...........CAPA...........

A revolução tipográfica e a taça de cristal

um diálogo imaginário entre Filippo Marinetti e Beatrice Warde

...........FOLHA DE ROSTO...........

A revolução tipográfica e a taça de cristal

FAU USP

São Paulo

2018

...........MIOLO (páginas numeradas)............

PALAVRAS EM LIBERDADE = REVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA

Filippo Tommaso Marinetti, 1913

Palavras em liberdade

Descartando todas as estúpidas definições e todos os confusos verbalismos dos professores, eu declaro que o lirismo é a capacidade raríssima de inebriar-se *de vida* e inebriá-la *de nós mesmos*. A capacidade de transformar em vinho a água turva da vida que nos rodeia nos atravessa. A capacidade de colorir o mundo com as cores especialíssimas do nosso “eu” mutável.

Agora suponha que um amigo seu, que possui esta capacidade lírica, se encontre em uma zona de vida intensa (revolução, guerra, naufrágio, terremoto, etc.), e que imediatamente depois narre as impressões que teve. Sabe o que fará instintivamente este amigo lírico e comovido? ...

Ele começará por destruir brutalmente a sintaxe ao falar. Não perderá tempo construindo períodos. Não ligará para a pontuação e adjetivação. Desprezará a elaboração e as nuances de linguagem, e com pressa lhe lançará freneticamente aos nervos as suas sensações visuais, auditivas, olfativas, de acordo com as suas urgências imediatas. A veemência do vapor-emoção fará saltar o tubo do período, as válvulas da pontuação e os parafusos regulares da adjetivação. Punhados de palavras essenciais, sem qualquer ordem convencional. Única preocupação do narrador transmitir todas as vibrações de seu “eu”.

Se esse narrador dotado de lirismo tiver também uma mente povoada por idéias gerais, involuntariamente entrelaçará suas sensações com todo o universo desconhecido ou intuído por ele. E para dar o valor exato e a proporção da vida que viveu, lançará imensas redes de analogias sobre o mundo. Ele apresentará, assim, o fundo analógico da vida, telegraficamente, ou seja, com a mesma rapidez econômica que o telégrafo impõe aos repórteres e correspondentes de guerra, por seus relatos superficiais. Esta necessidade de laconismo não responde apenas às leis da velocidade que nos governam, mas também às relações multisseculares que o público e o poeta tiveram. Estabelecem-se, de fato, entre o público e o poeta, as mesmas relações que existem entre dois velhos amigos. Estes podem se entender com meia-palavra, um gesto, um olhar. Eis por que a imaginação do poeta deve entrelaçar as coisas à distância sem *fios condutores*, por meio das palavras essenciais *em liberdade*.

A morte do verso livre

O verso livre, depois de ter mil e uma razões para existir, agora está destinado a ser substituído pelas palavras em liberdade.  
  
A evolução da poesia e da sensibilidade nos revelou dois defeitos irremediáveis ​​do verso livre.

1. O verso livre fatalmente sugere ao poeta fáceis efeitos sonoros, jogos de espelho previsíveis, cadências monótonas, absurdos badalos de sinos e inevitáveis respostas de ecos externos ou internos.

2. O verso livre artificialmente canaliza a corrente da emoção lírica entre as muralhas da sintaxe e as barragens gramaticais. A inspiração livre e intuitiva que fala diretamente à intuição do leitor ideal se encontra assim presa e distribuída como uma água potável para a alimentação de todas as inteligências relutantes e meticulosas.

Quando falo em destruir os canais da sintaxe, não sou categórico, nem sistemático. Nas palavras em liberdade de meu lirismo desenfreado, aqui e lá se encontrarão vestígios de sintaxe regular, e também verdadeiros períodos lógicos. Essa desigualdade na concisão e na liberdade é inevitável e natural. A poesia —não sendo, na realidade, mais do que uma vida superior, mais concentrada e mais intensa do que aquela que vivemos todos os dias— é, como esta, composta por elementos ultra vivos e elementos agonizantes.

