

Jan Tschichold e o estatuto da tradição na modernidade

André Stolarski

O impronunciável tipógrafo Jan Tschichold é uma figura polêmica na história do design visual moderno. Foi talvez o maior e o mais embasado defensor dos princípios de uma nova tipografia, mas abandonou boa parte deles tempos depois, atacando-os em nome da tradição com a mesma eloquência com que os havia defendido. Essa trajetória nunca foi inteiramente assimilada por seus colegas, críticos e biógrafos, que preferiram tratá-la como um mistério ou um capricho. Meu palpite é que o enfrentamento desse paradoxo pode ajudar a compreender algumas questões fundamentais sobre a natureza do design visual.

Jan Tschichold nasceu em Leipzig, na Alemanha, em 1902, filho de um pintor de letreiros com pendores art-nouveau. Sem querer seguir a exata profissão do pai e sem o seu consentimento para tornar-se um artista, foi enviado em 1916 a uma escola de formação de professores para sair de lá dando aulas de desenho, coisa que nunca aconteceu.

Tschichold parecia mesmo interessar-se por tipografia com a obsessão de um insatisfeito. A confusão parecia reinar na produção visual da Alemanha nas décadas que rondaram a Primeira Guerra Mundial. Assim, com exceção do professor Hermann Delitsch, com quem aprendeu caligrafia, gravura e encadernação, a escola não teve muito mais o que oferecer além de seu tempo livre, que Tschichold usou generosamente, praticando caligrafia, estudando a fundo a história tipográfica ocidental e os melhores trabalhos da época, nas inacreditáveis bibliotecas e nas fervilhantes exposições alemãs.

Sozinho nos salões de consulta, Tschichold via-se como uma espécie de ‘único herdeiro’ de gigantescos acervos bibliográficos como os da Biblioteca da Federação dos Mestres Impressores de Leipzig, que continham incunábulo raros, exemplares dos grandes mestres escribas da primeira metade do milênio, livros de amostras tipográficas de mestres como Pierre Simon Fournier e assim por diante. Em comparação com a produção cotidiana, esses objetos pareciam guardar os segredos de alguma verdade essencial. Tschichold respondia com curiosidade de detetive e avidez de colecionador.

Tschichold estudou na Academia de Artes Gráficas e do Negócio da Produção de Livros de Leipzig, de 1919 a 1921, onde foi apresentado aos princípios da composição clássica por Walter Tiemann. O talento para o desenho caligráfico e tipográfico já era evidente nos seus trabalhos da época, mas não restringia-se à qualidade do traço: ganhava o espaço, estruturava-o, mostrava características de arquitetura. A escolha do texto do exercício caligráfico acima também é reveladora: “A idéia e o eterno são o que importa, não uma pessoa ou uma época.”

Até esse momento, portanto, o jovem Tschichold seguia infenso às vanguardas artísticas, que ainda eram pouco conhecidas e muitíssimo pouco respeitadas pelas academias. Foi quando visitou a primeira exposição da Bauhaus em Weimar e voltou fulminado pelas possibilidades que a arte moderna abria no campo do design, passando imediatamente a perseguir, reunir, divulgar e produzir o novo que ali se mostrava.

Não é exagero dizer que, depois da exposição da Bauhaus, Tschichold transformara-se em outra pessoa. Inspirado nos construtivistas russos, chegou a trocar seu primeiro nome por Iwan. Um exemplo que quase embaralha o trabalho de Tschichold com o das vanguardas russas é o cartaz da editora Philobiblon. A hierarquia e a construção gráfica, que poderiam tranquilamente ter sido feitas por um Málevitch ou um Tátlin, partem da hierarquia do texto do cartaz. Para o designer, no entanto, essa proximidade estética, longe de ser mimética, indicava uma afinidade de princípios, uma feliz coincidência estética que apontava para a possibilidade de uma harmonia universal da comunicação.

Nenhum professor da Bauhaus foi capaz de transpor os princípios dessas vanguardas para a prática cotidiana do design visual e divulgá-los de modo tão consistente e impetuoso quanto Tschichold. Seu primeiro artigo, ‘Tipografia Elementar’ (1925), acertou em cheio os hábitos da classe gráfica européia e foi rapidamente seguido pela publicação de seu livro mais importante e influente, *Die Neue Typographie (A Nova Tipografia)* (1928), uma sistematização completa da atividade tipográfica precedida por uma análise abrangente dos avanços da arte moderna.

