



5

A impressão chega à Europa

Xilografia é o termo técnico para a impressão a partir de uma superfície de madeira em relevo, uma técnica originária da Ásia. *Tipografia* é o termo para a impressão com pedaços de metal ou madeira independentes, móveis e reutilizáveis, cada um dos quais com uma letra em alto-relevo em uma de suas faces. Essa definição seca não dá a devida proporção do enorme potencial de conexão entre as pessoas e os novos horizontes para o design gráfico que foram desencadeados por esse extraordinário invento, em meados do século xv, por um incansável inventor alemão cujo retrato e assinatura se perderam na implacável passagem do tempo. A invenção da tipografia pode ser classificada ao lado da criação da escrita como um dos avanços mais importantes da civilização. Escrever deu à humanidade um meio de armazenar, recuperar e documentar conhecimento e informações que transcendiam o tempo e o espaço; a impressão tipográfica permitiu a produção econômica e múltipla da comunicação alfabética. O conhecimento se

disseminou rapidamente e a alfabetização aumentou em decorrência dessa notável invenção.

Diversos fatores geraram na Europa condições que viabilizaram a tipografia. A demanda por livros se tornara insaciável. A classe média letrada emergente e os estudantes nas universidades em rápida expansão haviam capturado do clero o monopólio da faculdade de ler e escrever, criando um novo e vasto mercado para material de leitura. O processo lento e dispendioso da produção de livros havia mudado pouco em um milênio. Um simples livro de duzentas páginas exigia quatro ou cinco meses de trabalho de um escriba, e as 25 peles de carneiro necessárias para o pergaminho eram ainda mais onerosas que o seu trabalho.

Em 1424, havia apenas 122 livros manuscritos na biblioteca da Universidade de Cambridge, Inglaterra, e o acervo de um abastado nobre cujos livros fossem suas posses mais prezadas e cobiçadas provavelmente totalizava menos de duas dúzias de volumes. O valor de um livro era igual ao de uma fazenda ou vinhedo. O crescimento constante da demanda levou os mercadores independentes a desenvolver uma divisão do trabalho como uma linha de montagem, com especialistas treinados em escrita de letras, iniciais decorativas, ornamentação em ouro, revisão e encadernação. Mas mesmo essa produção ágil de livros manuscritos era incapaz de atender à demanda.

Sem papel, a velocidade e a eficiência da impressão teriam sido inúteis. O fabrico de papel havia concluído sua longa e lenta jornada da China à Europa e, assim, um abundante suporte se achava disponível. Mais de seiscentos anos se passaram até que a fabricação do papel, que se expandiu para oeste pelas rotas de caravanas do oceano Pacífico ao mar Mediterrâneo, alcançasse o mundo árabe. Após repelir um ataque chinês contra a cidade de Samarcanda em 751, as forças de ocupação árabe capturaram alguns papelheiros chineses. Água abundante e fartas colheitas de linho e cânhamo possibilitaram que Samarcanda se tornasse um centro de produção de papel. O ofício se disseminou para Bagdá e Damasco e no século x chegou ao Egito. Daí, espalhou-se pela África Setentrional e foi introduzido na Sicília em 1102 e na Espanha pelos mouros durante a metade do século XII.

Em 1276 foi estabelecida uma fábrica de papel em Fabriano, Itália. Troyes, na França, recebeu uma fábrica de papel em 1348.

A marca-d'água [5.1], emblema translúcido produzido por pressão a partir de um desenho em relevo feito no molde do papel e visível quando a folha de papel é segurada contra a luz, foi usada na Itália em 1282. A origem desse dispositivo é desconhecida. Marcas registradas para fábricas de papel, artesãos individuais e talvez simbolismo religioso foram os primeiros usos. À medida que marcas bem-sucedidas eram imitadas, começaram a ser usadas como referência para tamanhos de folha, molde e classe de papel. Sereias, unicórnios, animais, flores e escudos heráldicos eram temas frequentes.

AS PRIMEIRAS ESTAMPAS COM BLOCOS NA EUROPA

As origens da impressão com blocos de madeira na Europa estão envoltas em mistério. Depois que as Cruzadas abriram a Europa à influência oriental, a impressão em relevo chegou na trilha do papel. Baralhos e estampas de imagens religiosas foram as manifestações iniciais. Provas circunstanciais sugerem que, como o papel, a impressão em relevo a partir de moldes de madeira também se difundiu para o Ocidente a partir da China. Por volta do início do século XIV, desenhos figurativos estavam sendo estampados em tecidos na Europa. O jogo de cartas era popular e, a despeito de ser proscrito e denunciado pelo clero zeloso, esse passatempo estimulou uma próspera indústria de impressão em blocos, talvez antes de 1400.

Em 1415, o duque de Milão jogava cartas com tabuinhas de marfim que traziam imagens pintadas por artistas famosos, e nobres flamengos usavam lâminas de prata entalhadas. Ao mesmo tempo, em toda a



5.1 Projetos franceses de marca-d'água, século xv. Estes desenhos de sereias eram produzidos por arame torcido anexado ao molde usado para fazer papel.



5.2 Vaiete de ouros, carta de baralho em xilogravura, c. 1400. As convenções de projeto chapadas e estilizadas dos baralhos mudaram pouco em mais de quinhentos anos. Os sinais visuais para designar os naipes partiram das quatro classes da sociedade medieval. Copas significava o clero; espadas (derivado do italiano *spoda*) representava a nobreza; o bastão folhado (paus) representava o campesinato; e ouros significava os burgueses.

Europa, a classe trabalhadora se reunia em tavernas e à beira da estrada para jogar com cartas encardidas, impressas com blocos de madeira e copiadas por estêncil em papel grosseiro [5.2]. Os baralhos foram as primeiras peças impressas a passar para uma cultura iletrada, fazendo delas a mais antiga manifestação europeia da capacidade de democratização da impressão. Os jogos dos reis podiam então tornar-se jogos de camponeses e artesãos. Como esses baralhos introduziam as massas no reconhecimento de símbolos, sequenciamento e dedução lógica, seu valor intrínseco transcendia a diversão ociosa.

As primeiras impressões xilográficas destinadas à comunicação conhecidas na Europa foram estampas piedosas de santos [5.3, 5.4], variando de pequenas imagens, que cabiam na mão de uma pessoa, a imagens maiores, de 25 a 35 centímetros. Imagem e letras eram escavadas no mesmo bloco de madeira. Essas primeiras estampas evoluíram para livros tabulares ou xilografados [5.5, 5.6], que eram volumes ilustrados feitos de entalhes em madeira com temas religiosos e texto breve. Cada página era entalhada



5.3 Impressão xilográfica de São Cristóvão, 1423. O ilustrador desconhecido retratou o lendário santo, um gigante que transportava viajantes em segurança por um rio, carregando o menino Jesus. Embeixo, a inscrição diz: "Qualquer que seja o dia em que procuréis a imagem de São Cristóvão/ nesse mesmo dia ao menos da morte não sofrereis nenhum golpe maligno/ 1423". Uma das mais antigas impressões xilográficas europeias datadas, esta imagem usa com eficácia a largura variável da linha de contorno para evidenciar a forma.



Si lumen p'hami videris nullus ex
tinguere valet. quare abfcs venens
femine virgo non generaret. auguſt'
tinnus. xxi. de ciuitate dei. capi.
vii.

Et lucas in peride luxem lune ſi ha
bet. cur ſeta almo fidere ego non ge
neraret. auguſtin'. xx. de ciuitate dei.
capitulo ſexto.



Si domo vi nature in ſarū veri va
let. cur vi diuine cure virgo non ge
neraret. albertus primo minorali
um in fine.

Domus ſi in lapide vi celi pingi valet.
cur almi ſpūs opere vgo non gen
ret. albertus. ij. minoraliſum tractatu
ij. capitulo primo.

5.4 Impressão xilográfica da Anunciação, não datada. A área em preto é um ponto focal eficaz unificando as duas figuras. O pergaminho, com uma inscrição em latim, desempenha a mesma função comunicativa de um "balão de fala". (O canto superior esquerdo desta impressão se perdeu.)

5.5 Página de livro xilográfico de A história da Virgem Abençoada, século xv. Esta página tenta justificar a Imaculada Conceição por uma série de paralelos "lógicos": se a luz do templo de Vênus não pode ser extinta, se a lua é refletida na água, se uma pessoa pode ser transformada em pedra e se o homem pode ser retratado em pedra, por que a Virgem Abençoada não seria capaz de gerar?

em um bloco de madeira e impressa como uma unidade completa de texto e imagem. Como a maioria dos poucos exemplares existentes foi impressa na Holanda após 1460, não se sabe se o livro xilográfico precedeu o livro tipográfico. Desenhado em um estilo de ilustração simplificado, com os elementos figurativos dominantes como nas histórias em quadrinhos contemporâneas, o livro xilografado era usado para a instrução religiosa de analfabetos. Essa forma declinou pouco a pouco durante o século xv, à medida que cresceu o número de alfabetizados. Entre os temas comuns estava o Apocalipse, um alerta sobre a condenação final e a destruição do mundo. *Ars moriendi* (manual sobre a "arte de morrer") aconselhava as pessoas na preparação para o encontro da hora final. A população da Europa foi dizimada pelos grandes ciclos de peste bubônica, chamada de Peste Negra, que tirou a vida de um quinto dos habitantes do continente durante o século xiv e levou mil aldeias a desaparecer totalmente ou ser gravemente despovoadas; a morte era uma preocupação onipresente.



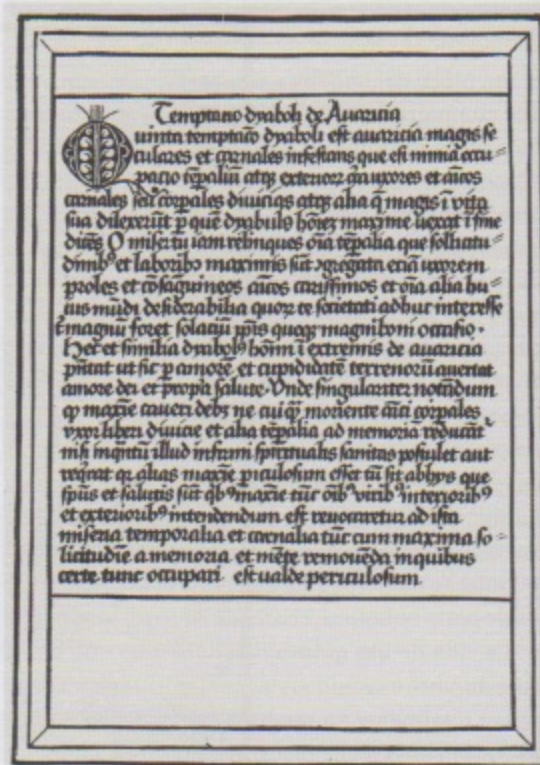
5.6 Letra "K" de um alfabeto grotesco, c. 1464. Esta página é de um livro abecedário xilográfico de 24 páginas que compunha cada letra do alfabeto por meio de figuras humanas.

Na *ars moriendi* mostrada aqui [5.7], onze ilustrações retratam a tentação do diabo e o consolo do anjo sobre temas como a fé, a impaciência, a jactância e a hora final da morte. Treze páginas são de texto xilografado. Embora a justificativa aparente da *ars moriendi* fosse ajudar as pessoas a encontrar a morte, também deve ser considerada um primeiro exemplo de propaganda impressa, pois conclama os moribundos a pôr de lado o desejo de prover a subsistência de suas famílias e legar sua herança para a Igreja. A *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres) era um compêndio de eventos da vida de Cristo, incluindo testemunho sobre como foi cumprida a profecia do Antigo Testamento [5.8]. As páginas de *Ars Memorandi per Figuras Evangelistarum* (Livro de figuras religiosas notáveis), c. 1470 [5.9], demonstram o poder gráfico das aguadas fluidas de aquarela, aplicadas manualmente, para dar vida às imagens simbólicas de uma xilogravura.

A maioria dos livros xilografados continha de trinta a cinquenta folhas. Algumas tiragens eram coloridas

à mão e ocasionalmente se empregavam estênceis para aplicar áreas chapadas de cor a tecidos, cartas de jogo e mais tarde xilogravuras de livros. Além disso, há gravuras do século xv em que os blocos de madeira eram usados para imprimir com uma pasta ou goma salpicada com ouro (diminutos fragmentos brilhantes de metal), incrustação (mínuculos cristais de quartzo colorido) ou estofo (lã pulverizada). Esses meios eram utilizados para dar uma qualidade tátil vibrante e luminosidade à imagem. Os mais antigos livros xilografados eram impressos manualmente em tinta marrom ou cinza usando-se um esfregador apropriado: versões posteriores foram estampadas em tinta preta numa prensa. Como o esfregador manual criava marcas demais para permitir impressão frente e verso, os primeiros livros xilografados utilizam apenas um lado do papel. Cada página dupla era seguida por duas páginas em branco, normalmente coladas juntas para preservar o fluxo visual das imagens e texto. Embora o designer monástico também pudesse entalhar sua própria xilogravura, no mundo secular a

5.7 Páginas de um *ars moriendi*, 1466. Uma montagem justapõe a cena do leito de morte com a herança do moribundo. Um demônio incita: "Proveja seus amigos", enquanto o outro aconselha: "Cuide de seus tesouros". A página de texto densamente carregado recomenda que os bens terrenos sejam doados à Igreja.





5.8 Página de uma Bíblia *Pauperum*, 1465. Neste leiaute típico, uma estrutura arquitetônica em forma de cruz confere ordem a uma página complexa. Versículos da Bíblia figuram nos cantos superiores; Davi e três profetas estão acima e abaixo, cada um com sua própria citação em seu pergaminho. Ao centro são mostrados a criação de Eva, a Crucificação de Cristo e Moisés golpeando a pedra para tirar água.

sem resultados conhecidos. O holandês Laurens Janszoon Coster, da cidade de Harlem, explorou o conceito de tipo móvel recortando letras ou palavras de seus blocos de madeira para reutilização. Em seu livro monumental *Dutch Type* (Tipografia holandesa) (2004), Jan Middendorp afirma que os holandeses

conseguiram fortalecer o mito Coster durante vários séculos. Por fim, acreditou-se que o gráfico de Harlem era o único concorrente sério de Gutenberg. Coster e sua oficina eram retratados por artistas famosos e louvados por historiadores italianos; seu engenho tornou-se fonte de orgulho e confiança para os holandeses em geral e para a atividade gráfica de Harlem em particular. No século XIX, peças teatrais sobre o gênio gráfico eram encenadas em Paris, Antuérpia e Londres. Em Harlem, organizaram-se enormes festivais Coster em acirrada competição com as comemorações dos centenários de Gutenberg na Alemanha; em 1856, foi instalada na praça principal de Harlem uma estátua de bronze que ainda hoje ali se encontra.

distinção entre designer e entalhador (*Formschneider*) era vigorosamente defendida pelas guildas de ofícios. Os entalhadores, que trabalhavam a partir do leiaute à tinta do designer em papel ou bloco de madeira, geralmente eram membros das guildas de carpintaria.

A TIPOGRAFIA MÓVEL NA EUROPA

Com a disponibilidade de papel, a impressão em relevo com blocos de madeira e a demanda crescente por livros, a mecanização da produção por meios como o tipo móvel foi buscada por gráficos na Alemanha, Holanda, França e Itália. Em Avignon, França, o ourives Procopius Waldfoghel se envolveu na produção de “alfabetos de aço” por volta de 1444, mas

O julgamento da história, porém, é que Johan Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg (n. final do século XIV, m. 1468), da cidade de Mainz, Alemanha, reuniu pela primeira vez os complexos sistemas e subsistemas necessários para imprimir um livro tipográfico por volta de 1450. Terceiro filho do abastado aristocrata de Mainz, Friele Gensfleisch, Johan Gutenberg

5.9 Páginas de *Ars Memorandi per Figuras Evangelistarum*, c. 1470. Cada imagem se tornava uma sugestão visual para o orador e uma ilustração simbólica para o público.



foi aprendiz de ourives, desenvolvendo as habilidades de trabalho em metal e gravação necessárias para fazer tipos. Em setembro de 1428, foi banido de Mainz por seu papel de liderança numa luta pelo poder entre os nobres rurais e os burgueses das guildas de ofícios que buscavam maior expressão política. Transferiu-se para Estrasburgo, cerca de 150 quilômetros a sudoeste, e tornou-se um bem-sucedido e próspero joalheiro e trabalhador em metal.

No início de 1438 Gutenberg formou uma parceria contratual com os cidadãos estraburguenses Andreas Dritzehen (que recebera de Gutenberg a instrução em joalheria) e Andreas Hellmann (que possuía uma fábrica de papel). Ele concordou em lhes ensinar um processo secreto de fabricação de espelhos para vender em uma feira de peregrinação em Aachen no ano seguinte. Os espelhos, na época, eram raros e difíceis de fabricar. O chumbo derretido era vertido sobre

vidro, formando uma superfície reflexiva quando esfriava; a dificuldade era evitar que o vidro rachasse com o calor. Quando a feira foi adiada até 1440, Gutenberg firmou um novo contrato de cinco anos para ensinar a seus sócios outro processo secreto.

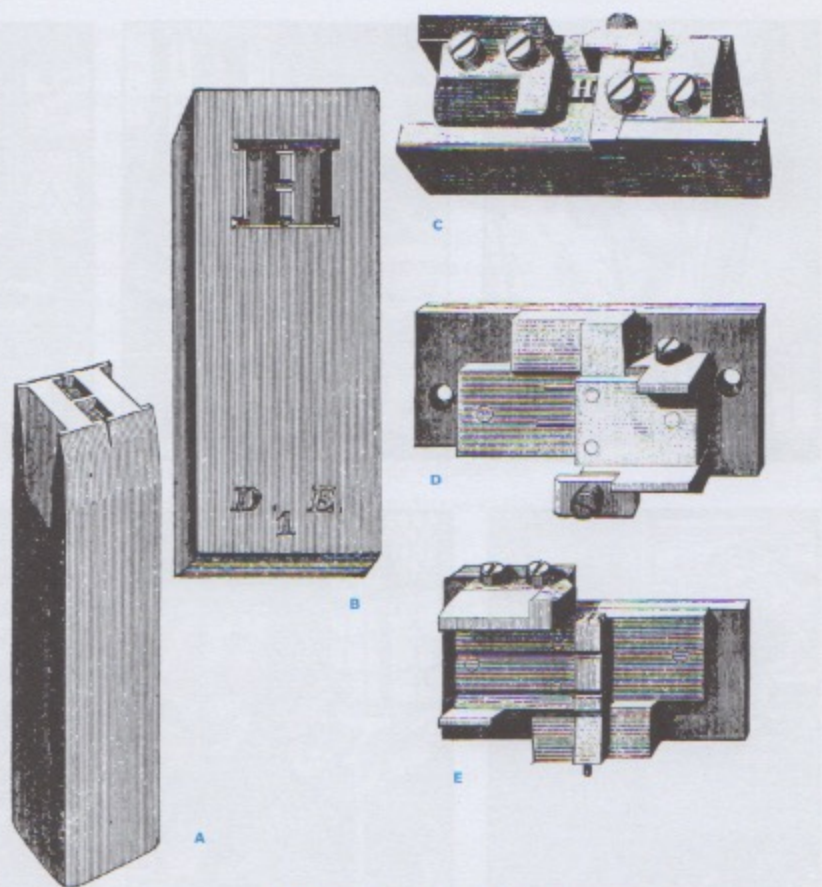
Quando Dritzehen morreu, no final de 1438, seus irmãos Georg e Claus processaram Gutenberg, exigindo que fossem admitidos à sociedade ou recebessem reembolso. No dia 12 de dezembro de 1439, o tribunal decidiu em favor de Gutenberg, porque seu contrato original especificava que apenas seriam pagos cem florins aos herdeiros de qualquer um dos sócios. O registro desse processo mostra conclusivamente que Gutenberg estava envolvido com impressão. Diversas testemunhas mencionam que os sócios possuíam uma gráfica; o torneador Conrad Saspach testemunhou que a gráfica fora construída por ele. O depoimento menciona tipos, um estoque de chumbo

e outros metais e um misterioso instrumento de quatro peças preso por sargentos duplos (provavelmente um molde de tipos). O ourives Hans Dünne testemunhou que já em 1436 havia vendido a Gutenberg o equivalente a cem florins holandeses em material “exclusivamente para aquilo que pertencia à gráfica”. Em meados dos anos 1440, Gutenberg voltou para Mainz, onde solucionou os problemas técnicos, organizacionais e de produção que haviam frustrado esforços anteriores de impressão tipográfica. Ele trabalhou durante dez anos para obter sua primeira impressão e vinte anos até imprimir o primeiro livro tipográfico, chamado de Bíblia de 42 linhas [5.13].

A impressão tipográfica não se desenvolveu diretamente da xilografia porque a madeira era frágil demais. Essa técnica permaneceu popular entre os chineses porque o alinhamento entre os caracteres não era decisivo e era inconcebível ordenar mais de 5 mil caracteres. Por outro lado, a necessidade de alinhamento exato e o modesto sistema alfabético de cerca de duas dúzias de letras tornavam a impressão de textos a partir de tipos independentes, móveis e reutilizáveis, altamente desejável no Ocidente.

Vários passos foram necessários para a criação da impressão tipográfica. Era preciso selecionar um estilo de letra. Gutenberg naturalmente escolheu uma textura quadrada e compacta comumente usada pelos escribas alemães de seu tempo. Os primeiros gráficos procuravam competir com os calígrafos imitando o mais próximo possível o seu trabalho. Esse tipo sem curvas sutis foi tão bem desenvolvido que os caracteres na Bíblia de 42 linhas mal podem ser distinguidos de uma boa caligrafia. Em seguida, cada caractere na fonte – letras minúsculas e maiúsculas, números, pontuação, ligaturas – tinha de ser gravado no topo de uma barra de aço para compor um punção, que por sua vez era cravado numa matriz de cobre ou latão mais mole para produzir uma impressão negativa da forma da letra.

A chave para a invenção de Gutenberg foi o molde de tipos [5.10], usado para forjar as letras individuais. Cada caractere tinha de ser nivelado paralelamente em todas as direções e ter a mesma altura exata. O molde de tipos de duas partes de Gutenberg, que se ajustava para aceitar matrizes para os caracteres estreiti-



5.10 Estas gravuras do início do século XIX ilustram o sistema de Gutenberg para a fundição de tipos. Um punção de aço é usado para cunhar uma impressão de letra numa matriz de metal mais macio. Depois de a matriz ser encaixada na parte inferior do molde de tipos de duas partes, ele é preenchido com a liga de chumbo derretido para moldar um tipo. Após a liga de chumbo esfriar, o molde de tipos é aberto e o tipo é retirado.

A punção
B matriz
C molde de tipos (com matriz retirada para mostrar o “H” recém-fundido)
D e **E** molde de tipos (aberto para que se possa retirar o “H” recém-fundido)



A



B



C



D



E



F



G



H

5.11 Jost Amman, ilustrações xilográficas para *Ständebuch* (Livro de Ofícios), 1568. Este pequeno livro apresentava mais de cem ocupações, desde o papa até o amolador de tesouras. As ilustrações nítidas de Amman eram acompanhadas pelas rimas descritivas do prolífico poeta Hans Sachs. Aqui são apresentadas as ocupações das artes gráficas.

A O fabricante de pergaminhos é mostrado raspando peles de animais para produzir uma superfície lisa depois que as peles eram lavadas, esticadas e secas.

B O papelheiro retira o molde da tina à medida que produz manualmente cada folha.

C O fundidor de tipos é representado despejando o chumbo derretido no molde de tipos para fundir um caractere. A cesta no primeiro plano está cheia de tipos recém-fundidos.

D Um impressor é mostrado retirando da prensa uma folha recém-impressa enquanto outro entinta os tipos. Ao fundo, mostram-se tipógrafos colocando tipos nos caixotins.

E O designer é mostrado desenhando uma imagem em preparação para uma xilografia ou gravura em cobre. (É provável que seja um autorretrato de Amman.)

F O abridor de blocos cuidadosamente entalha o desenho em um bloco de madeira.

G O iluminador, que originalmente aplicava folha de ouro e cor aos manuscritos, continuou seu ofício na página impressa tipograficamente.

H Um encadernador verifica manualmente a ordem das páginas de um livro. O outro prepara um livro para a aplicação das capas.

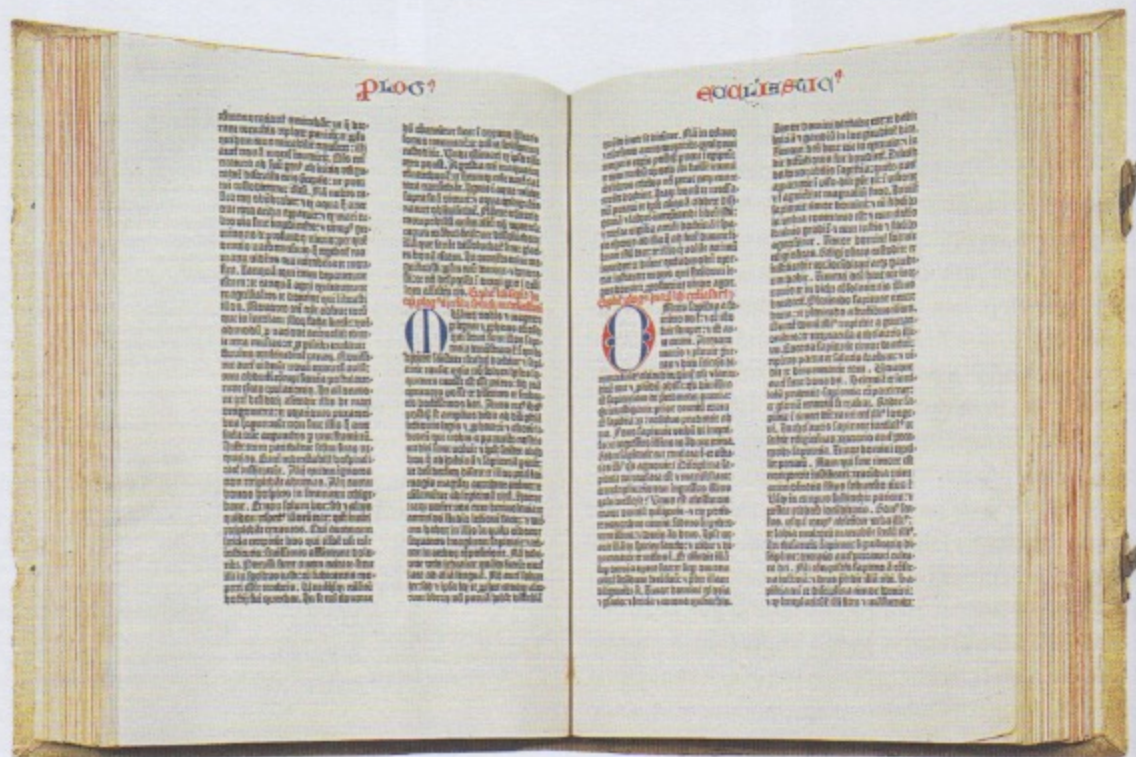
estilos foram encomendadas durante os anos de 1454 e 1455 e chegaram a milhares de exemplares.

Como as despesas incessantes de pesquisa e desenvolvimento eram um sorvedouro constante dos recursos financeiros de Gutenberg, em 1450 ele achou necessário tomar um empréstimo de oitocentos florins de Johann Fust (c. 1400-1466), abastado burguês e comerciante de Mainz, para continuar seu trabalho. O equipamento de impressão era oferecido com garantia. Em dado momento, Gutenberg concebeu a ideia de imprimir uma Bíblia. Por volta de 1452 teve de tomar outro empréstimo de oitocentos florins de Fust "para seu lucro comum", formando uma sociedade "na produção de livros".

Um esforço heroico foi exigido para produzir esse primeiro livro tipográfico, que é também um dos mais belos exemplares da arte da impressão [5.13]. As grandes páginas de 30 por 40,5 centímetros têm duas colunas de tipos com uma generosa margem de 2,9 centímetros entre elas. As primeiras nove páginas possuem quarenta linhas por coluna, a décima pá-

gina tem 41 linhas por coluna e o restante 42 linhas por coluna. Não se sabe se Gutenberg seguia um manuscrito nesse formato ou se ele começou uma Bíblia de quarenta linhas e depois aumentou o número de linhas por coluna por economia. Com 1 282 páginas em uma obra de dois volumes, o aumento de duas linhas por coluna poupava um adicional de sessenta páginas. Esse projeto fantástico começou com duas prensas, às quais foram adicionadas mais quatro. Com linhas de cerca de 33 caracteres, cada página tinha mais de 2 500 caracteres compostos a partir de uma fonte de 290 caracteres diferentes. O número generoso de caracteres e ligaturas substitutos permitiu a Gutenberg obter a riqueza e a diversidade da página manuscrita. Para maior enriquecimento, os espaços em branco eram deixados para iniciais decorativas a serem desenhadas depois por um escriba. Uma rigorosa justificação das colunas era possível porque as palavras latinas podiam ser abreviadas livremente. Até seis letras podiam ser substituídas por símbolos de abreviação acima das palavras. A edição de 210

5.13 Johann Gutenberg, páginas da Bíblia de Gutenberg, 1450-1455. A magnífica legibilidade e textura tipográficas, margens generosas e excelente impressão fazem deste primeiro livro impresso um cânon de qualidade que raramente foi ultrapassado. Um iluminador adicionou à mão os cabeçalhos vermelhos e azuis, capitulares e texto.

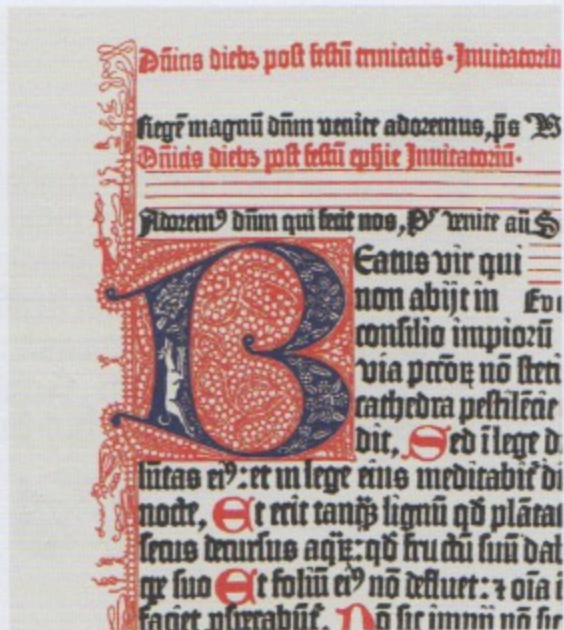


exemplares consistia em 180 em papel e 30 em velino de ótima qualidade, exigindo 5 mil peles de ovelha cuidadosamente preparadas.

Em 1455, quando o trabalho se aproximava da conclusão, Fust subitamente processou Gutenberg, exigindo o pagamento de 2 026 florins de empréstimos e juros. No dia 6 de novembro de 1455 os tribunais decidiram em favor de Fust, com a exigência de que ele comparecesse ao mosteiro local e jurasse perante Deus que estava pagando juros sobre parte do dinheiro que ele havia emprestado a Gutenberg. Fust compareceu e cumpriu a determinação do tribunal fazendo o juramento. Gutenberg não compareceu. Em vez disso, enviou dois amigos para implorar a Fust que lhe desse mais tempo. Fust se recusou e tomou posse do equipamento de impressão de Gutenberg e de todo o trabalho em andamento. Na véspera da conclusão da imensamente valiosa Bíblia de 42 linhas, que lhe teria possibilitado pagar todas as dívidas, Gutenberg foi banido de sua oficina gráfica.

Fust imediatamente entrou em acordo com o qualificado assistente e capataz de Gutenberg, Peter Schoeffer (c. 1425-1502). Artista e designer experiente como iluminador e negociante de manuscritos, além de escriba na Universidade de Paris em 1449, é bem provável que Schoeffer tenha desempenhado papel-chave no desenvolvimento de formatos e design de tipos para a Bíblia de 42 linhas. Se isso aconteceu, ele pode ter sido o primeiro designer de tipos. Com Fust como gerente comercial e Schoeffer a cargo da impressão, a empresa de Fust e Schoeffer tornou-se a mais importante empresa gráfica do mundo, estabelecendo uma dinastia familiar centenária de gráficos, editores e livreiros. Schoeffer se casou com a filha de Fust, Christina, por volta de 1467. O primeiro empreendimento da nova parceria foi a conclusão da Bíblia de 42 linhas. Como uma das 47 cópias sobreviventes traz uma anotação à margem de que a rubrica à mão, que é a aplicação de iniciais e títulos em tinta vermelha escritos por um escriba, foi concluída no dia 24 de agosto de 1456, Fust provavelmente adquiriu uma produção praticamente completa quando executou a dívida.

