

2

A tipografia como um parâmetro fundamental do Design Gráfico

A tipografia, que surgiu no mundo ocidental no século 15 como o primeiro processo de reprodução mecanizada do texto, a despeito das diversas transformações decorrentes das inovações e desenvolvimentos tecnológicos que se sucederam nestes cinco séculos, permaneceu como o termo de referência para a caracterização formal do texto, no âmbito da comunicação visual.

Em função desta sua ambivalência entre *técnica* e *forma*, a tipografia pode ser entendida segundo diferentes acepções: em oposição à escrita manual, o termo *tipografia* se refere às formas padronizadas e predefinidas de *desenho da letra* para reprodução (impresa ou por outros meios); em relação às técnicas que a sucederam, refere-se ao *processo de impressão tipográfica*, a partir de matrizes moldadas em relevo, basicamente obtidas pela composição de tipos e pelo clichê; e fazendo alusão ao arranjo dos elementos tipográficos, que tradicionalmente caracterizava o trabalho do tipógrafo, assume o sentido mais amplo da *configuração* dada ao impresso – o design tipográfico –, que se estende (por analogia) a outros meios que dispensam este tipo de suporte.

A dualidade da tipografia se traduz ainda pela sua necessária intermediação entre os domínios do verbal e do visual: é a exploração da forma tipográfica que permite a manifestação, em maior ou menor grau, do poder de comunicação da palavra escrita.

Considerando esta amplitude de enfoques que dizem respeito às características da forma, aos condicionamentos da técnica e aos critérios que norteiam a própria concepção do objeto gráfico, a tipografia se revela um referencial importante para a observação dos acontecimentos que historicamente iriam contribuir para o desenvolvimento de uma nova atitude na comunicação impressa, que eclodiu no início do século 20, e cuja evolução seria representativa para as direções que foram se definindo ao longo deste período.

No instrumental do Design Gráfico moderno, especialmente aquele relacionado à comunicação impressa, a tipografia se destaca como elemento fundamental para a definição de parâmetros norteadores desta prática: a natureza do processo tipográfico envolve procedimentos que são semelhantes (no sentido de que guardam afinidades) com os processos que tradicionalmente caracterizam a atividade do Design, na medida que implica a sistematização e coordenação de elementos, e se insere nas condições de produção por meios industriais. A tipografia se operacionalizou por um sistema construtivo modular que passou a orientar os procedimentos do *fazer* do DG, num primeiro momento por necessidades ditadas pela própria técnica e, mais tarde, com a liberação dos constrangimentos desta técnica, como recurso para estabelecer diretrizes de orientação no espaço.

Por outro lado, a natureza do processo tipográfico incorpora e consubstancia demandas e características que são típicas da modernidade: permite a produção em quantidade e velocidade de cópias idênticas, tornando-se assim, durante cinco séculos, o meio principal de difusão do conhecimento; implica a racionalização pela padronização de seus materiais e processos e acarreta a especialização e divisão de trabalho, através da gradativa distinção entre o tipógrafo, o compositor e o impressor. Conforme observa Kinross (2004, p.23), “a tipografia moderna exhibe um impulso racional tanto internamente, pela ordenação de suas próprias tarefas, quanto externamente, pela face que apresenta ao mundo”.

A história do Design Gráfico moderno está entrelaçada com os desenvolvimentos da tipografia, principalmente aqueles que dizem respeito à evolução formal do desenho dos tipos e dos processos de composição do texto. A constituição de uma linguagem propriamente moderna do Design Gráfico não representa uma ruptura com esta história, mas está relacionada a uma nova visão da tipografia como **elemento gráfico** e a uma nova aproximação com relação ao seu uso para a configuração do texto e a organização do espaço.²¹

2.1

Tradição e modernidade

O tema da tipografia propõe imediatamente a idéia de tradição. A invenção de Gutenberg em 1450 situa-se no período equivalente ao Renascimento Italiano no norte europeu, freqüentemente visto como um sinalizador da transição entre o mundo medieval e o mundo moderno (MEGGS, 1992 p.90).

Mas embora esta invenção trouxesse, em si mesma, implicações que iriam representar características próprias da modernidade, elas só seriam efetivamente concretizadas bem mais tarde, e este movimento se inicia em torno de 1700, com o início dos registros, da reflexão, das discussões e definições consensuais sobre o conjunto de procedimentos e materiais envolvidos no processo. Ou seja, com o início da abertura do “negócio de impressão” (*printing trade*) para além dos recônditos misteriosos e segregadores da chamada *black art*:²²

²¹ Outros desenvolvimentos técnicos ligados aos meios de reprodução impressa que foram marcos importantes para a evolução da linguagem gráfica e tipográfica, como por exemplo a fotografia e a litografia, serão tratados em paralelo, no desenvolvimento da seção seguinte deste capítulo.

²² Além do fato de que os primeiros impressores, por razões práticas e comerciais, cercavam suas atividades de mistério, a denominação da tipografia como “*black art*” se explica pelo caráter “mágico” sugerido pelo próprio processo: a partir do contato com matrizes espelhadas, opera-se a transferência instantânea de textos e imagens para o papel. A presença predominante da tinta preta também pode ter contribuído para o uso desta forma de designação.

A impressão se torna moderna com a difusão do conhecimento sobre ela própria: com a descrição publicada de suas práticas, com a classificação de seus materiais e processos, com a coordenação das dimensões dos materiais permitindo sua troca e melhor conjugação, com o estabelecimento de um registro de sua história.[...] Com a publicação de manuais e histórias da impressão, com a introdução dos sistemas de medidas, então a *'black art'* torna-se iluminada: um processo que ainda continua. (KINROSS, 2004 p.16)

Outro fato que contribuiu para esta abertura foi o deslocamento da função editorial da oficina de impressão para o que seria mais tarde o “escritório do editor”. Kinross sugere que este é o ponto que configura a separação entre **impressão** e **tipografia**, demarcando esta diferença como a distinção entre “a prática inarticulada com os materiais de produção (*printing*) e a **configuração consciente do produto, através da instrução (*typography*)” (Ibidem, p.15, destaque nosso).**

O primeiro a enunciar uma definição para o trabalho do tipógrafo (em relação ao impressor) foi Joseph Moxon, ainda no final do século 17. Fazendo uma analogia à diferença entre as funções do carpinteiro ou do operário e a do **arquiteto**, Moxon definiu o **tipógrafo**, “vulgarmente conhecido como impressor”, como sendo “aquele, que por seu próprio julgamento e sólidas razões, pode tanto praticar quanto dirigir outros na prática [...] de todas as tarefas manuais e operações físicas relacionadas com a tipografia” (MOXON [1683-84] apud KINROSS, 2004 p.22).²³

A figura de um **coordenador**, envolvendo a concepção do produto impresso como um todo, atribuída ao tipógrafo, nos remete a uma prática que tem suas origens no início da impressão: os primeiros impressores eruditos (como eram chamados) reuniam diversas habilidades, exercendo um papel de direção do trabalho mais do que sua produção.

Um dos exemplos mais notáveis é Aldus Manutius, editor, tipógrafo e livreiro, cuja qualidade e variedade do trabalho, na Veneza do século 15, se projeta até nossos dias. Manutius (cf. TSCHICHOLD [1928] 1998, p.18), foi o primeiro a reconhecer que o livro impresso, como objeto, tinha um caráter diverso dos manuscritos, e a estabelecer para o desenho do livro as características que permaneceram desde então. A Manutius se devem inovações como a tipografia cursiva (itálica ou *aldina*, talvez baseada nas fontes cursivas entalhadas por Francesco Griffo), o formato do livro de bolso, a concepção da página dupla como a unidade formal do livro, a lombada plana, o livro ilustrado, o livro de texto, as coleções temáticas, os conselhos editoriais, entre outras (SATUÉ, 2004 p.23). Esta conjugação entre aspectos técnicos, artísticos, afetivos, intelectuais e comerciais, que transparece no modo com que Manutius abordou o seu produto, nos remete ao ecletismo e à visão abrangente que seria mais tarde incorporada pelo designer.

²³ A versão “moderna” do tipógrafo e sua definitiva separação do impressor só se concretizam entre o final do século 19 e início do século 20, com a crescente mecanização e especialização da impressão: o tipógrafo passa a se caracterizar como “alguém que conhece profundamente a história das formas da letra e que pode inclusive desenhá-las, sabe escolher a fonte adequada não apenas ao texto, mas a um conjunto de condicionantes, e pode fazer o arranjo dos tipos na página de modo harmonioso e efetivo” (McLEAN, 1990 p.9).

A proximidade e o cruzamento do ofício do tipógrafo com a atividade (então) ainda indefinida do designer gráfico fica evidente em diversas fases do desenvolvimento da tipografia, e se torna mais aguda na primeira metade do século 20, com a consolidação do DG como um campo profissional autônomo e a gradativa descontinuidade do uso do processo tipográfico para composição do texto e impressão.

No entanto, desde o século 18, quando a tipografia começa sua emancipação como prática e como técnica, e ao longo de todo o século 19, quando atinge o verdadeiro patamar de produção em escala industrial, ao mesmo tempo em que enfrenta a concorrência com outros meios (a litografia principalmente), verificamos uma tensão entre a força da sua tradição e o impulso em direção a novas formulações, que já anunciava os desdobramentos que iriam ser concretizados a partir dos enfoques radicais que surgem nos anos 1920, inclusive incorporando idéias e experiências de fora do meio tipográfico.