Não preciso portanto se preocupar demais com estes últimos. Mas deve-se evitar a todo custo a retórica e os lugares comuns expressos telegraficamente.

Imaginação sem fios

Imaginação sem fios significa a absoluta liberdade das imagens ou analogias, expressas com palavras desprendidas e sem fios condutores sintáticos e sem qualquer pontuação.

“Os escritores até agora se contentaram com a analogia imediata. Eles compararam, por exemplo, o animal ao ser humano ou a outro animal, o que equivale ainda, mais ou menos, a um tipo de fotografia. Eles compararam, por exemplo, um fox terrier com um minúsculo puro-sangue. Outros, mais avançados, poderiam comparar aquele mesmo fox terrier trepidante a uma pequena máquina Morse. Eu, ao invés disso, o comparo à água fervente. Existe aí uma gradação de analogias sempre mais amplas, as relações são sempre mais profundas e sólidas, ainda que distantes. A analogia não é senão o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis. Somente através de analogias extensas um estilo orquestral, ao mesmo tempo policromático, polifônico e polimorfo, pode abraçar a vida da matéria. Quando, na minha *Batalha de Trípoli*, eu comparei uma trincheira eriçada de baionetas a uma orquestra, uma metralhadora a uma mulher fatal, eu intuitivamente introduzi uma grande parte do universo em um breve episódio da batalha africana. As imagens não são flores a serem escolhidas e colhidas com moderação, como dizia Voltaire. Elas são o próprio sangue da poesia. A poesia deve ser uma sequência ininterrupta de novas imagens, sem o que nada mais é do que a anemia e clorose. Quanto mais extensas as relações estabelecidas pelas imagens, por mais tempo elas mantêm seu poder estupefaciente...” (Manifesto da Literatura futurista)

Imaginação sem fios e as palavras em liberdade nos introduzem na essência da matéria. Com a descoberta de novas analogias entre coisas distantes e aparentemente opostas nós as apreciaremos sempre mais intimamente. Em vez de *humanizar*  animais, vegetais, minerais (sistema ultrapassado), poderemos *animalizar, vegetalizar, mineralizar, eletrificar, ou liquefazer o estilo*, fazendo-o viver da própria vida da matéria. Por exemplo, para a vida de uma folha de grama, eu digo: “Eu vou ser mais verde amanhã” Com as palavras em liberdade teremos:

- As metáforas condensadas

- As imagens do telegráficas

- A soma de vibrações

- Os nós de pensamentos

- Os leques de movimentos fechados ou abertos

- As analogias de esguelha

- Os balanços de cor

- As dimensões, os pesos, as medidas e a velocidade das sensações

- O mergulho da palavra essencial na água da sensibilidade, sem os círculos concêntricos que a palavra produz

- Os repousos da intuição

- Os movimentos em dois, três, quatro, cinco tempos

- As estacas analíticas explicativas que sustentam o feixe dos fios intuitivos

Onomatopéias e sinais matemáticos

Quando eu disse que “devemos cuspir no *Altar da Arte* a cada dia”, incitei os futuristas a libertarem o lirismo da atmosfera solene cheia de remorsos e de incensos que é usada para a chamada Arte com A maiúsculo. A arte com A maiúsculo constitui o clericalismo do espírito criativo. Incitava portanto os futuristas a destruir e ironizar as guirlandas, as palmas, e as auréolas, as molduras preciosas, as estolas e paludamentos, todo o vestuário histórico e o *brique-a-braque* romântico que constituíram grande parte da poesia até hoje. Propunha, em seu lugar, um lirismo rapidíssimo, brutal e imediato, um lirismo que para todos os nossos antepassados ​​deve parecer antipoetico, um lirismo telegráfico, que não tenha absolutamente nenhum gosto de livro, e, tanto quanto possível, tenha gosto da vida. Daí, a introdução corajosa de acordes onomatopaicos para reproduzir todos os sons e ruídos, até os mais cacofônicos, da vida moderna.