Tschichold argumentava que a busca da arte moderna por sua autonomia, com o gradativo abandono da representação, encabeçada por Mondrian, e a aproximação entre a arquitetura e a engenharia, com seus

requisitos de eficiência, clareza, padronização e produtividade máximas, liderada por Le Corbusier, deveriam servir de exemplo para a tipografia. O sistema que derivava daí incluía os seguintes componentes: formatos de impressos padronizados pelo sistema DIN (mais homogêneos na proporção e mais práticos no corte, dobra e estocagem), diagramas assimétricos (mais aptos a organizar informações complexas), letras sem serifa (mais fáceis de ler [*sic*], mais limpas, mais próximas da linguagem universal da geometria), imagens fotográficas (mais objetivas e verdadeiras [*sic*]), elementos geométricos de apoio (barras tipográficas e outros elementos existentes nas oficinas tipográficas) e cores básicas, sobretudo preto e vermelho. A apresentação desses elementos vinha acompanhada de inúmeros conselhos práticos. Para demonstrar a força, a abrangência e as possibilidades da Nova Tipografia, Tschichold ilustrou seu livro com trabalhos de diversos designers.

No entanto, é mais interessante observar alguns exemplos de sua própria produção desse período, como o logotipo do jornal *Tambour*, de 1924, onde o contraste entre os diferentes graus de simplificação geométrica das letras é equilibrado por uma grossa linha inferior; ou o interior de um folheto que indica a nova localização de um estande numa feira de Leipzig, onde a rua transforma-se em uma diagonal instável que deixa de organizar o espaço da cidade e passa a articular o espaço gráfico que une os dois pontos de vista do mesmo local; ou ainda os famosos cartazes de cinema do *Phoebus-Palast*, de 1927, que sempre referenciavam abertamente os meios de produção e reprodução cinematográfica, ora tematizando a projeção das imagens em um diagrama que também era um reflexo da hierarquia das informações, ora produzindo composições e superposições bem mais complexas, como no cartaz do filme *Casanova*, onde um estranho campo azul resulta das relações entre as linhas de força e os campos visuais usados para ressaltar o título e a imagem principal.

A revolução que Tschichold propunha era total e chegava, inspirada por Herbert Bayer, à linguagem escrita, como atesta sua esquelética e equilibradíssima fonte de alfabeto único, cuja versão fonética sugeria inclusive a revisão ortográfica da língua alemã e a adição de novos caracteres ao alfabeto ocidental. Em que pese a forte geometrização de suas formas, Tschichold não tinha nenhum fetiche pela geometria; ela funcionava mais como uma espécie de buraco negro invertido, atraindo tudo o que estivesse ao seu redor para o seu núcleo de clareza e razão, sem desfigurar as características essenciais de sua personalidade. Os alfabetos *Transit* e *Saskia*, desenhados no início da década de 30, são exemplos disso.

Mas é nas suas propostas de padronização gráfica que Tschichold irá mostrar uma qualidade fundamental de seu trabalho: a capacidade de dedicar atenção absoluta aos detalhes mais ínfimos. Esse é um sinal importante: Tschichold preocupa-se com o novo, mas sua praia não é o efêmero. Mesmo o mais desimportante dos cartões de visita feito para o mais obscuro dos clientes jaz ali, impecável, pronto para enfrentar o juízo da eternidade. (Aliás, vale a pena voltar aos projetos já citados com esses olhos e ver que os detalhes estão lá, espreitando-nos com seu brilho. Apenas um exemplo: nas sobreposições aparentemente confusas do cartaz do filme *Casanova*, as iniciais do nome do ator, que aparecem em meio ao título do filme, estão intactas, sem sobreposição.)

Tschichold ficou bastante conhecido pelos esquemas, manuais e diagramas de padronização que produziu ao longo da vida, cujo exemplo mais conhecido são os manuais domésticos de produção de livros da editora britânica *Penguin* – para quem trabalharia mais tarde, no final da década de 40 –, utilizados sem alteração até pouco tempo atrás. Com exceção dos compêndios históricos que escreveu, todas as suas publicações são manuais práticos de procedimentos gráficos que ostentam uma sofisticação e um grau de detalhamento impressionantes.

Mas voltemos à história. Tschichold trabalhara como *free-lancer* em Leipzig até 1925 e fora convidado a ensinar na Escola Alemã dos Mestres Impressores de Munique por Paul Renner, seu diretor, de onde foi expulso pelo regime nazista em 1933, refugiando-se na Suíça. Dez anos depois da exposição da Bauhaus, esse seria o segundo grande choque de sua carreira – um impacto de efeitos mais lentos, marcado pelo ressentimento, pela introspecção, pela pesquisa e pelo questionamento de todas as propostas da Nova Tipografia.

A virada foi, de fato, lenta. Seus trabalhos da década de 1930 não denunciam um retorno radical à tradição, mas um amolecimento dos duros limites do repertório inicial da nova tipografia e a sedimentação de um domínio espacial e tipográfico incomum, o que talvez tenha proporcionado algumas

das composições mais sofisticadas de sua obra. Basta ver a folha de rosto de seu livro *Typographische Gestaltung (Design Tipográfico)*, ou o cabeçalho do papel de carta da revista vienense Philobiblon.