Apresentamos a seguir alguns episódios representativos deste processo, buscando destacar de que modo os desenvolvimentos das técnicas, assim como os elementos da história e da tradição tipográfica afetaram e aportaram valores para a construção do campo mais amplo do DG. Trata-se portanto de uma pontuação (bastante sucinta) de fatos desta história, buscando apresentá-los como indicadores das direções que iriam ser tomadas, com conseqüências mais definidas e duradouras, no início do século 20.

O caminho da racionalização

O processo de organização e racionalização do sistema tipográfico inicia-se na Inglaterra e na França com os primeiros manuais de descrição e divulgação dos métodos adotados (*Mechanick exercises: or the doctrine of handy-works applied to the art of printing*, de Joseph Moxon (1683-4), foi o primeiro manual inglês; *La science pratique de l' imprimerie*, de Martin Dominique Fertés (1723), foi o primeiro publicado na França), as primeiras tentativas de estabelecer relações de proporcionalidade para o desenho dos caracteres (o projeto da *Romain du Roi*, 1694-95), e ganha consistência com a criação de sistemas graduados para os corpos de letra, expressos em termos de unidades (o "ponto" tipográfico). Este procedimento foi proposto por Pierre Simon Fournier ("*le jeune*") em 1737, e desenvolvido por François Ambroise Didot, em torno de 1785 (KINROSS, 2004 p.22-28; MEGGS, 1992 p.125).

A partir daí, a modularidade que iria se constituir na essência do sistema tipográfico pôde ser desenvolvida e instaurada. Esta natureza modular viria a ser reinterpretada e explorada como recurso instrumental para organização e estruturação dos elementos gráficos no espaço impresso, pela abordagem da "moderna tipografia", na primeira metade do século 20.

Outros episódios, que interessam especificamente como precursores de temas que seriam extensamente enfocados a partir da década de 1920, referem-se às tentativas de geometrização da forma das letras e seu progressivo afastamento das formas caligráficas.

A evolução da forma da letra

Dando seqüência às pesquisas e teorias renascentistas sobre a correta proporção das letras, o desenho da **Romain du Roi**, desenvolvido especialmente para a impressão do livro *Médailles du règne de Louis XIV*, pode ser considerado como a primeira tentativa de um “tipo ideal” (KINROSS, 2002 p.234). O projeto, elaborado por um comitê especialmente nomeado em 1693, ligado à recém fundada Académie des Sciences, propunha o desenvolvimento das letras a partir de princípios “científicos”, estabelecidos por relações matemáticas: apresentava os caracteres construídos ou deduzidos de uma “grade” (*grid*), de tal modo que a forma itálica seria simplesmente uma inclinação da forma romana (pela distorção inclinada da grade).²⁴

Embora este sistema não fosse prático para a gravação de letras (o refinamento da grade demonstrou-se inútil quando reduzido para dimensões de texto), representou uma especulação teórica e um primeiro ensaio sobre a possibilidade do desenho do caractere tipográfico privilegiando princípios racionais acima das convenções estabelecidas. Neste sentido pode ser visto tanto como ponto de partida para os tipos *modernos* (que se iniciam com Didot na França e Bodoni na Itália), quanto como precursor das pesquisas em torno de novos alfabetos a partir de conceitos geométricos e abstratos, desenvolvidas principalmente nos anos 1920.

Didot (1784) e **Bodoni** (c.1790) foram os primeiros tipos chamados *modernos*. Suas características deram origem a uma categoria formal do tipo (*modern types*), cujo desenho não apresenta mais nenhuma referência explícita à escrita caligráfica, afastando-se portanto das chamadas *old faces*.²⁵

O termo *moderno*, relacionado à forma dos tipos, foi usado primeiramente por Pierre Simon Fournier, no seu *Manuel typographique* (1764-66) para referir-se às tendências no desenho das letras que culminariam no “trabalho amadurecido de Bodoni” (MEGGS, op.cit. p.124). Estas tendências descreviam um afastamento da ornamentação e uma direção para formas condensadas, com aparência mais geométrica, envolvendo aspectos que já apareciam na *Romain du Roi* (serifas finas e agudas), e na Baskerville (aumento de contraste na irregularidade das hastes).

O uso deste termo difundiu-se na Inglaterra em torno de 1860, em oposição a *old style* e *old face*, que, nessa época, tornavam-se denominações genéricas para os

²⁴ O projeto constava de uma série de chapas gravadas em cobre contendo os desenhos matrizes do alfabeto (desenvolvidos desde 1695, com acréscimos e alterações até 1718). As maiúsculas eram inscritas numa grade quadrada de 64 unidades, cada uma subdividida em 36 unidades menores; as minúsculas seguiam modulação semelhante. Assim, a forma das letras alcançava harmonia a partir de medidas matemáticas e instrumentos de desenho. Resultou num conjunto de tipos (cortados por Philippe Grandjean, seguindo as chapas iniciais, com algumas adaptações) para uso exclusivo da Imprimerie Royale. Estes tipos foram empregados na impressão do livro *Médailles...*, publicado em 1702 (KINROSS, 2004 p.24; MEGGS, 1992 p.114).

²⁵ A categoria que ficou conhecida como *moderna* descreve um padrão de desenho sintético, não ornamentado, serifas finas e horizontais, forte contraste no peso das hastes e a direção vertical, quase geométrica do traçado. Os tipos *modernos* seguiam o sucesso das letras impressas por placas gravadas (por entalhe), que se tornaram objeto de moda no século 18. Foram também encorajados pelo desenvolvimento de papéis mais macios e acetinados e prensas de maior precisão. Kinross (2004 p.29) situa o primeiro aparecimento destas características no tipo de François Ambroise Didot, de 1794. Meggs acrescenta que seus tipos de 1775 já possuíam o “toque Didot”, mais claros e geométricos, semelhantes à evolução que ocorria nos caracteres de Giambattista Bodoni, sob a influência de John Baskerville (MEGGS, 1992 p.125; McLEAN, 2000 p.22).

tipos romanos da tradição renascentista italiana, desenvolvidos desde o final do século 15 (Jenson, Garamond, entre outros), até o início do século 18. *Old english* (ou *blackletter*) era então uma outra categoria menor para referir-se aos tipos deduzidos dos manuscritos góticos (KINROSS, 2004 p.39). A fase intermediária entre as *old faces* e as *modernas*, seria mais tarde referida como *transitional* (a Baskerville (c.1750) é o exemplo mais representativo).

Meggs (1992, p.125) observa que a regularidade nas soluções formais dos caracteres *modernos* reflete ainda um conceito emergente na era industrial – a padronização de unidades – destacando que na mesma época que surgiam “as formas mensuráveis, precisas e repetidas de Bodoni”, eram desenvolvidas armas de fogo com partes intercambiáveis pelo inventor americano Eli Whitney, “prenunciando as técnicas de produção de massa que iriam revolucionar a sociedade ocidental”.

A mudança formalizada com Didot e Bodoni, mais do que a realização de uma evolução lógica para o distanciamento da caligrafia (apoiada em algumas novas condições técnicas), denota uma passagem conceitual na concepção do desenho dos tipos: aqui os componentes das letras (o traçado das hastes, a serifa, o peso, a inclinação, as proporções etc.) passaram a ser vistos e manipulados como **elementos gráficos**, não mais aprisionados a um modelo ancestral. Ellen Lupton aponta este aspecto com clareza:

...há uma diferença entre o idealismo das fontes ‘modernas’ e o dos antigos tipos racionais: os teóricos renascentistas buscavam descobrir proporções absolutas regulando o alfabeto; a *Romain du Roi* perseguia uma norma enraizada na legalidade científica e governamental.

A Bodoni e a Didot indicavam uma idealização de outra espécie: no lugar do modelo platônico ou do padrão burocrático, estas fontes reconcebiam o alfabeto como um sistema arbitrário de elementos cuja existência se articula pela sua expressão material. Nos termos de Saussure, o significante toma precedência sobre o significado. (LUPTON In: BIERUT et al., 1994 p.21-22)

A quebra (ou o afastamento das normas) realizada pelas fontes *modernas* abriu o caminho para novas transformações no desenho das letras e indiretamente contribuiu para a explosão de variações e exageros nos tipos *display* da tipografia comercial do século 19. Mas já sinalizava para a focalização no elemento gráfico que viria a ser uma condição determinante para o desenvolvimento da linguagem moderna no Design Gráfico no século 20.

As **fat faces**, tipos derivados da Bodoni cujo contraste e peso foi ampliado pela expansão de seus elementos, apareceram na Inglaterra no início do século 19, fazendo face à demanda de notícias maiores, mais fortes e mais competitivas.²⁶ Até então, a função principal da tipografia era a difusão da informação e do conhecimento, e seu meio predominante era o livro. As novas características de uma sociedade urbana e industrial e suas novas relações comerciais requeriam meios mais ágeis, e a abundância de impressos efêmeros (cartazes, panfletos, anúncios, rótulos, catálogos de produtos, etc.) exigiam uma tipografia cuja presença fosse mais expressiva. As *fat faces* foram uma resposta dos tipógrafos àquela situação,

²⁶ A primeira é atribuída ao inglês Robert Thorne, em 1803 (MEGGS, 1992 p.134; McLEAN, 2000 p.23-24).

que iria ainda desencadear a profusão de desenhos de letras que se verificou nos anos seguintes. Mas a importância desta aquisição está na valorização do **peso da letra**, resultando, a partir do final do século, numa variação aplicável a qualquer fonte (as versões *bold* ou negrito). Este recurso de ênfase e contraste foi amplamente explorado na tipografia do século 20.

