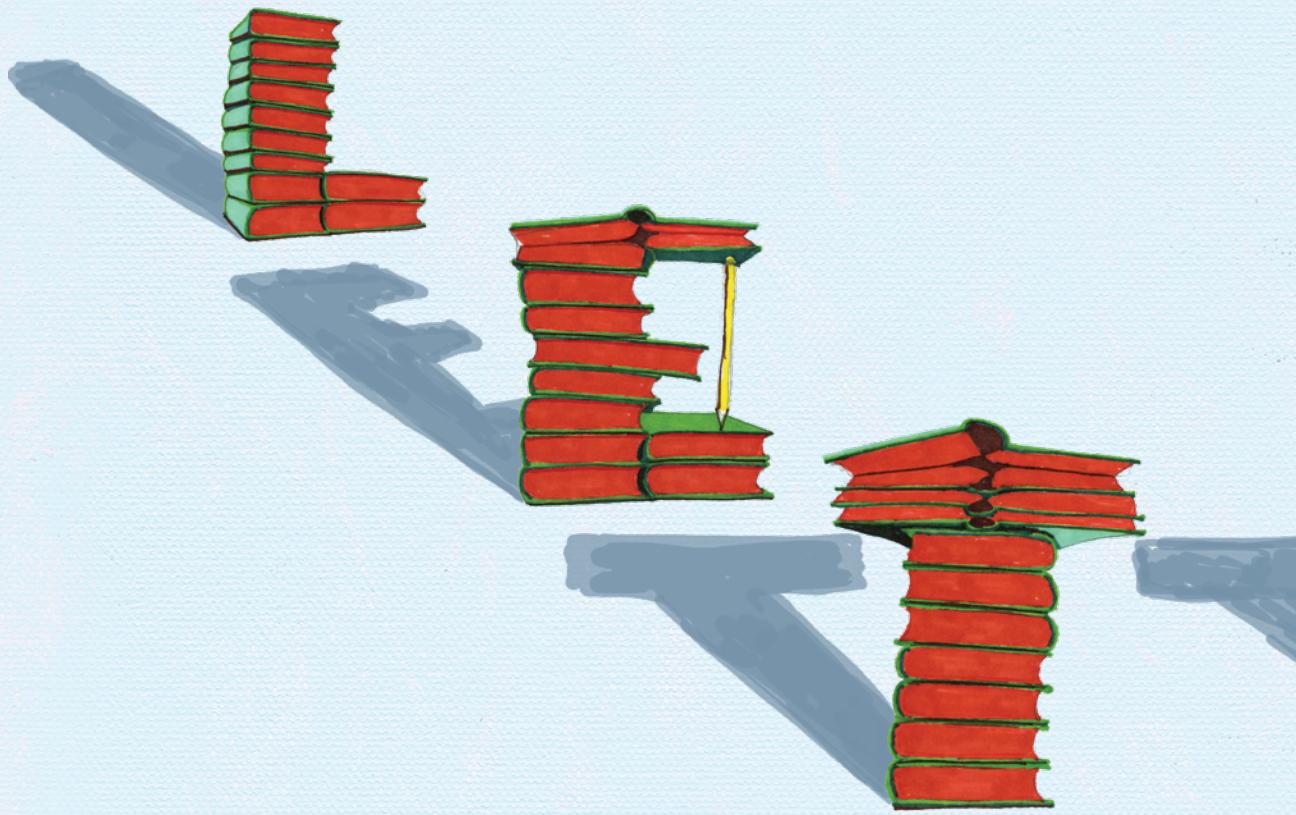
O título deste livro, *Pensar com tipos*, é uma homenagem a *Designing with Type*, a cartilha de James Craig, um clássico utilitarista que era nosso livro-texto na Cooper Union. Se aquele livro era um manual de tipografia básica, este é mais como um caderno de campo naturalista, abordando a tipografia como um fenômeno mais evolucionário do que mecânico. O que eu realmente aprendi com meus professores não foram regras e fatos, mas como pensar: como usar a linguagem visual e verbal para desenvolver ideias. Para mim, descobrir a tipografia foi como encontrar a ponte que conecta arte e linguagem.