A onomatopéia, que serve para animar o lirismo com elementos crus e brutais da realidade, foi usada na poesia (de Aristófanes a Pascoli) mais ou menos timidamente. Nós, futuristas, iniciamos o uso audaz e contínuo da onomatopéia. Isso não deve ser sistemático. Por exemplo, meu *Adrianopoli Assedio — Orchestra* e minha *Battaglia Peso + Odore* exigiram muitos acordes onomatopaicos. Sempre com o intuito de atingir o máximo de vibrações e uma mais profunda síntese da vida, nós abolimos todas as conexões estilísticas, todas as fivelas brilhantes com as quais os poetas tradicionalmente ligam as imagens em seu fraseado. Usamos ao invés disso brevíssimos ou anônimos sinais matemáticos e musicais, e colocamos entre parênteses instruções como: (rápido) (mais rápido) (desacelerando) (dois tempos) para ajustar a velocidade do estilo. Estes parênteses podem também cortar uma palavra ou um acorde onomatopaico.

Revolução tipográfica

Eu inicio uma revolução tipográfica que se dirige contra a brutal e nauseante concepção do livro de versos passadista dannunziana, o papel feito a mão seiscentista, engalanado de ornatos, minervas e apolos, de capitulares vermelhas recamadas, hortaliças mitológicas, fitas de missais, epígrafes e números romanos. O livro deve ser a expressão futurista de nosso pensamento futurista. Não apenas. Minha revolução se dirige à assim chamada harmonia tipográfica da página, que é contrária ao fluxo e refluxo, aos saltos e solavancos do estilo que corre na própria página. Usaremos portanto, em uma mesma página, três ou quatro cores diferentes de tinta, e até mesmo 20 tipos diferentes de letras. Por exemplo: itálico para uma série de sensações similares ou velozes, negrito para as onomatopéias violentas, etc. Com esta revolução tipográfica e esta variedade multicolorida de caracteres eu me proponho redobrar a força expressiva das palavras.

Combato a estética decorativa e preciosa de Mallarmé e sua busca pela palavra rara, pelo adjetivo único e insubstituível, elegante, sugestivo, delicioso. Não quero sugerir uma idéia ou uma sensação com graça ou afetação passadista: quero, isso sim, agarrá-los brutalmente e atirá-los com força no peito do leitor.

Combato também o ideal estático de Mallarmé, com esta revolução tipográfica que me permite dar às palavras (já livres, dinâmicas e bélicas) todas as velocidades, aquelas dos astros, das nuvens, dos aeroplanos, dos trens, das ondas, dos explosivos, dos glóbulos da espuma marítima, das moléculas, e dos átomos.

Realizo assim o 4º princípio do meu Primeiro Manifesto do Futurismo (20 de fevereiro de 1909): “Nós afirmamos que a magnificência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza: a beleza da velocidade”.

A TAÇA DE CRISTAL, ou A IMPRESSÃO DEVE SER INVISÍVEL

Beatrice Warde, 1930

Imagine que você tem diante de si uma jarra de vinho. Para essa demonstração imaginária, você pode escolher a safra de sua preferência, desde que seja de um vermelho suave e profundo. Diante de você encontram-se duas taças. Uma é de ouro maciço, trabalhado com extrema delicadeza. A outra é de cristal, um vidro absolutamente claro, fino e transparente como uma bolha. Sirva-se e beba; dependendo da taça que você escolher, saberei se você é ou não um conhecedor de vinho. Pois se, por um motivo ou outro, o vinho não lhe diz nada, você desejará bebê-lo em um recipiente que pode ter custado milhares de libras; mas, se você faz parte daquela tribo em extinção, os amantes das safras de vinho de excelente qualidade, escolherá a taça de cristal, porque tudo nela foi calculado para revelar, e não para esconder, aquela coisa bela que ela está destinada a conter.