Como um desdobramento desta busca por tipos mais vigorosos e pesados para uma comunicação mais efetiva, surgiram, ainda no início do século 19, as primeiras **egípcias**.²⁷ Esta nova modalidade do desenho de tipos tem sua origem na Antique, criada por Vincent Figgins em 1815. Figgins iria produzir outros inúmeros tipos com finalidades comerciais, incluindo efeitos como o uso de sombreados (conferindo à letra o aspecto tridimensional), e o *outline* (letras definidas pela linha de contorno) que se tornaram recursos modelos para variações amplamente adotadas (MEGGS, 1992 p.135-136).

Ao mesmo tempo em que a capacidade de leitura se ampliava (pela expansão da alfabetização e da educação) e a comunicação exigia um desempenho menos verbal e mais visual, a tipografia, a partir das *egípcias*, se tornaria menos erudita e mais popular. Com intenções comerciais precisas, os tipos *egípcios* representaram um dos primeiros exemplos de concepção e desenho do caractere tipográfico para atender às demandas de um específico conjunto de circunstâncias (LAWSON, 1971 p. 93).

Os tipos **sem serifa** surgiram pela primeira vez na Inglaterra em 1816, em paralelo ao aparecimento das *egípcias*. Daí a primeira espécie – as maiúsculas de William Caslon IV – ter sido nomeada *Two Line English Egyptian*.²⁸ *Grotescas* foi a denominação adotada na Inglaterra e Alemanha para designar as sem serifa anônimas do século 19, e nos Estados Unidos os tipos com estas características, ainda hoje, são conhecidos como *góticos*.²⁹

Na Inglaterra, as sem serifa, consideradas deselegantes e adequadas apenas para títulos e ênfases publicitárias, de início foram pouco usadas, começando a difundir-se somente a partir de 1830. Na Alemanha, onde o interesse se espalhou mais cedo, em torno de 1825 (em Leipzig) foi produzida uma série incluindo a caixa-baixa (LAWSON, 1971 p.97).

No final do século, as sem serifa ganharam ímpeto, incorporando o conceito de “família tipográfica” com a introdução de versões ou variantes de um mesmo desenho.

²⁷ Os tipos *egípcios* caracterizam-se pelo traçado pesado e homogêneo – mesmo peso em todo o desenho da letra – com serifas altas e retangulares. O termo *egyptian*, aplicado como denominação genérica para esta categoria do desenho dos tipos (também chamada *slab-serifs*) possivelmente se deve à semelhança superficial com a configuração sólida e angular da arquitetura egípcia, intensificada pelo recente interesse na cultura do Egito, a partir de sua ocupação por Napoleão (LAWSON, 1971 p.93; MEGGS, 1992 p.134).

²⁸ *Two Line English* indicava uma medida tipográfica: *English* era a denominação para a medida próxima dos catorze pontos atuais. Assim, “duas linhas” corresponderiam a um tipo *display* (com dimensão e desenho adequados para títulos) de aproximadamente 28 pontos (LAWSON, op. cit. p.97). A equivalência do peso em toda a letra possivelmente facilitou sua primeira identificação com as *egípcias*.

²⁹ Nos Estados Unidos, o termo *gothic* é eventualmente ainda mantido em nomes de famílias tipográficas que preservam a tradição do desenho das *grotescas*, como por exemplo, a Franklin Gothic e a News Gothic. Esta denominação se explica provavelmente pela intensidade do peso das primeiras sem serifa, remetendo às góticas, também chamadas *blackletters* ou “letras pretas” (LAWSON, op.cit. p. 97-8; MEGGS, 1992 p.137).

Em 1898, a fundidora alemã Berthold lançava a Akzidenz Grotesk, uma família de dez versões ainda hoje disponível (chamada Standard nos Estados Unidos), que viria a se notabilizar tanto pela amplitude de seu uso, quanto como matriz para interpretações do desenho de tipos preservando o caráter das grotescas.³⁰

Nas sem serifa, as qualidades primitivas, essenciais, das formas das letras (a estrutura que diferencia os diversos sinais) estão em evidência, representam a própria particularidade de seu desenho. No contexto do neoclassicismo do início do século 19, "...eram vistas como uma espécie de 'ur-letter', ancestral e elemental, e assim, possuíam uma espécie de modernidade"(KINROSS, 2004 p.38).³¹ No início do século 20 iriam ter uma participação emblemática na consolidação da idéia de uma "nova tipografia".

Tipografia como desenho

Se no início do século 19 os primeiros tipos *display* para usos comerciais eram ainda baseados nas formas tipográficas tradicionais (adicionando sombras, linhas e outros ornamentos), na segunda metade os progressos técnicos (com o uso de metais mais macios para o "corte") permitiram ampliar os recursos de desenho, introduzindo elementos e distorções que aproximavam ainda mais o tipo da ilustração.

Esta tendência, além de refletir o gosto popular eclético da era vitoriana, denunciava a influência da litografia que, com a possibilidade de reprodução a cores – a cromolitografia – e o aperfeiçoamento das impressoras rotativas, em torno de 1860 começava a dominar, com seus recursos apoiados na linguagem pictórica do desenho livre e da pintura, a impressão de cartazes, rótulos, anúncios e outros materiais publicitários.³²

Como mais uma conseqüência da crescente demanda comercial, e diante da acirrada concorrência com a versatilidade dos textos desenhados para a impressão litográfica, surge uma modalidade na produção do tipo que iria se tornar característica dos cartazes e panfletos tipográficos do século 19: as *blockletters* –

³⁰ Segundo Kinross (2004 p.28) a primeira indicação de "família tipográfica" é encontrada ainda no século 18, no livro *Modèles des caractères de l'imprimerie* (1742), em que Fournier incluiu três variantes de um tipo: *ordinaire*, *moyen*, *gros oeil*. No entanto este conceito só seria desenvolvido de forma consistente a partir do final do século 19. Entre 1898 e 1906, além de quatro pesos de letra, a Berthold lançou mais seis versões da Akzidenz Grotesk com variações de largura: três condensadas e três estendidas. A Akzidenz Grotesk, é a ancestral direta da Franklin Gothic (1903), da Venus (1907) e da News Gothic (1908). Entre outras derivadas desta tradição, vale citar a Helvetica e a Univers (1957).

³¹ O termo *elemental* é usado neste trabalho, preferencialmente a seu sinônimo *elementar*, evitando a possível compreensão no sentido de "fácil, primário, simples". Eventualmente adotamos *elementar*, quando a acepção de "essência, origem, o que está na base" fica garantida no contexto da frase.

³² Inventada na Alemanha em 1796 como uma técnica para reprodução de desenhos, a vocação inicial da litografia era eminentemente pictórica. Com base no traço feito à mão, diretamente na superfície da pedra litográfica (ou transferido a partir de um original), o texto tinha necessariamente de ser desenhado (ou então seria incorporado *a posteriori*, pela combinação com a tipografia). Isto permitia uma liberdade total nas formas das letras e arranjos das palavras, que podiam penetrar nas imagens ou serem organizadas em arcos, linhas sinuosas, diagonais, etc. A princípio utilizada para reproduções de arte, retratos, mapas, partituras musicais, ilustrações de livros, em torno de 1860 a litografia a cores passou a dominar, com uma vasta gama de linguagens ilustrativas, a comunicação comercial de cartazes, rótulos, embalagens e outros materiais promocionais.

tipos produzidos em madeira –, uma invenção norte-americana que resultou da necessidade de produzir tamanhos maiores de letras, de difícil execução pelo processo normal de fundição.

A conjugação de um gabarito para entalhar (gravar) com um pantógrafo permitiu a fácil produção de tipos em madeira a partir de qualquer desenho, gerando uma infinidade de estilos, tamanhos e ornamentos. O pantógrafo facilitava ainda diversas distorções de um mesmo original (condensar, estender, alongar, etc).

Inicialmente produzidas nos Estados Unidos, as *blockletters* foram exportadas para a Europa, que logo iniciou sua própria produção. Além do uso exclusivamente tipográfico, as *blockletters* também eram combinadas com impressões litográficas nos grandes cartazes ilustrados, principalmente na França.

Nas lojas e oficinas de cartazes tipográficos, tipos de metal eram usados junto com tipos de madeira, em combinações de variados desenhos, tamanhos e formas de letras. A necessidade de (literalmente) amarrar todo o conjunto para impressão determinava a organização blocada e o ecletismo nas escolhas: palavras curtas em tipos mais largos e pesados, tipos estreitos em maiores dimensões, etc. Estas condições estabeleceram um estilo característico que marcou uma fase da linguagem tipográfica no século 19, provocando intensas reações de muitos tipógrafos que viam ali, além de um desvio da natureza do meio tipográfico e suas conquistas históricas, apenas aberrações de baixa qualidade em nome de uma “aventura comercial” (MEGGS, 1992 p.173).³³

Mas naquela profusão de variações, enquanto a tipografia se afastava de seu caráter de **sinhal**, agregando outras significações e elementos alheios à representação da escrita, incorporava a possibilidade de ser enfocada como um sistema aberto à manipulação formal, cujo reconhecimento se dá pela relação entre os diversos componentes. Como observou Lupton (1994), aquela liberdade sinalizava para uma nova visão do alfabeto como um “sistema flexível de diferenças, não uma linhagem de símbolos previamente fixados”:

A crescente população de mutações tipográficas no século 19 – condensadas, expandidas, *outline*, *inline*, sombreadas, facetadas, floreadas, perspectivadas, arredondadas – indica um desvio no ‘significado’ da tipografia. A noção das formas das letras como estruturas essenciais, arquétipos, deu lugar a um reconhecimento das letras como unidades de um sistema mais amplo de características formais (peso, inclinação, ascendentes, descendentes, serifas). As relações entre as letras numa fonte tornaram-se mais importantes do que a identidade dos caracteres individuais. (LUPTON e MILLER In: BIERUT et al., 1994 p.22)

Este enfoque seria retomado, investido de consistência ideológica, nas experiências com desenhos de letras a partir de estruturas abstratas no início do século 20. E ainda, com vigor renovado, no final do século, pelas possibilidades abertas com a tipografia digital.