Para escrever meu próprio livro para o século XXI, decidi me instruir novamente. Em 2003 matriculei-me no doutorado em Design da Comunicação na Universidade de Baltimore e obtive o título em 2008. Lá trabalhei com Stuart Moulthrop e Nancy Kaplan, estudiosos e críticos de primeira linha, e designers de mídias em rede e interfaces digitais. Sua influência pode ser vista ao longo deste livro.

Meus colegas do MICA construíram uma cultura de design diferenciada na escola; agradecimentos especiais a Ray Allen, Fred Lazarus, Guna Nadarajan, Brockett Horne, Jennifer Cole Phillips e a todos os meus alunos.

O editor da primeira edição de *Pensar com tipos*, Mark Lamster, continua sendo um dos meus colegas mais respeitados. O editor da segunda edição, Nicola Bednarek, me ajudou a equilibrar e refinar o conteúdo expandido. Agradeço a Kevin Lippert, editor da Princeton Architectural Press, por muitos e muitos anos de apoio. Inúmeros designers e estudiosos me ajudaram ao longo do caminho, incluindo Peter Bilak, Matteo Bologna, Vivian Folkenflik, Jonathan Hoefler, Eric Karnes, Elke Gasselseder, Hans Lijklema, William Noel e Jeffrey Zeldman, assim como todos os outros designers que compartilharam seu trabalho.

Eu aprendo algo todos os dias com meus filhos, Jay e Ruby, e com meus pais, minha irmã gêmea e a incrível família Miller. Meus amigos – Jennifer Tobias, Edward Bottone, Claudia Matzko e Joy Hayes – sustentam minha vida. Meu marido, Abbott Miller, é o melhor designer que conheço e tenho orgulho de incluir seu trabalho neste volume.

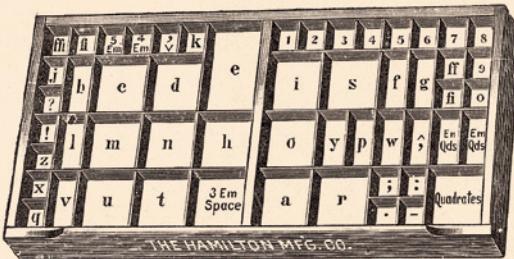
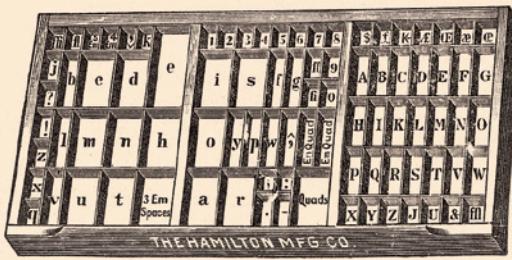




{**LETRA**}



Upper Case.

Lower Case.
A PAIR OF CASES.

California Job Case.

FIG. 2.—Showing Lay of Cases.

TIPO, ESPAÇOS E
ENTRELINHAS

Diagrama, 1917.

Autor: Frank S. Henry.

Em uma oficina tipográfica, caixas com subdivisões abrigam fontes e materiais para espaçamento. As letras maiúsculas são armazenadas acima das letras minúsculas. Os termos “caixa alta” e “caixa baixa”, portanto, derivam da organização física do espaço da gráfica.

LETRA

ESTE NÃO É UM LIVRO SOBRE TIPOS. É um livro sobre como usá-los.

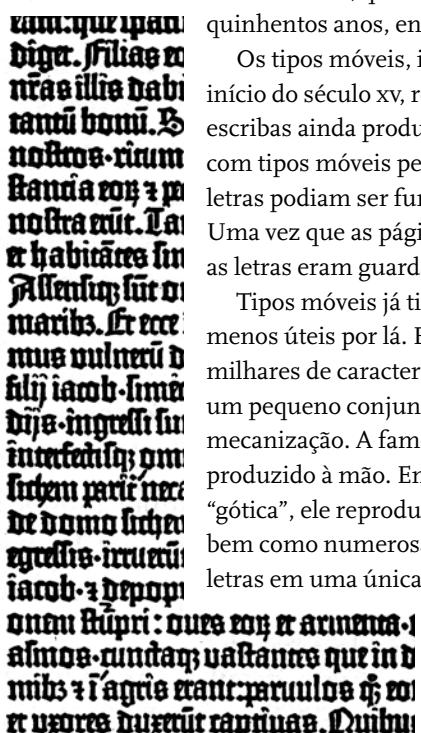
Tipos são um recurso essencial empregado por designers gráficos, assim como vidro, pedra, aço e outros materiais são empregados por arquitetos. Os designers gráficos às vezes criam seus próprios tipos e letras personalizados. Mais comumente, no entanto, eles acessam a vasta biblioteca de tipos existentes, selecionando-os e combinando-os em resposta a um determinado público ou situação. Fazer isso com talento e sabedoria requer conhecimentos sobre como – e por que – as formas das letras evoluíram.

