

4

A presença de Jan Tschichold e Emil Ruder no discurso do Design Gráfico moderno

A escolha de Jan Tschichold e Emil Ruder como personalidades representativas para observação de temas vinculados à evolução do Design Gráfico na primeira metade do século 20 não é uma decisão original. Alguns trabalhos recentes têm recorrido a estes autores (Tschichold, especialmente), como um contraponto ao que consideram como sendo uma visão pós-moderna para as concepções envolvidas com a comunicação impressa, muitas vezes denunciando uma compreensão pouco clara do conteúdo de suas idéias.⁸⁷ Por outro lado, ambos são freqüentemente reverenciados, aparecendo como importantes “pilares” do DG moderno, tanto nos relatos históricos (MEGGS, HOLLIS, GOTTSCHALL, BLACKWELL, entre outros), quanto nas revistas especializadas e nos textos de outros autores expressivos do Design Gráfico, como, por exemplo, Adrian Frutiger, Paul Rand, Steven Heller.

No entanto, por terem participado de fases (hoje mais remotas) desta história, com uma atuação intensa nos “bastidores” dos acontecimentos, nas amplas apresentações históricas e panorâmicas da produção do DG sua presença não é tão eloqüente, resultando numa síntese que apenas invoca superficialmente as específicas contribuições para este campo. A riqueza envolvida nas formulações originais de seus pensamentos e as sutilezas que transparecem no modo como conduzem seus argumentos, seja no vigor apaixonado (e apaixonante) de Tschichold, seja na formalidade delicada (e poética) de Ruder, passam, em geral, desapercibidas.

Tratando-se de uma investigação em que o interesse maior está nas *idéias* (e não nas soluções práticas, independente de sua qualidade), e tomando como eixo central o tema da tipografia, as trajetórias de Tschichold e Ruder apresentam coincidências que incentivam o interesse na sua observação: ambos eram tipógrafos, por formação, paixão e prática; ambos atuaram como professores e, através do ensino, suas idéias foram mais consistentemente disseminadas;⁸⁸ e ambos foram reconhecidos como líderes teóricos dos movimentos que representaram (a Nova Tipografia e a Tipografia Suíça), dois importantes marcos no processo de consolidação do DG. No intervalo de quarenta anos que engloba o período de maior influência destes dois movimentos, as coincidências se ampliam, ligando estes personagens como interlocutores de um intenso debate, que, provocado por Tschichold, envolveu ainda Max Bill, Paul Renner e Karl Gerstner.

⁸⁷ Como, por exemplo, em Gruszynski (2000, p.55-75).

⁸⁸ A influência do ensino de Tschichold se deu principalmente no meio tipográfico da Alemanha (em Munique), através da Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker (Escola Superior para Impressores de Livros), e da Graphische Berufsschule (Escola Profissionalizante para Gráficos); no caso de Ruder, ela foi internacional, pela importância da Escola da Basileia como um centro irradiador da tipografia para o âmbito mais amplo do DG.

O cruzamento dos discursos de Tschichold e Ruder (nos textos considerados como manifestos daqueles movimentos) assim como as dissonâncias e ressonâncias desencadeadas no debate, resultam num panorama multifacetado que permite uma compreensão mais abrangente da complexidade envolvida no pensamento do Design Gráfico naquele período.

4.1

Jan Tschichold

O envolvimento de Jan Tschichold (1902-1974) com o ofício da tipografia e sua posterior imersão na prática que veio a ser conhecida como design tipográfico representam uma trajetória surpreendente, tanto pela paixão obstinada com que desde muito jovem se debruçou sobre este tema, quanto pela versatilidade, associada a uma inabalável coerência, que demonstrou em desempenhá-lo.

Filho de um “artista-letrista” (calígrafo e pintor de sinais) de Leipzig, um dos principais centros de impressão da Alemanha, seu interesse pelo desenho dos tipos e as artes do livro já aos doze anos se despertava: a Exposição Internacional de Artes Gráficas (Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik - Bugra) realizada em 1914 na sua cidade, não só aproximou-o de exemplos significativos da produção nesta área, como desencadeou sua curiosidade intelectual pela história da civilização, dos livros, da escrita, e dos primeiros espécimes tipográficos.

Tschichold iniciava ali um processo autodidata de aprofundamento deste conhecimento, buscando avidamente referências nos livros de Edward Johnston (*Writing and illuminating and lettering*, 1906) e de Rudolf von Larish (*Ornamental lettering*, 1905), para dedicar-se a explorações da escrita caligráfica. Seu aguçado senso crítico com relação à necessidade de novas e melhores formas de letras já se manifestava, ao mesmo tempo que a idéia de envolver-se com a composição tipográfica e o desenho de tipos se tornava mais clara.

Com esta intenção definida, iniciou em 1919 seu aprendizado na Academia de Artes Gráficas e Produção de Livros de Leipzig, (Akademie für Künste und Buchgewerbe) – onde foi treinado em caligrafia, gravura, entalhe e encadernação, e onde mais tarde (aos dezenove anos) viria a tornar-se professor de escrita caligráfica – e na Escola de Artes e Ofícios de Dresden (Kunstgewerbeschule). Suas primeiras experiências como compositor foram através do trabalho na editora Poeschel & Trepte (McLEAN, 1990 p.17-24).

No começo dos anos 1920, Tschichold trabalhava principalmente como calígrafo, desenhando pequenos anúncios para feiras comerciais. Seu trabalho então seguia padrões tradicionais, mas já demonstrava um talentoso e criativo ecletismo através de experimentações com diferentes formas de escrita.

Segundo McLean (1990, p.20), naquele tempo (que ele situa entre 1921 e 1925) estes anúncios não usavam composição tipográfica e "...a opinião geralmente aceita era de que somente letras especialmente desenhadas poderiam parecer belas". A baixa qualidade de tipos disponíveis para esta finalidade, o uso abusivo de negritos, as combinações desordenadas de variações tipográficas que caracterizavam a maior parte da impressão comercial desde o final do século 19, faziam da caligrafia uma alternativa para os olhares exigentes que buscavam reencontrar nestes anúncios as práticas consagradas pela tipografia do livro.

Uma alternativa mais radical, no sentido de estabelecer parâmetros inovadores em consonância com os novos tempos e as novas relações propostas pelo desenvolvimento industrial, iria surgir com a disseminação de idéias que se concretizaram como sendo representativas de uma efetivamente "nova tipografia".

Jan Tschichold, um porta-voz da Nova Tipografia

O termo *Nova Tipografia*, que iria tornar-se emblemático desta nova filosofia de projeto para a comunicação impressa, surgiu com o ensaio de Moholy-Nagy *Die neue Typographie*, publicado no livro que acompanhava a exposição "Staatliches Bauhaus in Weimar 1919 - 1923", a primeira apresentação completa do trabalho realizado na Bauhaus, ocorrida no momento em que a escola passava de sua fase inicial, mais vinculada ao artesanato, para um programa cuja orientação privilegiava a técnica e a produção industrial.

O contato com a experiência da Bauhaus através daquela exposição foi determinante para a adesão de Tschichold à abordagem de concepção formal que ali se configurava. Segundo seu próprio relato, dois fatos ocorridos em 1923 representaram uma mudança significativa no direcionamento de seu trabalho. Primeiro, atuando como *free-lancer* para a editora Fischer & Wittig, começou a praticar a "antes desconhecida profissão de designer tipográfico", estabelecendo assim uma distinção entre as atividades do tipógrafo-compositor e a ainda incipiente atividade do designer:

A característica que definia esta atividade [do designer tipográfico] era a instrução de compositores através de *layouts* desenhados e dimensionados com precisão. Antes, o processo de composição de tipos não era formalmente dirigido, exceto por vagos esboços feitos pelos próprios compositores (ou seus colegas mais experientes), ou ocasionalmente (desde talvez o final do século 19), pela figura referida por Tschichold, entre aspas, como o 'artista-de-livros'. (KINROSS In:TSCHICHOLD [1928],1998, xvi)

O segundo fato, e o mais representativo para sua carreira, foi sua aproximação com as idéias e com alguns dos ativos representantes da vanguarda moderna (especialmente El Lissitzky, Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Piet Zwart, Man Ray) a partir da visita à exposição da Bauhaus em Weimar. Em contraponto ao (a seu ver) desgastado *Jugendstil*, uma concepção absolutamente nova aplicada

aos objetos e à comunicação impressa se apresentava nos trabalhos de Herbert Bayer (então ainda aluno da Bauhaus e responsável pela capa do catálogo da exposição), Josef Albers, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Gropius, Itten, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer, Joost Schmidt, entre outros. Este episódio modificou radicalmente seu modo de compreender e lidar com a tipografia, introduzindo-o no meio do pensamento progressista europeu:

A experiência tocou Tschichold no nível mais profundo. Seus primeiros trabalhos claramente modernos datam de 1924. [...] Antes disto, é dito que teve contato com Lázló Moholy-Nagy, que o apresentou a El Lissitzky, dois artistas-designers que mais o encorajaram na mudança. (Idem, destaque nosso)

Em 1923-24 Tschichold assumiu simbolicamente seu comprometimento com o caráter político e social envolvido nesta adesão, adotando durante um período o nome “Iwan” para assinar seus trabalhos, numa demonstração clara de aliança com os ideais do Construtivismo russo.⁸⁹

Em 1925, apresentou a primeira declaração publicada de suas idéias, através da edição especial da revista *Typographische Mitteilungen* (Notícias tipográficas), sob o título **elementare typographie**.

Esta edição incluía um manifesto do Construtivismo russo, textos de Lissitzky e Moholy-Nagy, e apresentava trabalhos exemplares de Lissitzky, Moholy-Nagy, Max Burchartz, Kurt Schwitters, Herbert Bayer. Como editor especialmente convidado para este número, Tschichold foi responsável pelo desenho da capa e páginas internas, e contribuiu com dois textos: *Die neue Gestaltung*, uma introdução histórica e cultural aos temas da “Nova Arte”, e o manifesto *Elementare Typographie*, que dava nome à edição, uma síntese em dez tópicos das principais idéias em torno deste tema, articuladas numa linguagem mais próxima ao dia-a-dia do impressor. (ver seção 3.1 p.66 -67)

Mais do que a expressão individual de um autor, a Nova Tipografia foi um movimento que emergiu no início dos anos 1920, quando os novos conceitos na arte, arquitetura, literatura, poesia e em todos os campos “varriam todas as convenções ultrapassadas”(KINROSS, *Ibidem*, xvii), e foi pouco a pouco se delineando através de manifestações simultâneas em diversos países (Rússia, Holanda, Suíça, Alemanha, França).

Um indicador do caráter de movimento foi a constituição, em 1927, da associação semi-formal “Ring ‘neue werbegestalter’” (da qual Tschichold fazia parte) que, sob a liderança de Kurt Schwitters, praticava e divulgava o trabalho tipográfico segundo um mesmo pensamento. Através de mais de vinte exposições apresentando trabalhos de seus membros e de alguns convidados, realizadas na Alemanha e depois na Suíça, Holanda e outros países, e das discussões que se generalizaram sobre os temas ali suscitados, este grupo caracterizou uma forte pressão pela Nova Tipografia com grande influência e expressão até 1931.

⁸⁹ Com ascendência paterna e materna eslava (seu nome por nascimento era Johannes Tzchichhold (KINROSS, *ibidem*, xvi)), Tschichold desde então manifestou simpatia pelas idéias de cunho socialista e ao programa da Revolução Russa, embora nunca tenha sido filiado a partidos ou se engajado em atividades políticas (McLEAN, 1990 p.37) .

Estas atividades estavam em plena ascensão quando Tschichold, então com 26 anos de idade, lançou seu livro *Die neue Typographie*, em Berlim, 1928.

A contribuição de Tschichold, além da prática sensível de seu trabalho, foi o fato de ter explicitado e documentado de modo claro, didático e acessível, idéias complexas que já vinham sendo experimentadas e realizadas: “Se Lissitzky e Moholy-Nagy eram artistas visionários, Tschichold era o praticante lúcido, capaz de desenvolver estas idéias no mundo comum” (KINROSS In:TSCHICHOLD [1928], 1998, xvii).

Pode-se dizer que o livro de Tschichold, organizado como um manual prescritivo e dirigido principalmente a impressores e interessados na área gráfica, interpretou e traduziu para termos compreensíveis no meio da produção impressa, parâmetros que vinham sendo formulados na arte, na arquitetura e no campo emergente do Design Gráfico, no sentido da configuração de uma nova expressão formal, em consonância com o “tempo moderno”. Conforme comentou McLean (1990, p.40), “[*Die neue Typographie*] foi um trabalho seminal; tratou explícita e diretamente de problemas reais que tinham de ser enfrentados diariamente, em todo o trabalho impresso, pequeno ou grande, em toda a Europa”.

A enorme aceitação do livro (com 5.000 cópias impressas em 1928, a edição estava esgotada em 1931) definitivamente inseriu a Nova Tipografia no contexto da cultura progressista da Europa central, passando a representar, com o desenvolvimento posterior das questões ali formuladas, uma influência significativa para a consolidação do Design Gráfico no pós-guerra.⁹⁰

A Nova Tipografia: bases históricas e filosóficas

Com um pano de fundo ideológico típico dos apaixonados manifestos do movimento moderno, Tschichold traça em *Die neue Typographie* um painel histórico que situa e justifica a emergência e a natureza da Nova Tipografia, estabelecendo também seu caráter político:

Os objetos em uso pela nova geração [confrontada com a revolução tecnológica do final do séc.19 e início do séc.20] sofrem do compromisso fatal entre intenções supostamente ‘artísticas’ e aquelas ditadas pela produção técnica; do retorno sem substância a paralelos históricos; do conflito entre essência e aparência.[...] Diante destes estão os trabalhos de hoje, sem a contaminação do passado, formas primeiras que identificam aspectos do nosso tempo: Carro, Aeroplano, Telefone, [...]! Estes objetos, desenhados sem referências à estética do passado, foram criados por um novo tipo de homem: **o engenheiro!** (TSCHICHOLD [1928], 1998 p.11, destaque do autor)

Ao contrapor o engenheiro ao “artista” (propositalmente marcado entre aspas, indicando uma compreensão geralmente superficial e redutora do termo), Tschichold na verdade confronta duas vertentes que caracterizaram reações dominantes em face à nova realidade de produção na virada do século: o apego à tradição e aos estilos do passado e o desejo e a busca do *novo*.

⁹⁰ No entanto, apesar dos contatos de Tschichold com a Inglaterra terem começado no início dos anos 1930, a primeira edição de *Die Neue...* em língua inglesa (com tradução de Ruari McLean) só aconteceu em 1995.

Tal como Le Corbusier, ele vê na inclinação pelo cálculo e na disciplina construtiva do engenheiro, na sua ênfase no método, uma inspiração para uma expressão nova, adequada ao tempo do predomínio da técnica: ⁹¹

A nova era criou um mundo visual inteiramente novo, e guiou-nos para os elementos primários da expressão humana: a forma geométrica e a pura forma exata. Nossa simpatia pelas formas derivadas da geometria e da ciência é parte de nossa inclinação natural pela ordem [...].

A 'beleza' não é mais para nós um fim em si mesma, uma entidade autocrática, mas um resultado, um atributo da adequação na construção. A construção é a base de toda forma orgânica e organizada: a estrutura e a forma da rosa não são menos lógicas do que a construção de um carro de corrida – ambos apelam a nós pela sua economia e precisão.[...]

Na batalha entre o velho e o novo, a questão não é criar um estilo pelo seu próprio benefício. Mas novas necessidades e novos conteúdos criam formas que parecem extremamente diversas das antigas. E é tão impossível argumentar contra estas novas necessidades, como negar a necessidade de um verdadeiramente contemporâneo estilo de tipografia. (TSCHICHOLD [1928], 1998 p.13)

Esta urgência pela mudança, proclamada veementemente por Tschichold, fica justificada pela sua breve (mas completa) descrição histórica da evolução do desenho tipográfico (tanto o desenho do tipo, quanto o *layout* do impresso), desde a invenção de Gutenberg no século 15.

Começando por dividir esta história em dois períodos — a **Velha Tipografia** (1440 até 1914) e a **Nova Tipografia** (1914 em diante) — sintomaticamente intercalados por um capítulo em que trata da “Nova Arte”, Tschichold apresenta estes acontecimentos como um encadeamento lógico, enfatizando os fatos do passado que, vistos em retrospectiva, parecem apontar para a direção que se configurava naquele momento. Vale portanto destacar aqui algumas de suas observações:

⁹¹ Robin Kinross relaciona a ênfase de Tschichold à figura do engenheiro ao argumento de Le Corbusier em *Vers une architecture*, publicado em 1923:

Sem perseguir uma idéia arquitetural, mas simplesmente guiados pelos resultados de cálculos (derivados de princípios que governam nosso universo) e pela concepção de um organismo vivo, os engenheiros de hoje fazem uso de elementos primários e, pela coordenação destes de acordo com as regras, provocam em nós emoções arquiteturais e assim fazem o trabalho do homem soar em uníssono com a ordem universal. (LE CORBUSIER apud KINROSS In: TSCHICHOLD[1928], 1998., xxii)

Este comentário de Le Corbusier (e por extensão o de Tschichold) pode ser visto não como uma exaltação à racionalidade e à geometria como *fórmula* para obtenção de emoções estéticas, mas apenas como uma *referência exemplar*, na qual a arquitetura (e no caso, a tipografia) deveriam se espelhar. Tim Benton apresenta esta interpretação do texto de Le Corbusier:

Porque os engenheiros empregam cálculos rigorosos de modo a usar seus materiais o mais eficientemente possível, geralmente terminam usando aquelas formas geométricas (*Phileban solids*) que invariavelmente satisfazem as faculdades estéticas. De modo similar, os processos de produção em massa e a competitividade de mercado tenderão a 'purificar' e melhorar a forma dos artefatos industriais, assim como a seleção natural trabalha para aperfeiçoar as formas orgânicas. Além do mais, estas novas formas são produtos característicos de um período de civilização radicalmente mudado em quase tudo pela industrialização e urbanização. Um senso de propriedade sugere a necessidade de 'aprender as lições' destes objetos e ver se a arquitetura pode seguir uma trilha semelhante. (BENTON In: GREENHALGH, 1990 p.45)

- O período caracterizado como a “Velha Tipografia” se subdivide em duas fases marcantes. Na primeira, de 1440 a 1850, o uso da tipografia era quase exclusivamente limitado ao livro: os poucos panfletos e jornais produzidos adotavam formatos de livros e, de modo geral, seguiam seu padrão gráfico. O fator distintivo, especialmente desde o começo do século 16, eram os tipos (*typefaces*); as outras partes do livro têm importância secundária, são “adições decorativas, não essenciais” (TSCHICHOLD [1928], 1998, p.15).

Em todo este período a forma básica do livro variou de tempos em tempos, mas não mudou decisivamente: até o século 16, correspondia quase inteiramente ao códice manuscrito, mantendo sua intensidade visual nos caracteres góticos pesados e na riqueza das grandes capitulares, rubricações e desenhos nas margens (a princípio ainda pintados manualmente, e depois impressos em gravura em madeira, junto com o texto). No Renascimento humanista, Aldus Manutius estabeleceu na Itália um ideal completamente diverso, que mais tarde se espalhou aos outros países: a página “cinza”, com equilíbrio homogêneo entre texto, títulos, ilustrações e ornamentos, e uso dos tipos romanos (a *Antiqua*), mais leves e delicados. Entre estes dois pólos, Tschichold identifica no trabalho dos primeiros impressores alemães uma familiaridade (talvez ancestral) com a expressão assumida pela Nova Tipografia:

O texto era geralmente em duas colunas; páginas-título eram assimétricas, com arranjos pouco lógicos; *layouts* centralizados quase nunca eram usados e confinados à Itália. A harmonia entre textos, iniciais e títulos era obtida por grandes contrastes de cor, forma e peso. **Neste sentido, os livros góticos podem ser comparados com a expressão tipográfica de nosso próprio tempo.** (Idem, destaque nosso)

Mas observa que foi com Manutius que o livro adquiriu as características de objeto de produção em série, preservadas até hoje: “Manutius foi o primeiro a reconhecer que livros impressos tinham um caráter próprio, diferente dos manuscritos”, podendo assim ser considerado “o iniciador de uma nova era tipográfica para o desenho do livro” (Ibidem, p.18).

Em todo o Renascimento e nos períodos do Barroco e Rococó que se seguiram, os livros apresentaram um padrão semelhante, diferenciando-se apenas pelas características do tipo (romanos e cursivos, ou *fraktur* na Alemanha), dominados pela composição simétrica e pelo uso de vários tamanhos de letras em quase todo o espaço das páginas-título.

Uma mudança marcante só acontece no final do século 18: com Didot, Bodoni e outros, a transformação da *Antiqua* medieval se completa, e o desenho do tipo afasta-se das formas deduzidas da pena:

Os tipos Didot são o arquétipo da letra gravada – nenhuma forma correspondente à escrita manual permanece. [...] As letras transmitem um efeito mais claro, próximo ao seu caráter essencial; [...] as sem serifa [que surgiram na primeira metade do século 19] são seu desenvolvimento lógico. (Ibidem, p.19-20)

O estilo “Império”, trazido com os tipos Didot, levou a um novo florescimento tipográfico conhecido na história da tipografia como período clássico, cuja elegância, sobriedade e economia de elementos indicava uma direção à *clareza*, um dos valores primordiais da NT:

Bodoni e Didot, como Aldus, desenvolveram seu estilo para o desenho do livro a partir de seus tipos e materiais tipográficos; mas a maior clareza e qualidade gráfica de seus tipos possibilitou que atingissem ainda maior perfeição na tipografia do livro do que aquela alcançada por Manutius. (Ibidem, p.20)

No entanto, este florescimento foi seguido por uma fase de declínio crescente, em que sucessivas “concepções não tipográficas” levaram a uma situação caótica na comunicação impressa, que iria culminar nos anos 1880-90.

- A segunda fase, que se inicia em 1850, é caracterizada pela indefinição quanto à forma tipográfica, pela proliferação exacerbada de desenhos de tipos, refletindo o movimento de confusa adaptação às novas condições de produção, que se verificava em todas as áreas da cultura material, naquele período:

Há muitas razões para este declínio geral. O fato de que sua origem coincide com o início da era da máquina aponta para suas causas mais profundas. As invenções da litografia e da fotografia, da fotolitografia e da impressão em alta velocidade, todas aceleraram o declínio. O tremendo poder destas invenções trouxe novas oportunidades, cujas possibilidades não foram compreendidas na rapidez em que ocorreram, ou talvez não foram reconhecidas totalmente. Ao mesmo tempo, novos gêneros de publicações que se tornaram possíveis, como jornais e revistas, enfatizaram a confusão no design tipográfico. [...] **Este estado de coisas na impressão era entretanto apenas paralelo ao colapso cultural geral. [...] Toda a época é caracterizada, por um lado pela cópia escravizada e artificial dos estilos do passado, e por outro por uma extravagância no desenho (design) sem precedentes.** (Ibidem, p. 21-23, destaque nosso)⁹²

Como uma reação este panorama, surge na Inglaterra o *Arts & Crafts*, liderado por William Morris. Tschichold critica o *Arts & Crafts* pela sua rejeição à máquina, mas reconhece ali uma alternativa produtiva à desordem instalada na fase inicial da industrialização e um impulso ao desenvolvimento posterior do *Art Nouveau*: “Os pontos de vista de Morris eram sem dúvida muito estimulantes. É principalmente graças a ele que o ‘*Jugendstil*’, veio a existir” (Ibidem, p.23).

Pela criação de tipos com inspiração nos caracteres góticos, e pela produção de livros semi-artesanais, considera Morris como o “protótipo do ‘artista-de-livros’ (*book artist*)”, termo com que denomina o tipo de profissional que aparece no mercado de impressão, no início do século 20, com a propagação das editoras privadas.

Com o *Art Nouveau*, “primeiro movimento a deliberadamente tentar libertar-se da imitação de estilos históricos”, a busca por novas formas – “deduzidas do propósito, da construção, dos materiais” – alcançava a arquitetura, os interiores, os objetos do cotidiano, numa tentativa de harmonizar a arte com a vida. No entanto, embora aquelas idéias concorressem para uma verdadeira transformação, o *Art Nouveau* representou apenas uma renovação estética – “uma mudança nas formas

⁹² A tendência à *tradução* de novas possibilidades tecnológicas segundo repertórios já assimilados é destacada por Tschichold, ao mencionar a influência nociva para o design tipográfico que se deu com a introdução da litografia (que por sua vez também repetia estilos ornamentais anteriores):

A invenção da litografia influenciou a construção da tipografia: letras fortemente decoradas e ornamentos eram copiados pelos tipógrafos: os impressores rivalizavam-se tentando copiar os estilos da litografia – um processo totalmente diverso – por meios tipográficos. **Os maneirismos artificiais dos anos 1870, as caixas (boxes) e molduras dos anos 1880, e a terrível ‘impressão artística’ dos anos 1890 foram os últimos estágios do declínio.** (TSCHICHOLD [1928], 1998 p. 21, destaque nosso)

externas”– e logo depois da virada do século perdeu a força, diluindo-se em repetições que não mais refletiam o impulso criativo inicial (Tschichold [1928], 1998 p.23).

Por outro lado, os “artistas-de-livros”, inspirados no *Arts & Crafts*, fecharam-se num rígido ecletismo que os distanciava dos aspectos de seu próprio tempo: “o livro fazia de si mesmo uma pretensiosa exceção”. Tschichold estabelece a diferença entre o “verdadeiro uso de formas históricas” (citando o trabalho de Rudolf Koch, Fritz Ehmcke, Carl Ernst Poechel e outros) e a “pobre e retrógrada imitação”, mas reconhece um ganho de qualidade com o retorno aos tipos e arranjos clássicos. Este refinamento reconquistado no livro levou a uma nova atenção à “pura tipografia”, vista como um outro estágio – “um ponto intermediário”– no caminho para uma verdadeiramente nova concepção:

Devemos admitir que uma alta qualidade foi alcançada; um gosto muito cultivado realmente era necessário para produzir resultados que rivalizavam de modo tão próximo com seus modelos. Mas a diferença entre estes trabalhos modernos e seus modelos clássicos é que os modelos são realmente uma expressão do seu tempo, enquanto as imitações são a expressão de um ecletismo altamente sensitivo, o que é uma atitude estranha ao dia de hoje, buscando seu ideal em outro tempo e mundo. [...] **No entanto, é graças ao trabalho do artista-de-livros que o gosto pela pura tipografia nos livros foi reacendido, e que hoje a maior parte dos editores evite a decoração. Mas esta não é ainda uma aquisição tão importante, pois a forma básica é apenas um ponto intermediário entre a forma decorada e a forma projetada – um ponto zero, entre o menos e o mais.** (Ibidem, p.25, destaque nosso)

Mas para a tipografia, livros não são mais o gênero predominante. Com as novas demandas de notícias públicas, velozes, efêmeras, a produção tipográfica “enlouqueceu”, num derrame sem sentido de novos tipos, variações pioradas de temas históricos e idiossincráticos, em arranjos desordenados. O cartaz, os anúncios, as revistas, os jornais, os impressos comerciais, configuram uma situação mais complexa que demanda um novo tipo de abordagem profissional. A criação baseada apenas na subjetividade artística não oferece a necessária efetividade:

Afora algumas exceções restritas aos periódicos literários, os artistas-de-livros não conseguiram aplicar suas teorias no importante campo de jornais e revistas. Na grande área da publicidade eles foram de início excluídos.

Seria necessário um livro inteiro para descrever todas as diferentes vertentes e teorias dos artistas do mundo da publicidade de antes e depois da guerra. Seu erro comum foi fazer sempre de suas próprias personalidades, ou de sua ‘caligrafia’ um fator efetivo em seu trabalho. Um modo de pensar factual, impessoal, era estranho a eles. Exceções, como os cartazes de Lucien Bernhard, apenas confirmam a regra.

É essencial conscientizar-se hoje que as ‘formas’ que precisamos para expressar nosso mundo moderno não podem ser encontradas no trabalho de uma única personalidade e sua linguagem ‘particular’. Estas soluções são impossíveis porque baseadas numa falsa, puramente superficial compreensão da natureza da forma.[...] O trabalho individualista, a ‘linha do artista’ é exato o oposto daquilo que tentamos alcançar. **Só o anonimato nos elementos que usamos e a aplicação de leis que transcendem o Eu, a desistência da vaidade pessoal (até agora falsamente denominada ‘personalidade’) a favor do design puro, garante a emergência de uma cultura genérica, coletiva, que irá abarcar todas as expressões da vida – incluindo a tipografia.** (Ibidem, p.28, destaque nosso)

A Nova Tipografia está portanto embebida da idéia tipicamente moderna de que uma nova forma deve ser criada, abstrata, anônima, na qual a abordagem subjetiva dá lugar à busca de valores coletivos, básicos, universais – no sentido de que transcendem ao indivíduo e seu contexto. Uma comunicação neutra, objetiva, cuja harmonia e interesse visual nasce do conteúdo, apoiada na lógica da construção.

Influências e precursores

Depois dos avanços (considerados como “ainda moderados”) do *Arts & Crafts* e do *Art Nouveau*, Tschichold aponta Peter Behrens como o primeiro “verdadeiro precursor do movimento moderno na tipografia”, referindo-se a seus livros e desenhos de tipos. Menciona também uma “brisa solitária de esperança”, vinda, naquele mesmo período, do grupo de Viena, especialmente o Ateliê Vienense (Wiener Werkstätten) que “nunca desistiu de procurar um estilo contemporâneo”: ...“Eu tenho comigo um livreto muito interessante deste Ateliê, datado de 1905, que coloco lado a lado com os livros de Behrens e a tipografia do *Jugendstil* holandês, como precursores de nossa tipografia moderna”(TSCHICHOLD[1928], 1998 p.52-3).

Mas a premissa incondicional para o desenvolvimento da Nova Tipografia é, sem dúvida, a “Nova Arte” – como Tschichold caracterizou os movimentos da arte moderna que gradualmente se afastaram da representação narrativa, do ilusionismo da perspectiva de ponto de fuga, na direção da pura abstração dos elementos. As contribuições das pesquisas da arte, desde o Impressionismo, passando pelo Cubismo, o Futurismo, o Dada, o Suprematismo, o Construtivismo, o *De Stijl*, apontam para uma síntese que veio a ser concretizada na Bauhaus, descrita por Tschichold como o “foco do design consciente contemporâneo”:

Uma ‘Bauhaus’ foi também iniciada, na Rússia, naquele tempo (1918), o Instituto ‘Wchutemas’, com os mesmos objetivos, a coordenação de todas as atividades criativas na construção (*in building*), onde pela primeira vez fariam sentido. Em ambas as escolas, os verdadeiros problemas do nosso tempo foram atacados. [...] **Daqui em diante, o desenvolvimento da pintura nos últimos cem anos passa a ter sentido e conteúdo, torna-se coerente, não mais um cadeia solta de ‘ismos’ aparentemente conflitantes, mas uma decisiva influência para a característica visual do nosso tempo.** (Ibidem, p. 41 destaque nosso)

A evolução histórica da arte em direção ao abstracionismo e sua diluição nas formas do cotidiano (na arquitetura, nos objetos, na fotografia, no cinema) não é assumida arrogantemente como um valor qualitativo, mas como marca de um período no tempo que deve ser respeitado – daí a ênfase na recusa ao historicismo e ao tradicionalismo:

O valor da arte do passado não é diminuído pela arte de hoje. Seria infantil assumir uma evolução ‘qualitativa’ da arte, ou acreditar que somente nós descobrimos ‘a’ arte. Mas cada período, que é diferente de outro – e qual não o é? –, cria uma nova forma de expressão peculiar a ele próprio, e somente para si. A arte é a soma de todas estas vozes individuais.

Se segue que devemos adotar uma atitude diferente em relação à arte do nosso tempo do que para aquela de épocas anteriores. [...] **Reconhecemos hoje que a arte não consiste na cópia superficial da natureza, mas na criação da forma que toma suas leis não da aparência externa da natureza, mas de sua estrutura interna.** [...]

Na nossa nova arte, terminamos com o conflito entre 'ser' e 'aparência', pois ambos são idênticos. (Ibidem, p.44-47, destaque nosso)

Neste contexto, focalizando especificamente o campo do design tipográfico, Tschichold cita as seguintes influências como determinantes ou precursoras da Nova Tipografia:

- O Futurismo, visto como a “pedra de toque” para a mudança da tipografia ornamental para expressiva, chamada por Tschichold *funcional*: “Não é a um técnico, mas ao poeta italiano F.T. Marinetti, o fundador do Futurismo, que se deve dar o crédito por promover o corte para a mudança da tipografia ornamental para funcional” (Ibidem, p.53).