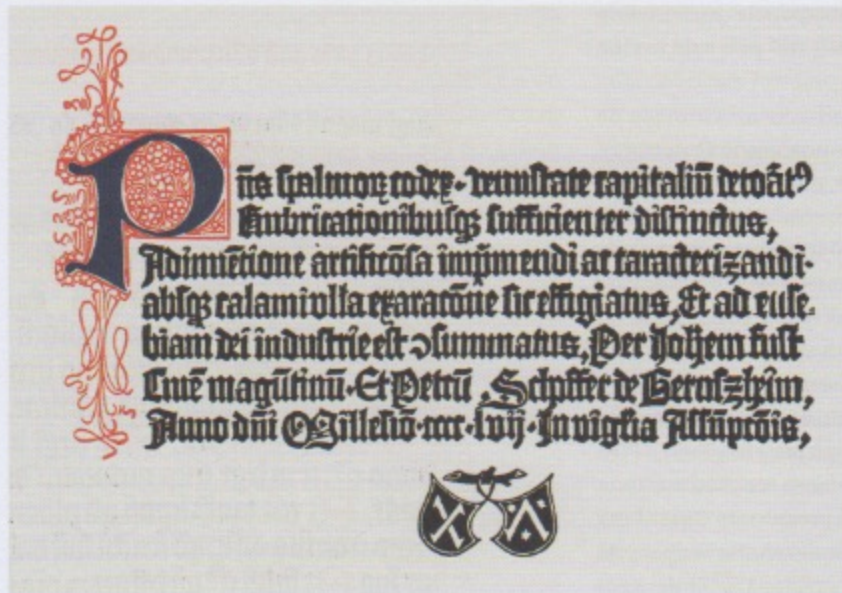
As vendas da Bíblia de 42 linhas se aceleraram à medida que Fust viajava por todos os lados para dis-



tribuí-las. Um antigo autor relata que Fust levou uma quantia de exemplares para Paris e tentou vendê-los como manuscritos. A Bíblia de 42 linhas não tinha página de título, nem números de páginas, nem outras inovações para distingui-la de manuscritos feitos à mão. Provavelmente tanto Gutenberg como seus clientes a queriam dessa maneira. Quando os franceses observaram o número e a semelhança entre os volumes, acharam que havia bruxaria envolvida. Para evitar acusações e condenação, Fust foi obrigado a revelar seu segredo. Supõe-se que esse evento tenha sido a base para a história popular, relatada por diversos autores, do mágico alemão dr. Fausto (Johann Faust numa versão primitiva), que ficou insatisfeito com os limites do conhecimento humano e vendeu sua alma ao diabo em troca de conhecimento e poder.

No dia 14 de agosto de 1457, Fust e Schoeffer publicaram um magnífico Salmo em Latim com o monumental tamanho de página de 30,5 por 43,2 centímetros [5.14]. As grandes iniciais em vermelho e azul foram impressas com blocos de metal de duas partes que ou foram entintados separadamente, remontados e impressos como texto em uma única impressão, ou estampados após o texto estar impresso. Essas famosas iniciais bicolores decoradas foram uma impor-

5.14 Fust e Schoeffer, detalhe de página do Salmo em Latim, 1457. As capitulares vermelhas e azuis são o exemplo mais antigo de impressão em cores na Europa.



5.15 Fust e Schoeffer, colofão e marca registrada do Salmo em Latim, 1457. Acredita-se que os dois brasões simbolizem os dois impressores.

tante inovação; sua vitalidade e elegância tipográficas são comparáveis às das mais belas páginas manuscritas. O Salmo em Latim foi também o primeiro livro a trazer a marca registrada e o selo de um tipógrafo, data de publicação impressa e colofão [5.15]. Diz o colofão, traduzido: "Este livro dos Salmos, decorado com belas capitulares e com abundância de rubricas, foi assim confeccionado por uma engenhosa invenção de impressão e estampagem sem uso de pena. E para a adoração de Deus foi diligentemente levada à Conclusão por Johann Fust, cidadão de Mainz, e Peter Schoeffer, de Gernsheim, no ano de Nosso Senhor de 1457, na véspera da Festa da Assunção".

Outra importante inovação surgiu na edição de 1459, de Fust e Schoeffer, de *Rationale Divinorum Officiorum* (Fundamentos dos Sagrados Ofícios) [5.16]. Esse longo volume explicando as cerimônias religiosas foi o primeiro livro tipográfico que empregou um estilo de tipo de tamanho pequeno para conservar espaço e preservar a quantidade de texto em cada página. Isso possibilitou uma economia importante em trabalho gráfico, tinta e pergaminho.

Outras obras importantes foram uma maravilhosa Bíblia em latim (1462) e uma edição da obra de Cícero, *De Officiis* (Sobre o ofício) (1465), que foi a primeira impressão de um clássico da Antiguidade. A impressão

tipográfica despertou o interesse pelas antigas culturas grega e latina. À medida que o conhecimento do mundo antigo e da era medieval começou a expandir-se por meio da palavra impressa, a interação cultural passou a ser um catalisador para a criação do mundo moderno.

Durante uma viagem a Paris em 1466 para vender livros, Johann Fust morreu, provavelmente acometido pela peste. Peter Schoeffer e seu sócio, Conrad Henkis, que se casou com a viúva de Fust no ano seguinte à morte dele, continuaram essa atividade gráfica altamente próspera, produzindo prospectos, folhetos e livros.

Enquanto Fust e Schoeffer estavam vendendo Bíblias e imprimindo salmos, Johann Gutenberg, que como muitos inovadores estava à frente do seu tempo, entrou em bancarrota e em 1458 deixou de efetuar pagamentos de juros para um empréstimo de 1442. Embora estivesse com mais de 60 anos e na indigência, havia aperfeiçoado seu ofício e concluído suas pesquisas. Acredita-se que, com apoio financeiro do dr. Conrad Homery, cidadão de Mainz, Gutenberg conseguiu estabelecer uma nova oficina tipográfica. Alguns estudiosos o consideram como o tipógrafo da Bíblia de 36 linhas, reimpressão de 1450 da Bíblia de 42 linhas com fonte similar, porém menos refinada. Seu *Catholicon*, dicionário enciclopédico, foi publi-



5.17 Mestre do Baralho, *O Três de Pássaros*, c. 1450. O projeto e a disposição magistrais das imagens no espaço realçavam a segurança do desenho e o uso da linha para efeitos tonais.

cado em 1460 com um colofão – talvez com palavras do próprio Gutenberg – afirmando que a obra era publicada “com a proteção do Todo-Poderoso, por cuja vontade as línguas das crianças se tornam eloquentes e que frequentemente revela aos humildes o que ele oculta dos sábios”. No dia 17 de janeiro de 1465, o arcebispo Adolfo de Mainz designou Gutenberg cortesão com a distinção de fidalgo, com o direito de receber roupas, alimentação e “vinte porções de milho e dois tonéis de vinho por ano”. A guarda de um livro de propriedade de um clérigo de Mainz traz uma inscrição afirmando que “o honorável Mestre Johann Gutenberg morreu no dia 3 de fevereiro de 1468”. Com base em acordos prévios, o dr. Homery apresentou uma petição aos tribunais para propriedade das “formas, letras, instrumentos, ferramentas e outras coisas pertencentes ao trabalho de impressão” que pertenciam ao falecido Gutenberg. No dia 26 de fevereiro de 1468, o arcebispo transferiu a posse ao dr. Homery, que prometeu conservar esse equipamento em Mainz e dar a primeira preferência a cidadãos de Mainz na eventualidade de uma futura venda.

Por alguns anos, enquanto Fust e Schoeffer, Gutenberg e ex-aprendizes que haviam estabelecido suas próprias firmas ali se encontravam, a impressão ficou centralizada em Mainz. Por ironia, a rápida expansão da tipografia foi acelerada por um conflito sangrento. Nobres alemães se envolveram em lutas pelo poder que explodiram em uma guerra em grande escala. Liderando um considerável exército, Adolfo de Nassau invadiu Mainz em 1462 e saqueou a cidade. O saque e a pilhagem interromperam os ofícios e o comércio. Avisos procedentes de outras cidades por onde Adolfo passava possibilitaram que muitos comerciantes e artesãos de Mainz carregassem tudo o que era possível em carroças e fugissem. Muitos jovens gráficos e aprendizes não voltaram. Com isso, logo começaram a ser estabelecidas tipografias em locais distantes como a França e a Itália.

A GRAVURA EM COBRE

Durante a mesma época e na mesma região da Europa em que Johann Gutenberg inventou o tipo móvel, um

artista não identificado chamado Mestre do Baralho criou as primeiras gravuras em cobre [5.17]. Gravar é imprimir a partir de uma imagem que é incisa ou entalhada na superfície de impressão. Para produzir uma gravação em cobre, risca-se um desenho numa lâmina lisa de metal. Aplica-se tinta nas depressões, a superfície plana é esfregada e limpa e o papel é pressionado contra a lâmina para receber a imagem da tinta. O melhor trabalho do Mestre do Baralho é um conjunto de cartas de baralho usando como imagens pássaros, animais e homens selvagens. A qualidade de seu desenho sugere que ele provavelmente adquiriu sua formação mais como artista que como ourives. A habilidosa execução implica que esses baralhos eram desenhados e gravados por alguém que já havia dominado a gravação, não alguém que se esforçava para aprender uma nova técnica gráfica.

Estudiosos conjecturam que Gutenberg, além de inventar a impressão tipográfica, pode ter se envolvido na pesquisa e no desenvolvimento da gravação em cobre. Imagens feitas pelo Mestre do Baralho são hoje associadas a iluminadores de Mainz, entre os quais artistas envolvidos nos trabalhos tipográficos de Gutenberg durante os anos 1450. Os elos que vinculam esses primeiros inovadores gráficos são ilustrações de pássaros, animais, flores e figuras reproduzidas nas cartas gravadas, uma Bíblia com iluminuras produzida em Mainz no início dos anos 1450 e a iluminura acrescentada a um exemplar remanescente da Bíblia de 42 linhas.

Dados circunstanciais sugerem possibilidades instigantes. Estaria Gutenberg empenhado em aperfeiçoar não só a impressão da caligrafia dos escribas mas também da magnífica ornamentação e ilustração do manuscrito medieval? Teria a gravação sido um meio pioneiro de imprimir ilustrações nas páginas tipográficas, que poderiam ser depois coloridas à mão? Teria Gutenberg explorado o uso de lâminas de gravação como moldes para fundir versões em relevo de maneira que as ilustrações pudessem ser impressas com os tipos? Essas perguntas provocativas, ainda sem respostas definitivas, indicam que as pesquisas de Gutenberg poderiam ter levado o livro impresso numa direção diferente da de seu desenvolvimento posterior.



O livro ilustrado alemão

A palavra latina *incunabula* significa "berço" ou "roupa branca de bebê". Suas conotações de nascimento e primórdios levaram os autores do século xvii a adotá-la como nome para os livros impressos desde a invenção de Gutenberg até o fim do século xv. (A data é totalmente arbitrária; este capítulo acompanha a continuação lógica do design e da tipografia no início dos anos 1500.) A impressão se expandiu rapidamente. Em 1450, os mosteiros e as bibliotecas da Europa abrigavam meros 50 mil volumes. Por volta de 1480, 23 cidades do norte da Europa, 31 cidades italianas, sete cidades francesas, seis cidades espanholas e portuguesas e uma cidade inglesa tinham gráficas. Em 1500, a impressão era praticada em mais de 140 cidades. Calcula-se que mais de 35 mil edições para um total de 9 milhões de exemplares foram produzidos. Além disso, vasta quantidade de materiais de interesse passageiro, como tratados religiosos, folhetos e prospectos, era produzida para distribuição gratuita ou venda. Os prospectos – páginas de folha única impressas somente de um lado – terminaram por evoluir para cartazes, anúncios e jornais impressos. Quatro anos depois de a impressão chegar a Veneza, um

escriba desanimado reclamava que a cidade estava “entupida de livros”. O rápido crescimento desse novo ofício levou à superprodução e à proliferação exagerada de empresas. Das mais de cem gráficas estabelecidas em Veneza até 1490, apenas dez sobreviveram até o final do século.

Em algumas regiões houve resistência à impressão. Os escribas em Gênova se juntaram e exigiram que o conselho municipal proibisse a impressão naquela cidade. Argumentavam que gráficos gananciosos estavam ameaçando sua sobrevivência. O conselho não apoiou a demanda, e em dois anos Gênova entrou para a lista, em rápida expansão, de cidades com gráficas. Iluminadores parisienses moveram processos nos tribunais, numa tentativa inútil de receber indenizações de gráficas envolvidas em concorrência desleal que causara a queda na demanda por livros manuscritos. Alguns bibliófilos sustentavam que o tipo era inferior à caligrafia e indigno de suas bibliotecas. Em 1492, um cardeal, que mais tarde se tornou o papa Júlio II, encomendou a escribas que escrevessem à mão uma cópia de um livro tipográfico para a sua biblioteca.

Mas a impressão tipográfica reduziu o preço do livro a uma fração de seu custo anterior, transformando a grave escassez de livros (e o conhecimento que continham) em abundância. A maré do progresso não podia ser estancada e a produção de manuscritos lentamente declinou. O filósofo Alfred N. Whitehead observou, certa vez, que os maiores avanços na civilização são processos que quase levam ao naufrágio da sociedade onde acontecem. A tipografia é o maior avanço nas comunicações entre a invenção da escrita e as comunicações eletrônicas de massa do século XX; ela desempenhou papel central nas convulsões sociais, econômicas e religiosas ocorridas durante os séculos XV e XVI. A nação moderna se desenvolveu em decorrência do vigoroso espírito de nacionalismo que varreu a Europa e resultou nas revoluções americanas e francesa do final do século XVIII. Além de ser um poderoso veículo para disseminar ideias sobre direitos humanos e a soberania do povo, a impressão estabilizou e unificou as línguas. Em toda a França, por exemplo, pessoas liam o mesmo material em francês, que até então tinha muitas idiossincrasias locais de

ortografia e gramática. As línguas francesa, inglesa e alemã se tornaram meios tipográficos de comunicação de massa, comunicando a uma só voz para plateias de dimensões inéditas.

O analfabetismo iniciou um longo e firme declínio. A alfabetização era de valor limitado para um campo medieval que não tinha nenhuma esperança de obter acesso a livros. Mas, com a queda dos preços dos livros, os primórdios da escrita popular, como as novelas românticas, e a proliferação do onipresente prospecto tornaram a leitura desejável e cada vez mais necessária para os cidadãos do Renascimento. A sala de aula medieval tinha sido uma espécie de *scriptorium*, onde cada aluno escrevia seu próprio livro. A tipografia alterou radicalmente a educação – aprender tornou-se um processo cada vez menos comunitário e mais individual. O diálogo humano, ampliado pelo tipo móvel, começou a ocorrer numa escala global que transpunha tempo e espaço. A invenção de Gutenberg foi a primeira mecanização de uma habilidade manual qualificada. Como tal, ela colocou em movimento, durante os trezentos anos seguintes, os processos que levariam à Revolução Industrial.

Os inovadores do Renascimento alteraram a percepção de informações pela criação de dois sistemas visuais. A pintura evocou ilusões do mundo natural em superfícies planas por meios como a fonte única de luz e a modelagem de claro e escuro, o ponto de vista fixo e a perspectiva linear, e a perspectiva aérea. A tipografia criou um ordenamento sequencial e repetível de informações e espaço. Ela levou as pessoas rumo ao pensamento linear e à lógica e a uma categorização e compartimentalização de informações que constituíram a base para a investigação científica empírica. Fomentou o individualismo, um aspecto dominante da sociedade ocidental a partir do Renascimento.

A publicação da Bíblia, edição após edição, possibilitou o aumento de seu estudo. Pessoas de toda a Europa formularam suas próprias interpretações em vez de apoiar-se em líderes religiosos como fonte da verdade. Isso levou diretamente à Reforma, que dividiu o cristianismo em centenas de seitas. Depois que Martinho Lutero (c. 1483-1546) afixou suas Noventa e Cinco Teses para debate na porta da igreja do castelo em Wittenberg, na Saxônia, Alemanha, em 31 de



outubro de 1517, seus amigos passaram cópias para as gráficas. Em dezembro sua proclamação havia se espalhado por toda a Europa Central. No prazo de alguns meses, milhares das pessoas de toda a Europa conheciam suas opiniões. Sem a tipografia, é duvidoso que o movimento protestante da era da Reforma tivesse acontecido. Tanto Lutero como o papa Leão X usaram prospectos e tratados impressos numa disputa teológica perante um público massificado por todo o continente.

Ao final do período incunabular, imprensas haviam se estabelecido em toda a Europa, mas bem poucos impressores na época contribuíram para o desenvolvimento do design gráfico. A maioria se contentava em imprimir cópias de manuscritos ou edições anteriores já publicadas. Embora a imprensa substituísse os *copisti* na produção de texto corrido, a mesma divisão do trabalho encontrada no *scriptorium* continuava. Uma impressão multicolorida foi usada no Salmo em Latim, de Fust e Schoeffer, mas a rubricação, decoração e iluminação nos primeiros incunábulos eram quase sempre feitas à mão. Talvez as dificuldades da impressão multicolorida a tornassem mais cara ou talvez houvesse pressão política dos rubricadores e iluminadores suficiente para lhes permitir prosseguir em seu ofício nos livros tipográficos.

A inovação no design ocorreu na Alemanha, onde os artistas da xilogravura e os impressores tipográficos se uniram para desenvolver o livro e o prospecto ilustrados. Na Itália, os estilos de letra e formato herdados dos manuscritos iluminados deram lugar a

um método de design exclusivo do livro tipográfico. Os primeiros impressores seguiam o costume dos manuscritos de colocar o título e o autor no topo da primeira página, no mesmo tamanho e estilo de letras que o texto. Um pequeno espaço era saltado e, em seguida, o *Incipit* (aqui começa) iniciava o livro. Logo no início do período incunabular, um ex-libris impresso [6.1] era colado na frente do livro para identificar o dono. À medida que a impressão se expandiu de Mainz, o mesmo aconteceu com o uso da marca registrada do impressor como identificador visual.

Os escribas e artistas eram frequentemente chamados a fazer modelos ou leiautes para livros e prospectos ilustrados. Foram encontrados livros manuscritos com notas editoriais, notas marginais para indicar onde terminavam as páginas compostas, impressões digitais sujas de tinta e croquis para xilogravias. Essas anotações indicam seu uso como referência para livros impressos. Em um desses manuscritos, o colofão do escriba está riscado; no livro impresso ele é substituído por uma versão de composição por tipos.

ORIGENS DO LIVRO TIPOGRÁFICO ILUSTRADO

Os impressores de xilogravias e os gravadores viam a impressão tipográfica como séria ameaça ao seu sustento, mas logo na evolução do livro tipográfico o impressor de Bamberg Albrecht Pfister começou a ilustrar seus livros com impressões xilográficas. Por volta de 1460, ele usou cinco xilogravias [6.2] e os tipos da Bíblia de 36 linhas de Gutenberg para imprimir sua primeira edição do livro de Johannes von Tepl, *Der Ackerman aus Böhmen* (A morte e o lavrador). Essas nove edições de cinco exemplares de literatura popular contrastavam com os trabalhos teológicos e eruditos publicados pela maioria dos primeiros impressores. À medida que décadas se passaram, os impressores tipográficos aumentaram radicalmente o uso de ilustrações xilográficas. Isso gerou intensa demanda por xilogravuras, e os ilustradores gráficos melhoraram de *status*. Augsburg e Ulm, centros produtores de baralhos xilográficos e produção gráfica religiosa, tornaram-se centros produtores de livros ilustrados. Nos anos 1470, Günther Zainer

6.1 Projeto de ex-libris para Johannes Knabensberg, c. anos 1450. Um dos mais antigos que permaneceram, traz a inscrição: "Hans Iglar, que o ouriço possa beijar você". Iglar, apelido de Knabensberg, é parecido com a palavra alemã para ouriço, constituindo um dos primeiros trocadilhos gráficos.

6.2 Albrecht Pfister (impressor), ilustração da segunda edição de *Der Ackerman aus Böhmen*, c. 1463. A morte está sentada como um rei em seu trono, ladeada por um viúvo e seu filho à esquerda e a esposa falecida à direita.



(m. 1478) estabeleceu uma gráfica em Augsburg, e seu parente Johann Zainer montou outra a cerca de 70 quilômetros a leste, em Ulm. Ambos eram escribas e iluminadores que haviam aprendido impressão em Estrasburgo.

Günther Zainer encontrou resistência da guilda dos gravadores em madeira de Augsburg quando quis ilustrar seus livros com xilogravuras. Um acordo de 1471 permitiu que Zainer usasse ilustrações xilográficas desde que ele as encomendasse de membros da guilda. Seus primeiros livros ilustrados usavam um tipo gótico arredondado e xilografias encaixadas em uma coluna de tipos da mesma largura. Já os livros que imprimiu em 1475, entre os quais *Spiegel des menschlichen Lebens* (O espelho da vida), que analisava os aspectos positivos e negativos de várias carreiras, empregavam xilogravuras com áreas texturizadas e alguns negros sólidos [6.3]. Isso introduziu maior



.xiiij.

De Marsepia & Lapedone reginis amazonū. C. p.



Arsepia seu marthesia & lampedo sorores fuerunt Amazonum inuicem regines & ob illustrem bellorum gloriam sese martiris vocauerunt filias. Quas quoniam pugnata sit historia paulo aliter assumenda est & scythia ergo ea repestate siluestri & fere in accessa exteris regionibus & sub artibus se in oceanum versus ab eufino sinu preudente. Siliscus & scolopicus (ut aiunt) regis iuuenes factione maior pulsi cum parte populi iuxta thermodobontem cappadocie amnem deueniret & terras occupatis aruis raptu viue & incolas atrocissimi infestare cepere. A quibus tractu temporis per insidias fere omnes trucidati sunt homines. Quod cum egreserent viduate coniuges & in ardore vindicte deuenissent feruide cum paucis qui superuixerint viris in arma prorupere. Et primo impetu facti hostes a suis demouere simbus inde ultro circumstantibus intulerunt bellum demum arbitantes fuisse potius quam coniugibus si exteris adbererent hominibus & feminas solas posse

6.3 Gunther Zainer (impressor), ilustração de *Spiegel des menschlichen Lebens*, 1475. Nesta ilustração de um instrutor de voz, o padrão triangular no piso de azulejo introduz um alegre contraste tonal.

6.4 Johann Zainer, página de *De Mulleribus Claris*, de Boccaccio, 1473. Neste livro, as xilogravuras são todas projetadas em retângulos com a mesma largura da coluna de tipos e dispostas bem rentes a esta.

amplitude tonal no design da página. A sorte sorriu para Zainer, pois a venda de cerca de 36 mil livros impressos em mais de cem edições fez dele um dos cidadãos mais destacados e influentes de Augsburg.

Em Ulm, Johann Zainer usou oitenta xilogravuras em sua edição de 1473 de *De Mulleribus Claris* (Sobre mulheres famosas) de Boccaccio [6.4]. A espessura de linha dessas ilustrações é muito regular; as capitulares, impressas em vez de adicionadas posteriormente à mão, são maravilhosas letrinhas xilográficas formadas por pássaros, serpentes e plantas. As xilogravuras foram usadas repetidas vezes em diferentes livros. As 175 xilogravuras na edição de Johann Zainer, de 1476, da *Vita et Fabulae* (Vida e fábulas) de Esopo, por exemplo, aparecem novamente na edição do impressor de Ulm Anton Sorg quatro anos mais tarde [6.5]. Muitas dessas ilustrações não são inteiramente cercadas por bordas retangulares, deixando que o espaço em branco flua das margens largas para dentro das figuras. As capitulares delineadas ampliam esse aspecto de leveza do projeto. As marcas de parágrafo tipográficas não deixam nada para o rubricador nesse volume; o livro impresso estava se tornando independente do manuscrito.

O primeiro ilustrador a ser identificado como tal em um livro foi Erhard Reuwich, por seu trabalho em *Peregrinationes in Montem Syon* (Peregrinações ao monte Sião), impresso com tipos de Schoeffer em 1486. O autor desse primeiro livro de viagem, Bernardo de Breidenbach, prior da catedral de Mainz, partiu para Jerusalém em 25 de abril de 1483 e levou Reuwich para registrar as vistas. Quando retornaram a Mainz em janeiro de 1484, Breidenbach escreveu uma obra sobre sua jornada; o volume publicado apresentava xilogravuras feitas a partir de desenhos de Reuwich. Atento observador da natureza, Reuwich introduziu a ilustração hachurada. Seus desenhos incluíam mapas regionais, edifícios importantes e vistas das cidades principais. Esse livro foi o primeiro a ter ilustrações desdobráveis, entre elas a vista da baía de Modon, de quatro páginas de largura, aqui apresentada [6.6], e uma xilogravura de Veneza com quase 1,5 metro de extensão.

Das vierd buch

Das .xxxix. blat.

Die erst fabel von dem fuchs vmd dem trauben.

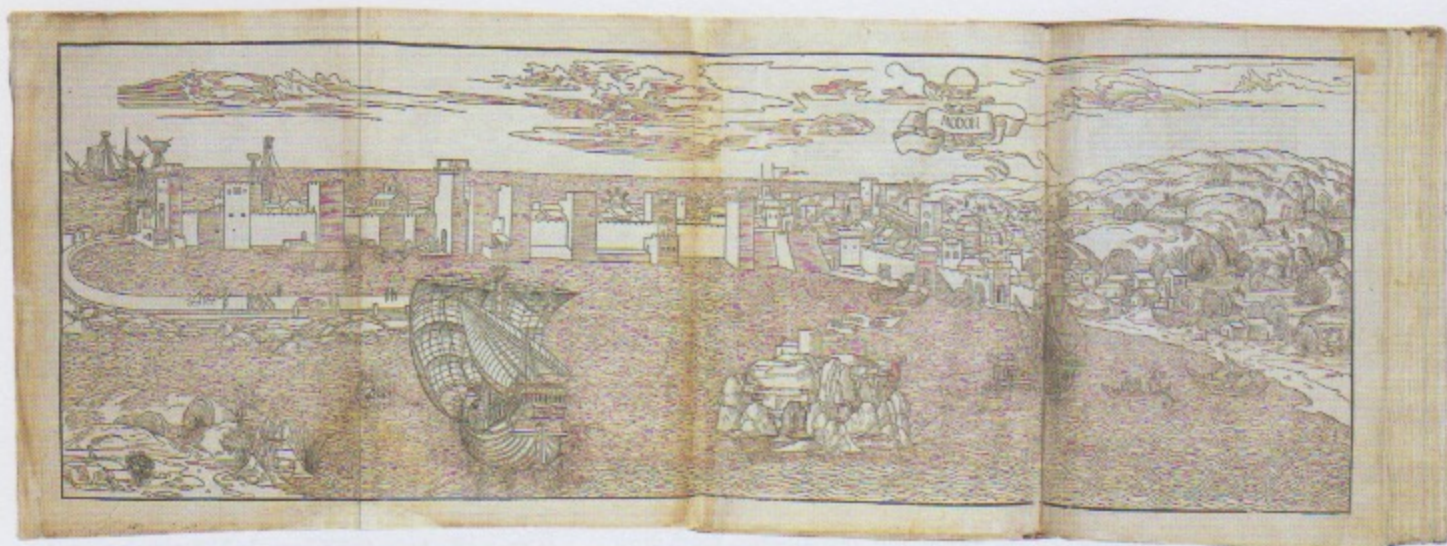


Die fuchs lieff für ein hohe weinreben vmd sa be dar an hangen zeing trauben. derf beget er zessen vmd süchet manigerley wege wie im die traubē werden möchten mit klif men vmd springen. Aber sy stünden so hoch das sy im nit werden mochten. do er daz mercket lief er hinweg vnd verhetet sein anfechtung vnd lust zū den traubē in freude vmd sprache. Man seind doch die trauben noch sawer. Ich wölt sy auch nit essen. ob ich sy wol möcht erlangen. Die fabel bedeutet das ein weiser man sol sich lassen beduncken. er wöl vñ müg des nit. das er nit haben mag.

Die ander fabel von der wifel vmd der maif.

6.5 Anton Sorg, página de *Vita et Fabulae* de Esopo, c. 1479.

Sorg usou uma largura de coluna maior que a usada por Zainer em uma versão antiga de *Vita et Fabulae* de Esopo e procurou compensar a falta de alinhamento entre a xilogravura e a coluna de tipos com uma margem acima e abaixo da ilustração.



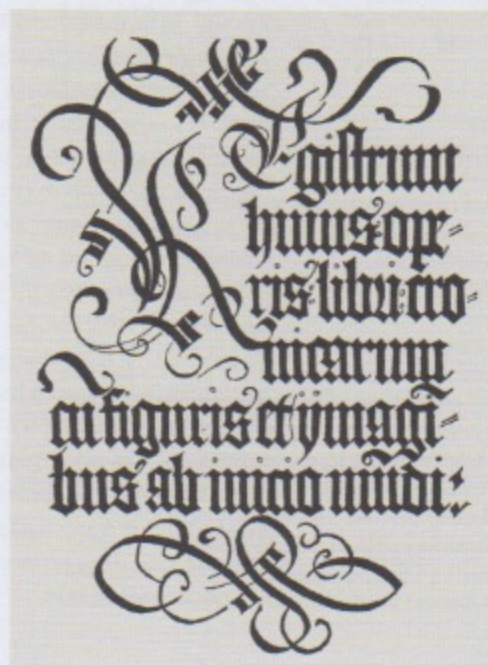
6.6 Erhard Reuwich (ilustrador), ilustração de *Peregrinationes in Montem Syon*, 1486. Vistas panorâmicas apresentam descrições apuradas das cidades visitadas na viagem.

NUREMBERG TORNA-SE UM CENTRO GRÁFICO

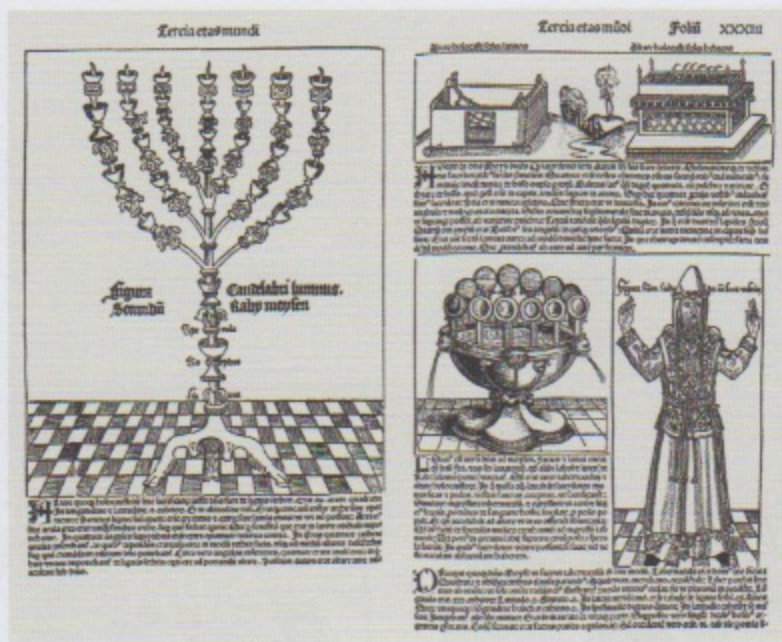
Como a imprensa exigia enorme investimento de capital e numerosa força de trabalho treinada, não admira que Nuremberg, que havia se tornado um próspero centro de comércio e distribuição da Europa Central, alojasse no final do século o mais apreciado impressor da Alemanha, Anton Koberger (c. 1440-1513). Sua firma contava com um quadro de cem artesãos, que operavam 24 prensas; imprimiu mais de duzentas edições, inclusive quinze Bíblias. Como livreiro, Koberger possuía dezesseis lojas e tinha agentes em toda a Europa. Nos anos 1490 a maioria dos impressores encontrava dificuldades para vender livros grandes e tinha abandonado o formato enorme das Bíblias litúrgicas. Os livros menores eram mais convenientes e acessíveis para clientes particulares. Koberger, porém, continuou a publicar e vender livros grandes.

Como impressor que trabalhava em conjunto com mestres ilustradores, Koberger produziu três obras-primas. O *Schatzbehalter* (Arca do tesouro), de 1491, um tratado religioso, contém 92 xilogravuras de página inteira feitas pelo pintor e ilustrador xilográfico Michael Wolgemuth (1434-1519). Publicado em duas versões, alemão e latim, em 1493, o *Liber Chronicarum* (Crônicas de Nuremberg), com seiscentas páginas, do dr. Hartmann Schedel, é uma ambi-

ciosa história do mundo desde a alvorada bíblica da criação [6.7] até 1493. Uma das obras-primas do design gráfico do período incunabular, o *Liber Chronicarum* têm 1 809 ilustrações xilográficas em suas páginas complexas e cuidadosamente projetadas, de 47,5 por 32,6 centímetros. A folha de rosto do índice é uma xilogravura de caligrafia em página inteira [6.8] atri-



6.9 Anton Koberger, páginas de *Liber Chronicarum*, 1493. Este leiaute complexo é organizado pelo uso de linhas em torno das ilustrações. Estas convertem em retângulos as silhuetas das imagens, que podem ser rigorosamente ajustadas aos retângulos de tipos.