As palavras têm origem em gestos do corpo. Os primeiros tipos foram modelados diretamente a partir de formas caligráficas. Tipos, no entanto, não são gestos corporais – são imagens fabricadas 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 de letras impressas há mais de quinhentos anos, energizam a tipografia ainda hoje.

Os tipos móveis, inventados por Johannes Gutenberg na Alemanha no início do século xv, revolucionaram a escrita no Ocidente. Enquanto os escribas ainda produziam livros e documentos manualmente, a impressão com tipos móveis permitiu a fabricação em massa: grandes quantidades de letras podiam ser fundidas a partir de moldes e organizadas em “formas”. Uma vez que as páginas tivessem sido revisadas, corrigidas e impressas, as letras eram guardadas em caixas subdivididas para serem reutilizadas.

Tipos móveis já tinham sido utilizados antes na China, mas se mostraram menos úteis por lá. 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 marcas visuais, o que o torna mais adequado à mecanização. A famosa Bíblia de Gutenberg teve como modelo o manuscrito produzido à mão. Emulando a caligrafia densa e escura conhecida como “gótica”, ele reproduziu sua textura peculiar criando variações de cada letra, bem como numerosas ligaturas (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma).

JOHANNES
GUTENBERG
Texto impresso,
1456.


cum quippe
dicit. filias et
mras illis dabi
ramu boni. B
nobros. riuum
flandia eoz et pi
noluta euit. Ta
et habitare fin
Allemag sicut di
maribz. Et ecce
mus vulneru d
filiij iacob. sima
dys. ingressi su
infidelis; qm
sudem pacif nec
de domo sudet
egressis. irrueru
iacob. et depop
onem Rupri: quae eoz et armata.
astmos. cunctaq; vastantes que in d
mibz et agris etant peruvulos q; eo
et uxores ducent captiuas. Quidam

Este capítulo amplia e revê o artigo “Laws of the Letter”, publicado em Lupton, Ellen e Miller, J. Abbott. *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*. Nova York, Kiosk, 1996; Londres, Phaidon, 1999, pp. 53-61 (edição em português: “As leis da letra”, em *Design, escrita, pesquisa: a escrita no design gráfico*. Porto Alegre, Bookman, 2012).

NICOLAS JENSON
aprendeu a imprimir em Mainz, o berço alemão da tipografia, antes de estabelecer sua própria oficina de impressão em Veneza por volta de 1465. Suas letras têm hastes verticais fortes, e a transição de traços grossos a finos emula o efeito da pena de ponta larga.

**Ilos appellatur mariti
euir dicitur frater mar
ratriæ appellantur qua
mitini fratrum & mat
atruelles matrum fratr
ōsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au**

**the iiij wekis, and how 1
lord, yet the chirche mak
that is to wete, of thathe
and of that he cometh to
in thoffyce of the chircl
tynges that ben in this
one partie, & that othe
cause of the comynge of
ben of joye and gladne**

O GOLDEN TYPE foi criado pelo reformador do design inglês William Morris em 1890. Ele buscou recapturar a densidade sombria e solene das páginas de Jenson.

A CENTAUR, projetada entre 1912 e 1914 por Bruce Rogers, é um revival dos tipos de Jenson que enfatiza seu traçado sinuoso.

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

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

A ADOBE JENSON
foi projetada em 1995 por Robert Slimbach, que
recria fontes históricas para uso
digital. A Adobe Jenson é menos
afetada e decorativa do que a Centaur.

A RUIT foi projetada na década de 1990 pelo tipógrafo, professor e teórico holandês Gerrit Noordzij. Essa fonte digitalmente construída captura as qualidades dinâmicas e tridimensionais das fontes

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

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

romanas do século xv, bem como suas origens góticas (mais que humanistas). Segundo Noordzij, Jenson “adaptou as letras alemãs ao gosto italiano (deixando-as um pouco mais arredondadas, um pouco mais leves) e, assim, criou os tipos romanos”.