³³ Destinados na sua maior parte a anunciar espetáculos itinerantes (de música, teatro, circo, etc.) que foram se tornando menos freqüentes, os cartazes tipográficos começaram a declinar a partir de 1870, com o crescimento da litografia e a ocupação de espaço publicitário em revistas e jornais. Os anos 1890 marcariam também o final da época áurea da cromolitografia, com o desenvolvimento da fotografia e dos processos de gravação fotográfica (*photoengraving*), que no início do século 20 tornariam menos freqüentes as ilustrações impressas por reproduções diretas de desenhos feitos à mão (MEGGS, 1992 p.162).

Texto e imagem

Introduzida em 1839 com os aperfeiçoamentos técnicos de Daguerre, a fotografia só começou a ter participação importante no material impresso quando pôde ser incorporada à impressão tipográfica pela produção de blocos em meio-tom (clichês), no final do século 19.

Até então, a ilustração para impressão no processo tipográfico era feita predominantemente com desenhos a traço (*lineart*) gravados em blocos de madeira (a “xilogravura de topo”), que por sua vez eram amarrados junto com os elementos tipográficos. Até meados da década de 1870, quase toda a ilustração editorial (jornais, revistas e livros) e parte da ilustração comercial (aquela impressa tipograficamente) era feita pela técnica da gravura em relevo.

O desenvolvimento dos processos fotomecânicos de gravação de imagens começa a partir de 1870, de início abrangendo apenas as ilustrações a traço. Em 1885 já era possível a reprodução do meio tom, com a graduação obtida através de retículas de pontos produzidas mecanicamente, permitindo sua gravação tanto no metal (o clichê tipográfico) quanto na pedra ou chapa litográfica.³⁴ A fotografia podia assim ser impressa – junto com o texto – no processo tipográfico, instaurando as condições para o desenvolvimento do jornal e revista modernos.

Além de seu caráter documental e realista, a reprodução fotográfica era ainda mais econômica em tempo e custos, tornando-se rotineira na imprensa do final do século. No entanto, sua adoção em todas as áreas da comunicação impressa (especialmente, a área do livro) foi alvo de reações e debates no meio tipográfico, que evoluíram até as primeiras décadas do século 20.

Do ponto de vista técnico da impressão e da concepção e ocupação do espaço, tanto a ilustração a traço quanto a fotografia foram absorvidas como mais um componente do sistema tipográfico, ajustando-se à sua lógica (ou estrutura) modular de organização. Mesmo depois de liberados das limitações físicas inerentes à impressão tipográfica, as imagens e o texto permaneceram referenciados a esta lógica, mantida como uma estratégia para o planejamento e coordenação dos elementos do *layout*.

A mecanização da composição

Embora houvesse uma tendência natural de modernização, a composição manual e a impressão movida por pedais permaneceram ativas até o século 20, mesmo nos países industrialmente avançados, como a Inglaterra e Estados Unidos. Do mesmo modo, os processos de acabamento continuaram a requerer grande parte de trabalho manual, reafirmando o caráter semi-artesanal do produto impresso.

³⁴ Em 1871, o norte-americano John Calvin Moss foi pioneiro no método de gravação fotográfica para transferência de ilustrações a traço; em 1885, Frederick Ives utilizou filmes com retículas mecanicamente gravadas para reprodução de meio-tom. Em 1881, surgem na França as primeiras ilustrações a cores gravadas por processo fotomecânico. Por sua maior complexidade, o processo de separação de cores para impressão em policromia permaneceu experimental até o final do século (MEGGS 1992, p.150).

O grande impulso para a mecanização dos processos de impressão possivelmente foi acelerado pelos jornais, que dependiam de velocidade e grandes tiragens. Mas a intensa produção através de impressoras automatizadas só foi possível com a produção industrial de papéis, uma invenção patenteada na França em 1799 e na Inglaterra em 1801 (KINROSS,2004 p.35).

Deste modo, até 1800 a maior parte dos impressores ainda trabalhava com equipamentos que não haviam mudado por 300 anos. No final do século, a modernização destes processos, através de máquinas movidas a vapor, sistemas mecânicos de moldagem e, finalmente, sistemas mecânicos de composição, já estava implantada na maioria das oficinas e lojas de impressão.

Ao longo destes cem anos, diversas invenções e inovações técnicas foram possibilitando o avanço progressivo da produção de impressos em termos de quantidade e velocidade, resultando na cada vez mais ampla diversificação e penetração do setor.

Um fato crucial para a industrialização da impressão foi a introdução da impressora a vapor, desenvolvida na Inglaterra pelo alemão Fredrich Koenig, que multiplicou extraordinariamente a capacidade de produção. Em 1814, o jornal *The Times* anunciava sua primeira edição com impressoras “de Koenig” de prensas cilíndricas, celebrando a conquista do “maior avanço relacionado à impressão desde a descoberta desta arte” (MEGGS,1992 p.139).

Se, por um lado, a mecanização de tarefas tornava a mão-de-obra artesanal desnecessária em certos setores (provocando fortes reações do meio), por outro ampliava consideravelmente o mercado de trabalho com novas oportunidades e demandas, entrando, em torno de 1830, numa fase de grande expansão (Ibidem, p.140).

Enquanto a **impressão** sempre teve um caráter mecânico (por envolver necessariamente a máquina), a **composição** caracterizava uma tarefa manual que dependia do controle intimista e sensível do tipógrafo compositor (*typesetter*). A automatização acelerada pelas impressoras a vapor impulsionava o desenvolvimento de soluções também mecanizadas para esta etapa, e diversas máquinas para composição “a frio” (de tipos já fundidos) foram implantadas em meados do século.

Mas o salto efetivo para a mecanização da composição de textos se deu na década de 1880, com a incorporação das matrizes de fundição para dentro das máquinas, que podiam assim moldar os tipos no próprio processo: linha por linha (a Linotype), ou caractere por caractere (a Monotype).³⁵

Simplificando os complexos mecanismos envolvidos nos dois sistemas, as operações podem ser assim resumidas: através da digitação do texto em um

³⁵ Os Estados Unidos tiveram importante papel nos desenvolvimentos relacionados à mecanização da impressão. Entre outras contribuições, as principais máquinas de composição eram de origem americana: a Linotype foi inventada pelo imigrante alemão Ottmar Merghenthaler (apresentada em 1886, entrou em produção em torno de 1890); a invenção do sistema Monotype (difundido a partir de 1894) se deve ao americano Tolber Lanston, em 1887. Foi também nos EUA (em 1886), que o ponto tipográfico, baseado no sistema proposto por Fournier, foi finalmente adotado pela American Type Founders Association. Com a adesão da Inglaterra em 1898, tornou-se a outra unidade de medida tipográfica – hoje conhecida como sistema anglo-americano, baseado na polegada – como alternativa ao sistema Didot, adotado no continente europeu (KINROSS, 2004 p.41; McLEAN, 2000 p.73; 81).

teclado, os moldes eram acionados para compor e fundir, automaticamente, linhas inteiras ou os diversos caracteres individualmente.

A composição mecânica ampliou ainda mais a esfera de penetração do impresso, com efeitos principalmente na área de publicações, que envolvem grandes extensões de textos: refletiu-se na edição maior e mais diversificada de livros, jornais, revistas ilustradas, catálogos, etc.

Com a composição mecânica um novo patamar de exatidão para cálculo foi introduzido na tipografia: a largura de cada caractere e de cada espaço era definida por uma medida resultante da fração do “M” em 18 unidades. Todos os espaços envolvidos eram portanto deduzidos da conjugação de um mesmo módulo. Na Monotype, que dispunha de um alto grau de precisão, estas medidas eram rigorosas, possibilitando inclusive o refinamento pela compensação especial de espaço (*kerning*), necessário para algumas combinações de caracteres (KINROSS, 2004 p.41; BRINGHURST, 2005 p.152).

A partir deste sistema, podia-se **prever**, por antecipação calculada, a exata localização de qualquer elemento num *layout*. Surgia assim a possibilidade do controle da composição e da organização do espaço a ser impresso à distância, pelo tipógrafo e depois pelo designer, uma nova categoria profissional que entraria em cena nos anos que se seguiram.

2.2

O antigo e o novo

A polarização entre o resgate e o apego aos valores do passado e a busca de novas linguagens para a produção e a comunicação – que pudessem efetivamente corresponder às imposições da sociedade industrial e ao “espírito do novo tempo” – foi um tema constante no século 19, que ainda se intensificou nas primeiras décadas do século 20, com a definição mais radical das novas abordagens para a arquitetura e para o Design industrial.

No campo da tipografia, esta oposição se deu de modo contundente, liderada principalmente pela Inglaterra, onde um movimento conservador desenvolveu-se em paralelo e à revelia das manifestações da comunicação impressa que, no continente, revolucionavam os padrões existentes. Por trás desta oposição havia ainda uma outra: aquela que legitimava e direcionava o interesse especificamente para o livro (como um setor mais nobre ou consistente da tipografia, efetivamente tradicional) em relação à recém difundida (e efêmera) prática comercial. Podemos dizer que as duas grandes vertentes que lideraram as discussões e a expressão gráfica e tipográfica na primeira metade do século 20 são aquelas que ficaram caracterizadas pelas simplificações rotulares de “novo tradicionalismo” e “modernismo”.

