
A sombra da iluminura

Marcus Vinicius de Paula*

O artigo traça um paralelo entre a leitura verbo/visual encontrada na iluminura medieval e nos jornais do século XX, a fim de analisar e dissolver a convencional oposição entre texto e imagem.

Imagem, jornal, legibilidade

O Verbo judaico-cristão e a ilegitimidade da escrita ocidental

O Verbo cristão é um mistério ininteligível, adverte Didi-Huberman.¹ Seria, então, impossível explicar esse termo com objetividade, mas tentaremos elucidar o que, em sua noção, o torna relevante para o nosso propósito.

Inicialmente, o Verbo bíblico poderia ser entendido como a revelação da sabedoria divina,² como se Deus tivesse colocado à nossa disposição tudo o que Ele conhece, toda a sua ciência; como se Ele tivesse traduzido um conhecimento até então inatingível: dádiva divina pela qual conseguiríamos encontrar sentido (e Luz) para o que existe.

Se tomássemos esse princípio como definitivo, o Verbo seria etéreo e invisível, ou seja, funcionaria como a ideia do universo, a essência do universo, uma palavra que resumiria tudo que se pode conhecer: a Palavra que serve de modelo original e imutável para todas as palavras acidentais.

No contexto desse complexo mito, o aparecimento da Sagrada Escritura, ou seja, a parte da narrativa mítica que define a noção de escrita, acabou herdando essa essência etérea. A Escritura é apresentada em oposição à visibilidade do ídolo no momento em que Moisés mostra as tábuas escritas e condena a adoração ao bezerro de ouro. Portanto, se a essência do texto bíblico é invisível, então sua grafia deveria almejar a transparência.

*Marcus Vinicius de Paula é Doutor em Design pela PUC-Rio, Mestre em História da Arte pela EBA/UFRJ e graduado em Desenho Industrial pela Faculdade da Cidade.

Regis Debray nos lembra que mesmo os mais remotos textos do Antigo Testamento só surgem após a invenção do alfabeto, que iria servir de instrumento de invisibilidade para a escrita hebraica.³ Para os povos politeístas que circundavam os hebreus, a figura é que era sagrada. Os hebreus subvertem essa regra.

No entanto, a noção do Verbo invisível torna-se ainda mais confusa por meio da redefinição cristã do Verbo. O grande mistério ou paradoxo cristão, a encarnação do Verbo,⁴ transforma o que seria simples noção bipolar – a verdade do Verbo invisível residindo num mundo etéreo e a ilusão das imagens visíveis habitando o mundo material – num enigma insolúvel e confere ao submundo visível o *status* de único caminho para a sabedoria eterna. Antes do conceito de encarnação, aspirava-se à transparência como único instrumento que nos permitiria transcender o castigo mundano.

A encarnação do Verbo legitima o mundo visível, mas não o coloca nem acima do invisível, nem como única finalidade. O fim permanece sendo o invisível. Porém, o antigo desejo de uma lente transparente que nos devolvesse o Paraíso foi substituído pelo reflexo num espelho imperfeito. O cristianismo nos condenou a contemplar a imperfeita perfeição: um caminho mundano, visível, labiríntico e obrigatório com destino à perfeição invisível.

Os enigmas mundanos e o Mistério divino passam a estar atrelados um ao outro, na medida em que só será possível alcançar a incomensurável Verdade divina decifrando-se os sinais ambíguos e imprecisos. É São Paulo quem define essa relação quando afirma que na esfera terrena só poderemos alcançar os mistérios divinos por meio de um “espelho tortuoso” ou, dependendo da tradução, de “enigmas” mundanos.⁵

Devido a esse complexo mecanismo do pensamento cristão, não podemos simplesmente afirmar que o Verbo é invisível; só podemos afirmar que a origem do Verbo é invisível. Portanto, esse Verbo de origem invisível acabou, ainda que de modo involuntário, por convencionar que a escrita, no Ocidente cristão, carregasse a contradição de ser constituída por dois princípios culturalmente antagônicos: ao mesmo tempo visível e invisível.

Essa complexa concepção cristã do Verbo encarnado se refletiria nos manuscritos iluminados na Idade Média, concedendo-lhes uma solução gráfica singular. Naquele momento, então já dentro da tradição cristã, as palavras escritas nos textos sagrados passaram a ser visualmente valorizadas para refletir a glória da Palavra divina. No âmbito dos livros manuscritos, isso

determinaria um mecanismo totalmente novo e distinto da ilustração pagã praticada em rolos e códices helenísticos e romanos. O mistério envolvido na encarnação do Verbo, utilizado para legitimar o paradoxal ícone cristão,⁶ também seria aplicado à solução gráfica dada à Escritura. Heater Pulliam demonstra que, na Europa medieval, a Sagrada Escritura equivalia à eucaristia (equivalia, portanto, à encarnação do Verbo)⁷ e, quando iluminada, gerava uma “consciente indistinção entre as fronteiras da palavra e da imagem, (...) onde o sentido emerge não num modo ordenado seqüencialmente, mas como algo que deve ser visto de modo abrangente, (...) e mesmo assim será obtida apenas uma visão parcial e imperfeita da incomensurável perfeição de Deus.”⁸ As páginas iluminadas punham em prática a função dos enigmas visuais como guias para o mistério do Verbo: a iluminura afetaria a linearidade da leitura alfabética, gerando um novo modo de ler, muito mais ambíguo e labiríntico.