A SCALA foi proposta em 1991 pelo tipógrafo holandês Martin Majoor. Embora este tipo francamente contemporâneo tenha serifas geométricas e formas racionais, quase modulares, ele reflete as origens caligráficas dos tipos, o que pode ser visto na letra a.

O HUMANISMO E O CORPO

Na Itália do século xv, escritores e eruditos humanistas rejeitaram as escritas góticas em prol da *lettera antica*, um modelo clássico de caligrafia com formas mais amplas e abertas. A preferência pela *lettera antica* fazia parte da Renascença (renascimento) das artes e da literatura clássica. Nicolas Jenson, um francês que havia aprendido a imprimir na Alemanha, fundou uma influente oficina de impressão em Veneza por volta de 1469. Seus tipos combinavam as tradições góticas que ele aprendeu na França e na Alemanha com o gosto italiano por formas mais arredondadas e leves. Eles são considerados alguns dos primeiros – e mais elegantes – tipos romanos.

**S ed ne forte tuo carea
Hic timor est ipsius**
**N on adeo leuiter nost
vt meus oblitu pulu**
I llic phylacides iuuu
N on potuit cæcis im
S ed cupidus falsis atti
Theſſalis antiquam
I llic quicquid ero fer
Traicit & fati littu
I llic formosæ uenian
Quas dedit argui
Q uarum nulla tua fu
Gratior, & tellus h
Quamvis te longæ re
Cara tamen lachry

FRANCESCO GRIFFO
desenhou tipos
romanos e itálicos
para Aldus
Manutius. O romano
e o itálico eram
concebidos como
tipos diferentes.

JEAN JANNON
criou tipos romanos e
itálicos para a Imprimerie
Royale em Paris, em 1642,
coordenados em uma
família de tipos mais ampla.

Muitos tipos que usamos hoje, incluindo Garamond, Bembo, Palatino e Jenson, trazem os nomes de impressores que trabalharam nos séculos xv e xvi. Esses tipos são geralmente conhecidos como “humanistas”. Versões contemporâneas de tipos históricos são projetadas para se adequarem às novas tecnologias e demandas atuais por nitidez e uniformidade. Cada nova versão responde – ou reage – aos métodos de produção, estilos de impressão e hábitos artísticos de seu próprio tempo. Algumas novas versões baseiam-se em tipos de metal, punções (protótipos de aço) ou desenhos que sobreviveram; a maioria baseia-se exclusivamente em amostras impressas.

As letras itálicas, também introduzidas na Itália do século xv, foram baseadas em um estilo mais casual de caligrafia. Enquanto a escrita humanista, ereta, era empregada em livros de produção dispendiosa, a forma cursiva prosperava entre copistas mais despachados, pois podia ser escrita mais rapidamente do que a meticulosa *lettera antica*. Aldus Manutius, um impressor, editor e estudioso veneziano, usava tipos itálicos em suas coleções de livros impressos pequenos e baratos, distribuídos internacionalmente. Para os calígrafos, as formas itálicas eram econômicas porque poupavam tempo, ao passo que, na impressão, a forma cursiva poupava espaço. Aldus Manutius frequentemente combinava letras cursivas com maiúsculas romanas; os dois estilos ainda eram considerados fundamentalmente distintos.

No século xvi, os impressores começaram a integrar formas romanas e itálicas em famílias de tipos com pesos e altura-x (a altura da parte principal das letras minúsculas) proporcionais. Hoje, o estilo itálico na maioria das fontes não é simplesmente uma versão inclinada do romano; ele incorpora as curvas, ângulos e proporções mais estreitas associadas às formas cursivas.

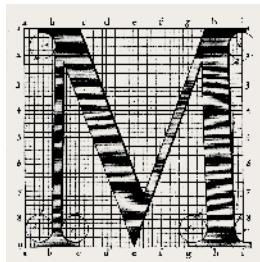
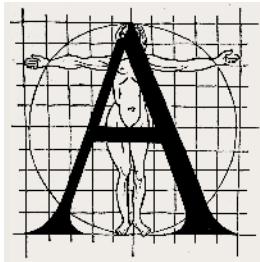
comme i'ay des-ia remarqué, ^a S. Augustin demande aux Donatistes en vne semblable occurrence : *Quoy donc ? lors que nous lissons , oublions nous comment nous avons accoustumé de parler ? l'escripture du grand Dieu*

^a Aug. lib. 33, contra Fauf. c. 7. Quid ergo? cum legimus , obliuiscimur quem admodum loqui soleamus? An scriptura Dei aliter no-

Sobre as complexas origens dos tipos romanos, ver Noordzij, Gerrit. *Letterletter*. Vancouver, Hartley e Marks, 2000.

