

Luiz Fukushiro
Orientador:
Prof. Dr. Minoru Naruto

e

NSAIO SOBRE A TIPOGRAFIA BRASILEIRA

194

pós-

RESUMO

A tipografia “vernacular” tem sido associada a uma resposta à exigência do design brasileiro de possuir uma tipografia nacional, como forma de pôr em dia um atraso nessa área, em relação a outros países. No entanto aceitar tal tipografia como única resposta apresenta problemas, quando se leva em consideração o contexto de dominação cultural em que se deram as manifestações brasileiras, entre outras questões. Este trabalho mostra que há outras possibilidades para se responder à questão da tipografia brasileira. A principal delas é a de que, se a escrita é abstrata, sua vertente brasileira deve se reportar, antes de tudo, ao português falado e escrito no Brasil: suas especificidades e manifestações locais. Ao analisar pares de caracteres em romances de Machado de Assis, chega-se a algumas possibilidades de se enxergar o que é peculiar ao português escrito. A conclusão dessa análise é a de que o português exige uma tabela de kerning específica, e que manifestações nesse sentido devem levar em conta nossa história, uma história de dominação cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Tipografia. Brasil. Tipografia vernacular. Design gráfico brasileiro. Língua portuguesa escrita.

ENSAYO SOBRE LA TIPOGRAFÍA BRASILEÑA

pós- | 195

RESUMEN

La tipografía «vernácula» ha sido asociada a una respuesta a la exigencia del diseño brasileño, de poseer una tipografía nacional, como una manera de actualizar cierto atraso en relación con otros países en esta área. Sin embargo, aceptar tal tipografía como única respuesta presenta problemas, cuando se considera el contexto de dominación cultural en el que se dieron las manifestaciones brasileñas, entre otras cuestiones. Este trabajo demuestra que existen otras posibilidades para responder a la cuestión de la tipografía brasileña. La principal es que, si la escrita es abstracta, su vertiente brasileña debe reportarse, a priori, al portugués hablado y escrito en Brasil: sus especificidades y manifestaciones locales. Al analizar pares de caracteres en novelas de Machado de Assis, es posible verificar las peculiaridades del portugués escrito. La conclusión de este análisis es que el portugués exige una tabla de kerning específica, y que manifestaciones en este sentido deben tener en cuenta nuestra historia, una historia de dominación cultural.

PALABRAS CLAVE

Tipografía. Brasil. Tipografía vernácula. Diseño gráfico brasileño. Lengua portuguesa escrita.

ABSTRACT

Vernacular typography has been considered an answer to the Brazilian design demand of pursuing a national typography, as a way to eliminate Brazil's lag in this area compared to other countries. However, assuming that such typography is the only answer presents problems when the context of cultural domination in which Brazilian manifestations happened is taken into account, among other issues. This study suggests other possibilities to answer the question of Brazilian typography. The main one is that if writing is abstract, its Brazilian side must refer to, first of all, Portuguese as it is spoken and written in Brazil, particularly its specificities and local manifestations. By analyzing character pairs in novels written by Machado de Assis, we catch a glimpse of what is peculiar to Portuguese writing. This study concludes that the Portuguese language demands a specific kerning table, and investigations in this direction should take into account Brazilian history, one of cultural domination.

KEY WORDS

Typography. Brazil. Vernacular typography. Brazilian graphic design. Written Portuguese language.

ENSAIO SOBRE A TIPOGRAFIA BRASILEIRA

“Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, diz Mário de Andrade, em seu Ensaio sobre a música brasileira (ANDRADE, 1972, p. 15–16).¹ O que Mário diz aqui pode ser entendido como um alerta, de que não basta salpicar uma obra com elementos aborígenes - a dizer, indígenas -, ou associados a uma suposta imagem de brasilidade, para conseguirmos atingir uma produção legitimamente nacional: tais elementos devem aparecer de forma inconsciente. Essa reflexão pode dizer também algo à tentativa de se produzir uma tipografia² dita brasileira. Se ignorado o alerta de Mário de Andrade, e tal tipografia fosse então uma busca por elementos estritamente “primitivos” e aborígenes, logo de início já se coloca a impossibilidade de sua existência: as culturas indígenas então instaladas no território hoje chamado brasileiro não possuíam registros escritos, nem se utilizavam de um sistema de escrita, antes da chegada oficial dos portugueses.³

A primeira utilização da língua escrita no Brasil é associada aos jesuítas portugueses, que a utilizavam para si mesmos e para a pregação, a exemplo da publicação *Doutrina cristã na língua brasílica*, ou dos autos de José de Anchieta, do fim do século 16. A tal “língua brasílica” figurou como a mais falada em território nacional, durante os séculos 16 e 17.