A definição de um Verbo puramente invisível se adequava de modo cômodo ao antagonismo “escrita só para ser lida” *versus* “imagem só para ser vista”. Trata-se de uma contradição clara e simples, aparentemente não implicando nenhum tipo de dubiedade. Havia apenas um pequeno incômodo devido ao fato de a escrita, mesmo a alfabética, não ser invisível e ser, portanto, uma categoria de imagem. Esse “pequeno incômodo”, contudo, era resolvido pela grafia do alfabeto que é composta por um conjunto de imagens estilizadas que evitam qualquer associação com a representação das coisas do mundo visível. A concepção de Verbo encarnado, porém, rompia com essa clareza coerente e transformava esse “pequeno incômodo” num grande problema, pois acabaria por induzir a possibilidade de se “ler a imagem” e de se “ver a escrita”. A iluminura seria, então, um espaço gráfico de indistinção entre imagem e texto que pode ser composta por figuras ou mesmo por letras. Pode ser uma imagem figurativa com função textual ou letras, cuja aparência reafirme seu *status* de imagem. Como confirma Didi-Huberman, na Idade Média, a Sagrada Escritura não era meramente para ser lida, do modo como hoje entendemos o verbo “ler”; pois o ato de ler, a exegese dos textos, era muito mais aberto à multiplicidade de sentidos do que estamos acostumados.⁹

Essas iluminuras parecem ter sido construídas por um método que os doutores da Igreja medieval estabeleceram para esclarecer o sentido, mesmo que tortuoso, para as palavras bíblicas. Determinavam um método de apreensão de conhecimento muito ambíguo e labiríntico, mas seria, para o mundo medieval cristão, a única maneira pela qual o homem poderia



Livro de Kells,
página Chi-Rho.
Cerca de 800 a.D.

entender os mistérios da Palavra divina, uma vez que as explicações diretas e claras – e, portanto, transparentes – seriam uma dádiva cognitiva que Deus nos teria recusado. De acordo com esses parâmetros, qualquer tentativa de produzir uma escrita clara e objetiva incorreria numa explicação enganosa.¹⁰

Essa escrita visual medieval foi legitimada pelo mesmo paradoxo que institui o Verbo encarnado. O paradoxo parece resumir-se ao fato de se atribuir à imagem o poder de salvação quando havia sido inicialmente definida como caminho para a perdição. Entretanto, tal paradoxo é um pouco mais intricado, pois não haveria nenhum problema em aproximar o ato de ler ao de ver, já que são convenções similares. Os ideogramas que povoam a região de interseção entre escrita e imagem figurativa são uma prova disso. Essa aproximação só se torna paradoxal porque a cultura cristã parte de um princípio (mítico e convencional) que atribuía naturezas opostas a ver e ler. Portanto, aproximar a leitura da escrita da visão das imagens seria um ato culturalmente incômodo (e não impossível de fato). Todo conflito existente na iluminura é convencional. O verdadeiro paradoxo não reside em fazer coabitar, na iluminura, duas essências opostas (já que escrita e imagem não são opostas, mas similares). De modo prático, a contradição se dá por terem sido atribuídas essências opostas a duas convenções que desfrutavam de inúmeras similaridades. Contradição que acabou por interferir efetivamente nos mecanismos de leitura e visão da escrita alfabética ocidental.

A sombria iluminura na era industrial: os jornais e a Sagrada Escritura

“A imprensa idealmente se pretende como espelho do mundo”¹¹. A Modernidade acabaria elegendo os jornais como a palavra capaz de revelar a verdade, o legítimo reflexo dos fatos. A “sagrada escritura” ainda cintila em suas páginas.

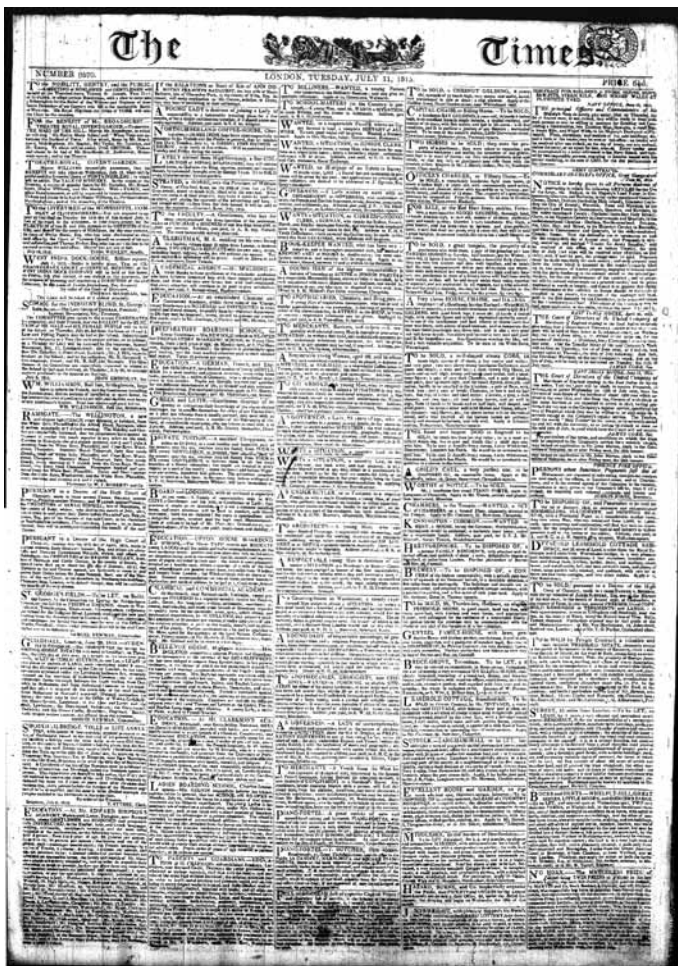
Após a Idade Média, o texto bíblico progressivamente deixou de conferir legitimidade ao livro. “No período anterior a 1750”, observam Asa Briggs e Peter Burke, “havia poucos livros e os impressos eram muitas vezes tratados como sagrados. Após aquela data, por outro lado, veio um período de leitura extensiva, marcado pela proliferação e conseqüente dessacralização de livros”¹². O romance ficcional, durante o século XIX, certamente levou a escrita dos livros a um distanciamento da noção de realidade. A Modernidade vivenciou uma dessacralização legível e visível do livro. A história do design nos apresenta uma prova dessa dessacralização