GEOFRY TORY argumentou que as letras deveriam refletir o corpo humano ideal. Em relação à letra A, ele escreveu: "a barra cobre o órgão gerador do homem, significando que a Modéstia e a Castidade são necessárias, antes de tudo, para aqueles que buscam se familiarizar com letras bem desenhadas".

WILLIAM CASLON produziu tipos na Inglaterra do século XVIII, com formas nítidas e eretas que parecem, como escreveu Robert Bringhurst, "mais modeladas e menos manuscritas do que as formas renascentistas".



LOUIS SIMONNEAU projetou modelos de letras para a oficina tipográfica de Louis XIV. Instruído por um comitê real, Simonneau desenhou suas letras a partir de um grid finamente quadriculado. Tipos reais (romain du roi) foram então criados por Philippe Grandjean, tendo como base as gravuras de Simonneau.

By WILLIAM CASLON, Letter-Founder, in Chiswell-Street

A B C D
A B C D E
A B C D E F G

DOUBLE PICA ROMAN.
Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-

A B C D E F G H J I K L M N O P

GREAT PRIMER ROMAN.
Quousque tandem abutere, Catilina, pa-

Double Pica Italick.
Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-

A B C D E F G H J I K L M N O

Great Primer Italick.
Quousque tandem abutere, Catilina, pa-

S P E C I M E N

By JOHN BASKERVILLE of Birmingham.

I Am indebted to you for two Letters dated from Corcyra. if to mean well to the Interest of my Country and to approve that meaning

JOHN BASKERVILLE era um impressor atuante na Inglaterra nas décadas de 1750 e 1760. Ele pretendia superar Caslon, criando letras bem detalhadas e com contraste mais vívido entre partes grossas e finas. As letras de Caslon foram amplamente usadas durante seu próprio tempo, mas o trabalho de Baskerville foi considerado amador e extremista por muitos de seus contemporâneos.

A U S T E R L I T I
R E L A T A M A G A L L
D U C E

GIAM BATTISTA BODONI criou letras, no final do século XVIII, com contraste abrupto e não modulado entre partes grossas e finas, e serifas muito estreitas, sem apoio de curvas entre elas e as hastes. Tipos semelhantes 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 de "Roman Print"
(letra de forma romana) e
"Italian Hand" (letra de mão
italiana).

Esta acusação foi relatada a Baskerville em uma carta de seu admirador Benjamin Franklin. A carta completa pode ser lida em Pardoe, F.E.. John Baskerville of Birmingham: *Letter-Founder and Printer*. Londres, Frederick Muller Limited, 1975, p. 68. Ver também Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver, Hartley and Marks, 1992, 1997 (edição em português: *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo, Cosac Naify, 2005).

Os artistas da Renascença buscaram padrões de proporção no corpo humano idealizado. O designer e tipógrafo francês Geofroy Tory publicou uma série de diagramas em 1529 que relacionavam a anatomia das letras à anatomia do homem. Uma nova abordagem – distanciada do corpo – se desenvolveria na era do Iluminismo científico e filosófico.

Um comitê nomeado por Luís XIV na França em 1693 decidiu construir letras romanas a partir de um grid de malha fina. Os diagramas de Tory foram produzidos na forma de xilogravuras, ao passo que os desenhos modulares do *romain du roi* (os tipos do rei) foram gravados por meio de incisões em placas de cobre com uma ferramenta chamada buril. Os tipos de chumbo derivados desses desenhos em grande dimensão refletem o caráter linear da gravação, bem como a atitude científica do comitê real.

A gravura em metal – com linhas fluidas que não sofrem as restrições impostas pelo grid mecânico da prensa tipográfica – era um meio adequado para caligrafias formais. Reproduções a partir dessa técnica disseminaram o trabalho dos grandes mestres da escrita do século XVIII. Livros como *The Universal Penman* (1743), de George Bickham, continham letras romanas – gravadas como caracteres únicos – além de cursivas exuberantemente sinuosas.