É interessante observar trechos do manifesto publicado no livro de poemas de Marinetti *Les mots en liberté futuristes* (1919), que parecem uma antecipação de atitudes tipográficas hoje consideradas pós-modernas:

Minha revolução é entre outras coisas, contra a chamada harmonia tipográfica da página, que está em completa oposição ao fluxo do estilo que a página permite. [...] Hoje nós não queremos que o encantamento lírico coincida com a ordem sintática, antes que seja criado por nossas próprias descobertas. Assim, nós temos Palavras em Liberdade (*Mots en liberté*). Além do mais, nosso poder lírico deve ser livre para re-formar palavras, por abreviação ou acréscimo, por reforço em seu meio ou em suas terminações, enquanto o número de vogais ou consoantes possa ser aumentado ou reduzido. Assim é como vamos manter a nova ortografia, que eu chamo Ortografia da Expressão Livre. Esta remodelação instintiva das palavras expressa nosso amor natural pela onomatopéia. Pouco importa se a palavra transformada é ambígua. Ela se acomoda melhor com comparações onomatopéicas ou sonoras, e nos permite alcançar [...] a mais profunda, embora abstrata, expressão de uma descoberta ou de uma idéia pura.” (MARINETTI [1919] apud TSCHICHOLD[1928], 1998 p.53-54)

No entanto, em *Die neue Typographie*, o manifesto é reproduzido como um prenúncio da tipografia *funcional*. Tschichold justifica este seu pensamento, por exemplo, no comentário ao poema (de Marinetti), *Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste*, em que afirma:

Os tipos não foram escolhidos por razões estético formais, decorativas; seu impacto visual, cuidadosamente pensado, expressa o conteúdo do poema. Os tipos geram uma força visual, até agora desconhecida. **Pela primeira vez a tipografia aqui se torna uma expressão funcional de seu conteúdo.** Também pela primeira vez foi feita neste livro uma tentativa de criar 'poesia-visual', em vez da velha 'poesia recitada' (*audible-poetry*), a qual, de qualquer modo, ninguém ouve há algum tempo. (TSCHICHOLD, Ibidem, p. 56, destaque nosso)

- O Dada, que fazendo uso sem inibições de toda a espécie de material tipográfico, expressava seu repúdio à cultura dominante, individualista e estratificada. A irreverência do Dada e o interesse em contrariar toda a espécie de convencionalismo, certamente contribuíram para a exploração dos recursos potenciais da tipografia.

O prospecto *Neue Jugend* (Nova Juventude), publicado na Alemanha em 1917, é citado como “um dos primeiros e mais significativos documentos da Nova Tipografia”, por apresentar, já naquele momento, algumas de suas principais características: “liberdade dos estilos tradicionais de composição; fortes contrastes nas dimensões de tipos; design [no sentido da forma deliberadamente planejada] e cor ; posicionamento dos tipos em diferentes ângulos; vários gêneros de tipos, e o uso da fotografia”. Tschichold destaca ainda as publicações dadaístas de George Grosz, John Heartfield, Huelsenbeck, e o periódico *Merz*, de Kurt Schwitters, que, na décima primeira edição, já apresentava uma discussão sobre o tema no artigo *Theses on typography* (Ibidem, p.56-58) .

Comentando um trabalho atribuído a Tristan Tzara (identificado como “convite para uma noite dadaísta”), Tschichold enfatiza a qualidade pictórica da tipografia, apontando que o olhar apenas técnico (do tipógrafo) não seria capaz de avaliar sua expressividade potencial: “Este interessante trabalho só pode ser apreciado num sentido puramente pictórico: muitos impressores genuínos, inconscientes de suas fortes qualidades pictóricas, que, é claro, são extremamente não tipográficas, podem apenas vê-lo com incompreensão” (Ibidem, p.56).⁹³

Esta posição pode parecer contraditória com a sua reação, tantas vezes manifestada, à “subjetividade artística”. No entanto, não o é: o caos formado para apresentação das informações está totalmente de acordo com a intenção do movimento dadaísta, que afinal é o tema principal de comunicação do prospecto; a qualidade pictórica aqui revela mais uma possibilidade expressiva da tipografia, até então ainda pouco explorada.

- O Construtivismo e o *De Stijl*, pela formulação de parâmetros de compreensão da forma aplicáveis aos trabalhos tipográficos: “O mesmo anseio que levou à pintura ‘absoluta’– o design extraído da forma básica e da proporção –, quando aplicado no nosso campo, produziu a Nova Tipografia” (Ibidem, p.57-58).

Tschichold destaca, na Holanda, os periódicos de Theo van Doesburg *De Stijl* – “que já em 1916 publicava artigos sobre tipografia e apresentava um desenho completamente livre de ornamentos”, usando apenas o tipo, o espaço e a cor – e *Mecano*, publicado em 1921. Na Rússia, o trabalho de El Lissitzky, cuja intensa e difundida produção representou talvez a apropriação mais contundente dos princípios construtivistas no campo tipográfico. Um de seus trabalhos, amplamente citado nas publicações históricas do Design Gráfico, é mencionado por Tschichold: o livro de poemas de Mayakowsky *Dlja Gólossa* (Para a voz), publicado em 1923, em Berlim, totalmente executado e ilustrado exclusivamente com recursos da

⁹³ A autoria do trabalho em questão é atribuída por alguns autores (MEGGS, 1992 p.250; GOTTSALL, 1989 p.20; DRUCKER, 1994 p.191) a Ilya Zdanevitch, que o identificam como “cartaz para peça teatral”. A questão pode ser duvidosa, pois Gottshall faz a ressalva de que “para outras fontes a autoria é de Tristan Tzara”.

composição tipográfica. No seu comentário, os critérios funcionais, relacionados ao manuseio e à leitura, são destacados do mesmo modo que a exploração do caráter expressivo (e simbólico) das formas tipográficas:

O pequeno livro trazia um índice no seu canto direito, como um índice de arquivo, mostrando os títulos dos poemas. [...] Cada poema é precedido por uma página-título, contendo uma paráfrase tipográfica de seu conteúdo. **Os impressores são inclinados, sem justificativa, a rejeitar este tipo de coisa. Mas não deve ser esquecido que estamos lidando aqui com um livro de poemas, cuja natureza torna este tipo de tratamento completamente adequado. Deve ficar compreendido que somente sua direção geral imaginativa, não sua forma física em detalhe, deveria ser considerada como um protótipo.** (Ibidem, p.58-60, destaque nosso)

- Finalmente, somando-se às contribuições citadas, manifestações paralelas em diversos países da Europa (Tchecoslováquia, Rússia, Hungria, Bélgica, Dinamarca, Holanda, Polônia, França) colaboraram para a configuração da Nova Tipografia como uma realidade, demonstrando a amplitude do movimento.⁹⁴ Estas manifestações que emergiram simultaneamente em quase toda a Europa, não representaram um modismo passageiro mas efetivamente uma nova concepção formal, delineada a partir dos novos métodos de reprodução e das novas demandas sociais (a velocidade, a intensidade da comunicação), e não por intenções puramente artísticas, de caráter estilístico:

Seria uma visão estreita e ingênua pensar que a Nova Tipografia, o resultado de um esforço coletivo de toda uma geração de artistas, é apenas um modismo temporário. O rompimento com a velha tipografia, completado pelo novo movimento, significa nada menos do que o abandono total de conceitos decorativos e a mudança para o design funcional. Esta é a marca fundamental do movimento moderno; e **a Nova Tipografia, não menos do que a nova tecnologia, a nova arquitetura, a nova música, não é um mero estilo, mas a expressão do início de uma nova época da cultura Européia.** Seu objetivo, desenvolver (*to design*) cada trabalho do modo mais completo e consistente possível, com meios contemporâneos, introduz uma atitude renovada; **já que as técnicas e as condições estão em constante mudança, a rigidez fossilizada é impensável.** Este é o ponto de partida para novos desenvolvimentos: eles não se baseiam tanto em experimentações artísticas quanto nos métodos de reprodução, que, em conjunto com necessidades sociais, criaram as novas demandas. (Ibidem, p.64, destaques nossos)

É interessante observar o modo como Tschichold caracteriza o que chama “novas demandas sociais”. Sua descrição das condições de comunicação da época, gerando novas necessidades para a comunicação impressa, poderia ser transposta para os anos 1980-1990, quando um nova ruptura se configurava com a disseminação da tecnologia eletrônica:

A princípio, os impressos de hoje se diferenciavam dos anteriores menos pela forma do que pela quantidade. Mas quanto mais a quantidade aumentava, a ‘forma’ também começou a mudar: a velocidade com que o consumidor moderno tem de absorver os impressos significa que sua forma deve adaptar-se às condições da vida

⁹⁴ Citando apenas alguns dos nomes mais expressivos: na Alemanha, além do próprio Tschichold, Walter Dexel, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters, Max Burchartz, Cesar Domela, Vordemberge-Gildewart, John Heartfield, Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt; na Rússia, além de Lissitzky, A. Rodchenko, G. Stenberg, Alexey Gan; na Holanda, Piet Zwart, Paul Schuitema e H.Werkman. Uma relação mais extensa de autores e textos publicados sobre o tema, está apresentada em *Die neue...* (ver TSCHICHOLD [1928], 1998 p. 58-61).

moderna. **Como regra, não mais lemos calmamente linha por linha, mas olhamos num relance todo o conjunto e somente se nosso interesse é despertado nos detemos nos detalhes.** (Idem, destaque nosso)

O foco na função comunicativa que estrutura toda a concepção da Nova Tipografia fica justificado tanto por este novo ambiente, em que a velocidade e a quantidade de informações têm um papel determinante, quanto por uma compreensão renovada da *forma*, não como uma atribuição superficial, extrínseca, mas como algo que nasce da função ou do propósito:

A velha tipografia, tanto na sensibilidade quanto na forma, era adaptada às necessidades de seus leitores, que tinham tempo bastante para ler, descansadamente, linha por linha. Para eles, a função não poderia ainda ter um papel significativo. Por esta razão, a velha tipografia ocupava-se menos com a função do que com o que era chamado 'belo' ou 'arte'. Problemas da estética formal (a escolha do tipo, a mistura de fontes e ornamentos) dominavam as considerações da forma. É por esta razão que a história da tipografia desde Manutius não representa tanto um desenvolvimento na direção da clareza da aparência (sendo a única exceção o período de Didot, Bodoni, Baskerville e Walbaum), quanto uma concretização (*embodiment*) do desenvolvimento de fontes históricas e ornamentos.

Foi deixado à nossa época alcançar um foco vivo para o problema da 'forma' ou design. Enquanto até agora a forma era considerada como algo externo, produto da 'imaginação artística', [...] hoje chegamos mais perto de reconhecer a sua essência através do renovado estudo da natureza e especialmente da tecnologia (que é somente uma espécie de segunda natureza). Tanto a natureza quanto a tecnologia nos ensinam que a 'forma' não é independente, mas nasce da função (propósito), dos materiais usados (orgânicos ou técnicos) e de como eles são usados.[...] No processo de dar forma, tanto a natureza quanto a tecnologia usam as mesmas leis de economia, precisão, mínimo atrito, etc. **A tecnologia, por sua própria natureza, nunca poderá ser um fim em si mesma, apenas um meio para um fim, e portanto só pode ser parte da vida espiritual humana indiretamente, enquanto os campos remanescentes da criatividade humana estão acima da pura funcionalidade das formas técnicas.** Mas estes também, seguindo as leis da natureza, são direcionados para uma maior clareza e pureza de aparência. Assim, a arquitetura descarta a fachada ornamental e o mobiliário 'decorado' e desenvolve sua forma da função do edifício – não mais do exterior para o interior, mas do interior para fora, o modo natural. Assim também a tipografia é liberada do formalismo superficial e dos chamados *layouts* 'tradicionais' que estão, há longo tempo, fossilizados. (Ibidem, p.64-65, destaques nossos)

O que caracteriza a Nova Tipografia

Todo o discurso sobre a criação de uma nova forma de expressão, que deveria emergir de uma nova consciência (do tempo, das condições de comunicação e da própria *forma*), revela uma suposição latente: a dimensão estética, embora presente, está sempre subordinada ou diluída numa consideração mais ampla e complexa do uso e do propósito: ⁹⁵

A essência da Nova Tipografia é a clareza. Isto a coloca em deliberada oposição à velha tipografia, cujo objetivo era a 'beleza', e cuja clareza não atinge o alto nível requerido. A máxima clareza é necessária hoje por causa da diversidade de apelos à nossa atenção através de uma quantidade extraordinária de impressos, o que demanda a maior economia de expressão. A oscilação suave entre o tipo ornamental, a (superficialmente compreendida) 'bela' aparência e o 'adorno' por adições estranhas (ornamentos), não podem produzir a pura forma que requeremos hoje. Especialmente a tendência medíocre ao arranjo dos tipos por um eixo central resulta na extrema inflexibilidade da tipografia contemporânea. [...] O eixo central percorre o conjunto como uma coluna invisível, artificial. [...] Mesmo nas boas composições centralizadas, o conteúdo é submetido à 'bela linha do arranjo'. O todo é uma 'forma' que é predeterminada, e portanto, inorgânica. (Tschichold [1928], 1998 p.66, destaque do autor)

Tschichold propõe um modo de projetar que “desenvolve sua forma visível a partir da função do texto”. ⁹⁶ E complementa: **“A função do texto impresso é a comunicação, a ênfase (o valor da palavra), e a seqüência lógica dos conteúdos”** (Ibidem, p.67, destaque nosso).

Daí derivam os princípios que irão orientar a abordagem do trabalho e que distinguem a Nova Tipografia, fornecendo também um vocabulário para todos os ramos do Design Gráfico moderno: a assimetria, a economia de meios, a exploração significativa do contraste, o uso positivo do espaço vazio, o uso significativo da cor, a predominância das fontes sem serifa, o uso da fotografia, a adoção de formatos padronizados. Vale destacar suas observações sobre cada um destes princípios orientadores.

⁹⁵ Este pressuposto fica claro nos trabalhos de Tschichold que começavam a apresentar um controle firme na escolha de recursos gráficos que sutilmente contribuíam para a interação entre *conceito* (envolvido na idéia de *propósito*) e *forma*. A edição original de *Die neue Typographie* demonstra esta atitude em todo o tratamento do livro, desde o formato reduzido apropriado a um manual de bolso (o formato A5, da série DIN), até os menores detalhes: encadernação flexível, coberta de linho preto; miolo em papel fosco, adequado ao texto; tipografia expressiva mas não excessivamente enfática (McLEAN, 1997 p.9). Kinross comenta, entre outros aspectos, a dramática apresentação da página ao lado da página-título, totalmente coberta de preto, sugerindo uma gama de intenções por trás do efeito:

Deveríamos ver isto apenas em termos funcionais – como um artifício para concentrar a atenção do leitor na página-título? Ou como uma desafiadora imposição da abstração, contra a ilustração figurativa e decorativa usada pela velha tipografia? Ou poderíamos ainda assumi-la, de um ponto de vista mais metafísico, como uma declaração da possibilidade de máxima tinta, uma visão extremada da temática do livro, que trata da impressão? (KINROSS In: Tschichold [1928], 1998 xxvi).

⁹⁶ Apesar da freqüente invocação da função comunicativa como justificativa das escolhas formais, Meggs (1992 p.298) observa que funcionalismo não é totalmente sinônimo para a Nova Tipografia, pois “o movimento moderno buscava um conteúdo espiritual e uma beleza mais intimamente ligada aos materiais usados, mas cujos horizontes estão muito mais longe”. Do mesmo modo, McLean (1995 p.52), referindo-se ao trabalho de Lissitzky, Bayer, Moholy-Nagy e à tipografia da Bauhaus – fontes inspiradoras de Tschichold – afirma: “No entanto, sua tipografia era em si mesma uma forma de arte, mais do que um meio de comunicação”.

• **Assimetria** – “É a expressão rítmica do design funcional”. Além de ser mais lógica, tem a vantagem de ser visualmente muito mais efetiva do que a simetria. É o único meio de criar uma *ordem natural*, em oposição à ordem simétrica, que é imposta de fora (“extraí suas leis não de dentro de si, mas do exterior”). O princípio da assimetria permite ainda uma gama ilimitada de variações, expressando a diversidade da vida moderna (Ibidem, p.68).

• **Economia de elementos** – Ao mesmo tempo que permite maior flexibilidade, a Nova Tipografia “encoraja a ‘standardização’ na construção de unidades, como nos edifícios. A velha tipografia fazia o oposto: reconhecia apenas uma forma básica, o arranjo pelo eixo central, mas permitia todos os possíveis e impossíveis elementos construtivos (tipos, ornamentos, etc.)” (Ibidem, p.69).

Esta economia de elementos, a que Tschichold se refere como “standardização”, tem o caráter de síntese, buscando focalizar a construção do *layout* em torno de uma idéia clara, e não no sentido da redução de possibilidades criativas. Justamente, era contra as soluções apriorísticas, baseadas em esquemas consagrados (como o arranjo simétrico), e portanto desvinculadas da natureza de cada conteúdo, que a Nova Tipografia se contrapunha:

A necessidade de clareza na comunicação levanta a questão de como alcançar uma forma clara, não ambígua. **Acima de tudo, uma abordagem nova e intelectual é necessária, evitando todas as soluções estereotipadas.** Se pensarmos com clareza e nos aproximarmos de cada tarefa com uma mente aberta e determinada, uma boa solução geralmente resultará. (Idem, destaque nosso)

Tschichold associa o uso de ornamentos a um “instinto primitivo para a decoração – que revela, em última análise, o medo da *pura* aparência” (Idem).⁹⁷ Refere-se também a uma outra qualidade de elementos ornamentais, os recursos simples do acervo tipográfico, quando usados apenas como uma adição de caráter cosmético:

Deve ser compreendido que o ‘ornamento’ não consiste apenas de barras decoradas ou floreios de impressores, mas também inclui todas as combinações de fios. [...] ‘Decorações abstratas’ que algumas fundidoras têm produzido sob diferentes nomes, também são ornamentos nesse sentido. Infelizmente, muita gente tem pensado que a essência da Nova Tipografia consiste meramente do uso de fios pesados, círculos e triângulos. Se estes são apenas substitutos dos velhos ornamentos, nada foi melhorado. (Ibidem, p.69-70)

Mas não é somente pelo abandono do ornamento desvinculado do sentido que se conquista uma forma **significativa**. A leitura pressupõe o movimento do olho. Assim, a configuração do texto deve ser de modo que o olhar seja levado de um grupo de palavras a outro: **“a organização lógica do texto é necessária, através do uso de diferentes corpos, pesos, da posição em relação ao espaço, da cor, etc.”** (Ibidem, p.70, destaques nossos).

⁹⁷ Em 1967, Tschichold planejou uma segunda edição revisada de *Die neue Typographie* (que nunca chegou a ser produzida), com correções e exclusões de partes que, naquele momento, já considerava irrelevantes ou obsoletas. Uma das anotações de revisão refere-se a este parágrafo sobre o ornamento: “Não é tão simples. O desejo pelo ornamento é elemental e não infantilmente primitivo”. (TSCHICHOLD, 1967: Revisões para *Die neue Typographie* In: TSCHICHOLD [1928], 1998 xi).

• **Contraste** – “O verdadeiro significado da forma se torna claro por seu oposto. Não iríamos reconhecer o dia se não houvesse noite” (Idem). Tschichold destaca a força do contraste como recurso expressivo e suas inúmeras possibilidades através dos recursos tipográficos. Com algumas considerações prescritivas, reforça que, para maior efetividade, o grau de diferença deve ser marcante:

Grandes diferenças de peso são melhores do que pequenas. Quanto mais próximos no tamanho forem diferentes tipos, mais frágil será o resultado. Um limite para o número de corpos usados – normalmente três, não mais do que cinco – é sempre recomendável. Isto tem a vantagem adicional de simplificar tanto o design quanto a composição (*setting*). Variações de tamanho devem ser enfáticas: é sempre melhor para o título que seja bem grande e o texto notadamente menor. (Idem)

Novamente a lógica do sentido é invocada na busca da relação estreita entre forma e conteúdo: “É vital que todos os contrastes, por exemplo nos tamanhos dos tipos, sejam lógicos.[...] **Toda forma deve corresponder ao significado e não contradizê-lo.**” (Ibidem, p.70-72, destaque nosso)

• **O uso positivo do espaço** – Na organização assimétrica, o fundo (o espaço vazio) é um *componente*, ou seja, assume um papel ativo, contribuindo para a maior ou menor efetividade do conjunto. Sua força depende se é deliberadamente enfatizado ou não. O uso generoso do espaço é acentuado:

A Nova Tipografia usa a efetividade do antigo ‘fundo’ (*background*) deliberadamente, e considera os espaços brancos vazios no papel como elementos formais tão importantes quanto as áreas de texto preto. Deste modo a Nova Tipografia enriqueceu a arte da impressão por lhe dar um novo meio de expressão. O poderoso efeito em muitos exemplos da Nova Tipografia depende diretamente do uso de grandes áreas de branco: o branco é sempre mais forte do que o cinza ou o preto. Grandes contrastes entre brancos e pretos, na forma de tipos ou de barras, enfatizam as áreas brancas e contribuem muito para o efeito do todo. (Ibidem, p.72)

• **O uso significativo da cor** – Em contraposição ao uso da cor como elemento decorativo, Tschichold invoca “a cor usada funcionalmente, i.e., a exploração do efeito peculiar de cada cor para ampliar ou reduzir a importância de um bloco de texto, uma fotografia, ou o que seja.[...] A cor deve ser usada, em geral, para ajudar a expressar o propósito do trabalho”(p.72-73). Neste sentido, o interesse está na observação dos atributos de cada cor e no efeito gráfico obtido pela relação entre as cores:

O branco, por exemplo, tem o efeito de refletir a luz: ele brilha. O vermelho vem para a frente, parece mais próximo do leitor do que qualquer outra cor, incluindo o branco. O preto, por outro lado, é a cor mais densa e parece retirar-se para mais longe. Sobre as outras cores, o amarelo, por exemplo é próximo do vermelho, e o azul do preto. (Não aceitamos uma identificação ‘literária’ das cores, por exemplo vermelho = amor, amarelo = inveja, por não ser natural). Temos hoje um forte sentimento para a luz, portanto para o branco, o que explica sua importância na Nova Tipografia. A vivacidade do vermelho corresponde à nossa natureza, e preferimos esta cor às outras. O já forte contraste entre branco e preto pode ser grandemente ampliado pela adição de vermelho. (Isto não é uma nova descoberta: mas talvez tenhamos feito uso mais contundente desta combinação do que os tipógrafos anteriores, que gostavam de usar preto-vermelho sobre o branco, especialmente nos períodos do Gótico e do Barroco). (Ibidem, p.73)

• **A preferência pelas fontes sem serifa** – Toda fonte cuja forma básica inclui algum tipo de ornamento (serifas, irregularidades nas hastes) é vista como inadequada para a demanda fundamental da Nova Tipografia pela clareza e pureza: “Entre todos os tipos disponíveis, a chamada ‘Grotesca’ [...] é a única em harmonia espiritual com o nosso tempo. Proclamar a sem serifa como o tipo do nosso tempo não é uma questão de moda, ela realmente expressa as mesmas tendências que vemos na arquitetura” (idem).

Tschichold critica as fontes sem serifa desenhadas até aquele momento e, citando a Erbar e a Kabel, afirma que a maioria é inferior às velhas sem serifa anônimas. A exceção é feita para a Futura de Paul Renner, que, mesmo assim, apenas “representa um passo significativo na direção certa”:

Mas todas as tentativas até agora de produzir um tipo do nosso tempo são meros ‘melhoramentos’ nas sem serifa anteriores: são ainda excessivamente artísticas, artificiais, para atender ao que precisamos hoje. Pessoalmente, acredito que nenhum desenhista de tipos sozinho possa produzir a fonte de que precisamos, que deve ser livre de toda característica pessoal: será o trabalho de um grupo, entre o qual, deverá haver um engenheiro. (Ibidem, p.73-74)

O desejo de afastar-se da expressão individual, regionalista ou histórica é destacado no anseio pela fonte tipográfica impessoal, (que mais tarde seria reconhecida na Univers de Adrian Frutiger), adequada a uma coletividade que se quer democrática, sem diferenças ou hierarquias. O individualismo e o nacionalismo (na Alemanha representado pelo uso difundido dos caracteres góticos – os tipos *fraktur*) alimentam as discórdias que levam à guerra: ⁹⁸

O caráter enfaticamente nacional, exclusivista do *fraktur* – mas também das escritas nacionais de outros povos, por exemplo dos Russos e dos Chineses – contradiz os atuais compromissos transnacionais entre os povos e determina a sua eliminação inevitável. [...] O tipo romano é a fonte internacional do futuro. [...]

Ainda mais do que as fontes históricas, os tipos ‘artísticos’ incomodam por seu forte caráter individual, que está em oposição direta ao espírito do nosso tempo...[...].Nenhum [tipo ‘artístico’] é de modo algum melhor do que seus predecessores, que são preferíveis pela sua superior qualidade. (Ibidem, p.74 -76)

A acusação de falta de expressividade das sem serifa é refutada por uma argumentação simples – **as sem serifa são a expressão do século 20:**

Toda escrita, especialmente a tipográfica, é primeiro e antes de tudo uma expressão de seu tempo.[...] O que a textura [caractere gótico] e o tipo rococó expressam não é a religiosidade [referindo-se ao gótico] nem a jovialidade [referindo-se ao frescor do rococó], mas o Gótico e o Rococó; e o que as sem serifa expressam não é a falta de sentimento, mas o século 20! [...] As diferentes espécies de tipos assumem seu caráter a partir das diferentes idéias sobre a forma em cada época. [...] Se Didot fez algo diferente de Fleischmann, foi porque os tempos tinham mudado, não porque ele

⁹⁸ Em suas anotações de revisão, feitas em 1967, Tschichold intencionava corrigir suas observações sobre as fontes clássicas, serifadas: “Esta opinião agora parece excessivamente forte”; “Isto foi no passado”; “A previsão sobre o futuro das fontes clássicas demonstrou-se errada”. Sobre o prognóstico de que dificilmente uma sem serifa bem desenhada poderia ser realizada por um designer, anotou: “A situação agora é bem diferente. A Univers, na qual este livro está composto, é uma das melhores sem serifa, e é o que eu sonhava em 1928” (O autor, em 1967. In: TSCHICHOLD, 1998: Revisões para *Die neue Typographie*, xi- xii).

quisesse produzir alguma coisa ‘especial’, ‘pessoal’ ou ‘única’. A concepção de como uma fonte tipográfica deveria ser simplesmente tinha mudado. [...]

As formas simples e geometrizadas [regulares] das sem serifa expressam algo também: clareza e concentração no essencial, e assim, a essência do nosso tempo. [...] As melhores fontes são aquelas que podem ser usadas para todos os propósitos, e as ruins aquelas que só servem para cartões-de-visita ou livros de hinos. **Uma boa letra é aquela que expressa a si própria, ou melhor ‘fala’ com a maior distinção e clareza.** (Ibidem, p.77-78, destaque nosso)

O uso exclusivo da caixa-baixa (o alfabeto de minúsculas) foi uma questão particularmente enfocada e debatida no contexto da língua alemã, em que todas as iniciais de substantivos são obrigatoriamente maiúsculas. Representava portanto uma grande reforma ortográfica, defendida em muitas esferas da cultura, com propostas que iam desde a abolição incondicional das maiúsculas, até o uso discriminado e separado de maiúsculas e minúsculas, ou simplesmente a adoção do padrão usado internacionalmente. Independente de qualquer consenso, a Bauhaus adotou desde 1925 o uso exclusivo da caixa-baixa, alegando maior lógica, simplificação e economia de processos, e incorporando, com este procedimento, mais uma atitude claramente simbólica contra todas as formas de convencionalismo.

Tschichold, com sua visão eminentemente prática, assumiu uma postura menos radical. Embora reconhecendo que “um sistema de um tipo (*one-type system*), usando somente a caixa-baixa, seria de grande vantagem para a economia”, admitia que um redesenho completo de toda a estrutura tipográfica seria inviável: “Assim, teremos que lidar com os tipos que temos, as maiúsculas e as minúsculas[...] ...enquanto a Nova Tipografia considera a remoção das maiúsculas desejável, isto não é uma demanda absoluta” (Ibidem, p.80-81).

• **O uso da fotografia** – A objetividade (a qualidade de registro mecânico da realidade), o potencial comunicativo (inclusive em substituição ao próprio texto), e as possibilidades de refinamento na imagem – seu caráter *técnico* e *artístico* (pelo controle de luz, de massas, etc) – são argumentos que justificam a fotografia como um elemento natural, vital e indissociável da Nova Tipografia. A inclusão da tridimensionalidade em contraponto à superfície planar do tipo impresso, através da fotografia, é especificamente valorizada por Tschichold:

Hoje reconhecemos a fotografia como uma ferramenta tipográfica essencial. Encontramos na sua contribuição aos meios de expressão tipográfica um enriquecimento, e vemos na fotografia exatamente o fator que distingue a nossa tipografia de tudo o que havia antes. **A tipografia apenas plana (*flat*) pertence ao passado. A introdução do bloco fotográfico nos permitiu o uso dinâmico das três dimensões.** É precisamente o contraste entre as três dimensões aparentes da fotografia e a forma plana do tipo que dá à nossa tipografia a sua força. (Ibidem, p.92, destaque nosso)

A defesa do valor artístico da fotografia, assim como de seu uso tanto na impressão requintada (*fine printing*) quanto na comercial, justifica-se em parte pela resistência, ainda naquela época, ao uso da imagem fotográfica especialmente na produção de livros: muitos artesãos de livros renegavam a fotografia, alegando uma suposta dicotomia entre sua natureza “plástica” e sua matéria “pouco consistente” (o meio-tom), em relação à forma puramente gráfica e material do tipo (ver TSCHICHOLD, ibidem, p.87).

Para a criação de cartazes e material de propaganda, Tschichold destaca duas formas de fotografia “artística”: a **fotomontagem**, que descreve como “uma nova unidade pictórica”, resultante não de combinações casuais mas da construção lógica e harmônica de fotografias e outros elementos; e o **fotograma** (fotografia obtida sem o uso da câmera), que “revela um mundo irreal, sobrenatural, criado puramente pela fotografia”. Entre outros exemplos destas formas de fotografia na época, apresenta as fotomontagens de Max Burchartz para propaganda industrial e o famoso cartaz de El Lissitzky para a Pelikan, usando um fotograma. Cita ainda os trabalhos de fotomontagem de Heartfield, Baumeister, Burchartz, Max Ernst, Lissitzky, Moholy-Nagy, como “merecedores do título de obras-de-arte” (Ibidem, p.88-93).

Nos dois casos, vale destacar a ênfase na *forma que não copia*, mas nasce da imaginação, um argumento recorrente em todo o discurso de Tschichold:

O que diferencia a fotomontagem da arte que a antecede é a falta do objeto. Diferente da arte precedente, **não é uma declaração a respeito de um fato objetivo, mas um trabalho da imaginação, uma livre criação humana, independente da natureza.** A ‘lógica’ de tal criação é a lógica irracional de todo trabalho de arte. A fotomontagem alcança um efeito realmente ‘sobre-natural’ (*‘super-natural’*), pelo deliberado contraste entre fotografias plásticas contra uma área branca ou de cor. Este efeito jamais seria possível pela pintura ou desenho. As possibilidades de contrastes na dimensão e na forma, na proximidade e distância dos objetos representados, na forma plana e tridimensional, permitem infinitas variações nesta forma de arte, tornando-a altamente adequada para a publicidade ideativa (*‘thoughtful advertising’*). (Ibidem, p.88-90, destaque nosso)

Mas, independente do caráter artístico que possa assumir, não é sempre que o uso da fotografia abstrata ou evocativa pode ser eficiente na comunicação impressa: “freqüentemente o que se necessita é a fotografia direta, objetiva: porque o que se deseja é informação na forma visual, não a arte” (Ibidem, p.88).

Hoje tão amplamente difundida a ponto de sequer ser notada, a conjugação integrada de texto e imagem fotográfica (chamada *typo-photo*, invocando o conceito formulado por Moholy-Nagy), foi naquele período uma aquisição árdua e de certo modo revolucionária, podendo ser vista como um dos mais duradouros legados da Nova Tipografia.

• **A adoção de sistemas padronizados para produção** – Invocada como uma necessidade econômica (que de fato era), a padronização de formatos e normas para a produção industrial evidentemente recaía também no setor de impressão, então em franco crescimento.⁹⁹ O uso do sistema de formatos DIN (Deutsche Industrie Normen), adotado na Alemanha e em outros países europeus depois da I Guerra, foi defendido pela Nova Tipografia em coerência com toda a sua filosofia de pensamento:

⁹⁹ Tschichold ([1928], 1998 p.96) apresenta um histórico das iniciativas de racionalização de formatos de papel em sistemas proporcionais, demonstrando que a lógica adotada para a série “A” do sistema DIN remonta ao final do século 18: em 1796, o escritor e cientista alemão Georg Lichtenberg recomendava a regra básica da sucessiva divisão do formato original pela sua metade (segundo Kinross (2004 p.31), esta recomendação era para formatos de livros); em 1798, na França, uma lei definia que formatos de documentos oficiais deveriam estar na proporção de 1:√2, tomando a área de 1m² para o formato bruto original. Porém, só no início do século 20 a racionalização de formatos progrediu com a proposta de Wilhelm Ostwald (1911) e ganhou maior consequência com a edição (logo depois da I Guerra) do padrão DIN 476, adotando esta regra de proporção. Em 1923 foi editada a norma DIN 198, combinando categorias de materiais impressos aos diversos formatos da série (ver também KINROSS, 2004 p.109-111).

representava um conjunto de vantagens práticas (de organização, estoque, embalagem, etc), e econômicas (para os fabricantes de papel e de equipamentos, para o impressor, para o comerciante, e finalmente para o usuário), colaborando assim para a almejada distribuição mais igualitária da produção.¹⁰⁰

Embora em consonância com as condições e demandas industriais daquele tempo, o uso de formatos padronizados suscitava, como ainda suscita hoje, uma reação negativa em nome de um suposto constrangimento da liberdade pessoal e de um receio de empobrecimento criativo ou limitador da variedade. Com relação a estes argumentos, Tschichold cita passagens do ensaio em defesa da standardização publicado em 1926 pelo engenheiro E.H. Neuhaus, entre as quais, vale destacar:

Devemos ter claro de que inúmeras coisas hoje, na sua complexidade doentia e francamente inapropriada, não são de modo algum resultado do esforço verdadeiro em formar uma personalidade, mas simplesmente um produto da arbitrariedade e falta de pensamento que atinge fabricantes e consumidores. (NEUHAUS apud TSCHICHOLD [1928], 1998 p.102)

Por mais autoritária ou radical que esta afirmativa possa parecer, faz sentido o alerta para a confusão, bastante difundida hoje, entre a liberdade decorrente do domínio dos elementos e da técnica do trabalho, que pode, esta sim, resultar numa autêntica inovação criativa, e uma pseudo liberdade que se origina da falta de conhecimento ou da desatenção a todos os aspectos envolvidos.