na era industrial por meio das preocupações gráficas de William Morris, que buscou resgatar o que poderíamos denominar (nos valendo das célebres reflexões de Walter Benjamin)¹³ de a aura perdida dos livros. Morris acreditava que o livro iluminado poderia superar toda a banalização do livro industrializado. Entretanto, o caráter legítimo que Morris desejava restituir à escrita na teoria do “livro ideal”¹⁴ parecia ter se deslocado para os jornais.

A função especular é característica de qualquer mídia, como alerta Maurice Mouillaud.¹⁵ Sua credibilidade foi conquistada pela difusão do mito da imparcialidade, da neutralidade: pura exposição do fato, sem qualquer interferência subjetiva, acima dos interesses pessoais do escritor, seria o próprio reflexo do espelho. Uma voz sem rosto, uma “verdade” tornada pública por intermédio da escrita ou, mais precisamente, da palavra impressa. Do mesmo modo que a Sagrada Escritura era um espelho que refletia a Verdade divina, o jornal inglês Daily Mirror, que começou a circular em 1903, sugeria com seu título, “espelho diário”, que sua escrita refletia a verdade cotidiana dos fatos. A escrita jornalística passou a ser sacralizada como a escrita do livro havia sido na Idade Média. Como afirmam Asa Briggs e Peter Burke, The Times passou a ser considerado o “quarto poder”¹⁶.

Entre os séculos XVII, XVIII e XIX, os jornais estabeleceram um modo de leitura distinto do que havia nos livros impressos. De acordo com Stanley Morison, isso resulta do fato de que os livros eram “compostos para leitura consecutiva, e o jornal não: a natureza da página do livro é homogênea, a do jornal, heterogênea.”¹⁷ Contudo, apesar desse aspecto distinto, ambos continuavam indiferentes aos possíveis apelos visuais que suas manchas gráficas poderiam produzir. A diferença entre uma leitura homogênea e outra heterogênea faria com que as páginas dos jornais violassem involuntariamente a invisibilidade das letras. Violação que foi se tornando mais e mais evidente em alguns jornais do século XIX e XX. Isso implicou uma leitura labiríntica e, por conseguinte, uma ilegibilidade resultante dessa contaminação do visível sobre o legível.

Do século XIX à primeira metade do século XX, os jornais sofreram novas mudanças. Comparando páginas de Le Figaro, de 1880, com páginas do mesmo Le Figaro, de 1959, o pouco de sequencialidade que as monótonas colunas do século XIX ainda garantiam foi arruinado. Esse modo de diagramação dinâmico – que se vai exacerbando cada vez mais – tem relação direta com o caráter heterogêneo da informação contida nos jornais que, na primeira



Jornal londrino **The Times**, primeira página de 1815



Jornal francês **Le Figaro** de 20 de fevereiro de 1909

metade do século XX, tornam-se um aglomerado de fragmentos que raramente produziam um fio condutor entre uma manchete e outra. Ao longo do século XX, a crise do “exclusivamente legível” tornou-se cada vez mais evidente: com a introdução definitiva da fotografia rompeu-se o fio das colunas, o que garantia essa caminhada puramente legível através do percurso heterogêneo e fragmentado das páginas dos jornais. Podemos perceber em Le Figaro de 1909 que as manchetes, as fotografias, a publicidade e os blocos de texto impedem o estabelecimento de uma hierarquia de leitura.

Jornais iluminados por lances de dados

Foi necessário traçar uma analogia entre a escrita dos jornais e a Sagrada Escritura cristã para que pudéssemos sugerir que o mecanismo labiríntico (alternadamente visível e legível) encontrado nas iluminuras medievais guarda uma semelhança com a visibilidade que se manifestou no texto jornalístico. De algum modo a página medieval, iluminada por uma escrita visível, migrou dos livros dessacralizados para as páginas dos jornais sacralizadas pela credibilidade. Porém, é preciso analisar com mais detalhes esse processo.

A “natureza heterogênea” das páginas dos jornais determinou um texto distribuído em estreitas colunas e salpicada de títulos chamativos, utilizando fontes de diferentes tipos e tamanhos. As profundas transformações no modo de leitura na Modernidade, intrínseca a essa nova modalidade de distribuição textual do jornal, não passariam despercebidas a Stéphane Mallarmé¹⁸.