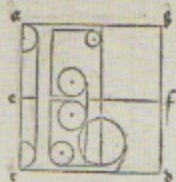
buída a George Alt (c. 1450-1510), escriba que ajudou Hartmann Schedel no desenho de letras da amostra em latim e que traduziu o manuscrito do latim para o alemão para essa edição.

As amostras (leiautes de modelos feitos à mão e textos manuscritos usados como guias para as ilustrações em xilogravuras, composição, design de página e confecção dos livros) para ambas as edições ainda existem e propiciam uma rara apreciação do projeto e processo de produção [6.9, 6.10]. As amostras para o *Liber Chronicarum* registram o trabalho de vários “artistas do croqui” e vários escribas, e o texto manuscrito tem a mesma contagem de caracteres que a linha de tipos para garantir uma conversão precisa. Os editores contrataram Michael Wolgemuth e seu enteado Wilhelm Pleydenwurff (m. 1494) para criar as amostras, desenhar as ilustrações e gravar, corrigir e preparar as xilogravuras para imprimir. Além disso, um ou outro tinha de estar presente na gráfica durante a composição e impressão. Por esse trabalho, os artistas receberam um adiantamento de mil florins e a garantia de metade do lucro líquido. Como muitas xilogravuras foram usadas várias vezes, apenas 645 matrizes diferentes foram necessárias. Por exemplo,

598 retratos de papas, reis e outros personagens históricos foram impressos a partir de 96 xilos. As principais cidades do mundo foram ilustradas [6.11, 6.12]; algumas xilos foram usadas para mais de uma delas.

O contrato de Koberger exigia que ele encomendasse e pagasse por um papel que fosse tão bom ou melhor do que o modelo por ele fornecido, imprimissem o livro de acordo com as amostras em um estilo tipográfico aceitável, mantivesse a segurança de uma sala trancada para o projeto e providenciasse um ateliê para Wolgemuth e Pleydenwurff. Koberger recebia quatro florins por resma (quinhentas folhas) de lâminas contendo quatro páginas impressas. Durante os meses de produção, ele podia cobrar periodicamente dos editores por parcelas do livro que tivessem sido impressas e reunidas em cadernos de três lâminas, ou doze páginas.

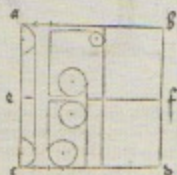
Os leiautes variam de uma ilustração de página dupla inteira da cidade de Nuremberg a páginas tipográficas, sem ilustrações. Em alguns, são inseridas xilogravuras no texto; em outras, as xilogravuras são alinhadas em colunas verticais. As ilustrações retangulares são colocadas abaixo ou acima das manchas de texto. Quando o leiaute ameaça ficar repetitivo, o



E



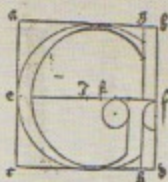
Litteram eodem pacto forma bis, quo E, nisi quod infimum tractum omittis tantum, & circunabis litteram in vno latere inferne vt ante in alio, vt hoc subscripsi.



F



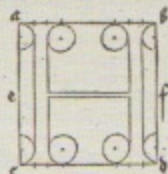
Item litteram G facies similiter atque C prius descriptum est, danda xat hoc excepto, q ante lineã g h erigit doctus latus littere à rotunditate sursum vsque ad lineam e f & superne exaccuiat sicut prius dictum est, sed inferne remanet anguli ambo. Vel G hoc pacto formabis in dicto quadrato prædicto, duces diametrum e h & pones circinum pede altero in puncto i & altero pede duces arcum ex e vsque ad medium locum c d, ibi pones punctum l ita quoque duces arcum sursum ad lineam a b vsque in erectam g h atq; ibidem pones. Deinde locabis super lineã g h punctum m parte decima longitudinis g h, & continge l & m manu circulariter mota. Deinde elucio ex i lineã sursum qta est tractus latitudo littere, sed obliquã ac inclinatã in medio inter circulatẽ & erectam g h, ab extremitate huius motu ducto lineam rotundam vsque ad lineam a b, ubi circularis eandem tangit. Postea abscinde g h inferne in parte tertia, idq; in puncto n, atq; tantum ascendat tractus latus ab m erectus sursum: sicutq; eius egressiones superne in duplo latiores ipso ductu. Post hoc pone polem circini super diametrum e h tantam supra i, quanta fuerit tractus littere latitudo & circumscribe distantia e i sumpta arcum, qui exteriorem superne tangat: inferne vero sumatur supra l hinc manu duces lineam ad tractum rectum iuxta altitudinem m. Idem fac superne ducendo tractum subtiliorem littere vt subsequitur formatum.



G G



Littera formabitur ex duobus latis magnis atque erectis ductibus, quanta fuerit aletudo quadrati, ita vt eorum egressiones exteriores angulos quatuor quadrati a e & b d contingant. I t quoniam pacto latiorum litterarum ductu exaccuiat inferne ac superne vtrinque proiectura, superus eductus es. Nam quilibet littera in quolibet ductu latiore & erecto superne & inferne in suis proiecturis triplo latior est, q̄ circa medium modo non signatur tractus subtilior. Cum ista fuerint peracta, tunc duc tractum transferium subtiliorem inter erectos in medio super lineam e f, quemaodum subscripsum est.



H



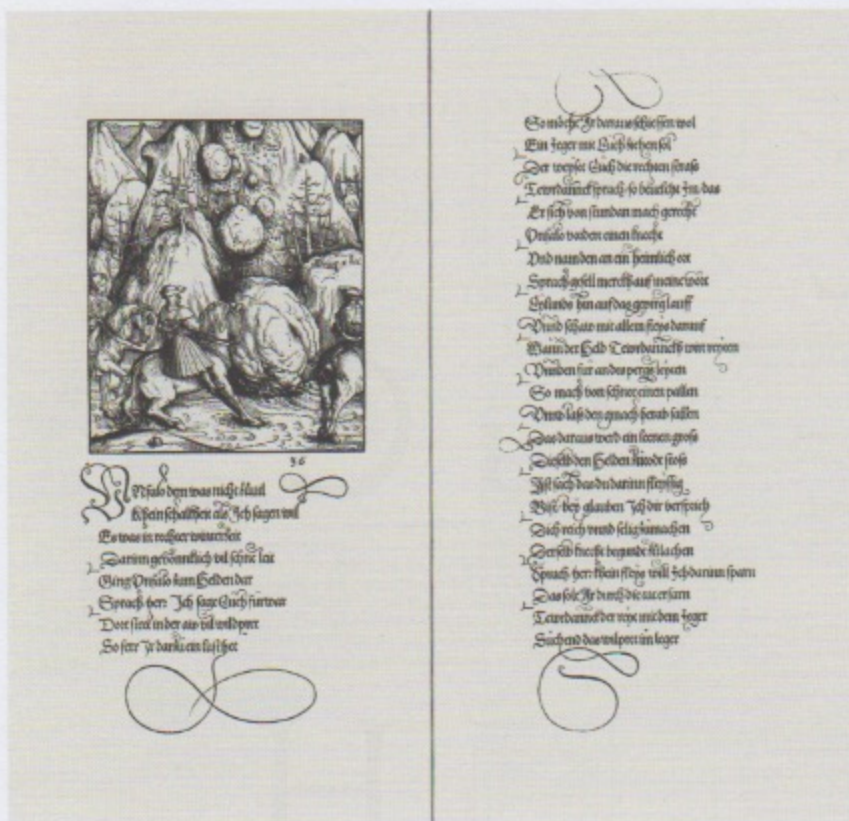
Litteram efficies vniuo tractu latiore erecto in medio sui quadrati, vt id superne atque inferne contingat & hinc superne atque inferne vtrinque exaccuegressum seu proiectum, vt hic subscripsum est.

L II

6.16 Albrecht Dürer, de *Underweisung der Messung*, 1525. Dürer apresentou variações para cada caractere do alfabeto.

6.17 Albrecht Dürer, xilogravura de *De Symmetria Partium Humanorum Corporum*, 1532. Para ajudar seus colegas artistas, Dürer ofereceu um dispositivo "através-do-grid" como recurso auxiliar para o desenho.





6.18 Johann Schoensperger (impressor), páginas de *Teuerdank*, 1517. Os gestos caligráficos extravagantes são apropriados para essa inovadora novela romântica sobre cavalaria. As caudais são cuidadosamente colocadas para animar o leiaute do livro.

O DESENVOLVIMENTO POSTERIOR DO LIVRO ILUSTRADO ALEMÃO

Enquanto os artistas gráficos e impressores na Itália e na França evoluíam em direção ao design de livros do Renascimento (discutido no capítulo 7), o design gráfico alemão continuou sua tradição de tipos textura e de vigorosas ilustrações xilográficas. Um dos ex-alunos de Dürer, Hans Schäufelein, foi encarregado de projetar as ilustrações do livro de Pfintzing *Teuerdank* [6.18], aventura de fidalguia e cavalaria que foi impresso por Johann Schoensperger, o velho, em Nuremberg em 1517. Encomendado pelo imperador Maximiliano para comemorar seu casamento com Maria de Borgonha, esse livro luxuoso exigiu cinco anos para ser produzido. Os tipos para *Teuerdank*, projetados pelo calígrafo da corte Vincenz Rockner, abrangem um dos mais antigos exemplos do estilo gótico conhecido como *Fraktur* (fraturados). Algumas das linhas retas angulares e rígidas encontradas nos tipos textura foram substituídas por traços fluentes, curvos.

Rockner levou essa qualidade de desenho ainda mais longe num esforço para mimetizar a liberdade gestual da caneta. Até oito caracteres alternativos eram desenhados e moldados para cada letra, com amplos floreados caligráficos, alguns dos quais fluíam livremente pelo espaço circundante. Quando o livro foi publicado, outros impressores insistiram que as letras ornamentais deviam ter sido impressas a partir de blocos de madeira, pois se recusavam a crer que fosse possível alcançar esses efeitos com tipos fundidos em metal. (Um *i* invertido na edição de 1517, porém, é uma prova conclusiva de que foram usados tipos de metal na impressão de *Teuerdank*.)

Os efêmeros prospectos* se tornaram um meio importante de disseminação de informações desde a invenção da imprensa até a metade século XIX. Seu conteúdo variava de anúncios de deformidades de nascença até retratos de famosos líderes seculares e religiosos [6.21]. Divulgavam-se festivais e feiras e eram anunciadas a venda de bilhetes de loteria e indulgências. Causas políticas e convicções religiosas eram expostas. Invasões e desastres eram proclamados. As folhas impressas dobradas evoluíram para

* A versão original faz menção a dois tipos de prospecto, cujos nomes não têm equivalente em português: *broadside*, que é uma única folha de papel impressa somente de um lado, e *broadsheet*, que é a folha impressa dos dois lados; ainda assim, o autor lembra que, mesmo na língua inglesa, "esses termos são usados muitas vezes de modo intercambiável". Na tradução, optamos pelo vocábulo "prospecto" por ser um termo mais abrangente e acomodar melhor não apenas as características físicas, mas também o uso desses impressos. [N. E.]

Passional Christi und



Christus.
Als Ihesus ist ein weiten wegt gangen / ist er müd worden,
Johan. 4. Da mir will nach folgen / der nem sein Creutz vff
sich und folget mir. Mathei 16.
Er hat ym sein Creutz selbste getragen und ist zu der still die
Caluarie gant wirt / gangen. 19.

Antichristi.



Antichristus.
Das capitel Si quis suadente vñ der gleichden heylige gnug an
wir gene der Papsst das Creutz der verdorwertigste duldet / so
er alle die sponen die handt an die pflaffen an lege vormaldeyt
vñ don tuffra güt Und also auch wegt der Papsst das Creutz
das ymmer gewaffte Christen vff ym an pflaffen tragen müssen.

folhetos, tratados e, mais tarde, jornais. Muitas vezes, o design de um prospecto era tarefa do tipógrafo, que organizava o espaço e tomava decisões tipográficas enquanto compunha. As xilogravuras eram encomendadas de artistas. Uma vez disponível, uma xilogravura podia figurar em vários prospectos ou ser vendida ou emprestada para outro impressor.

Como Martinho Lutero insistiu na ruptura com a Igreja católica, que começou em 1517, sua presença na universidade em Wittenberg conferiu importância às artes gráficas lá produzidas. Lutero achou um amigo e leal seguidor no artista Lucas Cranach o Velho (1472-1553), que tinha sido chamado a Wittenberg pelos eleitores da Saxônia. Além de seu ateliê, que contava com vários assistentes bem treinados, Cranach operava uma gráfica, uma livraria e uma fábrica de papel. Ele até encontrou tempo para ocupar duas vezes o cargo de prefeito de Wittenberg. Dedicou sua considerável energia à Reforma, retratando os reformadores e sua causa em livros e panfletos. Quando Lu-

tero viajou para Worms, para seu conhecido processo em 1521, seus retratos feitos por Cranach enchem a cidade de impressos proclamando suas convicções. E, mesmo assim, Cranach aceitava regularmente encomendas para madonas e crucificações de clientes católicos, e muitas xilogravuras que ele produziu para a Bíblia de Lutero também foram usadas em uma edição católica subsequente. Um exemplo de propaganda muito eficaz é o trabalho de Cranach para o *Passional Christi und Antichristi* (Paixão de Cristo e do Anticristo) [6.19], impresso por Grunenberg em 1521. Inspiradas por Lutero, cenas da vida de Cristo e descrições mordazes do papado são justapostas em contraste gráfico nas páginas espelhadas. Ambos os filhos de Cranach, Hans Cranach (m. 1537) e Lucas Cranach o Jovem (1515-1586), trabalharam no estúdio do pai. Poucos exemplares do trabalho de Hans permanecem, mas o filho mais novo continuou a trabalhar no estilo da família durante muitos anos após a morte do pai [6.20, 6.21].

6.19 Grunenberg (impressor) e Lucas Cranach o Velho (ilustrador), páginas de *Passional Christi und Antichristi*, 1521. Em mordaz contraste satírico, Cristo pena sob o peso de sua cruz enquanto o papa viaja elegantemente em uma liteira.



6.20 Hans Lufft (impressor) e Lucas Cranach o Jovem (ilustrador), páginas de *Ringer-Kunst* (Arte da luta livre) de Auerswald, 1539. Lufft imprimiu 87 xilografuras de Cranach sem a borda habitual, possibilitando que fossem dinamicamente movidas na página. As legendas centradas acima e a espessa pauta abaixo restabelecem o equilíbrio nesse livro predominantemente ilustrativo.

A EXPANSÃO DA TIPOGRAFIA

A Itália, que estava na vanguarda da lenta transição da Europa do mundo medieval feudal para um mundo de renascimento cultural e comercial, patrocinou a primeira gráfica fora da Alemanha. Embora a Itália do século xv fosse uma miscelânea política de cidades-Estado, monarquias, repúblicas e domínios papais, ela estava no apogeu de sua riqueza e no esplendor do patronato das artes e arquitetura. Em 1465 o cardeal Turrecremata, do mosteiro beneditino em Subiaco, convidou dois impressores, Conrad Sweynheym (m. 1477), de Mainz, que havia sido empregado por Peter Schoeffer, e Arnold Pannartz (m. 1476), de Colônia, para estabelecerem uma gráfica em Subiaco. O cardeal desejava publicar clássicos latinos e seus próprios escritos.

Os tipos projetados por Sweynheym e Pannartz [6.22] significaram o primeiro passo rumo a uma tipo-

grafia de estilo romano baseada nas letras desenvolvidas por escribas italianos. Esses estudiosos haviam descoberto cópias de clássicos romanos perdidos, escritos em minúsculas carolíngias do século ix. Equivocadamente julgaram ter descoberto a autêntica escrita romana, em oposição à grafia negra medieval que, erroneamente, acreditaram ser o estilo de escrita dos “bárbaros” que destruíram Roma. Sweynheym e Pannartz criaram um “alfabeto duplo” tipográfico combinando as letras maiúsculas de inscrições romanas antigas com as minúsculas arredondadas que evo-

**bar ille ihesus : q quom pmu aufes uocareit moises figurá
 ihesum uocari : ut dux milinje delectus esset aduersus am
 nabant filios israhel : et aduersariu debellaret p nois figu**

**esse sensum semital queritur. tanq illi ad cogita
 quadrigis opus eet. Democritus quasi in puteo q
 ut fundus sic nullus : ueritatem iacere demersam**

Warhaffige Abcontrafactur D. Martini Lutheri
 seligen/Durch welchen Wort / also durch seinen sonderlichen darzu eruelten
 menschingen/auslaust und alle Duelle seiner seligen Cusanig / mit der rechten und linken tag /
 zu teuffen loben geyndrecht hat / Oben gyle hat/er hat/er handter
 für mit derbey kirche / Amen.



In Wittenberg bey Jörg Kerschschner.
 1551.

6.21 Lucas Cranach o Jovem, prospecto, 1551. Este retrato comemorativo de Martinho Lutero traz a identificação do ilustrador (a "serpente voadora" de Cranach) e o abridor de blocos, um artesão chamado Jörg, que é identificado tipograficamente acima da data.

6.22 Conrad Sweynheim e Arnold Pannartz, amostras das primeiras (acima, 1465) e das segundas tipografias (abaixo, 1467) na evolução rumo ao estilo romano, apresentadas em tamanho próximo ao original.

luíram na Itália a partir das minúsculas carolíngias. Eles tentaram unificar esses alfabetos opositos adicionando serifas a algumas minúsculas e redesenhando outras. Depois de três anos em Subiaco, Sweynheim e Pannartz mudaram-se para Roma, onde projetaram um alfabeto mais plenamente romano, que se tornou o protótipo em uso ainda hoje. Até 1473 a sociedade dos dois havia produzido mais de cinquenta edições, normalmente em tiragens de 275 cópias. Dez outras cidades italianas também tinham impressores publicando clássicos em latim, e o mercado não conseguiu absorver a súbita oferta de livros. A sociedade de Sweynheim e Pannartz sofreu um colapso financeiro e foi dissolvida.

Os primeiros volumes impressos na Itália seguiram o padrão dos primeiros livros alemães. Capitulares, fólhos, cabeçalhos e marcas de parágrafo não eram impressos. Deixava-se espaço para que fossem rubricados com tinta vermelha por um escriba. Muitas vezes, uma letra minúscula era impressa no espaço deixado para uma inicial em iluminura para dizer ao escriba qual inicial desenhar. Em muitos incunábulos, as marcas de parágrafo acabaram não sendo desenhadas nos espaços reservados. Por fim, o espaço em branco por si só indicava um parágrafo.

Depois de ser aprendiz no comércio têxtil inglês, William Caxton (c. 1421-1491) trocou sua terra natal pelo centro têxtil de Bruges, na Holanda, onde montou seu próprio negócio como comerciante e diplomata. No início dos anos 1470 passou um ano e meio em Colônia, onde traduziu o *Recuyell des Histoires de Troie* (Compilação das histórias de Troia), do francês para o inglês, e aprendeu a imprimir. Ao regressar a Bruges, convocou a ajuda do iluminador e calígrafo Colard Mansion e instalou uma gráfica naquela cidade. Em 1475, a tradução de Caxton se tornou o primeiro livro tipográfico em língua inglesa. No epílogo da terceira parte, Caxton diz ao leitor: "Minha pena está gasta, minha mão cansada e trêmula, meus olhos estão fracos de tanto olhar para o papel branco"; assim, ele "praticara e aprendera a duras penas como imprimi-lo".

Os sócios se separaram depois de imprimir uma tradução inglesa do *Liber de ludo scaccorum* (O livro do jogo de xadrez) [6.23] e dois ou três livros em língua francesa. Mansion permaneceu em Bruges e imprimiu

The thyrd chappiter of the first tractate treateth wherfore
the playe was founden and maad? Capitulo ij



The causes wherfore this playe was founden ben in
t The firste was for to correcte and repreue the kyng
for whan this kyng enylymedoth falshe this playe / And
the lawne knyghtes and gentilmen of his court playe
with the philospher / he merueyled greatly of the beaute
and nouelte of the playe . And desired to playe agaynst
the philospher / The philospher answered and sayd to hym
that hit myghte not be doon / but yf he firste leyned the playe
The kyng sayd hit was reson andy that he wold put hym
to the payn to lerne hit / Than the philospher began to

6.23 William Caxton e Colard Mansion, página de *Liber de ludo scaccorum*, c. 1476. Os tipos excêntricos, instáveis, usados por Caxton, prenunciavam a era do livro tipográfico na Inglaterra.

27 edições até 1484, quando foi obrigado a fugir da cidade para escapar de seus credores. Caxton transferiu seus tipos e prensa para o outro lado do canal da Mancha e estabeleceu a primeira gráfica em solo inglês. Ele que havia produzido o primeiro livro em inglês, agora imprimia o primeiro livro na Inglaterra, o *Sign of the Red Pail* (Sinal do balde vermelho), em Westminster.

Os cerca de noventa livros que ele publicou em Westminster abrangiam quase todas as principais obras da literatura inglesa até o século XIV, incluindo os *Canterbury Tales* (Contos de Canterbury), de Chaucer, e *Le Morte d'Arthur* (Morte de Artur) de sir Thomas Malory. Caxton é uma figura central no desenvolvimento de uma língua inglesa nacional, pois seu trabalho tipográfico estabilizou e unificou os diversos dialetos em constante mutação usados nas ilhas. Acima de tudo um estudioso e tradutor, Caxton contribuiu pouco para a evolução do design e impressão de livros, já que seu trabalho tinha um vigor rude, destituído de elegância ou refinamento gráficos. As ilustrações xilográficas de seus volumes têm uma

contundência impertinente e são canhestamente desenhadas; a impressão é inferior à da Europa continental do mesmo período. Sua marca de impressor [6.24] evoca os tapetes tecidos em Bruges. Depois da morte de Caxton, seu capataz, Wynkyn de Worde, continuou seu trabalho e publicou quase quatrocentos títulos durante as quatro décadas seguintes.

A imprensa chegou à França em 1470, quando três impressores alemães – Michael Freiburger, Ulrich Gering e Martin Kranz – foram patrocinados pelo prior e bibliotecário da Sorbonne para estabelecer ali uma gráfica. Inicialmente usaram letras romanas inspiradas em tipos italianos para reimprimir clássicos, mas depois que perderam seu patrocínio da Sorbonne, em 1473, começaram a imprimir com tipos góticos, que eram mais familiares ao público francês. Numa ação maior que em qualquer outro país, os impressores xilográficos e tipográficos uniram forças para reproduzir o design dos manuscritos iluminados. As iluminuras góticas tardias foram o auge da arte francesa da época e as primeiras impressões na França cercaram seus tipos góticos e ilustrações xilográficas com blocos modulares que preenchem o espaço com flores e folhas, pássaros e animais, padrões e retratos. Jean Dupré imprimiu o primeiro livro tipográfico de destaque da França, *La Cité de Dieu* (A cidade de Deus), de Santo Agostinho, em 1486. As *Horae Beatus Virginis Mariae* (Horas da abençoada Maria) de Philippe Pigouchet estabeleceram a excelência gráfica dessa forma popular de livro [6.25]. Pigouchet parece ter introduzido a técnica *criblé*, na qual as áreas pretas de um bloco de madeira são perfuradas com pontos brancos, dando à página uma tonalidade alegre.

A Espanha também recebeu três impressores alemães, que chegaram a Valência em 1473 sob os auspícios de uma grande firma alemã de importação e



6.24 William Caxton, marca do impressor, depois de 1477.

exportação. O senso de design dos espanhóis, que favorecia volumes escuros equilibrando o detalhe decorativo, influenciou seu design gráfico, particularmente suas grandes folhas de rosto xilogravadas [6.26]. Uma obra-prima do design tipográfico espanhol é a Bíblia Poliglota de Arnaldo Guillén de Brocar [6.27], de 1514-1517. Composto de textos correlacionados em múltiplos idiomas, esse volumoso projeto de pesquisa atraiu estudiosos de toda a Europa para a Universidade de Alcalá de Henares. O impressor teve de projetar um formato de página que acomodasse cinco apresentações tipográficas simultâneas.

Durante as notáveis primeiras décadas da tipografia, impressores e artistas gráficos alemães estabeleceram uma tradição nacional do livro ilustrado e divulgaram o novo meio de comunicação por toda a Europa e mesmo para o Novo Mundo. Ao mesmo tempo, um renascimento cultural surgiu na Itália e arrebatou rapidamente o design gráfico para direções novas e sem precedentes.

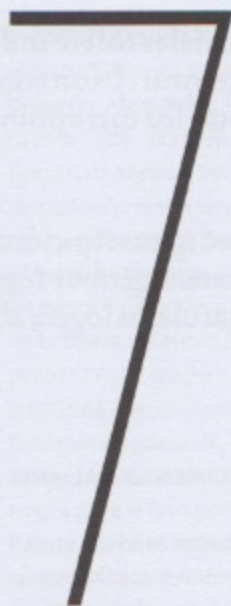


Circum opus regalium privilegium civitatis et regni Castellane cum civitate christianissimi Regis Jacobi ipsius primi aquiliferato

6.26 Diego de Gumiel, folha de rosto para Aureum Opus (Grandes obras), 1515. O título quase se torna um comentário sobre esta folha de rosto. O uso de xilogravuras em preto e branco e imagens heráldicas caracteriza o antigo design gráfico espanhol.



6.27 Arnaldo Guillén de Brocar, página da Bíblia Poliglota, 1514-1517. O grid desenvolvido para este volume usa colunas desiguais para compensar as diferentes medidas de cada língua.



O design gráfico do Renascimento

O termo *Renascimento* foi usado originalmente para denotar o período que começou nos séculos XIV e XV na Itália, quando a literatura clássica da Antiguidade grega e romana foi restaurada e novamente lida. Entretanto, a palavra costuma ser hoje empregada para abranger o período que marca a transição do mundo medieval para o moderno. Na história do design gráfico, o renascimento da literatura clássica e a obra dos humanistas italianos estão intimamente ligados a uma abordagem inovadora do design de livros. O design de tipos, o layout de página, ornamentos, a ilustração e até o projeto global do livro foram repensados pelos impressores e eruditos italianos. Os desenhos de protótipos do alfabeto romano de Sweynheym e Pannartz [6.22] e as grosseiras margens decorativas dos primeiros livros franceses [6.25] foram o primeiro passo experimental rumo aos excepcionais projetos de livros do Renascimento. O desabrochar de um novo modo de tratar o design de livros, independentemente do livro ilustrado alemão, começou em Veneza e ali continuou durante as três últimas décadas do século XV.

7.1 Johannes de Spira, tipografia de *De Civitate Dei*, 1469. O eixo vertical e os ângulos agudos da textura que permanecem nas fontes de Sweynheym e Pannartz deram lugar a uma unidade orgânica de formas horizontais, verticais, diagonais e circulares.

7.2 Nicolas Jenson, tipografia de *De Proeparatione Evangelica*, 1470. Um novo padrão de excelência foi estabelecido com letras mais largas, mancha mais leve e uma estrutura mais uniforme de traços pretos sobre fundo branco.

mortales colere uideantur: nec beatitudinis priuationem: ne i fateantur. Non ergo ad beatitudinem cõsequendam omia fug pora: sed corruptibilia: grauiam: moribunda: non qualia fecit pri

Hæc igitur ispicies diuinus ille uir manibus ferreis & iuiolabili a cæteris gētibus separe nos uoluit: quo pacto facilius corpore a imaculatos lógeq; ab huiuscemodi falsis opinioibus remotos for

O DESIGN GRÁFICO DO RENASCIMENTO ITALIANO

Não foi Florença, onde os abastados Médicis consideravam os livros impressos inferiores aos livros manuscritos, mas Veneza – o centro do comércio e portal da Europa para os negócios com as nações do leste mediterrâneo, Índia e Oriente – que mostrou o caminho no design de livros tipográficos italianos. Ourives de Mainz, Johannes de Spira (m. 1470) recebeu um monopólio de cinco anos sobre a impressão em Veneza, publicando seu primeiro livro, *Epistolae ad Familiares* (Cartas a familiares), de Cícero, em 1469. Seus inovadores e belos tipos romanos [7.1] descartam certas qualidades góticas encontradas nas fontes de Sweynheym e Pannartz; ele proclamava que os tipos eram uma concepção original. Impressa em parceria com seu irmão, Vindelinius, a edição de Spira do livro de Santo Agostinho *De Civitate Dei* (A cidade de Deus), em 1470, foi o primeiro livro tipográfico com numeração de página. Após a morte prematura de Johannes, Vindelinius de Spira herdou a gráfica do irmão, mas não o direito exclusivo de imprimir em Veneza.

Nicolas Jenson (c. 1420-1480), que fora mestre da Casa da Moeda Real de Tours, França, era um abridor de moldes para cunhagem de moedas altamente qualificado. Ele estabeleceu a segunda gráfica de Veneza logo após a morte de Spira. Em 1458, o rei Carlos VII da França enviou Jenson para Mainz a fim de aprender impressão. Conta-se que Jenson optou por não retornar à França depois da ascensão de Luís XI ao trono francês em 1461. A fama de Jenson como um dos maiores designers de tipos e punccionistas da história

se deve aos primeiros tipos usados no livro de Eusébio, *De Praeparatione Evangelica* (Preparação evangélica), que apresenta o pleno florescimento do design de tipos romanos [7.2].

Parte da influência duradoura das fontes de Jenson é sua extrema legibilidade, mas foi sua habilidade de projetar os espaços entre as letras e no interior de cada forma para criar uma tonalidade homogênea em toda a página que conferiu a marca de gênio ao seu trabalho. Durante a última década de sua vida, Jenson projetou excelentes fontes gregas e góticas e publicou cerca de 150 livros que lhe trouxeram sucesso financeiro e renome artístico. Os caracteres nas fontes de Jenson se alinhavam mais perfeitamente que os de qualquer outro impressor de seu tempo. Ele e muitos outros impressores antigos desenhavam marcas registradas para identificar seus livros [7.3 - 7.5]. Conforme observou Lance Hidy, esses emblemas testemunham a atenção renovada aos hieróglifos egípcios durante o Renascimento. Na época, acreditava-se erroneamente que os hieróglifos eram apenas ideográficos e não fonéticos. Isso resultou no design de símbolos e heráldica que são precursores dos utilizados no design gráfico moderno.

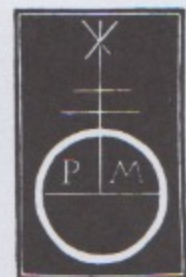
Os designers do Renascimento encantavam-se com a decoração floral. Flores silvestres e vinhas eram aplicadas à mobília, à arquitetura e ao manuscrito. O livro continuava a ser uma colaboração entre o impressor tipográfico – no período incunabular a tipografia era às vezes chamada de escrita artificial – e o iluminador, que adicionava iniciais e ornamentos. O passo lógico seguinte era imprimir tudo em uma prensa. Erhard



7.3 Atribuída a Nicolas Jenson, marca para a Sociedade dos Impressores Venezianos, 1481. Um dos símbolos mais antigos da humanidade, o motivo orbe e cruz é encontrado em uma câmara da pirâmide de Quéops, em Gizé, onde foi lavrado em pedra como marca de uma pedreira. No tempo de Jenson simbolizava que "Deus deve reinar sobre a Terra".



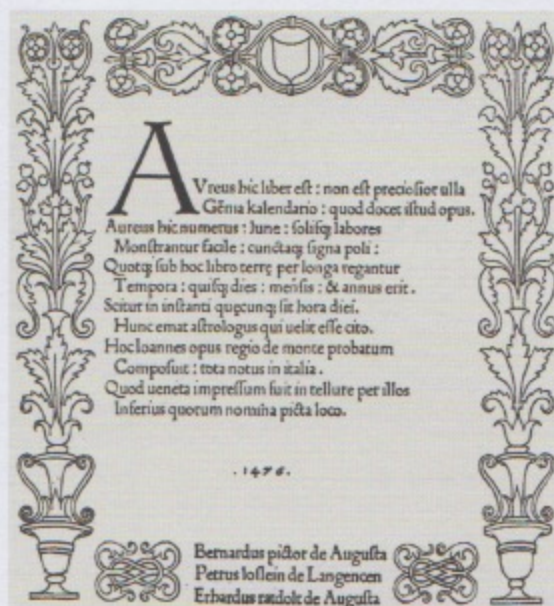
7.4 Laurentius de Rubéis, marca de impressor, 1482. Esta orbe e cruz foi projetada na cidade de Ferrara, localizada cerca de 90 quilômetros a sudoeste de Veneza.



7.5 Padre Miguel, marca de impressor, 1494. Dezenas de impressores de incunábulos adotaram uma marca de tipo orbe e cruz. Miguel trabalhou em Barcelona, Espanha.