O Novo Livro

A segunda parte de *Die neue...* trata especificamente dos diversos gêneros de produtos tipográficos, englobados no sumário sob o título “Principais Categorias Tipográficas”. É nesta parte que o livro assume o caráter de manual, fornecendo considerações e diretrizes para o desenho de cada uma destas categorias (e, em muitos casos, regras básicas e diagramas) e apresentando exemplos que cobrem uma vasta gama de situações. Começando pelo “símbolo tipográfico”, o papel-carta comercial, envelopes, postais, o cartão comercial, materiais publicitários, o cartaz tipográfico, o cartaz pictórico, rótulos, anúncios, periódicos, formulários, são alguns dos assuntos enfocados.

O último gênero tratado é o **livro**. Considerando todo o questionamento que se desenvolveu em torno da adequação da NT para o livro, um tema inquestionável, por exemplo, para Stanley Morison, e que se apresenta constantemente no debate que envolveu o próprio Tschichold em sua fase de crítica à NT (ver a seção 4.2 deste trabalho), achamos interessante incluir seu pensamento sobre o livro, naquele momento de descoberta e exploração daquelas novas abordagens.

¹⁰⁰ Robin Kinross (In:TSCHICHOLD [1928],1998 xxvii) observa nesta passagem “um paradoxo familiar no movimento moderno: um sistema de crenças que freqüentemente caracterizavam o socialismo revolucionário e teorias (capitalistas) de eficiência de negócios”. No entanto, o paradoxo está no fato de dois sistemas econômicos antagônicos poderem coerentemente defender um mesmo procedimento – que resulta na redução dos custos de produção –, com intenções opostas: o capitalismo visando em primeiro plano a potencialização do lucro, e o socialismo, a democratização da produção.

Começando por afirmar que na área do desenho do livro, “aconteceu uma revolução nos últimos anos, que embora reconhecida por poucos, começa a ter um raio de influência bem mais amplo”, Tschichold ([1928], 1998 p.217) identifica esta mudança em três aspectos: a ênfase na *forma* (na “aparência” do livro); o uso dos meios tipográficos sob uma ótica contemporânea; e o uso da fotografia como recurso de imagem.

Para discorrer sobre estas transformações, faz uma volta ao tempo em que os textos eram lidos em voz alta (feitos para a voz) e aos seus primeiros registros impressos, na Idade Média, que representaram “a transferência imediata da literatura de ser *falada* para ser *lida*” (Ibidem, p.218).¹⁰¹ No tempo da velocidade, a leitura pausada deu lugar a um rápido percurso sobre o texto, demandando um novo caráter para o impresso:

O homem do século 15 ficava de pé diante da escrivãzinha e lia alto. Esta era a razão para as letras grandes, características da maior parte dos livros góticos. Foi só mais tarde que o tempo de leitura acelerou-se, tornando os tipos menores possíveis e necessários.

Ler alto e devagar, ‘sentindo’ cada letra e cada palavra, agora deu lugar a um deslizar sobre o texto (*skimming the text*). A técnica de leitura moderna deve sua natureza ao modo como os jornais são compostos, suas linhas grandes e pequenas, seus diferentes pesos de letra [...] . A aparência visual dos jornais é a evidência da velocidade da vida de hoje. (Idem, destaque nosso)

Mesmo na literatura, mudanças semelhantes ocorreram: o escritor não mais realiza descrições épicas; a velocidade e o ritmo do cinema influenciaram o próprio texto literário em direção à uma ação “segundo-por-segundo”. Nas pesquisas de novos modos de expressão, alguns autores voltaram-se para a tipografia, buscando transferir, na prosa e na poesia modernas, os efeitos acústicos para efeitos visuais (Idem). As formas “concretas” de Appolinaire, as formas “sonoras” de Marinetti são exemplos de Tschichold para a exploração de efeitos visuais da forma tipográfica nos âmbitos simbólico e fonético.

Mas além do livro de texto, uma outra modalidade tem avançado no interesse do leitor: o livro ilustrado. Novamente o jornal e a revista são as fontes para um novo contato com a leitura, onde o texto (a palavra escrita) foi submetido ao segundo plano pela eficácia e agilidade da fotografia.¹⁰² Exemplos de trabalhos de Schwitters (*Merz*), Rodchenko (*Pro eto* – livro poemas de Mayakowsky, ilustrado com fotografias em 1923), Moholy-Nagy (a série *Bauhausbücher*) são invocados, pelo uso dinâmico de fotografias, da tipografia e do espaço da página. John Heartfield é mencionado como o primeiro a usar fotomontagens (uma “nova unidade pictórica”) em capas de livro, criando assim um modelo para capas contemporâneas (Ibidem, p.219-224).

¹⁰¹ Tschichold destaca que o interesse neste enunciador dos textos (*the speaker*) não desapareceu de repente, e somente “há poucos anos diminuiu”, e refere-se a trabalhos de literatura que dependem de efeitos acústicos, recorrendo a gravações para o gramofone, como algumas criações “acústicas” de Kurt Schwitters e Joachim Ringelnatz. (TSCHICHOLD [1928], 1998 p.218-Nota)

¹⁰² Aqui Tschichold faz uma comparação estatística curiosa: “antes havia menos ilustração do que texto (100 linhas de texto para uma figura); agora a situação se inverteu (10 figuras para 10 linhas)”. E acrescenta, justificando a (então) recente soberania da imagem: “em um novo e bem conhecido livro de História da Arte, as figuras são a maior parte do conteúdo; em grandes livros ilustrados com fotografias sobre a Alemanha e outros países, o texto é apenas um breve prefácio (Ibidem p.220-221).

No entanto, estes novos recursos que fazem a página “falar” com o leitor não são adequados a todos os tipos de livros. Há livros em que, pela natureza de seu conteúdo, a tipografia tem o papel puramente “serviçal”, de *apresentar* o texto sem nele interferir:

Há um importante setor na produção de livros que, pela natureza do texto, [...] não se prestam a serem desenhados (*designed*).¹⁰³ Enquanto lá [no livro de Lissitzky *Para a voz* e no de Marinetti *Les mots em liberté futuristes*] a forma tipográfica é uma parte independente (mas inseparável) da totalidade do trabalho de arte, nestes livros a tipografia tem um papel puramente subserviente. [...] Com livros desta espécie (p.ex., os romances (*novels*) e a maior parte da literatura científica), não se trata de fazer um novo tipo de livro (no sentido técnico), porque a velha forma é perfeitamente adequada, e isto permanecerá assim até que uma forma melhor seja descoberta. (Ibidem, p.224)

Nestes livros, a expressão do “novo tempo” será feita pela escolha do tipo, descartando os tipos históricos (ou de aparência histórica), e pela racionalização de recursos – o novo livro é o livro produzido em massa, democraticamente acessível:

A atual obediência exagerada à palavra de ordem pré-1914 ‘qualidade material!’, tem significado, entre outras coisas, que os livros alemães são os mais caros do mundo. Para alguém com uma renda mediana, o livro alemão tornou-se um objeto de luxo inalcançável. **Se segue que queremos hoje: 1) uma forma tipográfica contemporânea (e portanto, não histórica); 2) livros baratos para as pessoas, não livros luxuosos para os esnobes.** (Ibidem, p.227, destaque nosso)

Sobre os tipos “não históricos”, que definiriam esta “forma tipográfica contemporânea”, valem as considerações feitas em todo o texto de *Die neue typographie*, com ressalvas específicas para textos longos de livros, onde as serifadas ainda podiam ser admitidas:

Certamente não se pensa numa romana desenhada por qualquer pessoa: uma fonte clássica como Garamond – ou a contemporânea *Antiqua*. Isto permanecerá enquanto não tenhamos uma sem serifa disponibilizada em quantidades que tornem possível seu uso como fonte para texto. É óbvio que não é bom compor um livro inteiro em uma sem serifa ‘negrita’ ou ‘meia-preta’, pois estes tipos [usados] em quantidade não são legíveis. Para o uso diário, uma sem serifa clara (*light*) ou normal deveria ser adotada, e o presente livro [a própria edição original de *Die neue...*] demonstra que as sem serifa podem ser lidas tão facilmente quanto quaisquer outros tipos. (Idem)

Quanto à racionalização da produção, faz algumas restrições aos formatos padronizados da série DIN, para certos gêneros de livros:

Os formatos padronizados [DIN] não são adequados para a literatura imaginativa – para romances e livros semelhantes, que são segurados pelas mãos para a leitura, são muito largos e portanto desconfortáveis – mas certamente servem para livros maiores, trabalhos científicos, catálogos em forma de livros, manuais (o presente livro é no A5), e são também adequados para livros menores (A6). O formato A4 é muito bom para livros de arte, monografias, etc. Parece necessário encontrar um formato padrão também para romances, correspondendo ao modo como são usados. A proporção de página dos formatos DIN não é boa para este livros. Talvez pudéssemos apenas padronizar sua largura, por exemplo, em 176mm. (Ibidem, p.227-8)

¹⁰³Entendemos que o termo *designed* (usado na versão em inglês) tem aqui um sentido específico: a atenção dada à *forma* no mesmo plano que ao conteúdo, a valorização da forma.

O livro contemporâneo, confortável, barato e acessível, é portanto uma conjugação de diversos fatores que afinal decorrem de sua concepção como objeto íntegro, para a produção de massa:

O ideal Renascentista – a página de livro num cinza homogêneo – está acabado; em vez disto, temos a harmonia a partir de elementos tipográficos e fotográficos contrastantes, usando a luminosidade (*brightness*), o espaço e a direção. Encadernações contemporâneas e capas de livro demonstram um crescente uso da fotografia. **Já é claro hoje que uma nova forma de livro existe.** (idem, destaque nosso)

Conforme comenta Kinross, nas considerações de Tschichold o livro era visto essencialmente como um **objeto para a leitura**: "...a Nova Tipografia resistia à idéia de que a literatura deveria desfrutar de um *status* especial, destacado: **[a literatura] era, assim, um outro problema de design**" (KINROSS, 2004 p.117 destaque nosso).

Jan Tschichold, um defensor do Novo Tradicionalismo

Com os desdobramentos políticos e a instalação do Nacional Socialismo na Alemanha, Tschichold passou a ser perseguido pelo caráter político envolvido em seus manifestos. Em março de 1933, depois de demitido da Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker de Munique, onde desde 1926 ensinava tipografia, foi mantido preso por seis semanas, acusado de "cultivar a cultura bolchevista" e de criar uma tipografia não germânica.

Liberado por uma anistia geral, mudou-se com a esposa Edith e o filho Peter para Basileia, Suíça, onde passou a trabalhar na editora Benno Schwabe e dar aulas na Gewerbeschule. Lá publicou em 1935 o livro *Typografische Gestaltung*, com conteúdo semelhante a *Die neue Typographie*, embora numa linguagem menos enfática na argumentação ideológica. Em consequência das dificuldades políticas e da situação recessiva, a Nova Tipografia, como um *movimento*, tinha chegado ao fim.¹⁰⁴

Typographische Gestaltung marca o início da segunda fase da carreira de Tschichold pela abordagem amadurecida e menos doutrinária que apresenta: a preferência pelas sem serifa é diluída (mas não abandonada), há uma maior atenção ao detalhe tipográfico, e o próprio desenho do livro (também no formato A5) denota que o dogmatismo inicial se flexibilizava – texto composto em Bodoni,

¹⁰⁴ Mesmo no período mais radical, alguns trabalhos de Tschichold demonstram que a NT não resultava tão restritiva em seus critérios formais: ver, p.ex., anúncio e capa de catálogo para a editora Insel-Verlag, 1926 (McLEAN, 1997 p.27-28); cartaz do filme "Casanova", 1927 (McLEAN, 1990 p.48); capa e rosto de *Fototek 1*, 1930 (Ibid. p.46-7); capa de *Utopolis*, 1931 (Ibid.p.50).

Em abril de 1935, no artigo "O design da tipografia centralizada" (*Vom richtigen Satz auf Mittelachse*), publicado em *Typographische Monatsblätter* n.4, Tschichold admitia o uso de títulos centralizados para certas situações. Considerando que "alguns assuntos, por sua natureza, não se adequam a uma tipografia explicitamente moderna", e que "todo compositor deve ainda ser capaz de posicionar uma página simétrica comum, pois é provavelmente impossível compor uma boa página assimétrica sem este conhecimento", Tschichold apresentava didaticamente princípios básicos para a "boa composição simétrica", a seu ver, uma *arte* quando bem praticada. (TSCHICHOLD [1935] In: McLEAN, 1990 p.127-9)

títulos em City, nome do autor na folha de rosto num tipo *script*. Conforme observa Kinross (2004, p. 126) "... Tschichold sentia que tinha encontrado agora uma tipografia que era mais do que meramente 'nova', ou possuída de algum traço estilístico limitador, como a assimetria; como a 'arquitetura' de Le Corbusier (em *Vers une architecture*) esta era apenas 'uma tipografia' ".¹⁰⁵

O ano de 1935 marca também a primeira visita de Tschichold à Inglaterra, onde fez uma pequena exposição de seus trabalhos a convite da editora Lund Humphries, e quando conheceu Stanley Morison (McLEAN, 1990, p.63). Em 1937, numa segunda visita, fez a conferência "Uma nova abordagem para a tipografia", introduzindo noções da NT para o Double Crown Club, um reduto de encontros de tipógrafos, freqüentado por tradicionalistas como Morison, Oliver Simon e outros (KINROSS, 2004, p.73).

O trauma da prisão, a iminência da Segunda Guerra, o novo contexto de vida numa sociedade politicamente neutra e culturalmente mais estável, seu contato em 1937 com os "novos tradicionalistas" na Inglaterra, e ainda sua crescente concentração no design de livros (principalmente para as editoras Schwabe, Birkhäuser e Holbein), são fatores que devem ser mencionados na mudança de Tschichold, reassumindo, declaradamente em torno de 1938, a abordagem tradicionalista para a tipografia. Daí em diante passou a trabalhar quase exclusivamente usando a composição simétrica e fontes derivadas de modelos pré-industriais, tornando-se, de defensor inflamado, num crítico da Nova Tipografia.

Se antes, com sua poderosa defesa, espalhou a força e ampliou a aceitação da Nova Tipografia na busca de uma concepção visual que refletisse o "espírito de uma nova era", neste outro momento, assumindo valores dos mestres do passado, demonstrou o quanto efetiva a tipografia clássica pode ser quando executada com peculiaridade, sensibilidade e domínio técnico.

Seu trabalho para Penguin Books, realizado em Londres no período de 1947 a 1949, é um exemplo significativo de sua *expertise* e refinamento, resultando numa revigorada abordagem tradicionalista. Reflete também um enfoque característico da metodologia do Design, pelo equacionamento racional de todos os fatores envolvidos, buscando não resultados isolados, mas a formulação de um *programa*.¹⁰⁶ Sua intervenção nos livros Penguin não se deu apenas no plano das soluções formais, mas na esfera do *pensamento*, com a definição de parâmetros de projeto e diagramação que garantissem a unidade (identidade) do conjunto e a qualidade na produção, através de um estrito controle da tipografia:

O impacto que causou o novo desenho é facilmente compreensível, se comparado com os antigos livros Penguin: novos tipos, nova ocupação do espaço, e inclusive um novo pinguim [um novo símbolo]. As novas capas, centralizadas, com espaços generosos, quase humildes, poderiam parecer demasiadamente modestas diante da perspectiva da [maestria] do autor. Sem dúvida, o resultado é uma afirmação de muitos valores

¹⁰⁵ *Typographische Gestaltung* foi também editado em Sueco e Dinamarquês (1937), Holandês (1938), e foi posteriormente publicado na Inglaterra como *Asymmetric typography* (1967).

¹⁰⁶ O artigo de Tschichold *My reform of Penguin books* (originalmente publicado como *Mein Reform der Penguin Books* em *Schweizer Graphische Mitteilungen*, n.6, 1950) está reproduzido em McLEAN [1975], 1990 p.144-147, que também apresenta a versão original das "Regras de Composição Penguin" (p.94-95).

clássicos no desenho de livros.[...] Tschichold acreditava que a chave para uma tipografia eficiente nos livros de produção em massa estava em planejar um método para a comunicação, o projeto e a execução, que pudesse ser rigorosamente aplicado. As 'regras de composição' da Penguin foram o resultado dos esforços de Tschichold para garantir que os diferentes impressores e compositores que colaboravam com a editora compreendessem suas solicitações e se esforçassem em cumpri-las. Foram produzidas estruturas de diagramação para as diferentes séries, uma novidade para a área editorial. (BLACKWELL, 1998 p.80, destaque nosso)

Sua primeira declaração publicada desta nova fase foi em 1946, no artigo *Glaube und Wirklichkeit* (Fé e Realidade), uma resposta imediata ao texto de Max Bill, *Über Typographie* (Sobre Tipografia), que indiretamente criticava sua mudança de posição. O argumento, com viés moral e político, denunciava sua decepção com a utopia do progresso social através da tecnologia, vendo no radicalismo do discurso assumido pela Nova Tipografia um paralelo ao absolutismo que dominou a Alemanha de Hitler:

Porque sua [da Nova Tipografia] atitude intolerante se ajusta à inclinação germânica para o absoluto, sua vontade militar de estabelecer regras e seu clamor pelo poder único correspondem àqueles temíveis componentes do caráter germânico que desencadearam o poder de Hitler e a Segunda Guerra Mundial. (TSCHICHOLD[1946]: In: BURKE e KINROSS, 2000 p.73)

Embora provocador, o artigo de Tschichold não renegava a validade dos princípios gráficos sistematizados e difundidos pela Nova Tipografia, mas sim o caráter dogmático e generalizante assumido em seu próprio discurso e nos demais manifestos daquele período. A consciência do perigo representado por posições extremadas em qualquer área (profundamente gravada em sua própria experiência), fica evidente no tom de seu texto. Mesmo lançando mão de argumentos impactantes (como a analogia com o nazismo), ou excessivamente definitivos (a NT é limitada à publicidade e assuntos do mundo moderno e inadequada para o livro) a mudança de Tschichold não foi radical; justamente, ela foi *contra* o radicalismo.

Isto fica claro em diversas passagens do texto (ver a seção 4.2 deste trabalho) e definitivamente testemunhado por sua intenção explicitada em 1967 de reeditar *Die neue Typographie* com alguns cortes e revisões em certos trechos do texto original. As anotações do autor para revisão, transferidas para este trabalho através de notas sempre que incidiram em partes citadas, representam apenas pequenas alterações.

Ainda em 1946, em carta dirigida a Rudolf Hostettler (então editor da revista *TM*) Tschichold justificava suas recentes e inflamadas afirmações sobre a NT, demonstrando uma maior ponderação nos seus argumentos:

É verdade que a Nova Tipografia continuou se desenvolvendo e esmaeceu os dogmas inflexíveis dos tempos iniciais. A tipografia assimétrica não está de modo algum obsoleta e no campo da publicidade representa um grande salto adiante. Não é absolutamente uma coisa do passado. **Muitos elementos da Nova Tipografia têm sido absorvidos na moderna composição centralizada, do modo como você também a pratica.** [...]

Em minha palestra [referindo-se ao episódio que provocou o artigo de Max Bill, *Über Typographie*] eu estava, admito, pensando principalmente na tipografia de livros; entretanto, meus argumentos podem ser compreendidos para demonstrar que mesmo a tipografia planejada (*designed*) para livros é válida para outros impressos e

deveria ser mais amplamente cultivada. A posição hoje é de que nem a composição simétrica nem a assimétrica pode ser vista com 'ideal'; o tipógrafo irá mover-se numa direção ou na outra de acordo com o seu trabalho em questão. (TSCHICHOLD [1946] In: McLEAN, 1990 p.153-154, destaque nosso)

Em 1957, outro artigo – *Zur Typographie der Gegenwart* (Sobre a Tipografia da Atualidade) – reacendeu o debate iniciado em 1946. Sem fazer qualquer referência explícita à tipografia suíça como um fenômeno coletivo e a nenhum de seus praticantes, Tschichold criticou os rumos que a Nova Tipografia tinha tomado na Suíça, sugerindo um possível formalismo que prejudicava a apresentação do conteúdo.

Estas acusações suscitaram a reação de alguns dos principais representantes da TS (entre os quais, Emil Ruder e Karl Gerstner), resultando numa edição especial da revista *TM* (vol.78, n.6/7, Jun/Jul 1959): *Integrale Typographie* (Tipografia integral). O texto apresentado por Ruder, adotando o mesmo título do artigo de Tschichold (*Zur Typographie der Gegenwart*), pretendia uma resposta direta e inequívoca, que pudesse finalmente pôr um fim ao debate: tratava-se agora de refinar e desenvolver o que já estava conquistado.

Tschichold manteve esta posição até o final de sua vida, adotando gradativamente uma linguagem menos intensa. Em 1959, numa palestra realizada no evento *Typography U.S.A.*, promovido pelo *Type Directors Club* de Nova Iorque, assim justificou sua mudança:

O que faço hoje não está alinhado com meu livro freqüentemente mencionado *Die neue Typographie*, pois sou o mais severo crítico do jovem Tschichold de 1925-28. Um provérbio chinês diz 'No exagero está o erro'. Assim, muita coisa naquele primeiro momento estava incorreta, porque minha experiência era muito pequena.

Na Alemanha, em 1925 (e a situação atual lá hoje não é muito diferente do que era naquele tempo), um número excessivo de tipos era usado e, com raras exceções, somente tipos ruins. [...] Estes tipos alemães apareciam em arranjos indisciplinados, de modo algum 'tradicionais', no sentido atual desta palavra.[...] Como letrista, eu me sentia insultado, dia após dia, com a aparência feia dos jornais, revistas e das muitas espécies de anúncios. Para curar esta fraqueza, eu sugeri dois remédios, um para o tipo, outro para o arranjo. Para reduzir a diversidade de tipos, eu pensei a solução ser um único tipo (*typeface*) para todos os propósitos, aquele chamado na Alemanha de *Grotesca*, na Inglaterra *Sem serifa* e, nos Estados Unidos, *Gótica*. Sobre o arranjo, sugeri total assimetria em vez da centralização das linhas de texto.

Agora devo revelar o que penso estar errado com aquelas idéias juvenis e com a situação de 1924. Não era o excesso de tipos em uso naquela época, mas a qualidade pobre de quase todos. Também não era a inadequação generalizada da ordem simétrica, centralizada, mas a falta de talento do compositor naqueles arranjos. [...] Assim naquele exagero, havia erro. No entanto, freqüentemente, erros são criativos. Meus erros foram mais férteis do que imaginei. Certamente a tipografia daquele tempo estava, de modo geral, doente, precisando urgentemente de um médico. O tratamento foi heróico, mas saudável.[...] Um tipo deve ser legível, confortável, e uma sem serifa não é certamente a fonte mais legível para textos corridos. Nem um arranjo centralizado de muitos tipos comprova a impropriedade da centralização em geral. Apenas evidencia a falta de treinamento, de habilidade com a tipografia, e de inteligência artística. (TSCHICHOLD [1959] In: McLEAN, 1990 p.156-157)

Neste reencontro com valores do passado Tschichold agora buscava a “transparência”, a menor interferência ou expressividade da forma tipográfica, a serviço, do mesmo modo que na Nova Tipografia, da comunicação ou da função do texto, embora com um caráter menos ostensivo. Em outra passagem do mesmo discurso, afirmou:

Chefiando os compositores de uma grande oficina de impressão na Basileia, aprendi bastante sobre a prática. A boa tipografia deve ser perfeitamente legível, e como tal, o resultado do planejamento inteligente. As fontes clássicas tais como Garamond, Janson, Baskerville e Bell são indubitavelmente as mais legíveis. A sem serifa é boa para certos casos de ênfase, mas é usada hoje de modo abusivo. As ocasiões para uso das sem serifa são tão raras quanto aquelas para usar decorações obstrutivas. [...]

À tipografia deveria ser permitida a individualidade; isto é parecer tão diferente quanto as pessoas à nossa volta, como há meninas e homens, gordos e magros, espertos e estúpidos, sérios e alegres, agradáveis e aborrecidos.

O objetivo da tipografia não é a expressão, menos do que tudo a expressão pessoal, mas a perfeita comunicação, alcançada pela habilidade. Tomar princípios de trabalho de tempos precedentes ou de outros tipógrafos não é errado, mas sensato. A tipografia é um servo, e nada mais. Este servo deveria ser o mais perfeito... (Ibidem, p. 157-158)¹⁰⁷

A discussão suscitada pelas declarações de Tschichold na fase madura de sua vida, desencadeada num momento definidor para o desenvolvimento da tipografia na Suíça (que ocorreu principalmente ao longo dos anos 1940-1950), além de contribuir para uma compreensão mais nítida do caráter que aquele movimento começava a assumir, toca em questões conceituais do Design Gráfico, ainda hoje importantes de serem pensadas.

Independente dos detalhes práticos ou técnicos já ultrapassados (a adequação de uso das sem serifa, do texto justificado, do recuo de parágrafo, etc.) que permeiam esta discussão, são as reflexões que investem num modo particular de abordagem para o *fazer* do Design Gráfico, em considerações criteriosas e profundas sobre valores inerentes a esta prática, e numa ética relacionada ao possível papel e ambições sociais deste profissional, que permanecem válidas de serem revistas na sua formulação original.

O debate que envolveu Jan Tschichold, Max Bill, Emil Ruder, com intervenções de Paul Renner e Karl Gerstner, através de textos publicados entre 1946 e 1959, representa um valioso conjunto de documentos que permitem uma visão abrangente de diversas questões que estavam no foco da atenção naquele período, e que ainda podem (e devem) ser problematizadas se não quisermos considerar o Design Gráfico apenas como uma ferramenta do *marketing* e um instrumento de venda.

Assim, para que todos os aspectos que interagem neste aparentemente simples confronto de posições possam ser trazidos à tona, estes textos mereceram uma seção à parte neste trabalho, desenvolvida no item 4.2.

¹⁰⁷ O texto completo desta conferência está publicado no livro de Ruari McLean, *Jan Tschichold: typographer*, sob o título *Quousque Tandem...* (McLEAN, 1990 p.155-158)

Alguns comentários ao texto de Tschichold

Em seu livro *Pioneers of modern typography*, Herbert Spencer comenta a violência com que a moderna tipografia eclodiu na cena do início do século 20, e a escassa atenção que dedicou às tradições da indústria da impressão, explicando este fato por duas razões: primeiro, porque este movimento foi de início liderado principalmente por artistas, poetas, escritores, arquitetos e outros que vieram de fora do *métier* desta indústria, mas que viam o meio impresso como “um potente condutor de idéias e não como uma espécie de arte decorativa afastada da realidade cotidiana”; segundo, porque já desde uma longa data (cujo início Tschichold situa em torno de 1850), a própria indústria gráfica tinha perdido de vista estas tradições, “aprisionada numa rede de convenções estereis, ou **envolvida numa orgia de truques técnicos, com resultados aborrecidos ou irrelevantes**” (SPENCER [1969], 1982 p.15, destaque nosso).

Tschichold foi o primeiro a falar de uma nova concepção para a comunicação impressa, com uma visão de dentro da prática de impressão e para um público de técnicos impressores. Daí talvez a sua preocupação em situar aquele momento num amplo panorama evolutivo da história da impressão – e não configurá-lo como uma interferência externa e estranha – e daí também o caráter excessivamente persuasivo, dogmático, e por vezes prescritivo de seu discurso.

Se a disseminação das explorações inventivas daqueles pioneiros dos movimentos de vanguarda da arte moderna e da Bauhaus para o mundo técnico da impressão lhe legou elogios – “Tschichold nunca foi um membro da Bauhaus, mas foi o primeiro a racionalizar e formular suas novas idéias num sistema que fazia sentido no dia-a-dia da impressão” (MCLEAN, 1995 p.52), também lhe rendeu críticas:

Em seu trabalho prático do final dos anos 1920 e início dos anos 1930, usando as novas séries de fontes para composição mecânica que se tornavam disponíveis, Tschichold demonstrou a sutileza, a precisão e a elegância de que a moderna tipografia é capaz. Mas nos artigos e livros que escreveu neste período, tentou formular uma **estreita definição da tipografia moderna**. As regras simples que proferiu foram rapidamente dominadas por compositores e impressores e, a princípio, a declaração dogmática de suas idéias serviu para acelerar o passo com que a tipografia assimétrica foi adotada na indústria da impressão germânica. No entanto, em relação às técnicas de reprodução emergentes e às novas demandas e oportunidades nas publicações e na publicidade, sua tentativa em codificar a tipografia moderna não era nem necessária, nem relevante. **Foi um esforço que entrava em contradição com o espírito da moderna tipografia, que, se tivesse sido bem sucedido, teria contribuído para viciá-la e reduzir sua vitalidade e flexibilidade essenciais**. A diferença fundamental entre a tipografia tradicional, centrada, e a tipografia moderna é que uma é passiva e a outra é ativa, embora não necessariamente agressiva. Assimetria e contraste são a base da tipografia moderna. (SPENCER, op.cit., p.58-59 destaques nossos)

O vínculo de Tschichold com a técnica e os recônditos da tradição tipográfica não só permeia todo o seu texto em defesa da Nova Tipografia como iria contribuir para a adoção, na maturidade, de uma abordagem baseada numa reaproximação contemporânea e criativa destas referências que ele tão bem conhecia e dominava. O design “tradicionalista” de Tschichold (assim como o de Eric Gill, Edward Johnston e outros), longe de repetir fórmulas preexistentes, representa uma renovação que traz

para a atualidade as heranças do passado. Ou seja, Tschichold é “moderno”, mesmo quando é “tradicional”.¹⁰⁸

Se ultrapassarmos o caráter dogmático e restritivo de sua explanação apaixonada sobre a Nova Tipografia (que aliás está presente também na sua posterior crítica aos valores ali apresentados), encontramos, nas entrelinhas de seu discurso, alguns aspectos que merecem serem destacados.

Antes de mais nada, existe mesmo um certo paradoxo ou até um risco (como apontado por Herbert Spencer) em advogar que a Nova Tipografia não deve ser vista como um estilo e ao mesmo tempo enumerar diretrizes que a qualificam.

Na sua introdução em *Die neue Typographie*, Tschichold ([1928], 1998 p.7) preocupa-se em alertar para a possível compreensão da Nova Tipografia como um simples formalismo que resultaria da mera cópia de suas formas externas (*shapes*) – e este alerta é repetido enfática e exaustivamente ao longo de todo o livro – chamando a atenção de que é necessário compreender seus “**princípios espirituais**”. Mais adiante, complementa este pensamento: “A ‘forma’ da Nova Tipografia é também a expressão espiritual de nossa visão de mundo. É necessário portanto antes de tudo aprender como compreender seus princípios, se desejarmos julgá-los corretamente ou projetar (*design*) segundo seu espírito” (idem).

Nestes “princípios espirituais”, estariam envolvidos não só a ideologia e a ética típicas do pensamento moderno (a crença no progresso social através da expansão tecnológica, a eliminação das barreiras entre arte, artesanato e indústria, a inclusão ou disseminação da arte na vida cotidiana, a ênfase no coletivo, no objetivo, no impessoal, etc.) mas as bases filosóficas que estruturaram a arte moderna abstrata e influenciaram decisivamente o Design – “porque as leis que governam o design tipográfico são as mesmas que aquelas descobertas pelos pintores modernos e que governam o design em geral” (ibidem p.30).¹⁰⁹ Podemos entender aqui o interesse e a atenção aos valores elementais da forma, o foco nas suas qualidades materiais: a *forma* vista em si mesma, que pode portanto *transcender*, não apenas representar o conhecido, mas *apresentar-se* a novos sentidos.

Embora termos como *uso*, *necessidade* (ou *demanda*) *função* e *propósito* sejam freqüentemente empregados como norteadores das práticas da Nova Tipografia, é a idéia de que uma *nova forma deve ser criada*, uma *forma que reflita o espírito do tempo*, que prevalece como sua principal invocação.