[...] o povo comum, cuja maioria, graças à falta de mulheres brancas, se tornara mestiça na segunda geração, nem mesmo continuou a falar o português. Em vez disso, um vernáculo de contato baseado no tupi, a primeira língua indígena que os colonizadores conheceram, foi difundido pelos colonos e pelos missionários por toda a imensa colônia [...] O português só começou a substituir essa língua geral do Brasil com a grande imigração portuguesa provocada pela corrida do ouro no início do século 18. (HALLEWELL, 2012, p. 60, grifo do autor)

Isso não quer dizer que, após o alfabeto latino ser adaptado ao tupi⁴, a “língua geral” tenha passado automaticamente a ser largamente escrita: os índices de analfabetismo na colônia eram altos.⁵ De toda forma, as poucas publicações que chegavam ao Brasil, ou escritas por brasileiros⁶ eram impressões provenientes de Portugal, dadas as proibições impostas pela corte ao Brasil.⁷ Houvesse qualquer manifestação nativa do Brasil, seriam manuscritos - dos quais, não se tem notícia de casos relevantes de produção, em escala fora da individual - e de outras formas de impressão menos complexas, como a xilogravura.⁸

Pensemos, então, em uma tipografia que reporte a uma tradição brasileira, a partir da instalação da imprensa no Brasil. Isso dataria de 1808, ano da chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, quando cai a proibição da atividade impressora na colônia brasileira (HOMEM DE MELO, 2011, p. 19). Embora haja relatos da existência de uma imprensa “clandestina” no Brasil, no século 18, ela

não levou ao desenvolvimento de uma linguagem tipográfica brasileira, que pudesse ser a referência dos tipógrafos surgidos após a vinda do rei. É só após a legalização da imprensa que a tipografia - e todo o design gráfico brasileiro (mesmo ainda sem essa denominação) - começa a criar uma linguagem própria, baseada na “inconsciência do povo”, como diz Mário de Andrade. Não havia uma independência plena - aliás, nunca houve - de modelos estrangeiros; mas, no caso do design gráfico como um todo, inicia-se uma produção com feições mais locais. Como diz Steven Heller, no prefácio da *Linha do tempo do design gráfico brasileiro*, sobre a produção retratada no livro:

[...] as imagens, a tipografia e o layout são de tal modo similares a tanta coisa existente em nossos livros de história do design que mais parecem elementos de um cenário dessas histórias. E, no entanto, notam-se curiosas distinções na linguagem - uma nuance aqui, um ajuste ali, indicando que o design brasileiro não se restringe à mera imitação. (HELLER, 2011, p. 7)

E mais: “Ainda que muito desse material tenha um sabor europeu, há uma característica brasileira no uso da cor e do gesto” (HELLER, 2011, p. 9). Partindo da hipótese de que o design reproduz características locais, seja tanto por questões culturais (representações míticas, símbolos nacionais, costumes



Figura 1. Brasão da República Federativa do Brasil, Artur Zauer, 1889. Disponível em: <<http://www2.planalto.gov.br/presidencia/simbolosnacionais/brasao>>.



Figura 2. Escudo de la República Argentina, Juan de Dios Rivera, 1813. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/escudonacional/escudo.html>>.



Figura 3. Great Seal of the United States, baseado no selo de 1885, de James Horton Whitehouse, por sua vez, inspirado no desenho de 1782, por Charles Thomson. Disponível em: <<http://www.state.gov/documents/organization/27807.pdf>>.

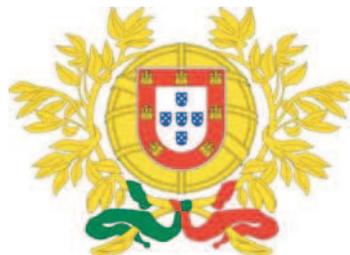


Figura 4. Brasão de Armas de Portugal, 1911. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 5. Royal Coat of Arms of the United Kingdom, 1837. © Her Majesty Queen Elizabeth II.

tradicionais), como naturais (flora, fauna, acidentes geográficos), fica clara a “cor local” - inclusive em seu sentido literal -, na produção brasileira editorial, de embalagens e de identidade visual. É possível notar essa particularidade “da cor e do gesto” a partir da comparação de símbolos nacionais, que, pela própria definição, exaltam tais características. Abaixo, estão os brasões de cinco países: Brasil, Argentina, Estados Unidos, Portugal e Reino Unido, criados aproximadamente no mesmo período.

O símbolo brasileiro porta o Cruzeiro do Sul (constelação vista apenas no hemisfério meridional) e folhas de fumo e café (plantas tropicais),⁹ sendo esses seus elementos locais. O da Argentina possui o Sol de Mayo, representação do deus inca Inti,¹⁰ e o estadunidense, a águia-de-cabeça-branca, importante já na simbologia dos povos nativos da América do Norte. Note-se que o brasão brasileiro guarda semelhanças cromáticas com o símbolo de Portugal - assim como a bandeira do império brasileiro e a bandeira atual -,¹¹ embora o brasão português esteja mais ligado à tradição monárquica local, da mesma forma que o brasão do Reino Unido - ambos possuem escudos e coroas. Estão presentes, em quase todos, estrelas, fitas e plantas, para representar algum valor local. Eis aqui uma alegoria dos “designs nacionais”, senão a do design como um todo: ao mesmo tempo em que possui características próprias, de identificação nacional, há elementos que coexistem em todos, não só porque são necessários para identificar o que seria um brasão, mas por referência a outros, por meio de dominação e apropriação cultural. Colocados lado a lado, os brasões pertencem a um mesmo conjunto, e só se diferenciam por seus traços locais.