Ratdolt (1442-1528) deu passos importantes rumo ao livro totalmente impresso. Mestre impressor de Augsburg, Alemanha, Ratdolt trabalhou em Veneza de 1476 a 1486. Trabalhando de perto com seus sócios Bernhard Maier e Peter Loeslein, sua edição de 1476 do *Calendarium* (Livro de registros) de Regiomontano teve a primeira folha de rosto completa usada para identificar um livro [7.6]. Além dessa inovadora folha de rosto, o *Calendarium* continha sessenta diagramas de eclipses solares e lunares impressos em amarelo e preto [7.7]. O medo e a superstição eram eliminados à medida que os cientistas começavam a entender os fenômenos naturais, e os impressores disseminavam esse conhecimento. Os eclipses passaram da magia negra para o fato previsível. Na parte de trás do livro há um disco matemático tripartido para calcular os ciclos solares [7.8].




Outra inovação de Ratdolt foi o modo como as molduras xilográficas e as capitulares eram usadas como elementos do projeto. Essas características decorativas incluíam formas naturalistas inspiradas na Antiguidade ocidental e formas com padronagens derivadas das culturas islâmicas orientais. Supõe-se que Bernhard Maier (também chamado de Pictor) era o designer das molduras de Ratdolt. Usavam-se tanto ornamentos lineares como desenhos invertidos






7.6 Erhard Ratdolt, Peter Loeslein e Bernhard Maier, folha de rosto para *Calendarium* de Regiomontano, 1476. Título e autor são identificados em versos que descrevem o livro. A data e o nome dos impressores aparecem abaixo em latim.

7.8 Erhard Ratdolt, Peter Loeslein e Bernhard Maier, páginas do *Calendarium de Regiomontano*, 1476. Os dois círculos superiores são impressos em papel pesado, recortados e fixados sobre a xilogravura maior com fita e um cordão. Este pode ser o primeiro material gráfico com "faca" e "manuseio" em um livro impresso.

7.7 Erhard Ratdolt, Peter Loeslein e Bernhard Maier, página para o *Calendarium de Regiomontano*, 1476. Um grid de régua de metal trazia ordem e legibilidade a esse registro de eclipses passados e futuros.

1491	1491	1494
Eclipsis Lunae	Eclipsis Solis	Eclipsis Solis
14 01 10	16 02 14	17 02 12
Aprilis	Octobris	Aprilis
Diebus duratio	Diebus duratio	Diebus duratio
1 00	1 00	1 00
	Puncta quatuor	Puncta quatuor
		

1494	1494	1494
Eclipsis Lunae	Eclipsis Lunae	Eclipsis Lunae
13 12 00	16 12 00	18 02 16
Aprilis	Septembri	Septembri
Diebus duratio	Diebus duratio	Diebus duratio
1 00	1 00	1 00
		

INSTRUMENTVM VERI
MOTVS LVNAE.
MINVE.



. A D D E .

DE AVREO NUMERO.

Aureus numerus cuiusvis anni sic iuvenies
Vide quotus sit annus propositus a primo
anno Christi domini. que numerus si offen-
des in tabella hic apposita: aureus numerus est
17. si non: numero proximo maiori illic
expulso da 17: sequenti 18: et iterum succedenti 17. sic quod
deinceps donec perducatur ad numerum anni propositi. hoc est: sin-
gulis annis singulos aureos numeros accommoda incipiendo ab
anno qui apparet in tabella: et a primo si licet in serie aurei nu-
meri subscripti. nam ubi ante tuum sedem iuveniet: illic habebis aureum
numerum questum. Sub quo etiam continuo clavis festorum mobi-
lium communis apparebit.

17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25

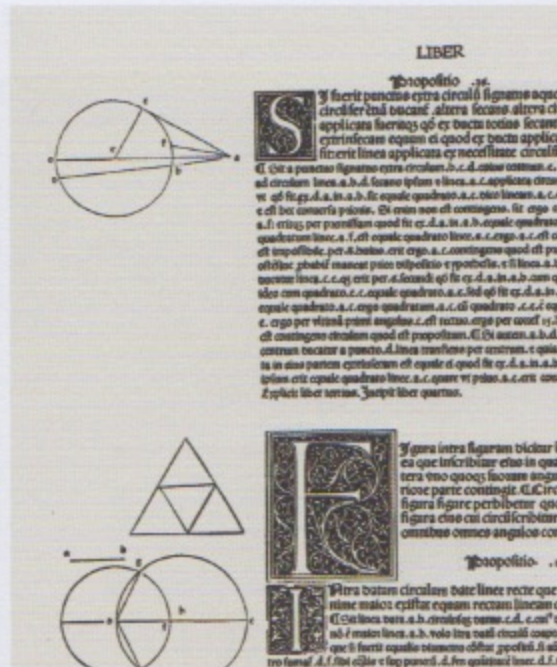
DE CYCLO SOLARI ET
LITTERA DOMINICALI.

Aureus numerus cuiusvis anni sic iuvenies
Vide quotus sit annus propositus a primo
anno Christi domini. que numerus si offen-
des in tabella hic apposita: aureus numerus est
17. si non: numero proximo maiori illic
expulso da 17: sequenti 18: et iterum succedenti 17. sic quod
deinceps donec perducatur ad numerum anni propositi. hoc est: sin-
gulis annis singulos aureos numeros accommoda incipiendo ab
anno qui apparet in tabella: et a primo si licet in serie aurei nu-
meri subscripti. nam ubi ante tuum sedem iuveniet: illic habebis aureum
numerum questum. Sub quo etiam continuo clavis festorum mobi-
lium communis apparebit.

Veneris cycli solaris simili computo deprehendit
per sua tabella hic posita. Nam si numerus anni
propositi scriptus est in ea tabella: cycli solaris
numerum est 28. Si non est illic expressus:
da proximo minori ibidem scripto 28: sequenti
1: ac rursus succedenti 2. sic quod deinceps quemadmodum de
aureo numero precipiebatur: donec ad annum propositum
peruenies. nam ubi talis annorum supputatio desinet: illic in serie
cycli solaris subscripta numerum cycli solaris questum agnosces.
Sub eo autem numero cycli solaris continuo habebis litteram do-
minicalem anni tui. que si unica occurrat: annum esse commu-
nem intelliges. si duplex: bissextilem. Prior id est superior
ad festum usque Martini apostoli utilis erit. Inferior autem ad re-
liquam anni partem accommodabitur.

(formas brancas retiradas de um fundo sólido), que às vezes eram impressos com tinta vermelha. Uma moldura xilográfica trilateral usada na folha de rosto de várias edições de Ratdolt se tornou uma espécie de marca registrada. Ela aparece na folha de rosto dos *Geometriae Elementa* (Elementos de Geometria), de Euclides, de 1482 [7.9]. Seu projeto usa uma grande margem exterior com cerca de metade da largura da coluna de texto [7.10]. Figuras geométricas pequenas, cuja delicadeza de linha por si só representa uma inovação técnica, são colocadas nas margens adjacentes ao texto de apoio.

Quando Ratdolt deixou Veneza e voltou para sua Augsburg natal, deu publicidade a seu retorno divulgando a primeira folha de espécimes de que se tem registro, que apresentava uma variedade de tamanhos



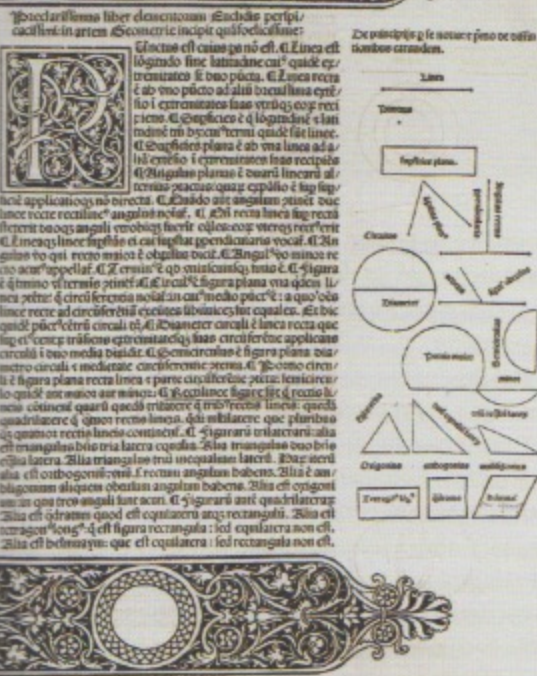
7.10 Erhard Ratdolt, Peter Loeslein e Bernhard Maier, detalhe de página de *Geometriae Elementa*, de Euclides, 1482. A larga margem externa é mantida ao longo de todo o livro para diagramas explicativos. Dois tamanhos de letras capitulares indicam seções e subseções.

e estilos tipográficos. Ratdolt permaneceu impressor atuante até sua morte, aos 81 anos. Suas inovações e as de seus sócios na década em que ficou em Veneza não foram imediatamente adotadas por outros impressores locais. O pleno florescimento da decoração gráfica no livro impresso não começou senão na virada do século.

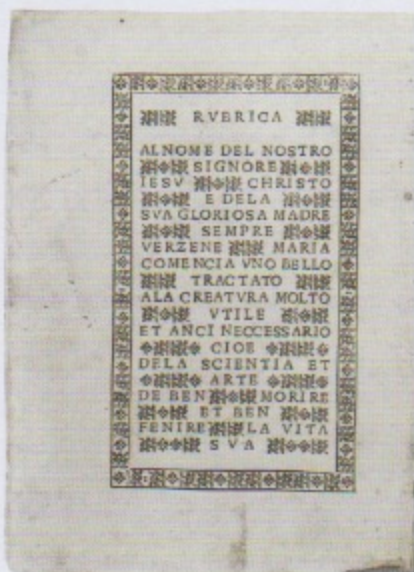
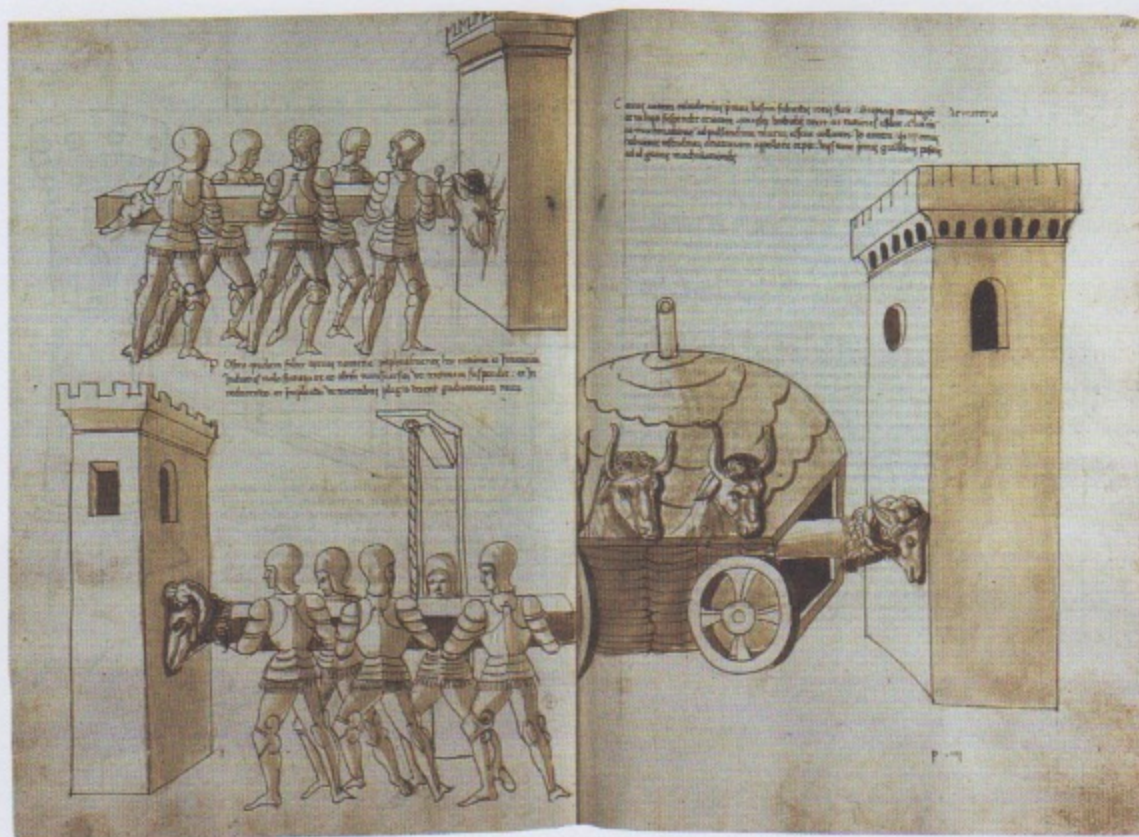
A *Ars Moriendi* (Arte de morrer) foi um *best-seller* durante o século xv. Pelo menos 65 edições, incluindo manuscritos, livros xilográficos e livros tipográficos, foram produzidas até 1501. Acredita-se que uma edição publicada em 28 de abril de 1478 pelos impressores italianos Giovanni e Alberto Alvise em Verona tenha sido o primeiro projeto a usar *florões* (*fleurons*), que são elementos decorativos fundidos como tipos. A *Ars Moriendi* de Verona utilizou-os como elementos gráficos na folha de rosto e como preenchimento em linhas curtas que deixavam áreas em branco nos blocos de texto [7.11].

É bastante possível que um impressor identificado como Johannes Nicolai de Verona, que imprimiu um manual de artes militares intitulado *De Re Militari* (Sobre as artes militares), de Roberto Valturio, em 1472, fosse Giovanni Alvise. O contorno leve da ilustração

7.9 Erhard Ratdolt, Peter Loeslein e Bernhard Maier, folha de rosto para os *Geometriae Elementa*, de Euclides, 1482. Um deslumbrante desenho em branco sobre preto agrupa o texto, e diagramas de linhas incrivelmente finas posicionadas na margem larga traduzem visualmente os termos de Euclides.



7.12 Livro manuscrito, *De Re Militari*, de Roberto Valturio, não datado. Livremente desenhadas a pena e tinta marrom, as ilustrações têm aplicação de aguadas marrons e ocre.

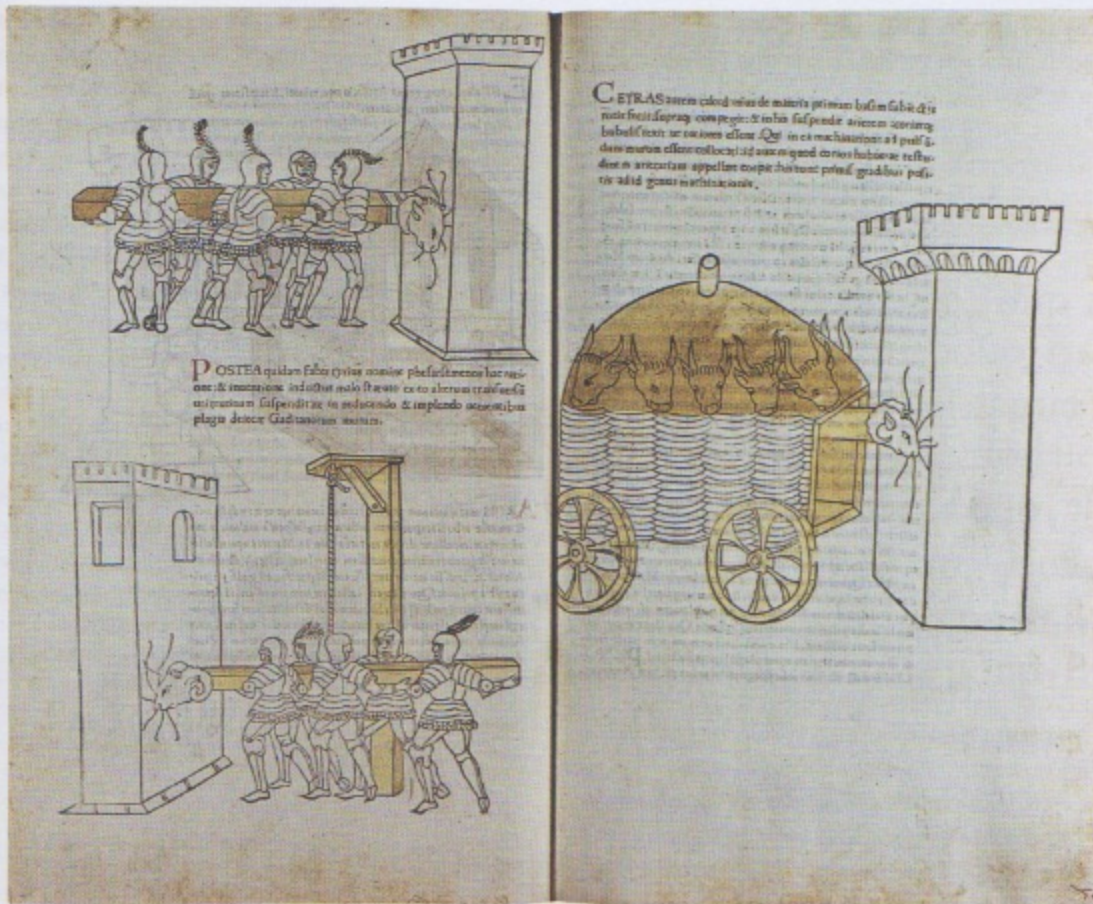


7.11 Giovanni e Alberto Alvisi, folha de rosto de *Ars Moriendi*, 1478. O repertório de possibilidades de design gráfico foi ampliado pelo projeto e pela fundição de ornamentos decorativos de metal, que podiam ser compostos como parte da página em conjunto com os tipos.

xilográfica usada em *De Re Militari* iniciou um estilo baseado no uso da linha fina que se tornou popular no design gráfico italiano durante as últimas décadas do século xv.

Um fascinante exemplar manuscrito de *De Re Militari* [7.12, 7.13] mostra a relação entre o livro tipográfico e os livros manuscritos usados como amostras ou leiautes. Esse livro é escrito em caligrafia semi-gótica, mas tem correções à margem em letras romanas. Como essas correções foram incorporadas pelo impressor, acredita-se que a versão manuscrita foi corrigida pelo autor. Em seguida, foi usada como cópia corrigida pelos tipógrafos, como leiaute pelos gravadores e como um guia para o design de página e composição pelo impressor.

Esse livro extraordinário é um compêndio das últimas técnicas e dispositivos (muitos imaginários) para



7.13 Johannes Nicolai de Verona (impressor), páginas de *De Re Militari*, de Roberto Valturio, 1472. O detalhe e a qualidade da linha gestual são perdidos na passagem do original manuscrito para o volume impresso, mas o projeto básico permanece o mesmo.

escalar muralhas, catapultar projéteis, investir com aríetes contra fortificações e torturar inimigos. O texto é composto numa coluna apertada com margens largas e imagens livremente espalhadas pelas páginas em leiautes assimétricos dinâmicos. Na página dupla que mostra os aríetes, a repetição das torres e cabeças de carneiros confere um animado ritmo visual.

O cristianismo medieval nutria a convicção de que o valor de uma vida humana era principalmente medido pelo juízo de Deus depois da morte. Um afastamento das crenças medievais em direção a um novo interesse pelo potencial e valor humanos caracterizou o humanismo do Renascimento, uma filosofia da dignidade e do mérito humanos que definia o homem como capaz de usar a razão e a investigação científica para alcançar tanto uma compreensão do mundo como um sentido para si mesmo. Esse novo espírito

era acompanhado por um estudo renovado dos escritos clássicos das culturas grega e romana. Um importante humanista e erudito do Renascimento italiano, Aldo Manuzio (1450-1515), estabeleceu uma gráfica em Veneza quando estava com 45 anos para realizar seu intento de publicar as obras maiores dos grandes pensadores do mundo grego e romano. Renomados eruditos e técnicos qualificados foram recrutados para operar sua Imprensa Aldina, que rapidamente se tornou conhecida pela influência editorial e erudição. De 1494 a 1498, cinco volumes das obras de Aristóteles foram publicados.

Um dos membros mais importantes do quadro de colaboradores da Aldina foi Francesco da Bolonha, apelidado de Griffó (1450-1518). Manuzio trouxe esse brilhante designer de tipos e puncionista para Veneza, onde ele abriu tipos romanos, gregos, hebraicos e os

primeiros tipos itálicos para as edições da Aldina. Seu projeto inicial em Veneza foi um tipo romano para o livro de Pietro Bembo, *De Aetna* (Sobre o Etna) [7.14], em 1495. Griffo pesquisou escritas pré-carolíngias para produzir um tipo romano que fosse mais autêntico que os desenhos de Jensen. Esse estilo hoje perdura no desenho da fonte de texto Bembo.

in quo quidem nolo ego te illirari, quod uulguis solet: magnū et tantas flammis, tam immenpost hominum memoriam semisse, quo aleretur: quid est enim ui coeli conuexa; qui terras omm si naturam respicimus; nihil a est, quod mirum uoces: si rem.

Enquanto na Alemanha o século xv se encerrou com Koberger e Dürer criando uma obra-prima técnica e artística em *Die Apokalypse*, na Itália Aldo Manuzio concluiu a época com sua edição de 1499 do livro de Fra Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (O combate de amor de Polifilo num sonho ou O sonho de Polifilo) [7.15 - 7.17]. Essa fantasia romântica e um tanto tediosa fala da busca errante do jovem Polifilo por sua amante, que fez voto de castidade; a jornada o leva por paisagens clássicas e ambientes arquitetônicos. Essa celebração do paganismo – com conotações eróticas e algumas ilustrações explícitas – provavelmente escapou ao escândalo somente por seu alto custo e limitado público veneziano.

Essa obra-prima do design gráfico alcançou uma elegante harmonia entre tipografia e ilustração que poucas vezes foi igualada. O diálogo entre as ilustrações e o texto e a excepcional integração de imagens e tipografia indicam que o impressor, o designer dos tipos, o autor e o artista trabalharam em estreita colaboração. Não se sabe o nome de quem projetou as 168 delicadas ilustrações lineares. Griffo projetou novas capitulares para usar com a caixa-baixa de Bembo. Essas versais, baseadas na mais precisa pesquisa e no estudo das inscrições

romanas disponíveis, usavam a avançada proporção de 1:10 (peso do traço em relação à altura) dos principais matemáticos da época, cuja busca por leis matemáticas de proporção incluíam um estudo do desenho de letras das inscrições romanas. Griffo fez as ascendentes das minúsculas mais altas que as versais para corrigir um problema óptico de cor – a tendência de as maiúsculas parecerem grandes e pesadas demais numa página de texto – que havia contaminado as antigas fontes romanas. Os tipos de Griffo se tornaram modelo para os designers franceses de tipos, que aperfeiçoaram essas letras durante o século seguinte. Os primorosos cabeçalhos de capítulos em versais do mesmo tamanho que as utilizadas no texto, grandes iniciais contornadas cercadas por estilizada ornamentação floral e uma leveza global para a página, em combinação com margens generosas, papel de boa qualidade e tiragem meticulosa, entusiasmaram impressores e designers em toda

7.14 Aldo Manuzio, do livro de Pietro Bembo, *De Aetna*, 1495-96. Como o modelo para Garamond no século xvi, estes tipos se tornaram o protótipo para dois séculos de projeto tipográfico europeu.

7.15 Aldo Manuzio, página tipográfica de *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499. A estrutura dos cabeçalhos (compostos somente em capitulares), a tipografia do texto e a capitular delineada têm um contraste sutil, porém bonito. Os intervalos de uma linha de espaço separando as informações em três áreas introduzem luz e ordem na página.

POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI LA SVA HYPNEROTOMACHIA. NEL QVALE POLIA ET LVI DISERTABONDI, IN QVALE MODO ET VARIO CASO NARRANO INTERCALARIAMENTE IL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET ANTIQVA ORIGINE SVA. ET COMO PER LI PREDECESSORI SVITRIVISIO FVE EDIFICATO. ET DI QVEL LA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MODO DISAVEDYTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE SE INAMORO E DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILLO.



E MIE DEBILE VOCE TALE OGRA
tiole & dine Nymphe abione peruenirano &
inconcine alla uoetra benigna audientia, quale
laternifica raucitate del urianste Eliecho al fia-
ue canto dela piangevole Philomela. Nondi
meno uolendo io cum tuti gli mei exuli cona-
sti del intelletto, & cum la mia paucula sufficiē-
tia di fanfara alle uostre piccirole petitione,
non rifiaro al potere. Lequale femota qualique helitatione epife piu che
fi congruered bealtronde, dignamente meritano pia uberrimo flumio di
eloquentia, cum troppo piu rotunda elegancia & cum piu exornata poli-
tura di proniatio, che in me per alcuno pacto non si troua, di cofeguire
il fuo gratioso affetto. Maa uui Celibe Nymphe & adme alquato, quan-
tūche & confusa & incomptante fringoliete haro in qualche portum-
cula gratificato affai. Quando uoluntarofa & diuota a gli delii uostri &
postulato me prestaro piu presto cum lanimo no mediocre prompto hu-
mile parendo, che cum enucleata terfa, & uenula eloquentia placēdo. La
grifca dunque & ueterima geneologia, & profapia, & il fatale mio amore
garrulando ordire. Onde gia effendo nel nostro uenendo conuentuale
conspetto, & uederme sterile & ieiuata di eloquio & ad tanto prestite & di
uo ceto di uui O Nymphe fedule famularie dil accefo cupidine. Et in an-
to benigno & delectuole & sacro fito, di finire aue & Botiggi spiranti
ni afflato lo acconciamente compulla di affumere uno uenerabile anfo,
& tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuo uenia date, o bellissi-
me & beatissime Nympha questo mio bladerare & agli femelli & terri-
geni, & puffilluli Conati, fiducere che in alcuna parte io incantamente

A

IUVENII IUVENALIS A QVINA
TIS SATYRA PRIMA.

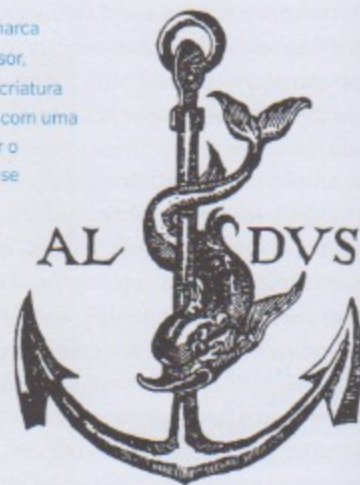
EMPEREGO AVDITOR
tantum: nunquam ne reponam
V exatus toties ranci theseide
Codri?
Impune ergo mhirecūaverit ille
trogatus?

Hic elegos? impune diem consumpsit ingens
T elephus? aut summi plena iam margine libri
S criptus, et in tergo nec dum finitus, Oreste?
N ota magis nulli domus est sua, quam mihi lucus
M artis, et aoliis vicinum rupibus antrum
V ulcani. Quid agant uenti, quas torqueat umbras
A eacus, unde alius furtivae deuebat aurum
P elliculae, quantas iaculatur monychus ornos,
F rontonis platani, consulsq; marmora clamant
S emper, et assiduo ruptae lectore columna.
E xpectes eadem a summo, minimoq; poeta.
E t nos ergo manum ferula subduximus, et nos
C onsilium dedimus Sylla, priuatus ut altum
D ormiret. stulta est clementia, cum tot ubique
V atibus occurras, periturae parere chartae.
C ur tamen hoc libeat potius decurrere atq;
P er quem magnus equos aurumq; flexit alumnus,
S i uacat, et placidi rationem admittitis, edam.
C um tener uxorem ducat spado, Meui a thuscum
F igit aprum, et nuda teneat uenabula manna,
P attricos omnes opibus cum prouocet unus,

A. ii.

7.18 Aldo Manuzio, página de Juvenal e Pérsio, *Opera*, 1501. Este foi um dos primeiros livros em que se usou o novo tipo itálico de Griffo. Observem-se o espaço vago para uma capitular rubricada, cabeçalho interestreadado, todo em capitulares, e a capitular romana no início de cada linha.

7.19 Aldo Manuzio, marca registrada do impressor, c. 1500. A mais veloz criatura do mar é combinada com uma âncora para significar o epigrama: "Apressar-se devagar".



a Europa. *Polifilo* foi o único livro ilustrado de Manuzio. Depois de publicado, a equipe da Aldina voltou sua atenção para edições eruditas.

Em 1501 Manuzio dedicou-se à necessidade de produzir livros menores, mais econômicos, publicando o protótipo do livro de bolso. Essa edição das *Opera* (Obras) de Virgílio tinha um tamanho de página de 7,7 por 15,4 centímetros e era composta na primeira fonte de tipos itálicos. Com o tipo de tamanho menor e a largura mais estreita dos caracteres itálicos, obteve-se um ganho de cinquenta por cento no número de caracteres por linha de uma dada medida em relação às fontes de Jenson e aos tipos de Griffo para *De Aetna*. Os itálicos [7.18] foram modelados seguindo de perto a caligrafia chanceleresca, estilo de caligrafia inclinada que encontrou aprovação entre os eruditos, os quais apreciavam sua velocidade e informalidade de escrita.

No dia 14 de novembro de 1502, Manuzio recebeu do governo veneziano a concessão de um monopólio sobre a publicação de obras gregas e impressão em itálico. Pouco depois, Griffo e Manuzio se desentenderam e se separaram. Manuzio desejava proteger seu enorme investimento em design e produção de tipos; Griffo percebeu que não poderia vender seus desenhos de tipos originais e populares para outros impressores. Com a separação de caminhos entre esse

impressor-editor e seu brilhante designer executivo, a inovação do design gráfico em Veneza chegava ao fim.

Até sua morte, em 1515, Manuzio publicou inúmeras edições clássicas em pequeno formato, compostas com os tipos itálicos das *Opera* de Virgílio. Essas edições tornaram a marca da Imprensa Aldina – um golfinho e uma âncora inspirados numa das ilustrações do *Hypnerotomachia Poliphili* – famosa em toda a Europa [7.19]. Griffo retornou a Bolonha, onde desapareceu do registro histórico depois de ter sido acusado pelo assassinato de seu genro, que foi espancado com uma barra de ferro em 1516.

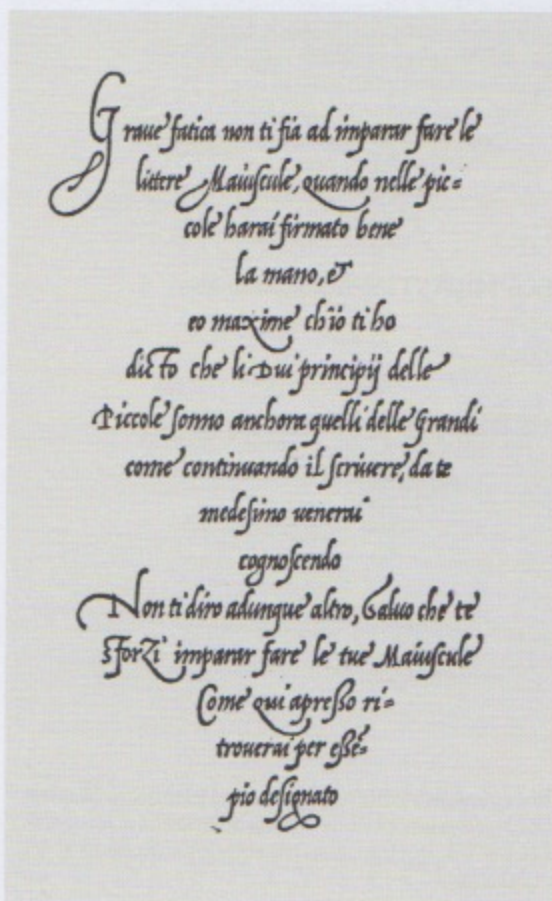
O livro tipográfico chegou da Alemanha à Itália como um livro de estilo manuscrito impresso com tipos. Uma série de inovações, como a folha de rosto, tipos romanos e itálicos, números de página impressos, ornamentos em xilogravuras e metal fundido e métodos inovadores no leiaute de ilustrações com tipos, permitiu aos impressores italianos do Renascimento legar à posteridade o formato básico do livro tipográfico como hoje o conhecemos.

MESTRES ITALIANOS DA CALIGRAFIA

Ironicamente, o declínio inevitável da escrita à mão que seguiu o rastro da impressão tipográfica ocorreu quando novas oportunidades se abriram aos mestres calígrafos, quase como efeito colateral da impressão. O crescimento rápido da alfabetização criou enorme demanda por mestres da escrita para ensinar essa habilidade fundamental, e a expansão concomitante do governo e do comércio criou uma demanda por calígrafos experientes para redigir importantes documentos do Estado e dos negócios. O primeiro de muitos manuais de caligrafia do século XVI foi criado pelo mestre calígrafo, impressor e designer de tipos, o italiano Lodovico Arrighi (m.c. 1527). Seu pequeno livro de 1522, intitulado *La operina da imparare di scrivere littera cancellaresca* (Manual de caligrafia chanceleresca) [7.20], era um curso breve usando exemplos excelentes para ensinar a caligrafia cursiva. A magistral escrita de Arrighi foi meticulosamente gravada em blocos de madeira pelo gravador Ugo da Carpi. As indicações de Arrighi eram tão claras e simples que o leitor conseguia

aprender essa caligrafia em poucos dias. *La operina... cancellaresca* souou o dobre fúnebre para o *scriptorium* como domínio exclusivo dos poucos que sabiam escrever; anunciava a era do mestre calígrafo e da aptidão pública para a escrita. Um livro de reforço de 1523, intitulado *Il modo de temperare le penne* (O modo de temperar as penas), apresentava uma dúzia de estilos. Entre os influenciados por Arrighi, Giovanni Battista Palatino (c. 1515-c. 1575) produziu os mais completos e amplamente usados manuais de caligrafia do século XVI.