Já nos livros, a situação era outra. A riqueza das composições assimétricas dava cada vez mais lugar à simetria e ao uso de elementos canônicos da tipografia ocidental. É realmente incômodo ver como a potência de seu trabalho inicial parece esvair-se em produtos anônimos e indistinguíveis da monótona tradição dos séculos que se empilham do XV ao XIX.

Mas essa é uma impressão ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Verdadeira porque Tschichold de fato abdica das discussões mais complexas que começam a surgir das relações entre design e mídia a partir da segunda guerra mundial, em que o meio impresso começa a perder hegemonia. Falsa porque, no âmbito estrito do design de livros em que os textos são razoavelmente longos e têm uma construção narrativa ou poética tradicional, o nível de elaboração funcional alcançado pelos livros renascentistas não é apenas uma referência válida: é superior a boa parte de tudo o que se produziu depois. A produção teórica e científica moderna e contemporânea, que aos poucos está tirando a tipografia do cofre secular dos segredos de ofício e trazendo-a para a discussão aberta e informada, faz mais do que ratificar as incríveis qualidades dessas obras: ela mostra que os segredos que estão ali escondidos dizem respeito à própria natureza da percepção humana. É o caso dos livros *Counterpunch*, do holandês Fred Smeijers, e *The Elements of Typographic Style*, do canadense Robert Bringhurst. Do lado da prática, cresce o número de designers que, como o brasileiro Raul Loureiro, trazem o vocabulário tradicional para a linha de frente da experimentação contemporânea.

Uma das coincidências entre a tradição gráfica renascentista e a produção moderna é a busca de uma harmonia estética total baseada em atributos humanos. A arquitetura moderna havia saído na frente na atualização desses princípios. Em meio a uma obra de grande alcance, Le Corbusier propusera um novo sistema de mensuração e padronização de todos os elementos arquitetônicos baseado na progressão das proporções do corpo humano – o Modulor. Trata-se de um sistema moderno baseado em pressupostos renascentistas e, em última análise, clássicos, governado por uma série numérica conhecida como Série de Fibonacci, onde a proporção entre os pares sequenciais de números se aproxima da seção áurea à medida que eles aumentam. Além de possuir curiosas propriedades geométricas de auto-preservação, a proporção áurea parece governar também o crescimento de todos os seres vivos e aparece ainda na escala cósmica das galáxias. É, portanto, o signo da totalidade harmônica do universo por excelência. Quando Tschichold começou a perceber que a qualidade dos livros antigos estava de algum modo ligada a essas proporções, passou a pesquisá-las e a utilizá-las com afinco.

Tschichold reconstruiu diversos diagramas clássicos medievais e renascentistas, desvendando suas relações proporcionais. Um deles, produzido por um arquiteto francês do século XIII chamado Villard de Honnencourt, merece atenção especial. Partindo das proporções de uma página de qualquer formato, esse diagrama estabelece, por meio de uma construção simples, relações harmônicas constantes entre todos os seus elementos. No entanto, a matemática aqui não é um fetiche que atropela o projeto, mas uma espécie de ‘chave de ouro’ que coroa princípios bastante sólidos, tais como a amarração e a posição dos blocos de texto e o espaço em branco que torna a leitura e o manuseio confortáveis.

Do mesmo modo, Tschichold não se deixou hipnotizar pelo discurso matemático. O livro *The Form of The Book (A forma do livro)*, que traz a reprodução desse e de outros diagramas tradicionais, discute a fundo todos os aspectos da produção de livros, da função da sobrecapa à cor do cordão de acabamento dos cadernos, passando pela durabilidade do papel e do volume. Também aí os exemplares clássicos saíam com várias cabeças de vantagem.

Seja por sua investigação disciplinada, seja por seu procedimento tipológico, seja pelo esforço de divulgação e incorporação dos resultados de suas pesquisas à realidade da indústria, é inegável que a relação de Tschichold com a tradição foi, do início ao fim de sua carreira, moderna, e não deve ser jamais tomada como um retrocesso. Pode-se dizer que Tschichold, depois de ter estabelecido as próprias bases da tipografia moderna, empenhou-se em investigar o estatuto da tradição na modernidade, no âmbito estrito da produção de livros. O resultado desse trabalho foi batizado por Tschichold de Novo Tradicionalismo, mais em analogia que em oposição à Nova Tipografia. Por isso, mesmo os livros de sua última fase precisam ser lidos com lentes bifocais (tradicionais e modernas): estão ali a mesma engenhosidade e o mesmo domínio espacial complexo que caracterizou a sua produção revolucionária – só que, nesse caso, é mais fácil atentar para elas por comparação.