O que ocorreu no desenvolvimento dos brasões ocorre também no design relacionado à produção industrial, como livros e revistas de grandes editoras, embalagens de produtos e marcas de grandes empresas: o estilo é criado em terra estrangeira, chega ao Brasil como novidade, copiada quase que plenamente, e aos poucos desenvolve uma linguagem própria.

Nesse tipo de produto, ainda aparece um novo ciclo, na cultura mais marginalizada a esse processo. Surge a cópia da cópia, só que menos “academicizada” (não necessariamente ligada à formação técnica escolar) e mais aberta a elementos locais. É o caso da “tipografia vernacular”, os letreiramentos de estabelecimentos comerciais pintados a mão, ou as propagandas em muros. Fátima Finizola conclui, a partir da análise dessas manifestações na cidade do Recife, que boa parte dos letreiramentos analisados tem como referencial famílias tipográficas existentes e provenientes da Europa e dos Estados Unidos (FINIZOLA, 2009, p. 75).

Não digo, porém, que essa deixa de ser uma manifestação popular. Em primeiro lugar, “*porque origem não é determinação*” (BOSI, 1992, p. 47). Aliás, é possível pensar em outra razão, também a partir da reflexão de Alfredo Bosi, sobre as manifestações populares do Brasil colonial:

O certo é que o homem pobre e dominado foi o portador, quando não o agente direto, dessas expressões, tanto as primitivas como as de fronteira, tanto as puras quanto as mistas, tanto as proibidas quanto as toleradas ou estimuladas; e todas se equivalem antropologicamente [...] e é trabalho da interpretação histórico-social colher os significados e os valores que organizam essas criações simbólicas. (BOSI, 1992, p. 47, grifo do autor)

Essa tipografia “vernacular” nada mais é que a manutenção de um modelo falido para o design vigente: o das “oficinas de pintura”, que aos poucos desapareceram, com o surgimento de empresas de sinalização (FINIZOLA, 2009, p. 64). Essa tipografia, então, revela em si a privação e a marginalização, em relação aos grandes estabelecimentos comerciais, servidos, por sua vez, por empresas responsáveis por sua identidade visual, ligadas direta ou indiretamente ao design propriamente dito. Poderíamos então definir a tipografia vernacular como uma espécie de cultura de fronteira, uma “*zona intersticial*” que traz “*em si a bivalência de seu processo de constituição*” (BOSI, 1992, p. 391), isto é, possui elementos de fora da cultura regional, sem perder seu enraizamento.

Atualmente, essa cultura marginalizada aparece no design institucionalizado, em uma tentativa de transposição do “vernacular” para a tipografia digital, como as fontes Brasileiro, de Crystian Cruz; Gentileza, de Gustavo Ferreira; e Irial, de Fátima Finizola, um deslocamento, de elementos já existentes em uma cultura, para uma outra, não ligada a ela e que costuma ver a anterior como atrasada. Portanto trata-se de uma proposta que reconhece o valor de manifestações populares. Associa-se essa tipografia urbana à resposta para a possibilidade de uma tipografia brasileira, e provavelmente ela é. A questão é contentar-se com apenas essa resposta, que poderia ser nada além de uma tentativa de “pôr em dia” o atraso brasileiro no campo da produção de fontes. No entanto, se considerarmos apenas essa tentativa como uma tipografia legitimamente brasileira, cairíamos justamente naquilo sobre que Mário de Andrade nos alerta: “*O que deveras eles gostam no brasileiro que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia*” (ANDRADE, 1962, p. 14). Ou seja, um fetiche. Aceitar apenas essa resposta seria, por um lado, sofrer o sintoma de uma nostalgia de algo que não ocorreu¹² (por entre os motivos disso, o próprio atraso) e, por outro, um enraizamento em algo que foi fruto da exclusão. Ao mesmo tempo, isso cai em uma indagação: se a tipografia “vernacular” está no “inconsciente do povo”, para usar o termo de Mário de Andrade, e é tipicamente brasileira, “*contrariando a globalização do design e assumindo cada vez mais as suas raízes populares, vernaculares*” (FINIZOLA, 2010, p. 16), talvez se dê somente em seu original, nos muros e nos estabelecimentos comerciais suburbanos, indicando a tentativa de resistir e de criar uma lógica própria, fora do design da cultura de massas ou que tende ao erudito. Uma vez transposto para o design digital, torna-se um elemento de referência, como o ramo de café, ou, pior, pode ser “*escolha discricionária e diletante*”, sem maiores reflexões sobre essa transposição. Essa tipografia colabora para um “gesto”, apenas no macrotipográfico: na tipografia como mera imagem - não à toa, trata-se de tipos display.