O Renascimento italiano começou a esmaecer com o saque de Roma, em 1527, pelas forças combinadas do imperador Sacro Romano Carlos V e seus aliados espanhóis. Uma das vítimas dessa afronta parece ter sido Arrighi. Ele estava trabalhando em Roma na época e depois disso seu nome desaparece do registro histórico.



7.20 Lodovico Arrighi, página de *La operina da imparare di scrivere littera cancellaresca*, 1522. Os espaços amplas entre as linhas na escrita de Arrighi deixam margem para as ascendentes em forma de plumas, que ondulam para a direita em elegante contraponto com as descendentes, que graciosamente tendem para a esquerda.

7.21 Henri Estienne, folha de rosto para a *Metafísica* de Aristóteles, 1515. Composto os tipos em formas geométricas, Estienne alcançou um padrão gráfico distinto com recursos mínimos.

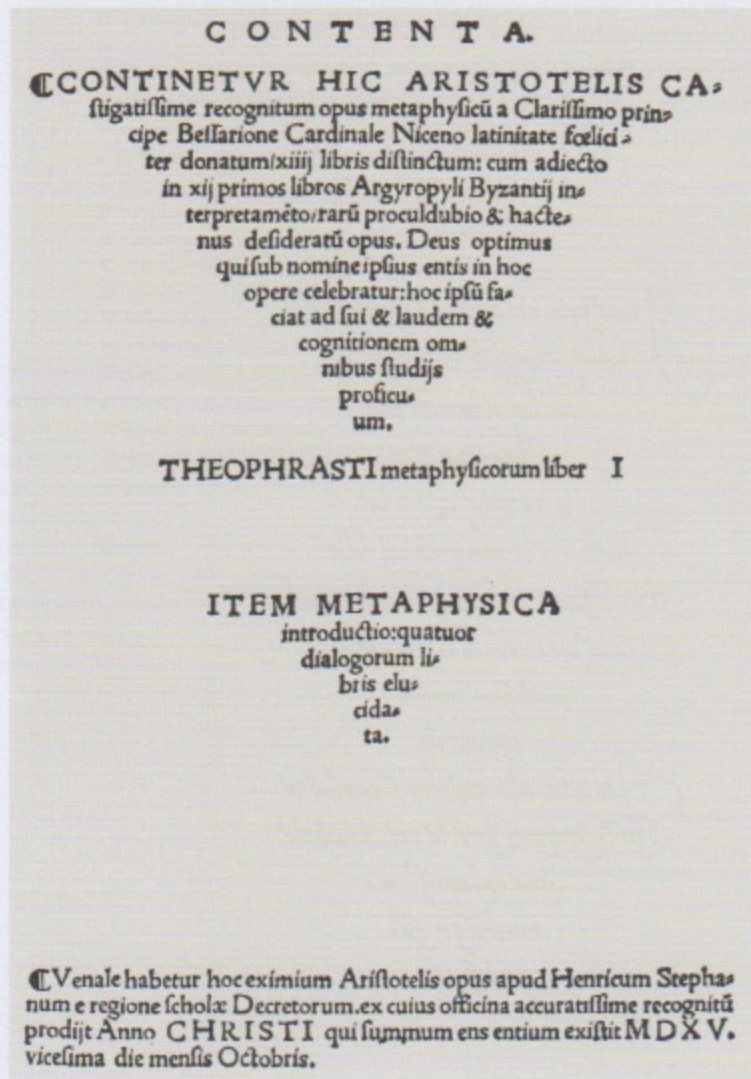
A INOVAÇÃO TRANSFERE-SE PARA A FRANÇA

Com sonhos de conquista e império, o rei francês Carlos VIII (1470-1498) atravessou a Itália com um vasto exército em 1494 e tentou obter o controle do Reino de Nápoles, iniciando um esforço de cinquenta anos dos monarcas franceses para conquistar a Itália. Embora as enormes despesas em dinheiro e homens tivessem obtido pouca coisa além da glória passageira, a vitalidade cultural do Renascimento italiano

foi importada para a França. Francisco I (1494-1547) ascendeu ao trono francês no dia 1º de janeiro de 1515, e sob seus auspícios o Renascimento floresceu no país por seu generoso apoio a humanistas, autores e artistas visuais.

Essa época cultural foi fértil para o design e a impressão de livros, e o século XVI ficou conhecido como “a idade de ouro da tipografia francesa”. No que se refere ao design, o ímpeto inicial foi importado de Veneza. Henri Estienne (m. 1520) foi um dos primeiros impressores eruditos franceses [7.21] a se entusiasmar com o *Hypnerotomachia Poliphili* de Manuzio. Em breve brotavam por toda Paris livros impressos em tipos romanos, com folhas de rosto e capitulares inspiradas pelos venezianos. A morte prematura de Estienne deixou sua esposa com três filhos pequenos. A mãe viúva logo se casou com o capataz de Estienne, Simon de Colines (m. 1546), que administrou os negócios da família até que seu enteado, Robert Estienne (1503-1559), pôde assumir o comando em 1526. Nesse momento Simon de Colines abriu sua própria firma. Robert Estienne tornou-se um brilhante impressor de trabalhos eruditos em grego, latim e hebraico [7.22]. Sua crescente reputação como editor de livros grandes, entre os quais um dicionário de latim, possibilitou ao jovem Estienne juntar-se a seu padasto como uma das principais figuras desse período grandioso do design e impressão de livros.

A censura tornou-se uma dificuldade cada vez maior ao longo do século XVI, à medida que a Igreja e o Estado procuravam manter sua autoridade e controle. A propagação de ideias, e não a impressão em si, era a motivação principal dos impressores eruditos, que frequentemente viam sua busca do conhecimento e do estudo crítico em conflito com os dirigentes religiosos e a realeza. A despeito da guerra e da censura, porém, o espírito humanista conquistou a França e produziu excelente erudição, bem como uma notável escola de design de livros. Os principais impressores produziram livros de boas proporções, excelente legibilidade, bela tipografia e elegante ornamentação. Dois artistas gráficos brilhantes, Geoffroy Tory (1480-1533) e o designer de tipos e punccionista Claude Garamond (c. 1480-1561),



criaram formas visuais que foram adotadas durante duzentos anos.

O termo *homem do Renascimento* é frequentemente empregado para identificar um indivíduo de gênio ímpar cujas atividades de longo alcance em várias disciplinas filosóficas, literárias, artísticas ou científicas resultam em contribuições importantes em diversos campos. Uma pessoa assim foi Geoffroy Tory. Sua gama de realizações é espantosa: professor, erudito e tradutor; poeta e autor; editor, impressor e livreiro; calígrafo, designer, ilustrador e gravador. Ele traduziu, editou e publicou textos em latim e grego. Como reformador do idioma francês, introduziu o apóstrofo, o acento e a cedilha. Nas artes gráficas desempenhou papel significativo na importação da influência italianizada e depois no desenvolvimento de uma escola de Renascimento exclusivamente francesa de design de livros e ilustração.

Procedente de meio humilde em Bourges, o brilhantismo de Tory chamou a atenção dos cidadãos notáveis da cidade, que lhe tornaram possível viajar para a Itália para estudar nas universidades de Roma e Bolonha. Regressando à França em 1505, Tory se tornou professor de filosofia na Universidade de Paris, trabalhou algumas vezes como leitor na oficina gráfica de Henri Estienne e foi escriba e iluminador atuante. Seu entusiasmo ilimitado pelas formas visuais do Renascimento italiano incluía um amor profundo pelas letras romanas. O desenho de letras de Tory, desenvolvido na Itália e usado no livro manuscrito de 1506 *Les Heures de Jean Lallemand* (As horas de Jean Lallemand) [7.23], é o de uma romana leve com longas ascendentes e descendentes. Alguns estudiosos acreditam que Tory desenhou os primeiros tipos romanos usados por Henri Estienne e Simon de Colines.

7.22 Robert Estienne, folha de rosto para uma Bíblia, 1540. Tal como muitas marcas de impressores da época, a oliveira de Estienne com um galho em queda se tornou uma ilustração característica.





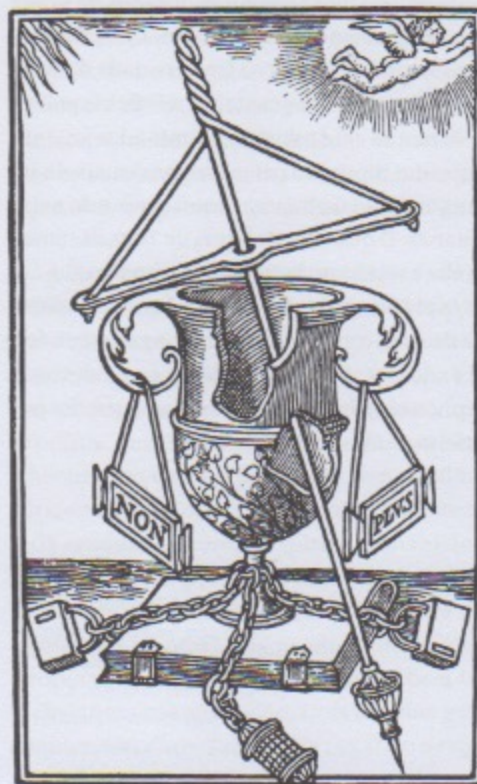
723 Geoffroy Tory, páginas do livro manuscrito *Les Heures de Jean Lallemant*, 1506. O frontispício armorial e quarenta vinhetas possuem fileiras ordenadas das 23 letras do alfabeto latino sobre um campo azul com faixas vermelhas e brancas.

Após um período editorial com Simon de Colines, Tory fez uma segunda e prolongada viagem à Itália, de 1516 a 1518, para melhorar suas habilidades como artista e designer. De regresso a Paris, Tory parece ter primeiro se dedicado a iluminuras de manuscritos para seu sustento, o que rapidamente lhe rendeu encomendas de impressores para design e gravação de matrizes xilográficas. Depois que Simon de Colines se casou em 1520 com a viúva de Henri Estienne, começou a encomendar de Tory molduras, letras com ornamentos florais, marcas registradas e tipos itálicos. Essa colaboração entre o mestre impressor e o artista gráfico estabeleceu um novo estilo, mais leve e aberto.

Na França do século XVI, normalmente os gravadores eram livreiros. Mantendo essa tradição, Tory

abriu uma firma parisiense de venda de livros na Petit Pont, sob o signo da *pot cassé* (urna quebrada), onde ele ilustrou, publicou, encadernou e – durante vários anos – imprimiu livros. Tory procurou artesãos excelentes e os treinou em sua concepção do design de livros, o que ajudou a eliminar o denso e claustrofóbico leiaute de página e a pesada tipografia gótica da impressão francesa.

724 Geoffrey Tory, emblema da *pot cassé*, 1524. Mais tarde, Tory explicou que a urna quebrada simbolizava o corpo de uma pessoa, o tonel ou verruma simbolizava o destino, e o livro fechado por três correntes com cadeados representava o livro de uma vida depois de fechado pela morte.



A origem da marca *pot cassé* [7.24], que logo se tornou um símbolo para as novas correntes do Renascimento francês, é pungente. No dia 25 de agosto de 1522, a filha de Tory, Agnes, com dez anos de idade, subitamente morreu. O desolado pai compôs e publicou um poema em sua memória. No fim do texto, aparece a primeira gravura da *pot cassé*. A urna antiga quebrada, acorrentada a um livro fechado, trancado e portando a inscrição *non plus* ("não mais" ou "nada mais"), parece simbolizar a morte de sua filha. A associação é reforçada pela pequena figura alada no canto superior direito, detalhe que fora recortado da gravura quando essa mesma matriz foi usada num livro publicado por Tory um ano mais tarde.

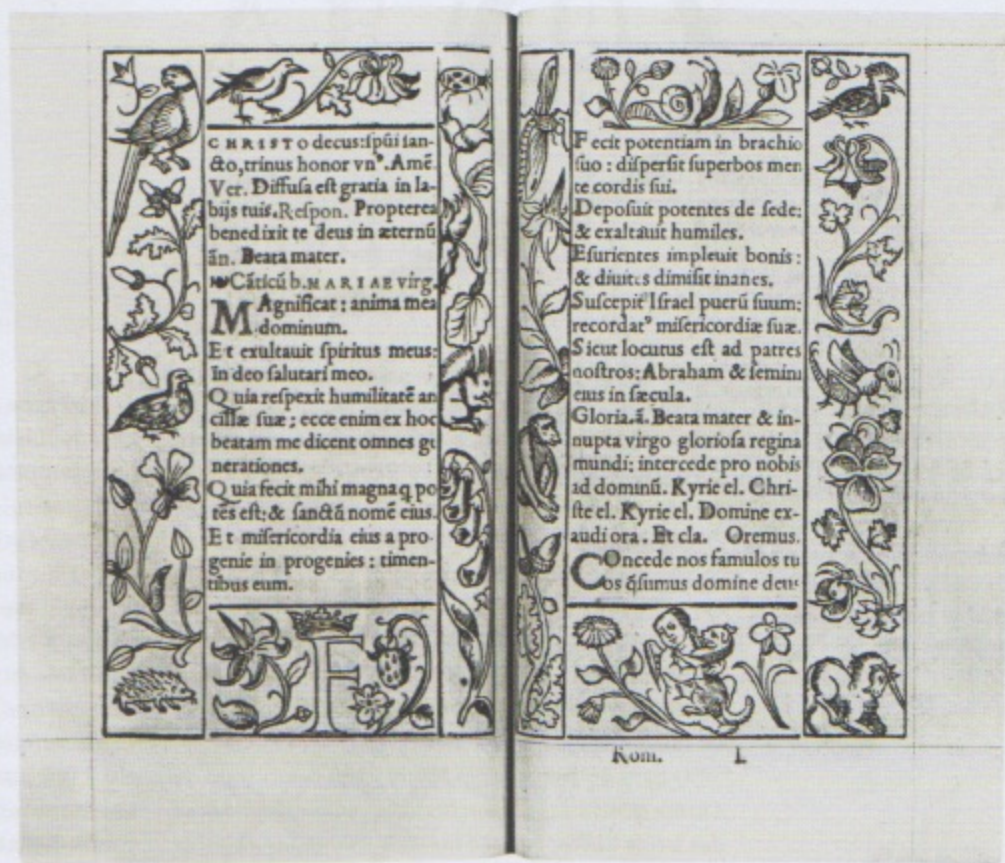
Nada capturou mais a imaginação dos impressores franceses que as diversas séries de iniciais desenhadas por Tory. As iniciais capitulares romanas [7.25] são compostas em quadrados negros que ganham

vida com meticulosos motivos florais e *criblé*. Ao lado de ornamentos combinados com cabeçalhos decorativos do impressor, essas iniciais eram o acompanhamento perfeito para os novos tipos romanos mais leves de Garamond. A influência de Tory ganhou ímpeto em 1525, quando ele iniciou uma série de *Horae* (Livro de Horas) [7.26], impressa para ele por Simon de Colines, que definiu o estilo para a época. A nova clareza de pensamento, a atitude inovadora rumo à forma e a harmonia precisa entre os vários elementos – texto, iniciais capitulares, molduras e ilustrações – caracterizam os *Horae* de 1525 como um marco no design gráfico. A colcha de retalhos de gravuras que preenchiam o espaço dos antigos livros de horas tornou-se antiquada. Um efeito leve e delicado era alcançado nas complexas ilustrações e bordas ornamentais porque Tory usava uma fina linha de contorno com o ar

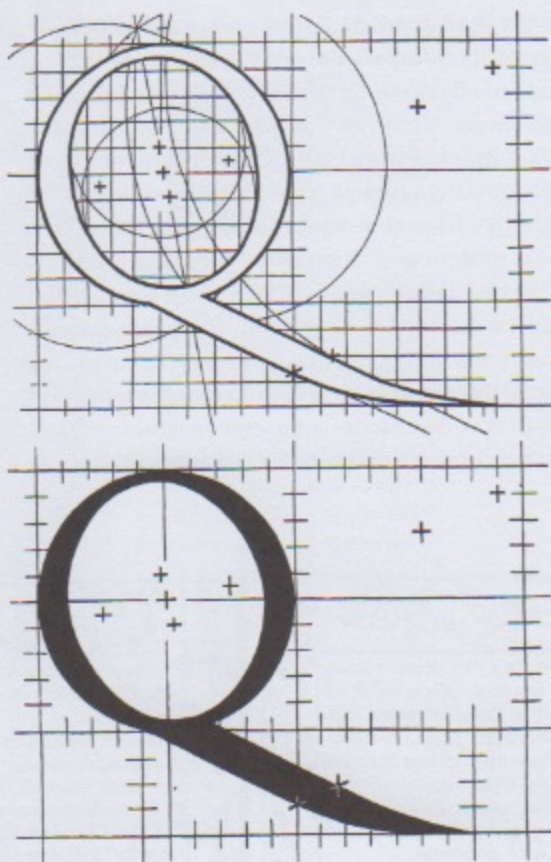
7.26 Geoffroy Tory, páginas de *Horae in Laudem Beautissimae Virginis Mariae* (Horas de Nossa Sublime Virgem Maria), 1541. Um conjunto de componentes de molduras, preenchidos com motivos vegetais e animais, é combinado e recombinado ao longo do livro. A linha aberta facilita a aplicação manual da cor. O *r* coroado no centro da parte inferior da página da esquerda é uma homenagem ao rei Francisco I.



7.25 Geoffroy Tory, capitular de uma série de capitulares *criblé*, c. 1526. Gravado para Robert Estienne, este alfabeto de capitulares romanas trouxe elegância e "cor" para as páginas dos livros impressos na sua gráfica.



7.28 Geoffrey Tory, construção da letra q de *Champ Fleury*, 1529. Tory usou cinco centros de compasso em seu esforço para construir um "O" romano geometricamente perfeito e dois centros de compasso adicionais para acrescentar uma cauda para o "Q".



fluindo ao redor e dentro de suas graciosas curvas. A textura e o tom desses elementos visuais fazem coro com a leveza tipográfica. Tory escolheu um tamanho e peso de capitular que adicionavam a ênfase escura exata, e usou capitulares delineadas em seus cabeçalhos. Ele próprio gravava as xilografuras para essas bordas e ilustrações. O impulso criativo no design gráfico e editorial havia se transferido para a França, e o rei Francisco I homenageou a contribuição de Tory nomeando-o *imprimeur du roi* (impressor do rei), em 1530.

O livro de Tory *Champ Fleury* (com o subtítulo de *A arte e ciência das proporções adequadas e verdadeiras das letras áticas, que são também chamadas de letras*

LE SECOND LIVRE.

LE TRIVM
PHE DA
POLLO
ET DESES
MVSES.



QR voyez doncques le beau triumphe de Apollo, avec ses Muses & autres dames compaignes qui avec monstrer a l'oeul commant au moyen des bonnes lettres & Sciences tout homme en bien vivant peut parvenir a contentement & immortalité de son nom. Si a ce propos on desiroit en voir plus a plain, qu'on s'en aille estiter a lire aux Triumphe de mesmes Estrucion Penar cha, & on trouva au Triumphe de Remence commant les Poetes, les Philoso phes, & les Orateurs par leur illustre venue, cōbien qualz fontz piecra moers copocellement, visent spirituellement, & viarent plaique nōis autres tant venus nōis ayent de pou estre.

Le gosse des en la quelle, selon les Poetes & Philosophes anciens luyres le iustissim pour descendre du Ciel en Terre en la tour de Agniss Roy de Grece, & par de la belle Danse. Semblablement le gosse auri escole de l'herbe & verge mensurable nōme en Grec Moly. De la quelle Homere fait mention en son Odyssee, au dixième liure, mais laissant ces choses a ransuer aux bons escripts, le passeray outre, & viendray a proportionner & descrire toutes nos lettres Antiques & Abecedaires lune apres l'autre selon leur ordre vulgaire. Et pour y commancer, avec l'aid de Dieu, li me souviens que j'ay poecra dit cy dessus, que toutes nos lettres Antiques sont faites & participantes de la

Lettre O & que l' & A, auoms este basties en la fin des li ayant com leux de poeure, qu'on dit en Paris L'illambe, & que Dofecoides, semblablement son usulitons l'ourens nōme Marsel virgile, appellee Hyacinthus, que le langage vulgaire l'aites nōme & de Hyacynth, les frays cy parus de feing au quel le A est ains sus virg de Lillambe en quadrature & rotouire pareillement est fait de la assamble en triangle, on si vousz amplement dire, dites que le A, est fait de trois l, nōis & loges lan sus l'autre, en permit de chacun ce qui consist a former un A parfait, commez pouuez veoir au dit des feing enuoyons, au quel j'ay fait le A, nōis, & le sette des trois l, le jay fait en blanc comme chose superabundante de la A. L'e de feing est tel quel se voyt.

antigas e, no discurso comum, de letras romanas), publicado inicialmente em 1529 [7.27], foi seu trabalho mais importante e influente. Consiste em três livros. No primeiro, ele procurou estabelecer e ordenar a língua francesa por meio de regras fixas de pronúncia e fala. O segundo discute a história das letras romanas e compara suas proporções com as proporções ideais da figura e do rosto humanos. Os erros nos desenhos das letras de Albrecht Dürer no recém-publicado *Underweisung der Messung* são cuidadosamente analisados, sendo Dürer perdoado por seus erros porque ele é um pintor; os pintores, de acordo com Tory, raramente entendem as proporções das letras bem conformadas. O terceiro e último livro apresenta ins-

LE SEIGOND LIVRE.

FEVILXXX.



b
BACCHVS
CERES ET
VENVS
SONT ICY
MENEZCA
PTIFZ.

Vela dosques comme lay de, comant le I, est le modele & proportion aux lettres Antiques. Cest a scauoir, a celles qui ont iambes droites. Nous verrons de le O ou nous ferons le B, qui est de le I & de le O, entendu quil a iambe & pause qui denot beureux.

En cest endroit louant nostre seigneur Dieu, le festy fin a nostre Segond livre, au quel nous uolons uolre yre entendement demonstre le origine des lettres Antiques & au da vous s'ensuyt des & p'ies, la quelle chose encotes p'ies, que quelques bons esprits seuerement a mettre nostre langue francoise par seigle, afin que on peut s'ensuyt v'ier bouuement & levement a coucher par descript les bonnes Sciences, qui nous fault menier des Hebreus, des Grecs, & des Latins, & que ne possions auoir sans grans coasts / haiz / & de p'ens de temps & daingns.

LA FIN DV SEIGOND LIVRE.

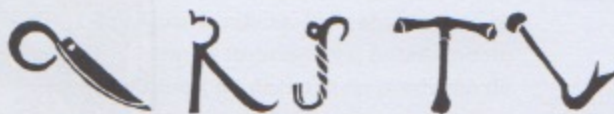


Ordōne
ee de le
A, fait
de trois
I sus la
base du
L'ail'ide,

Notes
bon icy,
& entrec
des.

7.27 Geoffroy Tory, páginas de *Champ Fleury*, 1529. Esta página dupla discute como os filósofos, poetas e oradores romanos mantêm seu espírito vivo graças ao poder das letras romanas. É ilustrada por xilogravuras de temas mitológicos sobre os quais temos conhecimento pelo alfabeto. O parágrafo final deste "segundo livro" introduz o "terceiro livro", a construção das letras romanas, com uma ilustração mostrando a construção de um "A" a partir de três "Is".

7.29 Geoffroy Tory, alfabeto fantástico de *Champ Fleury*, 1529. Os treze alfabetos que concluem este livro (hebraico, grego, persa etc.) incluem esta extravagante sequência de letras figurativas compostas por ferramentas. O "A" é um compasso; o "B", uma espoleta (aço utilizado para golpear uma pedreira e acender um fogo) e o "C", uma alça.



truções para a construção geométrica das 23 letras do alfabeto latino em retículas de uma centena de quadrados [7.28]. O livro é encerrado com desenhos de Tory para treze outros alfabetos, inclusive grego, hebraico, caldeu e seu estilo fantasia feito com ferramentas manuais [7.29].

Champ Fleury é um livro pessoal escrito em estilo de conversa desconexa com frequentes divagações pela história e mitologia romanas. E mesmo assim sua mensagem sobre o alfabeto latino inspirou uma geração de impressores e puncionistas franceses, e Tory se tornou o mais influente designer de seu século.

Durante as décadas de 1530 e 1540, Robert Estienne alcançou reputação ampla como grande impressor

5
 PAULI IOVII NOVOCOMEN-
 sis in Vitas duodecim Vicecomitum Mediolani
 Principum Praefatio.



ET VSTATEM nobi-
 lissimæ Vicecomitum fami-
 liæ qui ambitiosius à præalta
 Romanorû Cæsarum origi-
 ne, Longobardisq; regibus
 deducto stemmate, repete-
 re contédunt, fabulosis pe-
 nê initiis inuolucere videntur.
 Nos autem recentiora
 illustrioraque, vti ab omnibus recepta, sequemur: cõ-
 tentique erimus insigni memoria Heriprandi & Gal-
 uanii nepotis, qui eximia cum laude rei militaris, ci-
 uilisq; prudentiæ, Mediolani principem locum te-
 nuerunt. Incidit Galuanus in id tempus quo Medio-
 lanum à Federico AEnobarbo deletû est, vir summa
 rerum gestarum gloria, & quod in fatis fuit, insigni
 calamitate memorabilis. Captus enim, & ad trium-
 phum in Germaniam ductus fuisse traditur: sed non
 multo pôst carceris catenas fregit, ingentique animi
 virtute non semel cæsis Barbaris, vltus iniurias, patriã
 restituit. Fuit hic (vt Annales ferunt) Othonis nepos,
 eius qui ab insigni pietate magnitudinêque animi, ca-
 nente illo pernobilis classico excitus, ad sacrû bellum
 in Syriam contendit, communicatis scilicet consiliis
 atque opibus cû Guliermo Montifferrati regulo, qui
 à proceritate corporis, Longa spatha vocabatur. Vo-
 luntariorum enim equitum ac peditum delectæ no-
 A.iii.

7.30 Robert Estienne, página
 do livro de Paolo Giovio, *Vitas
 Duodecim Vicecomitum
 Mediolani Principum* (Biografias
 das doze primeiros milaneses),
 1549. Neste livro, Estienne
 usou fontes romanas de
 Garamond e capitulares de
 Geoffroy Tory. Os cabeçalhos
 são compostos em uma linha
 de caixas-altas interespacia-
 das e duas linhas de
 caixas-baixas.

7.31 Simon de Colines, folha de
 rosto para *De Natura Stirpium
 Libri Tres* (Sobre a natureza das
 raízes. Livro três), 1536.
 A composição dos tipos é
 circundada por uma ilustração
 que usa com muita liberdade a
 escala natural e a perspectiva
 para criar uma interpretação
 alegre da generosidade natural
 da flora do planeta.



[7.30], renomado pela erudição e acuidade intelectual que trouxe para o processo editorial. Durante a mesma época, Colines ganhou fama parecida pela elegância e clareza de seus projetos de livros [7.31]. Folhas de rosto ilustradas, arranjos tipográficos, ornamentos, molduras e boa tiragem contribuíram para essa reputação.

Claude Garamond foi o primeiro puncionista a trabalhar independentemente das firmas de impressão. Seus tipos romanos [7.32] eram desenhados com tal perfeição que os impressores franceses do século XVI conseguiram imprimir livros de extraordinária legibilidade e beleza. Pela qualidade diáfana de suas fontes, credita-se a Garamond grande participação na eliminação dos estilos góticos das caixas de tipos dos impressores em toda a Europa, exceto na Alemanha. Por volta de 1510, ele trabalhou como aprendiz de puncionista com Antoine Augereau. Não se sabe ao certo quanto do crédito pela evolução dos tipos romanos deve ir para Augereau, cujas convicções religiosas o levaram à força em 1534, para Geoffroy Tory, com quem Garamond trabalhou por volta de 1520, e para o próprio Garamond.

Por volta de 1530, Garamond estabeleceu sua fundição de tipos independente e passou a vender aos impressores tipos fundidos prontos para distribuir na caixa do tipógrafo. Esse foi o primeiro passo para distanciar-se do “erudito-editor-fundidor-de-tipos-impresor-livreiro” que começara em Mainz cerca de oitenta anos antes. As fontes que Garamond fundiu durante os anos 1540 alcançaram um domínio da forma visual e um ajuste mais preciso que permitia o espaçamento mais fechado das palavras e uma harmonia formal entre letras em caixa-alta, em caixa-baixa e itálicos. Esses tipos permitem que livros como o *Hypnerotomachia Poliphili* em francês, impresso por Jacques Kerver em 1546, até hoje mantenham seu *status* de marco de referência em termos de beleza tipográfica e legibilidade. A influência da caligrafia como modelo perdeu importância no trabalho de Garamond, pois a tipografia estava produzindo uma linguagem formal enraizada nos processos de confeccionar punções de aço, fundir tipos de metal e imprimir – em vez da imitação de formas criadas pelos gestos da mão empunhando uma pena entintada sobre o papel. Quando Garamond morreu na miséria aos 81 anos

ILLVSTRISSI- mæ Galliarū reginæ Helianoræ

Jacobus Syluius Ambianus Philiatros.
S. D. P.



Ici non po

test, neque cogitari, re-
gina optima, maxima,
quàm optatus, quàm iu-
cundus, quàm verendus
Gallis omnibus fuerit
tuus iste in Gallias ad-
uētus, augustissimūque
tui cōspectus, non hic sine numine diuūm cōcef-
sus. Quandoquidem si nihil cōmodius, nihil felici-
cius, nihil denique diuinius paccipfa hominibus à
diis immortalibus dari potest, ó quã te memorem
regina, pacis toties ac tandiu optatæ, secūdam deū
author, pacis alumna, pacis vinculum, faxit deus,
adamātinum. Quos tibi triumphos vnuerfa de-
a. ii.

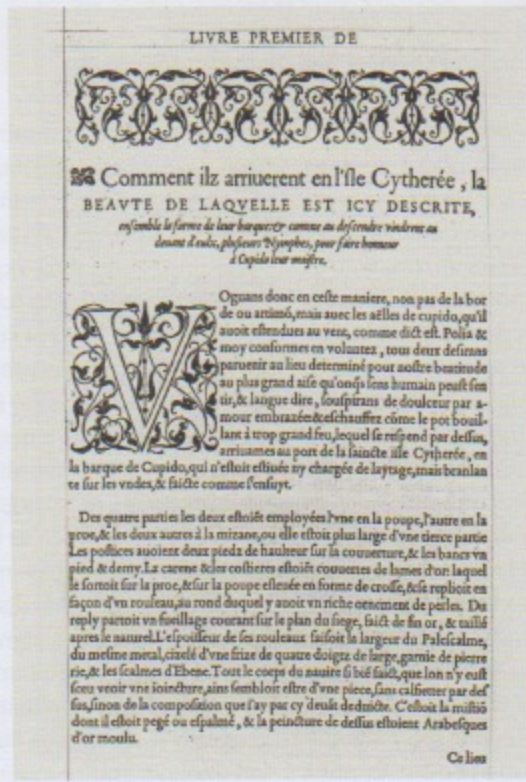
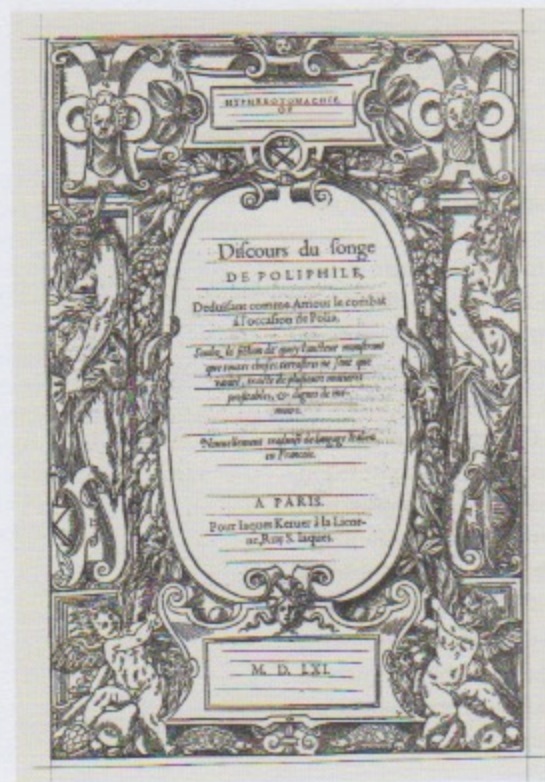
de idade, sua viúva vendeu suas punções e matrizes. Sem dúvida isso contribuiu para o uso generalizado de suas fontes, que continuaram a exercer importante influência até o final do século XVIII.