¹⁰⁸ Independente de seu trabalho atestar este nosso argumento, seu próprio discurso denuncia uma compreensão diferenciada da idéia de tradição:

O termo usado para caracterizar tais atividades como a minha de hoje, *tradicionalismo*, merece uma breve consideração. Definitivamente não é uma continuação da tipografia anterior a 1925, e de fato não tem nada a ver com ela.[...] Os poucos que trabalham hoje como eu tiveram que reconquistar pelo trabalho duro uma outra tradição saudável, que não é a repetição ou imitação inútil da maneira do século 16 ou 18, nem uma reativação cega de regras obsoletas. É o uso de todas as possibilidades e responde a todas as demandas. (TSCHICHOLD [1959] In: McLEAN, 1990 p.158)

¹⁰⁹ Esta afirmação mereceu uma revisão posterior, que lhe conferiu um caráter menos romântico e mais técnico: “Não é certo. **A pintura certamente pode ter uma frutífera influência na tipografia, mas as leis da tipografia são as dela própria**”. (O autor, em 1967: Revisões para *Die neue Typographie*. In: TSCHICHOLD [1928], 1998 xi, destaque nosso)

Tschichold fala da *forma natural* – aquela que nasce de uma idéia, que responde ao sentido do texto (“a forma que nasce do conteúdo”, que “elimina o conflito entre essência e aparência”), que implica numa lógica subjacente, em contraposição à forma preconcebida, imposta, vazia, sem significado em si mesma. A *forma natural* é a forma que não copia, mas que surge do pensamento envolvido com o conteúdo, do seu próprio processo de *formação*.

Ao criticar um dos “maus exemplos” que apresenta no livro, classificado como “um típico formalismo, pseudo-construtivista, totalmente contraditório com o espírito da Nova tipografia”, afirma:

Sua forma não é natural, mas vem de uma idéia anterior à sua composição. O anúncio não é mais tipografia, mas pintura com as letras, transforma boa tipografia em formas emprestadas [copiadas], mal entendidas e sem pensamento. [...] De novo, uma forma (*shape*) preconcebida e sem significação é usada, que não tem nenhuma conexão com o texto ou com seu arranjo lógico e, de fato, conflita com ele. (Ibidem, p.82)

Embora este argumento seja típico do pensamento do Design moderno, que busca na lógica e na coerência de uma idéia a justificativa que legitima a forma, é tênue e delicada esta fronteira entre a consistência da forma e sua efetividade comunicativa.¹¹⁰

A despeito do empenho de Tschichold em caracterizar a funcionalidade como um pilar da Nova Tipografia (é na relação funcionalidade-esteticidade que a NT define seu lugar), especialmente naquele momento em que a arte começava a conscientemente misturar-se ou diluir-se nos objetos do cotidiano, nem sempre ficam claros os limites da finalidade prática e da pura emoção estética. Esta descrição em elogio a um trabalho de Piet Zwart, é um bom exemplo da oscilação entre critérios de observação da arte e dos objetos do Design:

Aqui é usado também um fotograma para publicidade. A palavra ‘High’ inicia com um H alto, a palavra ‘Low’ com um L pequeno. O equilíbrio entre os tipos escolhidos e as áreas de preto e vermelho são soberbos, e o todo é uma composição de beleza encantadora (TSCHICHOLD, op. cit. p.95).

Ao referir-se, freqüentemente com um certo desdém, ao “artista” (nestes casos, grifado, entre aspas), Tschichold faz alusão a uma apreensão superficial do termo que tende a associar a arte à mera decoração; ao repudiar a decoração vista como uma adição inexpressiva, desvinculada ou alheia aos outros elementos, defende a idéia de organicidade e expressividade da forma e não a recusa à sensibilidade ou à beleza; ao negar a expressão pessoal (“a ‘linha do artista’ é exato o oposto daquilo que tentamos alcançar...”) em favor de valores que transcendem a individualidade (“as leis que transcendem o Eu...”), procura enfatizar a função comunicativa, e não desmerecer a liberdade pessoal ou limitar a variedade criativa.

¹¹⁰ Jorge Frascara corajosamente questiona a efetividade dos trabalhos de Lissitzky e Piet Zwart, consagrados em todas as narrativas históricas do Design Gráfico, argumentando que pelo seu caráter excessivamente abstrato, em geral a arte predomina sobre a comunicação: “Ele [Lissitzky] e outros artistas da vanguarda tiveram um impacto fundamental para o desenvolvimento visual do design gráfico, mas também elevaram a importância de sua abordagem estética a ponto de romper o elo de comunicação com o denominador comum a que se dirigiam. Pareciam não estar conscientes de que a comunicação requer o compartilhamento de códigos” (FRASCARA In: MARGOLIN e BUCHANAM, 1998 p.45-46).

Por trás do discurso exagerado, por vezes autoritário, carregado de julgamentos definitivos e opiniões contundentes, de “certos” e “errados”, está o caráter apaixonado e perfeccionista com que abraçou o seu ofício. A sensibilidade que caracteriza o seu trabalho, seja na vertente de uma tipografia arrojada, provocativa, plena de uma consciência diferenciada do tempo, seja na reverente homenagem à tradição tipográfica de sua última fase, é o maior testemunho.

4.2

Da Nova Tipografia à Tipografia Suíça:

o debate Max Bill – Jan Tschichold – Emil Ruder; as contribuições de Paul Renner e Karl Gerstner

O debate desencadeado pela nova postura assumida por Jan Tschichold, favorável a um retorno aos modos tradicionais de concepção tipográfica e criticando princípios defendidos pela Nova Tipografia, que se estabelece – através de documentos publicados – a partir de 1946, com o artigo de Max Bill *Über Typographie*, teve pouca divulgação posterior, mesmo na Europa. O próprio Tschichold nunca reeditou o texto *Glaube und Wirklichkeit* em nenhuma das coleções de seus escritos que organizou em vida. Este título aparece em algumas bibliografias de sua obra, sem menção ao fato de ser uma resposta ao texto de Bill. Segundo Kinross (BURKE e KINROSS, 2000 p.59-60) sua primeira reaparição impressa ocorreu somente em 1975, numa versão para a língua inglesa incluída no livro de Ruari McLean: *Jan Tschichold: typographer*. Referências ao debate Bill-Tschichold propriamente dito, e seu posterior desdobramento com a discussão Tschichold-Ruder em torno dos rumos tomados pela Nova Tipografia na Suíça (envolvendo ainda Karl Gerstner), só surgem a partir de 1991.¹¹¹

No entanto, o contato com estes textos revelou um material rico em idéias que extrapolam a simples defesa de pontos de vista, mas tocam em aspectos que sempre estiveram presentes nas reflexões e teorizações sobre o Design, e que permanecem ainda vitais, seja como heranças que marcaram a constituição da identidade desta prática, seja como desencadeadores de um maior comprometimento ou consciência em relação a ela. O interesse não está, portanto, em tomar partido entre duas posições vistas como excludentes (na polarização tradição-modernidade) – até porque não faz sentido hoje este tipo de dualidade – mas em apreender e compreender os diversos temas que são invocados pelos protagonistas desta história, que dizem respeito a questões mais amplas e fundamentais, através de sua própria argumentação.

Os textos focalizam ainda alguns dos princípios que naquele período orientaram a prática da tipografia na Suíça, que veio a ser uma influência predominante no pós-guerra e que se reflete, de modos variados, ainda hoje. Também tocam em aspectos relacionados à figura do tipógrafo e seu papel no processo criativo e produtivo, naquela fase ainda embrionária de definição do Design Gráfico como prática e como pensamento.

¹¹¹ O livro de Jost Hochuli, *Buchgestaltung als Denkschule*, publicado em Stuttgart em 1991, foi o primeiro a apresentar um ensaio sobre o debate. Em 1993 este ensaio foi republicado em Zurique, no seu livro *Buchgestaltung in der Schweiz*, editado também em inglês: *Book design in Switzerland*. Em 1992, a primeira edição de *Modern typography* de Robin Kinross trazia uma discussão sobre o debate Bill-Tschichold, fazendo referência aos desdobramentos posteriores que envolveram Emil Ruder e Karl Gerstner. A introdução de Robin Kinross à edição em inglês de *Die neue Typographie* (1998), também comenta estes episódios. Um relato “testemunhal” de Paul Rand foi publicado em seu livro *From Lascaux to Brooklin* (1996). Em 1995 a *Revue suisse de l'imprimerie* (parceira francesa da *TM* suíça) foi a primeira a reunir os textos de Tschichold e Bill. A primeira versão integral em língua inglesa, reunindo os textos de Max Bill, Jan Tschichold e a posterior contribuição de Paul Renner, foi no ano 2000, na publicação *Typography Papers* n.4, editada pela Universidade de Reading. Editado em 2006, o livro de R. Hollis *Swiss Graphic Design* traz extratos de alguns dos textos do debate. (Para outras referências relacionadas ao tema ver BURKE e KINROSS, 2000 p. 59-61).

Max Bill: Sobre tipografia (*über typographie*, 1946)¹¹²

Embora não contenha nenhuma referência explícita, *über typographie* é claramente uma reação às então recentes declarações de Tschichold, possivelmente estimulada por sua conferência dirigida aos membros da Associação de Gráficos Suíços (Zürcher Mitgliedern des Verbandes Schweizerischer Graphiker), em Zurique, em que criticou “severamente” a Nova Tipografia:¹¹³

Um dos conhecidos teorizadores da tipografia declarou recentemente que a ‘nova tipografia’, que de 1925 a 1933 desfrutou de crescente popularidade na Alemanha, era adequada principalmente para matérias publicitárias e que está agora ultrapassada; para o projeto de impressos usuais como livros, especialmente trabalhos literários, é inapropriada e deve ser rejeitada. (BILL [1946] In: BURKE e KINROSS, 2000 p.62)

Mas antes de refutar os argumentos de Tschichold, Bill começa por trazer à tona um tema que foi crucial desde as discussões iniciais sobre o caráter e o papel do Design: o compromisso mais amplo do que meramente atender a uma função ou prestar um serviço; a ambição de incorporar ao objeto uma qualidade estética que resultaria num valor cultural; e finalmente a pretensão, tipicamente vinculada ao projeto moderno como um todo, de que este objeto, por seu caráter inovador e contemporâneo, pudesse participar da construção do meio social em que está inserido, e contribuir para sua transformação.

Isto fica claro em seu parágrafo inicial, em que justifica a validade de uma discussão sobre a situação da tipografia, apenas “se considerarmos a tipografia predominantemente como um **meio de realizar documentos culturais** e de possibilitar que os produtos atuais se tornem documentos culturais”. Somente nestas condições, e considerando que estas manifestações devem verdadeiramente refletir o caráter específico de uma época (o *Zeitgeist* ou “espírito do tempo”), sem iludir-se com efêmeros modismos, é possível, “sem preconceitos, confrontar-se com os problemas que surgem do material tipográfico, de suas exigências, e de sua forma” (idem, destaque nosso).

A partir deste ponto de vista, Bill começa a contrapor os argumentos de Tschichold numa reação vigorosa que denuncia seu ressentimento, vendo na atitude do antigo parceiro apenas um retrocesso, um retorno ao conhecido e assegurado, que identifica como uma perda da fé no progresso:

Esta tese, com seus argumentos surrados, aparentemente se mostra bastante convincente para os não iniciados. [...] É o mesmo argumento usado contra toda inovação artística, seja por praticantes iniciais do movimento que está então sob

¹¹² Originalmente publicado na revista *Schweizer Graphische Mitteilungen* 65 n.4, abril de 1946, p.193-200. Versão para a língua inglesa por Robin Kinross (*On typography*) publicada na íntegra em BURKE e KINROSS, 2000, p. 62-70. O título em alemão, grafado todo em minúsculas, reproduz a forma usada em todo o texto na edição original.

¹¹³ Isto fica claro na resposta de Tschichold em *Glaube und Wirklichkeit*, que declara no parágrafo inicial a quem está respondendo e o evento que motivou o debate:

O artigo, ‘sobre tipografia’, do pintor e arquiteto de Zurique Max Bill [nota-se a omissão à referência às atividades de Bill como designer] parece ter sido desencadeado por minha conferência ‘Constantes na Tipografia’, realizada em dezembro último para os membros da Associação de Gráficos Suíços. Nesta conferência eu critiquei a ‘Nova Tipografia’, que ajudei a disseminar – e portanto, a mim também – severamente. (TSCHICHOLD [1946] In: BURKE e KINROSS, 2000 p.71)

ataque, ou por seguidores de modismos, quando seu próprio vigor e fé no progresso está em declínio, e quando olham para trás em busca do 'experimentado e testado'. Felizmente sempre há gente jovem, forte e otimista, que não se entrega cegamente a estes argumentos, e que, sem se deixar dissuadir, procura novas possibilidades, desenvolvendo para mais adiante os duramente conquistados princípios básicos. (Idem)

Mas reconhece um movimento crescente, "epidêmico", de volta ao passado na tipografia, cujas origens identifica em certas características do ofício do tipógrafo. É interessante a descrição que faz do tipógrafo, destacando sua inclinação por regras definidas para o trabalho e, ao mesmo tempo, sua ambição artística (ou criativa):

Poucos grupos profissionais são tão suscetíveis quanto os tipógrafos a regras simples e esquemáticas, de acordo com as quais possam trabalhar com a máxima segurança. Qualquer um que elabore estas 'receitas', e tenha a aptidão de cobri-las com um ar de correção, passa a determinar a direção que prevalece, por um tempo, na tipografia. [...]

Cada tese que é desenvolvida, e que foi firmemente estabelecida, contém em si mesma o perigo de se tornar rígida e então obstruir seu próprio desenvolvimento. Mas é improvável que a chamada tipografia 'assimétrica', ou organicamente formada, seja ultrapassada mais rapidamente do que a tipografia da simetria axial, que corresponde essencialmente a uma abordagem decorativa e não funcional. Felizmente nos libertamos do esquema do Renascimento e não queremos voltar a ele; ao contrário, queremos fazer o máximo da liberação e suas possibilidades. A natureza insustentável do velho esquema tem sido conclusivamente demonstrada, de modo mais convincente do que [a defesa de] seu retorno, e a experiência ensina que a moderna tipografia de em torno de 1930 estava no caminho certo. (Ibidem, p. 64-66 destaque nosso)

Na duplicidade histórica entre o "técnico" e o "artista", característica do ofício do tipógrafo, (executor/produtor do trabalho e por vezes também responsável por sua configuração formal), estaria localizado o que Max Bill identifica como erro ou engano, o desvio do "caminho certo": a busca do efeito decorativo pelo afastamento da tipografia. Pois a qualidade artística do trabalho tipográfico está *na própria tipografia*:

...freqüentemente são os próprios tipógrafos, não apenas seus teorizadores, que demonstram estar errados. Isto deve ser estabelecido retrospectivamente. Muitos tipógrafos gostariam de ser algo 'melhor' – na sua opinião – do que um tipógrafo. Gostariam de ser desenhistas (*designers*) ou artistas gráficos, criar letras e símbolos, combinar desenhos e recortes (*linocuts*). Que um tipógrafo deseje ser um artista não é nada de excepcional. Mas na maioria dos casos, infelizmente, fica claro que este tipógrafo nunca sairá da mediocridade se abandonar sua base original. **A própria tipografia, na sua mais pura forma, é eminentemente adequada para a criação de algo com genuína qualidade artística.** (Ibid. p.66 destaque nosso)¹¹⁴

¹¹⁴ Em todo o texto de Max Bill encontramos uma delimitação sutil entre Design e Arte, tratados como aspectos de um mesmo impulso do *fazer*, apenas com finalidades diversas. Para Bill, o "método lógico" estava igualmente envolvido nestas atividades, conforme ele próprio, mais tarde, expressou:

Eu prefiro hoje designar este processo de dar forma (*shaping process*) como o método lógico, que significa que cada parte do processo criativo, tomado passo a passo, corresponde a uma operação lógica e sua lógica verificação. Muito disto se aplica a todas as minhas atividades, elas são sempre baseadas na análise do problema e sua solução lógica verificável. A diferença entre problemas de design que surgem todo dia e trabalhos de pintura e escultura é somente de grau, não de gênero. Enquanto os problemas da construção, do design dos objetos, de educação ou de política podem ser resolvidos à luz de suas funções complexas, a função dos trabalhos de arte é clara e simples. Sua utilidade é uma questão de sua adequação ao uso mental. No nosso mundo objetivo, interessado exclusivamente na mera utilidade material das coisas, e mesmo além de seus limites, são objetos para uso mental. (BILL [1974-77] In: HÜTTINGER, 1978 p.212)

Max Bill define *tipografia* como o processo de “dar forma (*design*) a imagens-texto (*text-images*), do mesmo modo que a moderna pintura concreta é a configuração (*design*) de ritmos do espaço” (idem). A idéia da tipografia como simples suporte material ou registro neutro de um discurso verbal é aqui totalmente descartada. O termo “imagens-texto”, enfatizando sua propriedade de *criar forma*, propositalmente assume e consolida o caráter ambíguo (verbal-visual) embebido na tipografia como *meio*. Este meio é ainda caracterizado pela exatidão matemática e proporcionalidade entre todos os elementos. São estas condições inerentes ao material tipográfico, ou seja, é esta *materialidade* própria da tipografia (sua *natureza*, nos termos de Gropius) que pode ser peculiarmente explorada para conferir ao trabalho tipográfico uma qualidade estética específica ou original, chamada por Bill “**a arte da tipografia**”:

Estas imagens-texto são feitas de letras, que se agrupam em palavras. As proporções e variações no peso das letras, em seus diferentes tamanhos, são precisamente estabelecidas. Em nenhuma das artes aplicadas profissionalmente praticadas existe tal grau de precisa limitação para o design, quanto na tipografia. Este material básico exato determina o caráter da tipografia. Olhando mais de perto este material básico, vê-se que ele leva ao desenvolvimento de um ritmo exato, expresso em proporções calculáveis. Estas [proporções] definem o aspecto do item impresso e representam o que é característico da arte da tipografia. (Ibidem, p. 66-67)

No entanto, a qualidade exata e matemática inerente ao material tipográfico, que se estabelece “em violento contraste à qualidade acidental da imagem da palavra manuscrita”, não garante por si só bons resultados. Ao contrário – como demonstra a própria experiência – “não é fácil alcançar soluções satisfatórias, que **resistam a todas as objeções**, mas este permanece o objetivo de toda a prática tipográfico-artística.” (Idem, destaque nosso).¹¹⁵

Para delinear parâmetros norteadores desta prática, surge, em primeiro plano, o aspecto *funcional* da tipografia, até então subsumido pela ênfase dedicada a valores abstratos, envolvidos com a necessária (e defendida) qualidade estética do trabalho. Isto não representa uma desatenção ao aspecto informativo do material tipográfico, a seu conteúdo verbal; aparentemente, atender à função é tido aqui como um valor conquistado, estabelecido:

Primeiro, e antes de mais nada, as necessidades do discurso (*language*) e da leitura devem ser atendidas; depois, há espaço para um exame puramente estético. **A imagem-texto mais completamente desenvolvida será aquela que reunir em harmonia o direcionamento lógico do olho que lê e as necessidades da estética tipográfica.** (Ibidem, p.67, destaque nosso)¹¹⁶

¹¹⁵ A referência ao “**resultado satisfatório, que resista a todas as objeções**” pode ser associada à noção de “boa forma” (*gute form*) de Max Bill, geralmente compreendida como autoritária, atrelada a uma espécie de receituário preconcebido de características formais que definiriam a qualidade estética. No entanto, podemos entender o pensamento invocado nesta frase (assim como a própria noção de *boa forma*) no sentido do **trabalho que atingiu seu propósito** (ou sua proposta) **formal, enunciado pela lógica subentendida no seu próprio conceito ou idéia construtiva.**

¹¹⁶ Em vez da tradução literal de *language* (*idioma* ou *linguagem*), optamos por *discurso*. No texto original alemão, que acompanha a versão publicada em inglês, o termo usado é *sprache*.

Na argumentação relacionada a estes parâmetros, que afinal estabelecem uma filosofia de projeto, vão se clarificando distinções entre a Nova Tipografia desenvolvida ao longo dos anos 1920 e sua evolução para as direções que começavam a se definir na Suíça:

A abordagem tipográfica que é desenvolvida inteiramente a partir de seus fatores condicionantes – em outras palavras, que trabalha com as unidades básicas da tipografia de um modo elemental – nós chamamos '*elementare typografie*' (tipografia elemental). Mas se, ao mesmo tempo, esta abordagem intenciona configurar uma 'imagem-texto' de tal modo que se torne um organismo vivo, sem decorações extras e sem elaborações, então podemos chamá-la '*funktionelle*' (funcional) ou '*organische typografie*' (tipografia orgânica). Isto significa, realmente, que todos os fatores – as exigências técnicas, econômicas, funcionais e estéticas – devem ser igualmente atendidos e combinar-se para a determinação da 'imagem-texto'.

A transformação da '*neue typographie*' de 1930 na **tipografia funcional de hoje pode ser vista pelo desaparecimento de elementos que de início pareceram ser caracteristicamente acessórios de estilo**: barras grossas e linhas, pontos grandes, números de páginas exagerados, e outros, entre os quais os fios que ainda foram úteis mais tarde para ordenar e acentuar o texto. Todos estes elementos são agora desnecessários e supérfluos: se a própria 'imagem-texto' está corretamente organizada e se os agrupamentos de palavras estão na relação certa de um para o outro. (Ibidem, p.67-8, destaque nosso)

Os elementos aqui mencionados como atributos de estilo, empregados em boa parte do material gráfico reconhecido como Nova Tipografia, freqüentemente tinham o objetivo de dar ênfase, estabelecer ligações entre textos, direcionar a leitura. Muitas vezes estes efeitos são exagerados e obstrutivos (como por exemplo, em certos trabalhos de Moholy-Nagy ou da tipografia da Bauhaus), e a escolha recorrente por formas simples, deduzidas do próprio acervo tipográfico (barras, fios, pontos, números), facilita esta interpretação que os vincula ao caráter de estilo, tão renegado nos manifestos iniciais.

Mesmo considerando desnecessários, Bill não condena genericamente o uso de "elementos adicionais" ao conteúdo, mas enfatiza a possibilidade de alcançar o efeito gráfico a partir exclusivamente de suas possibilidades e recursos materiais. Propõe que a pureza do elemento tipográfico e a exatidão de suas relações com o espaço são suficientes para atingir o interesse estético. Como em certos exemplos da arquitetura moderna, a própria "nudez" se torna, ela mesma, ornamental. Ao elemento decorativo, supérfluo, Bill contrapõe com a *inevitabilidade*:

Isto [referindo-se à citação anterior] não quer dizer que tais acessórios sejam fundamentalmente censuráveis; de modo geral são apenas não mais necessários do que qualquer ornamento, e, quando omitidos, a 'imagem-texto' tipográfica alcança uma tensão espacial mais simples e um maior sentido de calma inevitabilidade. (Ibidem, p.68)

Sobre a suposta inadequação da "tipografia funcional" (como sucessora da Nova Tipografia) para o livro, responde fazendo um desvio das principais questões levantadas a este respeito: de que neste caso a mancha gráfica convencional e o uso de tipos clássicos serifados são mais apropriados pela sua menor interferência no texto (a tão decantada neutralidade do *visual* em relação ao *verbal*, defendida pelos

tradicionalistas para a tipografia do livro, e finalmente por Tschichold), e por propiciar maior conforto de leitura. Invoca novamente o “espírito do tempo” e a técnica como fatores determinantes para a concepção tipográfica, mesmo no livro:

... alguns agora afirmam que a imagem convencional do texto, da simetria axial, exhibe precisamente esta calma inevitabilidade, e que, sobretudo na tipografia do livro, qualquer coisa diferente disto deve ser rejeitada. Escapam para o livro ‘tradicional’, considerando que o livro deve ser desenhado no estilo do tempo de seu conteúdo. Em todos os casos, retornam aos princípios básicos de épocas remotas, com a ajuda de misturas de tipos variados e uso de floreios antigos e fios ornamentais.[...] Então uma ‘nova’ tipografia, restrita ao estilo é propagada – uma espécie de ‘tipografia vernacular’ – mesmo para livros de conteúdo contemporâneo e progressista, produzidos no nosso tempo, com composição mecanizada. Consideramos esta abordagem totalmente rejeitável. [...] É um vôo de volta ao tradicional, a expressão de um historicismo retrógrado. (Ibidem, p. 68-69)

Com estes argumentos Max Bill reafirma sua fé no progresso tecnológico (“o que diríamos de um electricista que afirmasse que uma lamparina a óleo é mais acolhedora, mais conveniente e docemente aromática do que a luz elétrica?”), e sua visão positiva das “vantagens das possibilidades técnicas, das formas que derivam logicamente destas possibilidades, e também de sua expressão estética” (p.69).

A implicação da forma necessariamente vinculada ou deduzida da tecnologia, a ênfase no “espírito do tempo”, em estar em sintonia com o acontecimento presente, atual, permeia todo o discurso de Bill, refletindo o ideal progressista típico do pensamento moderno. Mas o foco deste discurso revela nitidamente uma preocupação estética: agregar interesse estético ao trabalho tipográfico pela investigação do que seria uma expressão *própria* da tipografia, e não emprestada de outras áreas da manifestação visual.

A atenção às qualidades materiais e expressivas específicas de cada meio – aquilo que lhe é fundamental, distintivo e peculiar – foi uma constante que prevaleceu nas artes no início do século 20 (pintura, escultura, arquitetura, literatura, etc.) promovendo o desenvolvimento autônomo de cada uma destas linguagens, e intervindo na constituição moderna do Design como disciplina – na sua busca de parâmetros definidores de sua própria linguagem.

O pensamento desenvolvido por Max Bill é um desdobramento deste processo. Bill advoga, em última análise, que a expressão própria da tipografia está caracterizada pelo **controle**: de sua *forma* (em oposição ao caráter espontâneo e casual da letra manuscrita), e de sua *relação com o espaço* (a dimensão e o posicionamento, definidos por proporções matematicamente precisas). *Controle*, *proporção* e *precisão* são valores chave para a tipografia de Max Bill, com forte influência no desenvolvimento da Tipografia Suíça na década de 1950, e na sua posterior disseminação.

Über Typographie apresenta diversos exemplos de trabalhos de Bill, para demonstrar, segundo suas palavras, o modo como uma tipografia funcional e orgânica pode acontecer: “Em cada caso a intenção era resolver a construção lógica do material e a expressão que dela emana, num objeto harmônico que corresponde clara e inequivocamente às possibilidades técnicas e artísticas de nosso tempo” (Ibidem, p. 70).

Esta síntese final parece típica de qualquer dos discursos que, nos anos 1920, defendiam e propagavam a Nova Tipografia. No entanto há aqui um deslocamento sutil: o foco sai da ênfase no sentido, da força na expressão visual do texto, por vezes apaixonada, – em que a presença da *forma* das palavras, das letras, dos sinais, tem um valor específico – e passa, numa abordagem mais discreta ou “silenciosa”, para a *configuração* (*Gestalt*), o *todo* obtido pela articulação contida e rigorosamente controlada destes elementos com o espaço.

Jan Tschichold: Fé e realidade (*Glaube und Wirklichkeit*, 1946)¹¹⁷

Como o próprio título indica, a resposta de Tschichold é uma espécie de amarga chamada à realidade. Num tom severo e incisivo, reclamando a si uma sabedoria conquistada com a vasta experiência e a maturidade – (“Eu não sou ‘um dos bem conhecidos teorizadores da tipografia’, mas o único na Europa de língua alemã. [...] Não sou meramente um teórico, como o é, de fato, Bill; posso reportar-me a mais de vinte anos de experiência com o trabalho tipográfico...”)¹¹⁷ – contrapõe o discurso inflamado de Max Bill com a ponderação do senso comum, a visão prática do dia-a-dia do tipógrafo em relação às ambições estéticas e idealistas do designer, num contexto recentemente traumatizado pelos desdobramentos do tão decantado progresso técnico.

O confronto problemático entre o **tipógrafo** (profissional que se desenvolveu através da cultura e da tradição do ofício tipográfico) e o **designer** (novo profissional de fora do *métier* tipográfico, com uma gama mais ampla de interesses, que passa a planejar e definir a configuração do material impresso) fica patente na oposição entre Tschichold e Bill, e é desde logo claramente invocado pelo primeiro. Depois de citar sua vasta experiência como professor de desenho de letras e tipografia em Leipzig e Munique, complementa:

De 1919 até agora realizei não apenas inúmeras peças de publicidade e outros impressos, mas também centenas de livros de todas as espécies. Este extenso trabalho prático e a experiência que trouxe dão às minhas palavras um peso diferente das teorias de um arquiteto de fora do mercado, que descreve a si mesmo como ‘mais envolvido com as características estilísticas da época’, e que só ocasionalmente ocupou-se, como um amador, da tipografia. (TSCHICHOLD [1946] In: BURKE e KINROSS, 2000 p.71-72)

De início, Tschichold corrige o que considera um mal-entendido de suas declarações (“Bill não estava entre os meus ouvintes”), repetindo o que foi realmente dito: “A Nova Tipografia na realidade não foi ainda superada, mas provou ser adequada somente para publicidade e serviços. Para o livro, e particularmente, para a literatura, é completamente inapropriada” (Idem).

Passa então a apresentar os próprios argumentos sobre sua visão atual da Nova Tipografia, começando por uma síntese de seus efeitos positivos diante da situação caótica que se instalou no meio tipográfico do início do século:

A jovem geração de compositores não pode facilmente imaginar as condições da tipografia germânica (e suíça) em torno de 1923, antes do surgimento da Nova Tipografia. A média dos anúncios em *display* e outros trabalhos impressos usava uma variedade de tipos hoje inconcebível, sem limitações por quaisquer regras de ordenação. A Nova Tipografia, disseminada principalmente por um número de *Typographische Mitteilungen* (Leipzig, 1925), o qual eu editei, e por meu livro com o mesmo nome (Berlim, 1928), tentava uma limpeza pelo retorno às formas e regras mais simples. [...] **O valor histórico destes esforços para uma revolução tipográfica está na remoção dos elementos mortos da tipografia, na aceitação**

¹¹⁷ Originalmente publicado na revista *Schweizer Graphische Mitteilungen* 65, n. 6, junho de 1946, p. 233-42. Versão para a língua inglesa (*Belief and reality*) por Ruari McLean, publicada na íntegra em BURKE e KINROSS, 2000 p.71-86.

da fotografia, na modernização das regras tipográficas, e em muitos outros estímulos, sem os quais a aparência da tipografia atual nos países de língua germânica não teria sido possível. (Ibidem, p.72-3, destaque nosso)

Reafirma o valor daquele movimento, mas aponta para sua estagnação como resultado da inflexibilidade, da “atitude intolerante” que identifica no caráter alemão (“Não me parece coincidência que esta tipografia fosse praticada quase exclusivamente na Alemanha e encontrasse pouca aceitação em outros países”):¹¹⁸

A tragédia foi que esta verdadeiramente ascética simplicidade logo alcançou um ponto no qual nenhum desenvolvimento era possível. Era um campo aberto para desenvolvimentos mais novos, necessários naquele tempo, mas para os quais ninguém queria retornar. A derivação de regras tipográficas de princípios da pintura antes conhecida como ‘abstrata’ ou ‘não-objetiva’, e agora chamada ‘concreta’ (Lissitzky, Mondrian, Moholy-Nagy), resultou numa valiosa e temporariamente original tipografia. (Ibidem, p.73)

Mesmo fazendo a ressalva de que, como ele próprio, os criadores da Nova Tipografia eram “veementes inimigos do Nazismo”, Tschichold faz analogia entre sua postura radical e o sentimento que movia a Alemanha para a guerra (“...Porque sua atitude intolerante reflete a inclinação germânica para o absoluto...”), acusa o III Reich de ter provocado uma aceleração sem precedentes do progresso técnico (que afinal resultou em conseqüências dramáticas), e se vê, como o “único especialista do grupo”, tendo assumido (“como um ‘Führer’”) o papel de liderança, um “guardião intelectual dos ‘seguidores’, típico dos estados ditatoriais”. Há neste discurso uma espécie de expurgo do trauma da experiência da guerra e da Alemanha de Hitler: “Eu vi isto só mais tarde, na Suíça democrática. Desde então, parei de divulgar a Nova Tipografia” (Ibidem, p. 73-4).

Com a mesma atitude apaixonada de seus textos iniciais, Tschichold agora avalia a Nova Tipografia de um ponto de vista predominantemente estilístico, atribuindo uma rigidez estratificada que contraria aquele pensamento original:¹¹⁹

A Nova Tipografia é bem adequada para a divulgação de produtos industriais (ela tem a mesma origem) e preenche este propósito tanto agora quanto antes. Mas seus meios de expressão são limitados porque busca unicamente por [valores] puritanos da ‘clareza’ ou ‘pureza’. Isto se modificou apenas em torno de 1930, quando tipos serifados foram aceitos como meios de expressão permitidos. (Ibidem, p.75)

Ao mesmo tempo que qualifica os procedimentos propostos pela Nova Tipografia como “simplificadores”, assinala a sofisticada complexidade de pensamento envolvida nesta abordagem, demandando um conhecimento especial, de modo geral inacessível ao tipógrafo comum. A *expertise* própria da formação do designer, sua experiência mais ampla com as questões da forma e do espaço, sua carga cultural, são aqui novamente confrontadas com a especificidade do tipógrafo. A tipografia tradicional é mais fácil de ser compreendida e executada (portanto,

¹¹⁸ Esta afirmativa é exagerada, porque é contraditória com a listagem de praticantes da NT citada em *Die neue Typographie*, mencionando diversos países: Holanda, Suíça, Polônia, Tchecoslováquia, Dinamarca, Hungria, Rússia, Bélgica, França, e outros (ver TSCHICHOLD [1928], 1998 p.60-61).