No entanto, conforme viemos tentando apontar, estes caminhos, embora apresentados como vias paralelas (que teoricamente não se tocam), não são necessariamente excludentes ou antagônicos, mas interferem-se e se fertilizam constantemente.

Sem qualquer pretensão de dar conta de todos os acontecimentos que foram parte deste processo, destacamos alguns episódios que envolvem temas mais diretamente relacionados a questões que iriam ter influência nos futuros desdobramentos da linguagem e da prática do Design Gráfico, mantendo a tipografia como eixo de observação.

A Kelmscott Press e o movimento das editoras privadas

A Kelmscott Press, editora criada por William Morris em 1890, portanto já no final de sua vida, respondia, como o conjunto de suas ações, a uma visão de estagnação e decadência geral da produção que se refletia também na área do impresso. Partindo de referências ancestrais (os manuscritos medievais, as primeiras impressões do século 15) e assessorado nas técnicas de impressão pelo amigo tipógrafo Emery Walker, Morris buscava recuperar uma beleza perdida num tempo em que a concepção do livro era, em si, uma arte.

A intenção inicial era produzir pequenas tiragens de qualidade excepcional, com textos escolhidos, para distribuição entre amigos. Mas rapidamente a boa reputação que se espalhou tornou inevitável a ampliação do negócio com edições para a venda: o interesse despertado pelas características do trabalho da editora – desde a criteriosa seleção dos textos, até a concepção do livro como um todo, envolvendo o tratamento meticuloso de todos os seus detalhes (papéis e tintas especiais, os tipos usados, a “arquitetura” da página, a afinação das ilustrações com o bloco de texto, o acabamento) – em poucos meses difundiu-se internacionalmente. O vigor criativo e a consistência conceitual e material do trabalho de Morris – alimentados pela pesquisa de elementos do passado – colocava-o num intervalo de indefinição entre o “antigo” e o “novo”, e iriam instigar os movimentos relacionados à constituição do Design moderno do início do século 20. Ao conhecimento histórico e das tradições do ofício, desde suas origens mais remotas, Morris agregava a vitalidade de sua visão contemporânea, fazendo de seus livros documentos que, reverenciando o passado, falavam do presente:

...não simples retrocessos ou recriações, os livros [de Kelmscott] estavam ‘fora do tempo’: os tipos que foram produzidos para a editora de fato remetiam a modelos antigos, mas criavam algo que era novo. Assim também o livro tinha as qualidades de um sonho: uma tipografia imaginada do passado, mas que na sua riqueza física colocava-se no presente como uma declaração ativa. Os livros eram assim uma peça da utopia de Morris: o olhar para o passado e para o futuro a um só tempo. (KINROSS, 2004 p.46)

No texto em que descrevia os objetivos da editora, Morris demonstrava que a qualidade estética de seus livros era, em grande parte, resultado do equacionamento e da coerência (ou unidade) no tratamento e escolha de todos os elementos componentes, que, por outro lado, jamais deveriam comprometer o conforto de leitura:

Comecei a imprimir livros na esperança de produzir alguns que teriam uma definitiva pretensão à beleza, enquanto ao mesmo tempo fossem fáceis de ler, sem fascinar o olho ou perturbar o intelecto do leitor pela excentricidade na forma das letras. Sempre fui grande admirador da caligrafia da Idade Média, e das primeiras impressões que tomaram seu lugar. Quanto aos livros do século 15, eu havia observado que eram belos por força da mera tipografia, mesmo sem os ornamentos adicionados, com que muitos deles são tão generosamente dotados. E estava na essência de minha decisão produzir livros que seriam um prazer de olhar como peças de impressão e de arranjo da tipografia. Olhando minha aventura deste ponto de vista, percebi que deveria considerar principalmente os seguintes itens: o papel, a forma da letra, o espaço relativo entre letras, palavras e linhas, e, finalmente, a posição da matéria impressa na página. (MORRIS [1895] In: McLEAN, 1995 p.4-5, destaque nosso)

Discorrendo sobre cada um destes pontos e justificando suas posições, Morris emitiria princípios que ficaram consagrados como qualificadores da “boa tipografia”:

– a idéia da “unidade do livro”: todas as decisões relativas aos elementos componentes do livro devem convergir para sua coerência e integridade; a unidade essencial está expressa na página dupla e em seu equilíbrio (reafirmando o princípio definido por Manutius); qualquer ornamento ou ilustração deve harmonizar-se com os tipos escolhidos e com a mancha tipográfica, ou seja, integrar-se ao *todo* (em suas palavras: “ser parte da página tipográfica”);

– a relação do texto com o espaço da página: Morris defendia a posição assimétrica da mancha na página, respeitando a diferenciação proporcional entre as margens (definida a partir de sistemas de cálculo consagrados), sendo as margens internas sempre as menores. As margens externas maiores indicam também uma preocupação relacionada ao uso, como mais tarde Eric Gill assinalou.³⁶

– a qualidade homogênea no ritmo da mancha tipográfica: o texto deve ser composto com espaçamento justo, sem entrelinhamento excessivo, evitando assim “caminhos de branco” formados verticalmente na página.

A importância destas questões aparentemente singelas ou banais fica clara em seu comentário: “se forem adequadamente consideradas, farão de um livro composto em tipos comuns no mínimo decente e agradável ao olhar. Seu desrespeito irá estragar o efeito do mais bem desenhado tipo” (Ibidem, p.5).³⁷

A editora permaneceu ativa de 1891, quando o primeiro livro foi publicado, até pouco depois da morte de Morris (em 1896) e produziu 52 livros em 66 volumes

³⁶ Enfatizando aspectos funcionais, mas atento à harmonia da página, Eric Gill assim prescreveu:

A margem interna existe apenas para separar a página de sua página oposta, e não precisa ser mais larga do que o bastante para manter o texto impresso claramente distante da costura da encadernação.[...] Por outro lado, as margens externas e inferior precisam mais largura do que o mero isolamento, pois é por estas margens que o livro é segurado pelas mãos.[...] Podemos dizer então que a regra geral é: margem interna estreita, margem superior levemente aumentada, margem externa pelo menos o dobro da interna, e margem inferior levemente maior do que as outras; as proporções exatas são deixadas ao critério do impressor. (GILL [1936] In: McLEAN 1995, p.93)

³⁷ O tema da **homogeneidade da mancha** seria uma preocupação formal mais tarde exacerbada, especialmente na Tipografia Suíça. O **espaço não impresso** tornado “ativo” pela posição assimétrica dos elementos gráficos e tipográficos foi outro tema freqüente na moderna tipografia do século 20, invocado nos manifestos da Nova Tipografia, e explorado sistematicamente pela Tipografia Suíça. A visão do objeto como um todo, a idéia do **projeto integrado**, seria um princípio definidor das práticas do DG moderno.

(KINROSS, 2004 p.45). Sua influência de longo alcance significou um avanço para a retomada da qualidade na concepção do livro e para o desenho e uso do tipo, que penetrou no século 20. Sob a inspiração de Kelmscott surgiu um movimento de *revival* na impressão que se caracterizou pela proliferação de editoras privadas, principalmente na Inglaterra e Estados Unidos. Emery Walker foi uma espécie de “eminência parda” do movimento, atuando como consultor informal para muitos aspirantes a editores e impressores, além de seu posterior engajamento como sócio da Doves Press. Vale notar a projeção da figura do tipógrafo no mercado editorial, a partir da experiência iniciada no *Arts & Crafts*:

Morris preparou o terreno, estabelecendo o padrão para uma figura de fora do ramo, com fortes interesses históricos e com a atenção para o produto como um todo. No entanto, Morris nunca trabalhou *através* do mercado. **O tipógrafo ganhou existência quando a tentativa de melhorar os padrões e redescobrir o fator estético perdido começou a ser conduzida no interior do mercado de impressão e edição.** Pois para os jovens que abraçaram a tipografia sob a influência de Kelmscott, a impressão era predominantemente uma questão estética: o desejo de fazer belos livros. Se não tinham os meios para estabelecer seus próprios negócios, teriam de fazê-lo através do mercado de impressão. (KINROSS, 2004 p.52 destaque nosso)

O trabalho destas editoras (em geral conduzidas por pessoas de fora do ramo da impressão apoiadas na *expertise* de consultores ou dos tipógrafos impressores) revelou-se, em muitos dos casos, pouco conseqüente, resultando em meras imitações da proposta de Morris e restringindo-se ao culto exagerado ao “belo livro”.³⁸

Entre os bons exemplos, destacam-se a Essex House Press (criada por Charles R. Ashbee depois da morte de Morris, incorporando parte de sua equipe, e funcionando até 1907) e a Vale Press de Charles Ricketts, ilustrador e artista gráfico. Embora detivesse grande conhecimento da produção impressa, Ricketts não possuía oficina de composição e impressão e contratava estes serviços mediante instruções exatas – abrindo caminho para uma prática que seria mais tarde reconhecida como design tipográfico. A editora de Ricketts funcionou entre 1896 e 1903, e caracterizou-se por concepções gráficas mais leves, com grandes espaços vazios e ilustrações menos densas.