A possibilidade para outra resposta pode vir do aspecto microtipográfico, que até há pouco tempo apresentou pelo menos dois impedimentos. Em primeiro lugar, trata-se do domínio da tecnologia e da produção. A introdução da tipografia no Brasil se deu como a entrada de qualquer técnica industrial: importação dos primeiros maquinários, do conhecimento e da mão de obra necessária para a produção. A questão está no desenvolvimento da técnica no local. Para se pensar em moldes industriais, precisa-se de ensino e investimento, o que não parece ter

sido o caso. O desenvolvimento de famílias tipográficas, tanto para identidade visual, como para publicações, só se deu, com alguma constância, no Brasil, a partir da década de 1980, atingindo uma produção relevante somente após a introdução da tipografia digital. A tipografia, como disciplina nas faculdades de design e como objeto de estudo, ainda não tem lugar assegurado.¹³ Felizmente, esse cenário tem sido revertido aos poucos, com uma maior produção local e a própria identificação do problema da identidade nacional na tipografia brasileira.

A outra questão, a qual aprofundo mais aqui, é a forma dos tipos, que transcende a nacionalidade, no caso do alfabeto latino, comum a todas as línguas neolatinas, germânicas e algumas eslavas não cirílicas (para ficarmos entre as mais próximas à origem geográfica do alfabeto). O elemento local no desenvolvimento de fontes não é uma referência visual cultural, muito menos da natureza:

A escrita é abstrata. Podem ser feitos desenhos através de jogos de escrita, mas nenhum conteúdo pictórico importante permanece na própria escrita. A famosa frase de Eric Gill - as letras são coisas e não imagens de coisas - reforça esse conceito. (BRINGHURST, 2006, p. 18, grifo do autor)

Não que os tipos não tenham nenhuma relação com algum elemento concreto, mas, após a representação, o resultado passou por uma abstração de formas durante séculos, desde o alfabeto fenício, sua transição para o alfabeto grego, até a origem do alfabeto latino. Ninguém mais vê um boi na letra *A*, ou uma casa na letra *B*.¹⁴ O que dizer então das minúsculas, cujo elemento de referência eram as romanas. Como a criação de famílias tipográficas, diferentemente de outras vertentes do design gráfico, remete a esse abstrato inventado há séculos, sua manifestação atinge a “cor e o gesto” locais com muito mais dificuldade, quando fora da mera transposição de manifestações populares.

Há fontes associadas a locais específicos, como a fraktur germânica, assim como estilos que levam no nome sua origem geográfica e seu momento histórico: o veneziano, o romano, o barroco. Mas parece que os tipos possuem aspectos que ultrapassam sua forma abstrata, aquela responsável pelo reconhecimento. Para facilitar esse argumento, podemos dividir esses aspectos em dois, que não se polarizam, mas são codependentes e subentendidos um pelo outro. O primeiro é o *aspecto conceitual*, que trata de um indivíduo reconhecer um caractere, enquanto o segundo seria o *aspecto estético*, ligado à manifestação concreta do caractere. Note que o aspecto conceitual está contido no aspecto estético, já que este é como o conceito se expressa na materialidade. Há diversas maneiras de se representar uma letra *A*, desde que, em todas elas, esteja o conceito de letra *A*. Eis como o aspecto estético depende do conceitual: ele é uma manifestação do conceito que possui elementos acidentais (não necessários), porém não pode prescindir dos elementos essenciais exigidos pelo conceito.

Ainda no exemplo do *A*, pensemos quais seriam os elementos essenciais de seus aspectos conceituais. Baseado no romano, o *A* é composto de dois segmentos que formam um ângulo aberto para baixo, somado a um traço horizontal entre os segmentos, mais ou menos na metade da altura do caractere. A partir disso, analisemos os aspectos estéticos de algumas manifestações de *A*:

A

Trajan Pro¹⁵

Presença de serifas anguladas, haste esquerda levemente mais fina que a da direita; haste horizontal mais fina que todas as outras

A

Bauer Bodoni¹⁶

Presença de serifas retas, haste esquerda e haste horizontal muito mais finas que a haste direita

A

Akzidenz-Grotesk¹⁷

Ausência de serifas, traços com a mesma espessura, simetria

Zapfino¹⁸

A fonte possui quatro versões do A. Em todos, imitação do traço a caneta, presença de elementos decorativos nas terminações e cruzamento entre traços. Em um deles, o A é similar à minúscula manuscrita, em tamanho maior.

A A A A

Quanto mais exemplos, mais veremos como o aspecto conceitual de uma letra A é flexível, ao mesmo tempo em que é irredutível: não existe um “A mínimo”, pois mesmo esta manifestação já seria estética.

Falar de uma letra, porém, é falar de um só membro de sua família tipográfica. A confecção de uma fonte trata desse reconhecimento e da diferenciação (entre as letras), ao mesmo tempo em que trabalha com a identificação (todas letras de uma só família). Uma família tipográfica contém aspectos conceituais (manifestados nos aspectos estéticos) que a unem e tornam o texto compreensível e homogêneo. No aspecto conceitual de uma família, também está contida a relação entre os caracteres ao formar palavras e frases, assim como o aspecto conceitual de uma família dita o aspecto conceitual de um tipo particular.