¹¹⁹ Na introdução a *Die neue Typographie*, assim como em todo o livro, assinalava que “... muitos ainda vêem a Nova Tipografia como uma espécie de formalismo técnico-simbólico, que é exatamente o oposto daquilo que realmente é...” (TSCHICHOLD [1928], 1998 p.7).

mais democrática e popular), enquanto a “tipografia funcional” é feita *por e para* iniciados. Na visão prática e crítica do Tschichold desta fase, não se trata mais de uma atitude ideológica construtiva, que pretende promover o gosto, contribuir para a ampliação do repertório vigente, mas simplesmente de realizar com qualidade os produtos do ofício tipográfico. À ambição cultural de Max Bill, contrapõe com a singeleza das formulações consagradas pelo tempo e pelo senso comum:

Mas há muitos problemas tipográficos que não podem ser resolvidos segundo este regimento sem fazer violência ao texto. Todo tipógrafo experimentado sabe disto. Muitos trabalhos, especialmente livros, são por demais complicados para os procedimentos simplificadores da Nova Tipografia. E a natureza extremamente personalizada da Nova Tipografia apresenta graves perigos para a coerência de um trabalho quando não se pode continuamente checar cada página e lidar com todos os problemas que surgem a cada momento. **Porque foi demonstrado que as regras aparentemente simples da tipografia funcional não são do conhecimento comum**, porque derivam de uma atitude especial, efetivamente fanática, de um grupo de conspiradores para o qual deve-se primeiro ser ‘iniciado’. A tipografia tradicional é bem diferente: está longe de ser inorgânica, pode facilmente ser compreendida por todos, seus aspectos mais delicados não são difíceis de serem apreciados, não pressupõe nenhum sectarismo, e sua aplicação, nas mãos de um iniciante, não produz tantos disparates quanto a Nova Tipografia nas mãos dos não iniciados. (Ibidem, p.74-5, destaque nosso)

Outro aspecto que vem a reboque deste argumento é a mistificação da técnica e do objeto produzido. Tschichold denuncia sua decepção com o progresso tecnológico, invoca a alienação repetitiva do trabalho mecanizado – “...o compositor manual, que agora lida com tipos já dispostos [pela composição mecanizada] não pode mais terminar seu dia com a sensação de ter ele próprio completado um trabalho...”; “... Um artista como Bill não percebe o preço em sangue e lágrimas que o uso de métodos eficientes de produção custou à humanidade ‘civilizada’ e a cada trabalhador...”(p.75-6) – e sugere uma subversão dos valores humanos pela focalização exagerada na cultura material:

A tipografia de hoje de Bill, como meu próprio trabalho entre 1924 e 1935, são marcados por uma ingênua idolatria do chamado progresso técnico. O designer que trabalha deste modo valoriza a produção mecânica de bens de consumo – uma característica de nosso tempo – demasiadamente. Não podemos escapar de produzir e consumir tais bens, mas não precisamos mistificá-los, apenas porque vieram de uma esteira transportadora com os mais recentes métodos ‘eficientes’.

A máquina pode fazer tudo. Mas não tem lei própria nem pode por si mesma dar forma a nada. As formas de seus produtos são dadas pelo homem, pela vontade do designer, mesmo quando acredita estar ‘obedecendo suas leis’, e que seus projetos ‘objetivos’ e sem ornamentação são ‘impessoais’. Cem por cento do trabalho do designer ‘moderno’ é de longe mais individualizado do que itens produzidos sem ambição, anonimamente, impensadamente – o que não os impede de serem reconhecidos como bons produtos e preferidos quando servem ao seu propósito tão bem quanto outros. (Ibid. p.75, destaque nosso)

Aqui há uma referência crítica ostensiva à ideologia encampada pelo Design moderno, reafirmada por Max Bill. Certamente o objeto do trabalho do designer é individualizado, no sentido que, em geral e quando bem sucedido, se *diferencia* pela carga de pensamento (ou idéia) envolvida em sua concepção. Isto reflete a

ambição inicial de produzir objetos “culturais”, ou interferir culturalmente no objeto, que remonta à idéia de incorporar arte à produção, e ao comprometimento do designer como agente social, não meramente um prestador de serviços. No entanto, a possível interpretação desta “individualização” como uma espécie de culto egocêntrico à personalidade do autor (que eventualmente também ocorre de fato), não parece casual. Frequentemente observamos neste texto uma rivalidade entre o tipógrafo e o “amador”, ou os “conspiradores iniciados”, referências em que podemos identificar sua visão da figura do designer, aqui personificada por Max Bill. Do mesmo modo, a ênfase na preocupação estética, a valorização do objeto técnico, também é duramente criticada – o valor reside apenas no uso, o que podemos fazer com os objetos:

Um telefone feio incomoda uma pessoa esteticamente orientada como Bill ou eu mesmo, **mas não deveríamos então pensar que um telefone apropriadamente desenhado é um trabalho de arte, ou um símbolo disto.** É apenas um instrumento, como um martelo – nada mais. É apenas o que podemos fazer com ele que tem valor. [...] Há muitas coisas inventadas no nosso tempo de vida que trazem a marca estampada dos métodos da engenharia da produção industrial. Suas formas, do carro, por exemplo, ou do avião, experimentaram um rápido desenvolvimento e são sem dúvida testemunhas do nosso tempo, embora, em si mesmas, possam não ter nenhum valor. (Ibidem, p.76, destaque nosso)¹²⁰

Diante do vigoroso otimismo de Bill, seu apelo ao futuro, ao “espírito do tempo”, Tschichold reage agora com descrença – os subprodutos da cultura moderna são a insatisfação, o medo e a destruição: “Os mais modernos produtos de nossa ‘cultura’ são as armas ‘V’ e a bomba atômica. Estes, sim, já estão a caminho de determinar nosso modo de vida e irão certamente afetar nosso futuro” (Idem).

À semelhança de Lethaby e dos tradicionalistas ingleses, defende a permanência do caráter formal de produtos cujo desenvolvimento “já está completo”, como por exemplo, seu objeto de trabalho mais caro, o livro:

Os que acreditam no progresso pensam que devem agora reformular velhas coisas no espírito do novo. Entre estas, há aquelas que podem ser modificadas porque seu caráter técnico mudou, como a lâmpada. Fazer uma luminária elétrica que se parece com uma lamparina a óleo [usando o mesmo exemplo de Bill] é um contra-senso. Mas afora estas, há coisas que há longo tempo alcançaram a perfeição na forma: a sela de montaria, a tesoura, o botão. O livro, também, completou seu desenvolvimento há longo tempo, no passado. Exceto pelo papel envelhecido, pela impressão ocasionalmente pobre e ortografia diferente, um livro de 150 anos é tão ‘prático’ quanto um novo. De fato, um livro hoje é raramente tão bem feito. Seu formato em geral é pouco prático, e é composto com menos gosto e afeição. (Ibidem, p. 76-77)

Ainda a propósito do livro, rebate as acusações de “ecletismo” ou “historicismo” denunciando a imaturidade – dos que anseiam pelo “espírito do novo” – em dispensar um conhecimento duramente conquistado (“...a observação de regras tipográficas que levaram séculos para serem formadas...”), com ironias que sugerem uma atitude leviana e superficial: “... é típico da imaturidade querer lançar fora velhas regras. Não se deve – o céu proibiu – seguir o rebanho; deve-se

¹²⁰ A escolha dos exemplos não é gratuita: em *Die neue Typographie*, estes mesmos objetos – o telefone, o automóvel, o avião – são citados e enaltecidos pela sua forma “sem a contaminação do passado”, refletindo o “aspecto do nosso tempo” (TSCHICHOLD [1928], 1998, p.11).

abandonar as convenções usadas, ser ‘moderno’ [...]. Qualquer um é livre para agir deste modo – a seu próprio risco” (idem).¹²¹

Mas, do mesmo modo, não dispensa as conquistas da Nova Tipografia, procurando agora uma postura não dogmática, pautada pelo sentido de *adequação*: os “novos livros” são apropriados para determinados temas (arte e arquitetura modernas, literatura industrial, catálogos, etc.); a fotografia é um novo elemento que traz novos problemas para o design, assim, o livro fotograficamente ilustrado “desenvolveu um estilo próprio” que se estende também às revistas (“...a atraente revista *Du*, por exemplo, mantém a melhor tradição da Nova Tipografia, sem seguir o dogma exageradamente restrito de Bill. Eu próprio desenhei (*designed*) uma quantidade de catálogos [...] que ainda hoje considero bons...”). Não são os princípios formulados pela Nova Tipografia o objeto de sua crítica, mas o caráter definitivo e absoluto embebido na sua difusão:

Todos o livros de Bill demonstram uma grande sensibilidade para a forma e um gosto seguro; de sua espécie, são exemplares. Mas quando ensina que este estilo é adequado para qualquer outro tipo de livro, demonstra uma falta de conhecimento dos livros que não lhe são familiares ou uma obstinação dogmática. **Novidade e uma forma surpreendente são toleráveis somente para um grupo pequeno de livros; na maioria dos outros, são perturbadoras e obstrutivas.** (idem, destaque nosso)

Certos detalhes da formatação tipográfica, especificamente adotados por Max Bill e que, embora fossem ancorados em princípios racionais e ideológicos, caracterizaram estilisticamente a chamada Tipografia Suíça, são alvo de suas objeções: a composição irregular à direita (introduzida por Eric Gill, como faz questão de ressaltar) é apenas uma simplificação aparente, pois tem menos sentido para a produção mecanizada do que para a manual (a máquina calcula automaticamente a “justificação” do texto); e as sem serifa, homogêneas no traçado, são de difícil leitura para textos longos – “ler longas páginas [compostas em tipos sem serifa] é uma genuína tortura...” (Ibidem, p.80).

Para o olho acostumado às formas impressas, os tipos mais legíveis são os serifados clássicos (Bembo, Garamond, Caslon, Baskerville, Walbaum, entre outras citadas), e aqueles novos tipos desenhados a partir destes primeiros (Perpetua, Lutetia, Romulos, e outras), cuja disponibilidade e atualização para a composição mecânica foi uma conquista da reforma tipográfica liderada por Stanley Morison: **“o renascimento dos tipos clássicos trouxe com ele um revigoreamento tipográfico para todo o mundo, que é no mínimo tão importante quanto o processo de limpeza da Nova Tipografia foi para a Alemanha”** (p. 81, destaque nosso).

Reafirma a supremacia da qualidade da composição manual (“a perfeição ótica alcançada desde o século 16 e ainda não superada”) e assinala que os princípios técnicos da composição mecânica não tiveram influência direta nos métodos do design tipográfico, referindo-se, não aos procedimentos envolvidos (que parece ser o foco do pensamento de Bill), mas ao resultado formal: “a composição à máquina

¹²¹ A ironia usada por Tschichold denota um exagero de efeito retórico, pois se refere a manifestações genuinamente inovadoras que, atacando o “familiar” e o conhecido, efetivamente estabeleceram novos parâmetros, não necessariamente desvinculados daqueles construídos pelas práticas da tradição. Mas certamente poderia ser hoje adequadamente aplicada à mera negação deliberada das (não tão antigas) tradições do Design Gráfico em geral, incluindo a tipografia.

imita a manual, quanto mais próxima, melhor; [...] É mais eficiente, mas incapaz de modificar materialmente a aparência da tipografia por meio de alguma ‘lei própria’” (Ibidem, p.81-82).

Tschichold explica a Nova Tipografia como uma conseqüência de verdadeiramente novas necessidades, mas enfatiza agora seus aspectos estilísticos mais do que seu caráter conceitual, programático. Sob o prisma do estilo, a tendência de “volta ao passado” representa apenas outra busca pela novidade:

Diferente do livro, a impressão promocional desenvolveu-se no nosso tempo, uma verdadeira cria da era industrial. Como anúncios requerem novidade e surpresa, a Nova Tipografia, com suas novas formas, gozou de sucesso por um tempo – enquanto era ainda ‘nova’. Mas quando seu caráter ascético ficou bastante conhecido, a busca por outras formas novas recomeçou, e algumas naturalmente tenderam ao outro extremo da tipografia ornamental. (p.83, destaque nosso)

Discute a mistificação do *novo* – “já que nada permanece novo para sempre, a aparência da tipografia irá mudar continuamente” – e propõe a abertura do sentido do termo “moderno”. Desatrelado do compromisso com a invenção, *moderno* seria, então, apenas *aquilo que é feito agora*:

Seria errado ver a tipografia ornamental, incidentalmente e só ocasionalmente apropriada, como a forma moderna; ambas [a tipografia ornamental e a NT] são modernas se deixarmos de investir a palavra *moderna* com julgamentos de valor. Não significa ‘inovação’ (*novel*) ou ‘novo’ (*new*), mas sim que algo foi produzido hoje, não há vinte ou cem anos atrás, e que coisas – boas ou ruins– são agora produzidas deste modo. (Ibidem, p.84)

Passada a fase em que representou uma necessária mudança revolucionária, Tschichold enumera o que considera como as “contribuições duradouras da Nova Tipografia”, restringindo-se a aspectos gerais e detalhes tipográficos, princípios básicos que se aplicam a qualquer tipo de abordagem de *layout* – composição justa, melhor arranjo da composição, melhores tipos e a disseminação das “regras úteis” que emergem de seus textos: 1) Menor diversidade de tipos possível; 2) Menor variedade de corpos possível; 3) Nenhum espaçamento extra na caixa-baixa; 4) Ênfases pelo uso de itálico ou negrito no mesmo tipo; 5) Uso de caixa-alta apenas excepcionalmente, e cuidadosamente espaçada; 6) Grupos formais [arranjos agrupados de textos] – não mais do que três (Ibidem).

A ênfase no refinamento e na *expertise* tipográfica reflete uma visão abrangente, em que a *qualidade*, alcançada pelo conhecimento profundo e sensibilidade ao detalhe, tem papel fundamental. A NT estabeleceu os parâmetros para uma nova linguagem, “própria do mundo moderno”, mas não é a única possível abordagem contemporânea: “...Eu pratico e prego uma tipografia que, boa ou má, é usada em toda a parte. Pois acredito ser uma perda de tempo colocar num pedestal um estágio do processo de renovação tipográfica, tal como a Alemanha estava fazendo em torno de 1930”.

Com o mesmo vigor com que ajudou a romper velhos preconceitos e soluções estereotipadas, e com o amadurecimento alcançado pelo domínio dos meios de seu trabalho, Tschichold defendia agora, antes de mais nada, a variedade e a liberdade, que, segundo suas palavras, “talvez precise ser primeiro perdida, como eu o fiz, antes que se descubra seu verdadeiro valor” (Ibidem, p.86).

Paul Renner: Sobre a moderna tipografia

(*Über moderne Typographie*, 1948)¹²²

A intervenção de Paul Renner ocorre dois anos depois, demonstrando que o tema permanecia atual, e a disputa, em aberto. Renner havia sido diretor da Meisterschule de Munique, onde Tschichold ensinava quando, em 1933, foi obrigado a deixar a Alemanha. Sua proximidade com Tschichold, sua história como antigo membro e defensor das causas do Werkbund e sua destacada e sóbria posição no contexto da tipografia moderna (a partir de uma sólida formação nos moldes da tipografia tradicional), representavam credenciais importantes para colocá-lo como um observador especial.

A contribuição de Paul Renner traz, portanto, a sabedoria de permanecer imersa na reflexão suscitada pelo debate, evitando o perigo da polarização proposta e encontrando a riqueza de pensamento justamente na diversidade. No entanto, ele não hesita em tocar em questões levantadas por ambos os protagonistas, emitindo sua própria e, em geral, amadurecida opinião.

Logo de início atinge o problema que parece representar o eixo da discussão – a necessidade e a busca de parâmetros que pudessem constituir uma linguagem própria do tempo presente, referida como o “estilo desta nossa era” (retomando um tema crucial do século 19, especialmente na Alemanha):

Até o tempo de Didot, Unger e Bodoni, toda época teve seu próprio estilo, assim como a sombra segue uma pessoa sem que esta se aperceba ou se incomode. Só quando a mecanização e a divisão de trabalho tiraram a garantia de algum lugar para a criatividade no processo de produção, o tempo perdeu seu estilo, como Schlemil perdeu sua sombra, e deve agora se satisfazer com os estilos do passado. **Historicismo e ecletismo são – ninguém o nega – ainda hoje, a ‘realidade’;** se quisermos chegar a um novo estilo do tempo (*period-style*), uma ‘fé’ é requerida [numa alusão ao título do artigo de Tschichold], a convicção de que mesmo nossa pobre época tem o direito de ter seu próprio estilo. (RENNER [1948] In: BURKE e KINROSS, 2000 p.87, destaque nosso)¹²³

Sutilmente, Renner toca na oposição feita por Tschichold entre a especificidade artesanal do ofício do **tipógrafo** e a visão intelectual do **designer**: o engajamento nesta procura por novas formas demanda um despojamento das convenções e conceitos *a priori* (“voltar ao estado de inocência”), um esforço para atingir um patamar mais elevado de consciência, que caracteriza o pensamento abstrato. Sugere ainda uma reflexão sobre a diferença do trabalho feito na tradição

¹²² Originalmente publicado na revista *Schweizer Graphische Mitteilungen* 67, n. 3, março de 1948, p. 119-20. Versão para a língua inglesa (*On modern typography*) por Christopher Burke, publicada na íntegra em BURKE e KINROSS, 2000 p.87-90.

¹²³ No prefácio, Burke adverte que a invocação de Renner por um “estilo do tempo”, não deve ser entendida superficialmente, no sentido de modismo passageiro:

... por ‘estilo’ pode-se ler ‘forma’. Nestes termos pode-se discernir o espectro do arquiteto e teórico Gottfried Semper, que formulou a trindade escritural da teoria do design alemão em 1848, quando expressou a forma como resultado de ‘propósito, material e tecnologia’. [...] este axioma pode ser visto como o começo de uma vertente do pensamento funcionalista que atravessa a teoria do design do século 20. (BURKE e KINROSS, 2000 p.58).

artesanal e a era que se iniciava com o Design moderno – uma “nova tradição” a ser construída:

Porque o novo estilo só pode ser encontrado num nível mais alto de consciência, numa clareza de consciência que os artesãos formados nas velhas tradições não necessitavam. **Devemos refletir sobre as regras elementares, sobre os princípios, sobre o significado de cada tarefa, para construir uma nova tradição.** (Idem, destaque nosso)

Afirmando que o movimento para o conhecimento é necessariamente dialético (“cada tese é apenas uma meia verdade, até que encontre sua antítese; então pode-se obstinadamente insistir naquela meia verdade, ou construir uma síntese, que geralmente não é nada mais que outra meia verdade...”), Renner destaca o caráter informativo envolvido nesta controvérsia, que afinal reflete “o conflito interno em que se encontra a tipografia de nossa era”. Assim, passeia pelos argumentos, procurando destilar o pensamento ali envolvido, vislumbrando uma complementaridade entre os dois oponentes:

Bill, à primeira vista, parece ter melhor posição porque é mais definido, unilateral (*one-sided*). É um estudante [egresso] da Bauhaus; mas sua tipografia hoje é bem mais madura do que a tipografia da Bauhaus, que uma vez tanto chocou e provocou o espírito do jovem professor de caligrafia na academia de Leipzig, Johannes Tzschichold, que dali em diante passou a chamar-se Iwan. [...] O percurso entre Johannes e Iwan foi também um movimento dialético, e demonstra o quão sério Tschichold sempre foi em suas transformações. Parecendo ir de um extremo a outro, ele estava honestamente procurando o ‘meio’ (*mean*), injustamente atribuído aos indecisos e medíocres, enquanto na Antiguidade era prezado como [o ponto] ‘áureo’.

Uma possível síntese entre o conhecimento da tradição e a criação nova (que podemos desdobrar em dualidades semelhantes como artesanal / industrial, tradicional / moderno, artístico / técnico) é portando enunciada pela própria trajetória de Tschichold, e, segundo Renner, já era ensaiada pelo trabalho desenvolvido na escola de Munique no final dos anos 1920, interrompido pelo nazismo:

O ‘meio’ (*middle*) é, em qualquer caso, mais energizado do que o extremo unilateral; é o frutífero olho-do-furacão na oposição dialética. A tipografia que era criada entre 1926 e o ano infeliz de 1933 na Meisterschule de Munique já era uma síntese deste ponto médio, igualmente distanciada tanto da antiga tipografia da Bauhaus e da tipografia elemental de Tschichold, quanto do classicismo dos editores bibliófilos. (Ibidem, p.88)

Sobre a tendência apresentada no trabalho de Tschichold daquele momento, reage com respeito bem-humorado, em vez de crítica: “Tschichold hoje está trabalhando o mais que pode por uma tipografia eternamente válida (*timelessly-valid*) para o livro. Não me preocupo pelo seu futuro. Talvez o contexto britânico hiper-conservador faça dele de novo um revolucionário”.

Não discute a atualidade do trabalho de Tschichold (“só poderíamos chamar seu trabalho ‘não moderno’ se definíssemos o conceito do Moderno de um modo extraordinariamente estreito”), mas considera absurda a visão da moderna tipografia como apropriada apenas para determinadas situações, sem conseqüências para o futuro desenvolvimento do livro:

Ninguém concordaria com Tschichold quando diz que a moderna tipografia hoje deve restringir-se a pequenos trabalhos (*jobbing setting*) e que a tipografia do livro

deve seguir o bem percorrido caminho da tradição. Deve-se ter um saudável otimismo para esperar uma renovação tipográfica do livro a partir da Bauhaus, que publicou as palavras memoráveis de Moholy 'Legibilidade–comunicação nunca deveriam sofrer sob um estética *a priori*' – num livro com linhas de 52 paucas de comprimento. (Ibidem, p.88-89)

Ao mesmo tempo que demanda uma necessária renovação nas abordagens envolvidas com a concepção formal dos objetos, demonstra uma clareza e ponderação surpreendentes em relação ao radicalismo que em geral caracteriza os diversos discursos que protagonizaram este movimento. O "estilo do tempo" presente (o tempo da técnica, o tempo "moderno") seria, antes de mais nada, uma contínua (e interminável) construção: "O estilo Bauhaus é, como o *Jugendstil* e o *arts & crafts* da Wiener Werkstätte o foram, uma estação no caminho para o estilo do nosso tempo. Não se deve demorar muito nestas estações, se não se quer perder a conexão" (Ibidem, p.89). Seria, portanto, a própria negação do estilo, um *não-estilo* e sim, um *método* ou uma *linguagem* (cf. LESSA, 1989 p. 27-30).

Numa referência explícita a Tschichold, invoca o pensamento de Adolf Loos para propor uma concepção mais ampla do conceito de "moderno", não como simplesmente "aquilo que é feito agora", mas como *aquilo que permanece, fora do tempo*:

[Loos] contradizia tudo que seus contemporâneos assumiam como moderno e, por isso mesmo, realmente tornou-se o pioneiro de um novo estilo do tempo (*period style*). Tudo o que fosse insuperavelmente perfeito, era, a seus olhos, moderno, igualmente se viesse de uma antiga ou de uma nova era. (Idem)

Finalmente, reafirma a necessidade de um comprometimento idealista neste processo de construção e desenvolvimento contínuo da linguagem, pois o "caminho será sempre ameaçado por modismos de todos os tipos, ou pelo ceticismo e resignação daqueles que perderam a fé no nosso tempo e na missão do artista moderno" (Ibidem, p.90).

Emil Ruder: Sobre a tipografia da atualidade

(*Zur Typographie der Gegenwart*, 1959)¹²⁴

Mais de dez anos depois do primeiro debate, Tschichold renovou suas críticas, desta vez focalizando aspectos diretamente relacionados à forma e ao detalhe tipográfico.

Sem nenhuma referência explícita, as questões levantadas atingiam pontos centrais para a tipografia praticada na Suíça, sugerindo uma tendência formalista em prejuízo da comunicação do conteúdo: a preocupação exagerada em criar arranjos com blocos de texto levava à redução das palavras à “mera cor” e à negação de seu significado; o “culto às sem serifa” não se justificava, pois corresponder ao “espírito do tempo” não seria uma tarefa do desenho da letra; por outro lado, as sem serifa não eram exatamente modernas, mas uma aquisição do século 19, cuja denominação como *Grotescas* bem definia seu caráter [no sentido do desenho grosseiro, pouco elaborado]; a forma de letra duradoura era a romana (*Antiqua*), que permaneceu por séculos ainda mantendo a tradição da caligrafia; dispensar o recuo na primeira linha de parágrafos era outro formalismo à custa da facilidade de compreensão do texto; a limitação a um único corpo de letra prejudicava a articulação do conteúdo; o posicionamento assimétrico de títulos não era adequado ao livro; a predileção por grandes áreas de cor e grandes espaços vazios representava um desperdício; os formatos padronizados DIN perdiam em qualidade estética e eram pouco práticos, principalmente para livros. Finalmente, Tschichold sugeria que “esta tipografia não tinha ‘graça’ (*Anmut*), no sentido do trabalho feito com amor e atenção aos menores detalhes” (KINROSS, 2004 p.152).¹²⁵

Entre os participantes da edição especial da revista *Typographische Monatsblätter*, concebida como uma espécie de réplica coletiva, é Emil Ruder, um mestre dedicado à tipografia, quem assume declaradamente a resposta. Adotando o mesmo título do artigo provocador de Tschichold, Ruder contrapõe aquelas acusações com argumentos que nascem da mesma base: o profundo conhecimento e ligação com o meio tipográfico.

Talvez por esta condição, o primeiro tema tratado é o confronto entre o tipógrafo e o “[artista] gráfico” – “um tema que alvoroça, por razões compreensíveis, mais o tipógrafo do que o gráfico” (RUDER, 1959a p.363) – já manifestado como uma rivalidade no debate de 1946. Ao referir-se ao excessivo valor dado à mancha de texto, Tschichold toca nesta questão quando, mais uma vez, contrapõe a visão intelectual (e, a seu ver, formalista) do designer ao senso prático do tipógrafo:

¹²⁴ Publicado na revista *Typographische Monatsblätter*, vol.78, n. 6/7, Jun/Jul 1959, p.363-37. A tradução do texto em alemão de Emil Ruder foi feita especialmente para este trabalho por Álvaro Alfredo Bragança Júnior, professor da Faculdade de Letras, UFRJ.

¹²⁵ O artigo provocador de Tschichold, *Zur Typographie der Gegenwart*, foi originalmente publicado em *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, vol.13, 1957 p.1487-90 (KINROSS, 2004 p.151-Nota). No entanto, Ruder refere-se em sua resposta (sob o mesmo título) a uma segunda publicação: um suplemento tipográfico da revista alemã *Der Druckspiegel* (O espelho da impressão), n.11, 1958. Foi posteriormente publicado em *Schriften 1925-1974* (vol.2 p.255-65), uma compilação de textos selecionados de Jan Tschichold, editada em Berlim, 1992. Não há qualquer referência à sua publicação em outro idioma que não o alemão.

Um mestre da composição, que pode lidar de forma correta com o texto, realmente entende mais do arranjo da composição do que, em média, o gráfico (*Graphiker*). [...] Por outro lado o gráfico, que é principalmente um homem da visão [envolvido com questões visuais], que sabe lidar com a cor e a forma, que antes de ser pintor e desenhista é um pensador, utiliza o conteúdo apenas como pretexto para mostrar seus 'fogos-de-artifício' gráficos... (TSCHICHOLD [1957] apud RUDER, 1959a p.363)

Ruder (ele próprio formado como tipógrafo compositor), coloca esta relação em outros termos, onde prevalece a conciliação entre as aptidões específicas de cada um: é a *habilidade* do mestre tipógrafo que deve ser posta a serviço das *forças criativas* do “bom gráfico”, num trabalho de colaboração. É interessante observar que no final dos anos 1950 as fronteiras destas duas atividades ainda eram sutilmente delineadas, sugerindo que a interseção destas esferas foi eventualmente percebida como invasão de território, ou como um complicador do trabalho. Para Ruder, Tschichold passa uma imagem desfigurada do “gráfico”, que só se justifica para os amadores, sem formação adequada (“um ano de curso preparatório e quatro anos de formação técnica”), pois o “gráfico” sério, torna-se um valioso parceiro do tipógrafo:

O bom gráfico suíço, imparcial e não acanhado por um pensamento corporativista, transmitiu à tipografia impulsos valiosos: Alfred Willimann, Pierre Gauchat, Heiri Steiner, Hans Neuburg, Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Richard Lohse, Carlo Vivarelli, Hans Falk, Armin Hofmann, Karl Gerstner, e outros. O tipógrafo deve aceitar estes estímulos e experimentar, o mais que puder, como aperfeiçoá-los e transportá-los para seu trabalho diário. O tipógrafo seria, assim, um bom tipógrafo pelo fato de ser estimado e consultado pelo gráfico. A meta é o trabalho em conjunto, construído sobre o respeito mútuo. (RUDER, *Ibidem*, p.363)

A tendência formalista na Tipografia Suíça, o desvio do foco *no texto* para a *configuração*, que representa o eixo principal do argumento de Tschichold, é contraposta por Ruder pela crítica à organização simétrica, esta sim, formal e estranha tanto à técnica da composição – (“nas máquinas de monotipo mais antigas, que na Suíça representam bem a metade do maquinário, não há nenhum dispositivo de centralização.[...] Apenas a linotipo com dispositivo centralizador não apresenta mais dificuldades neste trabalho”) – quanto à leitura e à própria tradição da escrita:

Sem reservas concordamos com Tschichold de que a tarefa do tipógrafo é compor o texto de tal forma que possa ser recebido de modo agradável e sem o mínimo esforço. Mas como várias linhas centralizadas podem ser lidas? O olho tem que fixar de novo o começo de cada linha e daí se origina uma complicação para a apreensão do texto, por razões formalistas impostas ao leitor... (*Ibidem*, p.364)

Com uma seqüência de justificativas práticas (“Como as maiúsculas E, K, L podem ser colocadas uma sobre a outra, pelo eixo? Onde está, no caso destas letras, o meio? Torna-se evidente a problemática da composição de eixo central no caso das itálicas, em que o fluxo da escrita é especialmente marcado”), defende a assimetria tanto na composição irregular, quanto nos arranjos de blocos de texto, buscando confirmação deste argumento exatamente na tradição tipográfica, desde sua origem na caligrafia:

A escrita manuscrita é a base da escrita de impressão tipográfica, e com ela também a base da tipografia. O processo de moldar a escrita (desenho, corte, cunhagem e

molde [dos tipos]) tem que estar visível na forma das letras, porém não pode encobrir totalmente a forma da escrita original. [...] **A escrita tipográfica assumiu o fluxo da escrita manuscrita, isto é, o impulso para a direita.**[...] Na época áurea da escrita manuscrita, antes de Gutenberg, como também nas obras primas de caligrafia após Gutenberg, não se encontra nenhuma simetria. **O ato de escrever pelo eixo vai contra a essência da escrita e apenas com muito esforço pode ser [bem] realizado.** (Idem, destaques nossos)

As ironias de Tschichold ao “estilo do tempo” como uma imposição formal direcionando os rumos da tipografia (“Pelo visto procura-se o estilo da atualidade [...] nossa época não tem que apresentar nenhum estilo geral obrigatório” (TSCHICHOLD [1947] apud RUDER, 1949 p.364)), para Ruder refletem novamente uma visão distorcida: é a semelhança de pensamento e sensibilidade característicos de uma época que possibilitam o surgimento do coletivo nas áreas criativas. O estilo não pode ser *criado*, mas surge como resultante de idéias compartilhadas. Assim, as épocas espelham-se na tipografia, na arquitetura, como em outras esferas da criação: “As áreas de criação não se tornaram autônomas e é impossível excluir a tipografia do acontecimento coletivo. Com isto ela estaria condenada à esterilidade” (RUDER, *ibidem*, p.365).¹²⁶

Nem a legibilidade, “uma exigência permanente ao longo dos séculos”, pôde evitar que a tipografia incorporasse estes movimentos – “mas ela [a tipografia] é criativa em seus deslizes, seja nos floreios do *Jugendstil*, na insensatez do dadaísmo ou nas ambições construtivistas da época da Bauhaus”. E complementa: “A participação em experimentos é para ela tão importante quanto as épocas de sossego e esclarecimento. Quando se pode por vezes lamentar que a tipografia se entregue quase levemente às emoções do espírito da época, mesmo assim é melhor do que se desprender e se colocar à parte” (Idem).

