



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Sandro Roberto Fetter

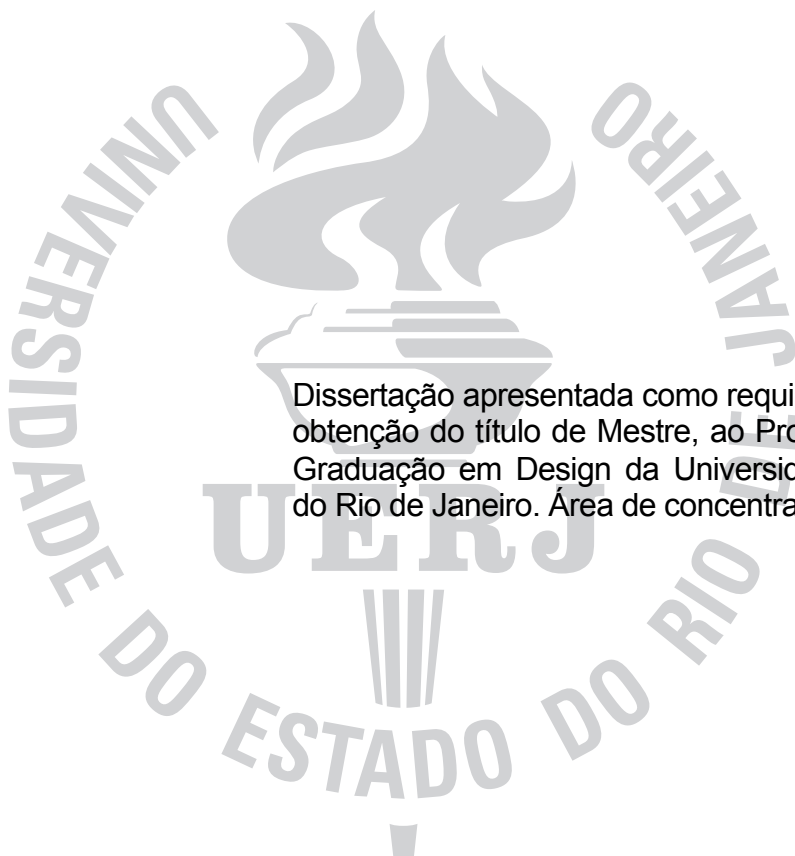
**Modelos caligráficos na Escola Brasileira: uma história
do Renascimento aos nossos dias**

Rio de Janeiro

2011

Sandro Roberto Fetter

**Modelos caligráficos na Escola Brasileira: uma história
do Renascimento aos nossos dias**



Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-
Graduação em Design da Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima

Coorientadora: Prof^a. Dra. Edna Lúcia da Cunha Lima

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

F421 Fetter, Sandro Roberto.

Modelos caligráficos na escola brasileira : uma história do Renascimento aos nossos dias / Sandro Roberto Fetter. - 2012. 258 f. : il.

Orientador: Guilherme Cunha Lima
Coorientador: Edna Lúcia da Cunha Lima

Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Escrita - Teses. 2. Caligrafia (ensino) - Teses. 3. Tipografia - Teses. 4. Caligrafia – Teses. I. Lima, Guilherme Cunha. II. Lima, Edna Lúcia da Cunha Lima. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. IV. Título.

CDU 003

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Sandro Roberto Fetter

**Modelos caligráficos na Escola Brasileira: uma história
do Renascimento aos nossos dias**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-
Graduação em Design da Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovado em 8 de setembro de 2011

Banca examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Cunha Lima (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof^a. Dra. Edna Lúcia da Cunha Lima (Coorientadora)
Faculdade de Design da PUC/RJ

Prof. Dr. Jorge Lúcio de Campos
Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof^a. Dra. Vera Maria Marsicano Damazio
Faculdade de Design da PUC/RJ

Prof. Dr. André Soares Monat (Suplente)
Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Para meus pais, Julia e Nelson Fetter, e para Cleo, a mulher da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar a Deus, pela saúde, pela força e pela perseverança. Em segundo lugar a meus pais, pela vida, pelo amor, pelo carinho, pela educação e pela dedicação. Por tudo!

Nada disso teria sido possível sem a ajuda, o companheirismo, a orientação, a paciência e o amor que a Cleo me deu. Obrigado meu amor!

Ao meu querido primo e companheiro de tantas horas, Luiz Carlos Fetter, pelo amor às letras e à tipografia. Valeu “Brimo”!

Aos meu melhores amigos/clientes: Luiz Carlos Matte e Luiz Fernando Matte; Eduardo Bier e Daniel Santoro. Obrigado por me ensinarem tanto e por me permitirem participar destas importantes histórias empresariais.

A todos os meus professores de graduação, no UniRitter. Pelo exemplo que foram, pelo amor à docência e pelo companheirismo. Em especial aos Professores Jorge Ramos, Joaquim da Fonseca, Roberto Bastos e José Lourenço Degani.

Também especialmente aos Professores Luiz Vidal Negreiros Gomes e Ligia Maria Sampaio de Medeiros, pela atenção e pela orientação ao mestrado da ESDI.

Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pela oportunidade e pela experiência que me proporcionaram durante o período como Prof. Substituto, aos Professores Doutores Ailton Cattani, Fábio Gonçalves Teixeira e Régio Pierre da Silva. Em especial à Professora Anna Maria Busko, por acreditar na minha capacidade.

Ainda na UFRGS, preciso agradecer especialmente à Prof^a. Me. Neliana Schirmer Antunes Menezes e toda a equipe da Biblioteca Setorial de Educação, pela gentileza e paciência ao meu acesso no importante acervo da *Memória da Cartilha*. Parabéns à todos vocês pela organização e conservação de um inestimável patrimônio cultural e educacional brasileiro.

A todos os agora colegas de docência no Uniritter, em especial aos Professores Julio Caetano e Fabiane Wolff por acreditarem em mim e pelo apoio na finalização desta pesquisa. Com carinho, ao meu outrora professor e agora colega, Norberto Bozzetti. Pela eterna sabedoria, pelo companheirismo, pelo apoio, pela generosidade e pela orientação diária. Muito obrigado.

No Rio de Janeiro, a todos que me receberam com tanto carinho. Em especial à Ângela Magalhães, à Maria Lúcia e à Dona Maria de Lurdes Magalhães. Por me receberem nesta família linda, com tanto carinho e tanta generosidade. Eu não poderia ter estado em melhor lugar. Ângelita, sou eternamente grato a você!

Na ESDI, a todos que me deram tanto. Os melhores tempos de minha vida acadêmica. A todos os Professores, pela dedicação e pelo exemplo. Em especial à Professora Dra. Lucy Niemeyer, pelo interesse e valorização da letra manual; e aos Professores Doutores André Soares Monat, Washington Dias Lessa, Lauro Cavalcanti e Fernando Reisz Pereira, pela generosidade e pela sabedoria. Também ao Professor Rodolfo Capeto, pela generosidade e pelo aprendizado ao seu lado durante o estágio de docência. Foi uma honra!

Aos convidados da minha banca de qualificação: Professor Dr. Jorge Lúcio de Campos e Professora Dra. Rita Maria de Souza Couto, obrigado pela generosidade, orientação e carinho. Também a Professora Doutora Vera Damazio por aceitar o convite para a banca final desta pesquisa.

Também preciso agradecer à FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, pela bolsa de estudos que viabilizou este trabalho.

À minha eterna Professora, grande amiga e orientadora das horas mais difíceis, Dra. Paula Viviane Ramos. Obrigado pelo amor às Artes e por tanta dedicação e generosidade. Sem você eu nunca chegaria aqui!

Aos meus parceiros de Lapa, de Maracanã, de cinema no Shopping Botafogo, de Parrilla no Sul e de tantas horas de aperto e de stress, André Malheiro e Giselle Arruda. Dá-lhe Mengo! Só não contra o Imortal Tricolor dos Pampas!

Também ao nosso companheirinho de Lapa e de cerveja (e da tipografia), Vinicius Guimarães. E ao Guilherme Tardin pela temperança e pela sabedoria.

Aos meus irmãos cariocas Almir Mirabeau e Ricardo Cunha Lima. Ricardo, obrigado por me emprestar seu país maravilhosos, por tantas palavras de sabedoria e pelos valiosos momentos ao teu lado. Mineiro, sem você não teria tanta graça. Obrigado por tudo meu querido! Pela paciência, pelo pouso, pelas caronas e tantos momentos felizes no Rio de Janeiro. Que saudades de vocês!

À Fátima Moreno, Santa Fátima! Sem você, o que seria de mim? Obrigado pela paciência e pelo carinho. Te devo um churrasco...

Ao Eduardo “Peninha” Bueno por me permitir colaborar nos seus importantes livros. Em especial ao “mestre” Fernando Bueno, por acreditar na minha capacidade e talento.

Por fim, em maior grau e em primeiro lugar. Aos meus mestres, com carinho especial. Obrigado por cada momento ao lado de vocês dois. Professores Doutores Guilherme Cunha Lima e Edna Lúcia da Cunha Lima, sem vocês, cada linha desta pesquisa não teria sentido. Obrigado por tudo, serei eternamente grato à paciência e ao carinho que recebi de vocês. *Vida longa à escrita manual! E à tipografia!*

Littera Scripta Manent

RESUMO

FETTER, Sandro Roberto. *Modelos Caligráficos na Escola Brasileira: uma história do Renascimento aos nossos dias*. 2011. 258f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Se a escrita pessoal precisa sobreviver como habilidade individual perante as novas técnicas de produção textual, parece-nos necessária uma análise da escrita manual sob uma nova perspectiva. Num universo regido pelas mídias tecnológicas, no qual o computador pode ser visto como uma verdadeira extensão do homem, qual o lugar da escrita manual na atualidade? E, ainda: acreditando que o design pode auxiliar o educador, de que forma o mesmo pode interferir na aquisição da escrita manual e na formação de uma escrita legível e funcional? O presente projeto de pesquisa procura lançar luzes sobre este tema a partir de uma síntese dos principais modelos de escrita adotados na educação fundamental no Brasil durante o século XX. Para tanto, vamos elencá-los e analisá-los buscando relações e pontos comuns entre esses modelos e apontando para uma reflexão futura, calcada no campo do design e, em especial, da tipografia, tendo a aquisição da escrita como pano de fundo.

Palavras-chave: Escrita manual. Modelos caligráficos. Ensino da escrita no Brasil. Design de tipos.

ABSTRACT

If the personal handwriting has to survive as individual skill against the new techniques of writing, it seems necessary to analyze the handwriting in a new perspective. Since we live in a universe governed by the technological media, in which the computer can be seen as a true extension of man, what is the place of handwriting? And yet, believing that design can help the educator, how to interfere in the acquisition of handwriting and the development of a functional and legible writing? This research project attempts to shed light on this issue from a synthesis of the main models of writing adopted in primary education in Brazil during the twentieth century. To this end, we list those models and analyze them in the search of relationships and commonalities between these models and pointing to future notes, based on the design field and, in particular, on that of typography, having the acquisition of writing as a back stage.

Keywords: Handwriting. Calligraphic models. Teaching handwriting in Brazil. Type design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. O ductus da letra a.....	30
Figura 2. Ângulos de escrita.....	30
Figura 3. Inclinação do eixo de escrita.....	30
Figura 4. Altura da letra em larguras de pena	31
Figura 5. Variação dos contrastes entre os traços	31
Figura 6. Graduação da pressão	32
Figura 7. A postura correta.....	32
Figura 8. A preparação da pena	33
Figura 9. Empunhadura da pena	34
Figura 10. Anatomia caligráfica	36
Figura 11. Manuscrito em Textura	42
Figura 12. Manuscrito em Rotunda	43
Figura 13. Detalhe de Cícero: De Oratore	44
Figura 14. Manuscrito humanístico.....	44
Figura 15. Tipo híbrido de Sweynheym e Pannartz, 1465	45
Figura 16. Tipo romano de Nicolas Jenson.....	46
Figura 17. Tipo romano de Griffo.....	46
Figura 18. Humanística cursiva	49
Figura 19. Chancelaresca formata	49
Figura 20. Tipo itálico de Griffo.....	50

Figura 21.	Os instrumentos dos mestres calígrafos	51
Figura 22.	Chancelaresca cursiva	52
Figura 23.	Página de <i>La Operina</i> de Ludovico degli Arrighi	53
Figura 24.	Chancelaresca de Arrighi	54
Figura 25.	Tipo cursivo de metal de Arrighi	55
Figura 26.	Blado. Monotype, 1923.....	56
Figura 27.	Arrighi. Monotype, 1925.....	56
Figura 28.	Jenson. Adobe, 1995.....	56
Figura 29.	Operina Pro (Corsivo, Fiore e Romano).....	56
Figura 30.	Chancelaresca de Tagliente.....	57
Figura 31.	Bembo italic	58
Figura 32.	Chancelaresca de Palatino.....	59
Figura 33.	Chancelaresca de Palatino.....	61
Figura 34.	Fonte Palatino italic, Lynotype.....	62
Figura 35.	Chancelaresca de Cresci	64
Figura 36.	Cresci. <i>Esemplare di piv sorti lettere</i> , Roma, 1560	65
Figura 37.	Fonte Cresci Regular.....	66
Figura 38.	Chancelaresca: letras em formata e letras em cursiva	67
Figura 39.	Evolução do traçado até o século XVI	68
Figura 40.	Exemplo de tipo itálico de Garamond	69
Figura 41.	Frontispício de <i>Il Perfetto Scrittore</i> , 1570	72
Figura 42.	Letra S <i>entrelac</i> , de Cresci	73

Figura 43.	Modelo Itálico de Jean de Beaulhesne e John Baildon	74
Figura 44.	A Cursiva Gótica Inglesa de Jean de Beaulhesne e John Baildon.....	74
Figura 45.	Letra cancelaresca de G. Hercolani	77
Figura 46.	O tipo de metal de Granjon	78
Figura 48.	A boa empunhadura da pena, segundo Mercator	80
Figura 47.	Maiúsculas Italianas de Mercator	80
Figura 49.	Tipo de metal Civilité, século XVII	83
Figura 50.	Navigation, escrita atribuída à Pierre Hamon.....	84
Figura 51.	Modelo de cancelaresca de Clement Perret	88
Figura 52.	Caligrama com letra cancelaresca de Clement Perret	88
Figura 53.	Caligrafia de Ludovico Curione	90
Figura 54.	Frontispício de <i>Theatrvm Artis Scribendi</i> , de Jodocus Hondius	93
Figura 55.	Páginas de <i>Nova Alphati Effictio</i> , de Johann Theodor de Bry	95
Figura 56.	Páginas de <i>Alphabeta et caracteres...</i> , dos irmãos de Bry	96
Figura 57.	Frontispício de <i>Toneel der loflijkcke schrijfpen</i>	97
Figura 58.	Frontispício de <i>Spiegel der schrijfkonste</i>	99
Figura 59.	Gótica de Jan van den Velde	100
Figura 60.	Cancelaresca de Jan van den Velde.....	100
Figura 61.	Exemplo da letra italiana de Ambrosius Perling.....	101
Figura 62.	Lâminas de cobre com gravações da Romani du Roi	104
Figura 63.	Frontispício e página interna de <i>Médailles sur les principaux événements</i> .	106
Figura 64.	Transicional de Baskerville, a moderna de Didot e a moderna de Bodoni ...	108

Figura 65.	Manuscrito em financière, de Louis Barbedor.....	109
Figura 66.	Esquema construtivo da Ronde	111
Figura 67.	Os cinco modelos da Ronde	114
Figura 68.	Os “Alfabetos das letras Bastardas”	115
Figura 69.	Cinco tipos de traço da pena de ponta fina.....	116
Figura 70.	Série de três esquemas de diferentes preparações da pena	116
Figura 71.	Preparações da pena conforme o modelo de escrita	118
Figura 72.	As diferentes escritas da Bâtarde.....	119
Figura 73.	Alfabetos das letras Coulées	120
Figura 74.	As diferentes escritas da Coulée	123
Figura 75.	As letras francesas do século XVIII.....	124
Figura 76.	Lâmina de <i>Les Œuvres</i> de Lucas Materot	125
Figura 77.	Letra de fácil imitação para as mulheres. Lucas Materot.....	126
Figura 78.	A Bastarda de Materot.....	126
Figura 79.	Modelo de Chancelaresca italiana	128
Figura 80.	Alfabeto de Maiúsculas Inglesas de George Bickham.....	129
Figura 81.	Alfabetos ingleses e italianos	130
Figura 82.	Exemplo de ornamentação com arabescos.....	134
Figura 83.	Caligrafia de Emanuel Austin	135
Figura 84.	Os alfabetos da letra inglesa tipo Running Hand	137
Figura 85.	Modelos do século XVIII, de Bickham.....	138
Figura 86.	Evolução do traçado até o século XVIII	139

Figura 87. Exemplos de Coulée francesa e letra inglesa “americana”	141
Figura 88. Fontes tipográficas do tipo "script", comuns em meados do século XX	142
Figura 89. Tipos de metal decorativos e decorados, século XIX	146
Figura 90. A fonte sem serifa de William Caslon.....	147
Figura 91. Tipos de Madeira de Harrild & Sons	147
Figura 92. Típico cartaz litográfico. Jules Cherét (1836-1932).	148
Figura 93. O Talantograph de Joseph Carstairs	154
Figura 94. Cartilha do “ <i>Novo Modelo do Prático Sistema de Caligrafia Spenceriana</i> ” ...	155
Figura 95. Exemplos das Posições do corpo e dos braços segundo o método Spencer.....	158
Figura 96. Os movimentos de exercício	159
Figura 97. Os princípios elementares e os alfabetos de Spencer.....	160
Figura 98. Página típica de instruções dos copy-books de Spencer	161
Figura 99. Logotipos a partir da letra spenceriana	162
Figura 101. O menino exhibe sua letra para Mary na areia da praia	163
Figura 102. Estudo de Zaner sobre os ossos e músculos dos braços	165
Figura 103. Página do livro de Zaner.....	166
Figura 104. Capa do livro de cópias do <i>Método Palmer de Escrita Comercial</i>	167
Figura 105. Um dos exercícios típicos do <i>Método Muscular de Palmer</i>	168
Figura 106. A organização da sala de aula para a classe de caligrafia, segundo Palmer.....	169
Figura 107. Posturas do corpo e dos braços.....	170
Figura 108. A empunhadura da pena	171

Figura 109. “Redondo, redondo, redondo... O drill nº 3 de Palmer	172
Figura 110. O Alfabeto da Caligrafia Muscular de Palmer	172
Figura 111. Modelos Zaner-Bloser Manuscript e Cursive. Fontes digitais para ensino da escrita	173
Figura 113. Modelos Handwriting Without Tears Manuscript e Cursive. Fontes digitais para ensino da escrita	174
Figura 114. Um dos primeiros modelos verticais norte-americanos	176
Figura 115. John Jackson e seu modelo vertical Britânico	177
Figura 116. Páginas de <i>New Handwriting for Teachers</i> de Mrs. Bridges	179
Figura 117. Cartilha de Vere Foster com o modelo Civil Service Hand	180
Figura 118. Estudos das “skeleton forms” de Johnston, 1906	181
Figura 119. Lâmina de estudos da “letra fundamental” (Foundational Hand).....	182
Figura 120. Lâmina de estudos da Johnston Underground	183
Figura 121. Writing Card de Fairbank, página de <i>Writing and Writing Patterns</i> de Marion Richardson.....	186
Figura 122. Alfabeto de Marion Richardson e exercícios de <i>Writing and Writing Patterns</i>	186
Figura 123. Fonte sem serifa de Eric Gill.....	187
Figura 124. Modelos de escrita escolar de Rosemary Sasson	189
Figura 125. Páginas de <i>Nova Escola</i> ... Lisboa, 1722.....	193
Figura 126. Correspondência pessoal em letra Inglesa, 1880	195
Figura 127. Páginas da <i>Cartilha Maternal</i> . 1ª edição, 1876	196
Figura 128. Páginas e alfabeto de <i>Arte da Escrita</i> . 1ª edição, 1896	197
Figura 129. Capa e página de <i>Caderno Popular</i> e alfabeto da “letra direita”	198

Figura 130. Capas e páginas dos cadernos <i>Caligrafia Vertical</i> . Modelo de escrita vertical.....	203
Figura 131. Capa e páginas da cartilha <i>Queres Ler?</i> Alfabeto tipográfico de letra inglesa.....	204
Figura 132. Capa e páginas da <i>Cartilha Meu Livrinho</i> . Modelo de escrita inclinada	205
Figura 133. Capa e páginas da <i>Cartilha Proença</i> . Modelo de escrita vertical	206
Figura 134. Capa e páginas da <i>Cartilha Proença</i> . Modelo de escrita vertical	207
Figura 135. Capas e páginas do <i>Caderno das Crianças</i> . Modelo de caligrafia vertical...	208
Figura 136. Capa e páginas da <i>Cartilha Moderna</i> . Modelo de escrita vertical	210
Figura 137. Amostra de escrita pessoal de Maria de Lourdes Fernandes Magalhães....	211
Figura 138. Capas e páginas dos cadernos <i>Escrita Brasileira</i> . Modelo de escrita inclinada.....	214
Figura 139. Capa e páginas da <i>Cartilha do Povo</i> , 1954. Modelo de escrita vertical.....	216
Figura 140. Capa e páginas da <i>Cartilha de Bitu</i> , 1955. Modelo de escrita cursiva inclinada.....	217
Figura 141. Capa e páginas internas da <i>Cartilha do Guri</i> , 1962	218
Figura 142. Página da <i>Cartilha do Guri</i> , 1962, e Páginas do Manual do Professor, 1962	219
Figura 143. Modelos de alfabeto da letra de imprensa, 1968	219
Figura 144. Amostra de escrita pessoal de Maria Lucia Fernandes Magalhães	220
Figura 145. Capa e páginas internas da <i>Caminho Suave</i> , 2010. Modelo de alfabeto vertical.....	223
Figura 146. Amostra de escrita pessoal de Marcelo Magalhães Janot	225
Figura 147. Amostra de escrita pessoal de Thaís Aquino de Araujo	226
Figura 148. Capa e páginas do <i>Caderno de Caligrafia</i> de Lucina Passos, 1996. Modelos cursivo vertical e de letra de imprensa	227

Figura 149. Modelo de letra inglesa tipográfica. <i>Cartilha Queres Ler?</i> , 1924.....	228
Figura 150. Modelo de letra inglesa caligráfica. <i>Método Caligráfico De Franco: Sempre é tempo...</i> , 1942.....	229
Figura 151. Modelo de letra direita. <i>Caderno Popular Godinho</i> , c. 1900.....	229
Figura 152. Modelo de letra coulée. <i>Caligrafia...</i> de Amadeu Sperandio, 1948.....	229
Figura 153. Modelo de letra vertical britânica. <i>The Theory and Practice of Handwriting</i> (JACKSON, 1894)	229
Figura 154. Modelo de letra vertical norte-americana. <i>Barnes's National Vertical Penmanship</i> , 1899.....	230
Figura 155. Modelo de letra spenceriana norte-americana. <i>New Spencerian Compendium</i> , 1887	230
Figura 156. Modelo de letra norte-americana do Método Palmer. <i>The Palmer Method of Bussiness Writing</i> , 1915	230
Figura 157. Modelo de letra norte-americana de C. C. Lister. <i>Muscular Movement Writing</i> , 1916.....	231
Figura 158. Modelo de letra muscular de Ormindia Marques. <i>Escrita Brasileira</i> , 1953	231
Figura 159. Modelo de letra cursiva inclinada. <i>Cartilha de Bitu</i> , 1955	231
Figura 160. Modelo de letra cursiva vertical. <i>Caligrafia Vertical</i> , 1909	232
Figura 161. Modelo de letra cursiva vertical (influencias franco-lusitanas). <i>Cartilha Moderna</i> , 1945.....	232
Figura 162. Modelo de letra cursiva vertical. <i>Cartilha do Povo</i> , 1954	232
Figura 163. Modelo de letra cursiva vertical. <i>Cartilha Caminho Suave</i> , 2010	232
Figura 164. Modelo de letra de imprensa escolar. <i>Cartilha do Guri</i> , 1962.....	233
Figura 165. Modelo de letra de imprensa escolar. Manual do Professor da <i>Cartilha do Guri</i> , 1968	233
Figura 166. Modelo de letra de bastão escolar. <i>Caderno de Caligrafia</i> de Lucina Passos, 1996	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1. MODELOS CALIGRÁFICOS DO SÉCULO XVI	39
1.1. A Escrita Humanística	42
1.1.1. <u>A Escrita Humanística Redonda (<i>littera antiqua formata</i>)</u>	43
1.1.1.1. O Tipo Romano	45
1.1.2. <u>A Escrita Humanística Cursiva (<i>littera antiqua cursiva</i>)</u>	47
1.1.2.1. A Escrita Cursiva de Niccolò Niccoli	48
1.1.3. <u>A Chancelaresca Formata e o Tipo Cursivo Aldino</u>	49
1.1.4. <u>A Chancelaresca Cursiva e os Mestres Italianos</u>	52
1.1.4.1. Arrighi, o pioneiro	54
1.1.4.2. Tagliente, o desenvolvedor	57
1.1.4.3. Palatino, o intelectual	59
1.1.4.4. Cresci, o renovador	62
1.1.5. <u>Apontamentos sobre a Escrita Humanística</u>	66
2. MODELOS CALIGRÁFICOS DOS SÉCULOS XVII E XVIII	70
2.1. A influência da técnica	75
2.2. Os mestres flamengos	79
2.2.1. <u>A Conexão Francesa: Plantin, Hamon, La Rue e Perret</u>	81
2.2.2. <u>Jodocus Hondius</u>	90
2.2.3. <u>Os de Bry</u>	93
2.2.4. <u>Jan van den Velde</u>	97
2.3. A nova Racionalidade	102
2.3.1. <u>Romain du Roi: a letra científica</u>	103
2.3.1.1. A supremacia escultórica na tipografia: da neoclássica de Baskerville à moderna de Bodoni	106
2.4. Os modelos franceses	109
2.4.1. <u>A Redonda (<i>La Ronde</i>)</u>	110
2.4.1.1. Apontamentos sobre a Redonda Francesa	112
2.4.2. <u>A Bastarda (<i>La Bâtarde</i>)</u>	115
2.4.2.1. Apontamentos sobre a Bastarda	116
2.4.3. <u>A “Cursiva Rápida” (<i>La Coulée</i>)</u>	120

2.4.3.1.	Apontamentos sobre a <i>Coulée</i>	121
2.4.4.	<u>Lucas Materot, o precursor da Escrita Inglesa</u>	125
2.5.	A Escrita Inglesa	127
2.5.1.	<u>O Calígrafo Universal e o apogeu do arabesco</u>	130
2.5.1.1.	Apontamentos sobre a Escrita Inglesa	136
2.5.2.	<u>A Escrita e a nova organização da sociedade</u>	140
2.5.3.	<u>A Escrita Inglesa e a Revolução Industrial</u>	143
2.5.4.	<u>A Tipografia Vitoriana</u>	145
3.	MODELOS CALIGRÁFICOS DOS SÉCULOS XIX E XX	149
3.1.	Os Modelos Americanos	152
3.1.1.	<u>Platt Rogers Spencer e a escrita Spenceriana</u>	155
3.1.1.1.	A escrita e o método Spenceriano	156
3.2.	Os Modelos do Século XX	164
3.2.1.	<u>Palmer e o Método Muscular</u>	167
3.2.2.	<u>A Escrita Vertical e o modelo higiênico</u>	174
3.3.	A Escrita na Inglaterra do Século XX	178
3.3.1.	<u>Edward Johnston e a simplificação das formas: a letra fundamental e a <i>print-script</i></u>	180
3.3.2.	<u>A letra escolar sob análise: o estudo de Sasson</u>	188
4.	MODELOS E CARTILHAS DA ESCOLA BRASILEIRA NO SÉCULO XX	190
4.1.	Os modelos anglo-americanos: a Letra Inglesa e o Spenceriano	194
4.1.1.	<u>Cartilha Maternal – Arte da Leitura</u>	196
4.1.2.	<u>Cartilha Maternal – Arte da Escrita</u>	197
4.1.3.	<u>Caderno Popular Caligráfico Godinho – Letra Direita</u>	198
4.2.	A Educação Higiênica: caligrafia inclinada <i>versus</i> escrita vertical ...	199
4.2.1.	<u>Série Caligrafia Vertical</u>	202
4.2.2.	<u>Cartilha Queres Ler?</u>	204
4.2.3.	<u>Cartilha Meu Livrinho</u>	205
4.2.4.	<u>Nova Cartilha Analítico-Sintética</u>	206
4.2.5.	<u>Cartilha Proença</u>	207
4.2.6.	<u>Caderno das Crianças (caligrafia vertical)</u>	208
4.2.7.	<u>Cartilha Moderna</u>	209
4.3.	A Escola Nova e a caligrafia muscular nos anos 1930	211

4.3.1.	<u>Série Escrita Brasileira (caligrafia muscular)</u>	213
4.4.	Anos 1950-1980: a expansão do conceito de Alfabetização e o ocaso dos modelos de escrita escolar	215
4.4.1.	<u>Cartilha do Povo</u>	216
4.4.2.	<u>Cartilha de Bitu</u>	217
4.4.3.	<u>Cartilha do Guri</u>	218
4.4.4.	<u>Cartilha Caminho Suave</u>	222
4.5.	O Construtivismo, o fim dos métodos e a letra bastão	224
4.5.1.	<u>Caderno de Caligrafia Lucina Passos</u>	227
4.6.	Principais modelos de escrita no Brasil – Século XX	228
4.6.1.	<u>Modelos precursores internacionais</u>	228
4.6.2.	<u>Principais Modelos da escrita escolar brasileira</u>	231
5.	À GUIA DE CONCLUSÃO: FIM DA ESCRITA MANUAL?	234
	REFERÊNCIAS	248

Modelos Caligráficos
na Escola Brasileira



INTRODUÇÃO

Acostumados ao uso do computador, cada vez mais enfrentamos dificuldades para escrever à mão. Muitas vezes, inclusive, ficamos constrangidos com a falta de elegância e legibilidade de nossa própria escrita. Tal constatação talvez nos reporte aos anos da escola fundamental, aos cadernos de caligrafia e aos modelos de escrita adotados durante a infância. E talvez nos leve a formular várias perguntas, articulando os campos do design, sobretudo da tipografia, ao da educação.

Poderíamos nos perguntar, por exemplo:

- Qual a importância da escrita manual nos dias de hoje e como será seu futuro perante as novas mídias?
- Como acontece o processo de aquisição da escrita nas escolas nacionais no século XXI?
- Nossas crianças ainda aprendem as primeiras letras orientadas por um modelo de escrita?
- Se ainda aprendem com um modelo, qual a sua origem e adequação à realidade social brasileira?
- Será que os modelos de escrita ainda são importantes na formação de uma letra pessoal?

A motivação inicial desta pesquisa é uma mistura de frustração e fascinação. Desde muito cedo, as letras e suas diferentes formas e manifestações causaram em mim uma grande fascinação. Muito antes de saber o que é design – ou tipografia – ainda um pré-adolescente, descobri um catálogo de alfabetos transferíveis da *Letraset*. Meu pai tinha este catálogo por um mero acaso. Ele sempre trabalhou com eletrônica e, além de letras e alfabetos, este tipo de publicação também apresentava linhas, terminais e símbolos elétricos utilizados no desenho de projetos para circuitos impressos de placas eletrônicas. Lembro de ficar tardes inteiras copiando os alfabetos, geralmente os mais exuberantes. Mais tarde, com meu primeiro scanner de mão, digitalizei alguns alfabetos para o computador, então eu podia compor as letras-imagens manualmente nos aplicativos gráficos da época. O computador facilitava fazer algo que eu adorava: o trabalho manual gráfico. Era bem mais fácil de fazer do que com tesoura e caneta nanquim.

Em algum momento da minha infância “enrolei” a minha professorinha do ensino básico e não entreguei os cadernos com os exercícios de caligrafia que eu deveria fazer em casa. Era muito mais divertido ficar jogando bola, ou brincando de “índio e mocinho”. Aí chegamos na frustração.

Sim, lembro-me com tristeza a minha chateação com aqueles cadernos. Fico triste pois, hoje, a minha letra não tem a minha “cara”. Ela não expressa a minha personalidade. Esta é uma impressão pessoal, não é nenhuma declaração de psicólogos ou grafologistas. Eu apenas gostaria de ter uma letra mais eficiente, legível e elegante. Faltaram-me paciência e método...

Hoje, depois de algumas experiências com a tipografia e a letra manuscrita, posso reconhecer que este tema me motiva intensamente. Meu projeto de graduação em design (2006), no Centro Universitário Ritter dos Reis, de Porto Alegre/RS, foi uma versão digital da letra manual do artista plástico gaúcho Iberê Camargo. Baseado em cerca de 300 cartas pessoais do artista, desenvolvi uma fonte tipográfica digital que simula a sua caligrafia. Meu projeto foi bem avaliado e fiquei bastante satisfeito com o aprendizado. Pouco mais tarde, em 2008, este trabalho receberia uma menção honrosa do Instituto Sérgio Motta, de São Paulo, no *Festival Conexões Tecnológicas* de Arte, Design e Tecnologia. Estes acontecimentos me ajudaram a ter certeza da escolha acadêmica que eu estava fazendo. Logo então, comecei a ministrar cursos de extensão universitária, sempre tratando sobre tipografia e design editorial, chegando a ser professor substituto na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em disciplinas de estudos tipográficos e projeto visual.

Outro fato motivador, foi a receptividade que encontrei em todas as pessoas, de diferentes classes sociais e profissões, ao falarmos sobre as nossas letras, dos cadernos de caligrafia da escola, das primeiras letras dos nossos filhos – que ainda terei –, as letras dos nossos antepassados e familiares. Foram inúmeros os cadernos pessoais, de avós, mães e pais que amigos e professores trouxeram para me mostrar – alguns destes exemplos de letras pessoais estão inseridos nesta pesquisa e ajudam a ilustrar diferentes períodos do ensino em nossas escolas.

A letra humana é fascinante e cativa à todos. Mas ela está seriamente ameaçada. Isto será bom ou mau? Por quanto tempo escreveremos de próprio punho? São algumas perguntas sobre as quais busco refletir.

De vital importância para a continuidade na procura por respostas, foi a receptividade encontrada no Programa de Pós-Graduação da ESDI/UERJ. Também a generosidade e a sabedoria do Professor Dr. Guilherme Cunha Lima e da Professora Dr^a. Edna Lúcia da Cunha Lima, que receberam a minha inquietude e orientaram nossa pesquisa nos campos do Design Gráfico e da Educação. Buscamos então, uma proposta de maior relevância social que investigue como o design pode ser uma ferramenta para auxiliar os professores alfabetizadores no ensino da escrita escolar no Brasil.

Para estarmos preparados aos desafios que as novas mídias nos impõem, precisamos conhecer melhor a letra do nosso país, sua origem, seu passado e as suas características.

E este é o tema central deste estudo: qual a história dos modelos que formaram o ensino da escrita escolar no Brasil durante o século XX?

Uma vez estabelecido o norte da pesquisa e, a partir das considerações colocadas, elencamos os objetivos com os quais iremos trabalhar:

- Estudar a evolução e o desenvolvimento dos modelos caligráficos que formam não só as bases de nossa letra pessoal, mas também das fontes tipográficas romanas atuais.
- Se a escrita humana, de um modo geral, é herdeira dos modelos caligráficos criados no Renascimento do século XVI, quais são e como se desenvolveram os modelos de ensino da escrita que influenciam a letra pessoal dos brasileiros do século XXI.
- Investigar como se ensinou a escrever em nosso país, como se apresenta o ensino da escrita escolar nos dias de hoje e qual o futuro da escrita pessoal manuscrita perante as novas tecnologias de produção textual.

Como justificativa desta pesquisa, propomos levantar aspectos históricos, culturais e tecnológicos que possam servir na análise do ensino da escrita manual no Brasil, sob a perspectiva do design e da tipografia. Para tanto, procurar-se-á pontuar períodos especiais que aconteceram durante a conformação do campo disciplinar do ensino da escrita, ao longo do século XX no Brasil.

Sob uma perspectiva histórica, a partir de uma revisão bibliográfica, buscaremos apontar qual a origem dos modelos históricos de instrução da escrita e como eles se inseriram no contexto da educação básica brasileira. Para tanto, estabelecemos como ponto inicial desta pesquisa o Renascimento italiano do século XVI, onde foram reproduzidos em escala industrial os primeiros modelos e manuais para o ensino da escrita.

No contexto nacional, propomos o século XX como ponto inicial de nossa pesquisa, pois neste período, a organização da escola fundamental, laica, pública e gratuita já se encontra estabelecida favorecendo a produção e a circulação dos primeiros manuais e cartilhas de ensino produzidas por educadores brasileiros.

Atendendo à esta proposta de pesquisa, estruturamos nossa dissertação da seguinte forma:

Capítulo 1. Toma como ponto de partida o desenvolvimento europeu da imprensa, em meados do século XV, e apresenta um panorama da evolução dos modelos de ensino da escrita a partir do Renascimento, no século XVI. Estabelecendo a escrita humanística como marco inicial desta pesquisa, a partir do estudo da obra *Three Classics of Italian Calligraphy*, de Oscar Ogg (1953), pontuamos os modelos precursores, assim como os mestres expoentes de cada um deles. Com o auxílio de uma base bibliográfica auxiliar, citada no decorrer do capítulo, também investigamos a relação entre os modelos de escrita e a situação econômico-social, assim como seus reflexos na produção tipográfica que se iniciava como técnica.

Capítulo 2. A partir dos modelos italianos, estudamos seus desenvolvimentos nas mãos dos principais mestres calígrafos flamengos e holandeses, no decorrer do século XVII. Neste momento, estabelecemos como norte da investigação as obras de Mediavilla (estudioso contemporâneo da escrita e da caligrafia), sempre complementado por Fairbank, Osley, Morison e Jackson. Destacamos, nesta parte, a importante inovação na técnica de reprodução gráfica dos manuais: a gravação em metal. Surgida, no norte da Europa, ainda no final do século XV, a gravura em chapas de cobre se potencializou nas oficinas dos livreiros da região de Flandres e dos Países Baixos, influenciando os caminhos não somente da tipografia e dos livros, mas sobremaneira dos modelos de escrita. É também neste período que o design de tipos móveis se distancia dos aspectos caligráficos e estabelece sua razão escultórica e mecanizada. Ao século XVIII, estudaremos os modelos franceses, a partir da *Encyclopédie Diderot & d’Alembert* e, no final desta parte, encerraremos com um dos modelos mais influentes de todos os tempos: a *escrita inglesa*, ou *copperplate*.

Capítulo 3. Apresenta um panorama da evolução dos modelos anglo-americanos de ensino da escrita, durante os séculos XIX e XX. Estabelecendo a escrita comercial inglesa, ou *English Round Hand*, como ponto de partida, assim como o seu contexto histórico na Revolução Industrial e no período vitoriano, pontuamos os principais modelos subsequentes, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra. Finalmente, encerramos com os desenvolvimentos contemporâneos de Rosemary Sasson, que já se aproveitam das modernas técnicas da tipografia digital.

Capítulo 4. Esta parte assume a virada para o século XX como ponto de partida para a análise do contexto educacional do ensino da escrita no Brasil. De maneira sintética, nos abastecemos dos principais pesquisadores da educação brasileira, tais como Vidal, Mortatti, Cagliari e Faria Filho, entre outros. Este conteúdo foi contextualizado com nossa pesquisa dos originais de cartilhas de educação, levantados e fotografados no acervo *Memória da Cartilha Brasileira*, junto à Biblioteca Setorial de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), durante o ano de 2010.

Capítulo 5 – Fechamento. Nesta parte buscamos levantar pontos de reflexão e considerações importantes para tentarmos relacionar a importância da manutenção da habilidade de se escrever de próprio punho.

Esta pesquisa estuda a história dos modelos de escrita no mundo, a partir de pontos específicos. Mesmo assim, esta tarefa se mostra árdua e extensa e com certeza deixaremos lacunas importantes que necessitariam de um estudo mais focado. Entendemos que os aspectos filosóficos abarcados pela escrita, como forma de pensamento e expressão humana, extrapolam os objetivos propostos. Nosso principal desejo é que, ao final desta, possamos ter uma ideia mais clara de quais foram os contextos tecnológicos e culturais que formaram os modelos com os quais ainda hoje escrevemos.