Para manifestar a “cor e o gesto” no aspecto estético, partindo do princípio de que a escrita é abstrata, a referência não pode mais ser somente exterior e meramente geográfica, ainda mais quando se parte da máxima que diz que os tipos são suporte para o texto¹⁹ - refiro-me a tipos para aplicações cuja finalidade primeira é a leitura, ou seja, longos textos de livros, jornais e revistas.²⁰ Em uma tipografia tipicamente brasileira, os aspectos conceituais de uma família tipográfica e aqueles contidos na relação entre caracteres devem ter como referência aquilo que representam: o português falado no Brasil. Inegavelmente, possuímos uma língua portuguesa de traços característicos brasileiros, o que se manifesta em nossa vasta produção literária, acadêmica e jornalística. O tipo brasileiro, então, deve falar em consonância com a língua portuguesa e sua vertente falada no Brasil: isso vale para desde seus sotaques mais regionais, até suas palavras importadas de outras línguas.

O primeiro passo então seria buscar as especificidades dessa língua. Enquanto fontes anglófonas almejam uma boa interação no encontro *Th* (incluindo, em alguns casos, uma ligatura decorativa), as alemãs lidam com o caractere *ß* e ainda diversos encontros consonantais. Nós devemos nos preocupar com *rn*, *nd*, *ãõ*, diversos diacríticos e um bom equilíbrio de massa de texto com nosso excesso de vogais. De acordo com o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, atualmente nosso alfabeto conta com as 26 letras do alfabeto latino, mais os diacríticos formados com os acentos agudo (´), grave (`), til (~), circunflexo (^) e cedilha (,), para não citar os que aparecem em nomes estrangeiros.

Já houve diversos experimentos que pensaram a relação da escrita com a língua falada. Em 1929, Jan Tschichold pensou em uma fonte universal, aplicável a qualquer idioma, tendo como primazia a sonoridade da letra (*neue*, por exemplo, torna-se *NOI*).²¹ No entanto “universal” aqui significava tanto a questão sonora da língua, como a forma das letras: tudo era baseado em retas e na circunferência perfeita, o que o movimento ligado a Bauhaus preconizava. Isso fazia que o alfabeto tivesse grandes discrepâncias de tamanho entre as letras, em relação a um alfabeto de uma fonte tradicional - o *e*, por exemplo, teria metade de sua largura normal. Incluem-se também, nas tentativas “universais”, o alfabeto fonético, atualmente em uso, e o experimento de Francis Lodwick, no século 17.

Um outro projeto, mais recente, é a Kouije, de Pierre di Sciullo, de 2006, uma extensão do pensamento de uma tentativa anterior, a fonte Quantange. A Kouije possui diversos glifos para uma mesma letra, e seu uso se baseia na pronúncia do francês - o *e* de *femme*, por exemplo, é desenhado com um pequeno *a* em seu centro, remetendo à pronúncia correta. Como muitas das letras não são pronunciadas, elas aparecem em um peso mais fino. É possível ainda indicar entonações, a partir dos pesos mais altos.

No entanto, ainda estamos no terreno das fontes display, pois experimentos desse porte necessitariam de tempo para transformar-se em algo pertinente à leitura de imersão. Ainda é possível representar as especificidades da língua em algo mais abstrato, que trabalhe os aspectos de diferenciação e reconhecimento de caracteres a partir das relações entre as letras em um texto.

A partir de uma aplicação²² desenvolvida para processar textos em formato digital, analisei os encontros entre caracteres nos romances de Machado de Assis,²³ a fim de ilustrar uma dessas especificidades conceituais que precisam ser

levadas em conta na estética tipográfica: o kerning, importante para a composição do texto como um todo - o primeiro passo do caminho que vai do microtipográfico ao macrotipográfico.

O primeiro dado que se destaca é o fato de, em todos os romances, as letras *d*, *a* e *e* serem as que mais iniciam palavras, e as letras *e*, *a* e *o* as que mais terminam palavras. Tomemos, como exemplo, *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*:

encontro	<i>Dom Casmurro</i>	<i>Memórias póstumas</i>	<i>Quincas Borba</i>
a·	10.852 (2º)	10.790 (1º)	13.149 (1º)
e·	11.526 (1º)	9.264 (3º)	12.360 (2º)
o·	9.791 (3º)	10.644 (2º)	12.097 (3º)
·a	6.434 (1º)	6.010 (2º)	7.692 (2º)
·d	6.308 (2º)	6.613 (1º)	7.791 (1º)
·e	6.026 (3º)	5.610 (3º)	6.432 (3º)

Tabela 1. Ocorrências de encontros em três obras²⁴

<i>Memórias póstumas</i>	<i>Germinal</i>	<i>Dorian Grey</i>	<i>Die Verwandlung</i>
de	Ai	Th	Em
ra	ES	He	Er
as	Em	In	Ch
es	Le	Na	Te
os	De	Er	Ie
qu	NT	Há	De

