

Figura 10. Coluna de Trajano. Roma. 113 a.C.

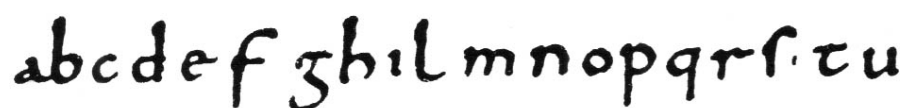


Figura 11. Escrita Carolíngia

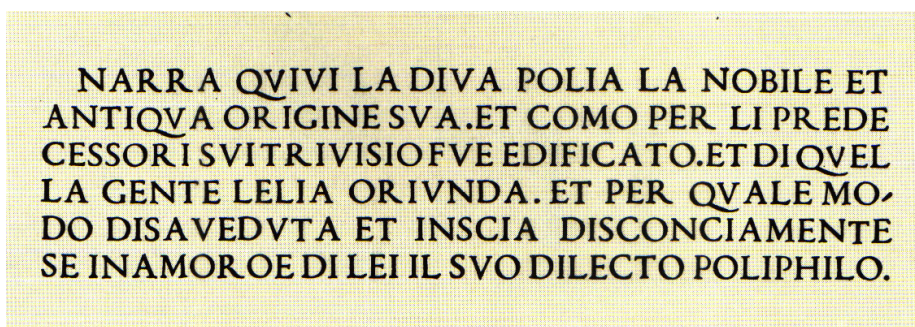


Figura 12. Humanística. 1499. Aldus Manutius

Zuzana Licko<sup>15</sup>, uma tipógrafa contemporânea e pesquisadora em design de letras, sugere que não existem letras difíceis de ler. O grau de legibilidade de uma letra não está na complexidade ou não do seu desenho, mas no hábito, na familiaridade que se tem com esse desenho.

O processo tipográfico desenvolvido por Gutenberg causou uma verdadeira revolução humana através da dessacralização do livro e do aumento exponencial de leitores. As novas letras acabaram se impondo por questões mercadológicas e

<sup>15</sup> Zuzana Licko e seu marido também designer e tipógrafo, Rudy VanderLans, têm um escritório na Califórnia (EUA) e editam um disputado catálogo de fontes chamado EMIGRE. ([www.Emigre.com](http://www.Emigre.com)).

tecnológicas, até que as outras gerações, por sua vez, passaram a olhar com estranheza as complexas e trabalhosas letras caligrafadas dos copistas, elevando-as à categoria de arte.

A invenção da imprensa (século XVI) e o desenvolvimento de outras “máquinas de escrever e reproduzir” (século XVIII e XIX), como a litografia, substituiu os antigos instrumentos manuais por meios mecânicos de escrita. Somente a escrita comum, ou seja, a feita para leitura mais reservada, privada, como cartas, documentos e listas, permaneceram sob o domínio da escrita caligrafada. O efeito mais intensamente sentido dessa alteração no campo da técnica da escrita foi a fixação de um modelo, de um desenho de letra que servia melhor à tecnologia empregada nas máquinas. A forma que acabou se consolidando e se difundindo como modelo latino foi a minúscula carolíngia do século IX.

Os tipos de metal acabaram por trazer, com seu uso contínuo e abundante, um paradigma da forma das letras. Muitos estudiosos e historiadores chamam essa característica de “herança escultórica tipográfica”.

Assim, o graffiti explora a desconstrução de uma linearidade que os tipos de metal incorporaram, junto à linearidade do texto que, desde Gutenberg, só começou a ser quebrada através da litografia, já que esse meio ou tecnologia não tinha nenhuma das restrições da composição em metal mas, ao invés disso, possuía estímulos de um “novo mercado ávido por novidades e efeitos na publicidade de produtos, aos quais se podem atribuir a maior responsabilidade na geração de inovações”<sup>16</sup>. Para Gaudêncio Junior, foram necessários quase quatro séculos para que o tipo gráfico (seu paradigma estético) se libertasse de sua natureza escultórica. Com a litografia, o que se tinha novamente eram os tipos desenhados à mão, não mais esculpidos no metal.

---

<sup>16</sup> JUNIOR, Norberto Gaudêncio. 2004, p. 39.

Ele relata que:

“sem as tradições e as limitações da impressão tipográfica, esses *designers* puderam inventar qualquer desenho de letra que satisfizesse sua imaginação, e exploraram uma ilimitada paleta de cores alegres e vibrantes nunca antes disponíveis para a comunicação impressa.” (JUNIOR, 2004, p. 42)

Assim, mais do que os derivados minerais de inscrição como o giz, o carvão, a mina de chumbo e o grafite, foi a tinta que se tornou o material mais comum para fixação da escrita sobre um dado suporte.

Se os caracteres da nossa escrita dependem dos materiais e instrumentos com os quais são feitos, para compreender então esse estilo, a estética e o desenho desses caracteres, faz-se necessário atentar para quem, onde e quando se produz esse material, buscando noções para embasar a produção do ponto de vista estético-gráfico numa determinada escrita.

No período Barroco, anterior ao desenvolvimento da tipografia de tipos móveis de Gutenberg, era comum entre os poucos letrados (geralmente religiosos) um profundo domínio em relação ao uso da pena. Pode-se observar, na figura 13, um jogo comum transformado em passatempo nos tempos atuais no qual se utiliza o mesmo estilo ou *design* para a parte textual e para grafismos que acabam por formar figuras complexas.