Nesta pesquisa, a tipografia e sua história nos abastecem com pontos de reflexão sobre os caminhos paralelos que estabeleceu junto à escrita manual. Assim como a tipografia se abasteceu dela, veremos que o ensino da escrita somente foi possível através da evolução das técnicas de reprodução.

Uma vez constatado que a educação fundamental é um campo multidisciplinar, pensamos que o design pode ser uma importante ferramenta nesta área e, como aconteceu no decorrer da história em países como a Inglaterra, buscaremos subsídios conceituais para propormos, numa pesquisa futura, uma nova perspectiva dos modelos de aquisição da escrita escolar no Brasil, contextualizados com a nossa cultura e a nossa língua, assim como tirando proveito das novas tecnologias de produção tipográfica.

No entanto, antes de pensarmos no futuro, é necessário conhecer o passado para podermos identificar o contexto social e cultural no qual foram criados os modelos que formaram (e ainda formam) as primeiras letras das nossas crianças.

Contextualizando Escrita Manual, Caligrafia e Tipografia

In principio erat Verbum.

Embora a linguagem e a comunicação não sejam os objetos de análise da nossa pesquisa, obviamente a escrita manual, enquanto meio de comunicação verbal, está inserida nestes campos. Seu papel como estruturadora e organizadora do pensamento humano foi amplamente refletido por importantes filósofos (por exemplo: Platão, Barthes, Heidegger, Foucault e Derrida, entre outros), mas o estudo destes trabalhos extrapolaria os nossos objetivos. Diante disto, este estudo se propõe a realizar uma análise histórica dos modelos de escrita manual, sem questionar as suas implicações filosóficas sobre a produção de pensamento. Consideramos importante delimitar precisamente que não estamos tratando do “ato de escrever”.

Para melhor delimitar o foco deste trabalho dentro da comunicação humana, faz-se necessário sinalizarmos o elemento principal de nosso interesse: a linguagem verbal. Neste campo, sendo ainda mais preciso: a escrita manual.

A escrita manual é uma das ferramentas mais básicas da comunicação humana. Conforme Meggs (2009), a escrita é a representação visual da fala e, assim como ela, surge em algum momento ancestral impossível de ser determinado. Desde o princípio, o homem buscava construir significação com seus desenhos primitivos. Para Costa e Raposo (2010), o primeiro signo traçado pelo primata indica o rompimento de seu estado original animal em direção a hominização. Os signos das primeiras tentativas de escrita representam o marco que separa a pré-história da história, a qual se inicia com o surgimento da escrita.

Nós podemos apenas especular sobre as necessidades que conduziram a espécie humana, ainda na pré-história, a construir suas primeiras ferramentas e estabelecer suas mais primitivas formas de comunicação, sabemos, no entanto, que foram fundamentais na formação da sociedade em que vivemos. Desde a formação das tribos mais primitivas até a construção de um estado civilizado, nada teria sido possível se o homem não tivesse desenvolvido a capacidade de se comunicar, de partilhar e transmitir o conhecimento. Entre os diversos saltos qualitativos que capacitaram o homem para organizar uma comunidade, e obter certo grau de controle sobre o seu destino, certamente a linguagem e o seu aprimoramento são os mais importantes (MEGGS, 2009).

A comunicação, forneceu um meio eficaz – e barato – para disseminar e estabelecer a informação entre o emissor e os diferentes membros de uma determinada sociedade.

Suas principais funções buscavam estabelecer a ordem, organizar as funções e participações dos diferentes níveis hierárquicos, coordenar, integrar e influenciar seus membros.

Para que o homem pudesse se comunicar foi preciso estabelecer um código comum, um sistema de signos verbais sonoros, gráficos ou gestuais. Um sistema convencionado possível de ser decodificado por todos os participantes de determinada sociedade. Este código comum e entendível foi estabelecido como linguagem verbal, baseada na palavra que representa a ideia, ou pensamento do emissor. Embora a linguagem sempre esteja atrelada a signos verbais e não verbais, é a palavra na sua representação escrita que nos interessa (COSTA e RAPOSO, 2010).

Em primeiro lugar, por certo, veio a fala, a capacidade de produzir sons para comunicar a palavra. Vítima do imediatismo de expressão – da incapacidade de transpor o tempo e o espaço – e da limitação da memória humana, a comunicação oral sempre esteve sujeita a distorção, a omissão ou ao exagero produzido pelo orador. Conforme Philip Meggs (2009), até o surgimento da eletrônica, as palavras faladas estavam fadadas a desaparecer sem deixar registro, exceto na memória do ouvinte. A linguagem humana só estaria completa com o surgimento da escrita. Através dela, as palavras poderiam ser fixadas e o conhecimento preservado.

[...] As limitações da fala são o malogro da memória humana e um imediatismo de expressão que não pode transcender tempo e o lugar [...] A invenção da escrita trouxe aos homens o resplendor da civilização e possibilitou preservar conhecimento, experiências e pensamentos arduamente conquistados. (Meggs, 2005, p. 18–19)

A escrita e a linguagem visual desenvolveram-se a partir de suas mais remotas origens: simples figuras traçadas nas cavernas da África, há mais de 200 mil anos. Para o autor, existe uma estreita ligação entre o desenho delas e o traçado da escrita. Ambos são formas naturais de comunicar ideias e os primeiros homens utilizavam as figuras como uma forma rudimentar para registrar e transmitir informações.

Conforme Dondis (2007), a linguagem é um recurso de comunicação próprio do homem, que evoluiu desde sua forma auditiva, pura e primitiva, até a capacidade de ler e escrever.

Tanto a leitura quanto a escrita são indispensáveis meios de comunicação e de sobrevivência na sociedade atual. Como veremos, durante o percurso de nossa pesquisa, isso nem sempre foi assim. Ainda no século XVI, quando os primeiros manuais utilizados para a instrução da escrita começam a serem produzidos num “escala industrial”, tanto a leitura quanto a escrita estavam restritas àqueles que tinham prestígio e riqueza. Com o avanço das organizações sociais e o desenvolvimento da técnica de reprodução impressa, a leitura e a capacidade

de escrever passam a ocupar um lugar cada vez mais importante na formação de uma estrutura para sustentar a evolução e o progresso da sociedade, assim como a produção de bens de consumo. No decorrer da história, tanto a leitura quanto a escrita manual passaram por diferentes estágios de percepção, de reflexo do saber e do *status* social à caminho para a realização profissional, até apresentarem-se como aspectos fundamentais à emancipação do sujeito perante a sociedade. Conforme Fischer (2007), hoje a escrita é praticada por cerca de 85% da população mundial, “cerca de cinco bilhões de pessoas”, aponta o autor, e “toda as sociedades modernas se apóiam nas bases da escrita” (FISCHER, 2007, p. 9).

Outra delimitação que se faz necessária envolve o conceito da palavra “caligrafia”. A habilidade de escrever uma letra manual bem formada foi chamada, no decorrer do tempo, de caligrafia, que na raiz grega de sua palavra tem justamente este significado: *kallos* + *graphein*, ou “bela grafia”. Numa definição mais contemporânea, Mediavilla (2006) coloca a caligrafia como toda escritura ou conjunto de signos traçados com uma finalidade artística, conforme um traçado estudado e harmonioso. Nesta pesquisa, o termo *caligrafia* é geralmente aplicado no seu sentido mais popular e despretensioso, como um sinônimo de escrita manual. No sentido de estilo ou maneira própria, peculiar, de escrever a mão, conforme o dicionário Houaiss, sem considerações estéticas ou artísticas. No entanto, durante a história, assim como neste trabalho, esses limites irão se sobrepor, visto que os modelos de ensino da escrita manual, em alguns momentos, estarão comprometidos por padrões muitos mais estéticos do que funcionais. Para podermos descrever e, de certa forma, analisar as adequações dos modelos de escrita nos abastecermos de termos relativos à técnica da caligrafia. Afinal é desta maneira que os designers, tipógrafos e calígrafos, consultados em nossa bibliografia, procedem. Neste sentido, procuramos ser claros e objetivos, buscando não “confinar” este estudo ao universo destas áreas.

A tipografia também é outro termo que possui um entendimento amplo. No seu sentido histórico, segundo Porta (1958), é a arte de compor e imprimir com tipos. Conforme o autor, também tratou-se como tipografia o estabelecimento onde era praticado o ofício da composição e da impressão. Contemporaneamente, a tipografia se relaciona tanto com o estudo e construção das letras quanto à composição e disposição textual nas mais diferentes mídias. De modo geral, está relacionada às mais diversas formas de comunicação.

Buscando justificar de maneira mais clara como estes três campos – escrita, caligrafia e tipografia – se relacionaram e se potencializaram durante o percurso desta pesquisa, consideramos muito clara a interpretação de Philip Meggs, em *História do Design Gráfico* (2009):

[...] 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 [...] (MEGGS, 2009, p. 90-91)

Enquanto definição da relação destes campos, nos parece de igual importância a afirmação de Bringhurst (2005, p.17) de que “a tipografia é o ofício que dá forma visível e durável – e portanto existência independente – à linguagem humana. Seu cerne é a caligrafia [...]”. Sendo que aqui a “caligrafia” nos parece ser colocada como um sinônimo de “escrita manual”.

Ainda conforme Bringhurst (*ibid.*), a tipografia divide uma ampla fronteira com a escrita e com o design gráfico, sem no entanto se restringir à nenhum destes campos.

Uma definição básica de alguns termos utilizados na pesquisa

Uma vez estabelecidos os campos deste estudo, achamos importante apresentar aspectos básicos da terminologia técnica que será utilizada nas descrições dos modelos de escrita. Muitas vezes, infelizmente, não foi possível encontrar figuras dos modelos relatados e o entendimento dos termos apresentados será ainda mais necessário. De forma geral, a morfologia das letras e a descrição de seus componentes é compartilhada pela técnica da caligrafia e da tipografia. No entanto, como destaca Harris (1995), não existe uma nomenclatura padronizada e consensual. O autor também destaca um exemplo desta variação de nomenclatura: “[...] a linha superior de x é conhecida, por alguns calígrafos, como ‘linha média’ e pelos tipógrafos como ‘linha de x’”. (HARRIS, 1995, p. 6).

Esta inconsistência também é frequente nos nomes dos modelos, ou estilos das letras, por isso buscamos resolver estas ocorrências conforme aparecem nas descrições, algumas vezes em notas de pé de página outras no próprio corpo do texto.

Os termos aqui listados são os que julgamos interessantes para um entendimento mais rápido no momento das descrições dos modelos e foram reunidos das fontes conforme acha-

mos mais adequados ao trabalho. Da mesma forma procedemos na busca por figuras que possam ilustrar estes aspectos técnicos e formais.

DUCTUS – este termo provem do latim *ducere*, que significa “guia”, ou comando. Refere-se tanto ao número, à ordem sequencial e ao sentido dos traços que formam uma letra, conforme ilustra a Figura 1 (PFLUGHAUPT, 2007).



Figura 1. O ductus da letra *a*.
Fonte: JOHNSTON (1995).

ÂNGULO DE ESCRITA – cada modelo de escrita é desenvolvido com a pena mantida em um determinado ângulo em relação à linha horizontal, ou linha de base das letras (HARRIS, 1995).

A Figura 2 mostra uma pena de ponta larga mantida em diferentes ângulos de escrita, ou posição da pena.

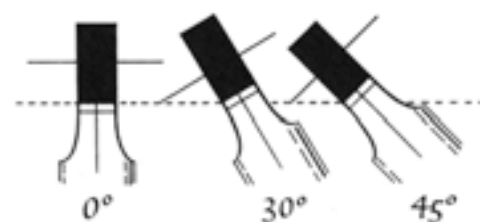


Figura 2. Ângulos de escrita.
Fonte: JOHNSTON (1995).

INCLINAÇÃO DO EIXO – indica o ângulo aproximado da inclinação do eixo da letra. Ele é medido em graus em relação à linha vertical (HARRIS, 1995). A figura 3 exibe duas letras *n* traçadas com o mesmo ângulo de escrita (45°), mas com diferentes inclinações do eixo. À esquerda, um eixo vertical, à direita, um eixo inclinado em 10°.



Figura 3. Inclinação do eixo de escrita.
Fonte: MEDIAVILLA (2005).

CORPO DA LETRA – é calculado em larguras de pena e geralmente se refere à altura de x , ou à altura das minúsculas sem extensões, tais como *a*, *e*, *o* e *n*. A relação entre a altura de x e a largura da letra indica o seu “módulo”, ou proporção. Também o tamanho das ascendentes e descendentes são ponderadas em relação ao módulo da letra.

A Figura 4 mostra a variação do “peso” da letra em relação ao seu módulo em diferentes larguras da pena (MEDIIVILLA, 2005; HARRIS, 1995).



Figura 4. Altura da letra em larguras de pena.
Fonte: JOHNSTON (1995).

PESO, ou COR DA ESCRITA – conforme Mediavilla (2005), é uma noção difícil de definir. De forma geral, está relacionada com o instrumento utilizado, no caso da pena de ave pode variar conforme a preparação e apontamento. Também está relacionada com o ângulo de escrita e com o seu módulo (proporção entre a altura do corpo e a largura), conforme ilustrado na Figura 4.

CONTRASTE – é estabelecido pela variação entre os traços grossos e finos (ou de perfil). A relação dos contrastes das letras é uma das principais regras de instrução para um determinado modelo caligráfico e a sua variação é resultante dos movimentos da pena em diferentes sentidos (MEDIIVILLA, 2005).

A Figura 5 mostra a produção dos contrastes de traços em diversos sentidos, conforme dois ângulos de escrita com uma pena de ponta larga: inclinado (SL) e vertical (ST).



Figura 5. Variação dos contrastes entre os traços.
Fonte: JOHNSTON (1995).

GRADUAÇÃO – a pressão exercida sobre a pena produz uma separação entre os pontos de sua ponta, produzindo uma variação de largura dos traços. Este fator é notado principalmente nas penas com preparação de ponta mais fina, necessária em modelos como os da letra inglesa. A formação destes modelos é fundamentada numa delicada graduação de pressão e foi potencializada pela penas de metal, a partir do século XIX (MEDIIVILLA, 2005; HARRIS, 1995). Na Figura 6, as duas primeiras letras foram executadas com uma pena de ponta fina e a variação de largura é resultado da graduação na pressão, sendo que no *e* podemos ver um “vazio” típico do excesso. A terceira letra, o *l*, foi traçada com uma pena de ponta mais larga em ângulo constante, sem variação de pressão aparente (MEDIIVILLA, 2005).



Figura 6. Graduação da pressão.
Fonte: MEDIIVILLA (2005).

A POSTURA – a posição do corpo, a disposição dos braços e do papel, assim como a empunhadura da pena são fatores básicos para uma produção escrita confortável e eficiente. No decorrer da história, estes fatores foram amplamente discutidos e cada mestre colocava em seus manuais capítulos dedicados ao assunto. A partir dos movimentos higienistas, em meados do século XIX, a preocupação postural dos médicos e instrutores escolares atingiu o apogeu e condenou alguns modelos como responsáveis por diversos males nos alunos. Basicamente, conforme Mediavilla (*ibid.*), para escrevermos o corpo deve estar ereto e alinhado frontalmente ao papel e seu correto alinhamento está relacionado com alguns fatores básicos: uma boa fonte de iluminação, uma mesa estável e de proporções adequadas e um assento confortável.

Na Figura 7, a correta postura do escritor, segundo Paillasson em *L'art de L'écriture*, 1766.



Figura 7. A postura correta
Fonte: L'Encyclopedie Diderot & D'Alembert (2002).

PREPARAÇÃO DA PENA – conforme Mediavilla (2005), seria impreciso afirmar desde quando se utiliza a pena de ave como instrumento de escrita, alguns registros apontam seu uso ainda no antigo Egito. A preferida dos mestres era retirada entre as cinco maiores nas pontas das asas do ganso, sendo que alguns exigiam uma pena da asa esquerda, pois seu cabo é curvo para direita. A preparação da pena para utilização na escrita é trabalhosa e detalhada. Passa pelo endurecimento do cabo, num processo que envolve maceração e aquecimento, depois pelo alisamento e retirada das plumas até o apontamento com o canivete apropriado. O apontamento envolve diversas etapas de cortes delicados, procedidos conforme indicado à cada modelo [Figura 8]. O cálamo – feito a partir de um fino bambu, seco e apontado – também foi um instrumento de escrita muito utilizado pelos escribas e mestres. No entanto, a maciez da pena de ave produz um traço muito mais nítido e preciso. Neste difícil contexto de preparação, o ensino da escrita para crianças pequenas era bastante complicado. A partir da popularização das penas de metal, o lento processo de preparação foi vencido e as novas pontas metálicas já eram produzidas especialmente para cada estilo de escrita.

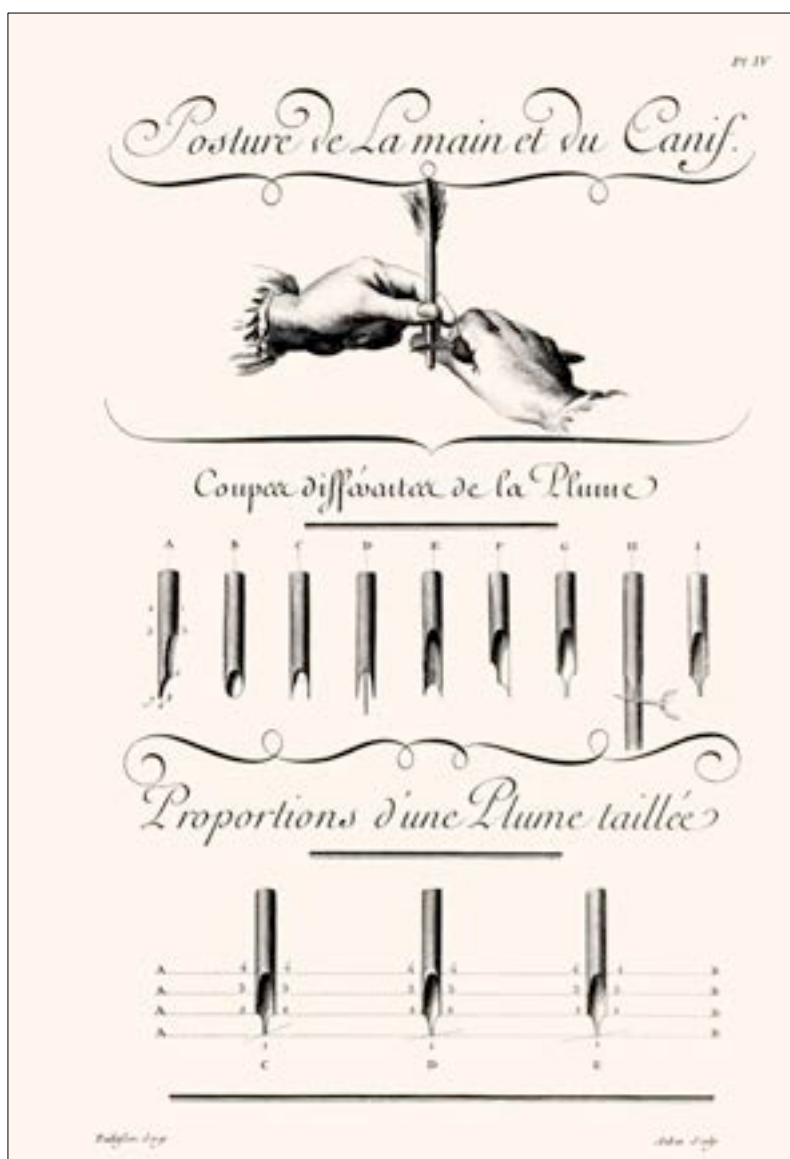


Figura 8. A preparação da pena.
Fonte: L'Encyclopedie Diderot & D'Alembert (2002).

EMPUNHADURA DA PENA – a maneira como seguramos a pena, assim como a postura, foi extensamente orientada e ilustrada em todos os manuais pesquisados. A colocação do instrumento de escrita entre os dedos, a disposição dos braços, o relaxamento dos ombros e dos músculos, e principalmente a contração dos dedos em função da força aplicada na empunhadura são os fatores básicos envolvidos nesta questão. A cada novo modelo e método de ensino, novas colocações eram discutidas e debatidas. Com os avanços tecnológicos dos instrumentos, estas questões perderam o destaque, principalmente após o advento do lápis, onde a pressão e a graduação dos traços deixaram de ser valores formais das letras (MEDIIVILLA, 2005; HARRIS, 1995; SASSON, 1999).

Na Figura 9, segundo o manual de Urban Wyss (1549), bons exemplos de empunhadura da pena, à esquerda; e maus exemplos, à direita.

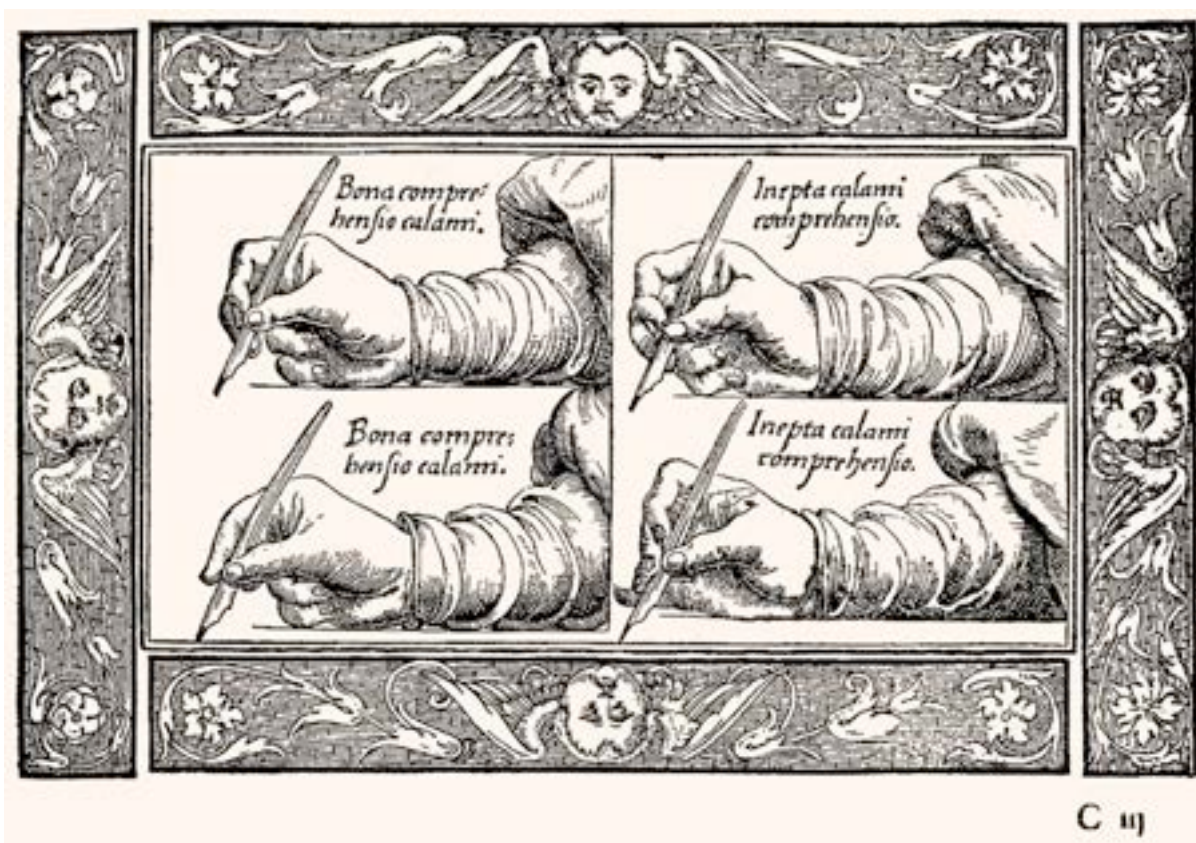


Figura 9. Empunhadura da pena.
Fonte: WYSS (1549).

PENMANSHIP – desde o começo de nossa pesquisa, este termo nos chamou a atenção pela sua complexidade de definição. Em inglês, segundo o dicionário Oxford, tem o sentido de “arte ou habilidade de escrever com a mão”, assim como define a escrita manual de uma pessoa. Ou seja, na língua portuguesa tem sentido equivalente ao da palavra “caligrafia”, enquanto definição da letra pessoal manuscrita. Na língua inglesa, a palavra “calligraphy” tem um sentido diferente de “handwriting”, pois a primeira remete à “arte”, enquanto a outra diz respeito à escrita cotidiana produzida pela mão. Assim como “caligrafia”, na nossa língua, pode referir-se tanto à arte quanto à escrita manual, muitas vezes, estes termos ingleses se apresentam sobrepostos nas fontes consultadas. Sendo assim, optamos por considerá-lo um sinônimo de caligrafia.

HASTE – traço vertical principal da letra. Pode ser inclinado, num modelo oblíquo, e pode ser diagonal em determinadas letras, como no *N* e no *Z* (HARRIS, 1995).

ALTURA DE “x” – é altura da letra minúscula, excluindo as ascendentes e descendentes. É também conhecida como a “altura do corpo” (HARRIS, 1995).

ASCENDENTE – haste superior de uma letra de caixa baixa, tal como em um *b*, *d* e *k* (HARRIS, 1995).

DESCENDENTE – é a haste inferior que se prolonga abaixo da linha de escrita, em letras como em *p*, *q* e *f* (HARRIS, 1995).

ENTRELINHA – é o espaço entre a linha de base da escrita e a linha superior de *x* da linha abaixo (HARRIS, 1995).

SERIFA – traço adicional no início ou final das hastes principais das letras. Podem ser de muitos tipos diferentes, tais como: curvas, triangulares, transitivas ou retangulares. Nos modelos mais formais as serifas podem ser traços reflexivos que formas paradas unilaterais ou bilaterais (BRINGHURST, 2005).

TERMINAIS – são os traços com acabamentos sem serifas. Podem apresentar diferentes formas, tais como: gotas, lágrimas, curvas ou triangulares (HARRIS, 1995; BRINGHURST, 2005).

Na Figura 10, apresentamos uma anatomia caligráfica, formulada por Harris (1995), buscando ilustrar os elementos básicos constituintes das letras.

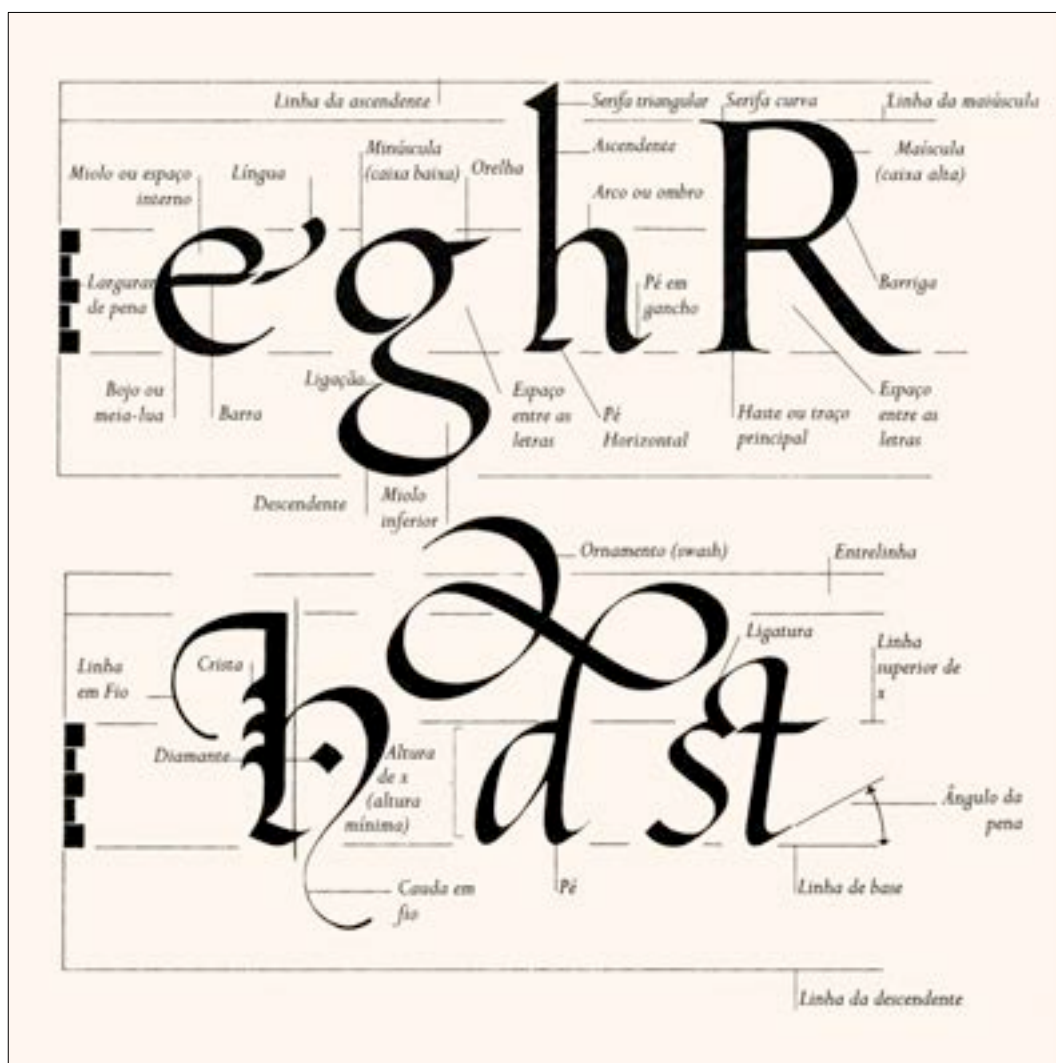


Figura 10. Anatomia caligráfica:
Fonte: Harris (1995).

Um breve histórico: de Gutenberg ao século XX

Até o desenvolvimento da imprensa por Gutenberg, em meados do século XV, a escrita era destinada às aplicações monumentais, em sua forma lapidar, aos manuscritos religiosos e administrativos. Em menor proporção, atendia também à correspondência interpessoal e até mesmo à cópia de textos literários para uma circulação restrita. Mesmo com o forte impacto no ofício dos copistas, gerado pela nova técnica de reprodução gráfica, a escrita manual sobreviveu e se desenvolveu, alcançando um maior espectro da sociedade. A fim de atender às crescentes demandas dos manuscritos, os mestres escribas ensinavam, em suas “escolas da arte de escrever bem” – que surgiram no século XVI e se espalharam a partir da Itália renascentista. Com o acesso aos meios de reprodução impressa, começaram a organizar seus manuais de escrita, onde defendiam os diversos modelos caligráficos adaptados às várias necessidades da época: escritas jurídicas, notariais, episcopais, atuariais, financeiras e contábeis, administrativas, diplomáticas, comerciais, estudantis, privadas, diárias e outras.

Esses modelos buscavam formas de letras legíveis e meticulosamente bem formadas, exigindo dos amanuenses do comércio e dos cartórios uma formação rigorosa e metódica na “arte de escrever bem”. Nesta época, e ainda durante boa parte do século XX, a cultura de uma pessoa, sua formação e classe social poderiam ser medidas pela apresentação de sua letra. As escritas do cotidiano deveriam ser não apenas elegantes, como refletir a importância de seus registros, caso a caso. Possivelmente, um bom escriturário do século XVIII deveria ser exímio na execução de, no mínimo, três modelos diferentes de letra. Devido à natureza efêmera de tais registros, que necessitavam ser rápidos e diários, sua execução não poderia ficar a cargo da tipografia (MANDEL, 2007).

A então restrita classe dos letrados utilizava a escrita basicamente para a troca de anotações diárias, correspondências, para os estudos e para a cópia dos textos literários, jurídicos e religiosos. Mesmo influenciada pela cursiva comercial, difundida pelos manuais caligráficos muito divulgados na época, a escrita cotidiana apresentava-se mais maleável, sujeita a personalizações, sem, contudo, deixar de ser elegante, requintada, bem formada e legível. Depois de sucessivas estilizações, a escrita cursiva substituiu as itálicas humanísticas¹, que paulatinamen-

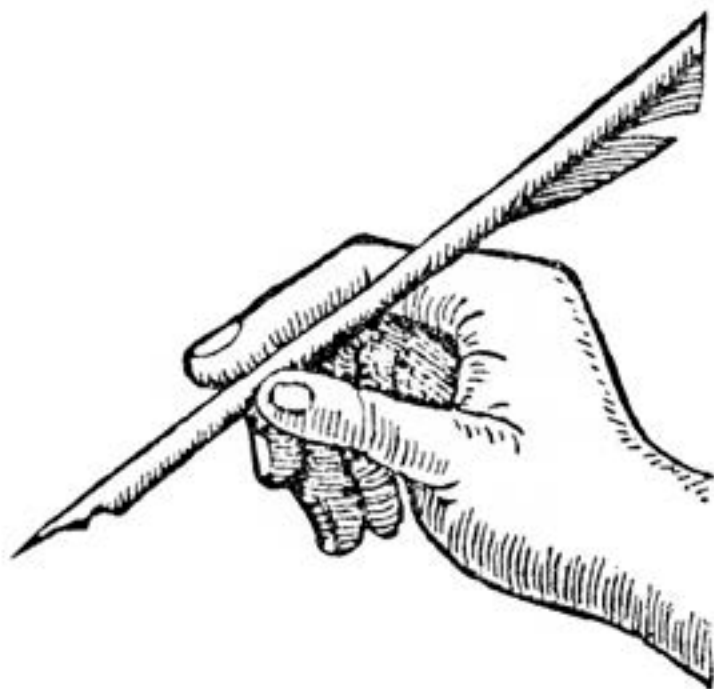
¹ O modelo de letra cursiva itálica humanista, derivada da letra *cancellaresca*, estabeleceu-se como padrão de escrita corrente em quase toda a Europa, a partir do século XVI (OGG, 1962).

te perderam sua função. A nova escrita cotidiana era inclinada, formada por laços e volteios, muito similar à comercial.

Embora os cidadãos que soubessem ler e escrever constituíssem ainda uma pequena parcela da sociedade de então, os modelos de escrita ensinados pelos mestres registravam as sensíveis diferenças culturais de cada nação. Em decorrência do intenso crescimento dos intercâmbios entre Ocidente e Oriente, incluindo o Novo Mundo, a escrita comercial e contábil foi conduzida por um processo de simplificação e uniformização universal que atingiu seu apogeu entre meados do século XVIII e o início do século XIX, com a Revolução Industrial. O modelo estabelecido como padrão mundial, não por acaso, foi a “escrita inglesa” – relacionada a técnica do *copperplate* –, indicando também a grande potência industrial e econômica daqueles tempos. Com seu modelo padronizado, de expressiva regularidade e transparência, a escrita inglesa passou a ser praticada pelos candidatos a cargos na administração pública ou privada, no ensino ou no comércio, que deveriam adotá-la sem maneirismos pessoais ou personalizações (MANDEL, 2007). Em pouco tempo, a *inglesa* alcançaria os bancos escolares, vindo praticamente a monopolizar o ensino de aquisição da escrita no mundo. Não foi diferente no Brasil, onde era utilizada nas escolas e no comércio até a chegada de um discurso de viés higienista que propunha, no início do século XX, um novo modelo, mais rápido, simples e legível: a escrita vertical. Pouco mais tarde, em meados do século, os modelos de letra de imprensa, ou bastão, começam a dominar o cenário nacional na instrução das primeiras letras. As crianças aprendem, num primeiro momento, as formas “mais simples” da letra de imprensa, para então, progressivamente, adquirirem a letra cursiva quando forem mais maduras e com suas capacidades cognitivas e motoras plenamente desenvolvidas.

Em pleno século XXI, os modelos de escrita perderam sua importância e, cada criança, aprende de acordo com a sua própria experiência durante o letramento escolar. Métodos de instrução são discutidos distanciadamente das questões formais e funcionais das letras, pois há bastante tempo a caligrafia tornou-se um campo hermético e restrito aos artistas e designers especializados no campo da tipografia.

De maneira sintética, esta é a história que vamos procurar conhecer melhor.



1. MODELOS CALIGRÁFICOS DO SÉCULO XVI

Este período marca a evolução e o desenvolvimento dos modelos caligráficos que formam não só as fontes tipográficas que conhecemos – e vemos nos livros, jornais e meios eletrônicos –, mas também a base da letra que escrevemos todos os dias. Nossa escrita, que produzimos diariamente com caneta ou lápis, é herdeira direta dos modelos cursivos desenvolvidos pelos grandes mestres citados neste capítulo.

Os tipos itálicos, integrantes de todas as boas fontes para tratamento de texto, são diretamente relacionados às formas derivadas dos modelos cursivos chancelarescos. Olhando detalhadamente, percebe-se que a cursividade é a característica fundamental deste modelo. Tipos itálicos buscam tal característica, não necessariamente a inclinação. Estamos expostos há tanto tempo aos tipos itálicos inclinados, que acabamos acreditando que *itálico* é sinônimo de inclinação. No entanto, sua natureza é a escrita chancelaresca, cursiva, fluida, vívida e dinâmica. A inclinação é apenas característica de um modelo caligráfico elegido como base.

Os alfabetos romanos, tal como os conhecemos, são construídos a partir de dois modelos distintos de letras: as *romanas*, oriundas da imponência e racionalização da *Capitalis Monumentalis*, tão marcante nos monumentos públicos do Império Romano; e as *itálicas*, resultado das transposições tecnológicas da escrita chancelaresca em caracteres tipográficos. Essas duas letras passaram a ser adotadas pelo emergente mercado editorial a partir do século XV, contrapondo-se ao modelo das *letras Góticas*, então amplamente utilizado. Os livros, que até pouco tempo eram verdadeiros “objetos de luxo”, com suas páginas em pergaminho, aplicação de folhas de ouro e encadernações imponentes, geralmente fruto do trabalho de monges copistas, agora passavam a ser impressos pelo método desenvolvido, no Ocidente, por Johannes Gutenberg (c. 1394–1468), entre aproximadamente 1452 e 1456. Esses traziam, em suas páginas, não somente a marca da nova tecnologia, como também o registro da perícia dos mestres calígrafos – que serviam de modelo –, dos gravadores de punções e matrizes – que reproduziam os modelos caligráficos em tipos móveis de metal – e dos impressores que desenvolviam a técnica gerando publicações adequadas ao gosto da época.

O século XV é conhecido como o grande século do Renascimento, quando diversas transformações sociais, econômicas e culturais passam a modificar para sempre o cenário europeu, rompendo progressivamente com os valores feudais e teocêntricos que caracterizaram a Idade Média. É o período de ascensão da burguesia, assim como é o período no qual as cortes absolutistas começam a se fortalecer, depois de séculos de domínio clerical. Essa época tão intrincada e instigante é também marcadamente híbrida, alimentada tanto pelas conquistas

tecnológicas vindas do Oriente, como pela permanência de cânones medievais e pelas promessas representadas pela conquista do Novo Mundo (PESSANHA, 1994; BURKE, 1999).

Nesse panorama, a região da Toscana, na Itália, experimenta crescente desenvolvimento. Cidades como Siena e, sobretudo, Florença, notabilizaram-se como centros econômicos e culturais. Entre os motivos para o progresso da região estão tanto prósperas administrações públicas, como o mecenato por parte de famílias abastadas, como os Médici, os Este e os Montefeltro, que souberam usar a arte como ferramenta política e de poder (BURKE, 1999). Atraídos pelas possibilidades de trabalho acenadas por príncipes e ricos burgueses, intelectuais, humanistas, arquitetos e artistas como Leon Battista Alberti (1404–1472), Fillippo Brunelleschi (1377–1446), Leonardo da Vinci (1452–1519) e Michelangelo Buonarroti (1475–1564) fizeram dessas cidades dois dos principais palcos do Renascimento.

Entretanto, se em Florença era possível ver e vivenciar as profundas transformações no campo da arquitetura, das artes visuais e da ciência, o mesmo não se pode dizer em relação à tipografia, recentemente desenvolvida na Alemanha. Entre os motivos prováveis, uma resistência dos mecenas em relação ao impresso produzido em série, que não seria, portanto, privilégio de uma única pessoa. Talvez esse fato ajude a explicar a permanência e o sucesso dos livros manuscritos na região da Toscana, mesmo após décadas do advento da prensa móvel (MANDEL, 2007).