Tabela 2. Encontros mais frequentes entre letras em obras selecionadas

Nos encontros de duas letras, entre as seis ocorrências mais frequentes nos dez romances, estão em todos *de*, *ra* e *es*. Também são comuns *as*, *qu*, *er* e *os*. Nota-se aqui o que já era de se esperar: a importância das vogais na língua portuguesa. A título de comparação, pareamos *Memórias póstumas*, de Machado de Assis; *Germinal*, de Émile Zola; *The portrait of Dorian Grey* (*O retrato de Dorian Grey*), de Oscar Wilde; e *Die Verwandlung* (*A metamorfose*), de Franz Kafka.²⁵

No português, a variedade de vogais é maior que em todas as línguas, mesmo se comparado ao francês, também uma língua neolatina. Isso exige pares de kerning (*kerning pairs*) específicos para o português, já que eles são construídos a partir dos encontros mais problemáticos.

Atualmente, o formato mais utilizada nos arquivos de fontes digitais é o OpenType, que inclui informações de pares de kerning. Ele não mais trabalha com pares específicos, mas pares entre classes de caracteres semelhantes. Sobre ele, explica Robert Bringhurst:

Nele, letras similares, tais como o a a a a a a a a a a, são tratadas como uma só e recebem o mesmo kerning. Essa é uma excelente maneira de começar o trabalho se você estiver fazendo o kerning de uma fonte grande, mas não é um bom modo de terminá-lo. As combinações Ta e Tä, Ti e Tī, il e İl, i) e İ) provavelmente irão pedir tratamentos diferentes. (BRINGHURST, 2005, p. 222)

Isso é complicado para os textos em português. Bringhurst mesmo já pensou sobre isso:

Uma tabela de kerning escrita expressamente para uma língua irá requerer sutis alterações para poder fazer jus a outra. [...] A letra c não é um membro plenamente consolidado ao alfabeto alemão, e em tempos passados restringia-se apenas às ligaturas ch e ck. Quem lê textos compostos com fontes feitas na Alemanha em outras línguas que não o alemão muitas vezes considera o kerning dessas combinações desconfortável por sua estreiteza [...] (BRINGHURST, 2005, p. 42)

A internacionalização de mercados tem sido vantajosa para o Brasil no aspecto tipográfico, uma vez que o desenvolvimento de fontes está mais detalhado, mesmo nos diacríticos e encontros não tão comuns na língua falada nos países de origem dessas fontes. Isso para que um mesmo produto (a fonte) valha tanto para um romance sueco como para um poema australiano. Ou seja,

algumas famílias tipográficas já foram desenhadas para se adequar ao português, pois seus pares com diacríticos foram pensados para que a fonte possa ser utilizada internacionalmente.

Isso não impede que os designers brasileiros criem fontes específicas para a língua portuguesa, em busca de aspectos estéticos que façam sentido no Brasil. Só é preciso ter em mente que, por mais válida que seja uma busca por uma tipografia tipicamente nacional, o próprio apelo nacionalista é algo importado, fruto de um conjunto de transformações sobretudo europeias, e intimamente relacionado ao romantismo nas artes. Uma das características mais evidentes desse movimento é a evocação de figuras de um passado fantasioso que, se na Europa foi o cavaleiro medieval, aqui foi ora o índio, ora o caipira. No entanto, como diz um personagem em uma peça de Álvares de Azevedo, ironizando essa abordagem, trata-se de *“algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração [...] que tudo isto é sublime nos livros mas é soberanamente desagradável na realidade”*.²⁶ Não bastaria, por exemplo, dizer como a tipografia “vernacular” é a que apresenta maior raiz brasileira, se ela só resistiu até hoje como forma de privação e marginalização. Poderia ser adicionada, ao alerta de Mário de Andrade, a análise de Antonio Candido sobre tal romantismo, movimento de *“trechos capitais, exprimindo a ambivalência do nosso Romantismo, transfigurador de uma realidade mal conhecida e atraído irresistivelmente pelos modelos europeus, que acenavam com a magia dos países onde radica a nossa cultura intelectual”* (CANDIDO, 2009, p. 334). O modelo de busca por algo nacional não deve ser mera reprodução de movimentos estrangeiros que almejam o mesmo em suas terras de origem, ou, pelo menos, essa apropriação de modelos deve ser consciente e crítica.

A história de nossa tipografia se mostra uma história de dominação cultural, comprovada, inclusive, por sua introdução tardia. Ela não pode ser legitimamente brasileira, se isso não for reconhecido. A própria busca por tipos que retratem a língua que representa, como sugiro aqui, não é um modelo que só funciona para o português - a fonte francesa Kouije já é uma tentativa nessa direção - , porém deve-se pensar nas especificidades locais de sua aplicação. Assim como a reflexão exposta neste trabalho não é a única proposta possível para um tipo brasileiro. O que se defende é que não só tenhamos um tipo que represente o Brasil, mas consigamos um que fale a nossa língua - portuguesa no nome, mas brasileira em sua manifestação.