A autonomia reivindicada por Tschichold em face a uma suposta rigidez de padrões para o que seria considerado “moderno”, é reafirmada por Ruder (como já tinha sido por Paul Renner):

Marc Chagall é para Tschichold uma testemunha da criação autônoma. Não se pode interpretar de outra forma o fato de que Chagall não seja incluído junto com os expoentes da pintura moderna; contudo, na mesma proporção, a pintura de Chagall é tida como indubitavelmente oriunda do jeito moderno. Marc Chagall ocupa seu lugar no conjunto da Modernidade de Mondrian até os Tachistas e não se pode pensar em de lá tirá-lo. Sua pintura incorpora de maneira grandiosa uma pilastra angular da poesia e do pensamento modernos, pura e simplesmente: o conhecimento do enigmático, do infantil presente no adulto, a oscilação livre do sentimento.

No entanto, quando se entende por autenticidade de estilo uma teimosa orientação segundo uma receita, então Chagall é um marginal. Para nós, porém, **autenticidade de estilo é uma coesão na variedade e nas oposições que formam o conjunto.** (Idem, destaque nosso)

¹²⁶ Este pensamento coletivo é exemplificado na arquitetura:

Quando Tschichold acredita que as formas da arquitetura atual são principalmente resultado de novos materiais de construção e novos métodos de trabalho, somos tentados a ver nesta crença uma concepção materialista de mundo. Na balança da nova construção havia o novo sentimento, o novo olhar e as novas e autênticas necessidades dos contemporâneos. A arquitetura moderna enraíza-se na necessidade humana para o elementar, para a sinceridade no âmbito construtivo, no ético-social. O ser humano aparece dentro de uma nova relação com a luz, com o ar, com o sol e com a natureza. Os novos materiais e métodos ajudaram a concretizar estes postulados... (RUDER, 1959a p.364)

O grau de exclusão de Tschichold com relação aos tipos grotescos, afinal espelha esta mesma rigidez. As sem serifa não são um conjunto indiferenciado, em que apenas a Gill Sans é poupada de seu “veredicto aniquilador...”. Ruder explora o caráter generalizante do argumento de Tschichold perguntando – “De qual grotesca está se falando? Das grotescas da época entre guerras...? Das criações de nossos dias...? Da Univers de Adrian Frutiger...?” – e denuncia a arbitrariedade na idéia de reduzir as possibilidades tipográficas a determinadas configurações dos tipos, qualquer que sejam estas:

Fala-se de adoradores da Grotesca, de fanáticos, da esterilidade destes adeptos nos assuntos da escrita. Para esta espécie de profissionais também temos pouco respeito; estes não são os expoentes de uma tipografia atual [...]. O estreitamento das possibilidades tipográficas na Grotesca da Berthold [,,,] é tão ridículo quanto a crença de que a *Antiqua* do Renascimento seria a única forma de escrita para os nossos dias e todos os tempos futuros. É realmente absurdo trocar um fanatismo por outro. (Idem)

É nesta perspectiva inclusiva que Ruder defende as qualidades das sem serifa, procurando demonstrar que podem suportar os ataques contra sua forma e legibilidade. A defesa é veemente – Ruder foi quem mais exaustivamente explorou as possibilidades do sistema Univers em seus exercícios didáticos; seus trabalhos gráficos e seus textos manifestam sua preferência pela tipografia sem serifa –, mas não é absoluta. Em certos aspectos, como por exemplo, no quesito da legibilidade e conforto de leitura, associa-se a Tschichold em algumas de suas observações, sem no entanto aceitar seu radicalismo:

Concordamos que a maioria das atuais fontes grotescas é inferior em legibilidade a outros tipos. A mais legível é a Gill Sans Serif, que não é oriunda da tradição [das grotescas]. A mudança de força no traçado e sua proporcionalidade demonstram que a *Antiqua* permanece ativa na Gill. [...] As grotescas da época entre guerras queriam romper com a tradição; tratava-se de criar ‘a fonte de nossa época’. Este caráter demonstrativo gerou ‘crias típicas de seu tempo’, e impossibilita seu uso em nosso tempo. **Não se pode fazer manifestos por trinta anos seguidos.** (Ibidem, p.368, destaque nosso)

Ultrapassados os exageros típicos das fases de mudança, o processo deflagrado não tem mais retorno: **“as sem serifa são uma necessidade legítima do nosso tempo, e seu lugar está assegurado ao lado das fontes clássicas.** Esta necessidade está tão fortemente consolidada que não pode ser confundida com especulações da moda” (Idem, destaque nosso).¹²⁷

¹²⁷ Esta necessidade se identifica também com o “impulso para o essencial, o elementar”, a aversão ao patético, a forma que se desenvolve de dentro para fora, a beleza que resulta exatamente da “atitude despreziosa e comprometida com a finalidade”. O caráter elementar das sem serifa, sua “rudeza” está assim fora de discussão:

As grotescas são as fontes com formulação mais concisa. Não nos diz respeito repreender sua rudeza. Suas formas são muito sensíveis, porque a percepção não é desviada por nenhum adorno. Cada fraqueza formal é imediatamente visível, e é preciso uma habilidade completamente amadurecida para se desenhar uma boa fonte grotesca”. (Ibidem, p. 368)

A idéia de que cada categoria de desenho do tipo está vinculada a uma determinada área de aplicação deveria ser superada: “a boa fonte grotesca é um produto tão sensível e artístico que a consideramos digna para utilização em todas as áreas”.

Mas há especificidades a serem observadas que sugerem vantagens nas sem serifa para as demandas da comunicação na escala pública: as fontes clássicas (Garamond, Baskerville, Bodoni, etc.) enraízam-se na sua época, “sua essência é a intimidade [o detalhe]”, seu desenho original não aceita com naturalidade as variações de peso e largura que podem compor uma família tipográfica sem serifa. Por outro lado, preservam alguma relação como o “espaço lingüístico” em que foram criadas: “a Baskerville, apresentada na língua inglesa, mostra sua completa beleza, porém no texto alemão ela modifica sua característica. O excesso de letras maiúsculas, consoantes e ligaturas causam uma desvalorização sensível de suas qualidades formais.” A sem serifa, por seu caráter elementar, se situa “acima das especificidades nacionais, cada idioma pode falar através dela. Quase se está tentado a defini-la como neutra” (Ibidem, p.371).

A necessidade de uma comunicação competitiva, com trânsito internacional, trouxe a demanda por uma tipografia vigorosa e ao mesmo tempo versátil, que só pôde ser concretizada numa boa grotesca, em outras palavras, nas diversas versões da Univers.

Finalmente, o texto de Ruder termina por demonstrar o anacronismo da insistência nesta polêmica. Independente das distorções e exageros que possam ter sido cometidos em nome da “modernidade”, não se pode negar o que foi conquistado. O tempo agora não é mais o de inventar, mas o de amadurecer, desenvolver e consolidar o que foi tão duramente discutido e experimentado:

Em resumo, consideramos a maneira com que Tschichold dá vazão ao seu mau humor pouco útil ao objeto: “aquí Grotesca, aquí *Antiqua*! Aquí eixo central, aquí assimetria! **Não se pode colocar em discussão a tipografia moderna e se ocupar apenas com seus disparates...** Além do mais, todos nós temos preocupações em comum. Também estamos inquietos com a captura de efeitos para a criação de fontes. Também recusamos degradar as letras e a composição em meras manchas e superfícies cinzas. [...]. A degradação do artesanato apresenta-se freqüentemente na roupagem moderna e cabe a nós desmascará-la. Não estamos sozinhos com estas preocupações em nossa profissão. A grande arte, assim como a arte aplicada, foi abrangida pela onda do moderno. Mal há uma loja de móveis que não palpíte por suas criações modernas. A ‘nova tendência’ devora a si mesma em todas as áreas da convivência humana. Pode-se lamentar o pobre público, quando não pode mais diferenciar o ‘moderno’ do moderno.

Mas isto não nos leva a fugir da tipografia contemporânea para um mundo no espaço vazio, sem problemas. Exatamente agora surge o compromisso de aprender a diferenciar o genuíno do não genuíno, e a desviar a atenção para o essencial. Sabemos muito bem que o tempo dos manifestos já passou. Agora já não se faz mais passeatas, agora se trabalha. Trata-se da afirmação dos conhecimentos adquiridos e seu aperfeiçoamento. Isto significa um trabalho penoso por muitos anos, sem a possibilidade de se colocar à luz dos holofotes. (Ibidem, p.371, destaque nosso)

Karl Gerstner: Tipografia integral (*Integrale Typographie*, 1959)¹²⁸

Se Ruder apoiava-se em argumentos especificamente relacionados à tipografia para responder, quase pontualmente, as questões levantadas por Tschichold, é Gerstner quem faz uma síntese conclusiva, ampliando o foco e os termos da discussão: não se trata de defender esta ou aquela variante tipográfica, não se trata (e nunca se tratou) de estigmatizar estilos baseados nestes ou naqueles critérios; o Design moderno já é um território estabelecido, portanto, trata-se agora de compreender e desenvolver os conceitos mais amplos que lhe dão sustentação:

O tempo dos precursores e dos ismos já passou. Depois das aventuras dos anos dez e vinte, nós somos os sedentários, os colonos.

O continente do desenho moderno não só já está descoberto, como também aparece registrado em diversos mapas. Os ismos são os países neste mapa virtual, cada um delimitado em relação aos demais, como na geografia escolar. E como acontece em todos os livros escolares, isto é ao mesmo tempo correto e incorreto. Porque atualmente as delimitações entre os ismos começam a diluir-se. [...] Já é hora de ganhar distância em relação às teses da 'nova tipografia' ou 'elemental' de 1920 e da 'tipografia funcional' de 1940. (GERSTNER [1959] In: GERSTNER, 1979 p.55, destaque nosso)

Citando trechos equivalentes de um e de outro, Gerstner declara de maneira clara e incontestável o que já se revelava como óbvio: a tipografia "funcional" de Bill de 1946 já estava enunciada na tipografia "elemental" de Tschichold de 1928, e era sinalizada cinco anos antes por Moholy-Nagy; estas "teses", que levaram a uma "revolução tipográfica", provocando discussões ao longo de todo este tempo, "hoje não são mais matéria de controvérsia, estão admitidas em todo o mundo, e como consequência, perderam seu objetivo, sua atualidade". Parâmetros fundamentais para a tipografia moderna, articulados nos anos vinte, derivados e motivadores de intensas especulações teóricas e práticas, hoje são apenas *naturais*. Mas se as "teses" se tornaram naturais, e portanto permanecem, os critérios generalizantes que se fizeram demonstrativos destas teses, perderam o sentido:

Nos anos 1920, por exemplo, se reivindicou pela primeira vez de modo programático, que a tipografia se baseasse nos dados de seu material, nos elementos tipográficos básicos. Hoje em dia é inimaginável que *não* se baseasse nestes elementos.

Mas enquanto as teses dos precursores, em sua maior parte, se tornaram naturais, os critérios estéticos resultaram antiquados, na sua maioria. (Idem, destaque nosso)

Por "critérios estéticos", Gerstner entende as formulações dogmáticas que justamente se enrijeceram como pontos focais de discussão: se o tipo de letra do século 20 é a sem serifa, se a expressão contemporânea autêntica é a composição simétrica ou assimétrica, se o tipo poderia ser colocado na vertical, etc. Tais

¹²⁸ Originalmente publicado na revista *Typographische Monatsblätter*, vol.78, n.6/7, Jun/Jul, 1959. *Integrale Typographie* também era o título geral desta edição especial da TM, que apresentava um panorama geral da Tipografia Suíça, em face aos ataques recentes de Jan Tschichold. Republicado em 1964 no livro de Karl Gerstner *Programme entwerfen*, com algumas alterações que ficam demonstradas pelas datas de algumas referências do texto e exemplos ilustrativos. O livro foi editado em inglês (*Designing programmes*, 1968) e espanhol (*Diseñar programas*, 1979). A versão em espanhol foi adotada neste trabalho.

formulações foram úteis no seu tempo, mas já cumpriram seu propósito: “... **agora, tudo é estilisticamente possível, tudo é atual**” (Ibidem, p.55-56, destaque nosso).

Percebe-se neste texto de Gerstner o que estava sugerido por Paul Renner e Emil Ruder, e já se encontrava nos discursos com o ânimo radical de Tschichold e Max Bill: é a *integridade da forma* que se busca (a forma que nasce do conteúdo, que responde a uma idéia), o *estilo* é uma mera consequência.

Por “teses”, entende os princípios que deram sustentação teórica e ideológica à Nova Tipografia, e por conseguinte à tipografia moderna, em correspondência com a ideologia do Design moderno em geral, princípios estes que se coordenam, ou têm como eixo, a idéia de *função*. O que chama “tipografia integral” é uma ampliação e reafirmação daquelas “teses”, e resulta numa descrição, no âmbito da tipografia, do enfoque que caracteriza o pensamento projetual do Design como uma articulação consciente entre valores da forma (sub-entendendo considerações de natureza estética) e valores da função:

A tipografia não é uma arte **apesar** de estar a serviço de uma tarefa, mas **precisamente por isto**. A liberdade do designer não se encontra à margem [fora das condições] do seu trabalho, mas constitui seu verdadeiro núcleo. O designer tipográfico só será livre para realizar algo artístico quando compreender e pensar suas tarefas em todas as suas partes [considerando todos os aspectos envolvidos]. E toda a solução encontrada sobre esta base será uma solução integral, constituirá uma unidade de discurso (*lenguaje*) e escrita (*escritura*), de conteúdo e forma. (Idem, destaque nosso)

Integral significa “condensado em um *todo*”, e a tipografia exprime de modo exemplar a noção de que o *todo* é maior do que a soma das partes, pois trabalha com elementos predefinidos que só adquirem um determinado sentido mediante determinadas combinações: “O tipógrafo ‘compõe’. Compõe tipos para formar palavras, palavras para formar frases [...]. **Na tipografia fica manifestada a importância que o conjunto, em sua integridade, constitui para a língua**” (Ibidem, p. 56-57, destaque nosso).

Trabalhando com combinações que não representam nada além de ritmos e sons das próprias letras, com “palavras que não o são, por não possuírem sentido”, os poetas dadaístas realçaram o valor expressivo da tipografia como elemento visual. O *todo* adquire um sentido que transcende, ultrapassa a qualidade representacional, remissiva, das palavras. Adquire um sentido *dele mesmo*.¹²⁹

Em Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897), como na poesia concreta recente, a efetividade do poema está vinculada à sua configuração impressa, sugerindo, como queria Lissitzky em 1925, a criação simultânea – e não sucessiva – do texto e de sua imagem, levando ao extremo a relação entre o conteúdo e a configuração de um texto.¹³⁰ Se em Schwitters temos “pura combinação de letras”, em Mallarmé (e na

¹²⁹ Gerstner cita a *Sonata pristina* de Kurt Schwitters, com tipografia de Jan Tschichold (1932), como “exemplo de concordância entre a configuração elemental lingüística e a tipográfica”, apresentando a primeira página como ilustração (Ibidem, p.57).

¹³⁰ No texto citado, Lissitzky dirigia-se ao leitor convocando-o a “exigir que o escritor realmente componha o que escreve. Porque suas idéias chegam a você pelos olhos, e não pelos ouvidos. Por isto a forma (*la plastica*) tipográfica deveria realizar com sua visualidade o que a voz do orador cria a partir destas idéias” (Lissitzky [1925]: *Typographische Tatsachen*, apud GERSTNER 1979 p.58).

poesia silenciosa dos concretos), temos “constelações de palavras”, ou (referindo-se à poesia de Eugen Gomringer) “pontos mutuamente relacionados no espaço, pelos quais passeia a fantasia do leitor” (Ibidem, p.58).¹³¹

As referências tomadas da poesia (“que [Gerstner destaca] não constituem de modo algum uma antologia de ações pioneiras”) refletem aspectos de um mesmo princípio e sugerem que a distância entre o poeta e a realidade cotidiana é apenas aparente: aquelas “constelações artisticamente condensadas” são aparentadas aos *slogans*, às “chamadas” dos cartazes, às sínteses impactantes – quase enigmáticas – das manchetes dos jornais, aos textos telegráficos dos objetos de sinalização; as palavras abstratas de Schwitters são comparadas com a profusão de siglas, de nomes formados por combinações aleatórias de letras de efeito gráfico e sonoro (como, por exemplo, Xerox), de palavras deduzidas de abreviações (ESSO para S.O. – Standart Oil), etc.¹³²

Gerstner traça paralelos entre aquelas manifestações poéticas e as formas de discurso que se desenvolveram na comunicação contemporânea, com exemplos que destacam a ênfase na síntese, na economia de elementos e na interação do leitor como um *complementador da mensagem*. Sem privilegiar nenhuma preferência estilística, os exemplos apresentados pretendem realçar princípios que embasaram a moderna tipografia, e, de tão absorvidos, se tornaram óbvios ou naturais.¹³³

A nós interessa que o efeito de tais palavras não reside só nas palavras, mas no conteúdo de sua comunicação. [...] **O conteúdo da língua e sua apresentação dão lugar de maneira conjunta, cumulativamente, a uma nova unidade.** [...]

Quero focar o tema da *tipografia integral*, da relação entre *língua* e *escrita*, a partir do maior número possível de facetas. Para fazê-lo, não posso evitar tocar em coisas que, na perspectiva atual, podem parecer naturais, triviais. [...] Assim, por exemplo, se aceita como natural que num cartaz [...] o texto tenha sido reduzido ao mínimo, aos nomes e datas destacados segundo sua importância; o resto, o leitor completa. A comunicação, ainda que use exclusivamente o texto, não é tanto lida quanto ‘vista’.

Com o emprego de meios elementares, o cartaz cumpre de modo modelar sua função: informa ao leitor pela via mais rápida, ilustra literalmente ao primeiro golpe de vista. O conteúdo e a forma estão em concordância. (Ibidem, p. 59)

¹³¹ Além de Mallarmé e Schwitters, outros autores que exploraram a forma tipográfica na poesia e literatura no início do século 20 são citados, entre os quais: Stephan George (com design de Melchior Lechter, 1987) Arno Holz (1988), Appolinaire, Marinetti (1919), Käthe Steinitz e Theo van Doesburg (1925), Mayakowsky (com design de Lissitzky, 1923); entre as criações fonéticas dadaístas, cita também Hugo Ball e Roul Haussmann; na poesia concreta, cita, entre outros, Eugen Gomringer, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Helmut Heissenbüttel (Ibidem, p.73: Notas 7,8,12).

¹³² Sabe-se, e Gerstner destaca (GERSTNER, op.cit., p.58), que a invenção de Mallarmé em *Un Coup de dés*, baseada na concepção da página como unidade, derivou de sua extensa análise e observação da língua, da música e dos objetos gráficos como livros, cartazes e jornais. Do mesmo modo, a tipografia comercial de finais do século 19 e início do século 20 exerceu influência significativa para as manifestações gráficas do Dada, Futurismo e Construtivismo, e vice-versa (ver DRUCKER, 1994 p.102-3).

¹³³ Os exemplos apresentados incluem a primeira página do *Daily News* (1960?), com manchete telegráfica sobre o casamento da princesa Margareth; o cartaz de Max Bill *Alianz* (1942), que dispensa a menção ao fato de que se trata de uma exposição de arte; e um folheto promocional do *New York Times* (1958), que introduz a seqüência temporal (a mensagem vai se desdobrando em cinco páginas) para intensificar o efeito comunicativo (GERSTNER[1959] In:GERSTNER, 1979 p.59-61).

Se estes fundamentos já foram incorporados ao ponto de passarem desapercibidos, trata-se agora de ampliar sua esfera de irradiação. Os problemas da comunicação tornam-se mais complexos, mas partem deste mesmo patamar. Agora já não se resumem a soluções para objetos específicos, mas envolvem *sistemas integrais* – a demanda pela imagem visual, pelos grandes sistemas públicos de informação – que presumem o planejamento de estruturas de coordenação:

Os problemas já foram colocados e resolvidos. Resolvidos de tal forma que ainda hoje em dia os resultados continuam sendo exemplares, totalmente vivos.[...]

Em resumo, os fundamentos da tipografia ‘elemental’ e ‘funcional’ continuam sendo basicamente válidos, e se cumprem sobre uma base muito ampla.

Sem dúvida, a nivelação desta base ampla é o que precisamente ameaça eliminar os ganhos individuais. Hoje existe o perigo que os conhecimentos e as experiências dos precursores, o já alcançado e universalmente reconhecido, derive em meros formalismos e se converta em moda. A realização do sonho ameaça tornar-se pesadelo. **Aqui há de intervir o designer**, que há de buscar uma totalidade maior; não tanto solucionando cada vez de novo, cada tarefa individual, mas criando antes de tudo estruturas, das quais podem derivar-se as distintas soluções. (Ibidem, p. 72, destaques nossos)

O foco desloca-se portanto de diretrizes formais (os “ganhos individuais” que eventualmente resultam em receitas estilísticas), e se amplia para o **método** (princípios e técnicas instrumentais que antecedem a *forma*, mas exercem alguma determinação sobre suas possíveis manifestações). A noção da *estrutura* como um *programa*, que coordena e operacionaliza uma diversidade de soluções, cristaliza, no âmbito da comunicação, aspectos que se delineavam como característicos de uma metodologia para a abordagem do problema, própria do Design: o pensamento sistemático, analítico, correspondendo à idéia da *objetividade*; a racionalização de processos e etapas, correspondendo à *produtividade*; a *criatividade* a partir de parâmetros ou condicionamentos predefinidos; a *integridade* da solução baseada na coerência (ou lógica) interna de sua construção.

Com exemplos de programas de Identidade Visual apoiados na flexibilidade de soluções deduzidas de rigorosas estruturas, Gerstner extrapola o tema da tipografia, abrangendo o âmbito mais amplo do Design Gráfico. O símbolo (*Boîte à musique* (p.62-3) ; *Holzäpfel* (p.68-9)) ou o logotipo (*Bech Electronic* (p.64-5)) não precisam estar presos a uma configuração fixa, mas podem assumir variações que atendam ao objeto gráfico e ao objetivo específico de cada aplicação. A ênfase na estrutura como método passa a ser o *critério* projetual dominante:

Isto [a criação de estruturas das quais derivam diversas soluções] **confere ao trabalho do designer uma nova dimensão, a do planejamento**, tanto a partir da língua [do texto] quanto a partir da letra. Uma vez planejada, a estrutura abarca sempre o todo e torna possível o individual. Com isto o trabalho se torna mais complexo, pressupõe uma redobrada colaboração entre todos os implicados. Mas neste ponto volta a ser interessante projetar (*diseñar*), vale a pena o tempo e esforço investidos no desenvolvimento da estrutura, pois logo serão recuperados nos trabalhos de detalhe. E, finalmente, das experiências nascem também idéias para o trabalho posterior no objeto individual. **Em resumo: do ponto de vista da estrutura do conjunto, do integral, o projeto adquire uma nova constância, nova atualidade, novo sentido nesta época de rápida produção e rápido desgaste de todo produto impresso.** (Ibidem, p.72, destaques nossos)

O “novo sentido do projeto” (ou o que chamamos Design Gráfico), apóia-se em princípios centrados na tipografia, mas expande seus limites. Trabalhando nesta direção, as formulações que se criam agregam novas possibilidades a partir da compreensão responsável (ou comprometida com valores que consubstanciam esta prática) das novas demandas inerentes aos desenvolvimentos assumidos pela sociedade. Não se tratam portanto de estilos, mas de manifestações da linguagem gráfica segundo uma filosofia de pensamento:

O que tenho tentado demonstrar ao longo destas páginas não pode ser um novo estilo tipográfico. Porque a ‘nova tipografia’ não foi uma moda estilística arbitrária que tenha cumprido sua tarefa. Foi a transcendental reordenação de nosso mais importante meio de comunicação, a escrita, numa época transcendentalmente mudada. **O que devemos e podemos fazer hoje não é mudar os princípios herdados, mas ampliá-los, de acordo com suas novas tarefas: do elemental, funcional, ao estrutural, integral. Esta é a matéria para novos critérios.**

(Idem, destaque nosso)

4.3

Emil Ruder

Emil Ruder (1914 -1970) iniciou-se muito cedo no ofício da tipografia, dedicando-se ao seu estudo, ensino e prática por toda a vida. Nascido na Basileia, um dos pólos irradiadores da qualidade tipográfica na Suíça, aos quinze anos começou seu treinamento como tipógrafo-compositor (*typesetter*) em Zurique, outro importante centro difusor desta atividade. Foi portanto em 1929, no apogeu da Nova Tipografia e fase de grande influência da Bauhaus e do movimento moderno em geral na Europa, que ocorreu sua aproximação com o meio tipográfico e a comunicação impressa.

Ruder complementou sua formação em Paris (1938-39) e na Escola de Artes e Ofícios (Kunstgewerbeschule) de Zurique, onde estudou composição e impressão. Em 1942 começou a trabalhar como tipógrafo *free-lancer* e assumiu o cargo de professor especialista em tipografia na Allgemeine Gewerbeschule na Basileia, onde permaneceu até o fim de sua vida (como diretor, desde 1965), e de onde iria exercer, através do ensino e da vasta publicação de textos, significativa influência para os rumos do Design Gráfico moderno.¹³⁴(KINROSS, 2004 p.148; FRIEDL et al.,1998 p.456; TM, 1971 p.174)

Assim como Tschichold, transitava de um profundo envolvimento com a experiência da prática tipográfica para o terreno das idéias, o que lhe possibilitou um método peculiar de compreensão e abordagem do elemento tipográfico e de sua relação com o espaço. O ensino e a tipografia de Ruder ancoravam-se na **técnica** não como condição limitadora, mas como um patamar referencial de onde inúmeras investigações criativas podiam ser desencadeadas.

O pensamento sistemático e a lógica construtiva que caracterizam o trabalho de Ruder, refletem, com as singularidades inerentes ao seu modo particular de ver a tipografia e transmitir este ensinamento, o desenvolvimento que aqueles princípios inaugurados e difundidos com a Nova Tipografia assumiram a partir dos anos 1930, principalmente na Suíça. Clareza, objetividade, economia de elementos, e a orientação no espaço através de relações matemáticas precisas constituem parte do ferramental que, não sem a contrariedade de seus praticantes, ficou conhecido como o “estilo suíço” na comunicação impressa.

Mas independente das inclinações formais que tipificam este modo de concepção tipográfica (a expressão purista, minimalista, sob forte influência da arte concreta; o uso das sem serifa, particularmente a Akzidenz Grotesca, a Univers e a Helvetica; poucos corpos de letra, textos registrados pela esquerda; uso de formatos quadrados, margens reduzidas, grades modulares de diagramação definidas pelas

¹³⁴ Entre os textos publicados estão diversos artigos sobre o tema da tipografia nas revistas especializadas *Typographische Monatsblätter*, *Schweizer Lehrerzeitung*, *Werk*, *Form und Technik*, *Druckspiegel*; em 1967, Ruder lançou pela editora Teufen o livro *Typographie*, ainda hoje uma importante fonte de estudo e referência – o livro permanece em edição – (FRIEDL et al., 1998 p.456). Entre os trabalhos gráficos, destacam-se cartazes para o Gewerbemuseum e o Kunstmuseum da Basileia, e projetos de catálogos e livros (*IDEA*, 1980 p.44).

medidas tipográficas) o processo de pensamento envolvido naquela abordagem representou um amadurecimento para a prática do DG, configurando um instrumental eficiente que contribuiu para delinear com mais nitidez seus contornos como profissão.

O compromisso com a realização de objetos gráficos que, além de cumprirem sua utilidade prática, representassem também uma intervenção cultural – ou seja, a ambição de que estes objetos resultassem numa contribuição tanto estética quanto funcional – permanecia como a energia latente que dava vida e sentido a esta prática, nutrindo-a com especulações teóricas. Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Armin Hofmann, e, representando uma geração posterior, Karl Gerstner (este último, formado por Ruder, na Basileia) foram alguns dos que, junto com Emil Ruder, ajudaram a consolidar e sistematizar os parâmetros que ficaram conhecidos como característicos da escola suíça, tanto no âmbito da teoria quanto da prática.

Emil Ruder e a tipografia da ordem

Em 1959 um caráter de movimento já se estabelecia entre os praticantes da tipografia na Suíça e a consciência de sua força como uma influência internacional era reafirmada através das revistas *TM (Typographische Monatsblätter)* – a edição especial *Integrale Typographie* (que além de responder aos questionamentos de Tschichold, fazia uma ampla apresentação da produção gráfica suíça recente) –, *Neue Grafik*, lançada em 1958 pelo grupo de Zurique (Richard Lohse, J. Müller-Brockmann, Hans Neuburg e Carlo Vivarelli), e também pela revista *Graphis*, que naquele ano publicava o artigo de Ruder *The typography of order*, o primeiro a delinear princípios orientadores para a prática, ficando conhecido como uma espécie de manifesto da Tipografia Suíça. Na curta introdução, o editor Walter Herdeg destacava a importância daquele movimento e apresentava Emil Ruder como um porta-voz credenciado para sintetizar, para um público mais amplo, seus parâmetros estruturais:

Nos últimos anos a Suíça produziu uma nova forma de tipografia que está rapidamente ganhando terreno. Conhecida pelo resto do mundo como 'tipografia suíça', espalhou-se de dois centros, Basileia e Zurique. Pedimos a um de seus mais ativos expoentes, Emil Ruder, que tem ensinado tipografia por dezessete anos na Escola de Arte Aplicada da Basileia (Allgemeine Gewerbeschule), que desse a nossos leitores um resumo dos princípios que sustentam este novo movimento. Suas declarações teóricas são seguidas por exemplos de aplicações práticas em diversos tipos de material impresso. ¹³⁵ (HERDEG In: RUDER, 1959b p.404)

¹³⁵ Os exemplos apresentados, num total de 26 ilustrações, incluem poucos trabalhos de Ruder e de outros profissionais, como Siegfried Odermatt, Nelly Rudin (do ateliê Müller-Brockmann), Armin Hofmann e, na maior parte, trabalhos de seus alunos, entre os quais destaca-se, pela notoriedade, Karl Gerstner (ver RUDER, 1959b p.408-413).

Com um título que estabelece de imediato uma abordagem em que predomina a racionalidade – *A tipografia da ordem* –, Ruder começa seu texto apresentando a tipografia como um **meio** (pode-se dizer, um instrumento) **de ordenação** dos diversos conteúdos do *layout*. Fica aqui subentendida, portanto, uma peculiar atenção à tipografia enquanto sistema operacional propiciador de uma metodologia (ou mesmo, de uma técnica) para a orientação no espaço e organização de informações de natureza diversificada – textos e imagens de diferentes categorias.

A despeito das acusações de excessivo formalismo que marcaram muitas interpretações da escola suíça (entre seus contemporâneos, Tschichold foi dos mais veementes), Ruder enfatiza a dimensão funcional e utilitária da tipografia, em contraposição à aura ou caráter artístico que desde o início permearam esta prática:

A tipografia é vista essencialmente (*primarily*) como um meio de ordenar os vários constituintes de um *layout*. Postulados estritamente artísticos e [puras] criações não estão mais envolvidos; o empenho é simplesmente no sentido de encontrar uma resposta formalmente e funcionalmente satisfatória às exigências da vida cotidiana. (RUDER, 1959b p.404)

Assim, o primeiro pressuposto que se estabelece é a **função**, entendida como **facilidade e conforto de leitura**. E para atender a este requisito básico, suas prescrições dizem respeito ao domínio técnico e sensível da composição tipográfica: volume de texto na página, quantidade de caracteres por linha, espaçamento adequado e harmônico entre letras, palavras e nas entrelinhas. Somente com estas condições plenamente satisfatórias é que se pode investir na questão da forma:

A regra de que um texto deva ser facilmente legível é incondicional. A quantidade de texto disposta em qualquer página não deve ser maior do que o leitor possa prontamente dar conta; linhas com mais de sessenta letras são consideradas difíceis de ler; os espaços entre palavras e entre linhas devem ser firmemente inter-relacionados e têm a maior influência para a leitura sem esforço. Somente quando estes quesitos elementares tenham sido preenchidos é que se coloca o problema da forma. (Idem)

Independente de sua inquestionável atenção à forma, que aparece tanto nos seus trabalhos quanto nos de seus alunos, Ruder dedicou-se especialmente a investigar sobre o equilíbrio entre forma e função, no sentido de distinguir e evidenciar em suas análises a predominância de um destes aspectos. Esta questão é um dos temas desenvolvidos na seqüência deste texto, com exemplos que exploram o problema didaticamente. A valorização do componente estético e a sensibilidade com que contrabalança o rigor de sua aproximação com a tipografia ficam patentes em todo o seu discurso, como por exemplo, no modo como conclui este seu pensamento: **“Estas regras, no entanto, de modo algum implicam em qualquer restrição da liberdade criativa, a favor de um sistema inflexível”** (Idem, destaque nosso).