Acompanhe-me nesta metáfora prolixa e aromática e você descobrirá que quase todas as virtudes da taça de vinho perfeita têm paralelo na tipografia. A haste longa e fina evita que o bojo da taça fique marcado pelos dedos. Por quê? Porque nenhuma mancha pode se interpor entre seus olhos e a alma faiscante do líquido. As margens das páginas dos livros não se destinam, igualmente, a evitar a necessidade de manusear a mancha da página? Além disso, o vidro é incolor ou, no máximo, apenas levemente colorido no bojo, porque o conhecedor julga o vinho, em parte, por sua cor e fica impaciente com qualquer coisa que a altere. Milhares de maneirismos na tipografia são tão descarados e arbitrários como servir vinho do Porto em copos de vidro vermelho ou verde! Quando a base de uma taça parece pequena demais para ser segura, não importa o cuidado com que ela foi trabalhada, a pessoa fica nervosa, com medo de que ela vire. Existem maneiras de compor as linhas de tipos que podem funcionar bastante bem e que, no entanto, mantêm o leitor inconscientemente preocupado, com medo das linhas “dobradas,” de ler três palavras como se fossem uma, e assim por diante.

Ora, o primeiro homem que escolheu o vidro em vez de argila ou metal para servir de recipiente ao vinho foi um “modernista,” no sentido em que passarei a empregar esse termo. Isto é, a primeira pergunta que ele fez a respeito desse objeto específico não foi “Que aparência ele deve ter?,” mas “O que ele precisa fazer?,” e, desse ponto de vista, toda tipografia de qualidade é modernista.

O vinho é algo tão estranho e poderoso que em determinados lugares e épocas ocupa o centro dos rituais religiosos, enquanto em outros é combatido por uma mulher irada empunhando uma machadinha. Só existe uma coisa no mundo capaz de afetar e alterar a mente humana com a mesma intensidade: a manifestação coerente do pensamento. Esse é o principal milagre do homem, exclusivo dele. Não existe nenhuma “explicação” para o fato de que eu possa, arbitrariamente, produzir sons que levarão um estranho a pensar meu pensamento. Que eu consiga manter uma conversa unilateral por meio de marcas pretas no papel com uma pessoa desconhecida do outro lado do mundo é pura magia. Conversar, fazer transmissões radiofônicas, escrever e imprimir são, de maneira bastante literal, formas de transferência de pensamento, e essa capacidade e essa avidez de transferir e receber os conteúdos da mente é que são quase as únicas responsáveis pela civilização humana.

Se você concorda com isso, há de concordar com minha ideia principal, isto é, o que existe de mais importante na impressão é o fato de que ela transmite pensamentos, ideias e imagens de uma mente para outras. Tal declaração é o que se pode chamar de porta da frente do método tipográfico. Em seu interior existem centenas de cômodos, mas, a menos que partamos do princípio de que a impressão destina-se a transmitir ideias específicas e coerentes, é muito fácil nos descobrirmos em uma casa completamente inadequada.

Antes de perguntarmos a que conduz essa declaração, examinemos aquilo a que ela necessariamente não conduz. Se os livros são impressos para serem lidos, precisamos diferençar legibilidade do que o oftalmologista chamaria de visibilidade. Uma página composta em corpo 14, negrito, sem serifa é, de acordo com os testes de laboratório, mais “visível” do que uma composta em corpo 11, regular, com serifa. Nesse sentido, um orador público torna-se mais “audível” quando grita. Mas uma boa voz é aquela que é inaudível como voz. De novo a taça transparente! Não preciso lhe dizer que, se você começar a ouvir as inflexões e os ritmos de uma voz que vem do palanque, acabará dormindo. Quando você escuta uma canção em um idioma que não entende, na verdade parte de sua mente pega no sono, deixando que suas sensibilidades estéticas bastante independentes se satisfaçam, livres do controle racional. A arte faz isso. No entanto, esse não é o propósito da impressão. Bem empregado, o tipo é invisível como tipo, exatamente da mesma forma que a voz perfeita é o veículo imperceptível para a transmissão de palavras e ideias.