A tipografia do século XVIII foi influenciada por novos estilos de caligrafia e suas reproduções gravadas em metal. Impressores como William Caslon, na década de 1720, e John Baskerville, na década de 1750, trocaram a pena chata e rígida do humanismo pelo bico de pena e a ponta de aço flexível, instrumentos de escrita que produzem traçados fluidos e dilatados. Baskerville, ele próprio um grande calígrafo, devia admirar as linhas finamente esculpidas que apareciam nas gravuras em metal dos manuais de escrita. Ele criou tipos tão nítidos e contrastantes, que seus contemporâneos o acusaram de “cegar todos os leitores da nação com os traços de suas letras, tão finos e estreitos que ferem o olhar”. Para ampliar a precisão surpreendente de suas páginas, Baskerville produzia suas próprias tintas e calandrava as páginas após a impressão.

Na virada do século XIX, Giambattista Bodoni, na Itália, e Firmin Didot, na França, levaram o severo vocabulário de Baskerville a novos extremos. Seus tipos – com eixo totalmente vertical, alto contraste entre partes grossas e finas, e serifas retas e delgadas como filetes – foram a porta de entrada para uma visão explosiva da tipografia desatada da caligrafia.

O *romain du roi* não foi obra de um tipógrafo, mas de um comitê governamental composto por dois padres, um escriturário e um engenheiro. — ROBERT BRINGHURST, 1992

P. VIRGILII MARONIS
BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen TITYRUS.

MELIBOEUS, 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, latus 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 permisit 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 coelo taetas 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;

VIRGÍLIO (À ESQUERDA)
Página de livro, 1757.
Impressa por John Baskerville.
Os tipos criados por Baskerville no século XVIII chamaram a atenção – e até chocaram leitores – em seu tempo, por suas formas pontiagudas e eretas e pelo forte contraste entre partes grossas e finas. Além de uma face de texto romana, essa página utiliza maiúsculas itálicas, capitulares graúdas (generosamente espaçadas), versaletes (dimensionados para harmonizar com o texto em minúsculas) e algarismos não alinhados ou em estilo antigo (desenhados com ascendentes, descendentes e baixa estatura para funcionar bem junto com caracteres minúsculos).

RACINE (À DIREITA)
Página de livro, 1801.
Impressa por Firmin Didot.
Os tipos cortados pela família Didot na França eram ainda mais abstratos e severos do que os de Baskerville, com serifas de pontas retas e não apoiaadas, e um forte contraste entre partes grossas e finas. Impressores e tipógrafos do século XIX chamavam esses tipos faiscantes de “modernos”.

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

LA THÉBAÏDE, OU LES FRERES ENNEMIS, TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE I.

JOCASTE, OLYMPE.

JOCASTE.

Il s'ont 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 jamaïs,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

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 meek authors; on account of the extraordinary space their performances must necessarily occupy; for these gigantic, wrathful 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

Rafcal, Villain

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

Goward.

COW- ard,

in five 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 Boys, 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 packed 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 extremity.

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, calling

PLAN FOR THE IMPROVEMENT
OF THE ART OF PAPER WAR
Ensaio satírico de Francis Hopkinson,
The American Museum, Volume 1
(1787). Cortesia da Biblioteca Pública
de Boston. Esse ensaio do século XVIII
é um exemplo pioneiro de tipografia
expressiva. O autor, zombando do
novo jornalismo emergente, sugere uma
“guerra de papel” entre um advogado
e um comerciante. Na medida em que
os dois homens se atacam, os tipos
ficam cada vez maiores. Os termos
Long Primer, Pica Roman, Great
Primer, Double Pica e Five Line Pica
eram usados na época para identificar
tamanhos de tipos. O símbolo Γ é um s.
Hopkinson tinha alguma familiaridade
com design. Ele criou o padrão de estrelas
e listras da bandeira norte-americana.

1825;

At 10 o'Clock in the Morning:

A QUANTITY OF OLD ORDAG DIDE *Sails ing the rem- ark of the Sch*

[J. Soulard]

FAT FACE é o nome dado a letras em estilo supergordo e inflado introduzido no início do século XIX. Essas faces exageravam a polarização entre partes grossas e finas das letras encontrada nas formas tipográficas de Bodoni e Didot.