Destaca-se ainda a também inglesa Doves Press, criada em 1900 por Thomas Cobden-Sanderson e Emery Walker. Os livros da Doves sobressaíam pela qualidade tipográfica (em contraponto ao amadorismo que caracterizava outras editoras) e pela definição clara de sua proposta: sem o uso de ilustração “eram exercícios de pura tipografia”(KINROSS, 2004 p.48-49; MEGGS, 1992 p.183-185; 196).³⁹

³⁸ O eminente tipógrafo americano Theodore De Vinne (autor de *The practice of typography*, editado entre 1899 e 1904) foi um crítico contundente da apropriação imitativa e amadorística do trabalho de Morris em edições limitadas e excessivamente caras. Defendeu a confiança no mercado de impressão que poderia garantir, com suas conquistas técnicas, o amplo acesso aos livros:

William Morris sustentou que a impressão caminhou de mal a pior até que ele revivesse suas melhores características. Muitos editores sustentam, com mais razão, que livros de real valor para a instrução ou divertimento nunca foram mais adequados do que são agora para serem úteis a todas as classes de leitores. (DE VINNE [1901] In: McLEAN, 1995, p.10).

³⁹ Cobden-Sanderson, advogado por formação, especializou-se em encadernação de livros e teve aulas de caligrafia com Edward Johnston na Central School of Arts and Crafts. Johnston e seus alunos foram contratados pela Doves para desenhar letras iniciais, as únicas “decorações” admitidas nos livros (KINROSS, 2004 p.48).

Nos Estados Unidos a influência de Kelmscott foi avidamente incorporada pelos editores literários e artísticos de Boston, Chicago e Nova Iorque. Segundo Kinross, foi no mercado editorial já estabelecido (Copeland & Day, Houghton Mifflin, Stone & Kimball) que o “estilo Kelmscott” alcançou resultados mais consistentes em relação às pequenas editoras privadas:

Foi uma força da tipografia americana encontrar meios para incorporar ideais artesanais ao trabalho comercial usando composição e impressoras mecânicas. A presença de instituições beneficentes patronais – universidades, museus, fundações – requisitando impressão de qualidade para conteúdos de seriedade intelectual forneceu trabalho básico para muitas das editoras que lideraram o ‘revival’ americano da impressão (embora o termo ‘revival’ não tenha significado real no contexto americano). (KINROSS, 2004 p.54-55)

Vale ainda lembrar os tipógrafos americanos que começaram a trabalhar sob o impulso tradicionalista de Kelmscott, ganhando projeção nas primeiras décadas do século 20, tanto na esfera do desenho de livros, quanto no desenho de tipos, como Daniel Berkeley Updike (autor de *Printing types*, uma ampla apresentação dos tipos usados na impressão ocidental desde 1450, lançado em 1922) Will Bradley (também um grande ilustrador e artista gráfico), Bruce Rogers, Frederic Goudy, W.A. Dwiggins, Frederic Warde.

A “Impressão Artística”, uma contrapartida comercial

Em paralelo às idéias da “arte utilitária” promovidas pelo *Arts & Crafts*, e também se opondo à promiscuidade estilística e excessos ornamentais do final do século 19, um movimento intelectual com interesses fundamentalmente estéticos (o “Movimento Estético”) se desenvolveu nos anos 1880-90 nos Estados Unidos e Inglaterra, nos meios literários e artísticos, como um prenúncio do *Art Nouveau*.

Na tipografia, este esteticismo intelectual caracterizava-se pela ausência de regras ou convenções para a disposição dos elementos visuais, sugerindo maior liberdade na ocupação do espaço; pelo uso de letras e ornamentos que desafiassem a idéia de construção normativa, e de diversas cores, freqüentemente suaves. Um exemplo representativo é o trabalho do inglês James McNeill Whistler, com suas experiências na organização assimétrica das páginas de seus livros usando poucos e simplificados elementos decorativos (ver HOLLIS, 2001 p.91).

Como um desdobramento deste movimento, e apoiando-se em seu respaldo intelectual, surgia no mercado de impressão uma tendência decorativista, que ficou conhecida como “impressão artística” (*artistic printing*), que estendia suas aplicações para além da esfera dos livros, abraçando os impressos comerciais.

A “impressão artística”, a que Kinross se refere como a “estética do mercado”, foi assumida pelos impressores tipográficos em grande parte pela competição enfrentada com a litografia, buscando superar sua exuberante liberdade decorativa. Era, portanto, um estilo com motivações eminentemente comerciais, uma espécie de degeneração do reformismo esteticista da época, cujo padrão persistiu até a entrada do novo século: “enquanto os reformistas cultivavam a moderação,

adequação e sensibilidade ao significado, o mercado [de impressão] valorizava a engenhosidade técnica e a ostentação” (KINROSS, 2004 p.51-52).⁴⁰

Mesmo reconhecendo que aquele impulso inicialmente criativo havia se dissolvido numa profusão de efeitos técnicos e decorativos, Herbert Spencer viu neste movimento a primeira tentativa de sair do *layout* simétrico típico do livro, portanto, uma investida do próprio mercado no sentido de desprender-se de padrões preestabelecidos:

O primeiro afastamento do *layout* centralizado do impressor de livros foi introduzido pelos expoentes da ‘Impressão Artística’, mas o significado e as potencialidades deste desenvolvimento foram obscurecidos pela elaborada ornamentação e decoração – freqüentemente não relacionada ao assunto do texto – com que cobriam seus anúncios.

O movimento de Impressão Artística continha a semente da ‘nova tipografia’, mas esta semente caiu em solo pouco fértil. No final do século a maioria dos impressores estava aprisionada numa rede de convenções estereis ou envolvida numa orgia de truques técnicos, e o que produziam era ou irrelevante ou aborrecido. (SPENCER [1969], 1982 p.15, destaque nosso)

O impulso para a ordem e clareza

Na Alemanha (e, em geral, nos países de língua alemã), a interface entre tradição e modernidade estava condicionada à herança da escrita gótica e ao conseqüente debate entre a manutenção (nacionalista e tradicionalista) dos tipos góticos e a adoção da tipografia clássica romana. Por outro lado, existia uma forte “cultura da impressão”, enraizada numa sólida consciência histórica (afinal, a Alemanha podia reivindicar ter sido o berço da impressão ocidental com Gutenberg) e como reflexo de sua florescente e dominante cultura artística e literária.

Diante do mesmo sentimento de declínio dos padrões tipográficos ao longo do século 19, a crítica e a influência de Morris teriam aqui conseqüências peculiares: seriam incorporadas a uma dimensão mais ampla, e direcionadas para uma abordagem de racionalização e simplificação da forma, em contraponto e como um passo adiante ao recém difundido decorativismo – mesmo que mais disciplinado – do *Jugendstil*.

Num contexto especificamente interessado em estabelecer condições para o desenvolvimento de uma nova linguagem para o produto industrial, o impulso do *Arts & Crafts* para a recuperação do alto padrão de qualidade (cultivando valores estéticos que se refletem na unidade entre materiais, processos e a própria concepção formal) deveria ser absorvido pela esfera da produção, e esta ambição seria assumida pelo *Deutscher Werkbund* (Confederação Alemã do Trabalho), a associação entre empresários da indústria, políticos, artistas, arquitetos e artesãos criada em Munique em 1907, com o apoio do governo alemão. Nos moldes do

⁴⁰ Aqui, a referência ao “mercado de impressão” (*printing trade*) é feita distinguindo-o do “mercado editorial” (*publishing trade*): “No mercado editorial, pelo menos, havia algum reconhecimento das aspirações do *Arts & Crafts*...” (Ibidem, p.52)

Deutscher Werkbund, formaram-se associações semelhantes na Áustria (1910), Suíça (1913), Suécia (1910/1917) e Inglaterra (1915) (BURDEK, 1994 p.24).⁴¹

Um dos fundadores do Werkbund alemão, o arquiteto Peter Behrens, teve importante participação no *revival* da tipografia germânica e na transição do *Jugendstil* (do qual foi adepto) para formas mais simplificadas. O desenho do tipo Behrens-Schrift, de 1902, a partir dos princípios construtivos estruturais da letra gótica, mas abandonando seus elementos puramente ornamentais, é também uma referência menos exuberante (e mais legível) aos tipos *art nouveau*. Seu livro *Celebration of life and art: a consideration of the theater as the highest symbol of culture* (editado em 1900) é visto como sendo o primeiro composto com texto em tipos sem serifa.⁴² Preservando o *layout* clássico da página, Behrens incorporava uma decoração singela em molduras e capitulares construídas geometricamente, com desenhos típicos do *Art Nouveau* (MEGGS, 1992 p.228).

Como consultor da AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) entre 1907 e 1913, Behrens foi o responsável pela integração de todas as manifestações formais da empresa, desde o projeto de instalações, produtos, publicações, comunicação visual, etc., o que posteriormente lhe legou o título (difundido por alguns autores) de primeiro designer moderno. Para a AEG desenhou a Behrens-Antiqua (1908), que representou um movimento para a tipografia romana, portanto mais neutra e internacional.

Outro ativo membro do Werkbund com intensa contribuição teórica e prática para a evolução do movimento *Art Nouveau* e o posterior desenvolvimento do Design (com participação indireta na criação da Bauhaus), foi o arquiteto e pintor belga Henry Van de Velde. Na área gráfica, seu trabalho incluiu o desenho de ilustrações, rótulos, letras iniciais – por vezes levando o princípio do desenho *art nouveau* à quase abstração – e livros (os mais notáveis são as edições de textos de Nietzsche, *Zarathrusta* e *Ecce Homo*, lançados pela Insel Verlag em 1908).