Uma folha basta para dar o exemplo: é o rosto do Anuário Penrose de artes gráficas de 1949, antes e depois de sua intervenção. As mudanças começam na estrutura. Ao contrário de seu predecessor, Tschichold não centraliza sua composição na página, mas na mancha de texto, mantendo-se coerente à organização do resto do livro. A hierarquia, o tamanho, a pontuação e a grafia das informações foram reelaborados segundo critérios de legibilidade que podemos considerar modernos, usando apenas dois blocos de texto bem definidos, obtidos em parte pela escolha de tipos menos contrastados, em parte pela construção mais consciente dos títulos (veja como Tschichold não separa a partícula ‘The’ do título do anuário, que se transforma em um bloco mais coeso; veja também o que acontece embaixo). O arremate fica por conta do uso dos fios horizontais, que passam de secundários a estruturadores, acumulando quatro funções: equilibrar o peso do título, separá-lo do resto das informações, abrir um parêntesis de destaque ao editor e enfatizar o eixo vertical, apenas pelo afinamento dos traços nas pontas.

Tschichold também contribuiu com a ampliação do vocabulário tipográfico tradicional, desenhando uma elegante família tipográfica serifada de cunho renascentista chamada Sabon, baseada na obra de Claude Garamond e de seu aluno Jacques Sabon, que ficou pronta em 1966. O olho grande de suas letras denuncia mais uma vez uma clareza moderna, inexistente nos tipos originais que serviram de matriz para o projeto.

Desenhado neste mesmo ano, o corajoso logotipo da *Typographische Monatsblätter*, uma revista mensal de tipografia suíça, mostra a complexidade de sua relação com a tradição. Se, por um lado, ele é uma reverência às matrizes tipográficas usadas desde Gutenberg, é por outro, uma marca que se utiliza do choque da ilegibilidade, próprio do design contemporâneo. É, de todo modo, uma pista do que teria acontecido se Tschichold tivesse dado um passo em direção ao abismo e apostado no choque dos mundos da Nova Tipografia e do Novo Tradicionalismo. Seja como for, Tschichold nunca foi adepto de um neoclassicismo anódino, mantendo uma curiosidade sempre acesa para as formas inusitadas produzidas pela tradição escrita, como mostra o rosto do prospecto do livro *Schatzkammer der Schreibkunst* (Câmara de preciosidades da arte da escrita), no qual uma estranhíssima forma caligráfica assimétrica domina a cena.

Apesar de todos os seus excessos autoritários, obsessivos, dogmáticos e por vezes formalistas, Jan Tschichold sempre encarou a história do design como um grande ponto de interrogação pulsante, e foi, até sua morte em 1970, um estudioso incansável de livros, tipos e manuscritos originais dessa e de outras tradições como a caligrafia chinesa. Assim, mais do que uma figura embaraçosa para a modernidade, Jan Tschichold é uma das chaves para a discussão de sua complexidade e uma grande porta aberta para a entrada digna das práticas tradicionais na aurora ultra-complexa do design visual que abre o século XXI.

Bibliografia

BRINGHURST, Robert. *The Elements of Typographic Style*, versão 2.5. Vancouver: Hartley & Marks, 2002.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Colônia: Benedikt Taschen, 1990.

MCLEAN, Ruari. *Jan Tschichold: a Life in Typography*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1997.

— Jan Tschichold: *Typographer*. Boston: David R Godine, 1975.

TSCHICHOLD, Jan, Hajo Haderl (Tradutor), Robert Bringhurst (Introdução). — *The Form of The Book*. Reprint edition. Hartley & Marks, 1991.

TSCHICHOLD, Jan, Ruari McLean (Tradutor), Robin Kinross (Introdução). *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*. Reprint edition. University of California Press, november 1998.

Glossário

Herbert Bayer

Designer, arquiteto, fotógrafo e pintor austríaco pioneiro do movimento moderno. Foi um dos principais alunos e divulgadores da Bauhaus.

Seção áurea

Proporção que ocorre entre dois números quando o menor está para o maior assim como o maior está para a soma de ambos.

Série de Fibonacci

Série numérica onde cada termo (com exceção dos dois primeiros) equivale à soma dos dois termos precedentes.

Sobre a série

A série de artigos Designers visuais do século XX baseia-se em um curso originalmente administrado no Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, em outubro de 2003. Sua intenção é contribuir para a discussão do pensamento individual dos designers visuais que iniciaram sua carreira durante o século passado, afastando-se tanto da historiografia evolutiva das 'escolas de pensamento' quanto da celebração estéril dos 'gênios criadores'. A pretensão desses textos não é fazer um relato completo da história de cada designer, mas fornecer chaves para a compreensão de suas obras e das questões que nelas permanecem atuais e continuam sem resposta.

2004 © André Stolarski

http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios_det&id=15&titulo=ensaios

Ano: I Número: 3 acessado em 15 de junho de 2012