Em “Um lance de dados”, o poeta francês certamente estabeleceu, no final do século XIX, um novo modelo gráfico que pode ser associado ao modo de leitura dos jornais. Nesse poema, a visão dos espaços em branco fragmenta a leitura e desestabiliza a hierarquia do olhar. Antes de ler qualquer coisa, o leitor ocidental será obrigado a ver o excesso de brancos para então fugir em busca de letras. A partir daí, tal como na leitura heterogênea dos jornais, o olhar vagará sem destino entre os dizeres. Diante dessa multiplicidade de percursos para a leitura, qualquer um se sentiria inseguro e provavelmente teria dificuldade em aceitar os dúbios sentidos que as palavras têm para lhe oferecer. Recusar ou vacilar, diante das palavras nessas páginas, significa permitir que o olhar se volte para a imagem: a leitura é, por ela, assaltada.

Maurice Blanchot¹⁹ percebe que existe em Mallarmé uma “alternância quase simultânea da leitura como visão e da visão como transparência legível”²⁰ Uma contaminação das convenções associadas à leitura por aquelas associadas à visão. “O que nos ensina ainda ‘Um lance de dados?’” interroga-se Blanchot. “A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível, (...) quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças à alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão”²¹

Tentar separar e decodificar a parte legível e a parte visível da página é um exercício de decifrar enigmas, mas tentar entender que essas partes, apesar de distintas, são inseparáveis é deparar-se com o insolúvel paradoxo. A visão de “Um lance de dados” é, de algum modo,

semelhante à visão do leitor medieval. O poema de Mallarmé voltou a colocar em evidência o grande paradoxo da Escritura cristã: o Verbo encarnado questionava e reafirmava a oposição imagem *versus* escrita, revelando que toda escrita é convencionalmente imagem e não-imagem; em “Um lance de dados”, a escrita perdeu a linearidade e perdeu-se num labirinto visível.

O que distingue uma iluminura medieval das páginas de Mallarmé é que o labirinto de percursos determinado pela leitura de base caótica no poema perdeu de modo irremediável a Luz Divina como destino que iluminava a Escritura medieval, perdeu a promessa de uma decifração absoluta na inteligibilidade divina. “Um lance de dados” é um “labirinto de luz”²², como constatou Blanchot — inserido no projeto de Mallarmé de produzir *O Livro* — diferente do labirinto iluminado das iluminuras medievais. No poema, o enigma é a luz, enquanto nas páginas medievais o enigma encaminha o leitor/observador em direção à Luz.

Mallarmé procurava a Palavra capaz de conter todo discurso, a origem do ato de nomear. Seria como se estivesse tentando corporificar a essência de um poema por meio de uma estratégia de leitura que permitisse ao observador produzir poemas acidentais, na medida em que, na ausência de um percurso único de leitura, cada leitor lerá de modo diferente. O poeta confere a sua mancha gráfica o modelo por meio do qual todos os poemas acidentais serão criados. É certamente uma metafísica absurda, posto que já nasce derrotada pelo acidental. O anseio de vencer o acaso que existe no poema transforma-se na constatação latente de que ele não será abolido: “Um lance de dados” jamais abolirá o ACASO”. A metafísica de Mallarmé que tenta encarnar a essência de um poema é suicida, já que consciente que será destruída pela contingência.

Desse modo, o poema de Mallarmé age, de acordo com nossos propósitos, como um quase-antídoto para a leitura caótica que vinha se estabelecendo nas páginas dos jornais, labirinticamente visível e sombriamente ilegível. “Um lance de dados” é imagem que põe em evidência sua condição de escrita que, por sua vez, põe em evidência sua condição de imagem. Uma imagem escrita que questiona sua tradição. “Um lance de dados” ajuda-nos a diagnosticar com maior profundidade as transformações que o texto jornalístico vinha ocasionando no modo de leitura: Mallarmé denunciava a crise do que podemos denominar como “exclusivamente legível”, enquanto os jornais involuntariamente tornavam-se responsáveis por essa crise.

Nosso objetivo agora é demonstrar que ao mesmo tempo em que essa sombria iluminura moderna se apossava das páginas dos jornais durante a primeira metade do século XX, uma

outra modalidade de “texto iluminado” ia sendo desenvolvido como projeto associado a outro modo de “sagrada escritura”: os manifestos modernistas.

Os manifestos iluminados

Enquanto a contaminação visível/legível se apossava das páginas das gazetas de notícias e as tornava ilegíveis, surgia, em meio a Vanguarda Construtivista (Construtivismo Russo, De Stijl, Bauhaus e o Design Gráfico Suíço), uma nova relação verbo/visual capaz de criar textos em que a relação legível/visível era explícita, mas não gerava ambiguidade. Essa pretensa solução outorgaria a si mesma legibilidade, ou seja, um poder que a visão do texto possuiria capaz de tornar a leitura ainda mais clara e rápida. No entanto, o mesmo mecanismo gerador de ambiguidades apontado na iluminura medieval ainda cintilaria dentro dessa pretensa legibilidade.