NOTAS

¹ Vale ressaltar que o título deste trabalho é, antes de pretensioso, uma homenagem àquele que o inspira, Mário de Andrade, que há décadas pensou o que seria a cultura brasileira, uma questão para a qual a melhor resposta é não ter uma resposta única e definitiva.

² Neste texto, o termo *tipografia* indica a atividade relacionada ao uso de tipos, impressos ou não, assim como o estudo e desenvolvimento de famílias tipográficas, como uma área dentro do design gráfico. Já o termo *tipo* se refere aos caracteres projetados para uma família tipográfica, a fim de serem reproduzidos.

³ Mesmo no caso de civilizações pré-colombianas que possuíam sistemas de escrita, como os incas e os astecas, o alfabeto latino foi imposto pelos espanhóis (cf. HALLEWELL, 2012, p. 49,76).

- ⁴ Embora facilmente adaptada ao alfabeto latino, a língua tupi antiga possui elementos não presentes no português, como a consoante oclusiva glotal e uma vogal intermediária entre *u* e *i*, esta muitas vezes transcrita pela letra *y* (NAVARRO, 2005, p. 14–15). Curiosa (e moralista) é a descrição de Pero de Magalhães Gândavo, na obra *Tratado da terra do Brasil*, de 1570, em que diz, sobre a “língua brasílica”: “A língua deste gentio toda pela costa é uma. Carece de três letras, a saber, não se acha nela *F*, nem *L*, nem *R*, coisa digna de espanto, porque assim não têm nem *Fé*, nem *Lei*, nem *Rei* e, desta maneira, vivem sem justiça e desordenadamente” (apud NAVARRO, 2005, p. 57).
- ⁵ Sobre o Brasil colonial, escreve Alfredo Bosi: “A cultura letrada é rigorosamente estamental, não dando azo à mobilidade vertical, a não ser em raros casos de apadrinhamento que confirmam a regra geral. O domínio do alfabeto, reservado a poucos, serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular. O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita” (BOSI, 1992, p. 25).
- ⁶ “Qualquer pequeno escrito original que surgisse no Brasil colonial deveria, forçosamente, ou ser publicado na Europa, ou permanecer na forma de manuscrito”. A maioria dessas obras, até a Restauração (1640), eram de autos compostos por missionários. No entanto boa parte da produção literária brasileira, até a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro (1808), só foi publicada em Portugal muito posteriormente: “as Cartas Chilenas (comumente atribuídas a Gonzaga), escritas em 1788 ou 1789, não foram impressas senão em 1845; a poesia de Gregório de Matos, composta entre 1660 e 1692, teve de esperar até 1904 para ser dada à luz” (cf. HALLEWELL, 2012, p. 94–95).
- ⁷ A instalação de prelos foi proibida em 1747, em uma ordem real que tornava ilegal a produção de artigos manufaturados em território brasileiro. Associa-se essa proibição às restrições ao desenvolvimento da colônia, evitando assim sua emancipação (cf. HALLEWELL, 2012, p. 92).
- ⁸ A literatura de cordel, ligada à tradição nordestina e bastante forte no imagético regional, só passou a ser produzida na forma escrita a partir do fim do século XVIII, período muito próximo à chegada da imprensa ao Brasil.
- ⁹ O café tornou-se símbolo brasileiro, mesmo não sendo uma planta nativa - é original da Etiópia. É possível especular que, caso fosse produzido no século XVI, o brasão brasileiro possuiria folhas de cana-de-açúcar, ou mesmo a planta que deu nome ao país, o pau-brasil.
- ¹⁰ Além da representação de um deus inca, acredita-se que a origem do Sol de Mayo seja uma releitura local da representação solar presente em símbolos da Revolução Francesa, assim como o barrete frígio, que também consta no brasão argentino.
- ¹¹ A bandeira do Império do Brasil foi desenhada por Jean-Baptiste Debret, em 1822, por ocasião da independência do Brasil. Trata-se de um losango amarelo sobre um retângulo verde. No centro do losango, o brasão imperial brasileiro, que já continha os tais ramos de café e fumo. Curioso notar que a bandeira atual do Brasil, criada em 1889, data da proclamação da república, possui inspiração em uma frase cuja autoria é de um francês, Auguste Comte (cf. HOMEM DE MELO, 2011, p. 60–61).
- ¹² Falo aqui do diagnóstico de Fredric Jameson, sobre a morte da tradição estética modernista e o cinema que “consiste apenas em filmes sobre o passado e sobre momentos geracionais específicos desse passado” (Jameson, 1993, p. 30–31). Embora ele fale da “alta cultura” e do cinema, isso pode ser aplicado ao design contemporâneo brasileiro, nascido da influência do modernismo e, como tento mostrar aqui, vítima dessa nostalgia, em alguns momentos.
- ¹³ De acordo com a pesquisa de Ricardo Esteves Gomes (2010), pelo menos até 2010, o Brasil não possuía ainda um curso de pós-graduação em tipografia. Na mesma pesquisa, de 38 cursos de design (com alguma relação com programação visual/design gráfico) no país, cinco deles não possuíam nenhuma disciplina relacionada à tipografia.
- ¹⁴ Ao contrário do que alguns autores afirmam, os chineses também possuem essa relação com sua escrita ideogramática. “Estas associações desaparecem para as pessoas que leem chinês fluentemente e estes leitores não veem desenhos de cavalos e montanhas nos textos, assim como os leitores do inglês não enxergam um pilar na letra *I*” (BRINGHURST, 2006, p. 18).
- ¹⁵ Trajan Pro, versão 2.025. Trajan, desenhada por Carol Twombly em 1989, possui, em sua versão OpenType (Trajan Pro), caracteres latinos pan-europeus.
- ¹⁶ Bauer Bodoni, versão 2.030. Edição digital de desenho de Louis Hell, feito em 1924 para a fundição Bauer, a partir dos originais de Giambattista Bodoni [1740–1813].
- ¹⁷ Akzidenz-Grotesk, de Günter Gerhard Lange, 1896.