Oronce Finé (1494-1555) foi um professor de matemática e autor cujas habilidades como artista gráfico complementavam suas publicações científicas. Além de ilustrar seus próprios livros de matemática, geografia e astronomia, Finé passou a interessar-se pela ornamentação e design de livros. Seus contemporâneos tinham igual admiração por suas contribuições à ciência e às artes gráficas. Ele trabalhou em estreita associação com os impressores, notadamente com Simon de Colines, no design e na produção de seus livros [7.33]. Além disso, deu excelente contribuição como editor e designer envolvido em inúmeros outros títulos. Conquanto seja evidente a inspiração de Tory, a construção matemática de ornamentos e a clareza sólida de sua ilustração gráfica são obra de um designer gráfico inovador.

7.32 Robert Estienne, página de abertura de *Illustrissimæ Galliarū Reginæ Helianoræ* (Ilustríssima rainha gaulesa Eleonora), 1531. Acredita-se que os tipos usados neste livro foram feitos dos primeiros punções e matrizes de tipos de Claude Garamond.



7.33 Simon de Colines (impressor) e Oronce Finé (designer), folha de rosto para *Arithmetica* de Finé, 1535. Nesta moldura de folha de rosto, Finé usou ornamentos de filetes cuidadosamente dimensionados, figuras simbólicas representando áreas do conhecimento e um fundo crível. A composição tipográfica de Colines é combinada com esta moldura para criar uma obra-prima do design gráfico renascentista.



7.34 Jacques Kerver, folha de rosto de *Discours du songe de Poliphile*, 1561. Um sátiro e uma ninfa que se entreolham entre uma colheita abundante dá ao leitor um vislumbre das aventuras pagãs contidas no livro.

7.35 Jacques Kerver, página tipográfica de *Discours du songe de Poliphile*, 1561. Agrupado pelo espaço branco, o cabeçalho de Kerver usa três tamanhos de tipos caixa-alta e caixa-baixa, versais e itálicos para conferir diversidade ao projeto.

Durante os anos 1540, Robert Estienne foi apunhado na agitação da Reforma. A proteção que o rei Francisco I (1494-1547) deu a seu “querido impressor” encerrou-se com a morte do rei, e a obra de Estienne como erudito e impressor de biblias em “língua pagã” latina, grega e hebraica despertou a ira de teólogos católicos na Sorbonne, que suspeitaram que ele fosse um herege. Depois de uma visita a Genebra em 1549, para se encontrar com o líder da Reforma protestante João Calvino (1509-64), Estienne iniciou cuidadosos preparativos para transferir sua firma de impressão para aquela cidade no ano seguinte.

Uma comparação entre as edições de *Discours du songe de Poliphile* impressas por Jacques Kerver [7.34, 7.35] durante a metade do século XVI com a edição de 1499 de Manuzio [7.15 - 7.17] mostra quão rapidamente os impressores do Renascimento francês ampliaram o âmbito do design de livros. Manuzio produziu seu *Hypnerotomachia Poliphili* com um tamanho único de tipo romano e usou apenas maiúsculas como recurso

Comment ilz arriuerent en l'isle Cytherée, la
BEAUTE DE LAQUELLE EST ICY DESCRITE,
en ombre la forme de leur barquer: ce comme au desordre viderent au
desant d'eux, plusieurs desirables, pour faire honneur
à Cupido leur maistre.

Veus donc en ceste maniere, non pas de la barque
de ou arriuer, mais avec les selles de cupido, qu'il
auoit estendus au vers, comme dist en Poëta de
moy conformes en volutes, tous deux desmas
paruenir au lieu detenné pour auoir bestitude
au plus grand aise qu'ouïs sens humain peut fen
tir, & laque dire, soupirans de doucteur par a
mour embrasés de chaleur come le pot bouil
lant à trop grand feu, lequel se respand par dessus,
arriues au port de la saincte isle Cytherée, en
la barque de Cupido, qui n'estoit esliuée ny chargée de layage, mais beanlan
te sur les vndes, & faicte comme l'enfuyt.

Des quatre parties les deux estoit employées l'une en la poupe, l'autre en la
proe, & les deux autres à la mirane, ou elle estoit plus large d'une tierce partie
Les poüices auoient deux pieds de hauteur sur la couverture, & les bancs un
pied de demy. La carène des costiers estoit couuertes de lames d'or laquel
le seroit sur la proe, & sur la poupe esleuée en forme de croix, & se replioit en
façon d'un rouseau, au rond duquel y auoit un riche enuement de perles. De
reply paroit un feuillage couurant sur le plan du siége, faict de fin or, & callié
apres le naturel. L'espoüleur de ses roueaux faisoit la largeur du Palefalconne,
du meisme metal, ciselé d'une fuisse de quatre doigts de large, garnie de pierre
rie, & les scialmes d'Ebene. Tout le coeup du sauire li boé faict, que lon n'y eust
fors veoir une ioincture, ains sembloit estre d'une piece, sans calstener par des
sus, sinon de la composition que l'ay par cy deuit de deuide. C'estoit la moitié
dont il estoit pegé ou espalmé, & la peinture de dessus estoit Artzbeliques
d'or moulu.

Co lios

para ênfase; Kerver tinha ampla gama de tamanhos de tipos romanos e itálicos para desenhar a página. Manuzio empregou um conjunto de iniciais ornamentais e pequenos ornatos esteliformes; Kerver se valeu de um estoque elegante de cabeçalhos, vinhetas e florões para embelezar a página impressa. As ilustrações em Manuzio usavam uma linha de contorno de tom contínuo; o ilustrador de Kerver conseguiu obter ampla gama de efeitos tonais. Uma folha de rosto completamente requintada nas edições de Kerver dá o tom de seu livro.

Os primeiros livros tipográficos de cada um dos países europeus tinham um estilo nacional identificável. A estrutura e o tom unificados do livro produzido durante a era de ouro da tipografia francesa eram admirados em todo o continente. À medida que as fontes de tipos derivadas de Garamond e as iniciais e ornamentos inspirados por Tory se tornaram disponíveis em toda a Europa, os impressores começaram a imitar a elegância leve e a clareza ordenada dos livros parisienses. Em consequência, o primeiro estilo internacional de design tipográfico floresceu como o tema gráfico dominante do século XVI.

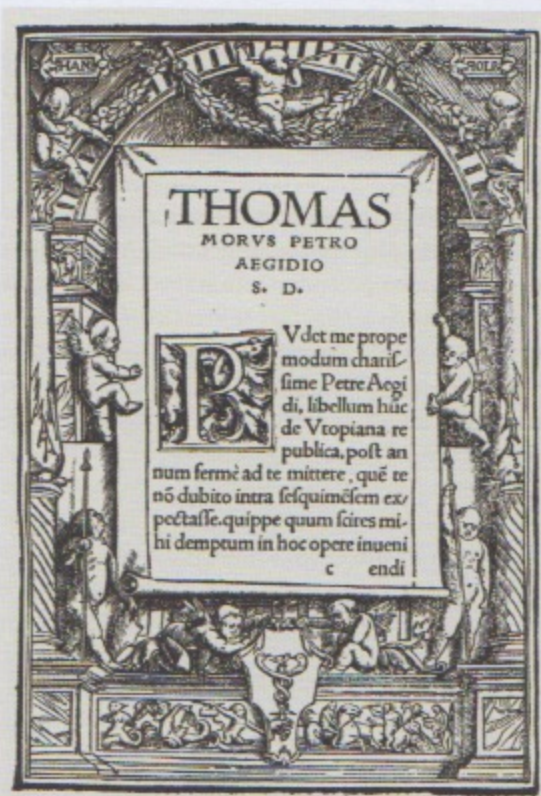
BASILEIA E LYON TORNAM-SE CENTROS DE DESIGN

A erudição e a produção de livros floresceram em muitas cidades, mas só algumas – notadamente Nuremberg, Veneza e Paris – surgiram como centros de inovação do design. Durante o século XVI, a Basileia, que passara a fazer parte da Suíça em 1501, e Lyon, cidade francesa localizada a 300 quilômetros a sudoeste da Basileia, tornaram-se centros importantes para o design gráfico. Os impressores nas duas cidades desfrutaram um animado intercâmbio. Tipos, molduras xilográficas e ilustrações da Basileia estavam em muitas gráficas de Lyon, e seus impressores frequentemente produziram edições para os atarefados colegas da Basileia. Johann Froben (1460-1527) foi para a sofisticada cidade universitária da Basileia frequentar a universidade e lá passou a imprimir em 1491. Tornou-se o principal impressor da cidade e atraiu para lá o destacado erudito humanista do Renascimento setentrional, Desidério Erasmo (1466-1543). Durante oito anos, começando em 1521, Erasmo trabalhou

com Froben como autor, editor e conselheiro para questões de erudição. Ao contrário da maioria de seus contemporâneos alemães, Froben privilegiava tipos romanos vigorosos e sólidos em lugar dos góticos.

Pintor de 22 anos de idade, Hans Holbein o Jovem (1497-1543) chegou à Basileia vindo de Augsburg no outono de 1519. Foi recebido como mestre na guilda Zum Himmel e foi arregimentado por Froben para ilustrar livros. Seus desenhos de molduras eram esculturais e complexos e muitas vezes incluíam uma cena da Bíblia ou da literatura clássica. Seus prolíficos desenhos para frontispícios [7.36], cabeçalhos, vinhetas e conjuntos de capitulares ilustradas iam do humorístico (camponeses perseguindo uma raposa), ao gênero (camponeses dançando e crianças brincando) e a uma série mórbida de iniciais retratando a

7.36 Johann Froben (impressor) e Hans Holbein (ilustrador), folha de rosto para a *Utopia*, de sir Thomas Morus, 1518. Complexo em termos da imagem e da mancha, este projeto de frontispício une a composição tipográfica à ilustração colocando a primeira em um rolo de pergaminho.



In sudore vultus tui vesceris pane tuo.

GEN. III.



*Ipse tibi multo panem sudore parabis,
Præbebit vicium nec nisi cultus ager.
Est varios usus rerum vitæq; labores
Finiat ævum Mors violenta tuas.*

Homo natus de muliere, brevis vivens tempore, repletur multis miseriis: qui quasi flos egreditur, & cõteritur, & fugit velut umbra.

IOB XIII.



*Omnis homo veniens ex virgine mulieris ab alio
Nascitur ad varios tempora plena malis.
Flos cito mercescens veluti decedit, & ille
Sic perit, & iniqua corporis umbra fugit.*

7.37 Joannes Frellonius (impressor) e Hans Holbein o Jovem (ilustrador), páginas de *Imagines Mortis*, 1547. O terror de uma criança subitamente tirada de sua casa pela morte está em total contraste com o tamanho modesto da ilustração (6,65 centímetros) e a contida elegância da composição tipográfica de Frellonius.

"dança da morte". Antes de partir para a Inglaterra em 1526, Holbein provavelmente já estava trabalhando em seu maior empreendimento gráfico, as 41 xilogravuras ilustrando a *Imagines Mortis* (Representações da morte) [7.37]. Essa procissão na qual esqueletos ou cadáveres escoltam os vivos a seus sepulcros era um tema importante nas artes visuais, bem como na música, teatro e poesia. O uso da arte como um lembrete funesto aos infelizes da inevitabilidade da morte teve origem no século XIV, quando as grandes ondas de peste varreram a Europa. Separando a procissão em cenas individuais, Holbein conseguia intensificar a tragédia súbita e pessoal da morte. Inúmeras edições foram impressas das matrizes gravadas por Hans Lutzburger a partir dos desenhos de Holbein.

Depois da morte de Froben, Johann Oporinus se tornou o principal impressor da Basileia. Sua obra-prima foi o enorme livro em formato fôlio de 667 páginas, *De Humani Corporis Fabrica* (Construção do corpo humano) [7.38], escrito pelo fundador da anatomia moderna, Andreas Vesalius (1514-1564), de Bruxelas. Esse livro importante é ilustrado por xilogravuras de

7.38 Johann Oporinus (impressor), página de *De Humani Corporis Fabrica*, 1543. As ilustrações anatómicas de esqueletos e músculos são apresentadas, do começo ao fim, em poses naturais.

AND. VESALII DE CORPORIS
bulla corporibus utilis adhibere, nisi sinistra manus umbra secedat
tendebat. Insuper stylis longos, breves, & crassitie variis, et argenteo aut
ante filo tibi dilectari curabo, de quodam ex molitimo pastimeq; fupar
plumbo, ab aurifabro quopiam educta trahit, instar filorum finis. Hi crum
cum porcinis aliquot levis, ad varios usus, & perferri ad obliquorum di
stium foraminibus, suorum inveniendos, mirè confertur. Invenit quom
siphonem adesse, si fortissimum per penem aliquando neficè indere illu
ret, ut in eo opere redderis exortator. Et quemadmodum nucleum siph
pionis ultimam, in quoq; quibusdã stylis illum adhiberi, & quodam enim
siphonis modo incurvari conduxerit. Nam profecto mediocriter utilis san
stylis aliquot, instar medice canalis extruisti: in numerum, ut siphones parantur,
aut in quorum casum se lectio tenetur, ex qua è vesica excolis excolunt
aut ad eam stylorum formam, in quibus piloli terci restores fericium in pilis
fericium locat. Conferunt namque diu stylis in sectionibus, quibus membra
nam longa sectione diuisimus, casum, ne quid subtilem aut in membra
na compactiorum ledatur. ¹⁰⁰ Accus quidam habere conuenit, instar ¹⁰¹ *Contra*
aut (¹⁰² obliquata, quod dico præstatum, si vulgares non ignitas, et veluti di
stiles reddens, obliquata. Conducenti vero has esse magno de porcinis, ut si
lum finitudoq; præcise transmittit. Preterea incutus has, de reclusos quasi
cuspide prædatis testis, tales quoque ad manam sunt, quibus in confectis mi
neribus estimant, aut quibus charocheat aut pelles alioquam confiantur: ut ma
tam aliquando fure valios, quoniam metras, te absente, aliquid à spectantibus
discenda cupidi uniuersum. His acubus¹⁰³ filum adaptatur fericium, quo uniu
ru conueniatur, aut possidere aliquid, si forte appropiam conluta desisti ma
baris, ab alijs, quum abes, avertis. Ceterum ad usum religandis, communis illi
utrisq; filo, quo literarum sicciculos colligimus, quod præstatissimè ex Ger
manis in Italiam adferre: apud aliam arem rationes ambocillat de crassis,
manusq; inartum & lane reperitur. ¹⁰⁴ Psephiculis, non nisi ab extremisq; pelli
gationem finitudo est accommodata, quod etiam quum obliat eadem. ¹⁰⁵ In
ru ueris, quum interdum operi adhiberent, et cibus, qui gangrana, aut ma
genesis affeibus unius membra præcandunt, cui inuerti sibi magis hinc
idoneas, quæ à pectus artificialibus peruntur, quim qua impense tenent, di
oh ad nimium abariles, apud chirurgos inuago supercilio feruener. ¹⁰⁶ Ma
leus, si quando illo ad grandorem culturas impellendum, quum alioquin
nimialium effringes caloris, alijs, ut os illo discindis, quum ferè erit accen
tosus. Non inopertunè etiam ex arundinibus oblongi aptantur¹⁰⁷ calu
mi, quibus inuisti aliquid hoc illud, ut ceopis conuocatis quum filis insti
te possit. ¹⁰⁸ Ferpicum uerò, quibus anem hanc in osium compactione at
torquemus, & aliam, quibus ad praticin drossum, & subulatum, & amon
rom filorum, & dein¹⁰⁹ inlumentu casualium, quo offi promptè tebrantur
rationem, in præcedente Capite complexi sumus. ¹¹⁰ Aliter uerò, quibus ma
guo usu unius obliam sectiones, parate quoque scabes sunt, & illas ad
finem sepum lites d' scriberent, ab usuroq; per
sequetur Annotata.

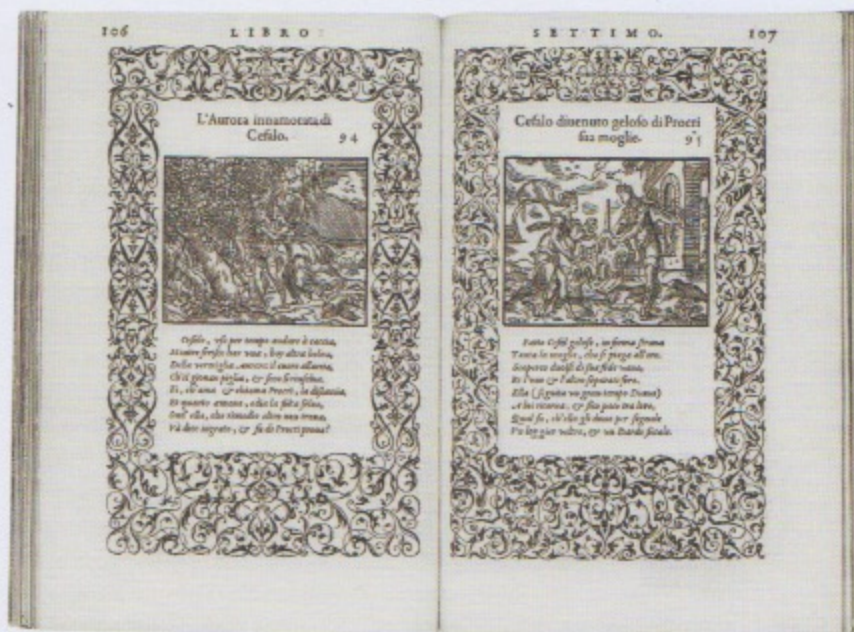
página inteira de notável clareza e precisão feitas por artistas trabalhando com cadáveres dissecados sob a supervisão de Vesalius. Muitas das figuras anatômicas são graciosamente apresentadas em paisagens. Oporinus compôs o texto túrgido e prolixo de Vesalius em páginas compactas de tipo romano com números de página precisos, título corrente, notas marginais em delicado tipo itálico e nenhuma indicação de parágrafo. Se a imitação é a forma mais sincera de lisonja, *De Humani Corporis Fabrica* se classifica como um grande livro, pois foi pirateado, traduzido, reimpresso, copiado e condensado por impressores de

toda a Europa. De fato, em 1545 o rei Henrique VIII da Inglaterra ordenou a produção de uma edição inglesa pirateada. Suas ilustrações cuidadosamente executadas, gravadas em placas de cobre – copiadas do frontispício e das ilustrações originais em xilogravuras –, caracterizam essa cópia como o primeiro livro bem-sucedido com ilustrações gravadas.

Em Lyon, a maioria dos quarenta impressores produzia em série material rotineiramente projetado, como romances populares para o mercado comercial, usando tipos góticos. Em 1542, Jean de Tournes (1504-1564) abriu uma firma em Lyon e começou a usar tipos Garamond com iniciais e ornamentos desenhados por Tory. Mas De Tournes não se contentou em imitar o design gráfico parisiense e contratou seu concidadão Bernard Salomon para desenhar cabeçalhos, arabescos, flores e ilustrações em xilogravura. O excelente design de livros desses colaboradores foi ainda melhorado [7.39] quando a eles se juntou um designer de tipos parisiense que trabalhava em Lyon, Robert Granjon (m. 1579), que se casou com a filha de Salomon, Antoinette.

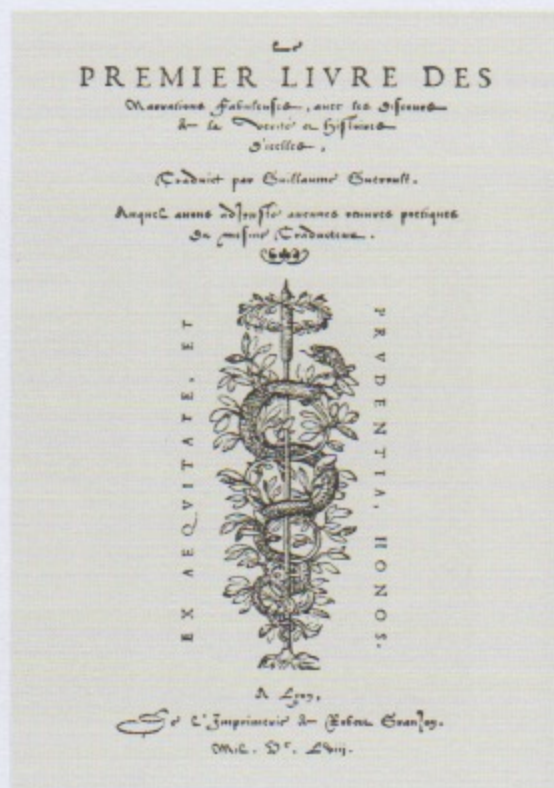
Sendo o mais original dos designers inspirados pelos tipos romanos de Garamond, Granjon criou delicadas fontes itálicas em que se destacavam belas

7.39 Jean de Tournes (impressor) e Bernard Salomon (ilustrador), páginas de *La Vita et Metamorfosea* (Metamorfoses) de Ovidio, 1559. Três qualidades tonais – os desenhos de molduras de Salomon, suas ilustrações mais densas e os itálicos de Granjon, repetindo as curvas fluidas das bordas – são usadas por De Tournes com a medida certa de espaço branco.



versais itálicas caudais. Os livros compostos com minúsculas itálicas até então usavam versais eretas. Granjon procurou adicionar um quarto grande estilo tipográfico – além do gótico, romano e itálico – ao designar e promover os *caractères de civilité* (caracteres de civilidade) [7.40], versão tipográfica do estilo de escrita secretarial francesa então em voga. A aparência singular desses tipos com extravagantes ascendentes cursivas era compensação insuficiente para sua fraca legibilidade. Dessa forma, a Civilité foi apenas uma fantasia passageira. Os florões desenhados por Granjon eram modulares e podiam ser reunidos em combinações infinitas para fazer cabeçalhos, vinhetas, ornamentos e bordas. Os desenhos de tipos de Garamond eram tão bonitos e legíveis que durante duzentos anos, de cerca de 1550 até meados do século XVIII, a maioria dos designers de tipos fez como Granjon, meramente refinando e alterando as formas de Garamond.

7.40 Robert Granjon, folha de rosto para *Le Premier livre des narrations fabuleuses* (O primeiro livro de histórias fabulosas), 1558. As letras são caracteres Civilité de Granjon, usados para o texto inteiro deste livro de 127 páginas. O instrumento com a serpente, elegantemente ladeada pelo lema em versais romanas, é a marca registrada de Granjon.

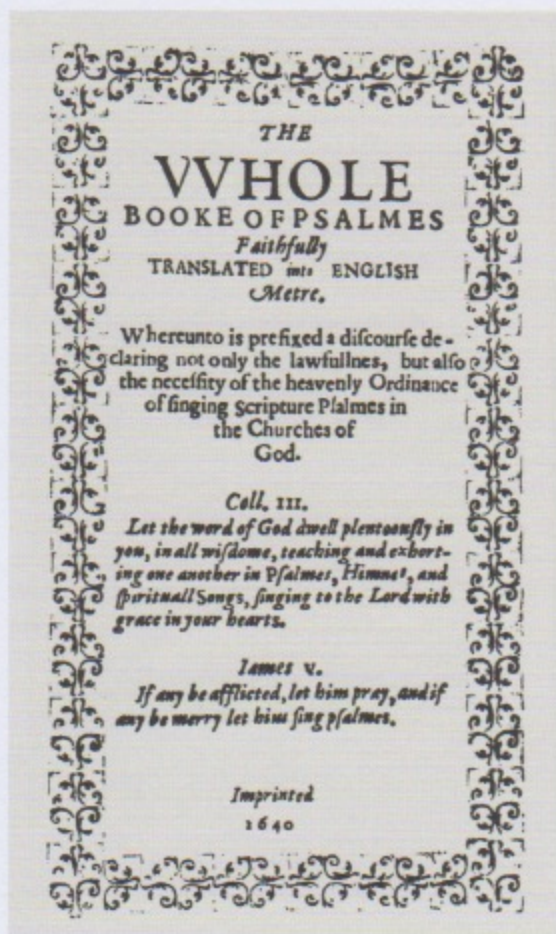


No dia 1º de março de 1562, um conflito entre tropas francesas e uma congregação da Igreja reformada terminou em massacre. Isso deu início a quatro décadas de guerras religiosas que efetivamente puseram fim à era de ouro da tipografia francesa. Muitos impressores huguenotes (protestantes franceses) fugiram para a Suíça, Inglaterra e Holanda, para escapar ao conflito religioso, à censura e às rígidas leis do comércio. Tal como o ímpeto para o design gráfico inovador havia se transferido da Itália para a França, ele agora passava da França para a Holanda, especialmente para as cidades de Antuérpia e Amsterdã.

Um ferimento grave no braço no início dos anos 1550 encerrou a carreira de encadernador de Christophe Plantin (1514-1589). Assim, na meia-idade ele passou a dedicar-se à impressão, e a Holanda encontrou seu maior impressor. Plantin nasceu numa aldeia rural francesa próxima a Tours, foi aprendiz de encadernador e livreiro em Caen, e depois estabeleceu sua loja em Antuérpia aos 35 anos de idade. Embora a dedicação de De Tournes à qualidade e seus padrões insuperados de design levassem muitos entendidos a proclamá-lo o melhor impressor do século XVI, o notável senso de administração e acuidade editorial de Plantin poderia granjear-lhe a mesma aprovação por motivos diferentes. Clássicos e Bíblias, herbários e livros de medicina, música e mapas – uma gama completa de material impresso – jorravam da que se tornou a maior e mais forte casa editorial do mundo. Entretanto, mesmo Plantin enfrentou dificuldades nesse período perigoso para os impressores. Enquanto estava em Paris em 1562, sua oficina imprimiu um tratado herético e seus ativos foram confiscados e vendidos. Ele recuperou grande parte do dinheiro, porém, e no prazo de dois anos se reorganizou e estava de novo solvente. O estilo de Plantin [7.41] era uma adaptação mais ornamentada e mais pesada do design tipográfico francês.

Granjon foi chamado a Antuérpia por um período para trabalhar como designer de tipos. Plantin adorava os florões de Granjon e os usou em profusão, particularmente em seus livros de emblemas. Publicou cinquenta deles, contendo versos ou lemas sempre populares ilustrados para instrução ou meditação moral. Plantin adquiriu numerosas punções e tipos nas

7.43 Stephen e Matthew Daye, folha de rosto para *The Whole Booke of Psalmes*, 1640. Nos tipos do título, é obtida uma rica diversidade mediante a combinação de três tamanhos e uso de trechos em caixa-alta, trechos em caixa-baixa ou itálicos para hierarquizar e expressar o significado das palavras.



O SÉCULO XVII

Após o notável progresso no design gráfico ocorrido durante as breves décadas dos incunábulo e da primorosa tipografia e projeto de livros do Renascimento, o século XVII foi uma época relativamente discreta para a área. Um estoque abundante de ornamentos, punções, matrizes e xilogravuras do século XVI se achava amplamente disponível, e por isso havia pouco incentivo para os impressores encomendarem novas matrizes gráficas. Durante o século XVII, porém, ocorreu um despertar do gênio literário. Obras imortais de autores talentosos, entre eles o dramaturgo e poeta britânico William Shakespeare (1564-1616) e o romancista, dramaturgo e poeta espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), foram extensamente publicadas. In-

felizmente, nas artes gráficas fazia falta uma inovação correspondente. Não houve nenhuma abordagem ou tipos novos e importantes para propiciar um formato condizente com a nova e excepcional literatura.

A imprensa foi para as colônias norte-americanas quando um serralheiro britânico chamado Stephen Daye (c. 1594-1668) contratou um abastado clérigo dissidente, o reverendo Jesse Glover, para viajar com ele para o Novo Mundo e estabelecer uma tipografia. Glover morreu durante a viagem marítima no outono de 1638 e foi sepultado no mar. Na chegada a Cambridge, Massachusetts, a viúva de Glover, Anne, instalou a oficina tipográfica com a ajuda de Daye e assim se tornou a primeira impressora na colônia. Mais tarde ela se casou com o presidente do Harvard College e vendeu a tipografia para Daye. A primeira impressão foi efetuada no início de 1639 e o primeiro livro a ser desenhado e impresso nas colônias inglesas da América foi *The Whole Booke of Psalmes* (hoje chamado *The Bay Psalm Book* – Hinário de salmos da baía) de 1640 [7.43]. Como mostra a folha de rosto, com a palavra *whole* dominante e a borda de flores de metal fundido, o projeto e a produção desse volume foram bem cuidados, mas compreensivelmente desprovidos de refinamento. Matthew, filho de Stephen, que era o segundo encarregado e fizera seu aprendizado em uma tipografia de Cambridge, Inglaterra, antes de viajar para a América, provavelmente fazia a composição e assumia a responsabilidade pelo projeto de prospectos, livros e outros materiais produzidos nessa gráfica.

Apesar da forte censura e do imposto sobre a impressão tanto de jornais como de publicidade, a atividade não parou de crescer nas colônias. Em 1775 havia aproximadamente cinquenta impressores nas treze colônias, e eles abasteciam a febre revolucionária que estava fermentando. Tal como a impressão havia lançado a Europa rumo à Reforma protestante durante suas décadas iniciais, agora empurrava as colônias norte-americanas rumo à revolução.

A gravura em lâmina de cobre continuou a crescer em popularidade à medida que refinamentos técnicos aumentavam significativamente sua amplitude de tons, texturas e detalhes. Ateliês de gravação independentes foram estabelecidos, conforme mostra a combinação de água-forte e ponta-seca de Abraham Bosse



7.44 Abraham Bosse, Oficina de impressão – o impressor, 1642. Uma gama convincente de luzes e sombras é construída com linhas arranhadas.

(1602-1676) ilustrando os impressores de lâminas em sua oficina gráfica [7.44]. Além de atender encomendas para gravuras em lâminas de cobre para inserção em livros como ilustrações, esses ateliês produziam gravuras para serem penduradas na parede. Isso possibilitava que pessoas que não tinham condições de comprar pinturas a óleo pudessem ter imagens em casa. Prospectos, cartões publicitários e outros impressos efêmeros também eram produzidos pelos ateliês de gravação. A imaginação maravilhosa que por vezes se manifestava é vista na coleção de gravuras chamada *Os ofícios* [7.45], originalmente criada por N. de Larmessin em 1690. As ferramentas ou os produtos de cada ofício eram transformados em pródigas vestimentas nas figuras. A natureza da gravação – linhas finas arranhadas em metal – incentivou o desenvolvi-

mento de letras de extremo refinamento e delicadeza, usadas com ilustrações meticulosamente detalhadas.

Durante o século XVII, a Holanda prosperou como nação mercantil e marítima. Os livros se tornaram importante artigo de exportação em consequência das realizações de outra dinastia de impressores, fundada por Louis Elzevir (1540-1617). Seus pequenos volumes, úteis e práticos, tinham tipos holandeses sólidos e legíveis circundados por margens economicamente estreitas e apresentavam frontispícios gravados. Edição competente, preços econômicos e tamanho conveniente possibilitaram que a família Elzevir expandisse o mercado comprador de livros. Livros em holandês, inglês, francês, alemão e latim eram impressos e exportados para toda a Europa. Os projetos eram de uma constância incrível – o que levou um dos mais



Habit de Rôtisseur

7.45 Segundo N. de Larmessin, "Habit de rôtisseur" (Roupa de rôtisseur), de *Os officios*, 1690. Simetria imponente e recato sombrio intensificam o ultrajante humor desta imagem.

destacados historiadores da tipografia a declarar que, quando se já houvesse visto um, se tinham visto todos. Grande parte de seus tipos foi projetada pelo grande designer e puncionista holandês Christoffel van Dyck. Desenhados para resistir ao desgaste da impressão, seus tipos tinham serifas encorpadas com pesados conectores (as curvas que unificam a serifa com o traço principal da letra) e elementos lineares razoavelmente robustos [7.46]. Cento e onze matrizes e tipos de Van Dyck foram continuamente usados até 1810, quando a moda de usar contrastes extremos entre traços grossos e finos dos tipos de estilo moderno infelizmente levou a fundição de Haarlem, que era sua proprietária, a detretê-los para reutilizar o metal.