Na Alemanha, Gutenberg e o restrito grupo de gravadores da Moguncia (Mainz) tentaram reconstituir fielmente, utilizando caracteres móveis fundidos em chumbo, não uma escrita gótica de uso corrente, mas um modelo utilizado em manuscritos litúrgicos de alto nível (HARRIS, 1995). A tipografia destes pioneiros estava muito próxima à caligrafia que os copistas utilizavam para produzir obras manuscritas luxuosas. Um modelo de escrita vertical, bastante modulada, pesada e rigorosa: a *Textura* (MANDEL, 2007).

Na Itália, as inovações oriundas do emergente ambiente gráfico foram bem recebidas ao norte, em cidades como Veneza e Roma. A tradição desta região na tipografia é notória, e muito se deve à presença de gravadores de punções e impressores, provenientes da Alemanha, que ali se refugiaram após o saque da Moguncia, em outubro de 1462. Entre eles, estavam os alemães Konrad Sweynheym (c.1415–1477) e Arnold Pannartz (?–c. 1476), e o francês Nicolas Jenson (c.1420–1480). Como os tipos góticos alemães foram rejeitados pelo ambiente cultural italiano, logo estes impressores se dedicaram à produção de uma tipografia que pudesse ser bem aceita pelos meios literários da região. Foram os pioneiros na adaptação da escrita humanista ao tipo de chumbo.

1.1. A Escrita Humanística

O Renascimento, como a própria palavra indica, está relacionado a uma idéia de retomada, de resgate de valores e de formas da antiguidade greco-romana, considerada pelos humanistas de então como a época áurea da humanidade, o exemplo a ser seguido. Os cânones clássicos apareciam não somente na pintura e na escultura, mas na escrita. Segundo Claude Mediavilla, a escrita humanística, mais do que uma progressão natural de um modelo caligráfico, é resultado de uma seleção cultural promovida em certos meios intelectuais e artísticos (MEDIIVILLA, 2005).

Se observarmos historicamente, a partir do século XIII, a transformação da escrita *Carolíngia* em escrita *Gótica* (*Blackletter*) está quase completa. O novo modelo caligráfico se caracteriza pela quebra — fratura — das curvas gestuais do traçado das letras (*ductus*); exibe uma modulação dura e rígida, deixa mais negra a cor da página de texto, apresenta várias ligaturas nas letras redondas e muitas abreviaturas. O modelo de escrita gótica é bem aceito em toda a Europa, com exceção da Itália. A rigidez de sua modulação e a fratura de suas curvas não harmonizam com o ambiente cultural e artístico crescente na região. Segundo Harris (1995), a clareza das inscrições clássicas visíveis em todo o país, o uso contínuo de uma letra larga e arredondada, chamada *Beneventana*, e a influência da minúscula *Carolíngia*, foram fatores que influenciaram na formação de um modelo gótico regional. A *Rotunda*, como ficou conhecida, diferia de suas contemporâneas góticas do norte pelo aspecto mais arredondado, aberto e legível, com menos modulação e rigidez.

Conforme Mediavilla, o importante centro intelectual da Universidade de Bologna foi o primeiro a assimilar a letra gótica, recriando-a sob a forma da *Gótica de Suma*, ou *Rotunda*. De provável influência no início do humanismo italiano, Bologna teve Francesco Petrarca (1304–1374) e Coluccio Salutati (1331–1406) como dois de seus mais célebres alunos. Na universidade, eles estudaram os textos antigos e, em particular, os manuscritos carolíngios.

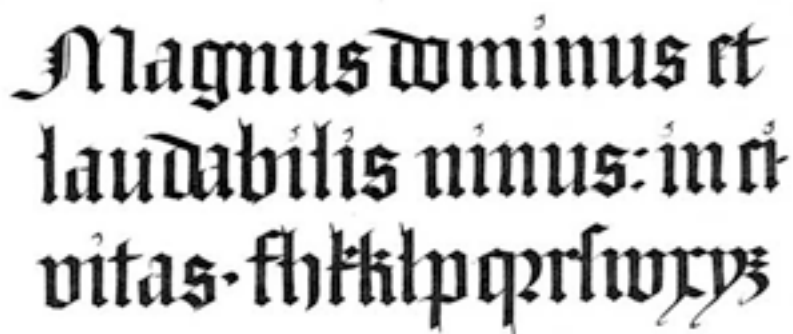


Figura 11. Manuscrito em Textura.
Fonte: MEYER (1959).

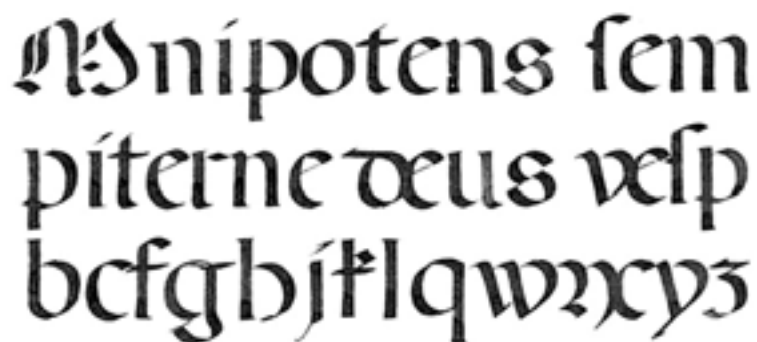


Figura 12. Manuscrito em Rotunda.
Fonte: MEYER (1959).

Em uma carta de 1366, enviada para seu amigo Giovanni Boccaccio, Petrarca decreta a fraqueza da escrita gótica:

[...] esta inconsistente e excessiva escrita, que é um privilégio dos escribas, ou melhor, dos pintores de nosso tempo, prejudica os olhos quando longe, e os cansa quando perto, foi desenvolvida por diferentes razões que não a leitura. (PETRARCA, apud PFLUGHAUPT, 2007, p. 22)

Na mesma carta, mais adiante, procura definir o novo modelo humanista como “outro tipo de escrita, refinada, clara, naturalmente adequada ao olho, e na qual as regras de ortografia e gramática sejam respeitadas” (apud PFLUGHAUPT, 2007, p. 23).

1.1.1. A Escrita Humanística Redonda (littera antiqua formata)

Os humanistas da Renascença buscaram um modelo de escrita que melhor representasse o pensamento que eles defendiam, que reconciliasse clareza e sobriedade. Assim, no início de século XV, alguns copistas italianos², inspirados na minúscula carolíngia, que parecia representativa dos valores da antiguidade clássica, desenvolveram o modelo de escrita *Humanística*.

Legítima herdeira da *Carolíngia*, a escrita humanística atinge sua perfeição formal ainda durante o Renascimento italiano, principalmente devido ao impulso do florentino Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380–1459), reconhecido como criador da *littera antiqua formata*. Notável calígrafo e copista, foi amigo próximo e sócio de Coluccio Salutati que, em 1402, transcreveu o tratado, *De verecundia*, utilizando uma minúscula inspirada no modelo carolín-

² Alguns humanistas eram também copistas, outras vezes trabalhavam junto à estes especialistas em escrita na reprodução de seus textos.

gio do século XI. No ano seguinte, Bracciolini transcreveu *Philippicae* e *Oratio in Catilinam*, de Cícero, no mesmo modelo caligráfico utilizado por Salutati. Estes são considerados os primeiros exemplos da escrita humanística redonda (PFLUGHaupt, 2007).

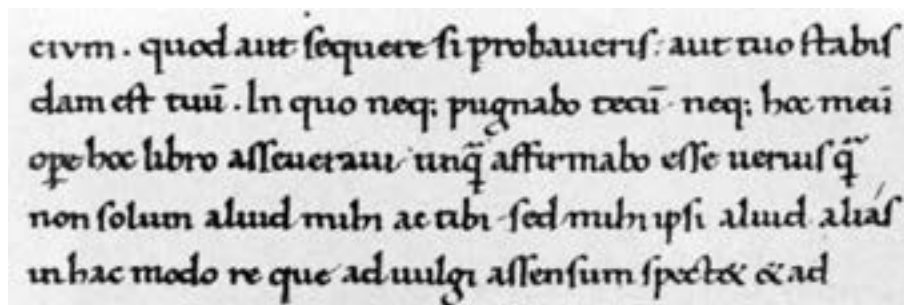


Figura 13. Detalhe de Cícero: *De Oratore*. Poggio, 1428.
Fonte: FAIRBANK (1968).

Outro amigo florentino de Bracciolini que teria desempenhado importante papel no desenvolvimento dos modelos caligráficos humanistas foi Niccolò Niccoli (1364–1437). Baseado na escrita carolíngia e na *Letra Mercantil* (gótica cursiva utilizada na Itália), ele teria desenvolvido uma empunhadura mais confortável da pena, inclinando ligeiramente o ângulo de escrita e possibilitando mais rapidez e agilidade na sua execução (FONSECA, 2008).

Segundo Laurent Pflughaupt, a sensível inclinação da minúscula carolíngia – que proporciona à escrita uma aparência natural e vívida – foi abandonada em favor da verticalização sistemática dos caracteres. Dotadas de serifas pronunciadas, as letras tornaram-se mais rigorosas e estáveis. Também nesta época, o “g” minúsculo, que até então era aberto, torna-se fechado em sua parte superior e no laço descendente, assim como a letra “V” se torna distinguível do “U”.

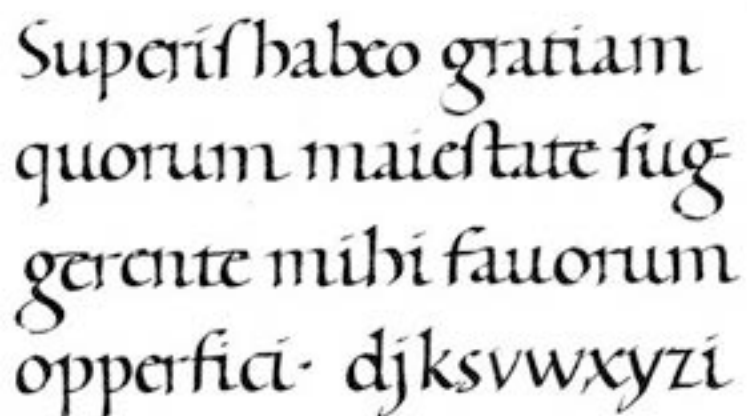


Figura 14. Manuscrito humanístico.
Fonte: MEYER (1959).

1.1.1.1. O Tipo Romano

No ano de 1465, no monastério de Subiaco, cidade não muito longe de Roma, os impressores Sweynheym e Pannartz inspiraram-se na *littera antiqua formata* para criar um tipo híbrido – um misto entre modelos góticos e humanísticos – bastante parecido com o que se tornou conhecido como tipo “romano”. As caixas altas, ou versais, que acompanhavam as minúsculas humanísticas foram baseadas nas capitulares romanas.

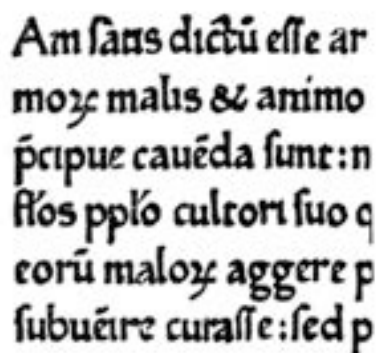


Figura 15. Tipo híbrido de Sweynheym e Pannartz, 1465.
Fonte: MEDIAVILLA (2005).

Pouco mais tarde, o francês radicado em Veneza, Nicolas Jenson, adaptou melhor a humanística redonda dos calígrafos para os tipos de chumbo.

Segundo Oscar Ogg, no ano de 1458, Nicolas Jenson – então mestre na Casa da Moeda de Tours – foi enviado pelo rei francês Charles VII, para Mainz (Alemanha), com a missão de aprender as novas técnicas de impressão nas oficinas de Gutenberg – onde teria sido colega de Sweynheym e Pannartz. Durante sua missão em Mainz, Charles VII faleceu. Cria-se então, um clima de incertezas na França levando Jenson a se estabelecer na Itália, onde o ambiente era mais estável e o mercado impressor estava em implantação. Mais tarde, já estabelecido na Itália, trabalhou na criação de um novo tipo de letra que se tornou o modelo de alfabeto romano conhecido até hoje. Nicolas eliminou as irregularidades típicas do manuscrito em *littera antiqua formata* – ainda presentes no tipo híbrido de Sweynheym e Pannartz – e referenciou seu tipo nas características lapidares das maiúsculas romanas. Estabeleceu, assim, o primeiro tipo baseado em ideais tipográficos escultóricos, rejeitando representações formais de modelos manuscritos. Pela primeira vez, as serifas das caixas altas lapidares foram introduzidas nas minúsculas e harmonizadas no conjunto do alfabeto (OGG, 1962).

O tipo de Jenson foi impresso pela primeira vez em 1470, na impressão da obra *De Evangelica Praeparatione*. Entre os anos de 1470 e 1480, Jenson trabalhou como gravador

de punções, editor e impressor, tendo produzido cerca de 150 edições apreciadas por tipógrafos de todo o mundo até os dias de hoje (MACMILLAN, 2006).

prouētum Israel etiam appella
uirtutis ufū. Iacob eīm athletā
quam appellationē primū hab
pro pietate labores ferebat. Q
speculationis fruebat' bonis: tū
premia beatitudinēq; ultimam

Figura 16. Tipo romano de Nicolas Jenson. *De Evangelica Praeparatione*, 1470.
Fonte: MEDIAVILLA (2005).

Trinta anos mais tarde, o gravador de punções Francesco Griffo (1450–1518), orientado pelo editor e impressor veneziano Aldus Manutius (1449–1515), produziu uma nova letra redonda baseada na tipografia de Jenson, utilizada em 1499 na impressão de *Hypnerotomachia Poliphili*. O modelo de Jenson foi redesenhado e refinado, tornando-se mais estável, regular e legível (SAUTÉ, 2004).

EL SEQVENTE triũpho nõ meno miraueglioso dl primo. Impo
cheegli hauea le q̃tro uolubile rote tutte, & gli radii, & il meditulo defu
fco achate, di cādide uēule uagamēte uaricato. Ne tale certamte gestioere
Pyrrho cū le noue Muse & Apolline i medio pulsate dalla natura ip̃sso.
Laxide & la forma del dicto q̃le el primo, ma le tabelle erāo di cyaneo
Saphyro orientale, atomato de scintillule doro, alla magica gratissimo,
& longo acceptissimo a cupidine nella sinistra mano.

Figura 17. Tipo romano de Griffo. *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.
Fonte: MANDEL (2007).

1.1.2. A Escrita Humanística Cursiva (*littera antiqua cursiva*)

A escrita humanística cursiva é derivada da humanística redonda e da gótica florentina cursiva. Foi bastante adotada nos séculos XV e XVI para registrar textos importantes, atos diplomáticos e breves emitidos pela chancelaria papal. Este período se caracteriza pela existência de dois modelos caligráficos principais. O primeiro deles é a escrita humanística redonda – *littera antiqua formata* –, desenvolvida pelo já citado Bracciolini. Suas letras são redondas, retas e regulares, com um conjunto inspirado nas formas da escrita carolíngia. O segundo modelo é a escrita humanística cursiva – *littera antiqua cursiva* –, de origem incerta.

Os primeiros modelos de *littera antiqua cursiva* apareceram por volta de 1416. Em seu estágio inicial, não se apresenta como uma “verdadeira cursiva”, nem como uma cancellaresca. Na maioria dos casos, aparece como uma escrita ligeira, quase reta, que se diferencia dos demais modelos pelos seus traços de ligação e por uma disposição mais apertada das letras. Com o passar dos anos, e provavelmente pelo efeito da aceleração do *ductus*, esta escrita adquiriu uma inclinação mais pronunciada e configurou seu aspecto cursivo definitivo. O desenvolvimento da escrita humanística cursiva a partir da humanística redonda é impreciso e dividido entre os estudiosos que valorizam Niccolò Niccoli como seu criador, em 1423, e os que defendem uma evolução natural do ductus humanístico quando executado com mais velocidade.

A despeito de sua origem, é legítimo afirmar que, no final do século XV, entre os vários modelos de escrita cursiva desenvolvidos, dois deles se destacaram: *cancellaresca formata*, reservada para os propósitos literários e textos mais importantes, e a *cancellaresca cursiva*, destinada ao trato diplomático, textos administrativos, breves e bulas papais. O primeiro modelo (*cancellaresca formata*) – relacionado ao cursivo de Niccolò Niccoli – apresenta formas pequenas e mais contidas, executadas com rapidez, leve inclinação com ascendentes e descendentes relativamente curtos e arrematados com serifas horizontais, ou angulares. Já o segundo modelo (*cancellaresca cursiva*) – desenvolvido pelos mestres calígrafos italianos Arrighi, Tagliente e Palatino entre outros – é mais compacto e angular. Suas letras longas apresentam extensões que se prolongam além da altura de letra, avançam acima ou abaixo das linhas de base e terminam em traços curvos característicos (PFLUGHAUPT, 2007).

1.1.2.1. A Escrita Cursiva de Niccolò Niccoli

O processo de transformação da escrita humanística em escrita cursiva e, mais tarde, em chancelaresca, constitui um tema bastante interessante. Como já foi comentado, para autores renomados, como Oscar Ogg, a origem da humanística cursiva está relacionada a Niccolò Niccoli. No entanto, como aponta Claude Mediavilla, esta tese não é aceita sem contestações, havendo duas correntes de pensamento. Uma delas, defendida pelo renomado historiador, paleógrafo e calígrafo inglês Alfred Fairbank, diz que não se pode afirmar que a chancelaresca de Arrighi provenha diretamente do modelo de Niccoli. Além disso, aponta que a humanística redonda, quando escrita com velocidade, tende de maneira totalmente natural para a cursividade:

[...] Existem nos livros do século XV inúmeros exemplos de uma escrita humanística reta que está prestes a se converter em cursiva e que poderiam apontar na direção de minha teoria. Os manuscritos de Pomponio Leto e de Marcus de Cribellariis são neste sentido exemplares. (FAIRBANK, apud MEDIAVILLA, 2005, p. 195)

A outra tese apontada está relacionada ao paleógrafo italiano Giulio Battelli (1932–1974), que atribui um papel mais importante a Niccoli, a quem considera como pai da humanística cursiva. No entanto, segundo o mesmo autor, a escrita chancelaresca não teria sua origem nas letras de breves, nem na cursiva. Seria uma decorrência da simplificação da escrita gótica de chancelaria.

Em seu livro *Caligrafia* (2005), Mediavilla salienta que pouco se sabe sobre a vida de Niccolò Niccoli. Ele não aparece em registros como escrivão profissional. Não trabalhou nem para o comércio, nem para os colecionadores e, por isso, não assinou a maioria de suas obras. Além disso, adotou o papel como substrato de seus escritos, abandonando o pergaminho – preferido pela maioria de seus contemporâneos –, fato que ocasionou a deterioração e desaparecimento de grande parte de suas originais.

Em todos os casos, a escrita atribuída a Niccoli não é *formata*, como a de Poggio. Trata-se de um modelo de escrita humanística cursiva repleta de resquícios góticos – motivo pelo qual lhe é atribuída a sua criação. Provavelmente, foi influenciado pela letra mercantil e, por um toque de genialidade, teria chegado à forma cursiva sem passar por estágios intermediários da humanística redonda, ou ligeiramente inclinados.

O modelo de humanística cursiva foi privilegiada pelos Médici e por grandes livreiros especializados em manuscritos, como Vespasiano da Bisticci. Ainda segundo Mediavilla, Coluccio Salutati teria inspirado Poggio e Niccoli. Enquanto o primeiro foi quem desenvolveu

a humanística em sua forma reta – *littera antiqua formata* –, o segundo teria criado a sua forma cursiva, a *littera antiqua cursiva* (MEDIÁVILLA, 2005).

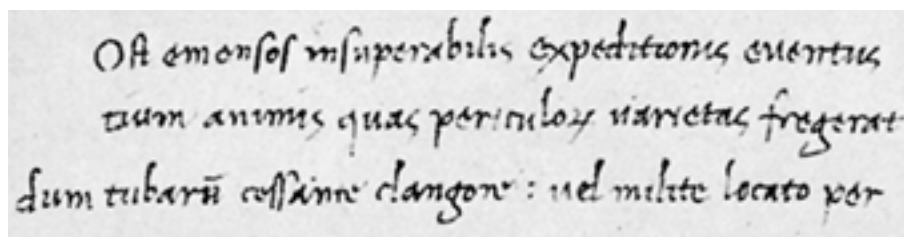


Figura 18. Humanística cursiva. Niccolò Niccoli.
Fonte: FAIRBANK e WOLPE (1960).

1.1.3. A Chancelaresca Formata e o Tipo Cursivo Aldino

Para a maioria dos autores, o modelo de escrita chancelaresca procede diretamente da letra dos breves apostólicos e, no seu princípio, era exclusiva da chancelaria do Vaticano. Graças a sua simplicidade e elegância, logo alcançou as secretarias dos principados e os ambientes intelectuais, que a imitaram e desenvolveram com ornatos e arabescos adicionais. Por outro lado, a chancelaresca literária – *cancellaresca formata* – é mais relacionada com a cidade de Veneza e com a caligrafia corrente nos meios eruditos e literários. Apresenta uma minúscula com aspecto bastante limpo, menos formal, com diversas ligaturas e desprovida de ornamentações. Sua letra maiúscula é vertical e com desenho baseado nas romanas (PENELA, 2006).

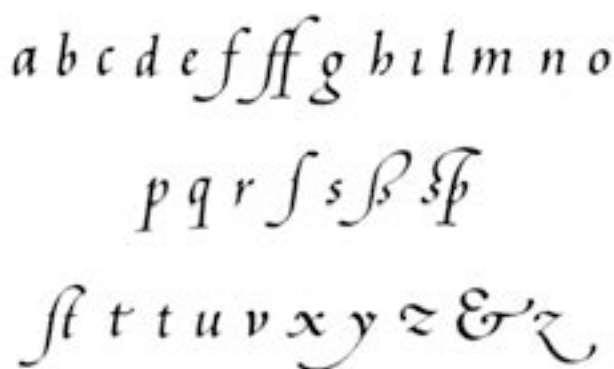


Figura 19. Chancelaresca formata.
Fonte: MEDIÁVILLA (2005).

Por volta do ano de 1500, em Veneza, Francesco Grifo gravou em metal o primeiro alfabeto cursivo, que aparece nos 23 caracteres cursivos presentes no frontispício do livro *Epistole*, impresso por Aldus Manutius. Logo depois, em 1501, Manutius lançou o célebre *Virgilio*, que inaugura sua coleção de livros com textos clássicos, publicados em pequenos formatos, *in-octavo* (MEDIÁVILLA, 2005). Em *Virgilio*, toda a composição dos textos é feita com o novo tipo cursivo de Grifo.

O modelo cursivo eleito por Manutius para seu livro foi a chancelaresca literária, ou informal, típica das primeiras edições dos textos clássicos, copiados e manuscritos pelos próprios acadêmicos e eruditos da época. Este modelo de escrita é de uso corrente, utilizado pelos estudantes e seus mestres, público-alvo das edições de bolso produzidas pela oficina aldina. A nova tipografia de Griffo e Manutius resulta pouco refinada e deselegante, apresenta elevado número de ligaduras – cerca de 65 pares –, fato que compromete sua funcionalidade. No entanto, possui boa legibilidade em corpos pequenos, ocupa menos espaço horizontal e, no geral, mantém a cursividade da escrita manual. Como no modelo manuscrito, enquanto as minúsculas são inclinadas e cursivas, suas maiúsculas são verticais e remetem às lapidares romanas. Apesar das inconsistências, o tipo aldino torna-se um modelo de tipografia no mercado impressor da época. Os tipos “itálicos”, como ficaram conhecidos, eram utilizados independentemente dos romanos redondos, sendo que os textos eram compostos, em sua totalidade, com os caracteres inclinados. A novidade foi copiada por toda a imprensa da Europa, fato que levou o inglês A. F. Johnson a batizar o século XVI como a “Época dos Itálicos” (LAWSON, 2005, p. 88).

Hic elegos? *impune diem consumpsit ingens*
Telephus? *aut summi plena iam margine libri*
Scriptus, *et in tergo nec dum finitus, Orestes?*
Nota magis nulli donus est sua, quam mihi lucus
Martis, *et æoliis vicinum rupibus antrum*

Figura 20. Tipo itálico de Griffo. *Virgílio*, 1501.
 Fonte: UPDIKE (1980).

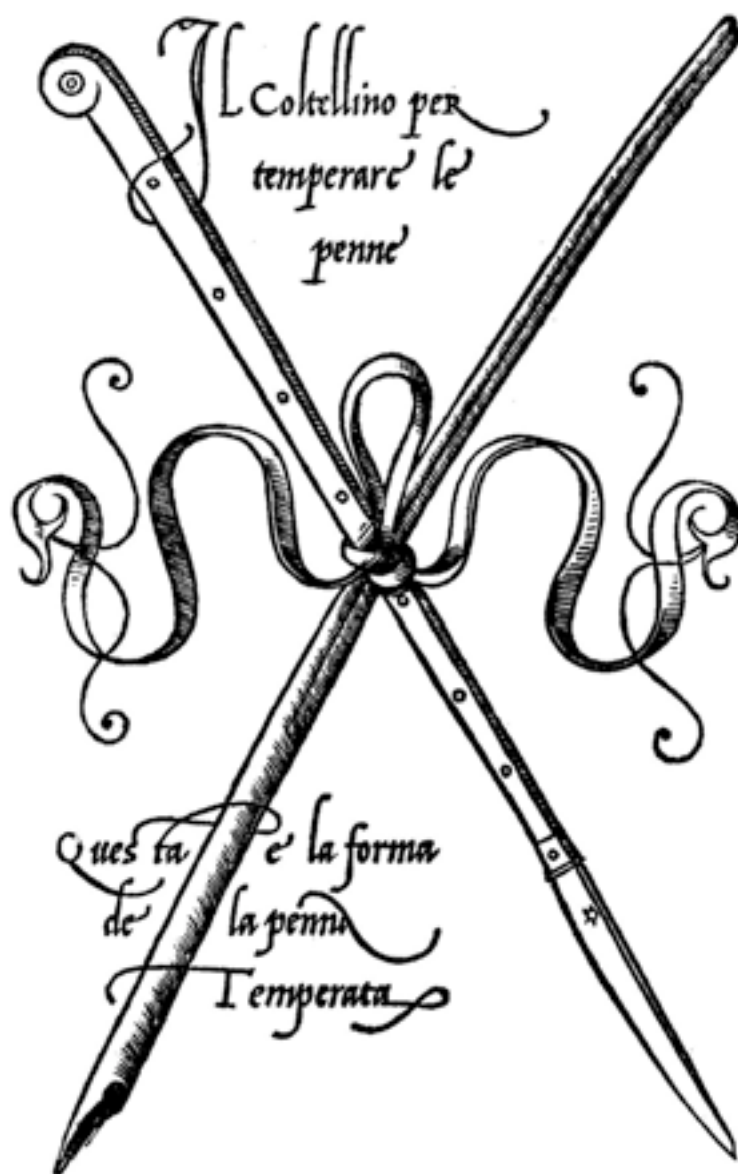


Figura 21. Os instrumentos dos mestres calígrafos. *La Operina* de Arrighi. Roma, 1522.
Fonte: OGG (1953)

1.1.4. A Chancelaresca Cursiva e os Mestres Italianos

O segundo modelo de escrita chancelaresca – *cancellaresca corsiva* – está fortemente associada à cidade de Roma, à chancelaria papal e, em particular, ao trabalho de três mestres calígrafos italianos: Ludovico degli Arrighi (1475–1527), Giouanniantonio Tagliente (1468–1527) e Giovambattista Palatino (c. 1515–1575).



Figura 22. Chancelaresca cursiva.
Fonte: MEDIAVILLA (2005).

A fonte inicial de pesquisa sobre o trabalho destes expoentes é o livro *Three Classics of Italian Calligraphy: An Unabridged Reissue of the Writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino* (1953), com selo da Dover Publications. O volume é uma edição fac-símile dos seus manuais de caligrafia impressos durante o século XVI. Tem introdução de Oscar Ogg e fechamento de A. F. Johnson, com breves biografias dos calígrafos e impressores, acompanhadas de transcrições e descrições técnicas das lâminas de cada manual.

Oscar Ogg (1953) inicia sua introdução dizendo que os volumes da edição são produto de três dos mais capazes praticantes da *cancellaresca corsiva*. Para ele, a forma básica deste modelo caligráfico é o desenvolvimento de um estilo predecessor. E isso é legítimo na história da escrita desde os tempos do alfabeto fenício até os dias de hoje. O modelo da *cancellaresca corsiva* está mais relacionado ao trabalho e desenvolvimento dos escribas humanistas, do que ao interesse pela antiguidade clássica. Um destaque entre os predecessores é Niccòlo Niccoli que, segundo Ogg, no início do século XV, estabeleceu em Florença uma escola de caligrafia baseada na minúscula carolíngia. Em decorrência da clareza e beleza das formas de seus modelos, sua popularidade e renome cresceram rapidamente, e seus discípulos prosperaram. Provavelmente, durante o pontificado de Eugenius IV (1431–1447), a escrita de Niccoli foi

adotada como modelo oficial para os breves da chancelaria papal – de onde deriva, aliás, o nome “chancelaresca”.

A partir de Ogg (*Ibid.*), foi possível levantar fontes para uma revisão bibliográfica mais abrangente, com o objetivo de apontar uma evolução dos modelos caligráficos no século XVI. Para tanto, entre importantes mestres da escrita neste período, julgamos relevante destacar também a obra de Giovan Francesco Cresci (c. 1534–1614). Embora seu modelo de chancellaresca não tenha sido tão prestigiado como os de Arrighi, Tagliente e Palatino, Cresci é citado por importantes estudiosos, como Osley (1980), Morison (1990), Mediavilla (2005) e Mosley (2006), como um renovador da escrita cursiva. Formamos então um grupo de quatro mestres calígrafos do Renascimento, o qual julgamos auxiliar na formação de um panorama sobre a escrita neste período.

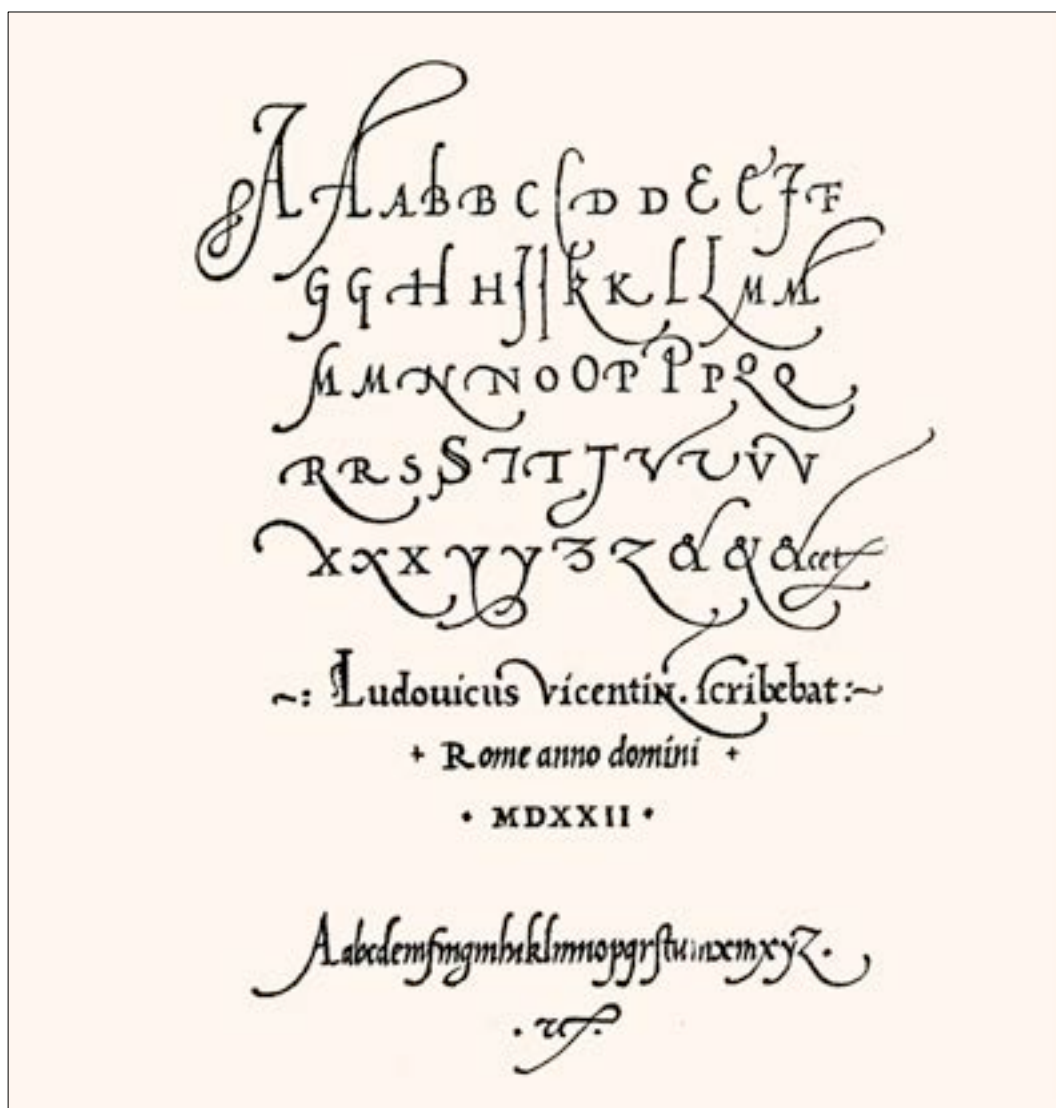


Figura 23. Página de *La Operina* de Ludovico degli Arrighi. Roma, 1522. Gravação em Madeira.
Fonte: OGG (1953).

1.1.4.1. Arrighi, o pioneiro

Os primeiros exemplos impressos da chancelaresca cursiva aparecem em 1522, e foram produzidos por Ludovico degli Arrighi. Nascido em Vicenza, em 1475 – daí ficou também conhecido como “Ludovico Vicentino” –, forma-se escrivão em Veneza e, por volta de 1511, consegue um cargo de escrivão na cúria papal em Roma. Segundo Ogg (*Ibid.*), Stanley Morison (1889–1967) teria declarado que Arrighi foi sábio o bastante para não encorajar ajudas mecânicas para executar uma bela caligrafia. Também que a sua cancellaresca não possui arcaísmos perigosos para os pesquisadores modernos que adotem seu modelo na busca de uma referência caligráfica simples e legível.

Seu livreto, de 1522, *La Operina, da Imparare di scriuere littera Cancellarescha* (*A Pequena Obra, para aprender a escrever a letra Chancelaresca*) é um belíssimo trabalho. Foi gravado com maestria, em 32 tacos de madeira, pelo renomado xilógrafo Ugo da Carpi (c. 1480–c. 1532) e impresso em Roma no ano de 1522. Nele, Arrighi define-se como um escritor de breves apostólicos e, apesar de gravado em placas de madeira, exibe toda a sua maestria na execução e ensino da *cancellaresca corsiva*. As instruções contidas na obra são consideradas tão simples e diretas, que ainda hoje o livro é utilizado³ como método caligráfico (LAWSON, 2005).

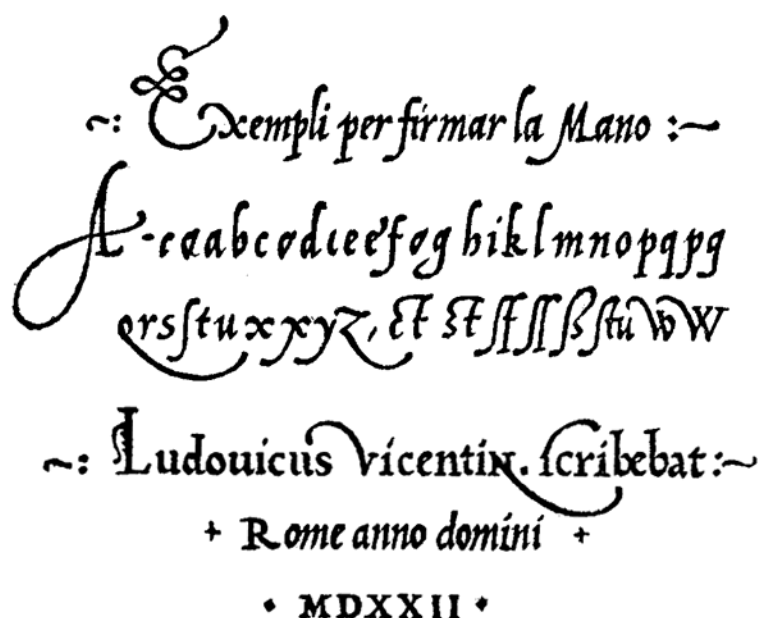


Figura 24. Chancelaresca de Arrighi. Gravação em madeira.
Fonte: OGG (1953).

³ Parte deste prestígio é devido ao empenho e habilidade de John Howard Benson, que traduziu *Operina* para a língua inglesa, mantendo o estilo de Arrighi e correspondendo ao original linha por linha.

Na segunda parte da obra de Arrighi – gravada e impressa originalmente em Veneza, no ano de 1523, em associação com o gravador Evstachio Celebrino, (atuante no séc. XVI) –, *Il Modo di Temperare le Penne*, aparecem algumas páginas compostas com um novo tipo chancelaresco. O primeiro tipo de Vicentino, gravado em metal, é muito interessante pela grande semelhança com sua letra manuscrita. É uma fonte estreita, de boa forma individual e ligeira inclinação. Os traços ascendentes apresentam os terminais em forma de lágrima no lugar dos arremates e, além das maiúsculas verticais, aparecem, pela primeira vez, as capitulares, ou maiúsculas, caudais.

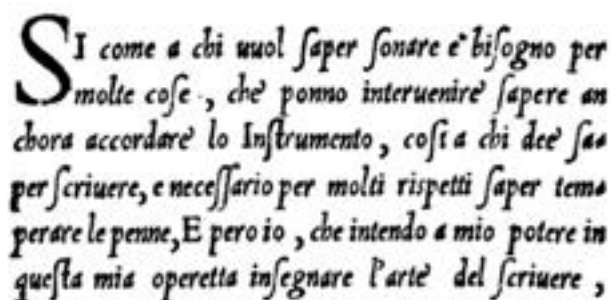


Figura 25. Tipo cursivo de metal de Arrighi. *Il Modo di Temperare le Penne*.
Fonte: OGG (1953).

O primeiro livro impresso totalmente composto com a tipografia cursiva de Arrighi é *Coryciana*, de 1524. Os tipos de metal utilizados na obra foram gravados pelo ourives Lautizio Perugino (atuante no séc. XVI) (PENELA, 2006). Trata-se de uma coleção de poemas em latim, escritos por Blodius Paladius. Admirado como um dos mais belos exemplares de livro impresso no Renascimento, *Coryciana* não é apreciado por mero acaso. É o produto de um impressor que já havia estabelecido a sua reputação como mestre calígrafo de extrema elegância (LAWSON, 2005).

A vida de Ludovico degli Arrighi é um completo mistério após o ano de 1527. Neste ano, ocorreu o saque de Roma pelo exército do *Condestável de Bourbon*, e é provável que Vicentino tenha falecido durante o conflito (MACMILLAN, 2006).

Devido ao estilo marcante da *cancellaresca corsiva* e ao seu método de produção, o estilo de Arrighi exerceu grande influência nos modelos caligráficos posteriores. Além disso, foi uma ilimitada fonte de inspiração para os tipos cursivos de metal, no início do século XX. A partir dos anos 1920, graças ao resgate de dois dos grandes calígrafos ingleses, Edward Johnston (1872–1944) e Alfred Fairbank (1895–1982), o programa de *type revival* da casa fundidora inglesa *Monotype* (liderado por Stanley Morison) passou a executar aquelas que são consideradas as melhores reedições das tipografias de Arrighi. A primeira foi a fonte *Blado*, de 1923, acompanhante itálica da

fonte *Poliphilus*, letra vertical baseada na romana de Aldus Manutius, de 1499. A fonte seguinte foi criada por Frederic Warde (1894–1939) em 1925, com matrizes gravadas pelo francês Charles Plumet. Batizada de *Arrighi*, tem como base a itálica que o italiano utilizou no livro *Coryciana*. A fonte *Arrighi* é a acompanhante da romana *Centaur*, de Bruce Rogers (1870–1957), baseada, por sua vez, no tipo romano de Nicolas Jenson, de 1469 (LAWSON, 2005).