Portanto, embora possamos dizer que a impressão pode ser agradável por muitos motivos, ela é importante, antes de mais nada, como recurso para fazer algo. É por isso que não é oportuno chamar qualquer papel impresso de obra de arte, especialmente de Grande Arte; isso significaria dizer que seu principal objetivo seria existir como expressão da beleza pela beleza e como deleite para os sentidos. Hoje em dia, quase se pode considerar a caligrafia uma Grande Arte, pelo fato de que seu principal propósito econômico e educacional deixou de existir; contudo, a impressão em inglês não pode ser classificada como arte até que o idioma inglês contemporâneo deixe de transmitir ideias para as futuras gerações e até que a própria impressão passe sua praticidade a um sucessor ainda inimaginável.

O labirinto dos processos tipográficos não tem fim, e a ideia da impressão como veículo é, ao menos na cabeça de todos os grandes tipógrafos com quem tive o privilégio de conversar, o fio que pode guiar você nesse labirinto. Por não terem essa humildade intelectual, vi designers ansiosos sair-se terrivelmente mal e cometer mais erros ridículos em razão do excesso de entusiasmo do que eu jamais imaginaria existir. E, com esse fio condutor, com essa intencionalidade no fundo da memória, é possível fazer as coisas mais inauditas e constatar que elas defendem você gloriosamente. Recorrer aos fundamentos simples e raciocinar com base neles não significa perda de tempo. Em meio à agitação de seus problemas pessoais, creio que você não se importará em gastar meia hora com um conjunto simples e claro de ideias comprometido com princípios abstratos.

Conversava, certa vez, com um homem que desenhara um tipo para publicidade que certamente você já utilizou. Eu disse algo sobre o que os artistas pensam a respeito de determinado problema, e ele afirmou com um gesto gracioso: “Ah, minha senhora, nós, artistas, não pensamos —nós sentimos!.” No mesmo dia reproduzi esse comentário para outro designer conhecido meu, e ele, que tem menos inclinação poética, murmurou: “Penso que não estou me sentindo muito bem hoje!.” Ele realmente acreditava que tinha razão, era do tipo que pensa, e é por isso que ele não era um pintor tão bom, mas, em minha opinião, um tipógrafo e designer de tipo dez vezes melhor do que o homem que instintivamente evitava qualquer coisa tão coerente como a razão.

Desconfio sempre da pessoa apaixonada pela tipografia que arranca a página impressa de um livro e a pendura na parede como se fosse um quadro, pois acredito que, a fim de satisfazer um prazer sensorial, ela mutila algo infinitamente mais importante. Lembro que T. M. Cleland, célebre tipógrafo norte-americano, certa vez me mostrou um layout muito bonito para o folheto de um Cadillac que continha ilustrações coloridas. Como não dispusesse do texto real para aplicar no desenho das páginas de prova, ele compusera as linhas em latim. O motivo não foi apenas aquele que você está pensando, caso tenha visto a famosa reprodução de Quousque Tandem das antigas fundidoras de tipo (ou seja, que o latim tem poucas descendentes, produzindo, portanto, uma linha extraordinariamente nivelada). Não, ele me disse que inicialmente havia composto o “palavreado” mais insípido que pôde encontrar (atrevo-me a dizer que foi extraído de Hansard), só que descobriu que a pessoa a quem o submeteu começava a ler e a fazer comentários sobre o texto. Fiz uma observação a respeito da capacidade mental dos membros dos conselhos diretores, mas o Sr. Cleland disse: “Não, você está enganada; se o leitor não tivesse sido praticamente forçado a ler —se não tivesse visto aquelas palavras subitamente impregnadas de glamour e significado—, o layout teria sido um fracasso. Compô-lo em italiano ou latim não passa de um jeito fácil de dizer: ‘O texto que aparecerá não é este’.”

Permita-me iniciar minhas conclusões específicas pela tipografia aplicada ao livro, porque ela contém todos os fundamentos, e depois tratar de alguns aspectos da publicidade.