A caligrafia foi uma referência marcante na tipografia alemã tradicionalista, tanto como elemento gráfico em si (especialmente usado em capas de livros), quanto como base para o desenho de tipos.⁴³ Neste campo, o interesse na revitalização da escrita gótica, buscando sintetizar o movimento da pena em letras mais diferenciadas e legíveis, caracterizou a maior parte do trabalho de Rudolf Koch. Na década de 1920 sua abordagem tipográfica iria evoluir para formas mais elementares, como as sem serifa Neuland e Kabel.⁴⁴

⁴¹ O Deutscher Werkbund foi extinto em 1934 pelo Partido Nacional Socialista, ressurgindo em 1947. Nos anos 1930 e durante toda a II Guerra, o Werkbund suíço teve participação efetiva para o desenvolvimento do DG moderno, possibilitado pela condição de neutralidade daquele país.

⁴² Exatamente neste período a Berthold lançava a família Akzidenz Grotesk.

⁴³ As experiências de Edward Johnston com formas de escrita a partir de interpretações originais de referências históricas foram parte da influência que a reforma inglesa exerceu na Alemanha. Em 1909 Johnston fez uma conferência em Dresden, e no ano seguinte seu livro *Writing & illuminating & lettering* foi editado em alemão (KINROSS, 2004 p.93).

⁴⁴ O interesse de William Morris nos manuscritos góticos e sua inclinação para uma textura tipográfica mais vigorosa em relação ao meio-tom dos tipos romanos levaram-no a desenhar tipos com características góticas (Troy e Chaucer) que resolviam satisfatoriamente a questão da legibilidade. Pode-se encontrar uma maior proximidade entre as góticas (mais legíveis) de Morris e as sem serifa grotescas, do que entre estas e os tipos romanos. Do mesmo modo, parece coerente a passagem de Koch dos tipos góticos para a densa textura da Neuland, que já prenunciava a simplificação quase geométrica da Kabel.

Do mesmo modo que na Inglaterra e Estados Unidos, na Alemanha o movimento das editoras privadas teve um caráter marginal. A grande “reforma” na tipografia, envolvendo uma chamada à unidade e à simplicidade e um sério comprometimento com todos os detalhes e aspectos do texto impresso, não foi feita através de edições limitadas mas na esfera mais ampla da edição comercial de grande tiragem. Destacam-se a Insel Verlag, que começou em 1905 a publicação de grandes edições em formatos pequenos e padronizados, e a Insel Bücherei (fundada em 1912), que levou adiante a idéia do livro popular de qualidade, em séries caracterizadas pelo padrão mantido em certos elementos (KINROSS, 2004 p.86-89).⁴⁵

Na Áustria, vale destacar as manifestações gráficas dos jovens que formaram, em 1897, a Secessão de Viena, em decorrência de uma cisão na Associação dos Artistas Criativos Vienenses, por oposição a seu tradicionalismo e a favor de novas idéias vindas da Inglaterra, Escócia, França e Alemanha. Um importante veículo de divulgação e circulação destas idéias era o jornal inglês *The Studio*, que, editado desde 1893, foi o primeiro de uma série de publicações de arte que iriam movimentar a década de 1890.

Entre estes jovens, e na liderança do movimento, estavam o pintor Gustav Klimt, os arquitetos Joseph Olbrich, Joseph Hoffmann e Otto Wagner e o artista gráfico Kolomon Moser. Em 1903 (mesmo ano em que Henry Ford fundava sua empresa nos Estados Unidos e Taylor enunciava os princípios do seu *scientific management*) Hoffmann e Moser criaram o Wiener Werkstätten (Ateliê Vienense), uma cooperativa de produção formada por artistas e artesãos, que, a exemplo de William Morris, propunha uma renovação nas artes aplicadas e artesanais, ocupando-se de mobiliário, objetos, artigos decorativos, figurino, peças de vestuário, cartazes, impressos diversos e livros (MEGGS, 1992 p.227; DE MASI e MENICONI, 1999).

Influenciada pelo estilo sintético, geométrico e modular da Escola de Glasgow, a Secessão de Viena tornou-se uma contraface aos excessos florais do *Art Nouveau*.⁴⁶ No campo editorial merece atenção, pelo seu caráter surpreendentemente inovador, a revista *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada), publicada entre 1898 e 1903. Adotando o formato quadrado (pouco usual na época e um tema constante entre alguns membros da Secessão, especialmente o Ateliê Vienense), e alternando continuamente sua equipe editorial, a *Ver Sacrum* representou um laboratório para experimentações gráficas e tipográficas a partir de poucos recursos, buscando a excelência nos efeitos visuais e na produção com métodos inusitados.

Com um seletivo conteúdo que incluía artigos literários, poemas e ensaios críticos (de autores como, por exemplo, Adolf Loos) e ilustrações de importantes artistas, a *Ver Sacrum* dirigia-se a um público restrito, iniciado nas artes gráficas e nos temas culturais. Assim, “inseria-se mais na tradição dos livros publicados pelas editoras privadas do que no padrão comum das revistas: ao fechar após seis anos, sua lista de assinantes contava apenas seiscentos nomes” (HOLLIS, 2001 p.23; MEGGS, 1992 p.222-225).

⁴⁵ Emery Walker atuou como consultor para a produção destes livros. Eric Gill e Edward Johnston participaram com iniciais e títulos internos. Letras manuscritas e textos em formas romanas foram vistos como novidades estranhas num contexto em que o gótico era dominante (KINROSS, 2004 p.88).

⁴⁶ A Escola de Glasgow se reporta ao grupo formado por Charles Rennie Mackintosh, Margaret e Frances Macdonald e George Walton, também chamado *The Four* (Os Quatro), cuja atuação envolveu arquitetura, mobiliário, objetos, ambientação de interiores e, na área gráfica, principalmente cartazes.

Novo Tradicionalismo

No início do século 20, começou a estabelecer-se na Inglaterra um outro movimento reformista, que embora derivado das mesmas ambições de recuperação da qualidade e consciência histórica e estética de Morris, tinha uma natureza diversa: centrava-se na automatização da impressão.

Por um lado, as editoras privadas estavam, na sua maior parte, engessadas em meras imitações cansativas e pouco conseqüentes; por outro, o mercado de impressão se perdia numa variedade de estilos que refletiam apenas oscilações de moda.

O novo interesse para a revigoração do produto impresso justamente deslocava-se da esfera do estilo, evitando meras e esvaziadas repetições. Aceitando a máquina como um elemento determinante da qualidade da produção, tratava-se agora de dotá-la com melhores tipos, ou seja tipos “nobres”, descendentes de uma linhagem ancestral. E para a edição de livros, foco principal do movimento, a máquina compositora dominante era a Lanston Monotype (as compositoras com sistema de linotipo eram usadas principalmente na impressão de jornais).

O primeiro impulso para o movimento veio do jornal *The Imprint*, publicado durante o ano de 1913 por um grupo vinculado (embora com habilidades diversificadas) ao *métier* da impressão e ao movimento *Arts&Crafts*: Gerard Meynell, J.H.Mason, Edward Johnston e F. Ernest Jackson. Claramente direcionado aos profissionais e envolvidos com o mercado – pelo teor dos artigos técnicos, anúncios etc.– o primeiro número trazia um texto de William Richard Lethaby, proclamando que os produtos da máquina deveriam se apresentar como tais, e identificando sua “falta de gosto” como resultado justamente da tentativa de disfarçar seu caráter. Lethaby não propunha a criação de um “estilo da máquina”, mas sugeria que a solução estava no desenvolvimento ou na melhoria de modelos existentes, valorizando assim, a linhagem do produto, sua tradição.⁴⁷

Esta política foi adotada pelo próprio jornal: usando a Caslon (fonte inglesa de meados do século 18) como referência, Meynell e Mason desenvolveram o primeiro tipo desenhado especificamente para a composição em Monotype, a *Imprint Old Face*, com características que atendiam às demandas do equipamento (KINROSS, 2004 p.65-6; BLACKWELL, 1998 p.30)

A partir desta experiência, a Monotype prosseguiu com a adaptação de tipos históricos, como Plantin (1913), Caslon (1915) e Bodoni (1921). Definitivamente as *old faces* indiscriminadas que compunham os acervos das compositoras não eram mais satisfatórias. A consciência da necessidade de reavivar as heranças tipográficas crescia e se espalhava. Como um movimento em paralelo, já em 1912 a fundidora francesa Deberny & Peignot iniciava a readaptação da Garamond, aperfeiçoada nos

⁴⁷ Gerard Meynell era editor da Westminster Press desde 1899, notadamente comprometido com melhores padrões tipográficos; J.H.Mason foi treinado como tipógrafo compositor, trabalhou para a Doves Press e ensinava tipografia na Central School of Arts & Crafts; Edward Johnston, um dos representantes mais vitais do *Arts & Crafts* pela criativa exploração de formas manuscritas no ensino da caligrafia na Central School, foi também colaborador na Doves Press; F. Ernest Jackson, artista especializado em litografia, era professor na Central School (KINROSS, 2004 p.65). W.R. Lethaby foi uma figura central do *Arts & Crafts* por seu profundo conhecimento da história da construção e da cultura na Antigüidade Clássica, e por sua habilidade em relacionar este conhecimento com a cultura de sua época, no intuito de regenerá-la (Ibidem, p. 49).

anos seguintes, com diversas variantes por outras companhias como a ATF (American Type Founders) nos Estados Unidos, até chegar às versões lançadas para as compositoras Monotype e Linotype (BLACKWELL, 1998 p.31; KINROSS, 2004. p.69). Estabelecia-se solidamente no meio tipográfico a idéia de renovação vinculada à consciência histórica e ao respeito à tradição:

... o ponto a observar aqui é que as companhias líderes na produção de máquinas compositoras nos Estados Unidos e Inglaterra, do mesmo modo que algumas fundidoras para composição manual, começaram a produzir tipos baseados em modelos históricos, e que este era agora o seu padrão de operação: substituir a produção anterior quase inconsciente de variantes das *'old faces'* e *'modernas'* e a encomenda de novos tipos *'originais'* ou *'artísticos'*. A qualidade tipográfica deveria ser encontrada esquadrinhando o passado. A revolução trazida ao mercado pelos tipógrafos deveria ser histórica (ou historicista): os melhores tipos *old face*, compostos pela máquina, e usados com consciência histórica. (KINROSS, 2004 p.70)

Por outro lado, a recuperação da qualidade editorial na produção em grande escala começava a demandar o equacionamento de problemas que se mostravam além do alcance do impressor. Uma figura externa, com experiência no *métier* e capacidade de análise – o consultor – começava a ser incorporada com o objetivo tanto de promover a qualidade formal/estética dos produtos, quanto de racionalizar os processos de produção. Em 1917 Bruce Rogers atuou como consultor para Cambridge University Press, recomendando, entre outras questões relacionadas à redução do trabalho manual e indicações de tipos para a composição mecânica, a presença permanente de um profissional com esta função (Ibidem, p.67).