Entre as recentes fontes baseadas no romano de Jenson e no itálico de Vicentino destaca-se a *Adobe Jenson*, desenhada por Robert Slimbach em 1995, e reconhecida internacionalmente como uma das melhores versões digitais deste conjunto. É interessante registrar também a versão fac-símile do designer James Grieshaber para a fundidora americana P22, *Operina Pro*, de 2005; com três versões digitais da caligrafia de Arrighi: *Operina Corsivo*, *Operina Fiore* e *Operina Romano*.



Figura 26. *Blado*. Monotype, 1923.
Fonte: do autor.



Figura 27. *Arrighi*. Monotype, 1925.
Fonte: do autor.

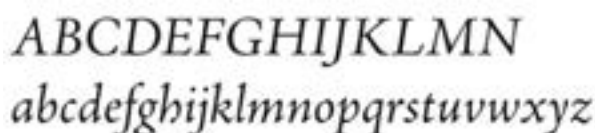


Figura 28. *Jenson*. Adobe, 1995.
Fonte: do autor.

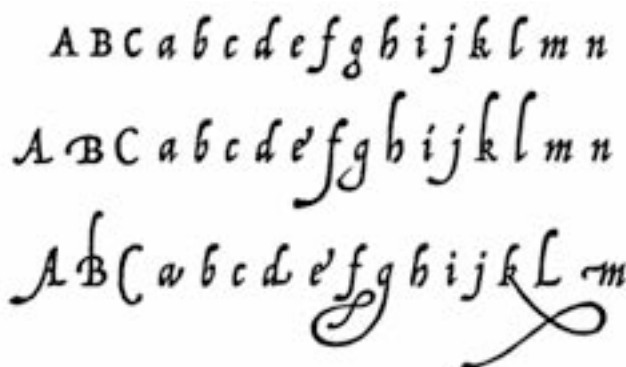


Figura 29. *Operina Pro* (*Corsivo*, *Fiore* e *Romano*). P22, 2005.
Fonte: do autor.

1.1.4.2. Tagliente, o desenvolvedor

O segundo volume da trilogia sobre os mestres italianos, apresentada por Ogg (1953), é a edição de 1531⁴, *Lo presente libro Insegna La Vera arte delo Excellente scrivere de diverse varie sorti di litere*, de Giouanniantonio Tagliente (publicado originalmente em 1524).

Entre os escribas do século XVI, Tagliente é quem, provavelmente, melhor personifica o título de “mestre calígrafo”. Foi, em primeiro lugar, um professor. Segundo Ogg, enquanto Arrighi se interessava por uma audiência mais privada, ele se dirigia para um público mais amplo. Ainda segundo Ogg, James Wardrop escreveu:

[...] Tagliente era um calígrafo por excelência, apto para encontrar o melhor onde pudesse. Ele era o mais satisfeito... se a letra chancelaresca apresentasse um certo frescor no floreio. (WARDROP, apud OGG, 1953, p. viii)

Pode-se notar que o trabalho de Tagliente é muito próximo do executado por artistas e estudiosos antecessores. Sua complexidade de ligaturas, rebuscamento e energia caligráfica não são de origem puramente romana; a base de seu estilo demonstra também uma grande influência dos estilos góticos do norte (OGG, 1953).

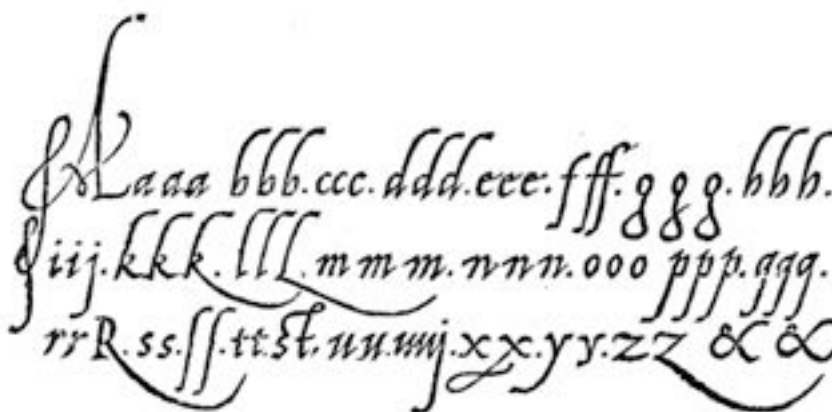


Figura 30. Chancelaresca de Tagliente. Gravação em madeira.
Fonte: OGG (1953).

Tanto quanto se sabe, sua carreira de professor não se restringiu apenas a Veneza, mas estendeu-se por toda a Itália, onde seus manuscritos originais tanto se espalharam que apenas um deles é conhecido atualmente. Trata-se de uma súplica ao magistrado veneziano Agostino Barbarigo, por um cargo como mestre escrivão em sua corte, recebendo 50 ducados ao ano (*Ibid.*).

⁴ Oscar Ogg cita que a edição é do ano de 1530; no entanto, o frontispício traz impressa a data de MDXXXI.

É importante registrar que a trajetória e o trabalho de Tagliente não são tão documentados e reverenciados quanto o de Arrighi. As reproduções de seu manual ilustram a sua maestria e perícia como calígrafo, até mesmo com certo exagero e rebuscamento. Tagliente parece complicar onde Arrighi foi mais simples e contido. Talvez por isso, os modelos cursivos de Arrighi foram mais aceitos e aproveitados nas transposições tecnológicas para tipos cursivos em metal, fotocomposição e meios digitais.

Ao menos uma fonte tipográfica é baseada indiretamente na letra de Tagliente, trata-se da acompanhante itálica da *Bembo*, produzida em 1929 pela Monotype (BRINGHURST, 2005).

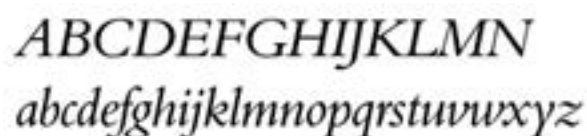


Figura 31. *Bembo italic*. Monotype, 1923.
Fonte: do autor.

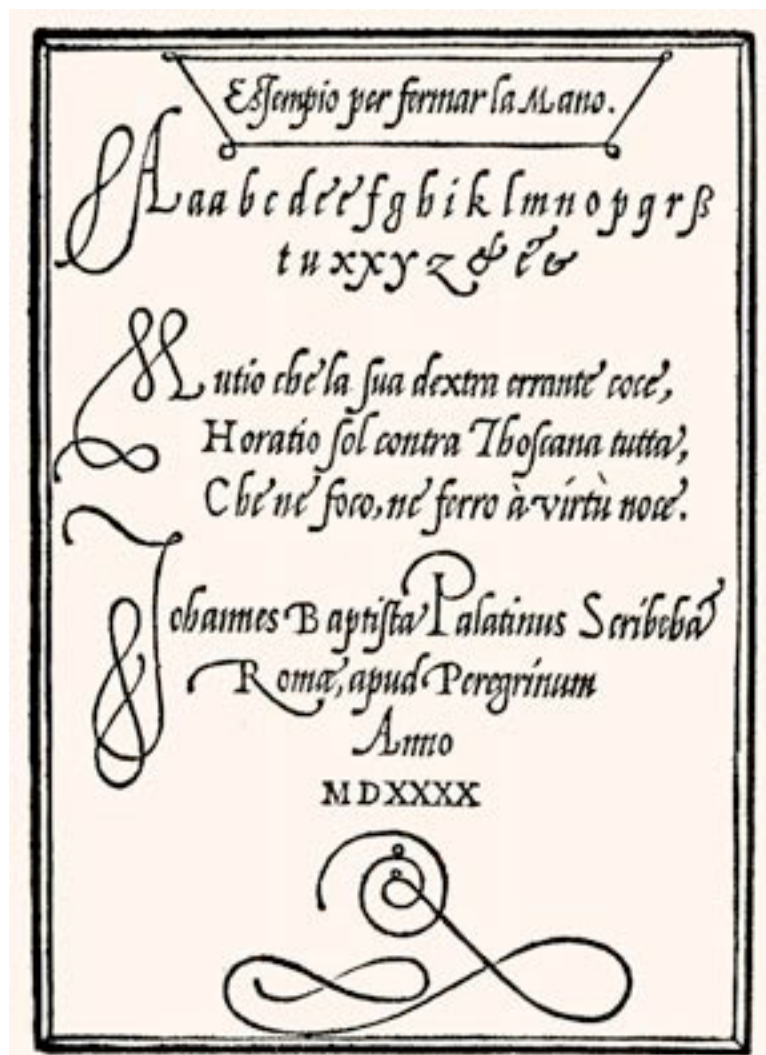


Figura 32. Chancelaresca de Palatino. *Libro Nuovo*. Roma, 1561. Gravação em madeira.
Fonte: OGG (1953)

1.1.4.3. Palatino, o intelectual

O terceiro volume, apresentado por Oscar Ogg, é a edição de 1561 do *Libro Nuovo d'Imparare a Scrivere Tutte Sorte Lettere Antiche et Moderne di Tutte Nationi*, originalmente publicado em 1540, por aquele que foi, provavelmente, o “calígrafo dos calígrafos”⁵, Giovambattista Palatino.

Palatino nasceu por volta de 1515, na cidade de Rossano, Calábria, vindo a falecer por volta de 1575, em Nápoles. Logo cedo, encontrou seu caminho junto à uma faixa mais alta da sociedade, que foi alcançada por Arrighi somente em seus últimos anos. Ele foi membro das academias, foi um poeta, um intelectual de interesses eruditos e de conexões políticas e sociais. Além de se dedicar à caligrafia e à impressão, foi secretário da *Accademia dei Sdegnati*, fundada por Claudio

⁵ Palatino assim foi considerado por James Wardrop, inglês historiador da caligrafia. (LAWSON, 2005, p. 124)

Tolomei durante o pontificado de Paulo III, cargo que provavelmente conquistou devido à convivência com políticos e intelectuais importantes do período (MEDIÁVILLA, 2005).

Antes dele, os autores dos manuais de escrita estavam interessados fundamentalmente na classe dos funcionários públicos e direcionaram sua atenção aos jovens que almejavam colocações nos novos postos burocráticos e de negócios, que encontravam-se em franca expansão.

Segundo Morison (1990), enquanto Arrighi e Tagliente se concentraram nos aspectos funcionais e decorativos da escrita, Palatino, com suas descrições eruditas e modelos de escrita de pouco valor prático, deixa claro que o seu entendimento de caligrafia se destinava a ocupar a inteligência do erudito e educado. Já nesta altura, a imprensa se ocupava de muitas das atribuições da escrita manual e Palatino buscou para a caligrafia um novo propósito e uma colocação mais elevada. Seu trabalho é diferente dos outros dois mestres em muitas maneiras, mas principalmente porque ele não apenas busca ensinar pelo texto e pelas lâminas em chancelaresca, mas também em todos os estilos de modelos caligráficos, antigos e modernos, das diferentes nações da Europa.

Para Ogg (1953), boa parte do livro de Palatino pode ser considerada por alguns apenas uma curiosa coleção, mas possui também valor prático. Mais ainda, não apresenta nada que não tenha sido pensado seriamente e executado com graciosidade. Enquanto Arrighi buscava a funcionalidade, a clareza e a velocidade, Palatino almejava também a beleza formal. E, para alcançar isso, estaria preparado para sacrificar parte de outras propriedades da escrita.

Palatino buscou deliberadamente superar seus antecessores. Seu livro juntou – e copiou – o melhor das duas obras anteriores numa combinação de manual para escrita chancelaresca e enciclopédia de modelos de escrita das diversas nações da época. Ele avançou na minúcia e detalhamento de suas instruções, assim como na variedade dos modelos. No entanto, sua dívida com Arrighi e Tagliente é considerável, sem ter sido devidamente reconhecida. Segundo Morison (1990), de Arrighi ele copiou a forma do livro, a ênfase na execução do estilo chancelaresco e boa parte de seu método; de Tagliente, ele tomou emprestado a idéia da variedade de estilos de escrita, e os três movimentos básicos de execução: *testa* (horizontal, batizado por Tagliente como *corpo*), *taglio* (vertical) e *traverso* (diagonal). Mas Palatino transcendeu-os totalmente no seguinte aspecto: a coerência lógica de sua abordagem. Sua obra incrementou o número de modelos e estilos, organizando o material numa ordem racional de escritas mercantis, vernaculares, estrangeiras e antigas. Ao contrário de Arrighi e Tagliente, que trataram a execução da chancelaresca de forma mais livre e emocional, Palatino desenvolveu seus precei-

tos sob uma fórmula rígida. Sua uniformidade no estilo, de traço claro, ângulo acentuado e contrastado, e a defesa do corte da pena ligeiramente oblíquo, cristalizaram e enrijeceram a gestualidade dos modelos de Arrighi e Tagliente. Tal como acontecia em outras artes, também na escrita surgia uma reação ao excesso de liberdades. Em tempos conturbados pela Contrarreforma, era natural a criação de restrições. A fórmula artificial de Palatino era um sinal da época (MORISON, 1990).

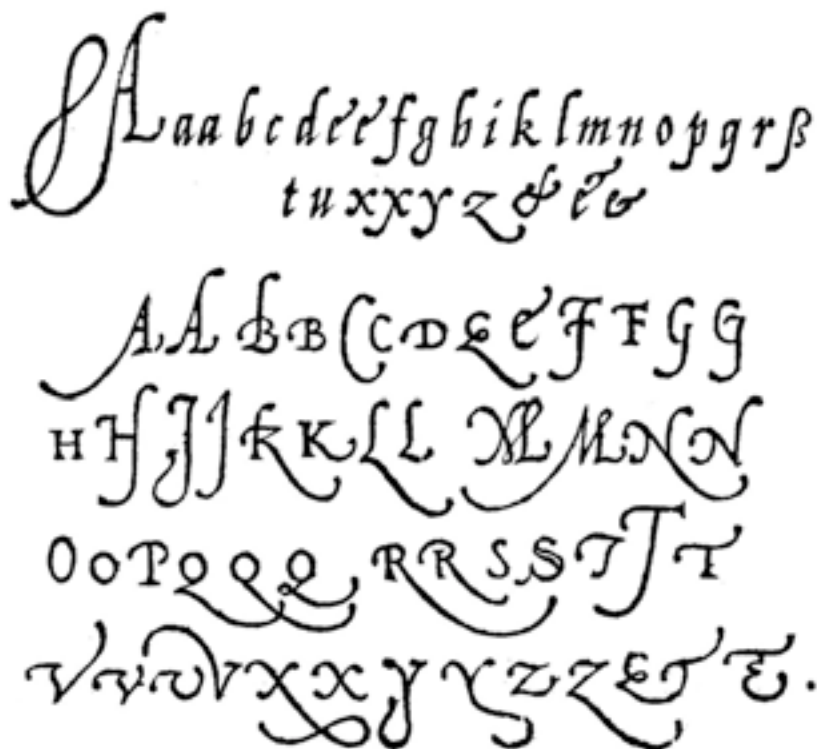


Figura 33. Chancelaresca de Palatino. Gravação em madeira.
Fonte: OGG (1953).

Entre os três manuais, o de Palatino foi o de maior êxito literário. Seu *Libro Nuovo* contabiliza cerca de dez reedições consecutivas (1540–1588), uma grande proeza para a época. A edição de 1545, impressa por Antonio Blado e dedicada ao cardeal Ridolfo Pio da Carpi, é a primeira edição ampliada, com cerca de 110 páginas, sendo 80 delas gravadas em madeira (MEDIIVILLA, 2005).

Em 1950, o trabalho deste grande mestre italiano inspirou o calígrafo e tipógrafo alemão Hermann Zapf na criação do tipo de metal *Palatino* [Figura 34], projetado para a fundidora alemã *Stempel* (LAWSON, 2005).

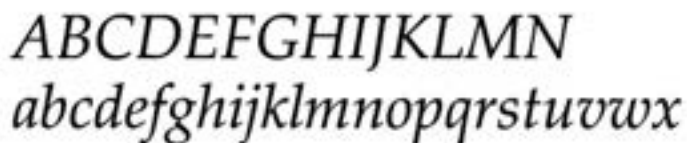


Figura 34. Fonte *Palatino italic*, Lynotype. Versão digital de 1986.
Fonte: do autor.

1.1.4.4. Cresci, o renovador

Iniciada em 1545, com o Concílio de Trento, a Contrarreforma católica atinge o seu apogeu no ano de 1560. Durante este período o ambiente em Roma torna-se bastante tenso e o modelo de escrita chancelaresca experimenta um declínio. Como quase tudo que não evolui, é possível que, após a rigidez racional implantada por Palatino, a chancelaresca viesse a desaparecer. No entanto, em 1560, Giovan Francesco Cresci lançou seu importante livro *Essempiare di piv sorti lettere* – impresso pelas oficinas de Antonio Blado (1515–1567) –, revigorando a influência do modelo. Segundo Mediavilla (2005), a obra foi uma verdadeira bomba nas pretensões de Palatino, inviabilizando uma revisão – e ampliação para mais de 200 páginas – de seu manual, que não encontrou apoio nem financiamento.

A renovação de Cresci estabeleceu um novo modelo de letra itálica que viria a influenciar toda a escrita na Europa durante a expansão comercial dos séculos XVII e XVIII. O legado de seu trabalho possibilitou que a chancelaresca deixasse de ser um modelo secular, rígido e estruturado, para se tornar uma verdadeira escrita cursiva italiana de cunho vernacular (OSLEY e WOLPE, 1980).

Como outros que o antecederam, Cresci também foi um escriba a serviço da corte papal. Nasceu em Milão, por volta de 1534–5, onde foi educado e faleceu em cerca de 1614. Em meados de 1552, seu pai – que fora agente e procurador dos cardeais Salviati e Cibó – levou-o para Roma, onde passou a maior parte de sua vida. Possivelmente por suas excelentes ligações, já em 1556, tornara-se escrivão na Biblioteca do Vaticano e, em 1560, sua destacada atuação lhe possibilitou uma dupla nomeação para a Capela Sistina.

Conforme Mediavilla (2005), o novo modelo cursivo de Cresci, batizado de *cancellaresca moderna* ou *testegiatta*, é facilmente reconhecido por suas ascendentes exageradas e arrematadas em forma de gotas elípticas. A *testegiatta* marca o fim de um período, entre o século XVI e o início do século XVII. No desenvolvimento que se segue, a partir de então, a chancelaresca clássica deixará de aparecer.

Essempiare di piv sorti lettere foi publicado 12 anos após a primeira edição do manual de Vespasiano Amphiaero (c. 1490–1563), *Vn Novo Modo d’Insegnar a Scrivere et Formar Lettere di Piv Sort* (Veneza, 1548), do qual empresta o formato horizontal, de inspiração epistolar. Tanto o modelo quanto o método de Amphiaero tinham franca influência de Tagliente, no entanto ele inovou ao misturar a chancelaresca clássica com elementos da gótica jurídica, desenvolvendo um modelo híbrido (*bastarda*⁶) que se destacava. Cresci observou esta inovação e, provavelmente, buscou avançar na descoberta de seu antecessor. Como observado por Morison (1990), ele foi mais longe e apresentou em *Essempiare* o desenvolvimento – com aparente influência barroca – de um novo modelo da chancelaresca da Renascença, repleto de inovações e qualidades que lhe proporcionaram grande aceitação para uso comercial e de correspondência. Algumas das edições de *Essempiare* foram concomitantes às edições de Palatino e Amphiaero, e foi entre eles que Cresci estabeleceu sua competição, principalmente com Palatino.

Autor de três livros-manuais⁷ e de dois controversos artigos⁸ sobre a escrita, Cresci muitas vezes criticou também seus pupilos. Em *Avertimenti* (Veneza, 1579), foi contundente sobre a fraqueza e falta de atributos de seus alunos, e até mesmo de seus pais. Filhos de pais acostumados a comer, beber e dormir demais são incorrigíveis, tolos e pobres de visão – ele afirmou. E disse mais: “uma dieta incluindo a cebola e o alho levaria a uma falta de disposição e habilidade necessárias na arte da escrita, e, aos canhotos faltavam talentos imprescindíveis, como a imaginação e a flexibilidade que a mão exige durante a escrita”. Criticou duramente também o trabalho de mestres anteriores. Para ele, os modelos tradicionais – de Arrighi, de Tagliente e principalmente o de Palatino – eram lentos e sem energia, formados por letras muito estreitas e angulares, o que dificultava a união de uma letra com a outra. A preparação da pena era de-

⁶ Tanto Cresci quanto Palatino referem-se à chancelaresca do outro como “Bastarda”, fato que, segundo Morison (1990), não facilita a definição deste termo impreciso. Conforme Harris (1995), a *bastarda* está relacionada aos modelos cursivos mais práticos, derivados de uma escrita original mais formal. Ou seja, escritas “paralelas” e auxiliares para textos menos importantes do dia a dia. Estes submodelos geralmente são híbridos, combinam características cursivas e formais, e evoluem para escritas independentes então classificadas de *bastardas*. O termo surge pela primeira vez, provavelmente, para nomear a *Bastarda de Secretaria*, na Inglaterra do século XIV, que ficou conhecida com *Bastard Secretary*.

⁷ *Essempiare...*, Roma, 1560; *Il Perfetto Scrittore*, Roma, 1570; *Il Perfetto Cancellaresco Corsivo*, Roma, 1579.

⁸ *Avertimenti*, Veneza, 1579; *L’Idea... dello scrivere*, Milão, 1622 – póstumo – (OSLEY e WOLPE, 1980).

masiada larga e quadrada, gerando um traçado pesado e repleto de ângulos aparentes (OSLEY e WOLPE, 1980).

Seu modelo chancelaresco rapidamente alcançou a preferência das classes cultas da Itália, França, Holanda e Inglaterra, influenciando inclusive – mesmo que parcialmente – as escritas da Inglaterra e dos Estados Unidos desenvolvidas durante os séculos XVIII e XIX. Ele introduziu uma letra com forma mais arredondada, ligações mais fáceis de executar e uma inclinação do eixo mais acentuada, tornando a execução de seu modelo mais rápida para escrever. Segundo Morison (1990), uma das características mais notáveis da chancelaresca de Cresci é o destaque na parte superior das hastes ascendentes – daí o nome *testeggiata* – de *b*, *d*, *h* e *l*; as ascendentes são curvadas para a direita e arrematadas em forma de gota, estes arremates são mais negros, redondos e pesados, resultado de um maior depósito de tinta – que então era mais líquida e favorável à pena preparada com uma ponta mais fina, arredondada e flexível. As maiúsculas de Cresci apresentam traçados inusitados e rebuscados, muitas vezes floreados e arrematados com as gotas negras, ora nos ascendentes ora nos terminais inferiores e nas caudas.

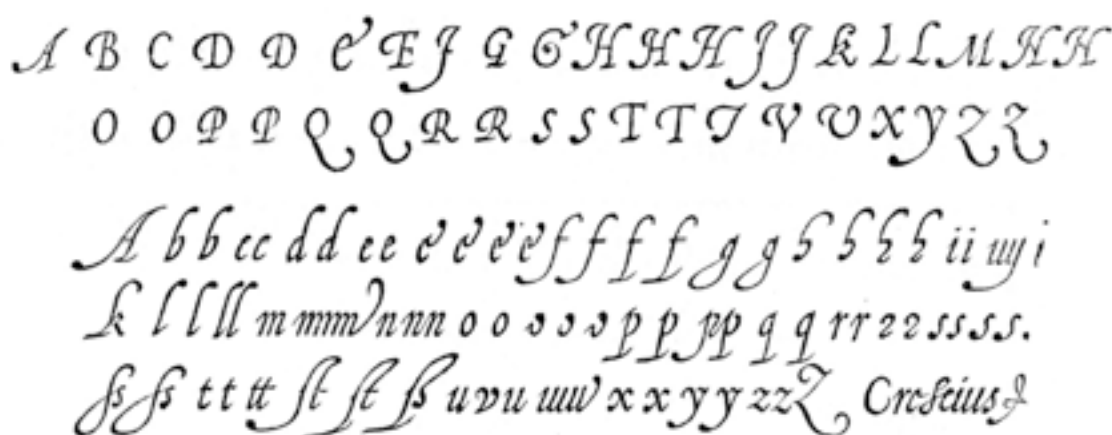


Figura 35. Chancelaresca de Cresci. Gravação em madeira. *Il Perfetto Scrittore*, Roma, 1570.
Fonte: Miland Publishers Nieuwkoop, Facsimile (1972).

Pelo menos sete edições do *Essempiare* foram publicadas em Roma e Veneza, entre 1560 e 1600. Uma década após sua primeira publicação, Cresci lançou seu trabalho mais ambicioso: *Il Perfetto Scrittore* (Roma, 1570). Conforme Morison (1990), foi impresso privadamente “*In Roma in casa del proprio autore & intagliato per l'Eccellente intagliator M. Francesco Aureri da Crema*”, que também foi o gravador da publicação anterior.

O manual de Cresci consultado nesta pesquisa é *Il Perfetto Scrittore* (Rome, 1570), uma edição fac-similar de 1970, editada por Miland Publishers, em Nieuwkoop, Holanda.

Il Perfetto Scrittore é composto de duas partes. A parte I é composta por vários modelos das escritas comerciais e cursivas. Na parte II, Cresci apresenta seu trabalho sobre as capitais romanas, resultado de um profundo estudo nos monumentos romanos, tais como a coluna de Trajano. Não é mais um tratado sobre as proporções geométricas da capitais, como alguns de seus predecessores já haviam publicado⁹, mas sim um minucioso e muito bem executado letreiramento (*lettering*)¹⁰ baseado na habilidade manual e no refinamento ótico.



Figura 36. Cresci. *Esemplare di piv sorti lettere*, Roma, 1560. Gravação em madeira.
Fonte: OSLEY e WOLPE (1980).

⁹ Fra Luca de Pacioli (1445–1517) *De Devina Proportione*, 1509; Albrecht Dürer (1471–1528), *Underweysung der Messung mit Zirkel und Richtscheit*, 1525; Geofroy Tory (1480–1533) *Champfleury: Auquel est contenu Lart & Science de la deue & vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnées selon le Corps & Visage humain*, 1529.

¹⁰ O termo letreiramento (*lettering*) refere-se aqui a técnica manual para obtenção de letras únicas a partir do desenho, onde as partes significativas das letras são resultante de mais de um traço. Diferentemente da escrita manual e da caligrafia onde as partes significativas das letras são resultantes de apenas um traço central. (FARIAS, 2004; ESTEVES, 2010)

Foi justamente o modelo de alfabeto clássico e versal, apresentado por Cresci na parte II de *Il Perfetto Scrittore*, que inspirou o designer de tipos norte-americano Garrett Boge. Sua fonte digital *Cresci* [Figura 37] foi projetada para a LetterPerfect em 1997.



Figura 37. Fonte *Cresci Regular*, LetterPerfect, 1997.
Fonte: do autor.

1.1.5. Apontamentos sobre a Escrita Humanística

Com base nos dados apresentados sobre os modelos caligráficos do Renascimento, podemos apontar as seguintes constatações:

- A escrita humanística possui suas minúsculas derivadas da escrita carolíngia e versais das capitulares lapidares romanas. Estabelece-se em dois modelos correntes, a escrita humanística redonda, de uso literário e erudito, com formas bastante verticais e redondas (*littera antiqua formata*); e a escrita humanística cursiva (*littera antiqua corsiva*), de cunho particular – provavelmente relacionada ao trato notarial e administrativo –, mais inclinada e estreita;
- O modelo de escrita humanística cursiva derivou-se em dois modelos principais, chamados de “chancelarescos”. A chancelaresca literária, (*cancellaresca formata*), relacionada à cidade de Veneza, estabelece-se nos meios literários e eruditos, apresentando formas limpas e pouca ornamentação. Sua letra maiúscula é vertical e baseada nas romanas. Foi ela que serviu de base aos tipos cursivos de Grifo e Manutius. O outro modelo é a chancelaresca cursiva (*cancellaresca corsiva*), fortemente associada à cidade de Roma e à chancelaria Papal. Apresenta formas mais elaboradas e cursivas, é mais compacta e seus terminais geralmente são mais pronunciados e curvos. Suas maiúsculas também são verticais; no entanto, mais elaboradas e caudais. É o modelo inspirador dos mestres calígrafos apresentados nesta pesquisa. Além disso,

é importante referência na construção dos caracteres itálicos que constituem muitas fontes tipográficas contemporâneas.

- A chancelaresca, de um modo geral, é traçada com a pena num ângulo entre 35° e 45° em relação a linha de escrita. Suas letras são executadas quase sempre por um único traço, levantando a pena o mínimo possível. As letras *formata* podem ser diferenciadas pela arremate em serifa, e as *cursiva* pelas hastes terminadas em traço curvo. Seus modelos podem ser classificados como:

Chancelaresca Formata – é uma escrita quase reta, limpa, redonda (construída sobre um módulo próximo ao quadrado) com letras não ligadas. As ascendentes são arrematadas com serifas triangulares, geralmente para a esquerda. As descendentes são arrematadas com um traço horizontal. Tanto as ascendentes quanto as descendentes são mais contidas, além disso, o desenho do *g* é diferente do modelo cursivo. A escrita *formata* apresenta um resultado final de estabilidade e suavidade.

Chancelaresca Cursiva – é relativa aos modelos de Arrighi, Tagliente e Palatino. Sendo que o de Palatino é mais angular e rígido, traçado com uma pena de ponta larga em corte oblíquo, enquanto os outros dois utilizam penas de ponta larga e reta. A chancelaresca cursiva apresenta uma proporção mais estreita com hastes pronunciadas que avançam, por um corpo ou mais, terminando em um traço curvo característico. Suas letras são ligadas e o *g* possui um desenho particular.

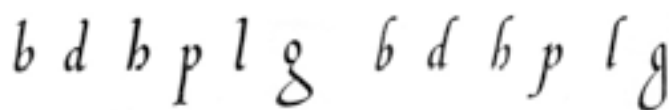


Figura 38. Chancelaresca: à esquerda, letras em *formata*; à direita, letras em *cursiva*.
Fonte: do autor.

Chancelaresca Bastarda – é um modelo intermediário, com proporção estreita, como a cursiva, e hastes mais contidas como a formata, além disso, seu *g* aparece com o desenho da formata.

Chancelaresca Moderna – é o modelo de Cresci, que aparece em 1560. Possui contraste mais sutil, próprio da pena mais apontada e flexível, e suas hastes são arrematadas com gotas características. Segue o desenho do *g* característico da cursiva e apresenta desenhos

alternativos para o *e*, o *h*, o *p*, e o *r*. Segundo nossos levantamentos, este é o modelo que será desenvolvido, principalmente por mestres holandeses e franceses, no período barroco. A evolução dos modelos italianos se completará na conformação do estilo que ficou conhecido como *Copperplate*, ou *Letra Inglesa* (*English Round Hand*). Na Figura 39, podemos observar uma síntese da evolução neste período, a partir da letra carolíngia.



Figura 39. Evolução do traçado até o século XVI: carolíngio (séc. XI), chancelarescas de Arrighi (1520) e Cresci (1570).
Fonte: do autor

O trabalho dos grandes mestres do Renascimento foi, sem dúvida, de grande importância, tanto para a tipografia quanto para a caligrafia.

Na tipografia, enquanto os primeiros tipógrafos do norte da Europa copiaram os traços estruturados das letras góticas, os italianos iniciaram o refinamento de suas formas manuscritas. Em Veneza, Nicolas Jenson e Aldus Manutius desenvolveram alguns dos mais influentes desenhos de tipos romanos. Apesar de baseados nas formas da escrita humanística (*littera antiqua*), estes tipógrafos não apenas a imitaram. Ao invés disso, regularizaram seus traços em formas que eram mais esculpidas que manuscritas. Segundo Willen e Strals (2009), essa transformação, da escrita ao tipo de metal, reflete uma abordagem clássica e racionalista, tão importante que definiu as novas ferramentas e o método utilizados na produção tipográfica. O refinamento do processo escultórico dos tipos de metal trouxe uma nova mecanização às formas das letras, desvinculou o tipo da pena e preparou o terreno para o desenvolvimento que seguiu. Entre os modelos humanistas, a chancelaresca de Arrighi foi a escrita mais prestigiada. Inegavelmente, a simplicidade e clareza de suas formas foram fundamentais para sua perpetuação. No período seguinte, a região de Flandres e os Países Baixos, adotaram os valores humanistas italianos e desenvolveram tanto a caligrafia, quanto a tipografia, oriundas de Veneza e de Roma. Também na França, o trabalho destes mestres gerou grande entusiasmo, sobretudo, junto aos tipógrafos e impressores. Durante os séculos XVI e XVII, marcos universais da tipografia foram desenvolvidos por nomes como, Geoffroy Tory (c. 1480–1533), Simon de Colines (c. 1480–1546), Claude

Garamond (c. 1480–1561), Robert Estienne (c. 1503–1559), Robert Granjon (c. 1513– c. 1580). Baseados nos tipos romanos de Manutius e na escrita chancellaresca de Arrighi, Tagliente e Palatino, os novos tipos franceses aliaram o rigor de suas origens góticas ao frescor da escrita humanística, consolidando a estrutura do alfabeto romano tipográfico, tal qual conhecemos nos dias de hoje. Na figura 27, a seguir, a amostra dos itálicos de Garamond ilustra o apuro francês no desenho de tipos praticado no Renascimento.

*hoc dignissimum ac ut
enter tradidisse uidetur
di philosophi atque ma
bi duplicatio dicitur, u
neas proportionales te
Ascalonita Archimedi
singulorum exposueru
Nullus siquidem eorum
quirendis eiusmodi*

Figura 40. Exemplo de tipo itálico de Garamond, c. 1530.
Fonte: MANDEL (2007).

Na caligrafia, as escritas humanistas marcaram o início da formação de modelos e métodos para o ensino da escrita. O desenvolvimento destes métodos e modelos formará as bases do ensino escolar da escrita no mundo. Como veremos mais adiante, ainda hoje a escrita itálica é defendida como um dos modelos mais práticos na formação de uma letra pessoal eficiente e legível.



2. MODELOS CALIGRÁFICOS DOS SÉCULOS XVII E XVIII

Ainda durante o século XVI, o entusiasmo gerado com as publicações dos grandes manuais caligráficos italianos foi seguido em diversos países da Europa: nos Países Baixos por Gerardus Mercator (1512–1594) com *Literarum Latinarum, quas Italicas cursoriasque vocant, scribendarum ratio* (1540); na Espanha por Juan de Yciar (1522–1590) com *Recopilación subtilíssima* (1548) e *Arte subtilíssima* (1550) e Francisco Lucas (1540–?) com *Arte de Escrevir* (1571); na Alemanha por Caspar Neff (atuante no período) com *Thesaurium artis scriptoriae* (1548); na França por Pierre Hamon (c. 1530–c. 1569) com *Alphabet de l'invention des lettres en diverses escritures* (1561); e na Inglaterra com *A Booke Containing Divers Sortes of Hands* (1570) por Jehan de Beaulchesne (1538–1620) e John Baildon (atuante no período) (JACKSON, 1981; MEDIAVILLA, 2005; CLAYTON, 1999).

Com a adoção do romano humanista e das escritas itálicas como modelos para o design de tipos, os impressores italianos praticamente padronizaram a aparência da palavra escrita em quase toda a Europa. Apenas na Alemanha – onde os impressores desenvolveram a grande maioria de seus tipos de metal baseados na antiga escrita gótica – outra grande vertente caligráfica sobreviveu e se manteve: a *blackletter*. Com o amadurecimento da técnica tipográfica e a popularização do livro impresso, a caligrafia deixa de ser mandatária no negócio livresco e, assumindo seu caráter utilitário, torna-se cada vez mais restrita à influência na escrita pessoal da escola, assim como na escrita comercial dos escritórios contábeis e de advocacia (MEDIAVILLA, 2005; JACKSON, 1981). Em retrospectiva, podemos dizer que as formas arredondadas – de ligaturas mais fáceis e uma inclinação maior – do modelo itálico de Cresci, estabeleceram-se como o padrão italiano mais influente durante a expansão comercial dos séculos XVII e XVIII. Anunciando o Barroco que se aproximava, seu estilo aboliu o academismo formal de Palatino, substituindo o corte da pena com ponta quadrada e larga de seu antecessor por uma pena finamente preparada com ponta mais estreita, arredondada e suficientemente flexível para responder a pressão e fluência de seu arrojado modelo de itálica mais inclinada e exuberante com seus ascendentes em gota, a *testegiatta* (CLAYTON, 1999; JACKSON, 1981). É legítimo considerar que os modelos de Cresci foram os precursores e principais referências dos modelos que se formariam no século XVII, assim como da *English Round Hand* do século XVIII e até mesmo da escrita *Spenceriana* do XIX. Ele foi o primeiro dos grandes calígrafos italianos a aproveitar-se da novíssima técnica de gravação em cobre, que revolucionaria a caligrafia nos séculos seguintes.

Segundo Morison (1990), Cresci utilizou-se da técnica do *copperplate* na Parte II de seu *Il Perfetto Scrittore* (Roma, 1570) [Figura 41]. O segundo conjunto desta parte do manual apresenta um exuberante alfabeto de maiúsculas entrelaçadas, uma prova de seu virtuosismo. Cresci utilizou sua engenhosidade e apuro técnico para adornar as maiúsculas chancelarescas, e o resultado é impressionante. Suas letras *entrelac*, ou *cadeaux*, gravadas em cobre, são emolduradas por elaboradas bordas barrocas. Tanto o trabalho de Cresci no entrelaçamento intrincado de suas capitais, quanto as molduras que as envolvem são amostras de um verdadeiro *tour de force* da técnica caligráfica e da gravação em metal [Figura 42]. Algumas dessas molduras apresentam ora o monograma, ora as iniciais de seu gravador: Andrea Marelli (atuante no período) (MORISON, 1990). Como veremos, em cada um dos manuais clássicos de caligrafia, os mestres buscarão demonstrar a sua habilidade na criação de novos alfabetos decorados.



Figura 41. Frontispício de *Il Perfetto Scrittore*, 1570. Gravação em metal.
 Fonte: CRESCI (1972).