A tarefa do tipógrafo de livro é erguer uma janela entre o leitor que está dentro da sala e a paisagem, que é composta pelas palavras do autor. Ele pode instalar uma janela de vidro colorido de uma beleza estonteante, mas que é um desastre como janela; ou seja, ele pode utilizar um tipo soberbo e magnífico como o gótico, que é algo para ser olhado, não para se olhar através dele. Ou pode trabalhar com aquilo que chamo de tipografia transparente ou invisível. Tenho um livro em casa do qual não guardo nem uma recordação visual sequer no que diz respeito a sua tipografia; quando penso nele, tudo o que vejo são os Três Mosqueteiros e seus companheiros percorrendo as ruas de Paris para cima e para baixo como um bando de valentões. O terceiro tipo de janela é aquele em que o vidro é dividido em placas de chumbo relativamente pequenas; isso corresponde ao que se chama hoje de “impressão fina,” na qual ao menos se tem consciência de que existe uma janela ali e de que alguém teve prazer em construí-ia. Isso não é censurável, por um fato muito importante que tem a ver com a psicologia do inconsciente: o olho mental focaliza através do tipo e não sobre ele. O tipo que, por meio de qualquer distorção arbitrária de design ou excesso de “cor,” se interpõe à imagem mental a ser transmitida não é adequado. Nosso inconsciente sempre tem medo dos erros grosseiros (a que a composição ilógica, o espaçamento apertado e os textos muito extensos sem chamadas podem nos induzir), do tédio e da intromissão. O título repetitivo que não para de gritar, a linha que parece uma única palavra extensa, as maiúsculas apertadas umas às outras sem espaço fino —tudo isso significa estrabismo inconsciente e perda de foco mental.

E, se é verdade o que eu disse sobre a impressão de livros, mesmo das edições limitadas mais raras, é cinquenta vezes mais evidente na publicidade, na qual a única justificativa para comprar espaço é que se vai transmitir uma mensagem —vai-se inculcar um desejo direto na mente do leitor. É tristemente fácil desperdiçar metade do interesse do leitor em um anúncio compondo o simples e atrativo argumento em um tipo desconfortavelmente estranho a razoabilidade clássica do tipo usado em livro. Se tiver certeza de que o original é inútil como meio de vender bens, você poderá conseguir a atenção que desejar com o título e fazer os quadros tipográficos bonitos que quiser; mas, se tiver a felicidade de dispor de um original realmente de qualidade para trabalhar, sugiro que se lembre de que milhares de pessoas pagam um dinheiro ganho com suor pelo privilégio de ler páginas de livros compostas com sobriedade e de que apenas sua criatividade mais extravagante pode impedir que as pessoas leiam um texto verdadeiramente interessante.

A impressão exige humildade intelectual, e, por lhes faltar isso, muitas das grandes artes estão até agora patinando em experiências constrangedoras e sentimentalóides. Não existe nada de simples e insípido na realização de uma página clara. A ostentação vulgar é duplamente mais fácil que a disciplina. Quando perceber que a tipografia horrorosa nunca fica em segundo plano, você será capaz de agarrar a beleza como o homem sábio agarra a felicidade mirando outra coisa. O “tipógrafo-sensação” descobre a volubilidade das pessoas ricas que detestam ler. As extensas alusões a respeito de serifas e das partes salientes do corpo de um tipo não lhes dizem respeito e elas não saberão dar valor à separação que você faz em espaços finos. Ninguém (salvo os outros artistas) perceberá metade de sua habilidade. No entanto, você pode passar anos sem fim de venturosa experimentação imaginando aquela taça cristalina que merece conter a vindima da mente humana.

...........COLOFÃO...........

Trechos de tradução do manifesto “Distruzione della sintassi/Immaginazione senza fili/Parole in libertà,” de Filippo Tommaso Marinetti (1930), por Priscila Farias; e tradução do ensaio “The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible,” de Beatrice Warde (1930), pela Editora Martins Fontes. Projeto gráfico de [SEU NOME], utilizando a[s] fonte[s] tipográfica[s] [indicar o(s) nome(s)], impresso em São Paulo em [ANO].