- ¹⁸ Zapfino, fonte caligráfica desenvolvida por Hermann Zapf em 1998, a partir de desenhos a caneta. A versão aqui utilizada é a versão disponibilizada com o sistema operacional MacOS X. As letras são maiores, se comparadas à versão comercializada pela Linotype.
- ¹⁹ Como diz Jan Tschichold (2007, p. 36-37), “*A mais nobre virtude de qualquer texto é não ser notado como tal*”, ou ainda Robert Bringhurst (2005, p. 111): “*Deixe que o tipo fale o seu idioma natural*”.
- ²⁰ Alguns referem-se a essa aplicação ainda como tipos para textos de imersão, tipos textuais ou tipos invisíveis, em contraponto a tipos display, tipos decorativos ou tipos fantasia. No entanto trata-se de uma divisão de fronteiras difíceis de precisar.
- ²¹ Embora nunca colocada em produção, a fonte foi reconstruída pela inglesa Foundry Types, com o nome Architype Universal Tschichold.
- ²² Trata-se de uma aplicação em Java, que processa um arquivo em formato Microsoft Word e gera uma tabela em HTML contendo a frequência de cada par de caracteres. Ou seja, a palavra Brasil resultaria os encontros *Br, ra, as, si e il*. Agradeço a Fernando Ito pelo desenvolvimento. A ferramenta está disponível online em <http://dekoboko.com.br>.
- ²³ Foram utilizadas as obras completas de Machado de Assis, disponibilizadas online pelo Ministério da Educação, no site <http://machado.mec.gov.br>. O texto fonte é de uma edição de 1994 (Machado de Assis, *Obras completas*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994), portanto ainda não contempla o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Embora não seja o ideal, considero que, apenas como amostra do pensamento, isso não chega a atrapalhar os resultados gerais.
- ²⁴ Substituímos o espaço por um ponto central (.).
- ²⁵ Textos fonte retirados do site *The Project Gutenberg* (www.gutenberg.org).
- ²⁶ Álvares de Azevedo, “Macário”. Em: *Obras*, 7. ed., v. 3, p. 310-311 apud CANDIDO, 2009, p. 333-334. Note-se que a crítica ao romantismo veio de um romântico.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. 188 p.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 404 p.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico* (versão 3.0). São Paulo: Cosac Naify, 2005. 423 p.
- BRINGHURST, Robert. *A forma sólida da linguagem: um ensaio sobre a escrita e significado*. São Paulo: Edições Rosari, 2006. 88 p.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1889*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2009. 803 p.
- FINIZOLA, Fátima. *Tipografia vernacular e urbana: uma análise dos letrados populares*. São Paulo: Blucher, 2010. 112 p.
- GOMES, Ricardo Esteves. *O design brasileiro de tipos digitais: elementos que se articulam na formação de uma prática profissional*. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro, 2010.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. 809 p.
- HELLER, Steven. Prefácio. In: HOMEM DE MELO, Chico. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- HOMEM DE MELO, Chico. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 741 p.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Escrevendo pela nova ortografia: como usar as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa*. 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 2008. 134 p.

- JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.) *O mal-estar no pós-modernismo: teorias, práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. p. 25-44.
- MEGGS, Philip B.; PUGGS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 720 p.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2005. 619 p.
- TSCHICHOLD, Jan. Sobre tipografia. In: _____. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução de José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 220 p.

Nota do Autor

Texto baseado no trabalho final do curso de especialização em design gráfico “Design e Humanidades”, do Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. *Minoru Naruto*.

Nota do Editor

Data de submissão: Setembro 2013
Aprovação: Março 2014

Luiz Fukushiro

Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, especialista em Design e Humanidades pelo Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo e mestrando da linha Cultura, Organização e Educação, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

Rua Fortunato, 278, ap. 144 - Vila Buarque
01224-030 - São Paulo, SP
luiz.fukushiro@usp.br
(11) 2307 7150
(11) 98168 6400