Já mencionamos que William Morris, no final do século XIX, tentou reiluminar a imagem escrita dos livros, pois percebeu a necessidade de se resgatar a aura que o livro possuía na Idade Média. Apesar de as páginas produzidas na Kelmscott Press não terem tido qualquer influência direta sobre os jornais, foi dentro do percurso funcionalista construído por Pevsner,²³ de William Morris a Bauhaus, que ocorreu um resgate investigativo das estratégias verbovisuais da iluminura. O mesmo fenômeno vinha ocorrendo nos jornais, mas de modo involuntário e descontrolado.

Aquilo que chamaremos de iluminura funcionalista – que envolve a composição assimétrica e equilibrada do *grid*, a aplicação das categorias da *Gestalt*, o arejamento e as normas tipográficas da Nova Tipografia e do Estilo Internacional – aplicada ao jornal, acabaria por cumprir uma missão que havia sido inspirada na Kelmscott Press. Morris retomou a iluminura com o objetivo de resgatar uma unidade visível/legível que acreditava existir na imagem escrita medieval e superar o caos, a fragmentação e as efemeridades presentes na Modernidade industrial do final do século XIX. O jornal, ignorado por Morris, havia se tornado justamente o paradigma gráfico dessa Modernidade fragmentada. Numa primeira análise, a experiência gráfica de Morris poderia ser entendida como mera nostalgia estilística em relação à iluminura, já que as páginas produzidas na Kelmscott Press não teriam conseguido restabelecer o mecanismo de leitura legível/visível. Porém, numa análise mais atenta, podemos notar que existe em Morris um caráter quase messiânico, visando a uma espécie de salvação social através do retorno a um modo de vida pré-industrial. Sob essa perspectiva, sua experiência tipográfica e editorial pode ser entendida como reflexo de uma verdade que ela anuncia que está por vir. A missão

Page 8: **CHEZ VOUS MADAME**

LE FIGARO

EDITION DE 10 HEURES

7 OCTOBRE 1959

PRINX
Fruits et produits laitiers
HAUSSES SENSIBLES
particulièrement chargées

SEMINE POLITIQUE
HAUSSES SENSIBLES
particulièrement chargées

DEVANT LA MENACE COMMUNISTE
Plainte laotienne examinée aujourd'hui
par le Conseil de Sécurité
SOUTIEN PRÉVU DES ÉTATS-UNIS
ÉTAT D'URGENCE DÉCRÉTÉ AU LAOS

UN CARGO espagnol expose
et cède en trois minutes

CHINE
à huis clos

BRASILIA
CAPITALE DE L'AN 2000
JAMES DE COOKE

CHINE
à huis clos

UN HOMME SERA LANCÉ DANS L'ESPACE

EN ALGÉRIE
AVEC les héros SHREKHOUC

MEMENTO du touriste
en U.R.S.S.

Le mythe de la société sans classes

LE PALMARÈS DU FESTIVAL DE VENISE

BIANETTI
JAN SAVARD

NOTEZ BIEN 12
que le 12 OCTOBRE
L'ÉCOLE DES ATTACHÉS DE DIRECTION BILINGUES

FOGEM EM MASSA OS PARTIDÁRIOS DE BATISTA

BRASILIA
CAPITALE DE L'AN 2000
JAMES DE COOKE

CHINE
à huis clos

UN HOMME SERA LANCÉ DANS L'ESPACE

EN ALGÉRIE
AVEC les héros SHREKHOUC

MEMENTO du touriste
en U.R.S.S.

Le mythe de la société sans classes

LE PALMARÈS DU FESTIVAL DE VENISE

BIANETTI
JAN SAVARD

NOTEZ BIEN 12
que le 12 OCTOBRE
L'ÉCOLE DES ATTACHÉS DE DIRECTION BILINGUES

O GLOBO
REVISTA DE NOTÍCIAS GLOBOVISAS

LOCALIZADOS OITO CADÁVERES NO BOJO DO AVIAO SINISTRADO

Feliz Reencontro de um Menino e Sua Cadela

OS EXILADOS CUBANOS QUEREM O PODER ENTREGUE A URUTIA

Pagamento Imediato do Salário-Mínimo

MISTIFICAÇÃO EM PÚBLICO

Jaraci Sobra os Urbanistas e Associa o Seu Secretariado

St. Louis Globe-Democrat.

ASSASSIN KILLS HEIR TO AUSTRIAN THRONE AND WIFE IN STREET OF BOSNIAN CAPITAL

ROYAL COUPLE SHOT AFTER THEY ESCAPE DEATH FROM BOMB

EMPEROR SUFFERS PROFOUND SHOCK, RETIRES AT ONCE

FEDERALS EVACUATE MEN, CAPTAIN'S SON

ROYAL COUPLE SHOT AFTER THEY ESCAPE DEATH FROM BOMB

EMPEROR SUFFERS PROFOUND SHOCK, RETIRES AT ONCE

FEDERALS EVACUATE MEN, CAPTAIN'S SON

ROYAL COUPLE SHOT AFTER THEY ESCAPE DEATH FROM BOMB

EMPEROR SUFFERS PROFOUND SHOCK, RETIRES AT ONCE

FEDERALS EVACUATE MEN, CAPTAIN'S SON

Jornal francês **Le Figaro** de 1959, jornal **O Globo** de 1959 e jornal norte-americano **St. Louis Globe Democrat** de 1914

do *Ideal Book*,²⁴ de Morris, não era revelar a Verdade original, como a Bíblia cristã, nem a verdade factual, como *The Times*, mas sim o projeto de ressacralização da imagem escrita capaz de solucionar a fragmentação caótica que a indústria trouxera para a sociedade ocidental. Kelmscott Press, apesar de utilizar o passado como referência, anuncia o futuro, a utopia a ser alcançada, o projeto de uma nova sociedade não industrial e não fragmentada.