O segundo pressuposto é a **natureza mecânica da tipografia**, caracterizada pela composição de tipos e espaços com dimensões exatas, obedecendo a um padrão retangular. Estas características “...pedem estruturas claras de tipos, ordenadamente dispostos, em formas concisas, sóbrias, compactas”. Ruder enfatiza aqui a diferença entre o material tipográfico, sua forma de escrita neutra, impessoal, predefinida, moldada, e o caráter gestual, espontâneo, de outras manifestações gráficas. E observa o valor do contraste que decorre do respeito

consciente a esta diferença: “A linha livre, sem entraves, de uma ilustração – um fio de cabelo, um pedaço de corda – irá prover o mais intenso contraste”. Por outro lado, afastar-se do caráter próprio da tipografia por imitação a outros meios (a litografia, por exemplo) seria sempre uma inadequação:

Todas as tentativas de infringir estas regras são prejudiciais à boa tipografia. Irregularidades nas formas dos caracteres, ou letras alternativas introduzidas para trazer variedade a um único tipo (*typeface*), embora por vezes desculpadas por citar o elemento ‘artesanal’ na tipografia, são intromissões estranhas que realmente vieram de outras técnicas de reprodução. (Idem)

A partir destes dois pressupostos, Ruder sintetiza os princípios orientadores da escola suíça, através de cinco tópicos (ou temas), apresentados com exemplos que ilustram sua exposição pacientemente didática. Depois da explosão efusiva e criativa dos anos 1920, os valores que marcaram a Nova Tipografia eram agora metodicamente analisados e sistematizados:

- **Inter-relação entre forma e função** – “Quando letras são usadas para construir linhas de palavras e áreas tipográficas, surgem problemas de forma e função”. Ruder observa a expressão plástica da tipografia, a possível intensificação de sua forma sobre o caráter de signo para representação de sons. Trabalha com esta idéia experimentalmente, através de seis exemplos em que a palavra *buch* (livro, usada em caixa-baixa), no mesmo tipo e corpo mas em diferentes organizações em relação ao campo quadrado, apresenta graus decrescentes de automatismo de leitura, até destruir-se a identificação verbal. Ampliar o interesse na forma (da letra) significa prejudicar a função (do signo). Por outro lado, as qualidades formais – mais facilmente reconhecidas quando o texto é menos compreensível, como na língua estrangeira – podem ser direcionadas para intensificar o sentido da informação.

O equilíbrio entre a ênfase na forma (o padrão gráfico) e a ênfase no conteúdo (a estrita legibilidade) é, por natureza, um equilíbrio *em tensão*: **“Não é fácil, de modo algum, alcançar o balanceamento correto entre função e forma, porque mesmo um leve enfraquecimento de um desses aspectos pode resultar em que seja dominado pelo outro”** (Idem, destaque nosso).¹³⁶

Este tema, desenvolvido aqui de modo elementar mas com muita clareza, tem permanecido como uma questão crucial na tipografia, com polarizações que variam desde as reações indignadas às incursões formais da NT nos anos 1920/30, até a sofisticada destruição da linearidade e conforto de leitura pelos desconstrucionistas dos anos 1990.

- **O valor do espaço não impresso** – Tudo é *forma*, letras e espaços. A observação e exploração da forma dos caracteres tipográficos se estende a seus espaços internos e espaços circundantes; o espaçamento entre letras, palavras e linhas tem grande influência tanto no aspecto formal quanto na legibilidade de um texto. Este argumento é facilmente demonstrado no exemplo apresentado, em que a percepção se alterna entre forma e contra-forma, tornando-as equivalentes.

¹³⁶ Vale lembrar que, naquele mesmo ano, no artigo *Integrale Typographie* (TM, 1959), Gerstner apresentava uma visão mais radical sobre a relação entre o conteúdo (o texto) e a forma (o arranjo tipográfico), considerados não como dois processos consecutivos, mas como elementos que se interpenetram, criando uma nova unidade comunicativa (ver seção 4.2, p.148-149).

O leitor é levado a penetrar nas qualidades e valores da pura forma, esquecido do condicionamento e familiaridade com as letras: “Juntas, as três letras [i,l,o] produzem um vivo e poderoso padrão branco. O espaço não impresso tem valor próprio, do qual a tipografia faz uso deliberado” (Idem).

- **O projeto integrado** – Aqui é introduzida a idéia de *sistema*, de *programa*, em contraposição a uma prática de soluções isoladas. O pensamento lógico, a atitude projetual, são invocados como definidores de um princípio do trabalho. Este princípio, evidenciado nas publicações de várias páginas (em que uma mesma lógica deve refletir-se na variedade de situações que se apresentam), se estende a outros tipos de impressos, como, por exemplo, os de correspondência institucional, onde a unidade da expressão gráfica e tipográfica claramente se apresenta como um valor de *identidade*; o *todo* (a integridade do conjunto) é maior do que a soma das partes:

O declínio da tipografia na virada do século manifestou-se pela falha em criar qualquer elo formal unificando as páginas do produto impresso.

Um dos preceitos pelos quais a tipografia reabilitou-se desde o tempo de William Morris foi o de que as linhas [de texto] da frente e do verso da folha deviam estar no mesmo exato registro. Na tipografia contemporânea, a interconexão muito próxima entre todas as páginas de um produto impresso tornou-se um pressuposto tomado como garantido. [...] A papelaria de uma firma é desenhada para atingir o mesmo efeito unificado. (Ibidem, p. 406)

- **O recurso do *grid*** (grade de diagramação) – A base que estrutura o sistema e instrumentaliza a idéia do planejamento integrado é a grade (*grid*) modular. A partir da divisão vertical e horizontal do espaço se definem coordenadas que orientam o posicionamento e dimensionamento dos elementos do *layout*. A articulação irrestrita destas possibilidades confere, ao mesmo tempo, unidade e diversidade ao trabalho; por outro lado, operacionaliza o processo criativo:

Em materiais impressos com variações freqüentes de texto, como títulos e ilustrações de diferentes tamanhos, a configuração do *layout* pode ser baseada nas divisões de uma grade. A aceitação descomprometida das dimensões ditadas por esta grade resulta num projeto consistente e integrado. Quanto menores e mais numerosas forem as divisões da grade, maiores as possibilidades que oferece. (Idem)

- [a distinção entre] **Textos escritos e textos impressos** – A natureza mecânica (maquínica) da tipografia é novamente invocada como distintiva e particular em relação à escrita manual. Este aspecto é determinante para a forma dos tipos assim como para a configuração visual dos impressos.¹³⁷ Ruder insiste aqui num dos corolários da tipografia moderna (e do Design moderno em geral) – a

¹³⁷ No final dos anos 1950 a composição em metal e o processo tipográfico ainda permaneciam em atividade significativa, embora a fotocomposição (junto com o *offset*) já começasse a exercer importante presença no mercado de impressão. Especialmente na Europa, o impacto comercial desta nova tecnologia ainda não era expressivo, o que explica a efusiva saudação feita por Ruder – em 1959, na segunda edição da *Neue Grafik* e em 1961, na *TM* (vol.80 n.1) – por ocasião do lançamento da versão em metal da *Univers*, pela Monotype (KINROSS, 2004 p.137-138). Por outro lado, a introdução do processo fotomecânico para a composição de textos (assim como seu posterior desenvolvimento para o meio digital) se deu segundo o modelo de organização do sistema tipográfico, resguardando ainda resquícios do caráter mecânico do tipo, mesmo com a perda de sua materialidade corpórea (ver BRINGHURST, 2005 p.355).

coerência formal com os processos envolvidos na produção, a adequação sensível entre linguagem e técnica:

O caractere escrito é pessoal, espontâneo e único. O caractere impresso, fundido em quantidade a partir de um mesmo molde, repete-se indefinidamente na forma exatamente idêntica, e por isso é universal e impessoal. Sua natureza neutra e reservada permite ao tipógrafo ou designer (*Gestalter*) usá-lo em muitos novos modos de composição. Qualquer tentativa de obter a espontaneidade da escrita manual com caracteres impressos (mais particularmente, com tipos *script*) é fadada ao fracasso, pois são incompatíveis. (Idem)

Apresentando a reprodução de um texto manuscrito por Paul Klee e também sua versão tipográfica, observa que a emoção do artista permanece na escrita à mão – “...a agitação do escritor é claramente visível” – e desaparece na composição tipográfica: “...a comunicação se torna objetiva e documental” (Idem). A forma tipográfica tem um caráter que lhe é próprio; os tipos *script* serão sempre caricaturais, falhando em transmitir a carga espontânea e emocional típicas da escrita manual.

• [a relação entre] **Tipografia e imagens pictóricas** – A heterogeneidade de meios é agora tratada sob o prisma da integração. O princípio do projeto integrado, da unidade entre as partes e o todo, pressupõe a necessidade de estabelecer pontos de contato buscando referenciar e harmonizar diferentes linguagens ilustrativas com a tipografia. Ruder se aproxima deste tema chamando a atenção para a dificuldade envolvida, pois são diversos os meios (ou técnicas) utilizados:

Na arte oriental, figura e texto formam um todo indivisível. Nos dois casos as formas são definidas pela técnica do pincel, na pintura, e pelo [instrumento] gravador, na reprodução impressa. Nossa posição é menos afortunada, e é sempre difícil combinar figuras com a tipografia. Por esta razão, alcançar a harmonia neste aspecto é uma das tarefas mais importantes do tipógrafo contemporâneo. (Ibidem p.406)

Suas observações subentendem não só o olhar sensível, mas uma metodologia de observação e análise da forma (uma *metodologia visual*) para perceber valores e identificar possíveis modos de relação, seja por analogia ou aproximação, seja por contraste:...o peso da linha da ilustração em relação ao peso da linha tipográfica;... a forma de uma área tipográfica pode conectar-se a uma parte da figura; ... o “cinza” da mancha tipográfica pode ser enfatizado pelo contraste da força do preto na imagem fotográfica;... linhas predominantes na imagem determinam registros para o texto (Idem). Elementos de natureza diversa – texto e imagem – ficam ligados pela exploração consciente de suas características formais.

Os cinco tópicos apresentados por Ruder na verdade deflagram e sensibilizam a atenção a *problemas* envolvidos com o projeto gráfico. Não se trata de dar receitas para soluções, mas indicar o valor que cada um destes temas pode agregar ao trabalho, quando consistente e conscientemente considerado. Embora afeito a regras (o termo é bastante recorrente) Ruder apenas traça parâmetros para o *pensamento* no projeto, ampliando as condições de percepção e aproximação com os elementos gráficos e sugerindo a organização concisa e estruturada destes elementos. A noção de *ordem*, antes propagada por Tschichold, fica mais uma vez

ênfatisada: é esta ordem ou coerência interna, que se estabelece tanto pela exploração de características da forma quanto do conteúdo, que dá sentido e consistência ao trabalho gráfico. Ruder trabalha com a observação e o exame dos recursos que instrumentalizam esta ordem.

As ilustrações que se seguem (anúncios publicitários, comunicados de jornal, capas, páginas de catálogos, entre outros) recebem comentários que destacam algumas das qualidades sutis evocadas anteriormente, como por exemplo: "...A delicadeza do texto contrasta efetivamente com a monumentalidade do nome [anúncio de carpintaria]; ...Boa distribuição de valores no espaço branco [anúncio de jornal]; ... A mancha tipográfica ênfatisa a verticalidade da imagem [anúncio de produto farmacêutico]..." (Ibidem, p. 408-413).

Tornando visíveis valores abstratos de difícil compreensão pela exposição verbal, a seqüência de exemplos consolida aspectos fundamentais para a abordagem de projeto que se notabilizou com a escola suíça e cujo desenvolvimento iria caracterizar o Design Gráfico moderno.

Este modo de apresentação de idéias a partir de demonstrações visuais (uma "teoria" construída pela prática), típico dos discursos do DG ao longo do século 20, foi especialmente explorado por Ruder no seu livro *Typographie* (1967), onde os aspectos sumariamente tratados em *The typography of order* são retomados em profundidade e desdobrados numa análise minuciosa e sistemática das propriedades gráficas e funcionais da tipografia no âmbito mais amplo do Design.

Tipografia e Design

Em 1967, Emil Ruder sintetizou seu pensamento e método didático em agudas e minuciosas observações reunidas ao longo trinta e oito anos de contato com o meio tipográfico, vinte e cinco dos quais dedicados ao ensino: o livro *Typographie: ein Gestaltungslehrbuch (Typography: a manual of design)* tornou-se, por muitos anos, uma importante referência para a aproximação com o elemento tipográfico no âmbito do projeto gráfico. Ainda hoje reeditado, guardadas as discrepâncias decorrentes das mudanças tecnológicas e suas inevitáveis conseqüências no pensamento do projeto e nas relações de comunicação, permanece como um "tratado geral" sobre a *forma* tipográfica, talvez o único a cobrir e examinar, de maneira completa e sistemática, todas as propriedades inerentes à tipografia do ponto de vista de seu potencial como *elemento* do Design Gráfico.

Além de representar um treinamento para a percepção visual, ampliando a sensibilidade através de um grande volume de ilustrações – que vão estabelecendo paralelos entre a matéria tipográfica e manifestações da pintura, da escultura, da arquitetura, da música, da natureza, da paisagem urbana (da vida, de modo geral) – o que Ruder nos apresenta neste livro é também uma metodologia de análise para

aproximação com a *forma* (ou com o *problema* da comunicação gráfica) típica do processo de pensamento do Design: olhar com os olhos limpos, desvinculados o mais possível de convenções prévias; ver a estrutura através da forma conhecida; considerar a multiplicidade de aspectos envolvidos; distinguir e ordenar categorias diferenciadas no interior desta multiplicidade; investigar recursos e soluções que acrescentem informação (nova) à questão enfocada. Para Adrian Frutiger, no prefácio da quarta edição (In: RUDER, 1982 p.5), os ensinamentos de Ruder não dizem respeito só a uma filosofia de Design, mas de vida: “Sob os exemplos puramente pedagógicos de como conseguir proporções exatas, podemos distinguir uma rica filosofia, que transcendendo os problemas cotidianos, procura ensinar, com o exemplo, a sabedoria da vida”.

Sua visão da interdependência entre Design e Tipografia (subentendendo a estreita inter-relação entre o fazer criativo e a técnica) fica estabelecida no início do texto introdutório, quando justifica o título adotado para o livro afirmando, em última análise, que “Tipografia e design são virtualmente sinônimos”:

O título [...] deixa claro que a obra tipográfica nasce da confluência entre os procedimentos técnicos e o fenômeno criativo. Nessa área, a mais ínfima manipulação técnica se traduz, de fato, por uma expressão formal. **Não há tipógrafo que não seja um criador.** (RUDER, 1967 p.5 destaque nosso)

Alerta ainda que o termo “Manual” não deve sugerir o estabelecimento de regras para o trabalho – o que levaria ao enrijecimento dos parâmetros apresentados em meras formulações estilísticas – , mas sim a idéia de um guia para exploração dos recursos tipográficos: “Não é intenção deste livro oferecer receitas infalíveis nem reivindicar ter dito a última palavra sobre o assunto. [...] O futuro irá decidir se o autor foi bem sucedido em banir de seu texto e dos exemplos apresentados os excessos e modismos que são típicos de nossos dias” (Idem).

Aqui há uma referência sutil e testemunhal às simplificações que inevitavelmente ocorreram com a ampla disseminação e apropriação dos valores envolvidos com aquele modo de prática tipográfica, levando a que fosse interpretado, em muitos casos, predominantemente pelo que lhe é caricatural. Em 1967 a complexidade de pensamento que deu sustentação ao movimento moderno em geral (no qual se inserem os desenvolvimentos que impulsionaram a moderna tipografia) já tinha sido francamente incorporada e absorvida, e suas manifestações, inclusive na arte, já eram muitas vezes vistas sob o prisma superficial do estilo. Ruder comenta a estagnação que geralmente resulta da redução de idéias (por natureza, amplas, flexíveis) a fórmulas (restritas, limitadoras), referindo-se à experiência de seu próprio tempo:

Conhecemos os postulados modernos. Poderíamos acreditar que muito já foi feito em busca da ‘boa forma’ e que a sua independência está assegurada. No entanto, as aparências enganam. Com freqüência as realizações apenas expressam o gosto do momento. Afetação e aberrações artesanais que se auto proclamam modernistas encontram livre curso e geram grande confusão. Mesmo os mais otimistas devem concordar que um grande passo ainda precisa ser dado antes que o conhecimento atual conquiste o refinamento e a confiança necessários à produção de obras autênticas. (Idem)

Propõe que o conhecimento adquirido (que inclui não só as conquistas da tipografia moderna da primeira metade do século, mas o conhecimento acumulado pela tradição secular do ofício) seja sempre confrontado com “um sentido agudo de atualidade”, e a constante inquietação como um meio propulsor para novos desenvolvimentos. Daí a importância do treinamento com base na experimentação, uma característica de seu método de ensino:

Há dois aspectos essenciais no trabalho tipográfico: deve-se levar em conta o conhecimento adquirido e ter a mente receptiva à novidade. É notório que a tendência em satisfazer-se com o que já foi conquistado facilmente se degenera em complacência. **Por esta razão, o treinamento com a tipografia experimental, que envolve a transformação do ateliê num laboratório de ensaios, é agora mais necessário do que nunca, se a tipografia não quiser se petrificar em torno de princípios há tempo reconhecidos.** Não deve haver nenhum enfraquecimento na determinação de produzir um trabalho vital, que reflita o espírito de seu tempo; a dúvida e a inquietação são bons antídotos contra a tendência de seguir a linha do menor esforço. (Idem, destaque nosso)

Em meio à minuciosa investigação das propriedades do material tipográfico, a tese que se apresenta ao longo do livro reflete o mesmo pensamento enunciado por Max Bill em 1946 (*Über Typographie*), ao definir um dos princípios fundamentais para a tipografia suíça: é na exploração dos recursos inerentes à tipografia (e ao sistema de composição tipográfica, tal como ele foi estruturado) e das condições do conteúdo do trabalho – seu objetivo prático – onde se encontra a riqueza para a criação de uma expressão própria deste meio, e portanto peculiar, instigante, bela: “É a intenção deste livro demonstrar ao tipógrafo que talvez estejam precisamente na **restrição dos meios** à sua disposição e nos **objetivos práticos** a serem alcançados os fatores responsáveis pelo encanto de seu trabalho” (Idem, destaques nossos).

Entre os “objetivos práticos” destaca-se a função primordial da tipografia, enfatizada por diversas vezes, especialmente na frase que se tornou célebre:

A tipografia se submete a um objetivo preciso: transmitir informação pela escrita. Nenhum argumento ou consideração pode liberar a tipografia desta tarefa. **Um trabalho impresso que não possa ser lido torna-se um produto sem propósito.** (Ibidem, p.6, destaque nosso)

Esta função se amplia pelo compromisso que é também parte essencial da tipografia – propiciar a **difusão da informação**, a comunicação massiva. O livro, tradicionalmente considerado como objeto especial deste campo (“como nas edições luxuosas, artificialmente limitadas, da virada do século”), alinha-se com os outros tipos de impressos de natureza efêmera na produção de grande escala:

No começo do século 20 o bibliófilo já era alvo de críticas: a edição limitada de livros ‘meramente’ belos é absurda, um livro deve ser *belo* e *barato*. E isto pede edições nas maiores tiragens possíveis. **Hoje o livro tornou-se artigo de consumo, saiu da livraria para a loja de departamentos, o quiosque de rua, encontra-se lado a lado com o jornal, o folheto, o cartaz. É aqui, sem dúvida, que a tipografia encontrou plenamente seu objetivo como meio de comunicação de massas.** (Idem, destaque nosso)

Sem desmerecer a importância das edições requintadas do final do século 19 para o resgate do virtuosismo das obras clássicas da tipografia, Ruder descreve os valores secularmente conquistados que foram incorporados à moderna tipografia do

século 20, praticamente repetindo os enunciados da “boa tipografia” de William Morris:

Entretanto, devemos a estas edições limitadas o reconhecimento de certos pré-requisitos na tipografia: uma sensibilidade para a forma escrita e uma compreensão de sua natureza; o agrupamento adequado do tipo em palavras, linhas e página, e uma mancha tipográfica compacta, inequivocamente relacionada aos espaços vazios; a página dupla como ponto de partida para o trabalho no livro, a unidade dos tipos e limitações relativas ao estilo e graduações de corpo. (Idem)

Destaca ainda que a posição do tipógrafo (ou do designer) no processo de produção da comunicação é uma posição de *meio*, pois “depende do trabalho de outros [...] e tem que permitir que outros dêem continuidade a seu trabalho”. Diversas restrições estão implicadas nesta condição – “não está livre para tomar decisões independentemente...; escolhe seus tipos de uma grande variedade que não foi desenhada por ele...; lida com materiais previamente definidos...” – caracterizando limites objetivos para o trabalho. No entanto esta “restrição de meios” não significa um empobrecimento de recursos, mas uma gama quase infinita de possibilidades. Para Ruder, a riqueza da tipografia está na descoberta e exploração destas possibilidades:

A soma de todos estes elementos pré-fabricados é tão grande que a possibilidade de criar sempre novos padrões formais através de possíveis arranjos e combinações é quase infinita. Não pode haver dúvida quanto à impossibilidade do tipógrafo exaurir todas as combinações potenciais. Teria de haver um esforço sistemático no sentido de limitar as formas tipográficas reduzindo-as a poucas fórmulas, para que a tipografia se tornasse rígida e sem vida. (Ibidem, p.8)

A insistência na riqueza formal encontrada nos próprios recursos tipográficos em paralelo ao caráter utilitário da tipografia – seu compromisso com a transmissão da informação escrita – trazem à tona o problema que atravessa todo o discurso: o *tênue e tenso equilíbrio entre forma e função*.

Ruder assume – talvez de modo mais contundente do que os diversos postulantes da Nova Tipografia que o antecederam – que *criar forma* (sem restringir-se ao caráter expressivo ou significativo desta *forma*) é também uma *função* da tipografia:

Há dois lados na tipografia. Primeiro, ela realiza um trabalho prático [depende do objetivo para o qual o trabalho é dirigido]; e segundo, ela se exprime num domínio artístico formal. Ambos os aspectos, o utilitário e o formal, têm sido determinados por sua época; algumas vezes a forma foi acentuada, outras vezes a função e, em períodos particularmente abençoados, forma e função atingiram um harmonioso equilíbrio. (Ibidem, p.12)

Neste sentido, advoga a idéia de uma tipografia que seja um verdadeiro reflexo do seu tempo – o tempo moderno – e não de modismos passageiros. Trabalhar com a *forma* tipográfica não significa a criação de “artifícios teatrais”, mas dar **vida** à tipografia respeitando as qualidades inerentes a este meio e as demandas do mundo contemporâneo. Não é na busca de um estilo (“o trabalhador criativo sabe que o estilo não é algo que possa ser deliberadamente criado, mas nasce de um processo inconsciente”), mas sim nos esforços pela “melhor resposta

possível aos problemas que se apresentam” (p.12), que a obra impressa pode se tornar um testemunho dos traços comuns do nosso tempo:

Muitas peças de impressão são atrativas pelo simples fato de terem deixado de lado pretensões artísticas para modestamente cumprirem seu objetivo. Elas respondem ao desejo de Stanley Morison, quando disse que um trabalho impresso, sendo um meio de comunicação, devia ser pensado até o seu mínimo detalhe, e feito de modo a adequar-se superlativamente ao propósito ao qual se destina. (Ibidem. p.14)

Observa que na singeleza do domínio do ofício reside uma beleza peculiar, pois reflete a sabedoria, o cuidado e o controle daquele meio. Especialmente em tipografia (como desde Morris já se ensinava), a minúcia, o detalhe, são fundamentais. Este rigor e atenção a cada elemento componente da tipografia ficam demonstrados ao longo de todo o livro, e são especialmente destacados nesta passagem em que se refere à qualidade estética de peças comunicativas cujo objetivo prioritário é puramente informativo, em paralelo a peças de natureza promocional:

A composição de tabelas tem uma beleza e encantamento técnico próprios, e uma simples página de horários de trens pode demonstrar o domínio do ofício melhor do que trabalhos repletos de cores e formas. Mas a publicidade é também um desafio para o tipógrafo.

Nossa época demanda trabalhos impressos que atraiam a atenção nesta imensa competição de idéias e produtos. Com uma enorme gama de tipos disponíveis, entre estreitas e largas, altas e baixas, a questão é saber interpretar o texto através da escolha certa dos caracteres. (Idem)

A menção à Univers parece inevitável: “...Não podemos deixar de considerar o admirável conjunto das vinte séries que compõem a ‘Univers’, que permitem uma cor [na mancha] e uma unidade tipográfica perfeitas” (Idem). Concebida como um sistema, todas as versões da Univers apresentam total compatibilidade, fato inédito entre as demais famílias tipográficas então disponíveis. Vista como um modelo para “ordenar o mais ou menos caótico estado da fundição de fontes de hoje”, a Univers consagrava, no âmbito do desenho de fontes, a idéia de *ordem* através do pensamento sistemático.¹³⁸

De resto, a própria concepção do livro apresenta-se como uma manifestação exemplar desta idéia como um princípio de trabalho. Começando por situar historicamente a tipografia como um meio peculiar, distinto das outras formas de escrita, Ruder esquadrinha suas propriedades ao longo de dezoito capítulos (ou tópicos), conduzindo o leitor a uma intimidade progressiva com aspectos (essencialmente formais e técnicos) característicos deste meio.

¹³⁸ O texto do livro é composto na Univers e quase todos os exemplos que ilustram os temas enfocados, exploram suas qualidades formais e possibilidades combinatórias. Poucos exercícios tipográficos apresentados no livro adotam uma tipografia serifada, que reconhecemos como sendo a Méridien, de Adrian Frutiger (ver p.86, 99, 203, 205). Curiosamente, não há crédito para as fontes tipográficas empregadas, exceto em algumas legendas (da ilustração da p.97, que apresenta o diagrama “de uma letra Univers, de Adrian Frutiger” e das p.45-6, que apresentam manchas tipográficas em diversas fontes). Como muitos livros da época sobre temas relacionados ao Design não apresentam *colofon*, este fato não reflete um descaso. Ao contrário, pode-se supor que com a ampla defesa de Ruder a favor da Univers, o reconhecimento da fonte tanto no texto do livro como na maior parte das ilustrações estava subentendido.

Apoiando-se em exemplos tomados de outras áreas (arquitetura, pintura, gravura, cerâmica, a paisagem urbana, a música, a natureza, etc.), insere a tipografia no âmbito mais amplo da investigação da *forma*: o tipo visto como elemento gráfico, com qualidades plásticas análogas, por exemplo, às de uma escultura, capaz de produzir e intensificar sensações como contraste, ritmo, proporção, tensão, relação com o espaço, movimento, cor.

Os assuntos tratados desenvolvem e desdobram os cinco parâmetros básicos da Tipografia Suíça, descritos em *Tipografia da ordem* (1959). De maneira geral, referem-se aos princípios delineados por Tschichold como orientadores da NT, que assumem, na explanação de Ruder, uma abordagem mais minuciosa, técnica e metódica.

Destacamos aqui algumas de suas observações para alguns destes tópicos, por considerá-las mais diretamente relacionadas à temática que vem sendo desenvolvida neste trabalho, ou simplesmente significativas, merecendo ser registradas como testemunhos do pensamento deste autor.¹³⁹

• **Escrita e impressão** – O primeiro tópico trata de distinguir a tipografia dos outros meios de escrita e impressão, estabelecer sua natureza, aquilo que lhe é característico e peculiar. Do mesmo modo que em “Tipografia da ordem”, Ruder enfatiza a definição e a uniformidade da tipografia em comparação com a letra manuscrita, de onde a forma da letra tipográfica evoluiu. Ao mesmo tempo que enaltece os requintes tipográficos do Renascimento alemão, pela introdução de elementos típicos do desenho da pena (“Foi uma conquista notável das técnicas de composição e impressão introduzir os floreios nas maiúsculas, as marcas de parágrafo decoradas, o traço de pena na última linha...”), revela sua intolerância ao uso de elementos “estranhos à técnica” (...“Mas foi uma ingenuidade perpetuar as características espontâneas e únicas do manuscrito nas formas rígidas e repetitivas da impressão” (p.27)), típica do enfoque rigoroso que levava, em última análise, à opção preferencial pelas sem serifa:

Um bom designer (*Gestalter*) deve evitar a mistura entre escrita e impressão. A espontaneidade do manuscrito pode apenas ser de longe aproximada, mas nunca atingida na impressão [tipográfica], e as formas alternativas de ligaturas que pretendiam aproximar a impressão da escrita são apenas evidências das tentativas mal sucedidas de reconciliar o irreconciliável. (Ibidem, p.22)

Mais do que um rigor exacerbado, o que nos parece importante é sua atenção à peculiaridade da forma da letra tipográfica (Ruder também compara o desempenho do caractere tipográfico com processos mecânicos mais rudimentares, como a datilografia e o carimbo postal) e a intenção de tirar proveito justamente daquilo que lhe é característico: “Os primeiros impressos [o exemplo é um fragmento da Bíblia de 42 linhas de Gutenberg] imitavam os manuscritos revelando que os primeiros impressores não tinham consciência de que a forma impressa tem suas próprias leis, e que é capaz de produzir um impacto visual que lhe é próprio”(p.24).

¹³⁹ Os títulos e a seqüência de ordenação foram mantidos nos tópicos apresentados neste trabalho.

Nos tópicos seguintes, Ruder dedica-se a destacar, demonstrar e explorar a riqueza dos recursos tipográficos e suas particularidades para a comunicação impressa.

• **Função e forma** – Aqui fica enfatizada sua visão de interdependência e importância equivalente entre os aspectos da forma e da função. O compromisso da tipografia com o registro e a difusão da informação é também um compromisso com a forma que simultaneamente se concretiza:

O tipógrafo veste a palavra com a forma visível, e a preserva para o futuro. O trabalho tipográfico, mesmo o mais simples, levanta problemas da forma. [...]

Técnica, função e a configuração formal são conceitos inseparáveis na tipografia. É um erro fundamental lidar com problemas técnicos nos estágios iniciais do treinamento com a tipografia e deixar para depois os problemas formais.

(Ibidem, p.34, destaque nosso)

Mas se *dar forma* às palavras tem fascinado a humanidade desde os tempos remotos, o desejo e a necessidade progressivos de leitura que se propagaram com a invenção da impressão têm tornado cada vez mais complexa esta relação entre forma e função. Ruder alinha a exuberância do Futurismo, o “construtivismo da Bauhaus” e os excessos decorativos do Barroco como exemplos de ênfase na forma em detrimento do conforto de leitura. E recorre a arranjos convencionais do século 19 para demonstrar casos em que a forma “se atrofia” em benefício de uma “legibilidade mais ou menos assegurada”, pois a falta de vigor e criatividade não estimulam o interesse de leitura. O ponto de equilíbrio é sutil e relativo; a questão não se resolve com argumentos meramente funcionalistas:

Há épocas de turbulência na forma tipográfica, seja nas páginas-título do período Barroco ou na tipografia construtivista dos tempos da Bauhaus. Por outro lado, as primeiras edições de Goethe e Schiller demonstram que a forma pode ser negligenciada na intenção de favorecer a legibilidade. As obras-primas da tipografia apresentam perfeita unidade entre a palavra e a forma. Nos impressos venezianos do século 16 e nos trabalhos posteriores de Giambatista Bodoni o texto pôde desabrochar-se por linhas racionais apesar de uma alta cultura formalista. **Estes trabalhos revelam uma concordância harmoniosa, que parece inevitável, entre forma e função. Demonstram ao tipógrafo que a forma deve desenvolver-se em benefício do propósito. Mas também demonstram que o puro funcionalismo não é suficiente para atingir uma boa forma.** (Ibidem, p.34, destaque nosso)

Há ainda uma ênfase clara no balanceamento entre a técnica e a sensibilidade criativa. A constituição da forma tipográfica não diz respeito apenas aos recursos deduzidos do desenho das letras, do arranjo das palavras, ou da configuração do *layout*. Ela se dá também num nível mais profundo, onde o domínio minucioso e sensível da técnica prevalece: a composição da palavra, da frase e da mancha de texto, em que pequenas variações nos espaços entre letras, nas relações entre corpo / entrelinha/ largura da mancha, na escolha do alinhamento e registro, e na própria escolha do tipo são determinantes para o resultado. Tanto a qualidade visual da mancha tipográfica, quanto o conforto de leitura podem ser incrementados ou prejudicados pela maior ou menor atenção a estes aspectos, hoje freqüentemente negligenciados. Sob o prisma da observação aguda e requintada de Ruder estas variações de detalhe são pacientemente analisadas.