DIDE

EXTRACONDENSADAS, são faces projetadas para caber em espaços estreitos. As propagandas do século XIX frequentemente combinavam fontes com estilos e proporções variadas em uma única página. Essas misturas bombásticas costumavam ser organizadas, no entanto, em composições estáticas e centralizadas.

GU ha- RIE

EGIPCIANAS, ou com serifas quadradas, são letras nas quais as refinadas serifas se transformaram em suportes estruturais. Como um componente arquitetônico independente, a serif quadrada reafirma seu próprio peso e massa. Introduzido em 1806, esse estilo foi rapidamente taxado pelos puristas de “monstruosidade tipográfica”.

GROTESCAS é o termo do século XIX para letras sem serifas. As letras grotescas chamam a atenção por sua frontalidade maciça. Embora letras sem serifas tenham sido depois associadas à racionalidade e à neutralidade, elas geravam impacto emocional nos primórdios da propaganda.

JARE TUNE MEN

Minha figura era medonha, minha estatura gigantesca. O que isso significa? Quem sou eu? O que eu sou?... Maldito criador! Por que criaste um monstro tão horrendo que até tu te afastas de mim com desgosto? — MARY SHELLEY, *Frankenstein*, 1831

FONTES MONSTRUOSAS

Embora Bodoni e Didot alimentassem seus projetos com as práticas caligráficas de seu tempo, eles criaram formas que colidiram com a tradição tipográfica e desencadearam um estranho mundo novo, onde os atributos estruturais da letra – serifa e haste, traços grossos e finos, contraste vertical e horizontal – ficaram sujeitos a experimentos bizarros. Em busca de uma beleza racional e sublime, Bodoni e Didot criaram um monstro: uma abordagem abstrata e desumanizada do design de letras.

Com o avanço da industrialização e do consumo de massa no século XIX, eclodiu a publicidade, uma nova forma de comunicação que exigia novas práticas tipográficas. Os designers de tipos criaram faces grandes e audaciosas, embelezando e empanturrando as partes do corpo das letras clássicas. Fontes com altura, largura e profundidades espantosas vieram à luz – expandidas, contraídas, sombreadas, delineadas, engordadas, facetadas e floreadas. As serifas abandonaram seu papel de detalhe de acabamento para se tornarem estruturas arquitetônicas independentes, e o tradicional contraste vertical das letras inclinou-se em novas direções.



O historiador da tipografia Rob Roy Kelly estudou as estratégias de design mecanizado que serviram para gerar uma variedade espetacular de letras para títulos no século XIX. Este diagrama mostra como a forma básica da serifa quadrada – também chamada de egípciana – foi cortada, comprimida, puxada e enrolada para gerar novas espécies de ornamentos. As serifas passaram de remates finais caligráficos a elementos geométricos independentes que podiam ser ajustados livremente.

O chumbo, material usado na fundição de tipos, é macio demais para manter sua forma em tamanhos grandes sob a pressão do prelo tipográfico. Por outro lado, tipos cortados em madeira podem ser impressos em tamanhos gigantescos. A introdução do pantógrafo com fresa em 1834 revolucionou a fabricação de tipos de madeira. O pantógrafo é um dispositivo articulado que, quando ligado a uma fresa, permite recortar, a partir de um mesmo desenho, variantes com diferentes proporções, pesos e excrescências decorativas.

Essa abordagem de design mecanizada tratou o alfabeto como um sistema flexível, separado da caligrafia. A busca por formas de letra arquetípicas e perfeitamente proporcionadas deu lugar a uma nova visão da tipografia como um sistema elástico de características formais (peso, contraste, haste, barras, serifas, ângulos, curvas, ascendentes, descendentes). As relações entre as letras de uma face se tornou mais importante do que a identidade de caracteres individuais.

Para uma extensa análise e exemplos de tipos ornamentados, ver Kelly, Rob Roy. *American Wood Type: 1828-1900, Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters*. Nova York, Da Capo Press, 1969. Ver também McLean, Ruari. "An Examination of Egyptians". In Heller, Steven e Meggs, Philip B. (eds.). *Texts on Type: Critical Writings on Typography*. Nova York, Allworth Press, 2001, pp. 70-76.