Espelhos dessa perfeição a ser atingida, as iluminuras de Morris funcionariam como manifestos de uma nova postura que pretende mudar a postura corrente, tais como os manifestos que marcaram a arte moderna no século XX. Não se trata de um manifesto meramente legível, mas um manifesto verbovisual.

Acreditamos que tenha sido esse mesmo projeto de Morris de uma página iluminada (que desejava superar a decadência industrial do livro) o que foi aplicado às páginas dos jornais em meados do século XX. O *Ideal Book*, de Morris, involuntariamente associado ao *Le Livre*, de Mallarmé, resultaram num "ideal newspaper" almejado, por exemplo, pela reforma gráfica do

JB nos anos 50 (e pela maioria dos grandes jornais do mundo). Mesmo sem qualquer conexão imediata entre eles, Morris teria iniciado o processo e Mallarmé, desvendado o procedimento. Dentro dessa perspectiva, a Kelmscott Press e “Um lance de dados” teriam sido os estopins de uma nova modalidade de “escritura iluminada”: os manifestos verbovisuais modernistas.

Arthur Danto afirmou que “o modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos”:²⁵ Toda arte produzida dentro desse contexto teria sido não só guiada por algum manifesto, mas também faria parte deles. Danto nos explica que não era necessário que houvesse um manifesto explícito para que as obras cubistas ou fauvistas se portassem como manifestações, que não só exemplificam os manifestos, como, também, participam de sua revelação. Operavam como “manifestos velados”:²⁶ A partir disso podemos afirmar que, do mesmo modo que Danto entendeu os textos críticos de Clement Greenberg como manifestos da pintura modernistas,²⁷ podemos considerar *A Nova Tipografia*, de Jan Tschichold, um manifesto modernista da imagem escrita. Em uma brochura de 1928 para *A Nova Tipografia* estão definidos os princípios a ser seguidos assim como o ideal gráfico a ser atingido está exemplificado visualmente. Esse panfleto não é oficialmente denominado manifesto, mas funciona como tal.

Caracteristicamente, os manifestos revelam uma nova verdade a ser conquistada, à qual devemos nos converter ou, do contrário, nos tornaremos “hereges”:²⁸ Os manifestos modernistas não afirmam somente o que é verdadeiro, mas também o caminho em direção a essa verdade, informando um destino como um retorno reflexivo à essência. Tanto Mitchell²⁹ quanto o próprio Danto³⁰ observam o caráter autorreflexivo do modernismo. Portanto, *A Nova Tipografia* seria um manifesto que, ao mesmo tempo em que aponta para a verdade tipográfica almejada, também a retorna para a instituição da tradição tipográfica em busca de uma resposta para a pergunta: O que é verdadeiramente a escrita? Nessa busca da verdade, *A Nova Tipografia* negou o “puramente legível” e resgatou o que acreditou ser a “essência” explicitamente visível da escrita. Compromete-se a não mais dissimular o caráter legível/visível da escrita e, em vez disso, propõe-se a superar a tradicional oposição entre imagem e texto. Desse modo, pretendiam produzir textos onde a contaminação do visual no verbal seria substituída por uma aparente simbiose, como se a leitura deixasse de ser uma ação culturalmente híbrida e se transformasse numa fusão das pretensas essências do texto e da imagem. No entanto, o Verbo encarnado continuaria a ecoar em *A Nova Tipografia*. Jan Tschichold declararia: “na página impressa as palavras são vistas, não ouvidas.”³¹ Ou, segundo Moholy-Nagy: “Materiais tipográficos contêm forte teor óptico que eles podem ceder ao conteúdo da comunicação de

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker,
Berlin SW 61, Dreilbündstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

**Handbuch für die gesamte Fachwelt
und die drucksachenverbrauchenden Kreise**

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhaft diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Malerei**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typographie**“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle ändern (z. B. postalischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgestalter, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Werden und Wesen der neuen Typographie

Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Rückblick und Kritik)
Die neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen


Das Typosignat
Der Geschäftsbrief
Der Halbbrief
Briefhüllen ohne Fenster
Fensterbriefhüllen
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klappe
Die Geschäftskarte
Die Besuchskarte
Werbesachen (Karten, Billtar, Prospekte, Kataloge)
Das Typoplatte
Das Bildplakat
Schildformate, Tafeln und Rahmen
Inserate
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tabellensatz
Das neue Buch

Bibliographie

**Verzeichnis der Abbildungen
Register**

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel zwelfarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format **DIN A5 (148 x 210 mm)** und ist **blegsam in Ganzleinen gebunden**.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellschein umstehend 

modo visual direto e não apenas de maneira intelectual indireta.”³² Essa noção bipartida do texto (visual e verbal) explicitada por Tschichold e Moholy-Nagy foi inaugurada na Idade Média. A diferença é que eles sugerem uma união pacífica. A teoria da forma (seja o Formalismo Russo, as teorias de Kandinsky³³ ou a *Gestalttheorie*) seria utilizada como instrumento capaz de controlar as ambiguidades da imagem, pois criavam uma espécie de gramática visual. Criavam, assim, uma rígida ortografia para a imagem, utopicamente não-simbólica e universal.