É curiosa sua demonstração da relação do desenho do tipo com o idioma do texto: um trecho composto em italiano, na Bodoni; em inglês, na Caslon e em francês, na Garamond é confrontado com sua versão no alemão, onde fica patente a perturbação das manchas tipográficas com a abundância de maiúsculas, consoantes e ligaturas:

Pouco depois da invenção da impressão, quando os incunábulo eram ainda impressos em latim, os centros culturais europeus começaram a se separar e a imprimir em seus próprios idiomas, usando tipos nacionais. O desenvolvimento das diversas formas de tipos está fortemente relacionado às diferenças entre as línguas. Garamond está intimamente associada à língua francesa, Caslon ao inglês e Bodoni ao italiano. Quando um destes tipos é usado para um idioma estranho à sua origem, pode perder grande parte de seu efeito estético. Se, por exemplo, a Bodoni é usada para o alemão, não parece mais o mesmo tipo; as formações estranhas de palavras com o acúmulo de maiúsculas afasta-a de sua beleza. (Ibidem, p.44)

Para a Suíça multilíngüe este aspecto era especialmente significativo no meio tipográfico, particularmente preocupado com a uniformidade da mancha (*Satzbild*). Mas a idéia da neutralidade de um “tipo universal”, que permaneceu no horizonte da moderna tipografia desde os anos 1920, assumia agora uma dimensão menos utópica e mais concreta. No desenho de fontes para texto, a forma da letra passa a ser subordinada também à função de atender às variações inerentes aos idiomas (que adotam o alfabeto latino), com o mínimo de perda na uniformidade da mancha tipográfica. Neste sentido, o trabalho de Adrian Frutiger é mais uma vez destacado:

O estreitamento das relações internacionais demanda um tipo (*typeface*) no qual os idiomas mais importantes possam ser compostos sem qualquer perda estética. A Méridien [entre as serifadas], desenhada por Adrian Frutiger, foi pensada de tal modo que sua composição é atraente em qualquer língua. As maiúsculas são mais baixas do que as hastes ascendentes e sua freqüência excessiva no alemão fica assim controlada. A Univers é adequada a todos os idiomas. A altura-x avantajada e as baixas ascendentes nas minúsculas permitem que as maiúsculas se incorporem à composição, mesmo quando ocorrem em quantidade. (Ibidem p.47) ¹⁴⁰

• **Forma e contra-forma** – A atenção volta-se para valores da forma, para a observação do tipo como elemento gráfico que se define *na relação com o espaço*: **“Sinais tipográficos impressos no papel capturam, ativam e regulam a luz; só podem ser compreendidos em conjunto com as áreas não impressas”**

(Ibidem, p.52, destaque nosso).

Como numa escultura em que os vazios criados são parte integrante da forma, ou na arquitetura e em certos exemplos da pintura, também para a

¹⁴⁰ A Méridien foi a primeira fonte de texto desenhada por A. Frutiger, desenvolvida para metal e fotocomposição para a Deberny & Peignot, em 1954 (BRINGHURST, 2005 p.258). Seguindo o sucesso no ocidente, o desenho da Univers foi adaptado para escritas não latinas como o grego, cirílico, árabe, japonês.

Embora Ruder se refira às “vinte versões da Univers”, o programa inicial foi concebido por Frutiger com 21 versões e foi posteriormente ampliado pelas diferentes editoras de fontes, chegando hoje a 28 versões digitais disponíveis em Adobe-Linotype.

tipografia "...a área não impressa não é um vazio indefinido, mas elemento essencial do trabalho." (Idem).¹⁴¹

Além de considerações do ponto de vista funcional (sempre presentes) sobre os efeitos do espaço para o conforto de leitura, o interesse maior neste tópico é voltado para as propriedades da forma em contato com o espaço, tanto interno – o valor da contra-forma – quanto o espaço que define a área do trabalho. Não apenas um fundo emoldurando a figura (como nos exemplos do Renascimento italiano), a moderna tipografia – do mesmo modo que a arte moderna – descobre o espaço como elemento ativo e tira proveito de sua força e efetividade:

Na tipografia contemporânea o branco não é meramente um suporte passivo para os sinais tipográficos.[...] **O espaço se torna um campo de forças, cujas linhas invisíveis atravessam os elementos impressos. O poder ornamental inerente ao espaço deve ser totalmente reconhecido e enfatizado.** (Idem)

[...] O artista moderno, ao contrário do Renascimento, dá ao espaço vazio o mesmo valor que aos outros elementos. Em vez de espaço circundando a superfície, temos a tensão da superfície. O branco é enriquecido por tensões e ativado até os limites do formato. (Ibidem, p.57, destaques nossos)

Os exercícios tipográficos de Ruder e seus alunos, assim como os trabalhos de expoentes do DG daquele período (como Max Bill, Müller-Brockmann, Karl Gerstner, Anthony Froshaug, Otl Aicher, entre outros), demonstram o controle absoluto do espaço pela relação precisa e tensionada com os elementos gráficos. O equilíbrio assimétrico e o uso positivo do espaço propagados pela NT de Tschichold ganhavam a instrumentalização do método construtivo, apoiado em relações proporcionais.

- **As técnicas da tipografia** – A técnica é vista tanto como agente de qualidade (o apuro técnico, seguindo a tradição artesanal do ofício), quanto como condicionante para a configuração formal do trabalho. O caráter preciso e permanente da tipografia (tipos produzidos a partir de uma mesma matriz), a repetição de formas (os sinais tipográficos obedecem a um repertório de formas que se intercambiam para a definição das diversas letras), o padrão retangular (ortogonal), de composição, a uniformidade do texto, a proporcionalidade entre os corpos de letra e demais medidas, são características da técnica que se refletem no trabalho tipográfico.

Seguindo o princípio da coerência com os processos e materiais para a determinação das formas, para Ruder a beleza da tipografia está na observação de sua natureza sistêmica e técnica: "É nesta aparência imutável de todas as letras que reside a beleza da tipografia; sua natureza essencial repousa na repetição dos caracteres e na repetição inerente ao processo de impressão" (Ibidem, p.64).

Mesmo considerando que fontes tipográficas não são mais moldadas fisicamente, e que a identidade dos caracteres foi (até certo ponto) desestabilizada pelas possibilidades de deformação introduzidas com a fotocomposição e ampliadas

¹⁴¹ Ainda no texto introdutório, Ruder (Ibidem, p.16) refere-se à arquitetura barroca, à arquitetura e escultura modernas e à filosofia e arte orientais como exemplos do reconhecimento do igual valor entre o espaço vazio e as formas criadas. Sugere ainda que o resgate da arquitetura barroca pelos modernos parcialmente se deve a esta integração do vazio ao todo, uma característica encontrada no Barroco que concorda com os postulados modernos.

com a tipografia digital, a observação de Ruder sobre o caráter da tipografia ainda é procedente nos seus termos fundamentais. Independente da possível indeterminação (que tem sido inclusive deliberadamente explorada por fontes desenhadas para não se repetirem) a imaterialidade do meio digital não modificou o caráter permanente do desenho de cada fonte comercialmente disponibilizada; ao contrário, estimulou a discussão em torno da salvaguarda de patentes e direitos autorais. Com os novos recursos fotomecânicos e digitais, a tipografia manteve suas características básicas de desenho e método de estruturação do sistema, incorporando novas possibilidades de configuração e manipulação da forma da letra e da composição do texto.

Embora vinculasse suas observações (e seu ensino) à composição em metal – o contato direto com o “artesanato da tipografia” –, Ruder vislumbrava as mudanças renunciadas pela fotocomposição: “A nova técnica de fotocomposição possibilita o alcance de uma precisão sem precedentes, perseguida ao longo de toda a evolução da história da impressão”. Como os pioneiros da NT, via no progresso da técnica um meio para amplificação da qualidade e para novas conquistas formais:

O tipógrafo deve considerar os desenvolvimentos técnicos do presente e do futuro, pois estes avanços podem trazer mudanças na forma. E um trabalho impresso que aspire ser um documento válido do seu tempo deve combinar qualidades técnicas e formais. (Ibidem p.64)

- **Aspectos geométricos, visuais e orgânicos** – Contrapondo o geometrismo exacerbado dos anos 1920, Ruder observa que a percepção visual pode contradizer a exata geometria (este argumento é demonstrado com exemplos típicos das teorias de percepção: barras verticais parecem mais finas do que horizontais, o círculo parece mais largo do que alto, o quadrado branco sobre fundo preto parece maior do que o inverso, etc.), e que o caractere tipográfico, para parecer “certo” [natural] ao olho humano, não pode ser desenhado apenas com base em recursos geométricos: compensações visuais, correções de concordâncias e terminações não devem restringir-se à rigidez do instrumento. A despeito de sua natureza “fabricada”, o caractere tipográfico preserva uma certa organicidade que remonta à sua origem na escrita manual. As condições para o desenho de tipos que respondam às exigências do século 20 não repousam nas qualidades racionais e técnicas do “engenheiro” (TSCHICHOLD, 1928), mas apelam igualmente à sensibilidade:

Nossa sensibilidade – isto é nossa percepção visual e senso estético – é superior à construção geométrica, e é **a esta sensibilidade que devemos apelar quando buscamos o equilíbrio do preto com o branco** [em outras palavras, o equilíbrio dos elementos impressos com o espaço não impresso]. (Ibidem, p.94, destaque nosso)

Contrariando uma expectativa de excessivo racionalismo em geral atribuído à escola suíça pela ligação de muitos de seus membros com a arte concreta, o rigor construtivista de Theo van Doesburg é aqui contrabalançado com a espontaneidade intuitiva de Paul Klee:

No manifesto da arte concreta, Theo van Doesburg, um expoente do construtivismo, escreveu em 1930: ‘A construção é completamente diferente do arranjo (decoração) e de toda composição derivada da intuição e do gosto. Se não podemos traçar uma linha reta à mão, recorreremos à régua. Se não podemos traçar um arco de círculo à

mão livre, usamos o compasso. Todos os instrumentos desenvolvidos para atingir as necessidades de maior perfeição são recomendados.’

No jornal Bauhaus de 1928, Paul Klee manifestou seu ceticismo em relação à construção voluntária: ‘Nós construímos e construímos, mas a intuição ainda é uma grande coisa. Podemos fazer bastante sem ela, mas nunca tudo.’ (Idem)

• **Proporções** – O tema da relação entre os elementos e entre estes e seu espaço de suporte – “a organização de coisas diversas numa certa relação de dimensão” – é tratado com o mesmo enfoque que privilegia o treinamento da sensibilidade, o desenvolvimento do sentido inato, intuitivo, da proporção. Este sentido inato se submete às tendências que compõem as diferentes épocas e culturas. A invocação do “espírito do tempo” (*Zeitgeist*) fica mais uma vez subentendida, pois “...cada época deve encontrar seu próprio estilo”: a proporção clássica, baseada no equilíbrio estático e simétrico, como no exemplo do Parthenon grego, é confrontada com o sentido moderno de equilíbrio dinâmico, através de fortes contrastes, como no exemplo da capela de Ronchamp, de Le Corbusier (Ibidem, p.110-111).

Novamente o rigor metódico que caracteriza seu trabalho fica contrabalançado pelo valor dado ao exercício da sensibilidade. Sistemas modulares e relações proporcionais, desenvolvidos desde a antiguidade, são valiosos instrumentos de trabalho, desde que não sejam impostos como regras formuladas *a priori*, sem considerar os valores formais, sensíveis, envolvidos em cada caso específico:

Por séculos, desde o misticismo numérico da Idade Média, os sistemas proporcionais do Renascimento, até o Modulor de Le Corbusier, o homem se esforçou por submeter objetos de diferentes dimensões a certas regras e sistemas numéricos fixos. Estes esforços levaram a dois resultados: trabalhos criados a partir do sentimento e da intuição e subseqüentemente subordinados a um padrão numérico têm sido erroneamente equiparados a trabalhos construídos segundo um princípio deduzido do cálculo. **Mais importante, no entanto, é o fato de que os sistemas proporcionais baseados no cálculo têm obstruído o caminho para o trabalho criativo; tornaram-se bengalas para sustentar os incompetentes.**

O módulo de Le Corbusier surgiu no final de uma longa vida criativa, rica em experiências e *insights*; mas para o jovem estudante de arquitetura ele pode ser uma desvantagem ou um perigo. [...]

Nenhum sistema de proporções, não importa quão engenhoso seja, pode aliviar o tipógrafo da decisão de como um determinado valor deve ser relacionado a outro. Ele deve primeiro saber reconhecer aquele valor individual para poder trabalhar com ele. Não deve desperdiçar esforços em tutelar seu sentimento de proporção para que possa julgar o quanto um sistema dado pode lhe ser útil ou não. [...] Este é um argumento contra um princípio numérico rígido, tal como a Seção Áurea de 3:5:8:13, pois este princípio pode ser valioso para um trabalho e ruim para outro. (Ibidem, p.108, destaques nossos)

O domínio da técnica é de novo invocado como um agente da qualidade formal. No projeto tipográfico, atingir a harmonia de proporção supõe ainda um conhecimento prévio dos valores inerentes ao próprio sistema: relação entre corpos e medidas, corpo e entrelinha, uniformidade da mancha, etc.: “a correta observação destes problemas é crucial para a beleza de um trabalho impresso...” (p.108). Em outras palavras, **o próprio sistema tipográfico estabelece um programa de possibilidades proporcionais.**

• **Contrastes** – A começar pela natureza da forma do caractere tipográfico, cuja “beleza e legibilidade” dependem da combinação de *diferenças* (curvas e retas, altos e baixos, estreitos e largos, finos e grossos) – a harmonia através do contraste é vista como um recurso fundamental para o trabalho gráfico. Ruder observa que há conceitos que só se tornam compreensíveis por seus opostos, e que o homem moderno pensa a partir da interação de contrastes: “Para ele, superfície e espaço, perto e longe, dentro e fora, não são mais incompatíveis; não há apenas ‘um ou outro’, mas também ‘um e outro’” – uma curiosa premonição da difusão dos limites para o pensamento, o tempo e o espaço, no “ambiente virtual” com que hoje nos confrontamos.

O contraste é um valor que se associa à vivacidade, à tônica próprias da vida moderna. A *tensão* entre os elementos e o espaço, uma característica marcante da tipografia desenvolvida pela chamada escola suíça, se estabelece também pelo recurso do contraste: **“A relação entre as áreas impressas e não impressas deve ser de tensão, e esta tensão surge através dos contrastes. Valores combinados com valores iguais resultam numa aborrecida monotonia”**

(Ibidem, p.132, destaque nosso).

Mas o princípio da integridade não pode ser negligenciado: “cuidados devem ser tomados para que o efeito do todo uniforme não seja afetado”(Idem).

• **Unidade entre texto e forma** – “Não é a **quantidade** de tipos (*typefaces*) disponíveis que permite ao tipógrafo responder à diversidade de demandas que se apresentam, mas a **qualidade** de alguns”(p.168, destaque nosso).

A unidade entre forma e conteúdo não reside especificamente na escolha do desenho da fonte – “Não é necessário, escolher, para cada texto, um caractere que corresponda ao assunto tratado...” – e presume uma avaliação sobre o grau de interferência da forma para diferentes naturezas de conteúdo; em outras palavras, para textos literários ou textos promocionais. Em certos casos (aqui exemplificados pela publicidade), a ênfase na forma é uma determinação da função (ou do propósito) daquela comunicação gráfica:

Quando um livro do século 18 é reeditado, há dois argumentos contra usar um tipo daquele século. Primeiro, o novo livro será um produto do século 20, e deve apresentar características de um trabalho impresso nos nossos dias, embora seu conteúdo pertença ao passado. Segundo, **não é trabalho do tipógrafo interpretar a literatura a seu modo. A literatura fala por si própria; interessa ou não ao leitor.** Conseqüentemente, a tarefa é antes de tudo facilitar a leitura, escolhendo caracteres e a disposição na página que sejam técnica e funcionalmente adequadas ao trabalho em questão.

Por outro lado, na publicidade, é quase completamente aberto ao tipógrafo interpretar o texto a seu modo pessoal. Frequentemente a mensagem atrai a atenção apenas por sua concepção tipográfica [...] A importância da mensagem – de uma ou mais palavras, raramente do texto todo – deve ser trazida por meios tipográficos, pois é **o impacto visual que importa, não tanto a legibilidade.** (Idem, destaques nossos)

É interessante observar os recursos tipográficos descritos por Ruder para enfatizar e intervir no significado das palavras: o desenho do tipo; sua dimensão; a combinação de diferentes tipos e corpos; o espaçamento entre letras; a reversão e

intercalação de letras ; desvios do alinhamento usual de caracteres (da leitura linear); superposição de caracteres para obter um efeito difuso; impressões deliberadamente defeituosas ou indiretas, com alterações obtidas por meios químicos; imposição na página pouco usual; etc. E completa: “Se uma palavra é tão distorcida em benefício do impacto visual que sua legibilidade fica destruída, seria oportuno repeti-la no contexto, na sua forma íntegra” (Idem).

Guardadas as proporções relativas às técnicas então disponíveis, esta descrição permanece surpreendentemente atual. Os recursos exemplificados por Ruder foram apenas potencializados e evidentemente mais desenvolvidos e facilitados pelas possibilidades trazidas com a tecnologia digital.

Vale também notar que ao referir-se às comunicações publicitárias (e aqui ficam subentendidos outros gêneros do DG que não pertencem necessariamente a esta categoria – como cartazes, capas, folhetos, catálogos, revistas, etc.–, mas cuja natureza é também promocional), Ruder menciona um “modo pessoal” de interpretar o texto, pela interferência na forma tipográfica. Passados quarenta anos da explosão emocionada da NT, que se debatia contra uma “visão pessoal” desvinculada ou alheia aos conteúdos do trabalho (então caracterizada com “artística”), esta referência à subjetividade inerente ao processo criativo já tomava como garantido o compromisso primordial com a efetividade da comunicação.

- **Ritmo** – “A escrita manual é cheia de ritmos: sua aparência é determinada por ações e reações...”. Apesar de resultante de uma série de processos que contradizem com a natureza espontânea da caligrafia, o caractere tipográfico ainda reflete o ritmo inerente à escrita manual: a orientação para a direita, a definição dos sinais pelo contraste entre curvas e retas, ascendentes e descendentes, a alternância do traçado em hastes grossas e finas como no movimento da pena, mesmo nos tipos sem serifa, **“a escrita manual pode ser vista por trás de qualquer boa fonte tipográfica.”** (Ibidem p.186, destaque nosso).

O ritmo é portanto uma propriedade natural na tipografia (“a tipografia cria padrões rítmicos”), cujas possibilidades são ampliadas pelos recursos da composição:

Uma palavra com uma qualidade rítmica particular deve ter esta característica evidenciada como um valor de trabalho. O espaço entre palavras é o meio básico para dar ritmo a palavras de diferentes comprimentos e pesos; espaços estreitos reduzem a tensão, espaços uniformes virtualmente a anulam e a variedade de espaços amplia sua força.

Uma massa de texto pode ganhar ritmo pelo entrelinhamento desigual, pela variedade no comprimento das linhas, pelo branco dos espaços vazios nas linhas quebradas, pela graduação do tamanho do tipo. [...]

A largura e altura do papel fazem parte do padrão rítmico e o tipógrafo pode posicionar a palavra, a linha ou massa de texto de tal forma que estejam em concordância ou em contraste com o ritmo do formato. [...] Tais contrastes de movimentos rítmicos permitem inúmeras possibilidades. (Idem)

- **Espontaneidade e acaso** – Ruder aborda este tema primeiramente pela lógica da adequação: estes procedimentos são estranhos à tipografia, cujo sistema se baseia na clareza e em proporções precisas. As modernas máquinas de composição

e impressão tornaram as imperfeições e os acontecimentos fortuitos coisas do passado: na indústria de impressão, tudo é planejado para evitar surpresas.

Entretanto, esta prerrogativa não é absoluta ou excludente. Seu pensamento se flexibiliza logo a seguir, quando observa que o interesse de certos trabalhos pode estar justamente na singeleza de sua precariedade técnica:

Freqüentemente encontramos trabalhos impressos sem pretensões formais que no entanto têm um encanto particular por seus defeitos técnicos.[...] **A beleza de certos impressos, sem ambição técnica ou formal, reside na simplicidade com que atendem a sua função.** [...] Isto não significa que devemos voltar ao passado, esquecer o conhecimento da forma ou ignorar as conquistas técnicas. (Ibidem p.200, destaque nosso)

Demonstrando uma coerência inabalável com os princípios que estruturavam sua visão da tipografia, Ruder transita entre o rigor e a flexibilidade. É com justificada cautela que pronuncia vantagens e desvantagens nas novas possibilidades de efeitos trazidas com a fotocomposição:

Os últimos desenvolvimentos técnicos da tipografia abrem novas possibilidades para a espontaneidade e efeitos randômicos. A fotocomposição é um processo que dispensa as técnicas tradicionais de composição e permite a manipulação livre do material, incluindo até a deformação dos tipos. Embora tamanha liberdade tenha suas desvantagens, pois torna possível qualquer formulação, o tipógrafo pode tirar dela grande proveito. **Mesmo assim, disciplina, frieza (coolness) e objetividade continuarão a ser características dominantes da tipografia no futuro, pois sua natureza permanece, apesar de tudo, definida por sua dependência da técnica e da função.** (Idem, destaques nossos)

Numa série de exemplos explorando a espontaneidade, procedimentos não usuais para a estrita técnica tipográfica são apresentados como recursos para ampliar a efetividade da comunicação, ou apenas pela suas qualidades formais. Num destes exemplos, Ruder comenta que uma “beleza fortuita” (por exemplo, as formas ou as dobras de um papel amassado) também pode ser encontrada em materiais tipográficos distorcidos ou aleatoriamente dispostos. Mesmo quando usada gratuitamente, a tipografia estará sempre se reportando, indiretamente, ao seu caráter funcional de origem, e é justamente esta contradição que amplia seu interesse:

A organização precisa da impressão é rompida, ela não mais se conforma com um padrão retangular, e cada elemento que a constituía se torna inútil. **É assim que de uma forma utilitária nasce a desordem, carregada de todo encanto e atração que freqüentemente marcam as coisas inúteis.** (Ibidem, p.203, destaque nosso)

- **Design integral** – O princípio da unidade, o projeto concebido como um sistema, é assumido como um pressuposto estabelecido. Soluções isoladas, que podiam ser resolvidas pela experiência e conhecimento técnico do tipógrafo, são cada vez menos freqüentes nas situações complexas, que demandam o sentido de coordenação próprio da visão eclética e distanciada do designer. A noção crescente da coesão da imagem através de programas de Identidade Visual (das instituições, das corporações, dos produtos, das publicações) ganhava terreno, incorporando cada vez mais a concepção tipográfica (personificada pelo tipógrafo) ao campo mais

amplo do Design Gráfico, cuja autonomia já estava consolidada.¹⁴² Ruder toca neste aspecto do ponto de vista do tipógrafo, quase timidamente, privilegiando (especialmente nos exemplos ilustrados) as questões especificamente ligadas à tipografia:

Hoje está se tornando cada vez mais raro que um trabalho impresso possa ser considerado isoladamente, como uma peça única; geralmente ele faz parte de uma totalidade maior. Folhetos e anúncios, por exemplo, são parte da publicidade particular de uma firma; livros são freqüentemente parte de uma série, ou um item na lista especial de um editor específico. Nestas circunstâncias, o designer (*Gestalter / créateur*) deve pensar o trabalho como um todo, e pode renunciar a certos aspectos individuais em benefício da unidade. [...]

A consistência na impressão comercial é outra demanda moderna. A empresa deve apresentar uma imagem tipograficamente uniforme, começando pelo papel de carta e envolvendo toda a gama de material impresso e publicidade. Para manter esta uniformidade, os seguintes elementos tipográficos devem ser usados com o mínimo possível de mudanças; símbolo, logotipo, cor, composição. (Ibidem, p.214)

A divisão modular do espaço – a grade estrutural (*grid*) – é um instrumento que permite articular elementos diversos de acordo com o princípio da unidade e integridade. O uso da grade se aplica a qualquer problema que envolva um programa de orientação no espaço, desde o *layout* de arquitetura, o *layout* do impresso, a construção de símbolos gráficos, até sistemas complexos de comunicação e informação:

A Abadia de St.Gall foi construída no século 9 sobre um plano baseado no quadrado. Deste modo, cada parte do edifício adquiriu uma relação com as outras partes ao mesmo tempo que assumia seu lugar específico no conjunto; o *layout*, portanto, conduz a uma sensação de planejamento e uniformidade de propósito.

Uma grade de nove quadrados forma a base para várias dimensões de figuras, aqui representadas por linhas mais pesadas. Há vinte e quatro posicionamentos e grandezas possíveis, todas diversas, e cada figura está firmemente estabelecida no plano geral, em relação a sua dimensão e posicionamento. (Ibidem, p. 224-225)¹⁴³

¹⁴² Sistemas de Identidade Visual, ampliando a esfera da identificação para além do símbolo ou “marca comercial”, começaram a se tornar expressivos nos anos 1940/1950. A princípio vinculada aos departamentos de publicidade das grandes empresas (principalmente nos EUA), a imagem corporativa refletia o caráter autoral do Diretor de Arte, que centralizava a criação nos diversos meios de comunicação (como p.ex. Giovanni Pintori, na Olivetti; William Golden e Lou Dorfsman na CBS), e não um programa pré-definido como tal. Nos anos 1950/1960, a noção de Identidade Corporativa expandiu-se para sistemas integrados mais complexos, apoiados num programa normativo instrumentalizado através de rigorosos manuais de implantação. Neste período, trabalhos memoráveis de designers como Paul Rand (IBM, primeira versão em 1956 / redesenho em 1965), Chermayeff & Geismar (Chase Manhattan Bank, 1960; Mobil, 1964), Massimo Vignelli e a equipe internacional da Unimark (Knoll, 1966-70), Otl Aicher e equipe do Instituto de Design de Ulm (Lufthansa, 1962), entre outros, ajudaram a consolidar a Identidade Corporativa como um dos segmentos mais expressivos da atividade do Design. No Brasil, significativa contribuição para o desenvolvimento deste processo se deve ao trabalho pioneiro neste setor de Aloísio Magalhães (Unibanco, 1964; Light, 1966; Docenave, 1967) e Alexandre Wollner (Equipesca, 1957; Metal Leve e Grupo Santista, 1963; Eucatex, 1967). Obs: Os trabalhos aqui citados restringem-se ao período focalizado (décadas de 1950-60); do mesmo modo que os designers citados, são apenas casos **exemplares**, sem a intenção de cobrir a vasta produção já encontrada na fase em questão.

¹⁴³ Referindo-se agora ao espaço de página, a ilustração (p.225) demonstra esquematicamente todas as possibilidades combinatórias desta grade, revelando o princípio de pensamento para o projeto do livro – baseado num diagrama de nove quadrados – que é apresentado nas páginas seguintes (p.226-227).

• **Variações** – “Variação envolve mudança – a vitalidade da transformação em contraposição à constância, à fixidez do imutável”. Contemplando as idéias de mudança e transformação, que a princípio podem sugerir procedimentos anárquicos, Ruder apresenta o tema da variação como um **exercício de análise e método**: como na música, variações são mutações de um valor central, presumindo a habilidade de submetê-lo a transformações, mas preservando seu reconhecimento:

O objetivo é planejar centenas de arranjos mantendo a adesão estrita ao tema em questão... [...] Exercícios elementares como estes ajudam o tipógrafo a desenvolver a versatilidade e a habilidade de ver um tema dado a partir de uma multiplicidade de modos diferentes, e de abordá-lo por diferentes ângulos. (Ibidem, p.232)

Nos exemplos tipográficos apresentados, o processo sistemático de fixar alguns elementos (o tipo e o corpo do texto, por exemplo) para testar variações em outros (o arranjo no espaço) seguindo parâmetros lógicos e sucessivos, não só demonstra a vasta gama de possibilidades dedutíveis de um mesmo conjunto de elementos, como refere-se a uma metodologia para a experimentação e aprimoramento da forma que se tornou típica dos processos do Design.

• **Movimento** – Assim como o ritmo, o movimento é apresentado como outro atributo inerente à tipografia: “há sempre um processo de leitura envolvido na tipografia, portanto não pode haver nunca uma tipografia estática” (Ibidem, p.250).

Além desta qualidade básica, o material tipográfico oferece uma vasta gama de possibilidades de criar movimento. Os exercícios apresentados demonstram, seguindo o princípio da experimentação metódica descrito anteriormente, diversos recursos tipográficos que configuram distintos modos de expressar movimento: intensificação e redução de valores; dissolução de elementos compactos e reunião de elementos dispersos; movimentos excêntricos ou concêntricos, direcionamento para a esquerda ou direita, em qualquer ângulo, etc.

Independente da aplicabilidade prática destes recursos (“...são usados em toda parte onde o tema requer movimento...”) Ruder reforça a importância da compreensão (no nível abstrato) e do contato com valores envolvidos com a *idéia* de movimento, primeiramente através da exploração de possibilidades a partir de elementos básicos, como uma linha sobre um campo quadrado:

É melhor começar com exercícios simples com a linha. Figuras geométricas básicas e tipos (*typefaces*) só devem ser introduzidos mais tarde. Pensar [analiticamente] nas fases do movimento treina nosso sentido de movimento em superfícies planas e no espaço, indispensável ao trabalho criativo de nosso tempo. (Idem)

Os tópicos relacionados no livro, que a partir dos cinco primeiros seguem uma ordenação aparentemente aleatória, gradativamente vão associando qualidades ou propriedades da forma tipográfica a uma perspectiva mais ampla e elementar. Temas como *Ritmo*, *Variações*, *Movimento* são apresentados primeiro abstratamente, através de exercícios que propõem a investigação de suas possibilidades de compreensão e interpretação com recursos gráficos básicos: o ponto, a linha, a superfície. Linhas tipográficas adquirem o mesmo valor de linhas desenhadas, e podem sugerir diferentes planos no espaço (ver RUDER, 1967 p.128). Do mesmo modo, a mancha de texto

cria valores de cinza que se relacionam com a cor. Mesmo os assuntos do âmbito específico da tipografia (*As técnicas; Escrita e impressão*) são vistos pelo prisma da análise que transcende seu objeto imediato, buscando uma compreensão abrangente, que penetra no que está por trás da simples aparência ou dos aspectos mais superficiais. O Manual de Ruder extrapola a discussão sobre tipografia para ser também uma manifestação exemplar do pensamento sistemático e do método de aproximação e análise que caracterizou o ensino (e boa parte da prática) do DG na segunda metade do século 20.

Além da abordagem metodológica, que diz respeito à concepção do livro como um todo, vale observar alguns aspectos que transparecem na explanação dos diversos temas. Sob o tom contido, cuidadosamente controlado e seguro com que Ruder apresenta suas idéias, surgem ambigüidades que não representam necessariamente contradições, mas uma afirmação da tensão entre pólos que não são opostos, mas complementares.

A ênfase na função fundamental da tipografia – a difusão da informação escrita; a facilidade e conforto de leitura (“nenhum argumento ou consideração pode absolver a tipografia desta tarefa”) – é apresentada em paralelo à **ênfase na forma** – a exploração das propriedades formais do sinal tipográfico, chegando ao limite da *forma como função* (de captar a atenção, criar o interesse de leitura), a tipografia exercendo o papel do *sujeito*, no sentido de foco principal da comunicação.

Uma ponderação entre os dois extremos relaciona-se (funcionalmente) à natureza do material gráfico, simplificada nas duas categorias que desde o início do século se antepõem nestas discussões: os textos literários, onde predomina a *expertise* técnica para criar uma mancha confortável numa página agradável de ser lida e manuseada (“não é trabalho do tipógrafo interpretar a literatura. A literatura fala por si própria...”), e o conjunto heterogêneo englobado pelo rótulo da “publicidade”, onde “...é o impacto visual que importa, não tanto a legibilidade”.

Esta questão se coloca de maneira explícita no capítulo *Unidade entre texto e forma* (p.167-183), mas permeia todo o livro. A relação forma/função é apresentada como uma relação de interdependência, não apenas no sentido de causa e efeito (“a forma que nasce do conteúdo”, ou que atende ao conteúdo), mas principalmente no sentido de interferência mútua, presumindo (ou afirmando) uma certa *autonomia* da forma. Em todos os exemplos há um encantamento, uma exaltação da forma tipográfica, da “expressão própria da tipografia” (M.Bill), que transparece mesmo nas situações predominantemente informativas ou utilitárias – como no caso das tabelas de horários (“a composição de tabelas tem uma beleza própria...”) –, que são ainda manifestações exemplares da **ordem** e **clareza**, dois princípios básicos da moderna tipografia.

Mesmo as mais singelas e corriqueiras decisões de caráter funcional são também decisões (ou oportunidades) estéticas, e ambos estes aspectos estão vinculados ao domínio da técnica. Daí a necessidade reiterada do treinamento do tipógrafo “nas questões da pura forma”, um esforço desenvolvido (como já comentamos) ao longo de todo o livro.

Merece ainda destaque o modo como Ruder interage entre a lógica e o rigor racional com que aborda os diversos temas, e o apelo freqüente ao desenvolvimento

da sensibilidade e da força criativa: “é à sensibilidade que devemos apelar quando buscamos o equilíbrio entre o preto e o branco...”; “nenhum sistema proporcional substitui a avaliação sensível...”.

Uma delicada sensibilidade se revela nas analogias que propõe ao apresentar valores da forma (por exemplo, uma típica fachada de chalé suíço, um edifício de Le Corbusier, uma pintura de Cézanne, o *Boogie-woogie* de Mondrian, para demonstrar diversas manifestações do *ritmo*), na observação minuciosa de pequenos detalhes técnicos que interferem no resultado formal (como características da mancha tipográfica, implicações decorrentes do espaçamento, valores do branco e do preto nos diversos pesos e corpos, etc.), enfim, no modo como apreende e explora as qualidades e propriedades do caractere tipográfico, examinando obstinadamente aquilo que o distingue e ao mesmo tempo revelando aspectos em que seu vínculo com a escrita manual fica preservado; respeitando e reverenciando os valores da tradição tipográfica e demandando “um sentido agudo de atualidade”.

Talvez a peculiar contribuição do trabalho e do ensino de Ruder esteja neste equilíbrio **em tensão** que transparece no modo como expõe seu pensamento e que se manifesta, de maneira expressiva, na maestria – propagada por diversas gerações através de seus alunos – com que controla as relações entre os elementos gráficos e o espaço.