COMMENTARIORUM
JOANNIS CALVINI

IN
EUANGELIUM
SECUNDUM JOANNEM
PREFATIO

*Magnificis Dominis, Syndicis, Senatuique
Genevensi, Dominisque vere observandis Joani. Calvinus Spi-
ritum prudentiam & fortitudinem, proferentemque gubernationi suae officium à Domino precatur.*

Quoties in mentem venit illa Christi sententia, quae tanti estimat quod hospitibus colligendis impenditur humanitatis officium, ut in suis rationes accipiam ferat, simul occurrat quam singulari vos honore dignatus sit, qui urbem vestram non utius vel paucorum, sed continuae Ecclesiae suae hospitium esse voluit. Semper apud homines profanos non modo laudata, sed una ex praecipuis virtutibus habita fuit hospitalitas; ac proinde in quibus extremam barbariam ac mores profanos effrenis damnare vellent, eius a- vel (quod idem valet) inhospitalitas vocabant. Laudes aeternae vestrae longe potior est ratio, quod turbulenti haec miserique temporibus Dominus vos conficitur quorum in fidem praesidiumque se conferunt pii & innocentes homines, quos non sive minus quam sacrilega Antichristi tyrannis è patris solibus fugat ac disperit. Neque id modo, sed facinorosam apud vos domicilium nominis suo dicavit, ubi pure coleatur. Ex his duobus quisquis minimam partem vel palam recidere, vel furim auferre conatur, non hoc agit modo ut notitiam praecipua suis ornamentis urbem vestram desolaret, sed eas quoque salua maligne invidet. Quamvis enim quae Chrestito & dispersis ejus membris praestantur hic pietatis officia, carnis impiorum latratus provocent, merito tamen haec vobis una compendiosa fieri esse debet quod è caelo Angeli & ex omnibus mundi plagis filii Dei benedi-

7.46 Jan Jacob Schipper, página dos *Comentários de Calvino*, 1667. Usando tipos desenhados por Christoffel van Dyck, a mistura de tamanhos, entreletras e entrelinhas de Schipper no cabeçalho faz dessa peça uma excelente representação da sensibilidade barroca.



Uma época de genialidade tipográfica

Após a escassez de criatividade no design gráfico durante o século xvii, o século xviii foi uma época de originalidade tipográfica. Em 1692, o rei francês Luís xiv, que tinha grande interesse pela impressão, ordenou a criação de um comitê de estudiosos para desenvolver um novo tipo para a Imprimerie Royale (Imprensa Real), o gabinete da imprensa real estabelecido em 1640 para restaurar a qualidade de impressão do passado. As novas letras deveriam ser projetadas segundo "princípios científicos". Liderados pelo matemático Nicolas Jaugeon, os acadêmicos pesquisaram todos os alfabetos e estudos anteriores sobre design de tipos.

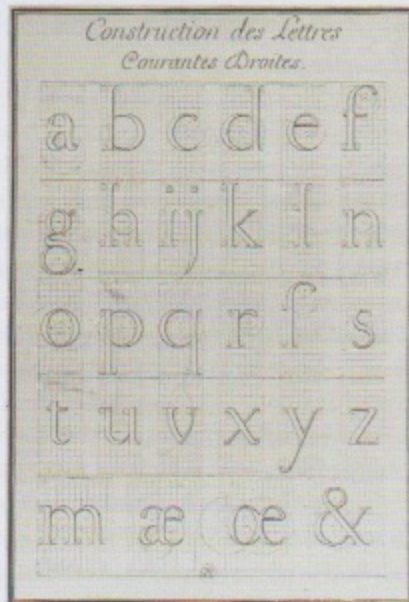
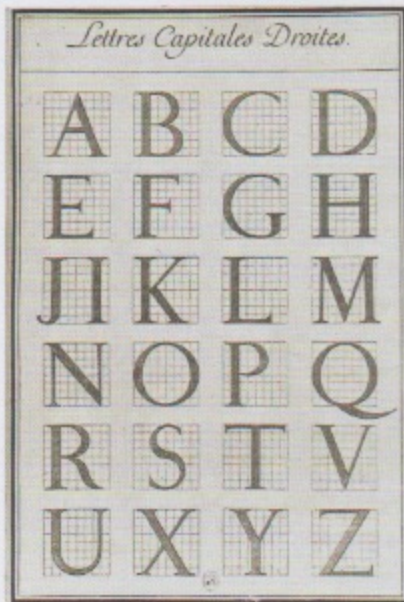
Para construir as novas versais romanas, dividiu-se um quadrado num grid de 64 unidades. Cada uma dessas unidades foi novamente dividida, agora em 36 unidades menores, num total de 2 304 quadriculas. Os itálicos foram construídos em um grid parecido. Os novos desenhos de letra possuíam me-

nos propriedades caligráficas inspiradas pelo cinzel e pena chata; obteve-se uma harmonia matemática por meio de instrumentos de mensuração e desenho. Contudo, esses projetos não eram construções meramente mecânicas, pois as decisões finais eram tomadas a olho.

Esse *Romain du Roi*, como foi chamado o novo tipo, tinha maior contraste entre os traços grossos e finos, serifas horizontais pronunciadas e um equilíbrio uniforme para cada letra-forma. Os alfabetos mestres foram gravados como impressões de grandes lâminas de cobre [8.1, 8.2] por Louis Simonneau (1654-1727). Philippe Grandjean (1666-1714) abriu os punções para converter os alfabetos mestres em tipos de texto. O refinamento minucioso em um grid de 2 304 quadrículas se mostrou absolutamente inútil quando reduzido a tipos do tamanho texto.

Os tipos projetados para a Imprimerie Royale somente poderiam ser usados por aquela oficina para impressão real; usá-los para outra finalidade constituía ofensa capital. Outros fundidores rapidamente abriram tipos com características semelhantes, mas se certificaram de que os designs fossem suficientemente distintos para evitar confusão com as fontes da Imprimerie Royale.

8.1 e 8.2 Louis Simonneau, alfabetos mestres para o *Romain du Roi*, 1695. Estas gravuras em cobre se destinavam a estabelecer padrões gráficos para o novo alfabeto.



PREMIERE PARTIE LES ÉPOQUES.

PREMIERE ÉPOQUE ADAM OU LA CREATION.

Premier age du Monde.

L'intention principale de Bossuet est de faire observer dans la suite des temps celle de la religion et celle des grands Empires. Après avoir fait aller ensemble selon le cours des années les faits qui regardent ces deux choses, il reprend en particulier avec les réflexions nécessaires premièrement ceux qui nous font entendre la durée perpétuelle de la religion, et enfin ceux qui nous découvrent les causes des grands changements arrivés dans les empires.

La première époque vous présente d'abord un grand spectacle: Dieu qui crée le ciel et la terre par sa parole, et qui fait l'homme à son image. C'est par où commence Moïse, le plus ancien

Em 1702 o fôlio de *Médailles* (Medalhas) foi o livro pioneiro a apresentar os novos tipos. Como o primeiro desvio importante da tradição veneziana do design de tipos romanos "old style" (estilo antigo), o *Romain du Roi* [8.3] inaugurou uma categoria de tipos chamados *romanos de transição*. Eles rompem com as qualidades caligráficas tradicionais, serifas adnatas e pesos de traço relativamente uniformes das fontes Old Style. O *Romain du Roi* (como William Morris observou no final do século XIX) marcou a substituição do calígrafo pelo engenheiro como influência tipográfica dominante.

DESIGN GRÁFICO DA ERA ROCOCÓ

A fantasiosa arte e arquitetura francesa que floresceu de cerca de 1720 até aproximadamente 1770 é chamada *rococó*. Florido e intrincado, o ornamento rococó é composto de curvas em s e c com volutas, rendilhados e formas vegetais derivadas da natureza, da arte clássica e oriental e até de fontes medievais. As cores em tom pastel eram frequentemente usa-

8.3 Philippe Grandjean, amostra de Romain du Roi, 1702. Comparados a fontes romanas anteriores, a nitida qualidade geométrica e o maior contraste destes primeiros tipos de transição são claramente evidentes. A pequena espora no centro do lado esquerdo do "i" em caixa-baixa é um dispositivo usado para identificar tipos da *Imprimerie Royale*.

das com branco marfim e ouro em projetos assimetricamente equilibrados. Essa pródiga expressão da era do rei Luís XV (1710-1774) encontrou seu ímpeto mais forte na obra de Pierre Simon Fournier le Jeune (1712-1768), o filho mais novo de uma família proeminente de impressores e fundidores tipográficos. Aos 24 anos, Fournier le Jeune estabeleceu uma empresa independente de design e fundição de tipos após estudar arte e trabalhar como aprendiz na fundição Le Bé, operada por seu irmão mais velho, onde abriu blocos de madeira decorativos e aprendeu a puncionar.

A medida de tipos do século XVIII era caótica, pois cada fundição tinha seus próprios tamanhos, e a nomenclatura variava. Em 1737 Fournier le Jeune foi pioneiro na padronização quando publicou sua primeira tabela de proporções. A *pouce* (unidade francesa de medida hoje obsoleta, de comprimento ligeiramente maior que uma polegada) era dividida em doze linhas, cada uma dividida em seis pontos. Assim, o tamanho que ele dava ao Petit-Romain era de uma linha e quatro pontos, quase igual ao tipo contemporâneo de dez pontos; seu tamanho de cícero era de duas linhas, ou semelhante ao tipo contemporâneo de doze pontos.

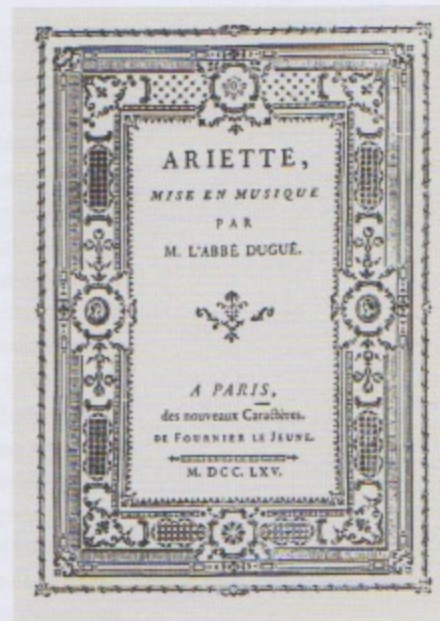
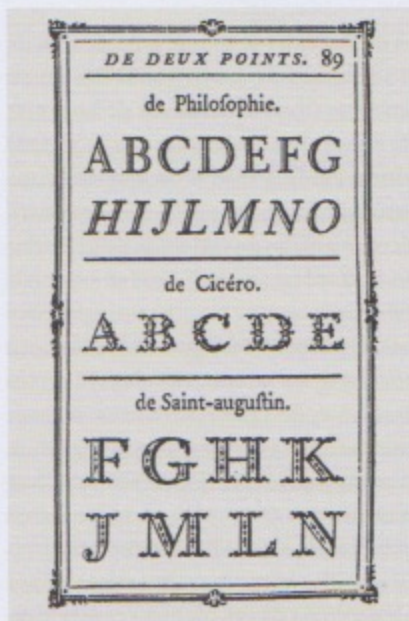
Fournier le Jeune publicou seu primeiro livro de amostras, *Modèles des caractères de l'Imprimerie* (Modelos dos caracteres de impressão), com 4 600 caracteres pouco antes de seu trigésimo aniversário, em 1742. Durante um período de seis anos Fournier não só projetou como abriu pessoalmente punções para todos esses caracteres. Seus estilos romanos eram formas de transição inspiradas pelo Romain du Roi de 1702. Entretanto, seu sortimento de pesos e largu-

ras deu início à ideia de uma "família" de tipos visualmente compatíveis e passíveis de serem mesclados. Ele mesmo desenhava e compunha as páginas mais complexas, ricamente ornadas com seus primorosos *fleurons*, usados separadamente ou multiplicados para obter ilimitados efeitos decorativos. Suas experiências com fundição permitiram-lhe moldar linhas filetadas simples, duplas e triplas de até 35,5 centímetros e os maiores tipos de metal já feitos (equivalente aos tamanhos contemporâneos de 84 e 108 pontos). Seus tipos decorativos [8.4] – contornados, sombreados, floridos e exóticos – funcionavam incrivelmente bem com suas fontes romanas, ornamentos e filetes.

A impressão já foi chamada de "a artilharia do intelecto". Pode-se dizer que Fournier le Jeune abasteceu os arsenais dos impressores rococós com um sistema de design completo (estilos de tipo romano, itálico, manuscrito e decorativo, filetes e ornamentos) de medida padronizada cujas partes se integravam tanto visual como fisicamente [8.5]. Como a legislação francesa impedia que fundidores de tipos imprimissem, Fournier le Jeune entregava as páginas compostas para Jean Joseph Barbou, o impressor de seu *Modèles des caractères*, cujo sobrinho, Jean Gerard Barbou, tinha estreita ligação com ele. Além de publicar todos

8.4 Pierre Simon Fournier le Jeune, página de amostras de tipos decorativos, 1768. Cada um dos tipos do mostruário ornamental de Fournier contém a estrutura de uma letra romana bem proporcionada.

8.5 Pierre Simon Fournier le Jeune, folha de rosto para *Ariette, mise en musique* (Ariette, método de música), 1756. Grande quantidade de ornamentos florais, curvilíneos e geométricos foi necessária para montar projetos como este, que fixou o padrão de excelência do período rococó.



8.6 Joseph Gerard Barbou, páginas de *Contes et nouvelles en vers*, por Jean de La Fontaine, 1762. Para adornar um poema sobre o interlúdio romântico do pintor com sua modelo, Barbou usou a água-forte de Eisen, uma vinheta de Choffard e tipos ornamentados de Fournier le Jeune.



LE BÂT.

UN peintre étoit, qui jaloux de sa femme,
Allant aux champs, lui peignit un baudet
Sur le nombril, en guise de cachet.
Un sien confrere amoureux de la Dame,
La va trouver, & l'âne efface net,
Dieu sçait comment; puis un autre en remet,
Au même endroit, ainsi que l'on peut croire.
A celui-ci, par faute de mémoire,
Il mit un Bât; l'autre n'en avoit point.
L'époux revient, veut s'éclaircir du point.
Voyez, mon fils, dit la bonne commere;
L'âne est témoin de ma fidélité.
Diantre soit fait, dit l'époux en colere,
Et du témoin, & de qui l'a bâti.



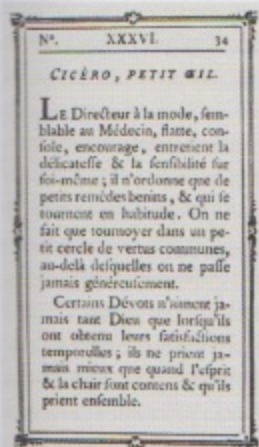
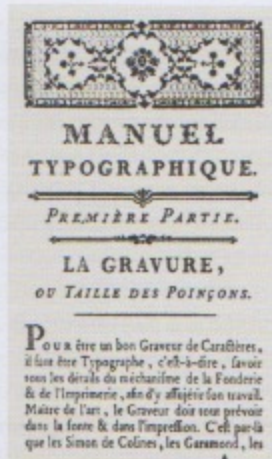
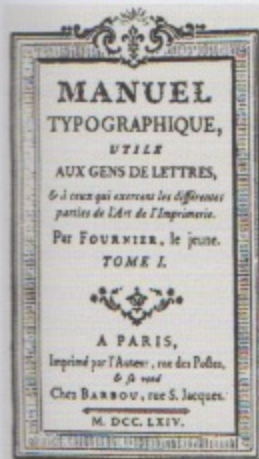
os outros livros de Fournier le Jeune, o Barbou mais jovem produziu volumes de excepcional design rococó, combinando os tipos decorativos de Fournier e as gravuras de cobre de Charles Eisen (1720-1778), que se especializou em ilustrações de graciosa complexidade e sensual intimidade, então em voga entre a realeza e os ricos. A adição dos talentos do gravador Pierre Philippe Choffard (1730-1809), que se especializou em vinhetas ornamentais e pequenas ilustrações monocromáticas, resultou em designs de livros como *Contes et nouvelles en vers* (Contos e novelas em verso) de Jean de La Fontaine, de 1762 [8.6]. Numa tiragem pequena para um público especial, as gravuras mostrando tímidas aventuras românticas eram substituídas por outras versões que retratavam conduta sexual explícita. Nas *éditions de luxe*, o fundidor de tipos, o impressor e o ilustrador combinavam seus talentos para traduzir a psicologia da era rococó – mostrando

os ricos levando vida extravagante, sensual e bucólica em uma alegre terra da fantasia, alheios à crescente combatividade das massas assoladas pela pobreza. Esses livros extremamente populares permaneceram em voga até a Revolução Francesa, de 1789, pôr fim à monarquia e à era rococó.

Fournier le Jeune planejou um *Manuel typographique* (Manual de tipografia) em quatro volumes [8.7] durante muitos anos, mas produziu apenas dois – *Utile aux gens de lettres* (Tipo, sua abertura e fundição), 1764, e *La Gravure ou taille des poinçons* (Modelos de tipos) (originalmente planejado como volume quatro), 1768. Um sistema melhor de medição baseado no ponto (em vez da linha e ponto) foi introduzido no volume de 1764. Ele não viveu para concluir os outros dois volumes, um sobre impressão e outro sobre a vida e a obra dos grandes tipógrafos. Apesar de seu feito máximo ter sido deixado pela metade, Fournier

le Jeune realizou mais inovações tipográficas e produziu impacto maior no design gráfico que qualquer outra pessoa de sua época.

Embora até os projetos mais extravagantes de Fournier le Jeune e seus seguidores mantivessem o alinhamento vertical e horizontal, que é parte da natureza física da tipografia de metal, os gravadores tinham liberdade para praticar enormes ousadias formais.



8.7 Pierre Simon Fournier le Jeune, páginas de Manuel typographique, 1764 e 1768. Além de mostrar as realizações de design de uma vida inteira, o manual de tipos de Fournier é uma obra-prima do estilo rococó.



8.8 George Bickham, "A Poem, On the Universal Penman" (Um poema, sobre o calígrafo universal), de John Bancks, c. 1740. Bickham gravou seu autorretrato acima dos versos que louvam suas habilidades caligráficas.

Basicamente, a gravura é um desenho que usa um buril, em vez de um lápis, como ferramenta de trabalho, e uma chapa de cobre lisa, em lugar de uma folha de papel como suporte. Como essa linha livre era um meio ideal para expressar as curvas floridas da sensibilidade rococó, a gravura floresceu ao longo do século XVIII. O detalhe delicado e as linhas finas tornaram esse meio muito apreciado para etiquetas, cartões de visita, timbres, cabeçalhos e proclamações. O renomado mestre calígrafo e gravador inglês George Bickham (o Velho, m. 1769) foi o mais celebrado calígrafo de seu tempo [8.8]. Em 1743 ele publicou *The Universal Penman... Exemplified in all the Useful and Ornamental Branches of Modern Penmanship, &c.; The Whole Embellished with 200 Beautiful Decorations for the Amusement of the Curious* (O calígrafo universal... exemplificado em todos os ramos úteis e ornamentais da caligrafia moderna etc.; tudo



EPISTOLA XI.
AD BULLATIVM.



VID tibi vifa Chios, Bullati, notaque
Lesbos?

Quid concinna Samos? quid Croesi regia
Sardis?

Smyrna quid, et Colophon? majora, minoraue fama?
Cunctane prae Campo, et Tiberino flumine, fordent?
An venit in votum Attaliciis ex urbibus una? 5
An Lebedum laudas, odio maris atque viarum?
Scis Lebedus quid sit: Gabiis desertior atque
Fidenis vicus: tamen illic vivere vellem,
Oblitusque meorum, obliviscendus et illis,
Neptunum procul e terra spectare furentem. 10
Sed neque, qui Capua Romam petit imbre lotoque
Adspersus, volet in caupona vivere; nec, qui
Frigus collegit, furnos et balnea laudat,
Vt fortunatam plene praestantia vitam;

8.9 John Pine, página de *Opera Horatii*, volume II, 1737.

Ilustração e texto foram gravados à mão sobre uma lâmina de cobre e impressa em uma só passada pela prensa.

embelezado com 200 lindas decorações para a diversão dos curiosos). Bickham e outros reconhecidos gravadores tinham a assinatura destacada em prospectos, frontispícios e grandes imagens para residências, que frequentemente se baseavam em pinturas a óleo.

À medida que os gravadores adquiriram mais habilidade, chegaram mesmo a produzir livros independentemente dos tipógrafos, gravando à mão tanto as ilustrações como o texto. O inglês John Pine (1690-1756) foi um dos melhores gravadores de seu tempo. Seus

livros, entre os quais *Opera Horatii* (Obras de Horácio) de 1737 [8.9], eram vendidos por assinatura antes da publicação, e uma lista nomeando cada assinante era gravada em caligrafia na frente do volume. Como as serifas e os traços finos das letras eram reduzidos ao delicado risco da ferramenta mais fina do gravador, o contraste no texto era deslumbrante e inspirava imitação pelos designers tipográficos. Cada letra era inscrita à mão; desse modo, a mancha tinha uma leve vibração que lhe conferia certa qualidade manual, em vez da uniformidade mecânica. Além do design e produção de livros, Pine era gravador-chefe de sinetes para o rei da Inglaterra e criou portfólios de grandes águas-fortes. Um conjunto extraordinário, publicado em 1753, retrata a derrota da Armada Espanhola em 1588 em estampas de 52 por 36 centímetros.

CASLON E BASKERVILLE

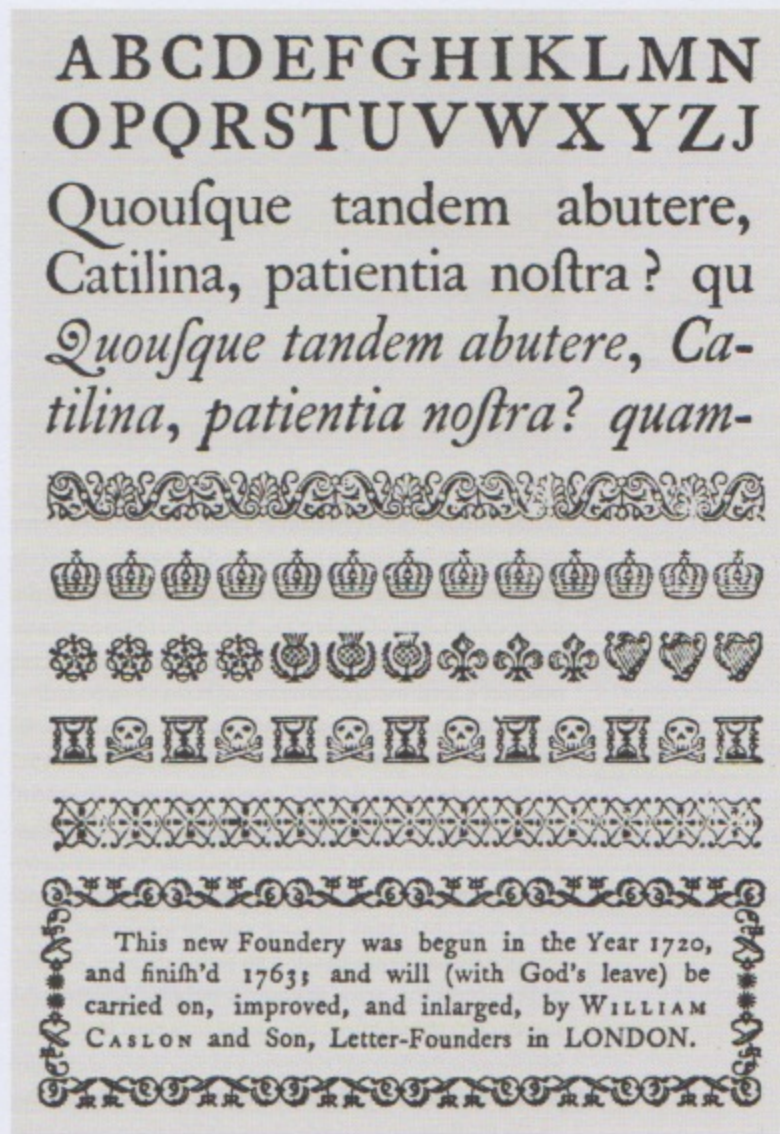
Por mais de dois séculos e meio depois da invenção dos tipos móveis, a Inglaterra buscou na Europa continental a direção da tipografia e do design. Guerra civil, perseguição religiosa, censura severa e controle estatal da impressão haviam criado um clima que não favorecia a inovação gráfica. Ao subir ao trono em 1660, Carlos II exigiu que o número de impressores fosse reduzido a vinte “pela morte ou de outra maneira”.

Idéias para tipos e projetos eram importadas da Holanda pelo Canal da Mancha até que surgiu um gênio nativo, William Caslon (1692-1766). Depois de trabalhar como aprendiz para um gravador de fecharias e canos de armas de fogo de Londres, o jovem Caslon abriu sua loja e adicionou ao seu repertório de habilidades a gravação em prata e o entalhe de ferramentas de douração e carimbos de letras para encadernadores. O impressor William Bowyer incentivou Caslon a dedicar-se ao design e fundição de tipos, o que ele fez em 1720 com sucesso quase imediato. Sua primeira encomenda foi uma fonte árabe para a Sociedade para a Promoção do Conhecimento Cristão. Logo após, em 1722, surgiram o primeiro corpo do tipo Caslon Old Style e seu itálico [8.10], e sua fama estava criada. Nos sessenta anos seguintes, praticamente toda impressão inglesa usava fontes Caslon e esses

tipos acompanharam o colonialismo inglês por todo o globo terrestre. O impressor Benjamin Franklin (1706-1790) introduziu o tipo Caslon nas colônias norte-americanas, onde foi extensamente usado, inclusive para a impressão oficial da Declaração da Independência por um impressor de Baltimore.

Os desenhos de tipos de Caslon não eram particularmente elegantes ou inovadores. Sua enorme popularidade e atração residiam na legibilidade excelente e textura robusta, que os tornavam "confortáveis" e "simpáticos ao olhar". Começando com os tipos holandeses de sua época, Caslon aumentou o contraste entre os traços espessos e finos, tornando os primeiros ligeiramente mais pesados. Isso entrava em contradição direta com a moda no resto da Europa, que estava adotando a textura mais leve do Romain du Roi. As fontes Caslon possuem design variado, conferindo-lhes uma textura desigual e rítmica que aumenta seu interesse e apelo visual. A fundição de Caslon continuou sob a direção de seus herdeiros e esteve em atividade até os anos 1960.

Caslon operou numa tradição de design de tipos romanos de estilo antigo que havia começado mais de duzentos anos antes, durante o Renascimento italiano. Essa tradição foi sustentada por John Baskerville (1706-1775), inovador que quebrou as regras vigentes do design e da impressão em 56 edições produzidas na sua gráfica em Birmingham, Inglaterra. Baskerville se envolveu em todas as facetas do processo de confecção de livros. Ele desenhou, fundiu e compôs tipos, melhorou a prensa tipográfica, concebeu e encomendou novos papéis e projetou e publicou os livros que imprimiu. Esse homem da Worcestershire rural, que, menino, "admirava a beleza das letras", mudou-se, na juventude, para Birmingham e se estabeleceu como professor de redação e canteiro [8.11]. Ainda aos 30 anos, Baskerville tornou-se fabricante de louça japonizada. Suas molduras, caixas, estojos de relógios, castiçais e bandejas eram feitos de folha de flandres, geralmente decorados com flores e frutas pintadas à mão e com acabamento em verniz resistente e brilhante. Baskerville fez fortuna com a fabricação e construiu uma mansão, Easy Hill, perto de Birmingham. Por volta de 1751, aos 44 anos, retornou a sua primeira paixão, a arte das letras, e começou a experimentar com impressão. Como



um artista que desejava controlar todos os aspectos do design e produção de livros, ele buscou a perfeição gráfica e pôde investir o tempo e os recursos necessários para alcançar seus objetivos. Contou com a ajuda de John Handy, puncionista, e Robert Martin, aprendiz que mais tarde se tornou seu capataz. Os designs de tipos de Baskerville, que trazem seu nome até hoje, representam o auge do estilo de transição que transpõe o abismo entre o estilo antigo e o design moderno de tipos. Suas letras possuíam uma nova elegância e

8.10 William Caslon, amostras dos tipos romano e itálico, 1734. A praticidade direta dos modelos de Caslon fez deles o estilo romano dominante até boa parte do século XIX em todo o Império Britânico.

8.11 John Baskerville, lápide, não datada. Esta pedra de demonstração mostrava a clientes potenciais a destreza do entalhe do jovem Baskerville e a diversidade de seus estilos de letras.



leveza. Em comparação com desenhos anteriores, seus tipos são mais largos, o contraste de peso entre traços grossos e finos é aumentado, e o posicionamento da parte mais espessa da letra é diferente. O tratamento das serifas é novo: elas fluem suavemente dos traços maiores e terminam como pontas refinadas. Suas fontes itálicas mostram mais claramente a influência do domínio da caligrafia.

Como designer de livros em um período de intrincados frontispícios e ilustrações gravados e do uso generoso de florões, ornamentos e capitulares decoradas, Baskerville optou pelo livro tipográfico limpo [8.12, 8.13]. Margens largas e espaço generoso entre letras e linhas eram usados ao redor de seus esplêndidos alfabetos. Para manter a pureza elegante de seu design tipográfico, uma porcentagem inusitadamente grande de cada tiragem era rejeitada, e ele fundia e remoldava seus tipos depois de cada impressão.

Os melhoramentos de Baskerville para suas quatro prensas, montadas em suas próprias oficinas, concentraram-se no alinhamento perfeito entre a placa de metal de uma polegada de espessura e o leito de pedra lisa da prensa. O suporte atrás da folha de papel que estava sendo impressa era extraordinariamente duro e liso. Em consequência disso, ele obtinha impressões completamente uniformes.

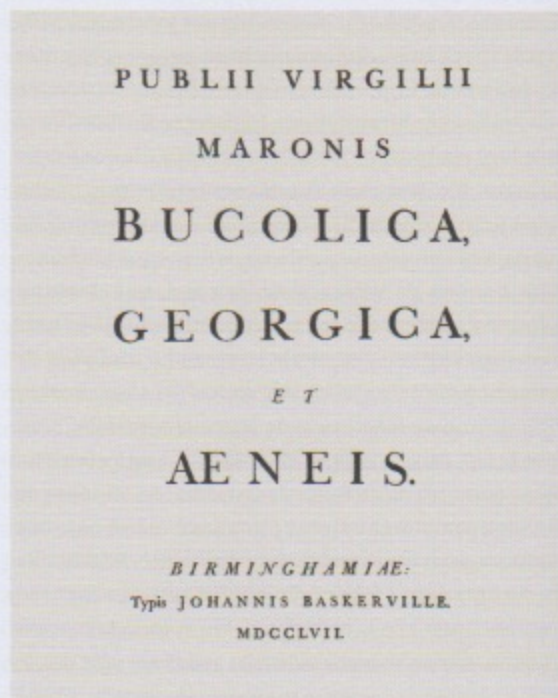
Tentativas e erros resultaram no desenvolvimento de uma tinta composta de óleo de linhaça fervido e maturado por vários meses após a adição de resina preta ou âmbar. Em seguida, um fino negro de fumo –

obtido de “tenazes para vidro e lâmpadas de soldados” – era moído nela. A resina adicionava um brilho a essa tinta preta excepcionalmente densa, cujo lustro beirava o púrpuro.

A superfície lisa e brilhante do papel nos livros de Baskerville não havia sido vista até então. Era obtida mediante o uso de papel velino prensado a quente. Antes do Virgílio de Baskerville, os livros eram impressos em papel avergoado ou “vergê”, que possui uma textura de linhas horizontais. Esse padrão é criado na fabricação por arames que compõem a tela no molde do papelheiro; os arames em paralelas estreitas são apoiados por arames mais grossos que correm perpendiculares aos arames mais finos. O papel velino fabricado para Baskerville era formado por um molde dotado de uma malha mais fina, feita de arames entrelaçados como malha de tecido. A textura das marcas de arame era praticamente eliminada desse papel.

Todo papel feito à mão tem uma superfície grosseira. Quando o papel é umedecido antes da impressão em uma prensa manual, torna-se ainda mais grosseiro. O desejo de ter uma impressão elegante levou Baskerville a prensar o papel a quente depois de im-

8.12 John Baskerville, folha de rosto para *Bucolica, Georgica et Aeneis* (Pastorais, Geórgicas e Eneida), de Virgílio, 1757. Baskerville reduziu o projeto a letras simetricamente dispostas e espaçadas; reduziu o conteúdo a autor, título, editora, data e cidade da publicação. O resultado foi economia, simplicidade e elegância.



P A R A D I S E
R E G A I N ' D .
A
P O E M ,
I N
F O U R B O O K S .

To which is added

SAMSON AGONISTES:

AND

POEMS UPON SEVERAL OCCASIONS.

THE AUTHOR

J O H N M I L T O N .

From the Text of

T H O M A S N E W T O N , D . D .

B I R M I N G H A M :

Printed by *J O H N B A S K E R V I L L E*

For *J . and R . T O N S O N* in *L O N D O N .*

MDCCLVIII.

presso, para produzir uma superfície lisa, refinada. O modo como ele prensava a quente ou calandrava seu jornal é assunto controverso, porque as fontes antigas fornecem versões contraditórias. Uma delas é que Baskerville projetou e construiu uma prensa alisadora com dois cilindros de cobre de 21,6 centímetros de diâmetro e quase 1 metro de comprimento. Uma segunda versão explica que Baskerville empregou uma mulher e uma garotinha para operar uma máquina de pensar ou acetinar que funcionava de maneira parecida à de passar roupa. Outra versão ainda sustenta que quando retirada da prensa, cada página era comprimida entre duas lâminas de cobre extremamente polidas e aquecidas, que expulsavam a umidade, fixavam a tinta e criavam a superfície brilhante. Como Baskerville guardava zelosamente suas inovações, podemos apenas conjecturar sobre qual desses métodos

foi empregado. Percebendo o mercado potencial para seu papel de escrita liso como espelho, ele usou seu processo para desenvolver um estável negócio de artigos de papelaria vendidos por livreiros.