Desde o *Arts & Crafts* o tipógrafo já se projetava no mercado editorial como o encarregado de decisões e definições relacionadas a diversos aspectos do produto, vinculadas a interesses históricos e estéticos que extrapolavam a mera execução de tarefas. Assim, não seria o “impressor mestre” o responsável pela introdução de elementos de projeto (ou de design) aos processos mecanizados de edição de textos, mas o tipógrafo, que incorporava agora as tarefas mais amplas do consultor.

Este fato se reflete, por exemplo, na carreira de Stanley Morison, um autodidata que, associando a prática ao profundo conhecimento da história, iria se tornar uma das figuras dominantes no cenário da impressão britânica. Como consultor da Monotype no início dos anos 1920, teve papel fundamental no processo de revigoração e adaptação de tipos clássicos. Em 1925 assumiu este posto na Cambridge University Press, e, a partir de 1929, tornou-se consultor tipográfico do *The Times*, encarregado da coordenação do desenho da Times New Roman, uma família tipográfica desenvolvida com a robustez necessária para adequar-se à impressão do jornal. Outro exemplo importante foi o trabalho de Oliver Simon como consultor na editora Curwen Press, que iria destacar-se por seu estilo elegante e peculiar, tanto na edição de livros, quanto em materiais promocionais, como catálogos e folhetos.

Simon e Morison foram também responsáveis pela edição do jornal *The Fleuron*, publicado em sete números (entre 1923 e 1930), combinando artigos históricos, ensaios críticos e apresentação de trabalhos contemporâneos de várias procedências – sempre com a abordagem tradicionalista – e servindo como principal veículo de difusão e discussão do movimento, que se tornava internacional.

A adesão à composição mecânica, o uso de tipos clássicos sem muitas variações de tamanho e cuja combinação seria historicamente legitimada, a não interferência ou “invisibilidade” (cf. WARDE [1932]) da tipografia em relação ao texto eram temas constantes, vistos como sendo manifestações novas e portanto “modernas” em contraponto à confusão e decadência do contexto anterior.⁴⁸

Na sétima e última edição Morison publicou a primeira versão de seu texto, depois amplamente divulgado em vários idiomas, *First principles of typography*, focalizando principalmente questões concernentes à tipografia do livro e tratando de distingui-la das práticas com finalidades comerciais. Ao mesmo tempo em que reafirmava a inviolabilidade de valores ditados pelos costumes da tradição e pelas convenções “prevalentes na sociedade em que o impressor trabalha”, destacava o caráter funcional da tipografia:

Tipografia é o meio eficiente para um fim essencialmente utilitário e só acidentalmente estético, pois desfrutar de padrões [formais] é raramente o objetivo principal do leitor. Assim, qualquer disposição de material impresso que, com qualquer intenção, tenha o efeito de se antepor entre autor e leitor é errada. Portanto, em livros impressos feitos para serem lidos, há pouco espaço para tipografia ‘brilhante’ (*‘bright’ typography*).[...] Atrativos desta espécie são desejáveis, mesmo essenciais, na tipografia para propaganda, seja para o comércio, política ou religião, porque em tais impressos, somente a novidade (*freshness*) sobrevive à desatenção. Mas a tipografia do livro, excluindo a categoria de edições limitadas, requer uma obediência à convenção que é quase absoluta, e com razão. (MORISON [1930] In: McLEAN, 1995 p.62)

Ainda no enfoque tradicionalista, destacam-se, pela sua fluência em dar uma interpretação nova e original a partir de referências ancestrais, os trabalhos de Edward Johnston e Eric Gill.

Johnston, desde suas experiências nas aulas de caligrafia na Central School of Arts & Crafts, adotou uma atitude extremamente criativa e espontânea: a observação dos modelos de manuscritos antigos servia como referência para a exploração e recriação (e não cópia) de novas formas de escrita. Seu projeto de alfabeto para o metrô de Londres, desenvolvido entre 1913 e 1916, guardava esta característica predominante em seu trabalho: partindo de formas clássicas, encontradas nas inscrições romanas e nos tipos humanistas do Renascimento, Johnston desenhou letras elementais, sem serifa, de peso homogêneo, suficientemente fortes para o uso em lugares públicos e adequadas à renovação pretendida pela companhia. O alfabeto era, assim, o reflexo de um novo tempo (urbano, técnico, maquínico), ancorado em raízes longínquas.

⁴⁸ Comparando este movimento à Nova Tipografia que já se desenvolvia na Europa continental, Kinross observa a diferença entre o “**meramente moderno**, visto em relação a um contexto fossilizado do mercado bibliófilo, e o **conscientemente moderno ou modernista**” (KINROSS, 2004 p.72, destaque nosso).

O ensaio de Beatrice Warde *The Crystal Globet*, publicado a partir de sua conferência “Printing should be invisible” (1932), tornou-se uma referência da defesa da neutralidade da tipografia, proclamada como uma atitude “moderna”. Warde (que foi colaboradora de *The Fleuron* sob o pseudônimo Paul Beaujon) ingressou na Monotype Corp. em 1927 como editora do *Monotype Recorder* e responsável pela publicidade da companhia, permanecendo até os anos 1960 (Ibidem.p.80).

Eric Gill, antigo aluno de Johnston especializado em formas de escrita para inscrições em pedra e madeira, e também escultor e ilustrador, através de convite de Morison começou, em torno de 1925, a desenvolver tipos para a Monotype. Em 1928, lançava seu tipo de maior sucesso, a Gill Sans, uma sem serifa claramente deduzida do alfabeto de Johnston.⁴⁹ A capacidade de síntese entre o antigo e o novo fica evidente no trabalho de Gill, que, como tudo que se insere na categoria de autenticamente inovador, resiste ao tempo, permanecendo sempre atual (ou atemporal).

Sem vínculos ortodoxos com qualquer tendência, Eric Gill parecia transitar entre o passado e o presente para encontrar uma expressão própria: nem um arraigado historicista conservador, nem um advogado incondicional dos “tempos modernos”, sua visão racionalista buscava, acima de tudo, a *adequação*. Ao mesmo tempo em que Morison publicava seu *First principles...* Gill escrevia *An essay on typography*, com uma visão mais flexível e ponderada, por exemplo, sobre o uso das diversas formas tipográficas, entre as quais, as sem serifa: “...uma sem serifa pode ser adequada para uma tradução de Jean Cocteau, mas inadequada para um pequeno livro de orações”(GILL [1936] In: McLEAN, 1995, p.92).⁵⁰

No entanto, naquele momento, a incorporação da Gill Sans ao elenco de tipos da Monotype não era feita sem restrições:

Para Morison, Gill Sans representava um acordo com o modernismo. A necessidade de uma sem serifa melhorada e refinada tinha sido aceita, mas seu lugar estava claramente definido: como um tipo *display* (geralmente composto em maiúsculas) [para uso] em contextos públicos, ou talvez em literatura efêmera, mas não nos livros, e não havia nenhuma referência ao ‘espírito do tempo’. (KINROSS, 2004 p.77)

Mesmo focalizando principalmente a produção de livros, a renovação trazida pelos reformistas ao mercado de impressão é indiscutível. Entre outros aspectos, talvez sua maior conquista tenha sido estabelecer, de modo mais contundente e definitivo, um elo com a tradição e a consciência histórica da tipografia em sua fase de incorporação ao automatismo da produção industrial. O radicalismo conservador assumido por alguns de seus principais representantes, no entanto, distanciou este movimento das tendências revolucionárias e experimentais que se desenvolviam, exatamente no mesmo período, na Europa continental. Em contraponto ao “Novo Tradicionalismo”, as manifestações em torno de uma “Nova Tipografia” cresciam em paralelo, como uma outra face de uma mesma moeda – que, portanto, não se deixa ver ao mesmo tempo.

⁴⁹ A resistência de Johnston à reprodução pela máquina impediu que o alfabeto feito para o metrô de Londres fosse produzido como tipos para fundidoras.

⁵⁰ Gill foi também um dos primeiros tipógrafos a defender e adotar o texto registrado pela esquerda, argumentando que o espaçamento equilibrado é mais importante do que o comprimento igual das linhas (MEGGS, 1992 p.302) .