A questão seria: onde essa modalidade de texto visual tipicamente Modernista teria estabelecido as bases universais que a legitimavam? A resposta encontrava-se na origem, pois a noção de forma é atribuída uma visão cognitivamente natural, distinta da noção de imagem que está atrelada a um simbolismo cultural e contingente. No entanto, a linguagem visual adâmica atribuída à forma necessitava que acreditássemos numa essência da escrita. O modernismo estabeleceu essa busca, crendo que a imagem escrita alfabética ocidental não fosse uma convenção circunstancialmente instituída no passado, mas que tivesse essência atemporal. Essa reflexão parece ter determinado um retorno ao hibridismo dogmático do texto iluminado, mas o assumiu como a verdade essencial da escrita. Portanto, a essência para qual *A Nova Tipografia* apontou nada mais foi do que uma convenção medieval. Solução verbovisual que posteriormente seria utilizada para eliminar a ilegibilidade nos jornalismo, fundamentada na mesma convenção que originou essa ilegibilidade.

A nova aparência dos jornais: manifestos após o fim dos manifestos

Mesmo quando os jornais ainda ignoravam *A Nova Tipografia*, Jan Tschichold já se preocupava com as páginas dos jornais e as julgava como a imagem escrita representativa da Modernidade.³⁴ Contudo, Tschichold aponta que os jornais no final da década de 1920 ainda eram diagramados como em meados do século XIX e ressalta que essa diagramação estava ainda presa à imagem escrita dos livros.³⁵ Evidencia-se, então, que um dos principais manifestos da tipografia modernista (*A Nova Tipografia*) tinha consciência da importância das páginas dos jornais para a imagem escrita na Modernidade ocidental. A pretensa simbiose verbovisual modernista iria assim se adequar às páginas dos jornais.

A diagramação “iluminada” que os jornais adotaram a partir da segunda metade do século XX foi desenvolvida em meio a questões ideológicas que *The Times*, *New York Times*, *Le Figaro*, *O Globo* e mesmo o *JB* não compartilhavam. O fato de os jornais adotarem essa iluminura

funcionalista, desenvolvida em meio a uma ideologia de manifestos, fará com que a imagem escrita dos jornais passe a assumir algumas características dos manifestos. Partindo do princípio de W.J.T. Mitchell³⁶ de que toda imagem é ideológica, a nova diagramação, empregada para tentar controlar a ilegibilidade que vinha assombrando as páginas das gazetas de notícias, fará com que a visão do texto jornalístico sofra uma transformação ideológica. Um exemplo ilustrativo seria compararmos a publicação do Manifesto Futurista nas páginas de *Le Figaro*, em 1909, com a publicação do Manifesto Neoconcreto no *JB*, em 1959. No primeiro, o jornal deixa claro que não possui qualquer responsabilidade pelo texto de Marinetti. A diagramação do manifesto está submetida às normas do jornal. A teatral tipografia futurista, que ali já pulsava, foi contida. Não havia, naquele momento, nenhuma expectativa de que ela pudesse se manifestar nas páginas de um jornal diário. *Le Figaro* não foi afetado nem legível nem visivelmente pelo Manifesto Futurista. No segundo, por sua vez, é todo o Suplemento Dominical³⁷ que se submete inteiramente às normas gráficas do manifesto e isso se expande inclusive para o jornal diário. Todas as páginas do *JB* participam da manifestação concreta/neoconcreta.

Jornais norte-americanos de 1999



A partir da década de 1950, os jornais foram sendo iluminados pela legibilidade. Allen Hurlburt³⁸ afirma que, por volta dos anos 60, os jornais ingleses e norte-americanos já estavam conscientes da necessidade do *grid* e de sua composição hierárquica como elementos visuais organizadores de suas páginas.

A leitura dos jornais agora nos traz uma aparência de certeza: o mundo labiríntico e enigmático, nas páginas dos jornais da primeira metade do século XX, ganhou a aparência de uma grande e clara narrativa. Os jornais parecem ter assumido, mesmo que superficialmente, a função que os manifestos desempenhavam na “Era dos Manifestos”. Os jornais contemporâneos com suas páginas harmônicas estabelecem uma noção de ordem funcional que se expande inclusive para as páginas que ainda estão por vir. Porém, no texto visual dos jornais — armado como se todas as peças de um quebra-cabeça se encaixassem perfeitamente — talvez ainda cintile o “espelho imperfeito” das iluminuras. O mesmo mecanismo que parece ter transformado fragmentos desconexos em elementos de um conjunto homogêneo é, também, o instrumento que evidencia que as páginas dos jornais podem se estilhaçar, tal como um quebra-cabeça que, por descuido, cai no chão. A sombra do paradoxal Verbo encarnado, que assombrou Mallarmé e os primeiros jornais com a ilegibilidade, também deve ter assombrado Jan Tischichold e os jornais contemporâneos, mesmo que estes acreditem tê-la vencido.

Notas

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. Poderes da Figura, exegese e visualidade na arte cristã. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, número 5, dez 1994, p. 162.

2 Segundo Orígenes, o Verbo divino seria um instrumento pedagógico que revelaria aos homens a verdade da sabedoria divina. BESANÇON, Alain. *Op.cit.* pp. 155-156.