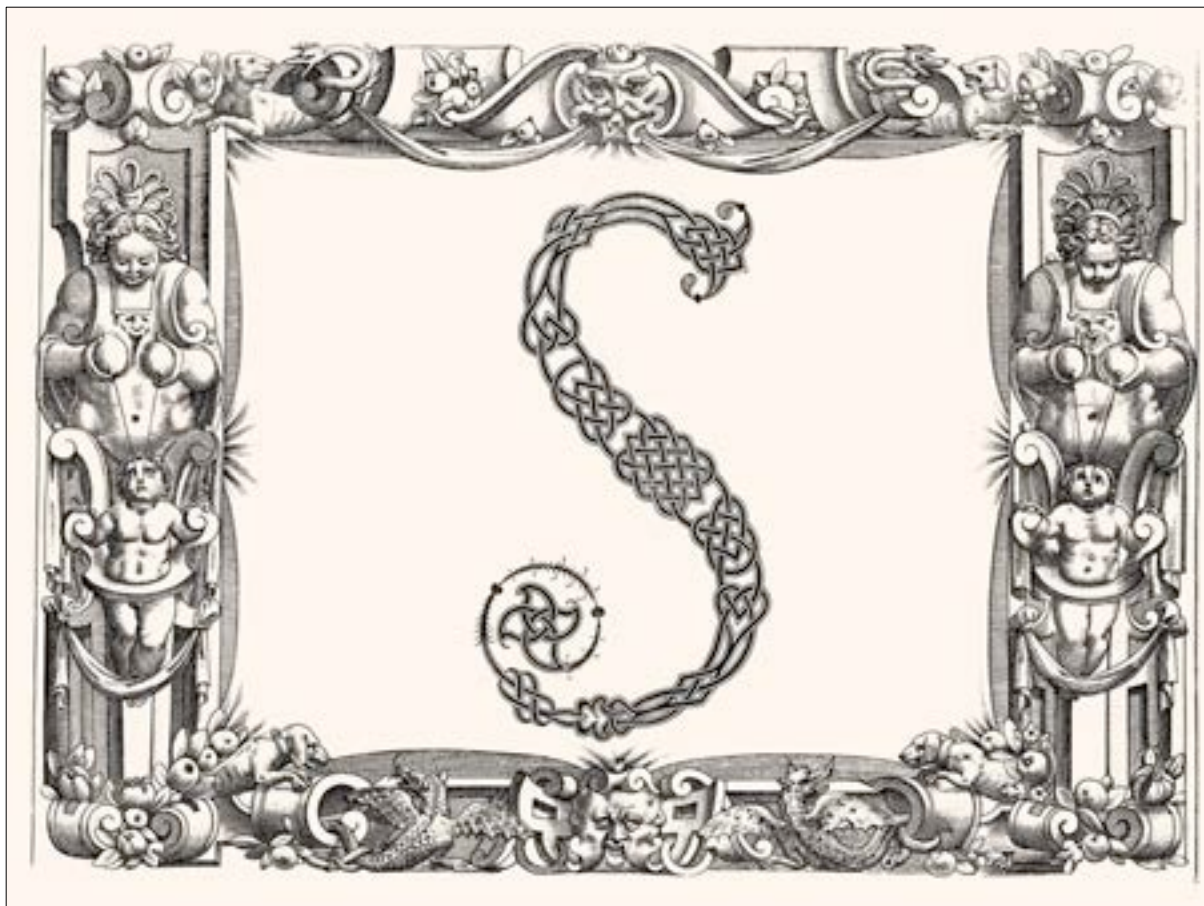


Figura 42. Letra S entrelac, de Cresci. Gravação em chapa de cobre. *Il Perfetto Scrittore*, 1570.
Fonte: CRESCI, (1972).

Na Inglaterra do século XVI, após o lançamento do manual *A Booke Containing Divers Sortes of Hands* (1570), de Jean de Beaulchesne e John Baildon, o ainda puro modelo de chancelaresca italiana [Figura 43] tornou-se popular na corte e entre os intelectuais, principalmente pelas mãos de Roger Ascham (1515–68). Segundo Fairbank (1968), Ascham foi um influente humanista e refinado escritor. Pioneiro da prosa inglesa, escreveu *English matter in the English tongue for English men* (1545), foi professor da realeza britânica em meados do século XVI e adotou os modelos italianos para ensinar seu pupilos da corte e da aristocracia, entre eles os futuros monarcas Edward VI e Elizabeth I. Ao lado das chancelarescas, uma versão cursiva da *blackletter* gótica – conhecida como “cursiva de secretaria” – também era amplamente utilizada pelos círculos comerciais e eruditos em geral. Conforme Jackson (1981), o modelo de gótica cursiva era bastante popular entre os ingleses educados, utilizado inclusive pelo próprio William Shakespeare.

A *gótica cursiva inglesa* [Figura 44] – também chamada como *Secretary Hand* (Fairbank, 1968) e *Bastarda de Secretaria* (Harris, 1995) – era considerada mais rápida e versátil do que a itálica para o uso diário. No entanto, muitas vezes os dois modelos eram misturados, e de várias maneiras: nos documentos de secretariado era comum o uso do itálico para destacar pala-

vras em meio ao texto, como também introduzir as formas itálicas em partes das palavras (Fairbank, 1968). Conforme descrito por Harris (1995), este uso híbrido de mais de um modelo é típico das escritas *bastardas*.



Figura 43. Modelo Itálico. Gravação em madeira.
A Booke Containing Divers Sortes of Hands (1570), de Jean de Beaulchesne e John Baildon.
 Fonte: FAIRBANK (1968).



Figura 44. A Cursiva Gótica Inglesa. Gravação em madeira.
A Booke Containing Divers Sortes of Hands (1570), de Jean de Beaulchesne e John Baildon.
 Fonte: FAIRBANK (1968).

A miscigenação de influências das culturas locais nos modelos de escrita, em um primeiro momento em busca de velocidade e eficiência para atender a crescente demanda buro-

crática, acaba por descaracterizar progressivamente a estrutura formal da escrita chancelaresca clássica. Como veremos também, a técnica de impressão será de sobremaneira transformadora na evolução dos modelos deste período.

Embora a técnica de gravura em metal fosse conhecida por ourives e joalheiros já no início do século XV, a sua utilização nos livros, até então, estava restrita ao desenho e impressão de ilustrações, mapas, texturas e ornamentos (FAIRBANK e WOLPE, 1960; JACKSON, 1981).

2.1. A influência da técnica

Os manuais de escrita começaram a aparecer no cenário iniciante do livro impresso apenas quando o modelo de escrita chancelaresca já se encontrava amadurecido. Marcam seu ponto culminante, não o início da tradição. Enquanto o primeiro tipo itálico gravado em metal – de Manutius e Grifo – data de cerca de 1500, o primeiro livro com modelos de escrita itálica não foi publicado até cerca de 20 anos depois. Segundo Osley (1980), o principal motivo desta defasagem é certamente técnico.

A escrita dos mestres era impossível de ser reproduzida sem restrições em tipos intercambiáveis de metal, para tal tarefa foi preciso aperfeiçoar a técnica de entalhe em blocos de madeira, até então utilizada apenas nas ilustrações dos impressos. A perícia e habilidade de reproduzir os modelos de escrita cursiva em toda a sua naturalidade e liberdade, a partir da madeira entalhada, ainda precisava ser aprendida. A escrita chancelaresca era difícilíssima de ser reproduzida em qualquer técnica vigente, exceto pela pena ou cálamo na mão do mestre. O primeiro manual de escrita impresso, *Theorica et pratica perspicacissimi Sigismundi De Fantis ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique que omnes litterarum species* de Sigismondo Fanti (atuante no período), data de 1514 e, enquanto apresenta exemplos de alfabetos romanos com tamanhos amplos e desenhos geométricos, deixa espaços vazios para o preenchimento manual dos modelos de chancelaresca (MORISON, 1990). O sucesso dos primeiros manuais com modelos totalmente impressos a partir das técnicas aperfeiçoadas de entalhe, que utilizavam o topo dos blocos de madeira no lugar da face das lâminas, evidenciaram a perícia dos gravadores, embora poucas vezes tenham sido reconhecidos e agradecidos pelos mestres. Na maioria das vezes, os calígrafos preferiam queixar-se da impossibilidade de fixar a maestria e excelência de seus modelos executados pela mão e pela pena (OSLEY, 1980).

Por volta de 1560, outra mudança técnica ocorreu. A partir do aperfeiçoamento dos processos de laminação de metal, placas de cobre mais finas e maleáveis puderam ser produzidas com maior facilidade. As novas placas eram então mais adequadas à reprodução de ilustrações ricas em detalhes, assim como aos modelos caligráficos. Embora a bem formada letra itálica tenha continuado em uso com a nova técnica, o efeito desta nos modelos de escrita foi sobretudo maléfico. A maior parte dos mestres de escrita, passa então a dedicar-se a capturar com a pena os efeitos do buril utilizado pelo gravador no metal: floreios exagerados e contrastes excessivos de linhas grossas e finas apresentam uma tentação irresistível. A pena é preparada com sua ponta cada vez mais estreita e flexível, além de ser empunhada de uma maneira diferente. Estas mudanças aceleraram o desaparecimento do modelo de chancelaria clássica dos dias de Arrighi. A nova geração de calígrafos considera a chancelaresca lenta, preguiçosa e angular em excesso. Os novos tempos abrem o caminho para o avanço do *copperplate* (OSLEY, 1980).

A técnica de impressão com metal consiste na gravação de uma imagem sobre uma chapa, principalmente de cobre. De um modo geral, o artista faz o desenho por meio de uma ponta seca, conhecida por *buril* – instrumento de metal semelhante a uma grande agulha que serve de “caneta ou lápis”. O buril risca a chapa, que tem a superfície polida, e esses traços formam sulcos, micro concavidades que retêm a tinta, que será transferida através de uma grande pressão, imprimindo desta maneira a imagem no papel. Tanto a ferramenta quanto o novo suporte são mais adequados à gravação de linhas muito finas, que são impressas com grande definição. Tais detalhes antes eram impossíveis de gravação diante da fragilidade da madeira.

É importante salientar que, segundo Osley (1980), o processo de preparação da pena com a ponta mais estreita e flexível, iniciado por Cresci, coincide com a expansão da técnica *copperplate*, por volta de 1560, e é levado ao extremo. O efeito físico de tantas mudanças resulta em movimentos da mão e do pulso que se distanciam dos necessários na execução da chancelaresca. Além disso, os escritores e seus aprendizes passam a afastar mais o corpo da mesa de trabalho, manipulando suas penas – que agora utilizam uma tinta mais fina e fluida – com mais movimentos de pulso. Em vez de deixarem a letra fluir da pena, como no itálico, o escritor precisa desenvolver uma maior sensibilidade no toque, com uma empunhadura ao mesmo tempo firme e flexível. Paulatinamente, a obsessão dos mestres é transferida da construção geométrica do alfabeto para a aquisição de uma nova agilidade manual.

Com a aproximação da pena ao buril do gravador, todos os modelos de escrita passam a ser decorados com laços e floreios até que o elemento itálico componente da escrita chancela-

resca submerge numa inundação total do estilo copperplate (*ibid.*). A partir de agora, os modelos batizados de *itálicos* que iremos encontrar nos manuais de escrita pouco lembram a simplicidade formal e funcional da mão chancelaresca. O itálico, a partir do final do século XVI, será transformado na mão de mestres da região de Flandres, dos Países Baixos, da França e por fim da Inglaterra. Ao final do século XVIII, somente um exame mais apurado poderá diferenciar uma assim chamada “itálica” de uma escrita inglesa. A utilidade formal e a funcionalidade da escrita irão se perder na exuberância vaidosa dos mestres calígrafos. Cada modelo de escrita estará acompanhado de um verdadeiro devaneio de curvas, laços e floreios que, ora formaram anjos, deuses ou seres místicos barroqueados, ora apenas ocuparam todos os espaços brancos da página, inclusive entrelinhas, espaços de palavras ou finais de linhas.

Como já citado, Cresci, em 1570, utilizou-se da técnica de gravação em metal para a impressão de *Il Perfetto Scrittore*, embora a maior parte dele tenha utilizado a técnica de entalhe em blocos de madeira. Contudo, foi Giuliantonio Hercolani (atuante no período) com *Essempiare utile di tutte le sorti di l're cancellaresche correntissime, et alter uste* (c. 1571); o primeiro italiano a mostrar claramente como a gravura *copperplate* poderia influenciar os modelos de escrita feitos com esta técnica (OSLEY, 1980). Na Figura 45, um exemplo de letra chancelaresca ca gravada em metal por Hercolani em seu *Lo Scrittore' Utile et brieve Segretario*, de 1574.



Figura 45. Letra chancelaresca de G. Hercolani. Gravação em Metal. *Lo Scrittore' Utile et brieve Segretario*, 1574. Fonte: FAIRBANK (1968).

Apesar do grande número de livros produzidos pelos impressores italianos, ao final do século XVI eles começam a perder sua hegemonia nesse mercado, assim como a Itália progressivamente deixará de ser o centro intelectual do mundo. No início deste mesmo século, o Renascimento italiano foi importado para a França. Juntamente com a cultura, as artes e a erudição, o mercado de impressão cresceu rapidamente no país. Conforme Meggs (2009), a produção cultural e técnica foi tão intensa que ficou marcada como “a idade do ouro da tipografia francesa”. Os já citados Geoffroy Tory, Simon de Colines, Claude Garamond, Robert Estienne e Robert Granjon, são nomes que pertencem a este período de brilhantismo francês. Cidades como Lyon (França) e Basiléia (Suíça), somam-se aos grandes polos da produção literária, como Veneza (Itália) e Nuremberg (Alemanha). Ao mesmo tempo, a técnica de gravura em metal rapidamente se torna o principal meio para reprodução de ilustrações e também de modelos de escrita.

Foi em Lyon que Robert Granjon utilizou pela primeira vez um tipo itálico minúsculo acompanhado de versais caudais itálicas (*swash capitals*)¹¹. Também na cidade, Granjon projetou outra importante contribuição no desenho de tipos desse momento: os *caractères de civilité*.

Et ponam ex Margaricis fenest. tuas, & portas tuas ex lapidibus carbunculi, Atque omnem terminum tuum lapidibus desiderabilibus. Est & hac melioris nota Litera Currens Ciceroniana, artifice Roberto GranJone Gallo prodita, vulgo Scolaſticalis dicta, Ea in lineas arctior componitur operarumq, magis patiens exiſtit.

Et ponam ex Margaricis fenest. tuas, & portas tuas ex lapidibus carbunculi, Atque omnem terminum tuum lapidibus desider-

Figura 46. O tipo de metal de Granjon, século XVII.
Fonte: MORISON (1962).

A pujança literária e o brilhantismo tipográfico da França, no entanto, experimentaram breve duração. Em 1562, um confronto entre tropas francesas e uma congregação protestante deu início a um longo período de guerras religiosas que puseram fim a produção impressa na região. Muitos impressores huguenotes (protestantes franceses) fugiram para ambientes mais propícios. Como havia acontecido anteriormente, da Itália para a França, a transferência cultural e econômica agora passava da França para a região de Flandres, Países Baixos, Suíça e também Inglaterra (MEGGS, 2009; MEDIAVILLA, 2005; JACKSON, 1981; OSLEY, 1980).

¹¹ Até então, os livros compostos com minúsculas itálicas utilizavam como maiúsculas as romanas eretas (MEGGS, 2009).

2.2. Os mestres flamengos

O final do Renascimento e o início do período Barroco é marcado também pelas guerras religiosas. A Reforma Protestante e a Contra-Reforma Católica geraram um longo período de restrição cultural e científica no centro da Europa. Neste cenário, os impressores, autores e editores eram também humanistas disseminadores de ideias e pensamentos, muitas vezes portadores de fortes convicções filosóficas e científicas que os tornavam particularmente vulneráveis a perseguições. Favorecidos por um clima de relativa tolerância cultural e religiosa, e experimentando um franco crescimento a partir do incremento nos intercâmbios comerciais, a região de Flandres e dos Países Baixos passaram a abrigar inúmeros expoentes que floresceram as atividades artísticas e culturais na região. Segundo Mediavilla (2005), estes fatores foram decisivos para uma grande renovação na impressão e na caligrafia.

No campo da caligrafia, cabe destacar a escola flamenga que, no início do século XVII, experimentava uma eclosão de jovens talentos no ensino da escrita. Ainda conforme Mediavilla (*ibid.*), os mestres flamengos deste período são frutos de uma política que incrementou o trabalho pedagógico aplicado na escola primária ainda em meados do século XVI. O especial cuidado no ensino da caligrafia na escola flamenga, – complementando outras disciplinas como o ensino do francês, o latim e a matemática – propiciou uma geração de destacados mestres da escrita. Resultado que se refletiu numa produção de mais de 40 manuais caligráficos nos Países Baixos – número comparável somente ao dos mestres italianos. Estas valiosas obras, algumas produzidas diretamente à mão, outras impressas por gravação em madeira ou chapas de metal, estavam dirigidas tanto a estudiosos da escrita quanto a mestres menos exímios que precisavam se servir de modelos para o ensino da escrita.

Para estabelecermos o percurso que os modelos chancelarescos e humanistas desenvolveram da Itália, do século XVI, até a França e Inglaterra dos séculos seguintes, é necessário entendermos o contexto histórico e cultural que se estabelece em Flandres e nos Países Baixos, principalmente nas cidades de Antuérpia e Amsterdã.

Um dos precursores na disseminação dos modelos itálicos na região foi o humanista flamengo Gerardus Mercator (1512–1594). Nascido em Rupelmonde na região de Flandres, foi um notável matemático, geógrafo e cartógrafo, além de calígrafo. Segundo Osley (1980), estudou filosofia e humanidades, na Universidade de Louvain, graduando-se como Mestre aos 20 anos de idade, em 1532.

Em Louvain, escreveu e publicou seu *Literarum Latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocant, sribendarum ratio*, em 1540 [Figura 47]. Um dos mais concisos, didáticos e precisos manuais de escrita itálica cursiva, foi impresso a partir de blocos de madeira gravados por ele mesmo. Na obra, Mercator demonstra detalhadamente inúmeras indicações sobre a forma e o traço componente de cada letra (*ductus*), a utilização do papel, o ângulo da escrita, a forma de apontar a pena e a sua correta empunhadura [Figura 48]. Próximo à Louvain, estava a cidade de Antuérpia, na época um importante centro comercial, onde se encontravam os melhores gravadores e impressores. Ali, Mercator conheceu e estabeleceu uma relação comercial com Christopher Plantin, um pujante editor que viria a ser um dos mais importantes impressores da Europa neste período.



Figura 47. Maiúsculas Italianas de Mercator. Gravação em madeira. *Literarum Latinarum...*, 1540. Fonte: FAIRBANK e WOLPE (1960).



Figura 48. A boa empunhadura da pena, segundo Mercator. Gravação em madeira. *Literarum Latinarum...*, 1540. Fonte: FAIRBANK e WOLPE (1960).

Ainda segundo Osley (*ibid.*), Louvain era especialmente conservadora e hostil aos progressos do pensamento científico e não ortodoxo, como o de Mercator. Em 1544, ele é repentinamente detido e aprisionado, acusado de heresia. Provavelmente defendido pelas autoridades universitárias, após alguns meses consegue sua liberdade e acaba por mudar-se para Duisburg, na Alemanha, onde prosseguiu sua carreira como importante cartógrafo e geógrafo, até o fim de seus dias.

No entanto, se na região ainda era possível escapar com vida, na França o clima era bem pior. Em 1546, o estudioso e impressor Etienne Dolet foi enforcado e queimado na fogueira em Lyon, juntamente com todos os livros – tidos como heréticos – que tinha impresso. Na década seguinte, o editor Thomas Vautrollier e o mestre calígrafo Jean de Beauchesne fugiram da França para a Inglaterra devido à intolerância religiosa (OSLEY, 1980).

Neste cenário de perseguição cultural e religiosa, Antuérpia já estava estabelecida como o mais importante porto da Europa. Ali se encontravam as maiores feitorias comerciais das coroas da Península Ibérica, e a cidade era o centro da economia mundial. Além de comerciantes, artistas e impressores, a região abrigava inúmeros judeus (portugueses e espanhóis) em fuga da Inquisição Católica. Essa comunidade, formada por profissionais de toda ordem, enriqueceu negócios de diversos tipos, entre eles a produção de livros e o comércio de diamantes. Assim como consolidou a produção artística e intelectual de sua época. Esta prosperidade, no entanto, aconteceu em um curto período e ficou seriamente comprometida ao final do século XVI. O clima de perseguição religiosa chega à Flandres com força maior e, a partir do Saque da Antuérpia pela armada espanhola em 1576, iniciam as invasões na região. Com a devastação das guerras e invasões, o cenário econômico e cultural transfere-se para os Países Baixos e para o porto de Amsterdã. Entre as diversas classes profissionais que se mudam para lá, estão os mestres de escrita, fato que explica a origem flamenga da maioria dos calígrafos atuantes na Holanda neste período. Trabalhos como o de Jan Van den Velde (1569–1623) – nascido em Antuérpia, região de Flandres, mas atuante na Holanda durante o século XVII –, servirão de base para modelos caligráficos espanhóis, franceses e ingleses (MEDIÁVILLA, 2005).

2.2.1. A Conexão Francesa: Plantin, Hamon, La Rue e Perret

Nesse conturbado período, o caso de Christopher Plantin (c. 1520–1589) é exemplar para ilustrar o caminho comum entre o mercado da impressão e o interesse na escrita e nos modelos caligráficos, assim como no design de tipos. Segundo Osley (1980), Plantin era um homem de caráter flexível, disposto a trabalhar com as autoridades, desde que pudesse praticar seu ofício.

Nascido na França, provavelmente em Saint-Avertin, na região de Tours, iniciou-se no negócio de encadernações em Paris, por volta de 1545. No entanto, a atmosfera doutrinária da capital mostrou-se imprópria para suas pretensões. Por volta dos 35 anos (c. 1550) e atraído pela “Golden Age” da região de Flandres, transfere seu negócio de venda e encadernação de livros para Antuérpia, onde se tornaria o impressor mais bem sucedido de sua geração. Em 1555, imprime seu primeiro livro na “Officina Plantiniana”, como ficaria conhecida. Durante uma visita a Paris, em 1562, foi acusado de heresia na Antuérpia e todos os seus bens foram confiscados. Um ano mais tarde, foi permitido o seu retorno para a cidade, onde recuperou parte de seu patrimônio e voltou a constituir uma produtiva gráfica. Então, em 1576, acontece a invasão da armada espanhola. Antuérpia é saqueada e parcialmente destruída. Plantin novamente perde quase todo seu patrimônio e resolve estabelecer uma pequena filial em Paris. Em 1583, aceita uma oportunidade como impressor da universidade em Leiden, nos Países Baixos, deixando sua oficina em Flandres, então muito reduzida, aos cuidados dos genros Jan Moretus e Francis Van Raphelengius. Depois de dois anos na Holanda, quando o ambiente em Flandres estava mais estável, Plantin entrega a gráfica de Leiden a Raphelengius e retorna a Antuérpia, onde permanecerá até sua morte em 1589.

Apesar de tantos reveses em sua vida, Plantin produziu cerca de dois mil livros, muitos deles de conteúdo relevante e excelência gráfica. Entre a sua produção, ao menos três obras são relevantes para a escrita manual (OSLEY, 1980).

O pequeno *L'A.B.C.*, de 1585, pertence ao seu período em Leiden. Projetado para facilitar o aprendizado da escrita pelas crianças, é composto por um conjunto de ensinamentos rimados, organizados em ordem alfabética e que deveria ser copiado pelos alunos. Seus textos são em flamengo. Neste livro de cópias é possível notar mais uma vez a junção dos papéis de impressor e mestre de escrita. Segundo Osley (1980), a obra é impressa a partir de tipos de metal, a maior parte da família *civilité*¹², versão em tipos de metal da escrita francesa de secretaria (*secretary hand*) desenhada e gravada de forma pioneira por Robert Granjon (1513–1589), na França em 1557. Granjon foi chamado para trabalhar na Antuérpia por um período, e com ele levou sua *lectre d'écriture*. Esta família de tipos, que foi utilizada por Plantin pela primeira vez fora da França, incluía os alfabetos romanos, itálicos, gregos e hebraicos, além dos numerais. Ao utilizarem o

¹² Robert Granjon batizou sua fonte de *lectre françoise* ou *lectre d'écriture*, mas devido a sua popularidade nos livros escolares franceses, como *La civilité puérile* de Desiderius Erasmus (1558) e *Civile honesteté pour les enfants avec la manière d'apprendre à bien lire, prononcer et écrire* (1560), o termo *civilité* acabou sendo adotado pelos historiadores da tipografia durante o século XX (VOET, 1969).

livro, era esperado que as crianças aprendessem a escrever copiando as lâminas impressas com o tipo francês, no entanto, o mesmo não fornece orientações de como deve ser este processo. Em um livro anterior, *Le Livre de l'Ecclésiastique* (1564), Plantin já havia declarado sua opinião de que o tipo *civilité* [Figura 49] serviria de bom modelo para os jovens secretários.

Para sua filha Martine, no entanto, Plantin tratou de arranjar métodos mais ortodoxos. Levou-a à Paris para estudar com “o mestre que ensina o Rei a escrever” (OSLEY, 1980). Este só poderia ser Pierre Hamon (c. 1530–c. 1569), renomado calígrafo na França e nos Países Baixos, considerado como um dos mais capazes em seu tempo. Secretário e mestre calígrafo do Rei Carlos IX, Hamon publicou seu primeiro manual de escrita, *Alphabet de l'invention des lettres en diverses escritures*, em 1561. Conforme Osley (1980), seu livro é na verdade um catálogo de modelos, muito mais um livro de cópias (*copy-book*¹³) do que um manual de escrita. Apre-

senta diversos modelos da *Letra de Secretaria* – então a mais utilizada na França e na Inglaterra. No entanto, sua maior parte é dedicada aos modelos itálicos chancelarescos. O fato marcante em sua obra é que a efusão de curvas e floreios que ele adiciona, de forma deliberadamente decorativa, aos modelos de chancelaresca prenunciam o estilo caligráfico que caracterizará os

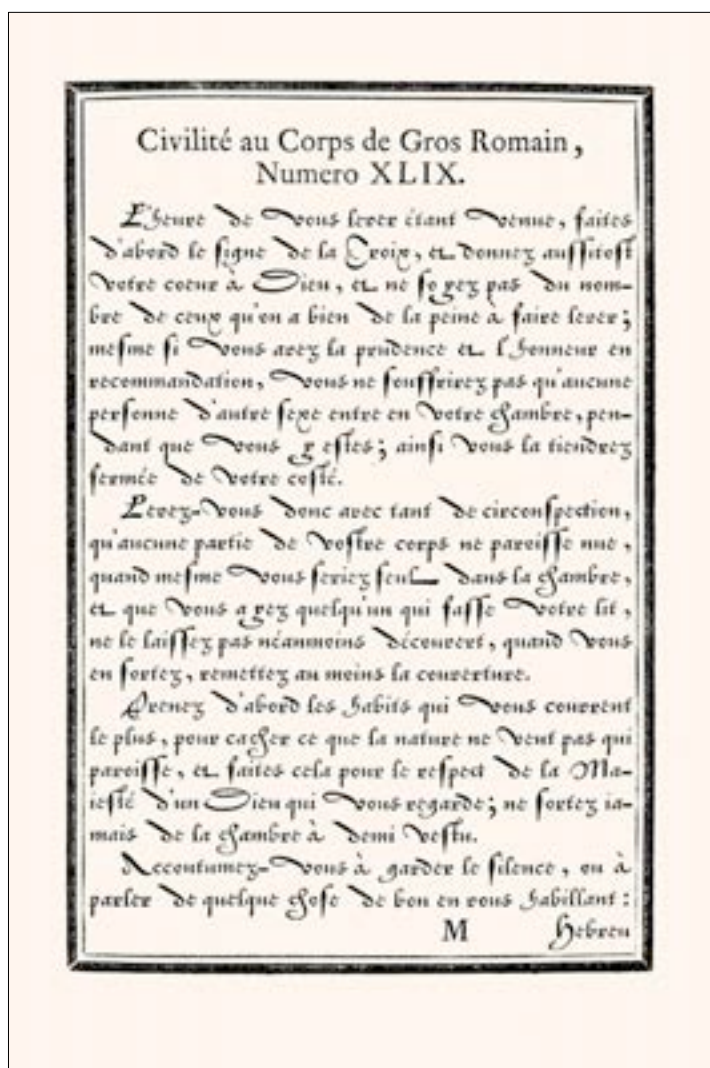


Figura 49. Tipo de metal *Civilité*, século XVII.
Fonte: JONG, PURVIS e THOLENAAR (2009).

¹³ Alguns dos manuais de escrita também eram chamados de *copy-book* pois mais forneciam modelos para serem copiados pelos alunos do que regras ou métodos para o aprendizado (OSLEY, 1980).

livros e manuais dos séculos XVII e XVIII. Ainda na opinião de Osley (1980), Hamon parece particularmente influenciado por Tagliente, tanto que batiza uma de suas páginas de itálicos como “A Veneziana”. Nascido em Blois, França, por volta de 1530, Pierre Hamon teria sido o primeiro mestre a tirar proveito da gravura em metal para impressão de modelos de escrita¹⁴, no entanto, devido a escassez atual de exemplares de seus livros esta questão não é abordada pelos principais estudiosos, como Fairbank, Osley, Morison e Jackson. Contudo, o uso da técnica parece bastante provável em *Navigation* (c. 1560) [Figura 50], página de chancelaresca atribuída a Hamon e apresentada por Fairbank e Wolpe na lâmina 45 de sua antologia dos escritos itálicos, *Renaissance Hand Writing* (1960). Os detalhes delgados, curvos e pronunciados deste exemplar dificilmente seriam reproduzidos pelo entalhe na madeira.

Devido às suas convicções protestantes e também a textos conspiratórios de sua autoria, Pierre Hamon foi preso e enforcado em 1569. Além disso, toda a sua obra foi confiscada e destruída, restando muito pouco de sua produção para estudos e análises (OSLEY, 1980).

Além de tutor de sua filha, Hamon estabeleceu com Plantin uma relação de colaboração profissional. Desenhou um tipo *civilité* para o impressor, além de, provavelmente, contribuir como autor (*ibid.*). No ano de 1567, Plantin publicou o livro bilíngue, *La Première et la seconde partie des dialogues François pour les jeunes enfants*. Constituído a partir de diálogos em francês e flamengo, sendo os dois últimos sobre a escrita manual e a impressão. Segundo Osley (1980), acredi-



Figura 50. *Navigation*, escrita atribuída à Pierre Hamon, c. 1560.
Fonte: FAIRBANK e WOLPE (1960).

¹⁴ Hamon é citado como o primeiro calígrafo a utilizar a técnica do *copperplate* pelo site da *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/89906/calligraphy>. Acesso em: 10 de junho, 2011.

ta-se que um deles foi escrito por Hamon e o outro por Plantin. Em uma das conversas, os locutores são identificados por três iniciais: G, H e E. Muito provavelmente referem-se, respectivamente, a Jacques Grévin (c. 1539–1570), médico e dramaturgo francês; Pierre Hamon; e Robert Estienne (1503–1559), humanista e impressor francês que produziu a edição de 1567 do manual de Hamon¹⁵. Em certo ponto do debate, Grévin questiona Hamon sobre qual modelo de escrita as crianças pequenas devem aprender primeiro, o mestre francês indica iniciar pela cursiva de secretaria francesa, além de sugerir para estudos avançados mais uma dúzia de estilos, incluindo os itálicos (OSLEY, 1980, p. 224).

Outro mestre destacado no cenário francês e relacionado à Plantin foi Jacques de la Rue (atuante no período), o qual publicou um livro de cópias inteiramente dedicado aos modelos itálicos. Devido a uma notável proximidade entre o seu trabalho e o estilo de Pierre Hamon, é possível que tenha havido uma troca de influências entre ambos. Segundo Osley (1980), informações sobre de la Rue são bastante raras, mas de acordo com o *privilégio*¹⁶ impresso em seu primeiro livro, ele foi um profissional da escrita ligado à Universidade de Paris, provavelmente como professor, além de praticante da técnica de gravação em madeira. Em *Alphabet, de dissemblables sortes de lettres: En Vers Alexandrins* – publicado em Paris provavelmente em 1565, segundo a data do privilégio –, de la Rue mostra o seu grande interesse nas maiúsculas gregas e nas letras romanas. Na obra, declara que os modelos foram “feitos e escritos com minhas penas de madeira” e pede desculpas pela incapacidade de reproduzir a vivacidade dos efeitos da pena e da mão nos blocos de madeira. Os alfabetos apresentados são menos variados dos que os de Hamon, limitando-se a algumas letras de secretariado e itálicos em proporções equivalentes. Contudo, segundo Osley (*ibid.*), fica claro que os modelos itálicos já eram populares na França, ao menos nos círculos universitários. Atendendo esta demanda, de la Rue coletou seus exemplares itálicos já publicados em obras anteriores e adicionou novos, formando uma coleção inédita que batizou de *Exemplaires Italiques de J. de la Rue* (sem data de publicação). Apesar de não apresentar uma beleza evidente, a obra é outra importante indicação do interesse nos chancelarescos na França do período.

¹⁵ Neste ponto notamos uma provável inconsistência nos personagens citados por Osley (1980). Se Robert Estienne faleceu em 1559 – segundo os registros de Meggs (2009), entre outros –, não teria sido ele o impressor de uma edição de Hamon, em 1567, mas sim Henri Estienne II, seu filho e sucessor. Onde podemos concluir também que o impressor participante do diálogo no livro de Plantin (1567) poderia ser Henri II e não Robert Estienne.

¹⁶ Os *privilégios* eram expedidos pelas autoridades locais, concedendo a permissão para impressão e circulação, além da exclusividade do conteúdo da obra. Uma espécie de registro dos direitos autorais (*copyright*).

Em todos os seus livros Jacques de la Rue segue o mesmo procedimento: o texto para ser copiado é composto por versos de conteúdo moral apropriados aos jovens. Cada versículo é iniciado por uma letra diferente, de maneira que todo o conjunto forma um alfabeto completo, que geralmente é apresentado acima ou abaixo da lâmina – procedimentos estes que, conforme Osley (1980), foram emprestados de Pierre Hamon. Além disso, nenhuma instrução sobre escrita manual ou para reprodução dos modelos é fornecida.

Completando a conexão francesa entre os mestres da escrita e o impressor Christopher Plantin aparece o nome de Clément Perret (c. 1551–?), jovem calígrafo de origem francesa que atuava em Bruxelas. Quase nada é sabido sobre ele e as poucas informações confiáveis chegam até nós a partir de suas duas obras sobre a escrita, uma de 1569 e outra de 1571. Seu *Exercitatio alphabetica nova et utilíssima*, de 1569, foi provavelmente o primeiro manual impresso nos Países Baixos exclusivamente a partir de chapas de metal. Conforme Mediavilla (2005), com a exceção de dois trabalhos realizados na Alemanha (1538 e 1553), Perret é um dos pioneiros no uso desta técnica, três anos antes do italiano Hercolani e cerca de 20 anos antes dos demais trabalhos sucessores, em Flandres e na França. *Exercitatio* impressiona por sua elegância, por seu amplo formato horizontal (24 x 31cm) e pelo detalhamento das ilustrações que formam mirabolantes e exóticas molduras envolvendo os modelos de alfabetos. Sua rara ornamentação explora matizes e perspectivas tomadas a partir da pintura e da arquitetura. Em essência, as molduras (que ocupam muito mais das páginas do que os modelos de escrita) apresentam um conjunto de motivos arquitetônicos, sombreados e desenhados em perspectiva – listéis, frisos, arquitraves, colunas, painéis, entre outros. Estes “suportes” arquitetônicos são cobertos, envolvidos ou preenchidos, por um grande número de seres e objetos fantásticos, tais como: anjos, máscaras, esfinges, cachos de frutas, aves, cães, caracóis e até personagens mitológicos (OSLEY, 1980; MEDIAVILLA, 2005).

O mais incrível é que Perret, quando do lançamento de seu manual, teria cerca de 18 anos apenas. Como observado por Osley (1980), seria esperado que um calígrafo tão precoce publicasse mais obras, se tivesse vivido um período médio de anos. Daí especula-se que Clément teria morrido jovem, provavelmente durante o período de invasões espanholas na região. No entanto algumas evidências¹⁷ sugerem que talvez ele tenha se refugiado como secretário na corte Inglesa e vivido até cerca de 1590.

¹⁷ A principal delas é uma carta de Jan van den Velde, *Lettre Defensive, poyr l'Art de bien escrire*, (Roterdã, 1599), onde ele reconhece Perret como brilhante profissional à serviço de Elizabeth I na Inglaterra.

O frontispício de *Exercitatio alphabetica* descreve o autor como um cidadão de Bruxelas “ainda em seus 18 anos de idade”, e não apresenta o nome do impressor. No final do livro, no entanto, aparece o privilégio com a data de 13 de fevereiro de 1569 e a restrição da reprodução do mesmo sem a permissão de Christopher Plantin. Além disso, outra importante informação provém do livro de registros¹⁸ da “Officina Plantiniana”, indicando a impressão de 200 cópias deste privilégio. Segundo Osley (*ibid.*), isso nos interessa pois ilustra a provável tiragem da edição de um manual de escrita neste período, além de registrar a relação do impressor com esta obra.

Assim como já havia feito Palatino, Perret apresenta textos nas principais línguas contemporâneas daquele momento – francês, flamengo, inglês, italiano [Figura 51], espanhol, alemão e latim –, explorando os modelos de escrita corrente: gótica, mercantil, itálico chancelaresco e romano. Cada estilo é repetido até formar um conjunto de modelos progressivamente reduzidos em seu tamanho de corpo de letra. Este era também um artifício já introduzido pelos calígrafos espanhóis, que consideravam importante que o mestre fornecesse aos pupilos no mínimo três tamanhos de letra para cada modelo. Além das bordas fantásticas, outras curiosidades aparecem em *Exercitatio*: uma lâmina apresenta um modelo itálico escrito em reverso, que precisa da ajuda de um espelho para ser lido. Um “truque” deliberado e recorrente nos manuais da época, como os de Palatino, Yciar, Hamon e de la Rue. Outra lâmina apresenta um texto em itálico tratado como uma espécie de “fita” que percorre um intrincado labirinto em espiral. O resultado é um engenhoso caligrama composto por um texto sem início nem fim, como ilustra a Figura 52¹⁹. Apesar de muito curioso, este artifício caligráfico também não era inédito. Segundo Osley (1980), Wolfgang Fugger (c. 1520–1568) já teria feito este tipo de exercício com um texto em alemão. No entanto, Perret faz isso com o itálico pela primeira vez. Esta mesma lâmina, apresenta, na parte inferior à esquerda, a assinatura do provável gravador dos alfabetos do manual: Cornelius de Hooge (c. 1540–1583). No lado contrário da página, à direita, encontramos o denominador: *Sculptor Literaru*, indicando a autoria do “gravador literário”. Exímio artesão holandês, atuante em Antuérpia, de Hooge quase foi executado na cidade de Delft por alta traição. Em fuga, passou a atuar na Inglaterra entre os anos de 1574–1579 (OSLEY, 1980).

¹⁸ Os livros de registros da *Officina Plantiniana* impressionam pela meticulosidade das informações sobre as transações comerciais e cotidianas da gráfica. Os registros diários abrangem o período de 1563 a 1865 e permanecem virtualmente intactos, preservados pelo Museum Plantin-Moretus Prentenkabinet, em Antuérpia.

¹⁹ Exemplos do intrigante trabalho de Clement Perret são muito difíceis de conseguir e somente estão presentes nesta pesquisa graças a generosidade da calígrafa japonesa Ikuko Ninomiya, que gentilmente nos cedeu imagens de sua coleção sobre caligrafia ocidental (<http://www.ninogra.com>).



Figura 51. Modelo de chancelaresca de Clement Perret. *Exercitatio alfabética*, 1569. Gravação em metal.
Fonte: acervo particular de Ikuko Ninomiya.



Figura 52. Caligrama com letra chancelaresca de Clement Perret. *Exercitatio alfabética*, 1569. Gravação em metal.
Fonte: acervo particular de Ikuko Ninomiya.

A segunda obra de Clement Perret foi *Eximiae Peritiae Alphabetum*, de 1571. Manual descrito pelo autor como “útil e necessário a todas as pessoas de mente liberal assim como aos jovens que apreciam a letra refinada. Por seu estudo e cópia, tanto iniciantes como aqueles de certa experiência, terão sucesso nesta arte.” Neste livro apenas o frontispício apresenta uma moldura, nas demais páginas são apresentados os modelos de escrita que ocupam apenas a parte central das folhas, indicando uma possível previsão para colocação das características bordas. Como indica Osley (*ibid.*), esta aparência de “obra incompleta” leva a algumas especulações: Perret teria sido obrigado a abandonar seu trabalho, e talvez ele não tenha sido realmente impresso em 1571? Outra possibilidade seria que, ao passo em que continuou contando com o trabalho de de Hooze na gravação dos modelos, não pôde contar com o gravador²⁰ das exóticas molduras. Assim como no anterior, Perret apresenta seus modelos em diversas línguas e variados tamanhos de letra. Em nenhum dos dois manuais qualquer orientação sobre método ou sistema de escrita é fornecida. Apesar disso, os livros de Perret foram de grande influência no ensino da escrita manual ao sul dos Países Baixos.