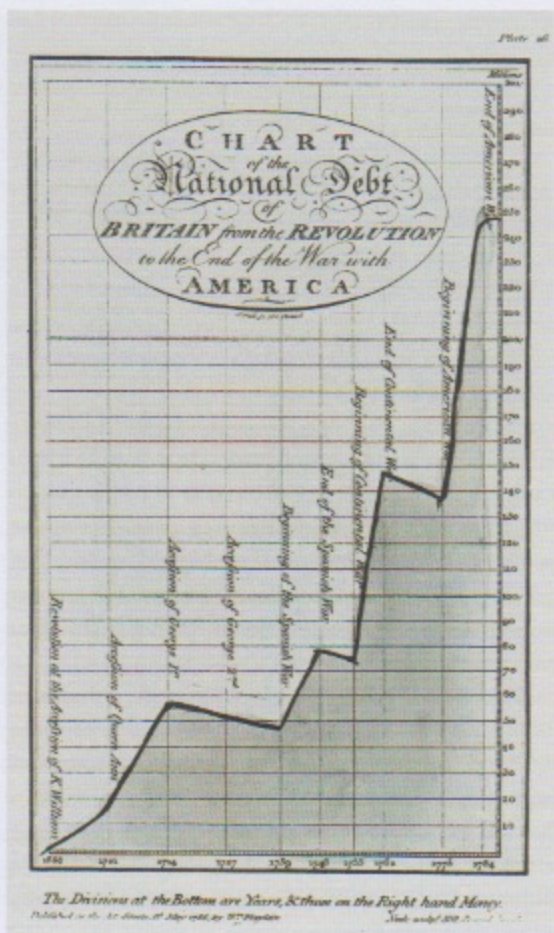
O resultado desse esforço foram livros com contraste brilhante, simplicidade e refinamento. A inveja profissional levou os críticos de Baskerville a desmerecê-lo como “amador”, embora seu trabalho instituisse um padrão de alta qualidade. Alguns deles afirmavam que ler seus tipos prejudicava os olhos por causa da nitidez e do contraste. Benjamin Franklin, que admirava Baskerville, escreveu-lhe uma carta contando que havia eliminado a assinatura da fundição de Caslon de uma folha de amostras e dito a um conhecido, que se encontrava entre os queixosos, que era uma folha de amostra de Baskerville, e pedido a ele que apontasse os problemas. A vítima da brincadeira de Franklin passou a enunciar pomposamente os problemas, reclamando que só de olhar para aquilo ficava com dor de cabeça.

Baskerville publicou 56 livros, sendo o mais ambicioso um fôlio da Bíblia em 1763. Embora fosse recebido com indiferença e até hostilidade nas ilhas britânicas, o design de seus tipos e livros tornou-se influência importante no continente europeu desde que o italiano Giambattista Bodoni (1740-1813) e a família Didot em Paris se entusiasmaram com seu trabalho.

8.13 John Baskerville, folha de rosto de *Paradise Regain'd* (Paraiso reconquistado), 1758. A ordem imponente do projeto da página de Baskerville resulta da harmonia de elementos e dos intervalos espaciais que os separam.

AS ORIGENS DA INFOGRAFIA

A base da infografia é a geometria analítica, ramo da geometria desenvolvido e usado pela primeira vez em 1637 pelo filósofo, matemático e cientista francês René Descartes (1596-1650). Descartes usou a álgebra para resolver problemas de geometria, formular equações para representar linhas e curvas e representar um ponto no espaço por meio de dois números. Em um plano bidimensional, Descartes traçou duas linhas transversais perpendiculares chamadas eixos: uma linha horizontal chamada de eixo x e uma linha vertical chamada de eixo y . Qualquer ponto no plano pode ser especificado por dois números. Um deles define sua distância do eixo horizontal, e o outro define sua distância do eixo vertical; por exemplo, $x = 2, y = 3$ deno-



8.14 William Playfair, diagrama de *Commercial and Political Atlas*, 1786. Esta gravura colorida à mão usa um gráfico linear para representar o impacto das guerras no elevadíssimo aumento da dívida interna da Inglaterra.

tam um ponto duas unidades ao longo da linha horizontal e três unidades ao longo da linha vertical. Esses números são chamados de coordenadas cartesianas. Os eixos podem ser repetidos a intervalos regulares para formar um grid de linhas horizontais e verticais.

As coordenadas cartesianas e outros aspectos da geometria analítica foram mais tarde usados pelo autor e cientista escocês William Playfair (1759-1823) para converter dados estatísticos em gráficos simbólicos. Um apaixonado, com sólidas opiniões sobre o comércio e a economia, Playfair se empenhou muito na defesa e disseminação de suas convicções. Em 1786, publicou seu *Commercial and Political Atlas* (Atlas comercial e político). Esse livro estava repleto de compilações estatísticas e, em 44 diagramas, introduzia o gráfico de linha (ou de temperatura) [8.14] e o diagrama

de barras para apresentar graficamente informações complexas. Os gráficos traçavam duas linhas cujo eixo x representava o ano e o eixo y representava milhões de libras; eles mostravam importações e exportações anuais entre a Inglaterra e suas colônias, de modo que os superávits e déficits comerciais fossem facilmente visualizados.

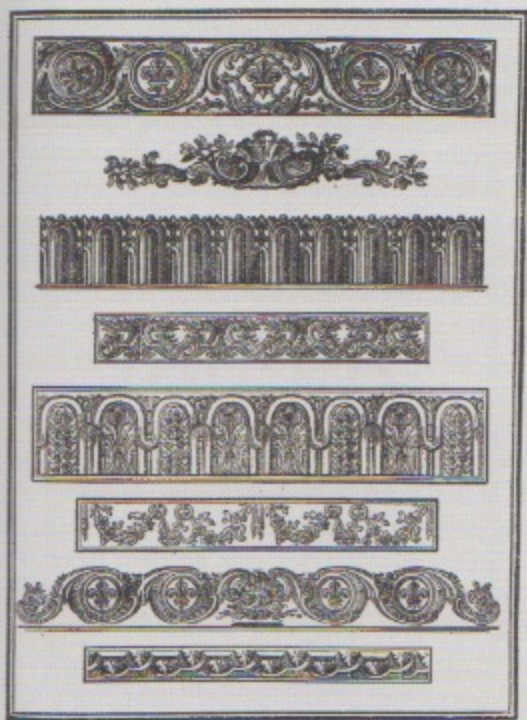
Playfair calculou a área das partes do círculo em ordem decrescente para mostrar a área territorial relativa dos países europeus e comparar as populações das cidades. Esses diagramas surgiram em seu *Breviário estatístico* de 1801. Ele introduziu o primeiro diagrama do “círculo fatiado” (hoje chamado de gráfico de pizza) em sua tradução inglesa de um livro francês em 1805, *The Statistical Account of the United States of America* (Descrição estatística dos Estados Unidos da América). O diagrama de Playfair era um círculo cortado em fatias em forma de cunha representando a área de cada país e território. Os leitores podiam ver num simples relance quão vastos eram os territórios ocidentais recentemente adquiridos em comparação com estados como Rhode Island e New Hampshire. Desse modo, Playfair criou uma nova categoria de design gráfico, agora chamada de info-grafia. Esse campo do design ganhou importância devido à expansão de nossa base de conhecimento, que requer gráficos para apresentar informações complexas de uma forma compreensível.

OS TIPOS IMPERIAIS DE LOUIS RENÉ LUCE

A manifestação de um design gráfico imperial deu-se na obra do designer de tipos e punccionista da Impri-merie Royale, Louis René Luce (m. 1773). Durante as três décadas que vão de 1740 a 1770, Luce desenhou uma série de tipos que eram estreitos e condensados, com serifas afiadas como esporas. Molduras gravadas estavam em amplo uso e exigiam uma segunda impressão; primeiro era impresso o texto e, depois, numa segunda passada das mesmas folhas, as molduras. Luce criou uma grande série de bordas de impressão direta, ornamentos, troféus e outros dispositivos de impressionante variedade e excelente qualidade de impressão. Essas bordas eram desenha-

das com uma perfeição mecânica que transpira um ar de autoridade real. Fundidos em seções modulares, esses ornamentos eram montados na configuração desejada pelo tipógrafo. A densidade da linha nos ornamentos de Luce era cuidadosamente planejada para ser visualmente compatível com os tipos e muitas vezes tinha um peso idêntico para que parecessem pertencer a um mesmo conjunto. Em 1771 Luce publicou seu *Essai d'une nouvelle typographie* (Ensaio sobre uma nova tipografia), com 93 lâminas apresentando a diversidade de suas criações [8.15].

Tanto Fournier le Jeune como Luce morreram antes de a Revolução Francesa destroçar o mundo em que eles viveram e ao qual serviram, o *ancien régime* da monarquia francesa. Os luxuosos desenhos arquitetônico, gráfico e de interiores patrocinados pela realeza perderam toda relevância social no mundo da democracia e igualdade que emergiu do caos da revolução. Talvez a derradeira ironia tenha ocorrido em 1790, quando os tipos Romain du Roi, encomendados por Luís XIV, foram usados para imprimir tratados políticos radicais em defesa da Revolução Francesa.



O ESTILO MODERNO

Filho de um pobre impressor, Giambattista Bodoni nasceu em Saluzzo, na Itália setentrional. Quando jovem, viajou para Roma e foi aprendiz na Propaganda Fide, a imprensa católica que produzia materiais missionários nas línguas nativas para uso no mundo inteiro. Bodoni aprendeu a puncionar, mas seu interesse em viver em Roma declinou depois que Ruggeri, seu mentor e diretor, cometeu suicídio. Em pouco tempo, deixou a Propaganda Fide com a ideia de viajar para a Inglaterra e talvez trabalhar com Baskerville. Ao visitar seus pais antes de deixar a Itália, aos 28 anos de idade, foi solicitado a assumir a Stamperia Reale, a imprensa oficial de Ferdinando, duque de Parma. Bodoni aceitou o cargo e se tornou impressor particular da corte. Ele imprimia documentos e publicações oficiais requeridos pelo duque, além de projetos que ele próprio concebia e iniciava. No design, a influência inicial que recebeu foi de Fournier le Jeune, cuja fundição fornecia tipos e ornamentos para a Stamperia Reale depois que Bodoni assumiu o cargo. A qualidade de seu design e impressão, ainda que às vezes carecesse de erudição e revisão, contribuiu para sua crescente reputação internacional. Em 1790, o Vaticano convidou Bodoni a ir para Roma implantar uma gráfica que imprimisse os clássicos, mas o duque se contrapôs, oferecendo instalações ampliadas, maior independência e o privilégio de imprimir para outros clientes. Ele optou por ficar em Parma.

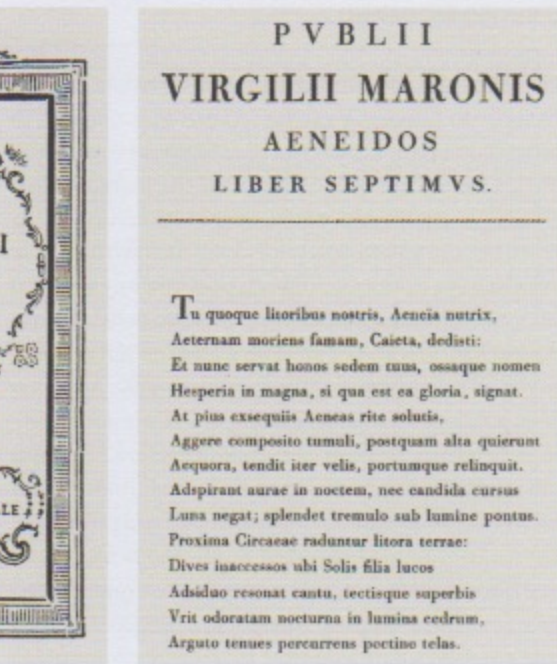
Mais ou menos na mesma época, o clima cultural e político estava mudando. A revolta contra a monarquia francesa levou a uma rejeição dos designs exuberantes tão populares durante os reinados de Luís XV e XVI. Para preencher o vazio formal, arquitetos,

8.15 Louis René Luce (designer) e Jean Joseph Barbou (impressor), página de ornamentos de *Essai d'une nouvelle typographie*, 1771. Estas cornijas e bordas meticulosamente construídas expressam a autoridade e o absolutismo da monarquia francesa.



8.16 Giambattista Bodoni, folha de rosto de *Saggio tipografico* (Ensaio tipográfico), 1771. A enorme influência de Fournier le Jeune no trabalho inicial de Bodoni é evidente neste projeto de página.

8.17 Giambattista Bodoni, página cabeçalho de seção para *Opera de Virgilio*, volume II, 1793. Em projetos tão puros e simples, cada ajuste de entreletra e entrelinha se torna crítico para a harmonia do projeto como um todo.



pintores e escultores abraçaram entusiasticamente as formas clássicas da arte antiga grega e romana, que vinham cativando o público nos anos 1790. Todas as áreas do design exigiam nova abordagem para substituir o antiquado estilo rococó. Bodoni assumiu a liderança no desenvolvimento de novos tipos e leiautes de página. As figuras 8.16 e 8.17 mostram a evolução de Bodoni do rococó inspirado por Fournier le Jeune até o estilo moderno.

O termo *moderno*, que define uma nova categoria de tipos romanos, foi usado pela primeira vez por Fournier le Jeune em seu *Manuel typographique* para descrever as tendências de design que culminaram no trabalho maduro de Bodoni. O ímpeto inicial foram as serifas finas e retas do Romain du Roi de Grandjean, seguidas por páginas gravadas por artistas. Em seguida vieram as letras e leiautes de página de Baskerville, particularmente sua prática de fazer os traços leves de seus caracteres mais finos para aumentar o contraste entre grossos e finos. Outro fator relevante foi a rejeição do ornamento por Baskerville e seu uso generoso do espaço. Outra tendência, o design de letras mais estreitas, mais condensadas, conferiu aos tipos uma aparência mais alta e geométrica.

Por fim, todas essas tendências evolutivas foram incentivadas por uma preferência crescente por um tom e textura tipográfica mais leves.

Por volta de 1790 Bodoni redesenhou as letras romanas para dar a elas uma aparência mais matemática, geométrica e mecânica. Ele reinventou as serifas, desenhando-as com linhas finas, que formavam nítidos ângulos retos com os traços verticais, eliminando o afilamento gradual da serifa até o traço vertical, que caracterizava os tipos romanos Old Style. Os traços finos de suas letras eram aparados para ficarem com o mesmo peso das suas serifas afiadas, criando uma nitidez brilhante e um contraste deslumbrante nunca visto até então. Bodoni definiu seu ideal de design como distinção, bom gosto, charme e regularidade. Essa regularidade – a padronização das unidades – era um conceito do emergente mundo industrial. Bodoni decidiu que as letras numa fonte de tipos deviam ser criadas por combinações de um número muito limitado de unidades idênticas. Essa padronização de formas que podiam ser medidas e construídas marcou a morte da caligrafia e da escrita como a mola propulsora do design de tipos e o fim da abertura e moldagem imprecisas da antiga tipografia. As formas precisas, mensuráveis e repetíveis de Bodoni expressavam a visão e o espírito da era da máquina. Vale notar que quando Bodoni estava construindo alfabetos de partes intercambiáveis, o inventor norte-americano Eli Whitney estava montando armas de fogo com partes intercambiáveis em sua fábrica de New Haven, Connecticut, prenunciando as técnicas de produção em massa que logo revolucionariam a sociedade ocidental.

Nos leiautes de Bodoni, as bordas e os ornamentos do antigo trabalho decorativo que haviam trazido fama internacional para a Stamperia Reale eram deixados de lado em favor de uma economia da forma e eficiência da função. A pureza severa do último estilo de design gráfico de Bodoni tem afinidades com a tipografia funcional do século XX. Páginas com um design arejado, simples, com margens generosas, amplo espaçamento de letras e linhas e grandes áreas de espaço em branco tornaram-se sua marca registrada. A leveza foi aumentada pelo uso de uma pequena altura-x e ascendentes e descendentes mais longas. Em algumas fontes, as letras foram moldadas

em blocos desproporcionados, de modo que os tipos não podiam ser compostos sem entrelinhas. Em consequência, essas fontes sempre aparecem com generoso entrelinhamento.

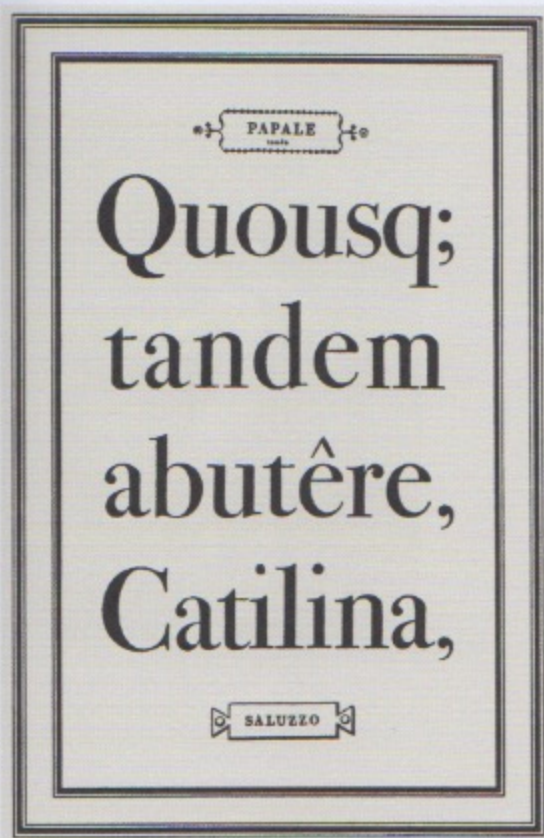
A maioria dos livros dessa época, entre os quais a maior parte dos 345 livros publicados por Bodoni, era de novas edições de clássicos gregos e romanos. Os críticos aclamavam os livros de Bodoni, como as *Opera* (Obras) de Virgílio [8.17], como a expressão tipográfica do neoclassicismo e um retorno à "virtude antiga", mas na verdade Bodoni estava abrindo um terreno completamente novo. Projetou cerca de trezentas fontes tipográficas e planejou um monumental catálogo de amostras, apresentando esse trabalho. Depois de sua morte, sua viúva e seu capataz Luigi Orsi continuaram com o projeto e publicaram os dois volumes do *Manuale tipografico* [8.18] em 1818. Essa celebração monumental da estética das letras e homenagem ao gênio de Bodoni é um marco na histó-

ria do design gráfico. Em 1872 os cidadãos de Saluzzo homenagearam seu filho erigindo uma estátua de Bodoni. Ironicamente, esculpiram seu nome na base em letras romanas estilo antigo.

Uma dinastia familiar de impressores, editores, fabricantes de papel e fundidores de tipos teve início em 1713 quando François Didot (1689-1757) estabeleceu uma firma de impressão e venda de livros em Paris. Em 1780, seu filho, François-Ambroise Didot (1730-1804), lançou um papel liso com base numa trama de alto acabamento, modelado segundo aquele encomendado por Baskerville na Inglaterra. A experimentação constante da fundição de tipos de Didot para estilos de tipos *maigre* (magro) e *gras* (gordo) assemelha-se às condensadas estreitas e expandidas de nosso tempo. Por volta de 1785 o sistema de medidas tipográficas de Fournier foi revisto por François-Ambroise Didot, que criou o sistema de pontos usado hoje na França. Ele percebeu que a escala de Fournier estava sujeita a encolhimento depois de impressa em papel umedecido, e nem mesmo o mestre de metal de Fournier dispunha de um critério para comparação. Consequentemente, Didot adotou o *piéd de roi* oficial, dividido em doze polegadas francesas, como seu padrão. Em seguida, cada polegada foi dividida em 72 pontos. Didot descartou a nomenclatura tradicional para vários tamanhos de tipo (*cicero*, *petit-romain*, *gros-text* e assim por diante) e os identificou com a medida do corpo do tipo de metal em pontos (dez pontos, doze pontos etc.). O sistema Didot foi adotado na Alemanha, onde foi revisto por Hermann Berthold em 1879 para trabalhar com o sistema métrico. Em 1886, o sistema Didot, revisto para adequar-se à polegada inglesa, foi adotado como medida de ponto padrão pelos fundidores norte-americanos de tipos, e a Inglaterra adotou o sistema de pontos em 1898. As fontes [8.19] lançadas a partir de 1775 por François-Ambroise Didot possuíam uma qualidade mais leve, mais geométrica, semelhante em sensibilidade à evolução ocorrida nos desenhos de Bodoni sob a influência de Baskerville.

François-Ambroise teve dois filhos: Pierre Didot (1761-1853), que assumiu a oficina gráfica do pai, e Firmin Didot (1764-1836), que sucedeu ao pai na direção da fundição de tipos Didot. Entre as realizações notáveis de Firmin se encontra a invenção da estereo-

8.18 Giambattista Bodoni, página de *Manuale tipografico*, 1818. A nítida clareza das letras de Bodoni se reflete nas molduras escocesas. Compostas de elementos duplos e tripos de traço grosso e fino, estas molduras repetem os contrastes de espessura dos tipos modernos de Bodoni.



A V I S
AUX SOUSCRIPTEURS
D E
LA GERUSALEMME
LIBERATA
IMPRIMÉE PAR DIDOT L'AÎNÉ
SOUS LA PROTECTION ET PAR LES ORDRES
DE MONSIEUR.

LES ARTISTES choisis par MONSIEUR pour exécuter son édition de LA GERUSALEMME LIBERATA demandent avec confiance aux souscripteurs de cet ouvrage un délai de quelques mois pour en mettre au jour la première livraison. Il est rarement arrivé qu'un ouvrage où sont entrés les ornements de la gravure ait pu être donné au temps préfix pour lequel il avoit été promis : cet art entraîne beaucoup de difficultés qui causent des retards forcés ; et certainement on peut regarder comme un empêchement insurmontable les jours courts et obscurs d'un hiver long et rigoureux. D'ailleurs la quantité d'ouvrages de gravure proposés actuellement par

tipia. Esse processo envolve a fundição da duplicata de uma superfície de impressão em relevo mediante a pressão de material de moldagem (polpa de papel úmida, gesso ou argila) contra ela para fazer uma matriz. Metal derretido é vertido na matriz para formar a duplicata da lâmina de impressão. A estereotipia possibilitou tiragens maiores.

Depois da Revolução, o governo francês homenageou Pierre Didot, concedendo-lhe a oficina gráfica usada anteriormente pela Imprimerie Royale no Louvre. Ali ele deu à restauração neoclássica da era napoleônica sua expressão gráfica em uma série de *Éditions du Louvre* [8.20]. Margens fartas caracterizam a tipografia moderna de Firmin Didot, que é ainda mais mecânica e precisa que a de Bodoni. As ilustrações gravadas por artistas trabalhando no estilo neoclássico do pintor Jacques Louis David (1748-1825) possuem

8.19 François-Ambroise Didot, composição tipográfica de um prospecto para *La Gerusalemme liberata* (Jerusalém libertada), de Torquato Tasso, 1784. Projetados na fundição de Didot, os tipos usados neste anúncio para uma novela romântica no prelo é uma apresentação muito precoce de uma verdadeira letra de estilo moderno. Serifas retas e finas, contraste extremo entre traços grossos e finos e construção sobre um eixo vertical são características que marcam essa ruptura com as letras de transição.



técnica impecável e nítido contraste de valor tonal. Ao buscarem imitar a natureza em sua forma mais perfeita, esses artistas criavam figuras segundo o modelo ideal de estátuas gregas, congeladas em placas rasas. Uma perfeição raramente igualada, ainda que frágil, foi alcançada.

Bodoni e os Didot eram rivais com espíritos afins. São inevitáveis as comparações e a especulação sobre quem inovou e quem seguiu o outro. Compartilhavam referências comuns e o mesmo ambiente cultural. A influência de um sobre os outros era recíproca, pois Bodoni e os Didot procuraram, cada um, levar o estilo moderno mais longe que o outro. Ao fazê-lo, cada um impeliu a estética do contraste, da construção matemática e do refinamento neoclássico ao nível mais extremo possível. Credita-se a Bodoni habilidade maior como designer e impressor, mas os Didot possuíam mais erudição. Bodoni proclamou que procurava apenas o magnífico e não trabalhava para o leitor co-

mum; já os Didot, além de suas extravagantes edições em fôlio, usaram seu novo processo de estereotipia para produzir edições muito maiores de livros econômicos para um público mais amplo. Um ano depois de publicado o *Manuale tipografico*, era publicado em Paris em 1819 o *Spécimen des nouveaux caractères... de P. Didot l'Aîné* (Amostras de novos caracteres... de P. Didot o Velho).

A IMPRESSÃO ILUMINADA DE WILLIAM BLAKE

Durante os últimos anos do século XVIII, uma contraposição inesperada à tipografia austera de Bodoni e Didot apareceu na impressão iluminada do visionário poeta e artista inglês William Blake (1757-1827). Em criança, Blake relatava ter visto anjos em uma árvore e o profeta Ezequiel num campo. Depois de concluir seu aprendizado de gravura e estudar na Academia Real, aos 27 anos Blake abriu uma oficina gráfica, onde era ajudado por Robert, seu irmão mais novo. Três anos depois, quando da morte de Robert, Blake relatou ter visto a alma do falecido se elevando em júbilo através do teto. Contou a amigos que Robert lhe aparecera em sonho e lhe contara sobre uma maneira de imprimir seus poemas e ilustrações como águas-fortes em relevo sem tipografia.

Blake começou a publicar livros de seus poemas; cada página era impressa como uma água-forte monocromática combinando palavra e imagem. Em seguida, ele e sua esposa coloriam à mão cada página com aquarela, ou imprimiam cores, encadernando cada exemplar com capas de papel e os vendiam a preços módicos. A fantasia lírica, as brilhantes espirais de cor e a visão imaginativa que Blake alcançava em sua poesia e respectivos projetos representam um esforço de transcender o nível material do design gráfico e da impressão para alcançar a expressão espiritual. Uma folha de rosto de 1789 de *Songs of Innocence* (Canções de inocência) [8.21] mostra como Blake integrava as letras às ilustrações. As espirais da folhagem que rodopiam das serifas das letras tornam-se folhas na árvore; pequenas figuras brincam entre essas letras contra um céu vibrante.

8.20 Pierre Didot (impressor), páginas de *Bucolico, Georgico et Aeneis*, de Virgílio, 1798. Esta página dupla mostra a magnífica perfeição, as fartas margens e o elegante comedimento do design gráfico neoclássico.

AENEIDOS

LIBER QUINTUS.

ISTEREA medium Aeneas jam classe tenebat
Certus iter, fluctusque atros Aquilone secabat,
Moenia respiciens, quae jam infelicis Elissae
Collucent flammis. Quae tantum accenderit ignem
Causa latet; duri magno sed amore dolores
Polluto, notumque furens quid femina possit,
Triste per augurium Teucrorum pectora ducunt.
Ut pelagus tenuere rates, nec jam amplius ulla
Occurrit tellus, maria undique et undique caelum;
Olli caeruleus supra caput adstitit imber,
Noctem hiememque ferens; et inhorruit unda tenebris.
Ipsa gubernator puppi Palinurus ab alta:
Heu! quanam tanti cinxerunt aethera nimbi?
Quidve, pater Neptune, paras? Sic deinde locutus,
Colligere arma jubet, validisque incumbere remis;
Obliquaque sinus in ventum, ac talia fatur:
Magnanime Aenea, non, si mihi Juppiter auctor

8.21 William Blake, folha de rosto de *Songs of Innocence*, 1789. Um alegre espectro de cores anima o céu na folha de rosto para o livro de versos singelos de Blake, capturando a maravilha da infância.



8.22 Thomas Bewick, "Old English Hound" (Velho cão de caça inglês) de *General History of Quadrupeds*, 1790 (à esquerda), e "The Yellow Bunting" (O trigueirão amarelo) de *British Birds* (Pássaros britânicos), 1797 (à direita). Bewick alcançou sua deslumbrante diversidade tonal combinando técnicas de linha-branca-sobre-preto – muito semelhante ao desenho a giz num quadro-negro – com um tratamento mais habitual de linha-preta-sobre-branco nas áreas de tons mais claros.

A determinação ingênua e as convicções espirituais de Blake levaram certas pessoas a desmerecê-lo como louco, e ele morreu na miséria e no abandono. Sua reação contra a ênfase neoclássica na razão e no intelecto, combinada com seu foco na imaginação, introspecção e emoções como fontes de seu trabalho fazem de Blake um arauto do romantismo do século XIX. Suas cores brilhantes e formas orgânicas espiraladas são precursoras do expressionismo, do estilo Art Nouveau e da arte abstrata.

A ÉPOCA ENCERRA-SE

O orgulho nacional britânico levou ao estabelecimento da Shakespeare Press em 1786 visando produzir edições luxuosas para competir com os volumes em fôlio de Paris e Parma. A situação da tipografia inglesa era tal que uma editora, uma fundição de tipos e uma fabricante de tintas tiveram de ser implantadas para produzir edições com a qualidade desejada. O puncionista William Martin (m. 1815), antigo aprendiz de Baskerville e irmão de Robert Martin, o capataz de Baskerville, foi chamado a Londres para desenhar e abrir tipos "em imitação da letra nítida e fina usada pelos impressores franceses e italianos". Seus tipos combinavam as proporções majestosas de Baskerville com os contrastes agudos das fontes modernas. William Bulmer (1757-1830) foi escolhido pelos editores John e Josiah Boydell e George e W. Ni-



col para imprimir, em nove volumes, *The Dramatic Works of Shakespeare* (Obras teatrais de Shakespeare), 1792-1802. A esses seguiu-se uma edição de Milton em três volumes.

Quando menino em Newcastle, Bulmer encontrou um amigo íntimo em Thomas Bewick (1753-1828), que é chamado o pai da xilogravura [8.22]. Depois de trabalhar como aprendiz para o gravador Ralph Beilby e aprender a gravar lâminas de espada e placas de portas, Bewick voltou sua atenção para a ilustração em xilogravura. Sua técnica da "linha-branca" empregava um buril fino para obter deli-

cados efeitos tonais por meio da incisão, em diagonal à fibra, nos blocos de madeira de buxo. As xilogravuras eram feitas trabalhando-as paralelamente à fibra na madeira mais macia. A publicação de sua *General History of Quadrupeds* (História geral dos quadrúpedes) em 1790 trouxe renome para Bewick e sua técnica, que se tornou um método de ilustração importante na impressão tipográfica até o advento das retículas fotomecânicas quase um século mais tarde.

Bulmer usou tipos de Martin e xilogravuras de Bewick em uma série de volumes, entre os quais *The Chase* (A caçada), de William Somerville, em 1796 [8.23], em que o design impecável e espaçoso de Bodoni e Didot era temperado por uma tradicional legibilidade e calor ingleses. Esses volumes delicados poderiam ser chamados de o posfácio lírico de um período de três séculos e meio de design gráfico e impressão que começou com Gutenberg em Mainz. A impressão havia sido uma arte manual e o design gráfico envolvera o leiaute de tipos de metal e materiais afins com ilustrações impressas com blocos feitos à mão. O século XVIII se encerrou com turbulentas revoluções políticas na França e nas colônias norte-americanas. A Inglaterra era o centro das crescentes agitações que culminaram na Revolução Industrial. As mudanças avassaladoras anunciadas pela conversão de uma sociedade agrária, com base na fabricação artesanal, numa sociedade industrial de produção mecanizada abalaram as fundações da civilização ocidental. Todos os aspectos da experiência humana, inclusive a comunicação visual, foram transformados por mudanças profundas e irreversíveis.

8.23 Thomas Bewick (gravador) e William Bulmer (impressor), página de *The Chase*, de William Somerville, 1796. A simplicidade se torna aqui primorosa, pois o conjunto de papel, tipos, impressão e gravuras reflete a perfeição do ofício.



In Albion's isle, when glorious Edgar reign'd,
He, wisely provident, from her white cliffs
Launch'd half her forests, and, with numerous fleets,
Cover'd his wide domain: there proudly rode,
Lord of the deep, the great prerogative
Of British monarchs. Each invader bold,
Dane and Norwegian, at a distance gazed,
And, disappointed, gnash'd his teeth in vain.
He scour'd the seas, and to remotest shores
With swelling sails the trembling corsair fled.
Rich commerce flourish'd; and with busy oars
Dash'd the resounding surge. Nor less, at land,
His royal cares; wise, potent, gracious prince!
His subjects from their cruel foes he saved,