3 DEBRAY, Régis. *Deus, um itinerário*. São Paulo: Companhia. Das Letras, 2005, pp. 94-97.

4 Tanto a religião cristã quanto a judaica têm a “fé no conceito de Verbo. No cristianismo, esse conceito é associado não apenas à noção de Verdade divina (enraizada em sistemas, tal como a filosofia Platônica com sua estrutura hierárquica da Verdade como Ideal), mas também à noção da encarnação dessa Verdade. Cristo, como profeta e salvador, não apenas emite o Verbo, mas afirma que Ele de fato é o Verbo”. Por sua vez, “na cultura judaica, o Verbo é a Palavra divina e deve ser encontrado nas Escrituras.” DRUCKER, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth, the letters in history and imagination*. London: Thames&Hudson, 1999, pp. 77-78.

5 “Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas, mas então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de conhecê-lo, como eu mesmo sou dele conhecido.” I COR 13,12

6 Oficialmente a legitimação da imagem por meio da encarnação do Verbo só ocorreu no século VIII no Concílio de Nicéia II, em 787, em Bizâncio, quando muitos manuscritos iluminados já haviam sido produzidos. Porém, a noção de Verbo encarnado é clara na Bíblia sendo, aliás, uma citação especialmente iluminada em evangelhos de S. João produzidos na Ilhas Britânicas desde o século VII. A defesa que São Nicéforo apresentou para justificar o uso do ícone encontra-se minuciosamente analisada por Marie-José Mondzain. MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*. Paris: Editions du Deuil, 1996.

7 PULLIAM, Heather. *Word and image in the Book of Kells*. Dublin: Four courts Press, 2006, pp.26-29.

8 PULLIAM, Heather. *Op.cit.* p.210.

9 Didi-Huberman chama o ato de ler na Idade Média de exegese. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Edition de Minut. 1990, p.31. Northrop Frye acrescenta que "a hermenêutica começou pela exegese Bíblica." em que "grande parte da atenção se volta para trazer à tona os significados 'ocultos' que a justaposição (das palavras) provoca." FRYE, Northrop. *Código dos Códigos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 87.

10 De acordo com Northrop Frye, na Idade Média: "quanto mais confiável for o indício, mais enganador ele será", pois os significados mais relevantes da mensagem não eram os evidentes e sim os ocultos. FRYE, Northrop. *Op.cit.* p. 73 .

11 SERVA, Leão. Jornalismo: a luz sobre o caos? *In: Jornalismo e desinformação*. São Paulo: Ed. Senac p.61.

12 BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.72.

13 BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *In: Teorias da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

14 William Morris usou a expressão "livro ideal" para expor suas noções gráficas. MORRIS, William. *The Ideal Book, the essays and lectures on the artes of the book*. Berkeley: Univ. of California Press, 1982.

15 MOUILLAUD, Maurice. *O Jornal, da forma ao sentido*. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 2002, p. 224.

16 BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.197.

17 MORISON, Stanley. *The English Newspaper*. Cambridge, 1932. pp.184-185.

18 "Mallarmé refletiria especialmente sobre a condição material do jornal..." "O jornal propõe uma nova dinâmica ao uso do espaço gráfico..." distribuindo um mosaico de notícias com caracteres de corpos diversos" CAMARA, Rogério. *Grafo Sintaxe Concreta: o Projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: N Imagem, 2000, pp. 46-47.

19 BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

20 BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 355.

21 BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 354.

22 BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 138.

23 PEVSNER, Nicolau. *Pioneiros do Desenho Moderno, de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

24 Referimo-nos à palestra *The Ideal Book* ministrada por William Morris em 1893 sobre o livro como uma obra de arte. MORRIS, William. *Op.cit.*, 1982.

25 DANTO, Arthur. *Após o fim da arte, a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EdUsp, 2006, p.33.

26 DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.31.

27 DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.75.

28 É o próprio Danto que utiliza esse termo. DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.33.

29 MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*: Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994, pp. 35-36.

30 DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.74.5.

31 TSCHICHOLD, Jan. *The New Typography*. Los Angeles: University of California Press. 1998, p.60.

32 MOHOLY-NAGY, Lazlo. *Typofoto*. In: JOBLING, Paul. CROWLEY, David. *Graphic Design, reproduction and representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 143.

33 KANDINSKY, Wassily. *Uber Sobre a questão da forma*. In: *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 154-170.

34 "Although newspaper typography is, in general, characteristic of our time and, at least in principal, shows how good typographic organization can be, there are also many examples where newspaper setting could be raised to a level really expressive of our times." TICHCHOLD, Jan. *The New Typography*. *Op. cit* p.212.

35 "Modern newspaper are not very different from those of, say, 1850 (...) Newspaper, remained even until today in their original dependence on book typography". TICHCHOLD, Jan. *Op.cit.* p.212.

36 MITCHELL, W.J.T. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

37 Na verdade, essa relação é um pouco mais complexa já que o Neoconcretismo parte de um impulso crítico que revela uma descrença na legibilidade modernista. Porém, a comparação se torna válida na medida em que aceitarmos a Reforma Gráfica do *JB* como meramente funcionalista, o que não torna a compreensão do exemplo inválida, apenas incompleta.

38 HURLBURT, Allen. *Grid: a modular system for the design and production of newspaper, magazines and books*. New York: John Wiley & Sons. Inc., 1978, p.29.