Como pudemos ver, com base na pesquisa de Osley (1980), além do notável talento administrativo e da importante contribuição na arte da impressão de livros, Christopher Plantin, com sua formação humanista, desempenhou papel importante na disseminação do ensino da escrita. Segundo Meggs (2009), Plantin também foi de vital importância na evolução da técnica de ilustração de livros. Nas suas oficinas a gravura em lâminas de cobre suplantou a então vigente técnica do entalhe na madeira, tornando-se o principal meio de reprodução da imagem gráfica em toda a Europa. Depois de sua morte, em 1589, seu genro Jan Morethus prosseguiu a *Officina Plantiniana* tornando-a conhecida também por *Golden Compass*, em alusão ao “compasso de ouro” adotado como símbolo da qualidade e apuro técnico dos seus impressos. A gráfica Plantin-Morethus continuou como empresa e moradia da família por cerca de 300 anos, até 1876, quando a cidade de Antuérpia a adquiriu e converteu em um fascinante museu de tipografia e impressão.

²⁰ Apesar de Osley (1980) acusar a falta de informações sobre a autoria das gravações das molduras de Perret, nossa pesquisa encontrou um interessante registro no banco de dados virtual do *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York. O lançamento é referente a um *Catalogue Raisonné of Musee Plantin Moretus* (p. 119), indicando: **Designed by** Clement Perret (active 16th century); **Title** *Exercitatio Alphabetica*; **Date** 1569; **Medium** plates/engraving; **Borders by** Jan Vredeman de Vries (Netherlandish, Leeuwarden 1527-?1606 Antwerp (?); **Titlepage engraved by** Cornelius de Hooghe (Netherlandish, active 16th century); **Publish by** Plantin, Brussels; **Dimensions Overall**: 24 x 31 x 0.8 cm. Disponível em: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/drawings_and_prints/exercitatio_alphabetica_clement_perr/objview.aspx?collID=9&OID=90023101 (acesso em: 30 de junho, 2011).

2.2.2. Jodocus Hondius

No início do século XVII, os Países Baixos já experimentavam um grande frenesi nos campos da criatividade: artes plásticas, gravura, caligrafia e impressão. Além disso, neste século a Holanda se firmará como importante pólo mercantil e marítimo. Graças ao trabalho de outra dinastia de impressores, fundada por Louis Elzevir (1540–1617), os livros holandeses tornaram-se referência de qualidade e importante artigo de exportação. Junto à essa produção impressa, o design de tipos na região também se notabilizou por um padrão de altíssimo nível, destacando nomes como Christoffel van Dick (1601–1670), entre outros (MEGGS, 2009).

A produção caligráfica na região, até a virada do século, não foi das mais intensas, trabalhos como o de Mercator e Perret, publicados antes de 1590, foram exceções. Contudo, segundo Mediavilla (2005), Jodocus Hondius (1563–c. 1611) publicou em Amsterdã, em 1594, o seu *Theatrum Artis Scribendi*.

Verdadeiro discípulo de Mercator, Josse de Hondt (seu nome original) foi um renomado cartógrafo, gravador e fabricante de instrumentos, além de tipógrafo e editor (OSLEY, 1980). Excelente exemplar da técnica do *copperplate*, *Theatrum* é sobretudo uma antologia de modelos caligráficos de mestres contemporâneos. Ao lado de breves instruções em latim, apresenta modelos de calígrafos locais e estrangeiros. Além de alfabetos do próprio Hondius, aparecem trabalhos do italiano Ludovico Curione (?–1617) [Figura 53], do francês Jean de Beauchesne (1538–1620), dos ingleses Peter Bales (1547–c. 1610) e M. Martin (atuante no período), e dos holandeses Salomon Henrix (1566–c. 1643), Felix van Sambix (1553–1642) e Jan van den Velde (1568–1623).



Figura 53. Caligrafia de Ludovico Curione. Il Cancelliere, 1609.
Fonte: DAY (1911).

Outro fato que merece destaque nesta obra é a presença feminina, registrada pela primeira vez nos manuais de escrita. Segundo Osley (1980), em *Theatrum Artis Scribendi* dois modelos foram executados por Jacquemyne (ou Jacomina) Hondius, irmã do editor. Ainda segundo o autor, a edição do ano de 1589 da prestigiada competição caligráfica *Prix de la Plume Couronnée* ocorreu em Roterdã com o seguinte resultado: em terceiro lugar, Jan van den Velde; em segundo, Salomon Henrix e em primeiro, Felix van Sambix. Muito provavelmente, Hondius teria consciência da vantagem comercial em contar com o trabalho destes premiados mestres na edição do seu manual de escrita. É interessante registrar também que, em *Theatrum*, aparecem impressos pela primeira vez os trabalhos de van den Velde.

Além de Mercator, Hondius parece ser inspirado também no trabalho de Clement Perret. Os modelos de escrita manual apresentam textos em nove idiomas e são envolvidos por bordas rebuscadas – no modelo de Perret –, gravadas em metal pelo próprio Jodocus. Ao menos um terço das 42 lâminas de modelos – 16 delas – são escritas pelo autor, e mais da metade destas apresentam diversas formas de estilos itálicos, numa clara indicação da sua preferência caligráfica. Em seu prefácio –impresso em tipos de metal –, ele descreve as qualidades que mais preza na escrita manual: elegância, rapidez e facilidade de aprendizado. Não por acaso, atributos anteriormente já destacados por Mercator.

Hondius não parecia confortável com as direções adotadas pelos seus contemporâneos. Ele criticou a falta de disciplina que a escrita estava vivenciando, além de desaprovar o rebuscamento e a complexidade formal, onde algumas letras requerem entre três a cinco traços na sua obtenção:

Saudações ao leitor!

Tens perante vós, meu caro leitor, as verdadeiras formas das letras de acordo com as regras e proporções adequadas para cada idioma, selecionadas junto aos melhores autores; você tem, eu afirmo, o melhor método de escrita. Quando dominá-lo, serás capaz de escrever com elegância e grande rapidez, e na minha opinião, estas são as duas qualidades que, acima de tudo, todos procuram neste ofício. Qual é a utilização desses tortuosos floreados agora favorecidos por tantos escritores? Pois este é o nome que dou a esse tipo de escrita na qual cada letra tem de ser executada com pelo menos três, quatro ou até cinco traços. Qual é o propósito, eu pergunto, desse tipo de escrita, que não é nem útil para o escritor nem fácil para qualquer um copiar – a menos que seu objetivo seja atender as necessidades do pintor, em vez do escritor? (trecho da introdução de *Theatrum Artis Scribendi*, de Jodocus Hondius, *apud* OSLEY, 1980, p. 209) (tradução nossa)

Ainda no prefácio de *Theatrum*, são apresentadas algumas regras, sensatas embora não muito detalhadas, sobre como escrever em itálico e em outros estilos. Algumas referências à impressão demonstram também sua experiência como gravador de tipos de metal. Hondius inicia pela definição de dois elementos componentes da letra: o traço básico (*lineamentum*), vertical descendente, que serve para definir o espaçamento entre linhas de escrita; e o corpo de letra (*corpus*), que é a letra em si, ou parte dela, delimitada pelas linhas de escrita. Segundo ele, a altura do traço básico varia de acordo com o modelo ou estilo. Para os estilos itálico, romano e rotunda, é de dez larguras-de-pena²¹. Devem ser de comprimento e largura uniforme e, no estilo itálico, os traços básicos e todas as letras arredondadas, recebem uma ligeira inclinação. Em seguida, Hondius indica que cada letra deve ser conectada a outra sempre que possível e, na escrita cursiva, todas devem ser unidas, exceto o *f* e o *t*. Conforme Osley (1980), esta regra vai muito além de qualquer outra encontrada em manuais anteriores, onde eram permitidas pausas, ou espaços entre letras, naturais da escrita. O mestre enfatiza sua regra, fornecendo duas lâminas que demonstram sistematicamente como qualquer letra do alfabeto pode ser ligada a praticamente todas as outras. Estas lâminas, as quais infelizmente não tivemos acesso, são chamadas pelo autor de “diretório alfabético” e apresentam mais de 600 apontamentos (OSLEY, 1980). Entre os apontamentos, consta que o espaço normal entre as letras deve ser equivalente ao que existe entre as pernas de um *n*, mas é recomendado que seja menor quando a lateral de uma letra for arredondada – uma recomendação emprestada de Mercator. Consta ainda, que os traços ascendentes e descendentes devem ser equivalentes em comprimento ao traço básico e a distância entre as linhas de escrita deve ser um pouco maior, a fim de evitar que um ascendente toque o descendente acima dele. Como Yciar já havia feito, Hondius salienta que os tipos de impressão tem ascendentes e descendentes mais curtos e, portanto, as linhas podem ser mais próximas uma das outras.

Hondius foi mais um dos mestres flamengos envolvidos nos êxodos da região de Flandres em função das perseguições contra os protestantes. Por volta de 1584–85, ele se refugiou em Londres, onde completou sua formação científica e provavelmente estabeleceu contatos e influências com mestres como de Beauchesne. Aos trinta anos de idade, deixou a capital britânica e se estabeleceu em Amsterdã, onde passou o resto de seus dias, falecendo por volta do ano de 1611.

²¹ Segundo Osley (1980), se considerarmos a proporção clássica da letra chancelaresca, que é de cinco larguras-de-pena, poderemos notar o quão estreitas eram as pontas das penas neste momento.



Figura 54. Frontispício de *Theatrvm Artis Scribendi*, de Jodocus Hondius, Amsterdã, 1594. Gravação em metal.
Fonte: OSLEY (1980).

2.2.3. Os de Bry

Outro impressor da região que merece registro de seu trabalho é Theodorus de Bry (1528–1598). Fundador de uma dinastia de impressores e gravadores, Theodor nasceu em Liège, cidade onde foi ourives e gravador e que, em 1570, abandonou por razões religiosas. Em viagens pela Europa, teve passagens em Strasbourg (atualmente na França), Antuérpia e Londres. Em 1588, estabeleceu-se em Frankfurt am Main, Alemanha, onde fundou uma pujante gráfica familiar que contabiliza mais de 200 publicações.

Para Kiermeier-Debre e Vogel (1997) – organizadores da edição *Johann Theodor de Bry: nejw kunstliches Alphabet 1595* – os melhores “artigos” importados dos Países Baixos por Theodor são seus dois filhos: Johann Theodor (1561–1623) e Johann Israel de Bry (c. 1570–1611). Entre os dois, o nome que mais se destacou é o de Johann Theodor de Bry que, depois de aprender a técnica de gravação em metal, na cidade de Strasbourg, com Etienne Delaune (c. 1518–c. 1583), foi trabalhar com o pai, em Frankfurt. O trabalho dos de Bry ficou mundialmente famoso graças à impressionante obra, *Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*.

Iniciada em 1590, por Theodorus, e finalizada em 1634 por seus filhos, *Collectiones* é formada por 25 volumes, ricamente ilustrados e impressos a partir de gravações em chapas de cobre. Conta a epopéia das viagens e expedições européias pelo velho e o novo mundo, as américas.

Os de Bry produziram duas interessantes obras relacionadas à escrita. A primeira delas foi lançada, em 1595, com o título de *Neiw Kunstliches Alphabet*, ou *Nova Alphati Effictio*, e é composta por 24 letras que apresentam o “novo alfabeto artístico”, de Johann Theodor de Bry. Impresso, provavelmente no formato *folio*²², a partir de gravura em metal, *Kunstliches Alphabet* é impressionante e absolutamente inusitado. É composto por 24 maiúsculas de inspiração romana, mas “deturpadas” por uma figuração arquitetônica. Cada uma das versais é representada numa perspectiva tridimensional e inteiramente decorada por motivos arquitetônicos, heráldicos, vegetais, animais e mitológicos. A “cena pictórica” de quase todas as letras parte de um conceito bíblico: o “A” remete à história de Adão e Eva, que são acompanhados de Lilith, representada na forma de um “demônio-serpente”; o “B”, numa sequência cronológica, parte da figura de Abel, enquanto o “C” é dedicado à Caim; o “H” é personificado por Holofernes, general do exército invasor de Nabucodonosor, que é decapitado por Iuditha (Judite) que, por sua vez, ilustra a letra “I”; a letra “X” representada por Cristo (Xhristus) que é acompanhado dos recorrentes *putti* (querubins) entre armaduras, armas, frutas, pássaros e uma mariposa que, neste caso, pode representar a transfiguração, ou ressurreição.

Desde o seu frontispício, até a formação arquitetônica tridimensional das suas versais fantásticas, pode-se notar em *Kunstliches Alphabet* uma nítida influência do trabalho de Perret, em *Exercitatio alphabetica* (1569). Para Kiermeier-Debre e Vogel (1997), a obra de Johann Theodor de Bry reflete uma representação elitista da antiguidade clássica, imersa num deslumbramento mitológico e zoobotânico, gerado pelas descobertas das expedições. Notadamente sem pretensões pedagógicas, é muito mais uma curiosa demonstração de perícia, provavelmente com o objetivo de se destacar no crescente campo da “visualidade teatral”, típica desta época.

²² O livro de Kiermeier-Debre e Vogel (1997), que reproduz a obra, apresenta as figuras em 21,5 x 17 cm, sem indicar se estão no formato original ou reduzidas. No entanto, informa que Theodor de Bry ficou famoso por gravar, imprimir e vender belos livros ilustrados em formato *folio* (cerca de 38 x 26 cm) (*idem*, p. 62).



Figura 55. Páginas de *Nova Alphati Effictio*, de Johann Theodor de Bry, Frankfurt am Main, 1595.
Fonte: Kiermeier-Debre e Vogel (1997).

Segundo Kiermeier-Debre e Vogel (1997), a segunda obra dos de Bry relacionada à escrita é bem mais modesta, pelo menos quanto ao seu formato, reduzido²³ e oblongo. Por outro lado, a mesma modéstia não se reflete no seu título: *Alphabeta et characteres, iam inde a creato mundo ad mostra usque tempora, apud omnes omnino Nationes usurpatj, ex variji Autoribus accurate dem-promptj*. Este “catálogo alfabético” foi editado em 1596, com a “proposta” de ser uma espécie de guia linguístico de utilidade nos crescentes intercâmbios internacionais. A primeira parte da obra é composta por alfabetos que representam os principais idiomas da Europa e do oriente médio: caldeu, siríaco, hebraico, copta, árabe, samaritano, grego, ilíria, croata, armênio, e latim entre outros. Assim como os diferentes modelos de escrita latina: *germanica*, *antiqua*, *flandria*, *gallica*, *hispanica* e outras. A segunda parte deste catálogo mostra outro alfabeto de versais romanas envoltas em decorações de inspiração zoobotânica. Nas figuras a seguir estão alguns dos alfabetos latinos apresentados pelos irmãos de Bry, nelas podemos observar diferentes modelos de escrita, algumas letras são adornadas com extensões e apêndices maneiristas em suas hastes. Potencializados pela precisão na gravação das chapas de cobre, estes prolongamentos serão cada vez mais aplicados, num artifício ornamental chamado pelos calígrafos de “arabescos”.



Figura 56. Páginas de *Alphabeta et characteres...*, dos irmãos de Bry, Frankfurt am Main, 1596.
Fonte: Kiermeier-Debre e Vogel (1997).

²³ Kiermeier-Debre e Vogel (1997), mais uma vez não fazem referência quanto ao formato original da obra. No entanto, podemos presumir que, se o formato tradicional da gráfica de Bry era o tamanho *folio*, possivelmente este possa ser um *in 4º* (cerca de 31 x 25 cm).

2.2.4. Jan van den Velde

Cerca de dez anos após participar da edição de Hondius – onde figura com cerca de cinco modelos –, Jan van den Velde (1568–1623) publicou seu primeiro livro sobre escrita: *Deliciae variarum, insigniumque scripturarum* (1604–1605), gravado por Gerard Gauw (c. 1580–1638). Segundo Mediavilla (2005), muitos outros livros seguiram, numa produção que consagrou van den Velde como o mais destacado mestre calígrafo dos Países Baixos.

Filho de um ferreiro, van den Velde nasceu em Antuérpia, no ano de 1569. Por volta de 1588, se estabeleceu em Delft (Holanda), onde teve contato com Felix van Sambix e Caspar Becq (?–1606), do qual foi aluno e assistente na escola que este possuía. Segundo seu registros em cartas ainda conservadas, ali também teve contato e foi professor de Maria Strick (1577–1625), filha de Caspar Becq e sucessora do pai na escola de Delft. Maria foi uma das primeiras mulheres a se destacar no ensino da escrita e também uma das pioneiras na publicação de manuais²⁴ [Figura 57], uma área dominada por mestres do sexo masculino.



Figura 57. Frontispício de *Toneel der loflijkcke schrijffpen*, c. 1607. Maria Strick.
Fonte: DAY (1911).

²⁴ Em 1620, na cidade de Haya, Maria Strick conquistou o segundo lugar no *Prix de la Plume Couronnée*, então vencido por George de Carpentier. Ela publicou quatro livros: *Toneel der loflijkcke schrijffpen* (c. 1607), gravado pelo marido, Jan Strick; *Christelycken ABC* (1611); *Schat oft voorbeelt ende verthooninge van verscheyden geschriften* (1618) e *Fonteyne des levens* (1624) (MEDIIVILLA, 2005, p. 221).

No ano de 1592, van del Velde casou-se com Mayke Van Bracht, enteada do impressor Jan van Waesberghe, natural de Amsterdã. Neste mesmo ano, foi nomeado professor na escola latina de Roterdã, ao mesmo tempo que iniciou a ensinar francês na sua própria casa. Em 1620, provavelmente por motivos políticos/religiosos, muda-se para Haarlem onde foi docente até o seu falecimento, em 1623.

O primeiro livro de van den Velde, *Deliciae variarum*, é um álbum de formato horizontal formado por diferentes coleções de modelos caligráficos, todos assinados pelo mestre e datados anteriormente a sua publicação: 41 páginas com data de 1586, 30 páginas de 1597 e outras 40 datadas em 1598. Isto demonstra, segundo Mediavilla (2005), que ele já alcançara o “estado da arte” bem antes de consolidá-los nesta obra impressa. Sua produção totaliza nove títulos, entre eles o mais belo e famoso dos manuais impressos nos Países Baixos: *Spiegel der schrijffkonste in den welcken ghesien worden veelderhande gheschriften*, impresso em Roterdã, 1605, e gravado por Simon Frisius²⁵ (1575–1628).

Este livro foi publicado pela editora de van Waesberghe e reeditado em várias ocasiões, além de traduzido para o francês e o latim. Seu frontispício apresenta uma moldura, primorosamente gravada em metal, onde aparecem diversas figuras mitológicas relacionadas à escrita e aos livros. Conforme a descrição do Rijksmuseum²⁶, no lado esquerdo da moldura aparece Mercúrio, na sua representação latina do deus “Thoth” que, para os egípcios, teria inventado a fala, a escrita e a aritmética. À direita, aparece um figura feminina nua, provavelmente uma alegoria da caligrafia. No alto, aparecem duas figuras escrevendo: Anaxágoras, o primeiro filósofo, e Peisistratus, o fundador da primeira biblioteca. Na placa ao centro deles, aparecem duas penas dentro de uma coroa e a inscrição *Vive la Plume*, ou “viva a pena”. Além destes personagens, diversos querubins aparecem como “auxiliares” do mestre, coletando as penas de um ganso, apontando a pena ou carregando outros preciosos instrumentos do escriba, como o compasso, o esquadro e a régua. Além da bela página de apresentação, a obra é composta por três partes e 59 gravações de página inteira. A primeira parte oferece exemplos da letra gótica holandesa em textos em francês, alemão e inglês. A segunda parte apresenta modelos espanhóis, italianos e latinos; enquanto a última parte trata das instruções para a caligrafia nas

²⁵ Simon de Vries, conhecido pelo nome latino “Frisius”, nasceu em Harlingen, Holanda, em 1575. No final do século, se estabeleceu em Paris, onde gravou livros de diversos mestres franceses. Por volta de 1610, regressou aos Países Baixos onde se destacou como exímio gravador em metal.

²⁶Disponível em http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/BIBL-329-B-19?lang=en&context_space=&context_id= (acessado em 01/07/20110).

escritas correntes. Intitulada de “*Fondamentboeck...*”, esta parte do livro discorre sobre a construção de cada modelo, suas vantagens e inconvenientes. Além disso, também apresenta algumas orientações sobre como tratar a pena, como preparar a tinta e sobre o ângulo da escrita. Conforme Mediavilla (2005), o restante da produção de van den Velde é de menor interesse, embora toda a sua obra seja muito bem produzida.



Figura 58. Frontispício de *Spiegel der schrijfkunst*. Roterdã, 1605. Gravação em metal.
Fonte: <http://www.rijksmuseum.nl/images/aria/bi/z/bibl-329-b-19.z>

Podemos dizer que o trabalho deste mestre é uma importante referência na transição dos estilos itálicos, como os de Cresci, em direção à formação das escritas francesa e inglesa. Também em suas páginas podemos notar o fortalecimento da ornamentação efusiva que experimentará o apogeu durante o século XVIII, na Inglaterra. Na França, mestres como Barbedor e Materot certamente estarão sob a sua influência. Jan van den Velde é o maior representante do “século de ouro” da caligrafia flamenga. Entretanto, outros nomes precisam ser citados: Anthony Smyters (1546–1633), Willem van der Laegh (c. 1614–c. 1674–94), Hendrik Meurs (1603–1639), Nicolas Bodding (atuante no período), Jean de la Chambre (1601–1685) e Lucas Lely Fopsz (atuante no período). Outro nome de especial destaque é Georges de Carpentier (atuante no período), do qual se sabe muito pouco além da sua produção de cinco livros – lançados entre 1620 e 1648 – e do primeiro lugar no *Prix de la Plume Couronnée*, em Haya, no ano de 1620.

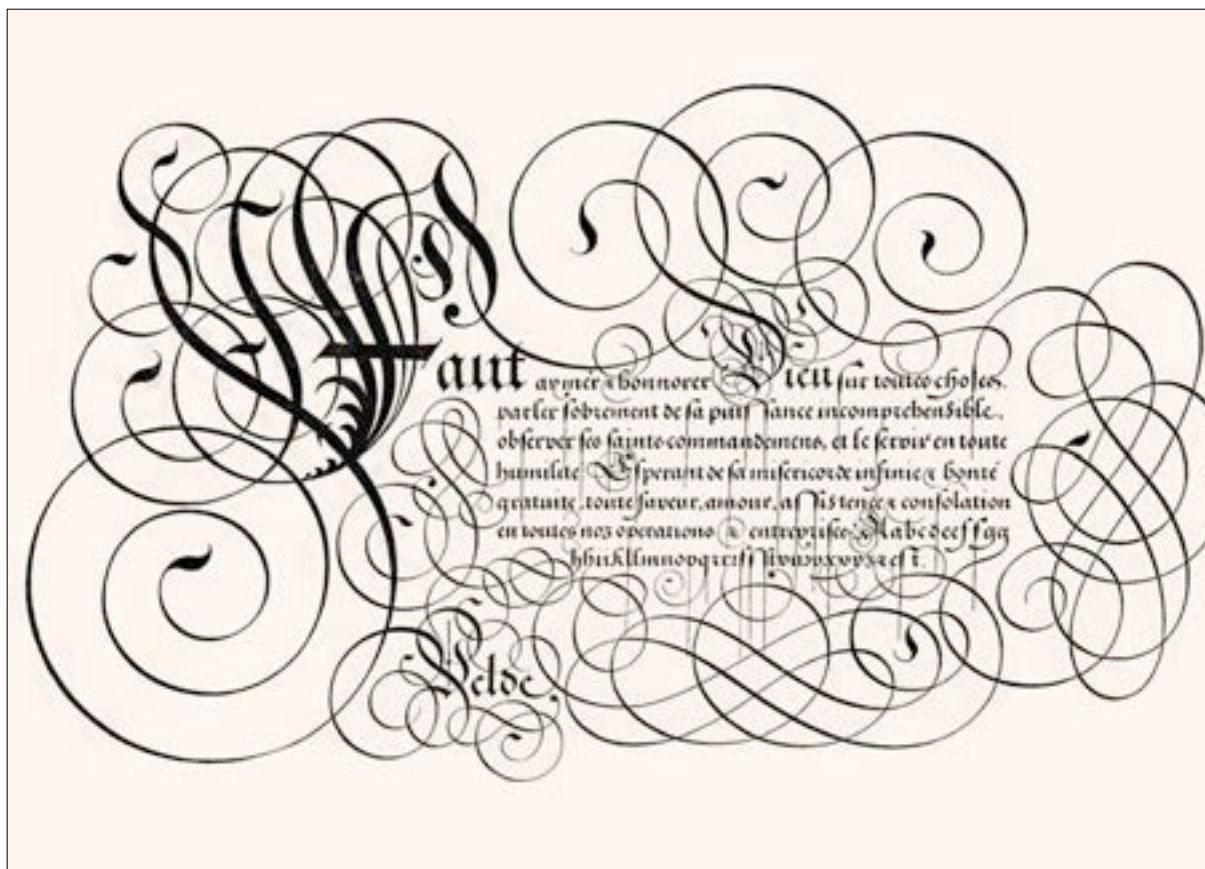


Figura 59. Gótica de Jan van den Velde. *Spiegel der schrijfkonste...* Roterdã, 1605. Gravação em metal.
Fonte: DAY (1911).



Figura 60. Chancelaresca de Jan van den Velde. *Spiegel der schrijfkonste...* Roterdã, 1605. Gravação em metal.
Fonte: DAY, 1911.

De modo geral, o brilhantismo da produção flamenga começa a perder sua força após 1650. Os livros lançados serão menos espetaculares e pouco inspirados, neles os itálicos se mostrarão mais sóbrios. Ainda segundo Mediavilla (*ibid.*), durante o século XVII a letra italiana progressivamente cairá em desuso. Entretanto, Ambrosius Perling (c. 1657–1718), de Amsterdã, encontra uma forma de revitalizá-la. Talentoso como seus antecessores, Perling é o único mestre holandês que se destaca no final deste século. Em 1679, publica *Exemplaar-boek inhoudende verscheide nodige Geschriften...* a partir de chapas de cobre gravadas por ele próprio. Nesta obra, apresenta modelos italianos com formas especificamente novas, onde podemos antever as características que irão formar a escrita inglesa [Figura 61]. A influência das suas formas, tanto das letras quanto dos ornamentos e floreados, será sentida na Inglaterra em trabalhos de grandes mestres, como John Ayres (?–c. 1704), Charles Snell (1667–1733), George Shelley (c. 1666–c. 1736), John Clark (1683–1736), George Bickham (1684–1758) e Joseph Champion (1709–1765).



Figura 61. Exemplo da letra italiana de Ambrosius Perling, 1680.
Fonte: MEDIAVILLA (2005).

2.3. A nova Racionalidade

Segundo Burke (2003), a chamada “nova filosofia” do século XVII foi um processo ainda mais autoconsciente de inovação intelectual do que o Renascimento, pois envolvia a rejeição tanto da tradição clássica quanto da medieval, assim como da visão de mundo baseada nos estudos de Aristóteles e Ptolomeu. Orientadas em concepções mecanicistas da natureza, as novas ideias estavam associadas ao movimento que ficou conhecido como Revolução Científica. Além do humanismo, numa escala mais abrangente, os adeptos deste novo pensamento buscaram incorporar conhecimentos alternativos, como a química, a botânica, além de matemática, astronomia e geometria com maior ênfase do que até então recebiam. Estas postulações causaram atritos e uma certa reação pelos círculos acadêmicos tradicionais. A hostilidade à nova filosofia mecânica, ou filosofia natural, levou ao surgimento de “sociedades científicas”, algumas delas autônomas, outras formadas por núcleos de pesquisadores inseridos nas próprias universidades ortodoxas.

Neste contexto, ainda segundo Burke (*ibid.*), o monopólio virtual da educação superior desfrutado pelas universidades foi posto à prova. Na sequência, surgiram os institutos de pesquisa, o pesquisador por excelência e a própria ideia de “pesquisa científica”, alinhados à importantes nomes do pensamento objetivo, como Copérnico (1473–1543), Johannes Kepler (1571–1630), Galileu (1564–1642), Descartes (1596–1650) e Issac Newton (1643–1727). Na França, os letrados estavam mais profundamente envolvidos com projetos de reformas econômicas, sociais e políticas, no movimento que ficou marcado como Iluminismo. As novas instituições alternativas de educação superior se multiplicaram por toda a Europa. Artistas e estudiosos complementavam seu saber de ateliê com temporadas em academias de Florença, Bolonha, Paris e outras cidades. Nestes centros os meninos da nobreza aprendiam matemática, fortificações, línguas modernas e outras disciplinas consideradas úteis em carreiras no exército ou na diplomacia. Na Inglaterra, principalmente a partir do século XVIII, aparecem academias para os dissidentes da igreja anglicana, excluídos de Oxford e Cambridge. Nelas o currículo era menos tradicional que nas universidades, projetado mais para os futuros homens de negócios do que para nobres, com ênfase à filosofia moderna, à filosofia natural e à história moderna.

O amadurecimento do pensamento científico e o Iluminismo fazem parte de um conjunto mudanças no cenário de diversas tradições filosóficas, sociais, políticas, intelectuais e religiosas que marcaram o século XVIII como o “Século das Luzes”. O desenvolvimento das teorias sociais liberais e de filosofias da história, a partir da segunda metade deste século, liderado por nomes

como Voltaire (1694–1778), Charles Louis Montesquieu (1689–1755), John Locke (1632–1704), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), Immanuel Kant (1724–1804) e Denis Diderot (1713–1784), formarão as bases do pensamento que influenciará a Revolução Francesa, iniciada em 1789 e a Independência Americana, em 1783.

Neste cenário de evolução do pensamento e das relações sociais, em meio ao florescimento de organizações do conhecimento, formais e informais, a troca da informação era de vital importância. A demanda por livros e demais materiais de leitura experimentava um grande crescimento. A capacidade de ler e escrever crescia em importância pois permitia o acesso ao conhecimento. Membros mais educados da população tornavam-se mais autoconfiantes e poderosos perante a coroa e a igreja. Progressivamente, o direito divino da realeza e o poder do clero serão cada vez mais contestados. Em movimento contrário, assim como feito pela Igreja nos séculos anteriores, o poder dos Estados buscava controlar e censurar a imprensa. Assim como na Inglaterra Elisabetana, a França de Luís XIV exercia controle nas casas impressoras, buscando concentrá-las em Paris e em poucas mãos. Ainda no século XVIII, livros como *Lettres philosophiques* de Voltaire (1733) e *Émile* de Rousseau (1762) eram queimados em público (BURKE, 2003).

2.3.1. *Romain du Roi*: a letra científica

No campo da tipografia, conforme Meggs (2009), durante o século XVII o livro e o design de tipos experimentam um período de pouca criatividade, provavelmente devido ao controle da Igreja e do Estado, além das atribulações políticas e religiosas. Embora a mantivesse sob seu controle e censura, o rei francês Luís XIV tinha grande interesse na imprensa. Foi ele quem ordenou a criação de um comitê científico, em 1692, para desenvolver um novo design de tipos para impressão, de uso exclusivo da *Imprimerie Royale*²⁷. Liderados por Jacques Jaugeon²⁸

²⁷ O gabinete da imprensa real francesa foi estabelecido, em 1640, com o objetivo de restaurar a qualidade de impressão do passado (MEGGS, 2009, p. 153).

²⁸ Dodd (2006, p. 45) cita Jacques Jaugeon como líder do grupo de cientistas franceses, no entanto Meggs (2009, p. 153) referencia Nicolas Jaugeon como matemático e líder da comissão. O nome Nicolas Jaugeon também é citado por Macmillan (2006, p. 93). Ainda, André e Girou (1999, p. 8 e p.10) citam o nome de Jacques Jaugeon como único no comitê com experiência em tipografia. É interessante notar que autores geralmente detalhistas e minuciosos como Morison, em *Letter Forms* (1968) e A. F. Johnson, em *Type Designs...* (1966) apenas se referem a “Jaugeon”, sem citar o seu primeiro nome. Devido ao ineditismo e detalhamento no artigo de André e Girou (1999) sobre a *Romain du Roi*, decidimos seguir a sua atribuição de autoria (ver nota nº 16).

(atuante no período), os estudiosos²⁹ da Academia Francesa de Ciências, buscaram criar um alfabeto projetado segundo “princípios científicos”. A construção dos caracteres romanos da nova família de tipos reais foi baseada numa grade complexa, rigorosamente geométrica e matemática, chegando num total de 2.304 quadrículas. Os respectivos itálicos, construídos em um grid semelhante, resultaram muito mais numa romana inclinada do que em uma fonte de origem cursiva e baseada em propriedades caligráficas. Apesar de almejarem um resultado matemático e científico, muitas das decisões finais foram “tomadas a olho” (DODD, 2006; MEGGS, 2009).

O novo tipo francês, batizado de *Romain du Roi*, apresenta maior contraste entre os traços grossos e finos; as serifas são mais definidas e quase retas, com junções menos proeminentes que nos tipos clássicos; os ascendentes recebem serifas bilaterais no topo do traço, adicionando maior ênfase horizontal; o ângulo natural da escrita é rotacionado até tornar-se vertical ou “racional”. A aparência geral da família de tipos exibe um equilíbrio uniforme e um desenho de corpo notadamente mais leve e “afiado” do que em tipos como o Garamond. Resultados que somente foram obtidos através da gravação em grandes chapas de cobre, executadas por Louis Simonneau (1654–1727).

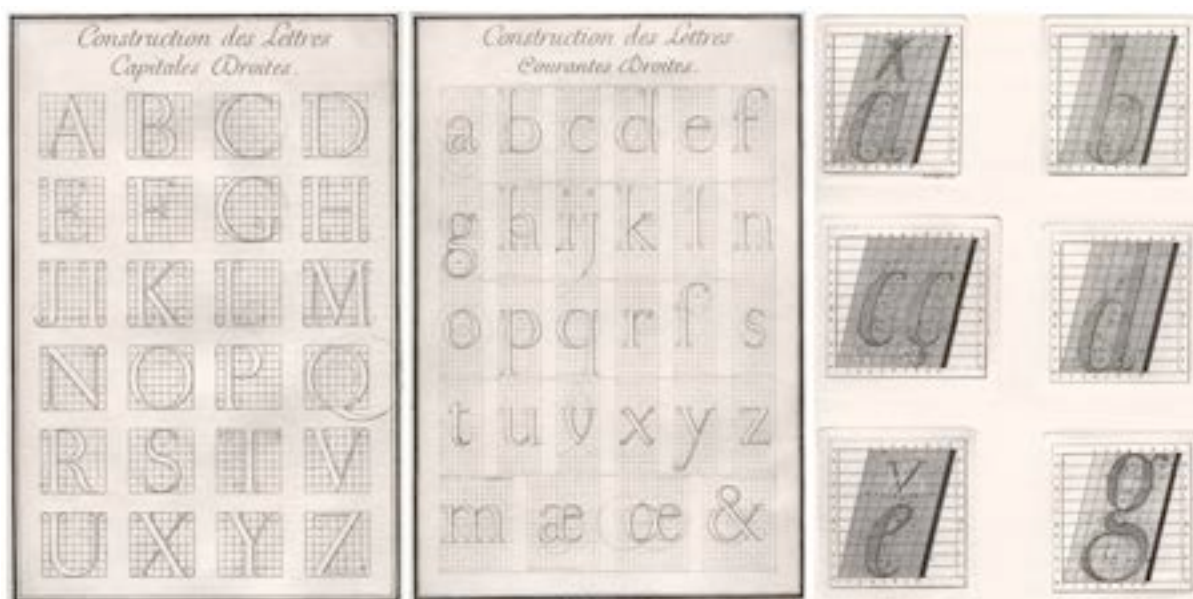


Figura 62. Lâminas de cobre com gravações da *Romani du Roi*, c. 1690.
Fonte: LEVEÉ (2008).

²⁹ Segundo André e Girou (1999), o elenco ficou também conhecido como *Bignon Comission* e os participantes seriam: Abade Bignon (presidente da comissão), Jacques Jaugeon (único com experiência tipográfica anterior), Gilles Filleau des Billettes (provavelmente um escriturário) e o Padre Sébastien Truchet (matemático e engenheiro).

A difícil tarefa de transpor os desenhos do alfabeto base, gravados em chapas, para os tipos móveis de texto foi entregue ao tipógrafo Philippe Grandjean (1666–1714), de crescente reputação naquele momento. Segundo Dodd (2006), o processo de gravação das punções tipográficas durou de 1693 a 1745. O refinamento geométrico e racional da grade de 2.304 módulos se mostrou inútil quando reduzido ao tamanho de tipos para texto. Este fato teria gerado diversos atritos entre o tipógrafo e o mestre matemático, resultando em diversas punções destruídas e outras tantas refeitas. Ao lado da geometrização no desenho da família, encontrava-se um objetivo maior de normatizar as unidades de medidas dos corpos de letras para impressão, possibilitando a criação de famílias de tipos com tamanhos inter-relacionados (MEGGS, 2009; DODD, 2006). A pesquisa realizada pelo comitê real, buscando uma padronização nas medidas tipográficas francesa, foi detalhada no artigo de André e Girou (1999). Segundo os autores, e também Morison (1968), a importante contribuição do padre Sébastien Truchet (1657-1729) e da sua tabela de proporções tipográficas (*Proportions des Caractères de l’Imprimerie Royale*), de 1693, abriu caminho para a primeira normatização do sistema, realizada em 1737 por de Pierre Simon Fournier le Jeune (1712–1768) e revisto posteriormente por François-Ambroise Didot (1730–1804), em 1785³⁰.

Quando completada, a família *Romain du Roi* consistia em 84 fontes: 21 tamanhos de romanos e itálicos minúsculos, e 21 tamanhos de romanos e itálicos maiúsculos. Seu uso era exclusivo da Imprensa Real, no entanto vários impressores e fundidores se apressaram em copiar os novos modelos, com o cuidado de produzir pequenas diferenças visíveis nos tipos, evitando assim confusões com as fontes reais. Conforme Meggs (2009), o primeiro livro a apresentar os novos tipos foi editado em 1702³¹ [Figura 63] e representa um desvio importante da tradição veneziana do design de tipos romanos, chamados *old style*, ou “estilo antigo”. A “Romana do Rei” inaugura, segundo Meggs (*ibid.*), uma categoria de tipos chamados de “romanos de transição” ou “transicionais”. Estes tipos rompem com as qualidades caligráficas tradicionais, serifas suaves e modulação de contraste relativamente uniformes das fontes antecessoras. O novo estilo de transição marca a substituição do calígrafo pelo engenheiro como influência

³⁰ O atual sistema de medidas tipográficas, baseado em paicas e pontos, tem sua origem nos esforços dos grandes impressores franceses. Por volta de 1785, o sistema de medidas tipográficas de Pierre Simon Fournier le Jeune foi revisto por François-Ambroise Didot que criou um sistema a partir da subdivisão da polegada francesa em 72 pontos. Durante o século XIX, o sistema francês será adaptado na Alemanha (1879), para trabalhar com o sistema métrico, e na década seguinte, para trabalhar com a polegada inglesa (MEGGS, 2009, p. 165).

³¹ O primeiro livro impresso com a família de tipos *Romain du Roi* foi *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand*, de 1702 (MEGGS, 2009)

tipográfica dominante. Sobre a nova fonte, também foi dito, como observa Dodd (2006), que o design parece mais influenciado pela gravação em metal do que pela caligrafia (DODD, 2006; MEGGS, 2009; MORISON, 1968).



Figura 63. Frontispício e página interna de *Médailles sur les principaux événements...*, 1072.
À direita, uma amostra tipográfica da *Romain du Roi* de Gradjean.
Fonte: COYPEL (1702), LEVEÉ (2008).