Fig. 13. Barroco. 1422.

A parede e o *spray* oferecem amplas possibilidades de desenvolver uma letra diferenciada. Mas o suporte aqui também determinará o desenho. O fato de o *spray* necessitar estar sempre no sentido vertical, o bico do spray paralelo ao muro e a textura do muro acabam por indicar limites e possibilidades estéticas na confecção dos glifos, assim como modos e tentativas de subverter essas limitações. Pode-se claramente observar alterações das possibilidades de desenho entre diferentes formas de inscrições como o *spray*, a trincha e o pincel atômico.



Fig. 14. Spray



Fig. 15. Trincha.



Fig. 16. Pincel atômico.

O uso do *spray* acaba por sugerir um desenho mais fluido. O afastamento da mão em relação ao suporte e o jato de tinta a ser disperso (a dispersão depende do afastamento da lata de *spray* em relação à parede e ao tipo de bico utilizado) sugere ligaduras, um desenho mais contínuo e pode simular brilho e até tridimensionalidade. A cultura visual dominante faz-se presente na plasticidade resultante. *Vídeo games*, *vídeo clips*, novas tecnologias que alteram a relação do homem contemporâneo e conseqüentemente sua relação com o seu espaço, indicam estilos e soluções plásticas. Lugar, tempo e espaço têm influência direta no resultado das inscrições. Mesmo fazendo uso do *spray*, as inscrições paulistanas, por exemplo, são mais agressivas, retas e angulosas. Em Salvador, encontramos um resultado plástico diferente com a mesma técnica: letras mais curvilíneas, sensuais, uso de uma maior paleta de cores e de uma maior quantidade de elementos na composição. O *spray* sugere gestos largos mas a velocidade do traço, as condições da pintura, a cultura local, a arquitetura acabam também por indicar o desenho.

A trincha depende mais da empunhadura, do movimento da mão e rotação do pulso. Têm-se com essa ferramenta diferenças de espessura ocasionadas pela rotação

do pulso e pelo sentido das cerdas do pincel. Normalmente, não apresenta por si só simulação de brilho ou efeito 3-D. Mas os limites do desenho são claramente mais definidos, fortes, com traços mais contrastantes.

O pincel atômico é o que mais se aproxima do uso comum que fazemos com instrumentos de escrita desde tenra infância. Esse grau de intimidade faz com que, com pouco tempo de treino, se obtenham desenhos bastante razoáveis, orgânicos e caligráficos. O resultado aproxima-se, muitas vezes, de tipografias caligrafadas desenvolvidas por *designers*. A velocidade é um outro fator importante, dado o melhor controle da ferramenta, causando reflexos no desenho das letras. As diferenças de espessura também são o resultado do movimento da mão, pulso em relação ao bico ou ponta do pincel atômico, deixando margem para diferentes sugestões de movimento e arremates de detalhes, como a haste transversal que corta o número sete ou a curva inicial que dá origem à letra “A”.



Fig. 17. Fonte caligrafada. Hermann Zapf

Robert Bringhurst<sup>17</sup> diz:

“As letras derivam sua forma dos movimentos da mão humana, restringida e amplificada por uma ferramenta. Essa ferramenta pode ser complexa como um instrumento de digitalização ou um teclado especialmente programado ou simples como um pedaço de pau afiado.” (BRINGHURST. 2005, p. 157).

É curioso notar que as primeiras inscrições soteropolitanas inseridas num contexto de movimento nos anos 70/80 (esse tópico é melhor detalhado no capítulo IV da presente dissertação) possuíam glifos de alta leiturabilidade e legibilidade. Somente no final dos anos 80 e, de maneira mais efetiva, nos anos 90 se veriam inscrições onde a letra é mais utilizada como veículo expressivo, extrapolando a mensagem a ser veiculada. Um processo parecido ocorreu no desenvolvimento de impressos litográficos que procuravam inicialmente simular a letra tipografada, impressa. É comum em técnicas distintas se copiar a plasticidade da tradição anterior porque é impossível separar a escrita das condições naturais de sua existência. Um paradigma plástico/estético só pode ser quebrado depois que a nova técnica, uma vez estabelecida, atinja seu grau de maturidade e estabilidade.

Com a litografia tivemos as primeiras tentativas de subversão do paradigma tipográfico. O veículo que evidenciou isso de maneira mais intensa foi o cartaz. No final do século XIX, esses cartazes amplamente utilizados associavam atributos verbais e visuais, trabalhando o *lettering* não somente pelo seu valor lingüístico, não apenas para ser lido, mas para ser sentido. Esse tipo de experimentação é bastante evidente nos cartazes desenvolvidos por designers na *art nouveau*, como Chéret e Mucha:

“Ainda muito distante dos esforços que os tipógrafos e poetas experimentais modernistas fariam para modificar a estratégia de representação da palavra escrita, os trabalhos do movimento *nouveau* explicitaram o caráter híbrido da tipografia. (...) Esses artistas entenderam que a manipulação da forma visual da escrita também produz significado e, tirando proveito de todas as liberdades propostas pela pedra litográfica, alavancaram essa experiência a extremos de criatividade”. (JUNIOR, 2004, p. 47)

---

<sup>17</sup> Ensaísta, professor e poeta canadense, é autor de uma das obras mais aclamadas sobre tipografia no mundo: “Elementos do Estilo Tipográfico”. Vide bibliografia.