2.3.1.1. A supremacia escultórica na tipografia:

da neoclássica de Baskerville à moderna de Bodoni

O projeto do “Tipo Científico de Paris”³² foi muito além das bases até então aceitas para a tipografia, de que os tipos romanos eram regularizados, mecanizados e disciplinados pela caligrafia. Os membros do comitê real francês partiram do pressuposto que a tipografia em metal era tão regularizada, tão mecanizada, e tão disciplinada, que não poderia ser considerada em função de aspectos caligráficos, mas verdadeiramente a partir da epigrafia e da calcografia – inscrição na pedra e gravura em metal, respectivamente (MORISON, 1968). Segundo o amplo estudo sobre os alfabetos romanos de inscrição, publicado por James Mosley (2006), caracteres já eram desenhados com régua, compasso e linhas de referência, desde o século XV por estudiosos com Durer, Tory, Cresci e Orfei, entre outros. As maiores inovações no desenho da romana real vêm do uso de uma grade micro detalhada – equivalente a uma resolução de 2.300 pontos por polegada – e a definição de contornos a partir da aproximação por arcos de círculo. Como apontam André e Girou (1999), as inovações desta família de fontes antecipam

³² A Romana do Rei foi chamada de “*The Paris Scientific Type*” por Morison, em *Letter Forms* (1968, p. XI).

muitos dos aspectos encontrados no conceito de “fonte vetorial” e “fonte bitmap” utilizados na programação tipográfica computacional, a partir dos anos 1980. Segundo os autores, a interpolação por arcos de círculo ainda era utilizada em fontes digitais até a década de 1990, quando foi substituída pelas *splines* de interpolação das curvas *Bézier*. Ainda mais, o projeto inova também ao produzir pela primeira vez uma fonte “inclinada” geometricamente (*slanted*), através da deformação de seus eixos verticais. Todos estes aspectos, deixam claro um projeto de design tipográfico orientado muito mais nos aspectos glíficos (escultóricos), do que em aspectos gráficos, derivados da escrita manual. Grande parte destas novidades devem-se à participação do padre Sébastien Truchet na comissão. Engenheiro e matemático reconhecido naquele momento, Truchet assina todos os manuscritos que foram preservados sobre o desenvolvimento do projeto tipográfico. Enquanto as chapas gravadas por Simonneau são relativamente divulgadas e estudadas, seus manuscritos e tabelas são quase desconhecidos³³. Neles, estão apresentados muitos dos princípios aplicados nas métricas das fontes digitais atuais (*font metrics*), com cerca de 300 anos de antecedência.

Para Bringham (2005), a *Romana do Rei* inaugura uma categoria classificada por ele como “Neoclássica”. Nesta, ainda é notado um “eco” da pena, porém seu eixo deixa de ser caligráfico e passa a ser racionalista, é ditado por uma ideia, não pela verdade da anatomia humana. As letras sob esta nova abordagem são produto da era racionalista, com formas quase sempre belas e calmas, mas indiferentes à complexidade do ato orgânico. De qualquer forma, esta nova classe tipográfica foi bem aceita e novas fontes foram desenhadas sob os preceitos racionais na França, Inglaterra, Itália e Espanha durante os séculos XVIII e XIX. Entre os transicionais, como definiu Meggs (2009), um dos tipos que mais se destacou foi o de John Baskerville (1706–1775), calígrafo, impressor e editor inglês.

Baskerville, nesta época, foi duramente criticado na Inglaterra. Suas fontes contrastadas e definidas foram acusadas de “fazer mal aos olhos”. Obcecado por melhorar a textura e a alvura dos papéis de seus livros, aliando à definição no desenho de seus tipos e à melhorias na tinta de impressão, o impressor inglês produziu obras que alcançaram uma nova ordem de limpeza, contraste, definição e grande elegância. Esta qualidade editorial chamou a atenção de Benjamin Franklin (1706–1790) que levou para os Estados Unidos os trabalhos e as famílias

³³ Conforme André e Girou (1999), os manuscritos de Sébastien Truchet também foram estudados e divulgados por James Mosley em: French academicians and modern typography: designing new types in the 1690s. In: *Typography papers*. The University of Reading, 1997, vol. 2, pp. 5–29.

produzidas por Baskerville, onde a ordem racional seus tipos foi muito bem aceita. Além disso, na Europa continental seu trabalho influenciou os impressores da família Didot, em Paris, e Giambattista Bodoni (1740–1813), na Itália.

Segundo Dodd (2006), o refinamento neoclássico das obras impressas pelos Didot influenciou o trabalho de Bodoni. Embora não esteja bem claro quem inovou e quem seguiu, conforme Meggs (2009), é certo que houve uma troca de influências entre estes impressores e ambos seguiram o estilo racionalista/neoclássico dos impressores de Baskerville. No entanto, sem dúvida foi Bodoni quem levou ao extremo a abordagem racional na tipografia inaugurando o que foi chamado de estilo “Moderno”. Por volta de 1790, o italiano desenhou suas romanas com uma aparência ainda mais matemática, geométrica e mecânica. Redefiniu as serifas, desenhando-as ainda mais finas que seus antecessores. Desta vez, a transição suave entre os traços de acabamentos e as hastes verticais deixam totalmente de existir, exibindo nas suas junções ângulos retos ou abruptos. A família de tipos Bodoni apresenta uma nitidez brilhante, eixo totalmente vertical, com serifas finas e afiadas, e um contraste no desenho nunca visto até então. Esta regularidade e padronização são reflexo do emergente mundo industrial na virada para o século XIX. Podemos dizer, inclusive, que a racionalidade, a economia da forma e a eficiência da função que Bodoni apresentou no design gráfico das suas produções impressas, além do desenho de seus tipos, tem paralelos com a tipografia funcional do século XX (MEGGS, 2009; MORISON, 1968).

TANDEM aliquando, Quirites! L. Catilinam furentem audacia, scelus anhelantem, pe-
A B C D E F G H I J K L M N.
The transitional roman of John Baskerville (Birmingham 1761)

PARLER du Livre en France pour le neuvième siècle, c'est à bien peu chose près l'étudier partout en Europe. Révolution n'avait point eu d'imitateurs
tiques dans tous les pays voisins, mais son gréco-romain prenait pied et peu à peu introduisait dans les ateliers de peinture ou les officines d'imprimeurs-libraires. Prud'hon, Gérard, Gir
The roman and italic of F. A. Didot (a late version, Paris c. 1830)

ottimamente fatte. Che però la grazia della scrittura forse più che in altro sta in certa disinvoltura di tratti franchi, risoluti, spediti, e nondimeno così nelle forme esatti, così degradati ne' pieni, che non trova l'invidia ove gli emende. Ma forse più sicuro
The roman and italic of G. B. Bodoni (Parma c. 1780)

Figura 64. No topo, transicional de Baskerville, 1761; no centro, a moderna de Didot, 1830 e, abaixo, a moderna de Bodoni, 1780.
Fonte: LAWSON (2006).

Neste momento, assim como notaremos um ciclo de inovação na escrita, mais uma vez se cristaliza uma evolução lógica a partir de modelos anteriores, mesmo que, sucessivamente, a escrita venha a adquirir um caráter notadamente utilitário.

Mediavilla (2005) aponta que o homem do século XVIII buscava com grande empenho aprender uma “escrita clerical”. Ele desejava ascender socialmente com o acesso às profissões liberais ou administrativas, sem demonstrar, no entanto, nenhuma ambição artística na sua atitude. Por outro lado, contudo, o alto grau de ornamentação e a maestria mostrados pelos modelos deste momento nos deixa claro o padrão estilístico vigente, assim como o espírito da época.

Buscando entender o caminho que os itálicos percorreram até a escrita inglesa do século XIX, assim como fez Mediavilla (2005, 2006), abordaremos as três principais escritas correntes na França do século XVIII: *la ronde*, *la batarde* e *la coulée*. Nossa análise toma como objeto principal o capítulo *L'art de L'écriture*, integrante do volume II da *Encyclopédie Diderot & d'Alembert*, lançado em 1766 (DIDEROT; D'LAMBERT, 2002). Publicada às vésperas da Revolução Francesa, entre 1751 e 1772, *Encyclopédie* é um grande compêndio da informação disponível em sua época, assim como uma vívida ilustração dos ofícios, da tecnologia industrial, da política e da economia naquele momento. Editada na sua maior parte pelo filósofo francês Denis Diderot (1713–1784), serviu também como suporte político dos principais pensadores iluministas, como Voltaire, Rousseau e Montesquieu (BURKE, 2003).

No capítulo em questão, sobre a “arte da escrita”, tanto as instruções quanto as diversas lâminas que ilustram os três modelos correntes – redonda, bastarda e cursiva – são de autoria de Charles Paillasson (1718–1789), escritor juramentado da Academia Real da Escrita. Filho de mestre escrivão, participou em diversas associações de calígrafos e postulava pela atualização do *status* da caligrafia na França. Pouco antes de sua morte, em 1780, Paillasson, foi nomeado primeiro secretário do Gabinete do Rei Luís XVI. Suas claras instruções sobre os princípios da caligrafia nortearam os usos dos modelos franceses até o final do século XIX (MEDIIVILLA, 2005, 2006).

2.4.1. A Redonda (*La Ronde*)

A *letra redonda* tem como antecedente a *lettre françoise*, um modelo local de gótica cursiva, utilizada nos primeiros anos do século XVI. Foi também esta letra que serviu de base para o tipo de metal *civilité* de Robert Granjon, em 1557. Como já citado, a fonte de Granjon nada mais foi do que uma transposição para o metal da escrita corrente francesa naquele momento.

Ao final do século XVI, entre diversos cursivos vigentes, um estilo de chancelaresca se destacou, alcançando considerável difusão: *La financière*. É justamente a evolução do uso do modelo de *financière* que, em meados do dezessete, origina a chamada *Lettre Ronde*, ou *escrita redonda*. Conforme podemos observar na Figura 66, em comparação à sua originária [Figura 65], a *ronde* apresenta formas mais arredondadas e um estilo mais fluido, numa clara evolução da prática. A redonda francesa é um dos modelos mais consagrados no ensino da escrita dos séculos XVIII e XIX. Seu uso é bastante frequente pelos secretários comerciais inclusive no princípio do século XX (MEDIIVILLA, 2005). Além disso, o modelo *ronde* é uma provável influência em alguns modelos da *letra direita* portuguesa e da *caligrafia vertical* brasileira, conforme Faria Filho (1998).



Figura 66. Página da *Encyclopédie*, 1766. Esquema construtivo da *Ronde*.
Fonte: DIDEROT; D'LAMBERT (2002).

2.4.1.1. Apontamentos sobre a Redonda Francesa

No âmbito da caligrafia tudo é medido por “corpos” e “larguras de pena”, sendo assim, como aponta Mediavilla (2005, 2006), a beleza e a elegância da execução dos conjuntos de letras dependem do respeito e da precisão destas medidas, que são sempre fornecidas pelos mestres. A altura do corpo das minúsculas da *ronde* é de quatro larguras de pena, tomando como base letras básicas como *i*, *a* e *o*. No geral, as ascendentes avançam por uma altura de corpo, com exceção das letras *d*, *s*, *t* e *z* que avançam apenas meio corpo, e dos topos do *e* e do *s* que avançam apenas uma largura de pena. Os descendentes e as caudas geralmente decaem por um corpo e meio, ou seja, seis larguras de pena. São exceções as partes finais curvadas de *y* e *n*, quando ao final de palavras, que decaem apenas por um corpo. O eixo de escrita da redonda é vertical; o ângulo da pena é aproximadamente de 30° e suas letras são inscritas em um quadrado. A redonda francesa, assim como a maioria dos modelos, apresenta formas específicas para letras em diferentes posições. São formas iniciais, intermediárias e finais, para uso respectivo dos caracteres no princípio, no meio e no final da palavra. São diferenciações muito importantes e que devem ser respeitadas e conhecidas, pois, segundo Mediavilla (*ibid.*), nada é mais desprezível que uma forma posicional mal colocada, principalmente em títulos destacados.

As maiúsculas da *ronde* são chamadas por Paillasson (DIDEROT; D’LAMBERT, 2002) de “Maiores”, como podemos ver na Figura 66. Os corpos de letras das versais são geralmente equivalentes ao triplo da altura das minúsculas, com exceção do *M* e de algumas variações do *N*, do *O*, do *V* e do *Z* (MEDIIVILLA, 2005, 2006).

Na lâmina *Pl. XIV de L’art de L’écriture* (DIDEROT; D’LAMBERT, 2002), executada por Paillasson, podemos observar os cinco submodelos de letra redonda [Figura 67]. Suas variedades são diferenciadas pela altura de corpo ou pela cursividade mais ou menos pronunciada. A seguir, listaremos as propriedades destas variações estilísticas segundo as observações do mestre Paillasson (*idem*), assim como também de Mediavilla (2005, 2006):

1. **Grande** – a redonda grande (*grosse ronde*) é a primeira que se ensina aos alunos, após os exercícios de preparação e princípios básicos dos caracteres. Seu amplo corpo de letra permite que os pupilos aprendam com maior facilidade e desenvolvam precisão no traçado. Ela é a base dos demais modelos e deve ser bastante praticada antes de seguir-se aos demais.

2. **Média** – o segundo modelo de redonda (*moyenne ronde*) é a *média*, utilizada geralmente para os subtítulos. No geral, segue as proporções da *grande*, porém em menor tamanho de corpo, e utiliza o mesmo módulo de entrelinhas de quatro corpos.
3. **Pequena** – este modelo (*petite ronde*) precisa ser escrito em menor velocidade. Deve ser ensinada somente após boa prática nas maiores, pois, neste tamanho de letra os efeitos da pena são mais difíceis de controlar. Sua distância entre as linhas é de cinco corpos, visto que, na medida em que se reduz o corpo da escrita, crescem em importância os destaques nas maiúsculas e nos ornamentos.
4. **Financière** – o quarto modelo de redonda deriva da *petite* e é chamado de *financière* (financeira). É escrito mais rapidamente e assemelha-se com a *coulée*, à qual serve de modelo. A redonda *financière* e a escrita *coulée* diferem-se quanto à inclinação do eixo e quanto ao contraste. Enquanto a primeira é direita e grossa, a segunda é inclinada e mais fina. Quando executado com maior tamanho e desenvoltura, o quarto tipo de redonda é chamado de *Grande de Procurador* (*la grosse de procureur*). Na execução da “redonda de finanças” a pena é mantida mais aberta e o braço menos apoiado na mesa do que na redonda pequena. Seu entrelinhas segue o da pequena e é de cinco corpos.
5. **Minuta** – o quinto modelo de redonda é a *minute*, ou letra rápida. Seu nome deriva do verbo francês *minuter*, que significa proceder com rapidez, de imediato. Esta variedade exige uma perfeita regularidade e deve apresentar um entrelinhas de seis ou mais corpos, dependendo da amplitude desejada nas maiúsculas, nos arabescos e nas abreviaturas, mais abundantes nas escritas rápidas de secretaria.



Figura 67. Página da *Encyclopédie*, 1766. Os cinco modelos da *Ronde*.
Fonte: DIDEROT; D'LAMBERT (2002).

2.4.2. A Bastarda (*La Bâtarde*)

A *Batârde* é herdeira direta dos modelos de *bastarda italiana* praticados no século XVII. Em certa medida, como aponta Mediavilla (2005, 2006), é uma evolução da *chancelaresca moderna* dos modelos de Cresci e, poderia inclusive, ter sido chamada de “letra italiana”. Muito provavelmente, foi influenciada pelas práticas flamengas em mãos como as de Jan van den Velde.

Em qualquer dos casos, a popularidade da *bastarda italiana* na França é devida à Lucas Materot (atuante em 1608), que a desenvolveu com grande legibilidade, formas mais simples e ligações mais fáceis de executar. Progressivamente, a bastarda francesa substituiu o uso das góticas cursivas, por volta de 1630, alcançando sua naturalidade final nas mãos de mestres franceses como Barbedor, Louis Senault (1630–c. 1680), Jean Petré (c. 1610–c. 1670), Philippe Limosin (c. 1617–c. 1670) e Nicolas Lesgret (c. 1638–c. 1696).



Figura 68. Página da *Encyclopédie*, 1766. Os “Alfabetos das letras Bastardas”.
Fonte: DIDEROT; D’LAMBERT (2002).

2.4.2.1. Apontamentos sobre a Bastarda

Composta por maiúsculas e minúsculas, a *bâtarde* apresenta uma leitura muito agradável devido a sua simplicidade. Sua proporção é de sete larguras de pena na altura por cinco na largura. A sua inclinação é de cerca de 25° em relação ao eixo vertical. Suas ascendentes se prolongam por cerca de um corpo e uma largura de pena, com exceção do *d* “curvo”, que avança por apenas um corpo, e do *t*, que sobe apenas meio corpo. As descendentes, ou caudas, decaem no geral um corpo e meio. O ângulo de ataque da pena é de 20° e, assim como a redonda, a bastarda francesa apresenta variações posicionais, iniciais, intermediárias e finais. A altura das maiúsculas é de três corpos de letra – 21 larguras de pena –, com exceções para o segundo *M*, que mede apenas dois corpos e uma largura, e do *Y* com somente dois corpos. Como podemos ver na Figura 68, executada por Paillasson, apesar da altura das versais bastardas ser de “21 larguras de pena”, suas letras não são tão altas assim. Esta é uma evidência clara do quão fina era a preparação, ou apontamento, da pena de escrita.

Para entendermos melhor a diferença entre as preparações das penas, a Figura 70, de Jean-Baptiste Alais de Beaulieu fils (?-1689), ilustra os diferentes estilos de apontamentos, segundo as orientações para cada modelo de escrita (MEDIIVILLA, 2006).

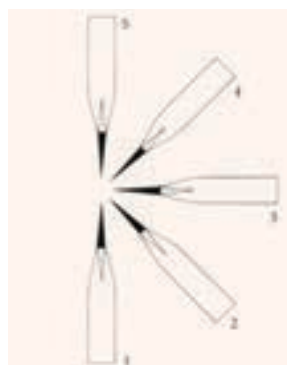
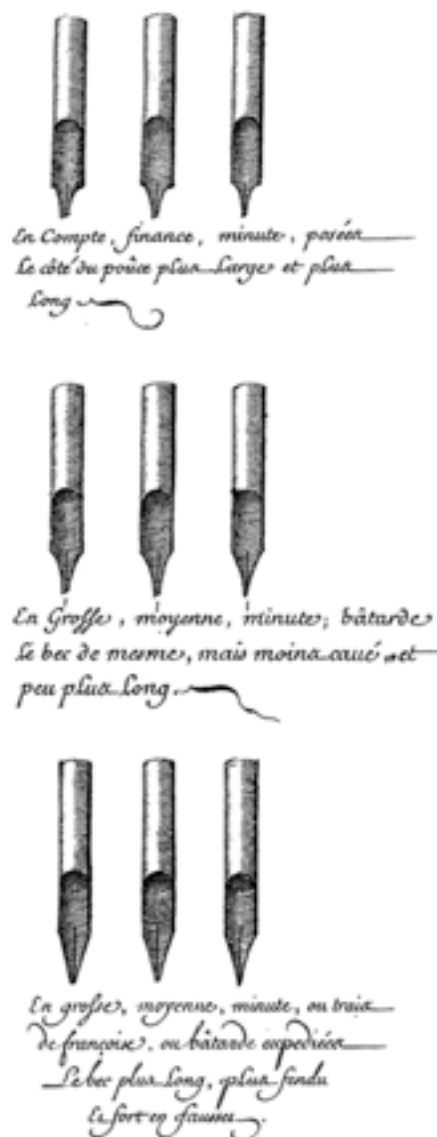


Figura 69. A figura acima ilustra os cinco tipos de traço da pena de ponta fina, simulando o efeito da pressão e a graduação de espessura no traço.
Fonte: MEDIIVILLA (2006).

Figura 70. Ao lado, a série de três esquemas de diferentes preparações da pena: para finanças e contas; para a *bâtarde* e para a pena “à traço” de ponta mais fina e firme. Jean-Baptiste Alais de Beaulieu fils.
Fonte: MEDIIVILLA (2006).



Na lâmina Pl. XV de *L'art de L'écriture* (DIDEROT; D'LAMBERT, 2002) podemos observar as cinco variações da *bâtarde* [Figura 72]. Os submodelos são diferenciados, como na *ronde*, pela altura de corpo e pela cursividade na execução. Seguem as suas propriedades, de acordo com Paillasson (*idem*) e Mediavilla (2005, 2006):

1. **Grande** – a *grosse bâtarde*, ou *Gran Bastarda*, é indicada por Paillasson como um modelo inicial aos jovens que não precisam da redonda. Seu amplo tamanho é ideal para utilização em títulos e, por isso, recebe também a designação de *bastarda titular*. Devido a simplicidade de seus traços e a proporção de seu tamanho, recebe uma entrelinha relativamente apertada, com apenas três corpos de distância. O exercício deste modelo é ideal para treinar a mão, com foco na regularidade das letras, adequação da inclinação e empunhadura da pena.
2. **Média** – o segundo submodelo de *bâtarde* é geralmente utilizado para os subtítulos. A distância entre as suas palavras deve ser de dois corpos e o entrelinhas de três. Paillasson destaca que este modesto entrelinhas não deve ser problema para os que respeitarem rigorosamente as proporções das letras, assim como as alturas das “cabeças” (ascendentes) e os comprimentos das caudas, fato que não acontece em outras escritas, onde a mão pode mover-se com mais liberdade.
3. **Pequena** – esta variação é também chamada de *bastarda formal corrente*³⁵ (*posée et ordinaire*). De execução muito difícil, exige do escrivão uma prática segura e regular, assim como todos os modelos pequenos em geral. Esta escrita não deve receber grandes ornamentos, sua base é a simplicidade, e sua beleza decorre da prática e da aplicação.

³⁵ Paillasson utiliza, no ensaio *L'art de L'écriture* da *Encyclopédie* (2002), o termo “*posée et ordinaire*” que na versão de Mediavilla (2005) para o espanhol, é traduzido como “*sentada corrente*”. Numa adaptação destes termos para o português, entendemos que a melhor aproximação seria “formal corrente”, ou também “formal regular”.

4. **Bastarda rápida** – a quarta variante é a chamada *bâtarde coulée*, de uso corrente já no século XVII. Foi uma das escritas preferidas pelas damas e pessoas da corte devido a sua nitidez e legibilidade. Ela é ligada, ou curvada, nos topos das hastes; ou seja, seu *ductus* flui de baixo para cima, contrariamente ao modelo de *coulée* corrente, onde as ligações arredondadas, que ligam as hastes verticais, estão na base.
5. **Minuta** – o quinto submodelo de *bâtarde* é a escrita utilizada nos manuscritos em geral, especialmente nos transcritos em latim. Segundo Paillasson, deve ser executada com extrema simplicidade, suas letras devem ser muito regulares e não podem ser pesadas. Geralmente, suas maiúsculas são romanas regulares decoradas com ornamentos, podendo também serem executadas com tinta dourada. A distância entre as linhas pode variar, mas a escolha pessoal de Paillasson é de três corpos, conforme indica na *Encyclopédie* (2002). Os topos, ou cabeças, podem sobressair por um corpo e as caudas por um e meio. Para o mestre francês, está é uma escrita muito bela aos olhos e comunica com leveza, mas requer uma longa prática.

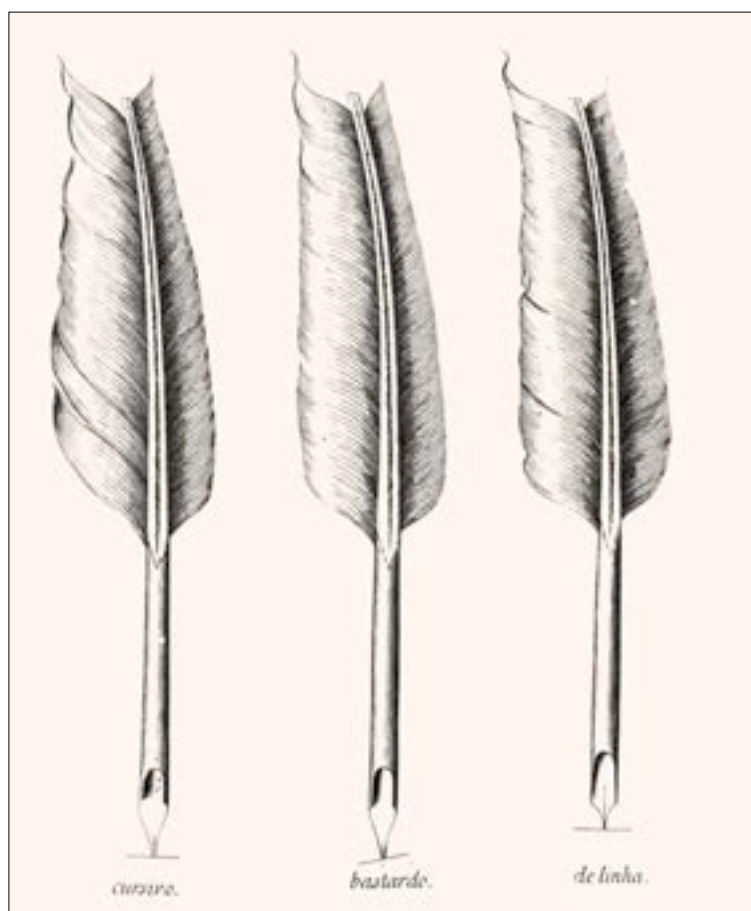


Figura 71. Preparações da pena conforme o modelo de escrita.
Fonte: FIGUEIREDO (1722).

2.4.3. A “Cursiva Rápida” (*La Coulée*)

Conforme Mediavilla (2006), a *coulée* francesa é um modelo intermediário entre a *ronde financière* e a *bastarda*. Em outros termos, podemos dizer que a *coulée* é uma cursiva rápida, de formas simplificadas e, ao contrário da redonda (vertical), possui uma inclinação entre 20 e 30 graus. Em comparação às suas escritas originárias, pode ser qualificada como “semiformal”. Da *redonda*, herda as ligações curvas nas bases das hastes verticais; da *bastarda*, recebe a simplicidade e a leveza. A primeira aparição da *lettre coulée* data de 1613, publicada na obra caligráfica de Nicolas Gougenot (c. 1580–?). Em 1665, com a chegada de Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) ao Ministério das Finanças da França, os secretários – sempre em busca de ganhar tempo nas cópias e expedições dos documentos – progressivamente abandonam a *ronde* – mais formal e lenta – em favor da *coulée*, mais simples e, portanto, mais rápida.



Figura 73. Página da *Encyclopédie*, 1766. Alfabetos das letras Coulées. Fonte: DIDEROT; D’LAMBERT (2002).

Como aponta Paillasson, em *L'art de L'écriture*, a velocidade na execução deste modelo acaba, muitas vezes, por prejudicá-lo. Como o preferido dos amanuenses – de “gostos duvidosos”, segundo ele –, acabam por descaracterizá-lo com formas mais longas e retas, sem caudas e cabeças bem formadas, num desrespeito aos princípios que regem o modelo. Num claro desconforto com a execução da *coulée* pelos secretários, Paillasson declara: “[...] Este não é certamente o espírito de uma arte tão útil para a propagação da ciência, e tem sido sujeito à regras para torná-lo mais bonito aos olhos e fácil de ler.” (DIDEROT; D’LAMBERT, 2002)

2.4.3.1. Apontamentos sobre a *Coulée*

As minúsculas da *coulée* possuem sete larguras de pena na altura por cinco na largura. Todos os ascendentes dos traços, ou cabeças³⁶, formam laços que permitem ligar – ou emendar – as letras com maior facilidade. A altura destas cabeças deve ser de um corpo e uma largura de pena, com exceção do *d* e do *t*, que alcançam apenas meio corpo. A extensão das caudas (descendentes) deve ser de um corpo e meio, ou maior, se a natureza do documento assim permitir. O ângulo de ataque da pena é de 20° e não deve ser confundido com o ângulo da escrita, ou ângulo do eixo, que é entre 20 e 30 graus. Assim como a *ronde* e a *bâtarde*, possui formas específicas para as letras iniciais, intermediárias e finais das palavras. Quanto a empunhadura, em comparação à outros modelos, na *coulée* a pena deve ser mantida mais inclinada entre os dedos.

As maiúsculas desta escrita possuem três corpos de altura, com exceção do segundo *M* e do *Y* que medem dois corpos. Suas caudas descendem por um corpo e meio, no geral (MEDIIVILLA, 2005, 2006).

Conforme a Figura 73, de Paillasson, podemos observar neste modelo algumas particularidades que precisam ser destacadas:

- as curvas que unem os traços verticais – como os do *m* e do *n* – estão na parte inferior dos caracteres, ao contrário da *bâtarde*. Esta particularidade é, provavelmente, uma influência da *ronde*, sua predecessora mais lenta e de eixo vertical.
- a letra *A* maiúscula tem uma apresentação formal que remete à sua configuração minúscula, redonda e sem a barra transversal;
- também o *M* e o *N* lembram suas respectivas formas de letras minúsculas;

³⁶ Mediavilla (2005, 2006) refere-se aos avanços superiores dos traços das letras com o termo francês *têtes* ou *montantes*, traduzidos aqui como “cabeças” ou, em um termo comum à tipografia, “ascendentes”.

- estas peculiaridades formais vão nos permitir registrar a influência dos modelos franceses nas escritas inglesas e americanas; principalmente na escrita direita, ou vertical, um dos modelos mais consagrados no Brasil durante o século XX.

Na lâmina *Pl. XVI de L'art de L'écriture* (DIDEROT; D'LAMBERT, 2002), são apresentados os cinco modelos da *coulée* [Figura 74]. Suas propriedades, de acordo com Paillasson (*idem*) e Mediavilla (2005, 2006), são as seguintes:

1. **Grande** – a *grosse coulée*, ou *Gran Coulée*, permite uma execução com certa liberdade que, no entanto, só é alcançada após boa prática. Seu traçado exige que a pena permaneça mais aberta e deve ser segurada com mais inclinação entre os dedos. O entrelinha é geralmente de quatro corpos, chegando a cinco ou seis quando a escrita for decorada com laços ascendentes mais longos.
2. **Média** – a *coulée média*, ou *moyenne coulée*, tem como principal característica a sua rapidez. As palavras devem ser ligadas sempre que possível, sem alterar suas formas. O entrelinha também é de quatro corpos.
3. **Pequena** – na *petite coulée*, formal e corrente, a separação entre as linhas é de cinco corpos. Seu pequeno módulo pede uma execução cuidadosa, pois este modelo é a base para a *coulée financière*. Quanto maior a prática da “pequena”, melhores serão os resultados na execução do modelo seguinte. O domínio desta letra previne a mal formação e as licenças indevidas ao estilo.
4. **Financière** – o quarto tipo de *coulée*, muito utilizada pelas repartições e escritórios, é a chamada *coulée financière*. Deve ser ampla e ligeira, com todas as letras e palavras ligadas entre si. Sua entrelinha é de três corpos. As cabeças e caudas medem um corpo.
5. **Minuta** – como na *ronde* e na *bâtarde*, a quinta variação da cursiva é a chamada *minute*, ou rápida. Este estilo de *coulée* apresenta duas variações formais: a *minuta formal*, reservada para obras especiais e mais requintadas, que requerem regularidade e delicadeza; e a *minuta rápida*, para documentos que exigem mais agilidade na expedição. Tanto um quanto o outro, precisam de cabeças amplas e bem formadas, e entrelinhas de seis corpos.



Figura 74. Página da *Encyclopédie*, 1766. As diferentes escritas da Coulée.
Fonte: DIDEROT; D'LAMBERT (2002).



Figura 75. Louis-Antoine Sain Tomer, planche d'alphabets, 1789. As letras francesas do século XVIII.
Fonte: MEDIAVILLA (2006).

2.4.4. Lucas Materot, o precursor da Escrita Inglesa

Como vimos, durante o século XVII, entre os desenvolvedores dos modelos franceses se destaca o nome de Louis Barbedor. No entanto, é importante registrar o nome do maior e mais influente mestre da escrita deste país: Lucas Materot (c. 1560–c. 1628). Nativo da Borgonha, recebeu, por seu talento excepcional, o título de cidadão de Avignon, cidade onde foi amanuense da chancelaria papal.

Segundo Mediavilla (2005, 2006), Materot foi o último grande mestre a praticar com perfeição a escrita italiana. Em 1608, ele lançou sua obra *Les Œuvres de Lucas Materot, Bourguignon français, citoyen d'Avignon, où l'on comprendra facilement la manière de bien et proprement écrire facilement toute sorte de lettre italienne selon l'usage de ce siècle...* (“As obras de Lucas Materot, Bourguignon francês e cidadão de Avignon, onde você vai compreender facilmente Patriciaicie como escrever bem e corretamente todos os tipos de letra italiana, de acordo com os usos deste século...”) (tradução nossa).

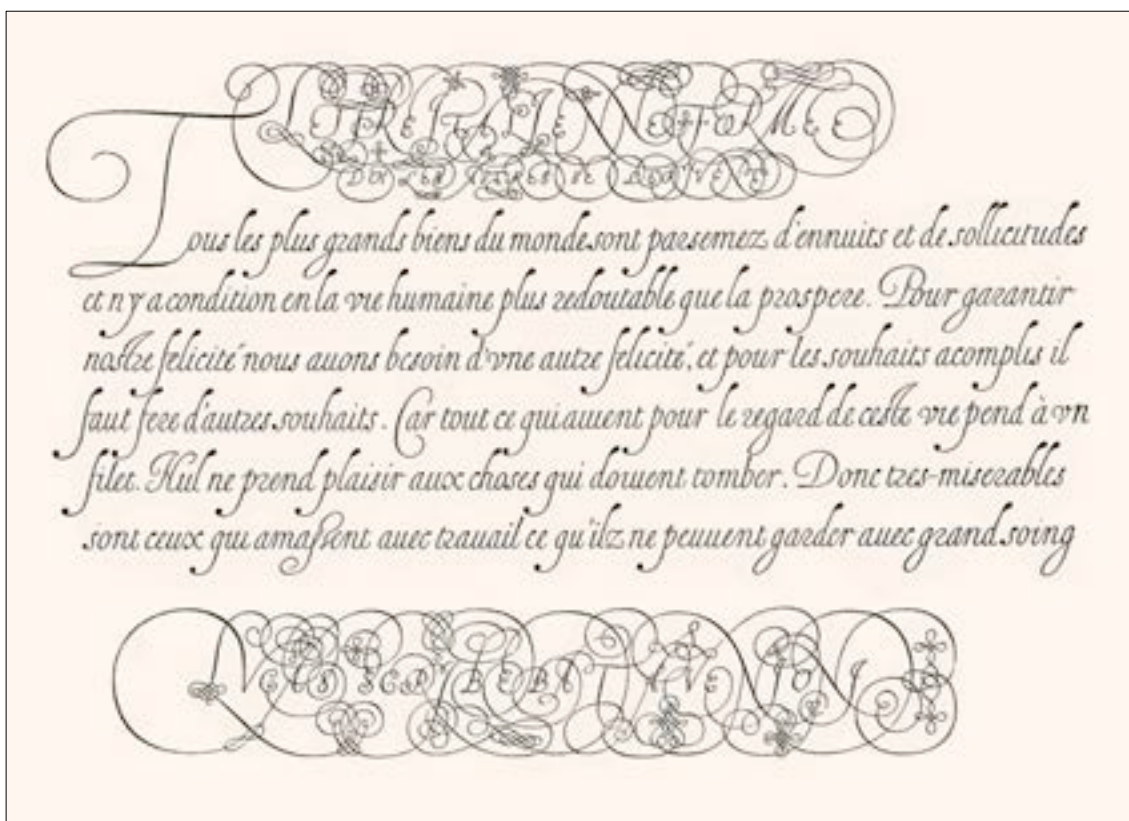


Figura 76. Lâmina de *Les Œuvres de Lucas Materot...* Avignon, 1608.
Uma letra italiana nitidamente influenciada por Cresci. Gravação em metal.
Fonte: DAY (1911).

Este livro, em formato retangular horizontal (*in-4º oblongo*), foi dedicado à rainha Margarida de Valois (1553–1615), conhecida também como “Rainha Margot”. Gravado por Matthaeus Greuter (1564–1638) e Le Roux (atuante no período), conforme as descrições de Mediavilla (2006), é adornado com um belo retrato do autor, e apresenta 48 lâminas de caligrafia dedicadas em sua maior parte aos modelos chancelarescos italianos. Uma delas apresenta um modelo indicado para a prática feminina intitulado “*Lettre facile à imiter pour les femmes*”.

Modelos destinados à “fácil cópia feminina” [Figura 77], começarão a aparecer com maior frequência, e esta é uma inovação deste período. Conforme Clayton (1999), no início



Figura 77. Letra de fácil imitação para as mulheres.
Lucas Materot.
Fonte: FAIRBANK (1968).

do século XVII, os itálicos derivam em duas direções: um modelo inclinado e mais condensado, indicado para a escrita diletante das mulheres, e um modelo mais “despojado”³⁷, próprio para o comércio. No entanto, a divisão da escrita em gê-

neros não deve ser tomada como um sinal prematuro da emancipação feminina. A prática da caligrafia era indicada para as mulheres apenas como mais uma das suas disciplinas domésticas, entre o bordado, a costura ou a dança. Segundo Thornton (1996), a escrita ainda no século XIX será discriminatória quanto ao gênero. Enquanto para os homens será “uma carta de recomendação”, para as mulheres será “uma pintura poética” (THORNTON, 1996, p. 43).

Uma outra prancha de *Les Œuvres* de Materot é intitulada “*S’ensuit la lettre bastarde*”, que numa livre tradução pode ser tomada por: “Apresento a letra bastarda”. O novo modelo, segundo sua própria descrição, apresenta “hastes longas, formas suaves e bem ligadas” (*apud* MEDIAVILLA, 2006). A simplicidade na execução da *bastarda* de Materot se destaca dos outros modelos apresentados na obra, ainda conforme Mediavilla (2006), este é o primeiro modelo da *bastarda* francesa, que será amplamente adotada durante o período. Considerado pelos poetas e literatos de sua geração como o “Príncipe da Escrita”, foi na mão deste exímio mestre francês que se formaram as bases dos modelos da escrita inglesa.

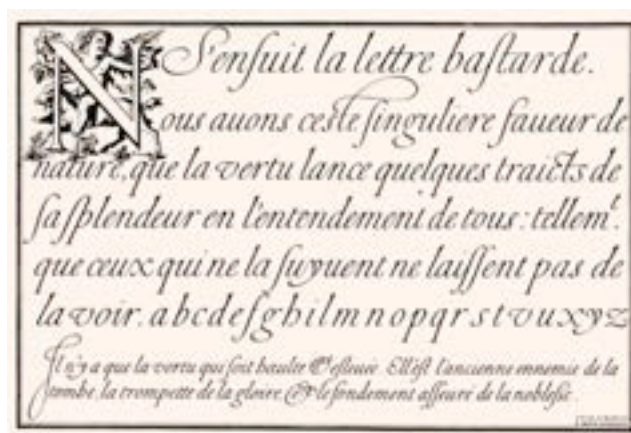


Figura 78. A Bastarda de Materot.
Fonte: Mediavilla (2006).

³⁷ Clayton utiliza nesta passagem o termo “stripped-down” para definir a escrita própria para uso masculino e comercial.

Os modelos de Materot também eliminaram o padrão das “gotas negras” nos ascendentes das hastes, características da mão italiana desde os desenvolvimentos de Cresci.

Mesmo que possamos considerar os modelos franceses decorados em excesso, eles se inseriam da estética rococó vigente e respondiam ao gosto da época. As consecutivas simplificações nos modelos italianos, iniciadas por Materot, permitiram a supremacia da bastarda italiana diante das demais escritas, como a gótica francesa e a redonda, lentas demais para as demandas da crescente burocracia européia. Ainda que a escrita cada vez mais atenda o apelo da prática e da funcionalidade, a ornamentação e o rebuscamento na composição da página escrita pela mão continuarão em prática, alcançando o apogeu durante o século XVIII nas mãos inglesas.

2.5. A Escrita Inglesa

Buscando compreender a trajetória da formação dos modelos ingleses do século XVIII – que ao lado dos italianos, podem ser considerados os mais importantes e influentes na escrita ocidental –, é necessário que citemos alguns fatos antecessores.

A escrita inglesa, com sua elegância e leveza, não é o resultado de uma criação intencional, mas sim uma adaptação progressiva. É o resultado de um longo e complexo processo caligráfico, iniciado no final da Renascença, a partir dos chancelarescos italianos, que buscava meios mais rápidos e eficientes na produção da escrita manual (MEDIÁVILLA, 2006).

Embora, no século XVI, a chancelaresca italiana tenha sido adotada como a predileta da corte Elisabetana, do seu secretariado e dos acadêmicos, a escrita inglesa não evoluiu diretamente dos itálicos através de desenvolvimentos regionais. Neste século, a escrita inglesa era formada por estilos diversos e misturados, dominada principalmente pela *bastarda de secretaria*, uma versão da gótica de secretaria francesa (HARRIS, 1995).

Apontado como marco da introdução dos chancelarescos na Inglaterra, *A Booke Containing Diverses Sortes of Hands* de Jean de Beauchesne e John Baildon, foi o primeiro manual de escrita impresso no país, em 1570. No entanto, segundo Mediavilla (2006), esta obra é uma versão para o inglês do original, *Thresor d'escripture de Beauchesne*, editado originalmente em Paris, em 1550. No período seguinte, conforme Clayton (1999) e Mediavilla (2006), uma sequência de importantes manuais foram lançados: em 1590, *The writing schoolemaster* (editado em três partes) de Peter Bales (1547–?); em 1618, *The Pens Excellencie or the Secretaries Delighte* de Martin Billingsley (1591–?) [Figura 79]; em 1657, *The Pen's Trancendencie* de Edward Cocker (1631–1676); em 1694, *The Penman's Treasury open'd* de Charles Snell (1667–1733); em 1698,

A Tutor to Penmanship de John Ayres (c. 1635– c. 1705); em 1743, o mais famoso e importante, *The Universal Penman* de George Bickham (1684–1758) e, em 1750, *The Parallel or Comparative Penmanship exemplified* e, em 1574, *New and Complete Alphabets* ambos manuais de Joseph Champion (1709–1765).



Figura 79. Modelo de Chancelaresca italiana. *The Pens Excellencie or the Secretaries Delighte* de Martin Billingsley, 1618. Fonte: BILLINGSLEY (1618).

A maioria destas obras inglesas acompanhou os desenvolvimentos da técnica do *copper-plate*, em paralelo às influências flamengas e dos países baixos – representadas por importantes mestres como Jan van den Velde e Ambrosius Perling – assim como dos fundamentais desenvolvimentos executados na França, principalmente por Materot e Barbedor. Muitas eram coleções de pouca, ou nenhuma, inovação, simplesmente plágios impulsionados por um interesse crescente em obras sobre a escrita comercial (MEDIIVILLA, 2005; JACKSON, 1981).

Nossa pesquisa aponta – principalmente através de Mediavilla (2005, 2006), Clayton (1999) e Jackson (1981) – que o desenvolvimento dos modelos da escrita inglesa repete os processos anteriores: uma imposição cultural de nações dominantes sob influência importante da técnica de reprodução. Assim também acontecerá com a imposição da *English Round Hand* para as demais nações durante o século XIX.

Conforme Clayton (1999), provavelmente, a supremacia mercantil holandesa da primeira metade do século XVII foi a responsável pela importação dos seu modelos na Inglaterra. Modelos que já se encontravam intimamente subjugados pela técnica da gravação em chapas de metal. As versões dos itálicos, modificados pelo buril e pela chapa, nas mãos de van den Velde, Materot e Barbedor foram muito admirados por Samuel Pepys (1633-1703). Importante homem de negócios, teve provável influência na disseminação das novas escritas europeias. Pepys foi administrador naval, membro do parlamento britânico, presidente da Royal Society, e secretário em diferentes cargos do governo; além de literato entusiasmado, foi também confesso admirador das caligrafias dos grandes mestres e colecionador de manuscritos (CLAYTON 1999; HOFER, 1968).



Figura 80. Alfabeto de Maiúsculas Inglesas de *George Bickham's Penmanship Made Easy*. Londres, 1733. Gravação em metal.
Fonte: BICKHAM (1997).

2.5.1. O Calígrafo Universal e o apogeu do arabesco

Por volta do final do século XVII, o modelo que ficou conhecido como *letra inglesa clássica* já havia alcançado seu traçado final, principalmente nas mãos de John Ayres, Charles Snell, George Shelley e John Clark. No entanto, é no meio dos oitocentos que os esforços de William Brooks (1696–1749), John Bland (1702–1750) e Joseph Champion irão fornecer à escrita inglesa uma estrutura mais regular e homogênea, evidenciando seu aspecto cursivo. A partir de então, a *English Roundhand*, que no século XX receberá de seus detratores a denominação de *copperplate* numa crítica explícita à sua origem gravada, consolida-se como o modelo mais rápido e belo para a escrita, um sucesso tanto no uso comercial quanto ordinário (MEDIÁVILLA, 2006).

Também a partir deste momento, a *letra italiana* (*italian hand*) se parecerá muito mais com a própria inglesa, numa inclinação de eixo bastante similar, mas com laços superiores mais fechados e um tanto mais condensada, com formas muito suaves e alguns terminais em botão. O aspecto das italianas, ao final deste período, é bastante distante dos cânones da chancelaresca clássica de Arrighi, Tagliente e Palatino.

Em 1743, George Bickham, o velho (c. 1684–c. 1758), exímio gravador e calígrafo, decide que é o momento de reunir o trabalho dos melhores mestres calígrafos em um compêndio da escrita inglesa contemporânea. Num primeiro momento, sua grande obra, *The Universal Penman* foi editada para assinantes, numa série de fascículos. Segundo Hofer (1968), 52 destes fascículos foram enviados aos assinantes durante um período de oito anos e, quem assim desejasse, poderia encaderná-los numa obra única. No total, são 212 exemplos de excelente técnica, tanto de gravação



Figura 81. Alfabetos ingleses e italianos. Londres, 1733.
Gravação em metal.
Fonte: BICKHAM (1997).

quanto caligráfica. A grande maioria dos modelos são dedicados à *english roundhand*, e este conjunto representa para a escrita mundial uma obra incomparável até os dias de hoje.

Philip Hofer aponta, na introdução da versão fac-similar do *Calígrafo Universal* (Dover Publications, 1968) consultada neste pesquisa, que aparentemente 25 expoentes da escrita inglesa colaboraram na obra, muitos deles com mais de uma peça. Bickham, além de gravar com incrível perícia todas as chapas para a impressão, também assina muitas das escritas. Entre os colaboradores (atuantes no século XVIII), pudemos levantar as seguintes assinaturas: Bright Whilton, Edward Dawson, Emanuel Austin, Emanuel Hustin, Gabriel Brooks, George John's, son, John Bland, John Bickham, John Day, John Holden, John Shortland, John Oldfield, Joseph Champion, Moses Gratwick, Nathaniel Dove, Peter Norman, Richard Morris, Samuel Vaux, Timothy Treadway, Jr., William Brooks, William Kippax, William Leekey, Willington Clark, Zachary Chambers. Sendo que, a lâmina 169 apresenta a assinatura "B. L. H. N.", a qual não conseguimos identificar o nome completo. A maioria das lâminas apresenta a assinatura de George Bickham, Sênior – ou "o velho" – como o gravador, algumas outras trazem o crédito da gravação, e ou escrita, para John Bickham. Completando esta dinastia, é sabido que George Bickham, Jr. – ou "o jovem" – (c. 1706–1771), também foi gravador, mas não calígrafo. Muito provavelmente, deve ter participado com gravuras na obra, no entanto, não foi possível identificar a sua autoria com razoável certeza (HOFER, 1968). Na lâmina 134, aparece a assinatura abreviada "G. J. B." e, na 165, aparece "G. J. Bickham"... Seriam de "George Júnior Bickham"? Ou apenas um "pseudônimo" de Bickham, o velho?

Conforme Muir (1944), a família Bickham explorava um lucrativo negócio de gravação, impressão e vendas de livros ilustrados. No entanto, pouco se sabe sobre suas vidas. Existiram dois George (Bickham, *the Elder* e Bickham, *the Younger*), um John e, talvez, um quarto membro chamado "George John". Para Muir (*ibid.*), John Bickham certamente foi o pai de um deles, provavelmente do mais jovem, e irmão do outro. No entanto, um registro da IAMPETH³⁸ cita John como pai de Bickham, o velho, e este como pai de Bickham, o jovem. O quarto membro "George John's son", que assina a lâmina 167 de *Universal Penman*, é provavelmente um "pseudônimo" que indica "George, filho de John Bickham", segundo o mesmo registro. De concreto, sabe-se que George Bickham, o velho, é o mentor e executor da maior parte das gravações desta grande obra da caligrafia ocidental, e nisto todas as fontes são unânimes.

³⁸Infelizmente o registro da IAMPETH (International Association of Master Penmen Engrossers Teachers of Handwriting) não indica a sua autoria. Disponível em: http://www.iampeth.com/text_docs/Bickham%20Sr.pdf

The Universal Penman foi impresso em formato *folio* (cerca de 40 x 25,5 cm), de orientação vertical, a partir de chapas de metal gravadas. Aparentemente, não utiliza nenhuma fonte de metal na composição dos textos, sendo que mesmo as poucas letras romanas parecem delicadamente executadas à mão. Entre o seu conteúdo pudemos contabilizar:

- cerca de 125 gravuras em metal com cenas pictóricas onde aparecem personagens celebrando; bebendo, tocando instrumentos musicais, escrevendo; em situações de comércio, ofícios e indústria, tais como a impressão de livros; paisagens urbanas, campestres e marítimas; personalidades ilustres; seres mitológicos como heróis, anjos, querubins, alegorias e deuses, onde mercúrio (deus do comércio, da contabilidade e da escrita) é figura recorrente;
- entre as ilustrações pictóricas, chama a atenção a cena da lâmina 197, de título “Os efeitos nocivos da tirania”, onde um personagem religioso é queimado na fogueira em praça pública;
- dezenas de figuras caligráficas, cabeças masculinas e femininas, bustos, querubins, grifos, pássaros, peixes, entre outros seres;
- cerca de duas dezenas de alfabetos completos, onde aparecem modelos como *roundhand*, *round text*, *square text*, *old english*, *florid*, *foliated*, *court hand*, *italian print*, *italian hand*, entre outros;
- cerca de 300 textos de exemplos (*specimens*), decorados com floreios, espirais, rodopios, volutas, plumagens, entre outros arabescos;
- mais de uma centena de painéis, molduras, bordas, cartuchos, e outros efeitos;

Logo nas primeiras páginas do Calígrafo Universal encontramos a introdução de Bickham. Nela, o autor proclama a utilidade e a importância de uma escrita clara, firme e bem formada:

A escrita é o primeiro passo e o elemento essencial na consolidação de um homem de negócios... Mas, para se escrever bem, é preciso observar as regras e muita prática na execução. Uma escrita clara, firme e elegante é a que melhor responde aos propósitos de utilidade e beleza; desse modo, é a mais desejada entre os homens de negócios. (BICKHAM, 1968, p. 8) (Tradução nossa)

Com um aparente discurso em defesa da escrita utilitária, mais adiante o mestre comenta sobre a ornamentação, dizendo que uma letra completa, livre e aberta, tirada de um só golpe, pode receber volteios ornamentais dando uma beleza magistral à escrita. No entanto, adverte que os excessos que têm sido praticados por seus pares mais parecem estranhos preenchendo os espaços livres da página, do que estudados numa composição para adornar a peça.

Embora, os arabescos e a ornamentação exagerada estejam tão presentes em *The Universal Penman*, segundo Lawson (2005), no início do século XVIII esta prática já era criticada e os mestres ingleses abandonavam lentamente as formas mais ornamentais, buscando uma escrita ainda mais disciplinada e prática. Em 1712, cerca de 21 anos antes da obra de Bickham, Charles Snell publicou *Art of Writing* onde censurou seus colegas pela decoração supérflua dos seus modelos de escrita.

Apesar desta consciência prévia, se o *Calígrafo Universal* representa a consolidação de um modelo de escrita que irá dominar o mundo, por outro lado, também é o melhor exemplo do apogeu dos arabescos ornamentais, ainda executados com notável exagero pelos mestres ingleses.

Segundo Mediavilla (2005), o arabesco é um recurso ornamental de difícil execução e sua composição deve ser ordenada e muito estudada. Basicamente, são traços decorativos em forma de entrelaçados, construídos por elementos espiralados ou floreados que, nos alfabetos latinos, são prolongamentos das hastes – ascendentes ou descendentes – de certas letras predispostas quanto à sua forma, tais como o *b*, *d*, *p*, *q*, *y* e o *z*, além das principais maiúsculas, como *A*, *B*, *M*, *N*, entre outras. São apêndices que não tem nenhum outro objetivo senão atrair e cativar o olhar do leitor.

De provável inspiração árabe, onde são partes constituintes das letras e não apenas prolongações das hastes, o arabesco acompanha a letra latina principalmente a partir da idade média e de seus livros manuscritos e iluminados. No entanto, a partir dos desenvolvimentos flamengos e holandeses, destacadamente na mão de Jan van den Velde, experimentaram uma crescente aceitação e utilização. Certamente, o crescimento deste recurso ornamental no século XVIII é também um reflexo da técnica da gravação em chapas de metal, o *copperplate*. Além disso, espelha a estética rococó vigente na época e tão bem representada pelos dândis ingleses e suas perucas encaracoladas.

A ornamentação da página já estava presente ainda na antiguidade, mas, segundo Meggs (2009), esta prática era repreendida pelos clérigos superiores como extravagante e perdulária. Por outro lado, na idade média, o escriba buscava deliberadamente impressionar o leitor tam-

bém pela visualidade da obra, potencializando o conteúdo textual com iluminuras altamente elaboradas e executadas com minúcia. Neste período, os floreados e arabescos, além de compor belíssimas molduras das páginas, começam a adornar também as letras, timidamente no corpo do texto, mas em profusão nas capitulares iniciais e nos títulos. Desde então, cada modelo de escrita será acompanhado de ornamentos estilísticos correspondentes. Quase ausente na letra rústica do período clássico, os adornos alfabéticos já aparecem na gótica e na bastarda de secretaria da idade média, formados por traços grossos, quebrados e contrastados, principalmente nas maiúsculas iniciais. Segundo Harris (1995), as versais góticas da idade média algumas vezes eram decoradas com uma série de traços entrelaçados, num estilo que ficou conhecido como *Cadeaux* (*cadels*, em inglês). Ainda segundo o autor, as *cadeaux* foram reavivadas com os modelos itálicos desenvolvidos em copperplate, conforme indicado em nossa pesquisa quando falamos das letras *entrelac* na segunda parte de *Il Perfetto Scrittore* (Roma, 1570), de Cresci [Figura 42]. Para observarmos como este artifício evoluiu, sob a técnica do *copperplate*, basta tomar como marco inicial os alfabetos maneiristas apresentados pelos de Bry [Figura 56], seguindo seu progresso na mão de van den Velde, passando pelos modelos franceses até o compêndio alfabético de Bickham. Outro bom exemplo do uso ilimitado do arabesco é o manual do mestre português Manuel Andrade de Figueiredo, de 1722, que será apresentado mais adiante [página 193].



Figura 82. Exemplo de ornamentação com arabescos. *The Universal Penman*. Londres, 1743. Gravação em metal.
Fonte: BICKHAM (1968).

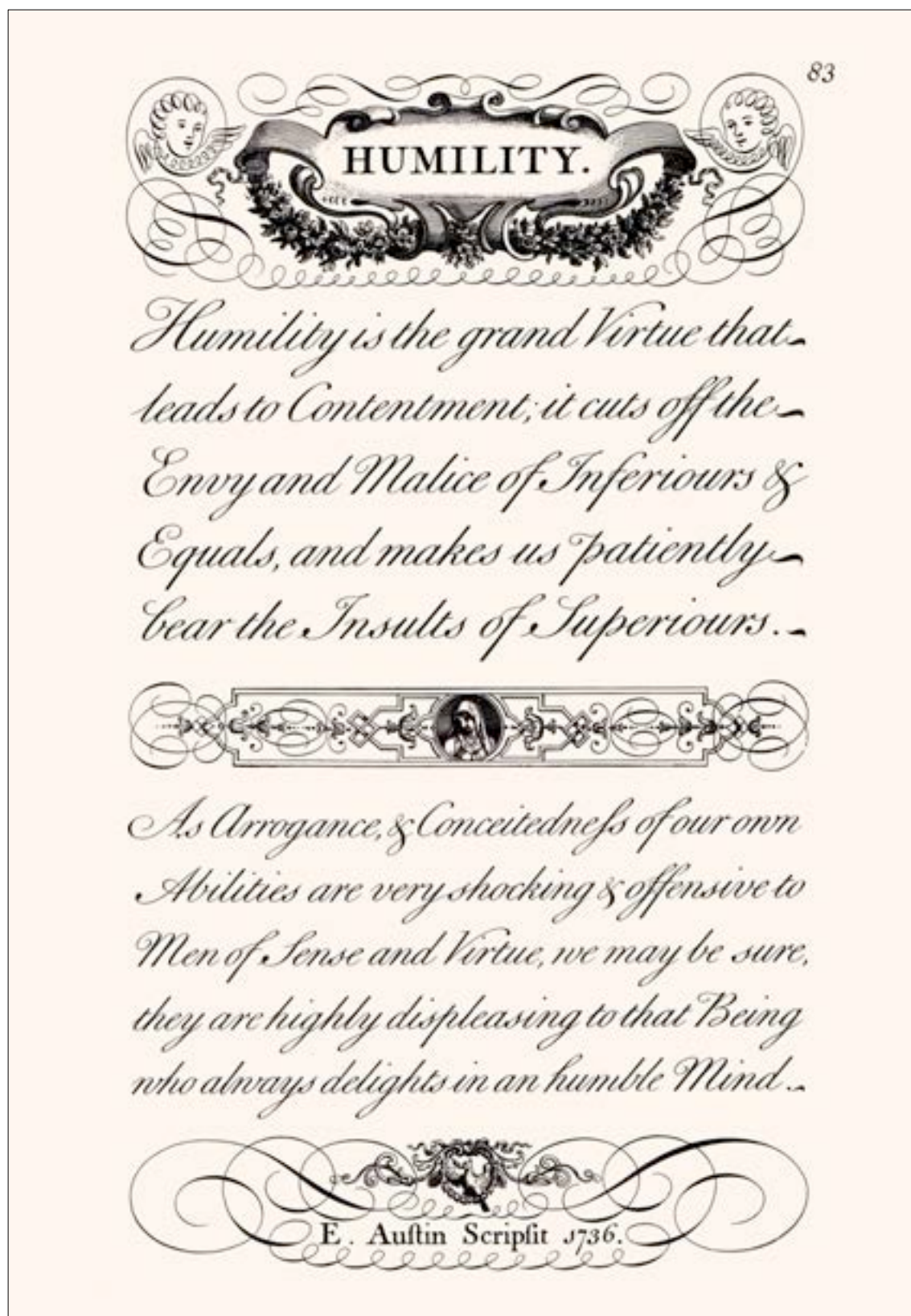


Figura 83. Caligrafia de Emanuel Austin. *The Universal Penman*. Londres, 1743. Gravação em metal. Fonte: BICKHAM (1968).

2.5.1.1. Apontamentos sobre a Escrita Inglesa

De forma geral, Mediavilla (2006) aponta que a letra inglesa é construída tomando por base um oval, com proporção duas vezes mais alto do que largo. Sete letras minúsculas são construídas nesta conformação, a partir da letra “o”: *a, b, c, d, e, g* e *q*. Outras cinco são tiradas a partir da letra “n”: *h, m, p, v* e *y*. As descendentes e ascendentes se prolongam por um corpo de letra, com exceção do *t* que é mais curto, e do *g*, do *f* e do *s* longo, que podem ser um pouco mais pronunciados. O *r* minúsculo apresenta duas formas, uma delas conhecida como “meio *r*”.

As maiúsculas têm uma altura três vezes maior que a das minúsculas. Todos os pontos e terminais em gota devem ter a forma oval. A suave modulação do contraste entre os traços grossos e finos considera, geralmente, que o grosso da letra deve ter uma décima parte da altura do *a*, no entanto, modelos mais modernos utilizam grossos mais espessos. Para conseguir melhores resultados, a pena de ganso deve ser talhada em ponta fina e os grossos são obtidos exercendo pressão de cima para baixo. Também é recomendado o uso de uma tinta mais espessa e lenta, que possibilita uma melhor formação nos traços finos, ou de perfil. Com o advento da pena metálica, foram criados modelos específicos para escrever com a inglesa, que se tornaram relativamente populares somente a partir de 1830. Ainda assim, os suaves contrastes entre as hastes, característicos do modelo, são obtidos da mesma maneira. A inglesa apresenta um ângulo de escrita bastante acentuado, de aproximadamente 54° em relação à linha horizontal e todas as suas letras são ligadas (MEDIIVILLA, 2005; 2006).

Sinteticamente, podemos reduzir a letra inglesa nas seguintes características:

- modelo de rápida execução, elegante e gracioso;
- baseado numa sequência de formas ovais, ou elípticas, ligadas entre si;
- de eixo bastante inclinado (54°), suas letras são tiradas em um traço contínuo, praticamente sem erguer a pena, e com suaves variações de espessura, geradas com o ajuste da pressão sobre a pena.

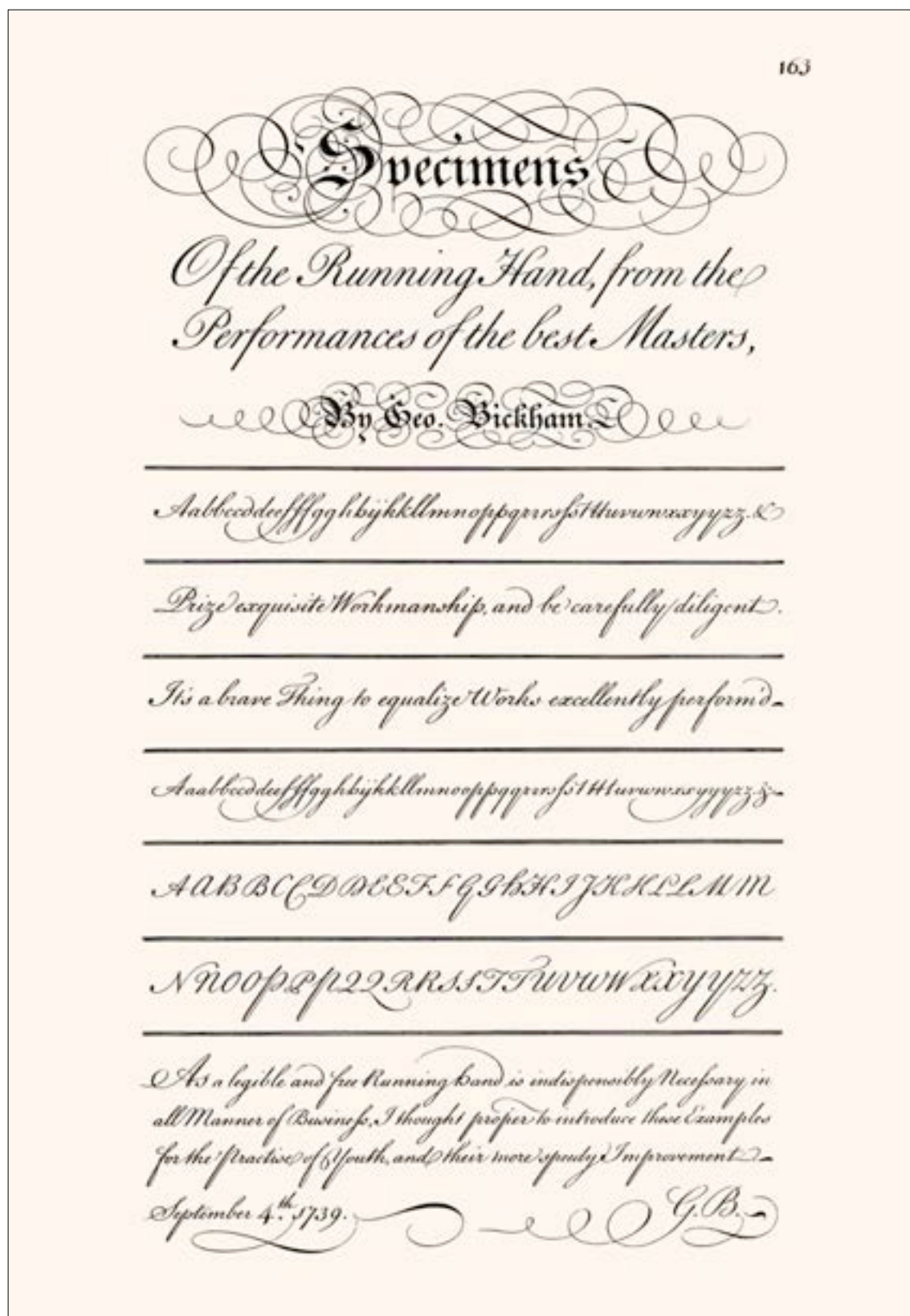


Figura 84. Os alfabetos da letra inglesa tipo Running Hand. *The Universal Penman*. Londres, 1743. Gravação em metal. Fonte: BICKHAM (1968).

Na Figura 84, chamamos a atenção para a conformação peculiar do “p” da inglesa, que emula uma letra *n* e não uma forma ovalada, como na maioria dos modelos anteriores. Ao observarmos o *p* dos mais clássicos modelos de chancelarescas, poderemos notar que ele se parece muito mais ao *q*, em forma reversa mas com o bojo igualmente fechado. Na inglesa, o *p* é uma espécie de “n” com a haste esquerda descendente e, muito distante do arquétipo de letra “p” minúscula, apresenta o bojo aberto na parte inferior. Novamente, observando os chancelarescos, especificamente no modelo de Cresci, veremos que a *chancelaresca moderna* [Figura 35] apresenta uma versão alternativa do *p* com o bojo aberto na parte inferior, assim como um *h* com metade da haste inicial, além de um “meio *r*”. São claros indícios cursivos em busca de velocidade na execução da escrita. Também são evidências de que os seus desenvolvimentos foram muito influentes e estão refletidos na inglesa, quase 200 anos depois.



Figura 85. Modelos do século XVIII, de Bickham. *The Universal Penman*. Londres, 1743. Gravação em metal.
Fonte: BICKHAM (1968).

Embora a letra chancelaresca, ou itálica, tenha sido uma versão rápida e cursiva da minúscula humanista, no início do século XVI, ela se tornou uma escrita formal, com *ductus* angular e lento, principalmente nos desenvolvimentos de Palatino (1540). Com a renovação de seu traçado, por Cresci em 1560, e o impulso da técnica da gravura em metal, os estudos a partir dos modelos italianos – pelos flamengos, holandeses e franceses – culminaram no modelo inglês da *English Roundhand*, o mais rápido e cursivo até então desenvolvido. Ela será imortalizada na mão de Bickham e seus colaboradores ingleses no *Calígrafo Universal*, em 1743.

Até o final do século XVIII a letra inglesa alcançará o seu “estado da arte”, estabelecida em todos os estágios da escrita, na administração, no comércio, na educação e na correspondência pessoal, substituindo todas as escritas humanísticas, inclusive a chancelaresca itálica (HARRIS, 1999).

Vários são os fatores que contribuíram para este apogeu. Um deles foi o papel desempenhado pelos professores de caligrafia na educação.

Na figura abaixo, novamente um exemplo da evolução do traçado agora ilustrando os modelos entre os séculos XI e XIX.



Figura 86. Evolução do traçado até o século XVIII: carolíngio (séc. XI), chancelarescas de Arrighi (1520) e Cresci (1570), italiana de Materot (séc. XVII), bâtarde francesa (séc. XVIII) e letra inglesa (séc. XIX).

Fonte: do autor.

2.5.2. A Escrita e a nova organização da sociedade

Segundo Clayton (1999), até finais dos oitocentos, o ensino da escrita foi concebido como um extenuante e passivo processo de cópias a partir de modelos desenvolvidos por mestres nos seus manuais. Estes mestres, na maioria das vezes eram académicos, ou envolvidos com a edição e impressão de livros. Com o maior acesso da educação à diferentes classes sociais, o desenvolvimento da literatura e o aumento da demanda de negócios, cresceu a necessidade da formação de professores que ensinassem exclusivamente a escrita.

O surgimento de uma nova “sociedade de consumo” no século XVIII, principalmente na Inglaterra, mas em boa parte da Europa, alimentava-se da crescente produção literária e de informação. Ler e escrever era também uma demanda familiar burguesa.

Conforme Harris (1999), nesta época, começam a surgir as primeiras cartilhas escolares que reproduziam os modelos dos professores, ou mestres escolares. A cartilha vai ocupar o lugar dos elegantes manuais de escrita, tais como *The Universal Penman*, até então amplamente favorecidos.

Auxiliadas pelo *copperplate*, e também pelos tipos de metal, as cartilhas escolares serão impressas em grande quantidade, principalmente após o barateamento na produção do papel a partir da pasta de celulose, das máquinas de produção de papel contínuo e da popularização da pena de metal, que livrou os alunos da delicada preparação da pena de ave.

Como vimos, no século XVII, os tipos de imprensa já tinham estabelecido a sua formação escultórica livre da influência do manuscrito. No entanto, a tipografia continuou se alimentando da produção caligráfica e vários tipos inspirados na escrita manual continuaram sendo lançados. O modelo de escrita inglesa foi muito bem aceito no mercado de impressos comerciais e mesmo para textos, embora suas ligações entre as letras tenham sido bastante truncadas, com desconexões e espaços indesejados, além de uma benéfica redução das suas ornamentações e extensões. Mesmo assim, os arabescos foram sistematizados e gravados para impressão com tipos móveis em fontes complementares aos alfabetos da *roundhand*. As cartilhas também representaram uma importante demanda para a produção destes tipos de chumbo que emulavam a escrita pessoal. Muitas delas passarão a ensinar os alunos não mais a partir de modelos caligráficos gravados pelo buril na chapa de metal, mas sim através da cópia de textos e alfabetos impressos com tipos móveis.

Lawson (2005) aponta que centenas de tipos “script” baseados na *roundhand* e nas letras francesas foram lançados no decorrer do século XIX, muitos deles, segundo o autor, de design inferior. A escrita inglesa foi padronizada por toda a Europa, chamada na França de *écriture anglaise*, na Itália *lettera inglese*, na Alemanha *englische Schreibschrift* e em Portugal e Espanha de

letra inglesa. A forma tipográfica da *roundhand* é também uma contribuição inglesa, iniciada pelo tipógrafo Thomas Cottrell (?–1785), que a fundiu em tipos móveis pela primeira vez em 1774. Ainda segundo o autor, devido à habilidade e engenhosidade na gravação dos tipos “copperplate” – que exigiam grandes esforços na construção das extensões das hastes e nos traços de ligação –, uma impressão com essas fontes representava um acréscimo de valor na ordem de 50% em relação a um impresso com tipos romanos.

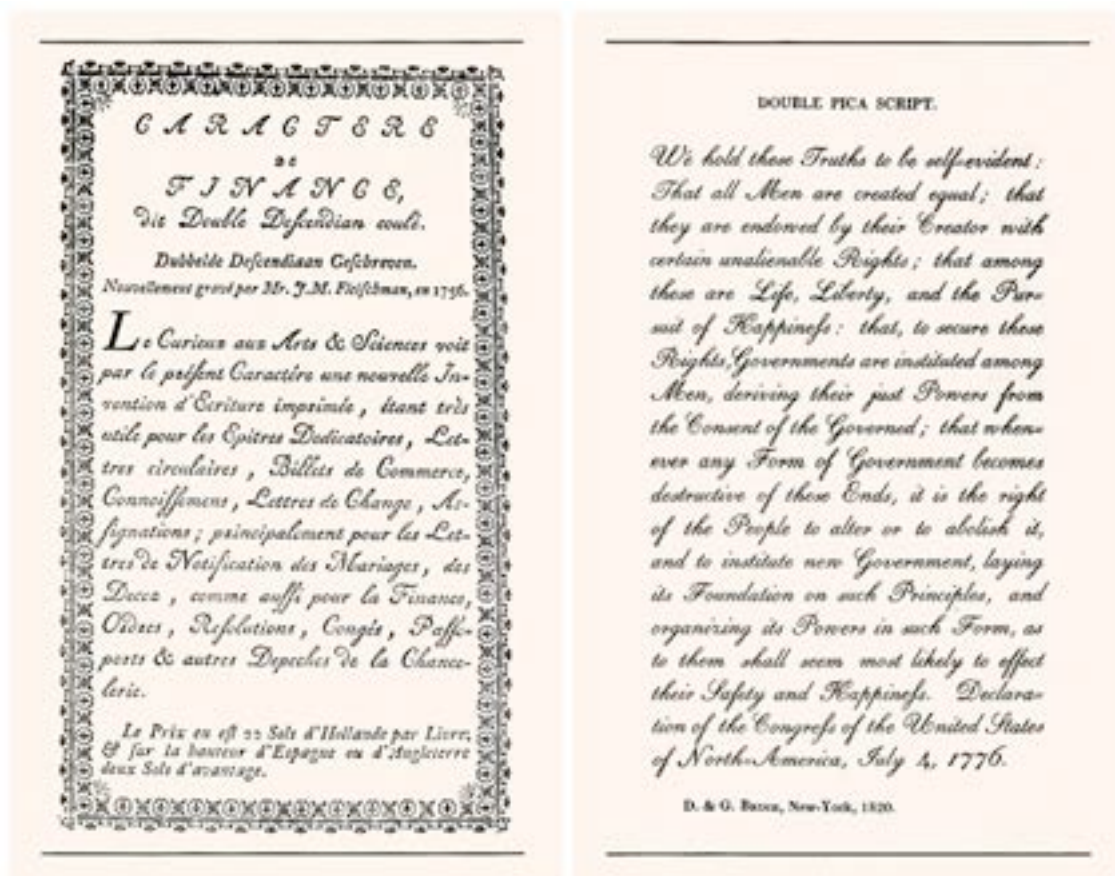


Figura 87. Exemplos de Coulée francesa e letra inglesa “americana”. Tipos de Metal, século XIX.
Fonte: LAWSON (2005)

No campo da escrita, esta passará, cada vez mais, a ser definida como a conhecemos hoje, pessoal, autêntica e intransferível, deixando de ser vista como símbolo de um estrato social, ou profissão. Conforme Clayton (1999), a identificação da escrita ao indivíduo vai progredir ao longo dos séculos XIX e XX, dando origem a disciplinas como a grafologia e a grafoscopia, ao culto do autógrafo e a utilização da assinatura como prova legal de identidade. Esta nova consciência da escrita resultará numa sequência de mudanças na abordagem da natureza do aprendizado individual. Se antes a escrita manual era um símbolo de distinção social, a partir de então, será entendida com indispensável na formação do caráter pessoal.



Figura 88. Fontes tipográficas do tipo "script", comuns em meados do século XX.
Fonte: LAWSON (2005).

Conforme Aranha (1994), durante o século XIX, com a ascensão da burguesia européia e a formação do proletariado, o contraste entre a riqueza e a pobreza se torna ainda mais cruel. As jornadas de trabalho chegam a quatorze e dezesseis horas, onde a mão-de-obra será formada também por mulheres e crianças. Esta disparidade social vai originar os movimentos sindicais baseados em ideologias críticas ao liberalismo burguês: o socialismo utópico, o socialismo científico e o anarquismo. Este século também será o das unificações, na Alemanha e na Itália, e das independências das colônias espanholas e portuguesas nas Américas. Além disso, importantes teorias filosóficas serão desenvolvidas: o idealismo, o positivismo e o evolucionismo.

No campo da educação, ainda segundo Aranha (*ibid.*), o fenômeno de urbanização acelerada, gerado pelo desenvolvimento das grandes cidades, cria uma grande expectativa em relação à formação pessoal. A maior complexidade da produção industrial exige uma nova qualificação da mão-de-obra e a universalização do ensino passa a ser uma questão de Estado. Esta visão vai impor um novo modelo de escola elementar leiga, gratuita e obrigatória. Começam a surgir as *escolas da primeira infância* no modelo *kindergarten*, do pedagogo alemão Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782–1852); assim como as *escolas normais*, destinadas à formação para o magistério.

Os alunos, neste momento, deverão ser formados civicamente, como patriotas e bons cidadãos da nação. Se antes os manuais eram formados a partir de ensinamentos morais e religiosos, agora as cartilhas levarão também ordens de conceitos cívicos e nacionalistas.

Acompanhando estas mudanças, a preocupação com os métodos de ensino tomará contornos mais científicos, principalmente com o desenvolvimento das ciências humanas, tais como a psicologia (ARANHA, 1994).

2.5.3. A Escrita Inglesa e a Revolução Industrial

O século XVIII se encerrou com uma nova onda de turbulência social e política, principalmente na França e nas colônias norte-americanas. Na Inglaterra, por outro lado, uma onda de desenvolvimento e inovação culminou na Revolução Industrial. A supremacia da frota naval britânica e a sua liderança econômica e científica vai impor uma mudança radical com a organização de uma sociedade industrial de produção mecanizada em nível global.

Se num primeiro momento, a Revolução Industrial esteve restrita à Inglaterra, durante o século XIX ela será responsável pela reorganização da economia mundial sob o comando capitalista que superou a dinâmica mercantilista, vigente até aquele momento.

De forma geral, podemos dizer que o pioneirismo inglês foi alavancado pela formação de um Estado liberal burguês, que buscava acumular capitais através da exploração colonial e do domínio sobre as atividades industriais, dispondo então de mão-de-obra barata, e abundantes recursos naturais (ARANHA, 1994; BURKE, 2003 ; MEGGS, 2009).

Mais especificamente, nos campos na inovação e da tecnologia, a liderança britânica era insuperável. Não se passou um ano sem o anúncio de uma invenção importante, uma nova patente ou uma nova máquina revolucionária. As aplicações da roda motriz e da máquina a vapor nas impressoras gráficas proporcionaram um crescimento extraordinário ao livro ilustrado e ao periódico. Segundo Mediavilla (2006), esta mudança na produção impressa democratizou imensamente a difusão dos bens culturais. A Europa e a América admiravam a tecnologia britânica e importavam suas máquinas, seus procedimentos, suas penas de metal, assim como seus modelos de escrita inglesa.

A *roundhand* foi copiada e adaptada, triunfando em todas as aplicações e suportes. Surgem os cartazes e as peças publicitárias para incentivar o consumo do produto industrial produzido em massa. O cartaz nasce na rua, moldado pela sua conjuntura vernacular e refletindo os acontecimentos cotidianos. Desde o início, uma peça popular e eclética, o cartaz exibiu uma grande liber-

dade de composição e traçado das suas letras. Seu sucesso e divulgação foi muito beneficiado por importantes inovações técnicas, tais como a impressão litográfica, desenvolvida em 1796 pelo tcheco Aloys Senefelder (1771–1834); e a máquina para produzir papel contínuo³⁹, pelo francês Nicolas-Louis Robert (1761–1828), em 1798. Em meados dos novecentos, já funcionavam na capital britânica as novas impressoras de cilindros e rotativas. Nesta mesma época, os procedimentos fotográficos Louis Daguerre (1787–1851) são adaptados para a fotogravura – por Karl Klietsch (1841–1926), em 1878 –, para a autotipia e, posteriormente, para tricromia, – por Louis Arthur Ducos du Hauron (1837–1920), Paris, 1892 – (PORTA, 1958; MEGGS, 2009).

Baseados em Mediavilla (2005), Hunter (1978), Jackson (1981) e Meggs (2009), relacionamos alguns dos mais importantes inventos, nesta área de pesquisa, lançados durante a Revolução Industrial:

- 1803** Friedrich Koenig (1774–1833) inventa, na Alemanha, uma impressora a vapor.
- 1803** As primeiras máquinas de papel contínuo, desenvolvidas na Inglaterra pelos irmãos Fourdrinier, possibilitam um salto de produção.
- 1812** George Reynell funda, em Londres, uma das primeiras agências de publicidade.
- 1814** O jornal britânico *The Times* atinge uma tiragem de 1.100 páginas/hora com duas novas impressoras de cilindros duplos movidas a vapor, também desenvolvidas pelo alemão Koenig e fabricadas em Londres.
- 1822** John Mitchell (atuante no período) recebe o registro de uma patente para penas de aço.
- 1825** Primeira estrada de ferro inglesa para transporte de passageiros: Stockton and Darlington Railway.
- 1830** Joseph Gillot (1799–1873) funda sua fábrica de penas de metal em Birmingham, Inglaterra.

³⁹ Depois de muitos anos trabalhando em Essonnes, no principal moinho de papel da França, Louis Robert desenvolveu uma máquina que mecanizou a produção do papel. Alguns anos depois, desenvolvimentos ingleses elevaram a produção de papel em centenas de vezes. Antes limitadas a menores formatos, as lâminas de papel poderiam, então, ter entre 12 e 15 metros de comprimento. (HUNTER, 1978).

- 1846** O norte-americano Richard M. Hoe (1812–1886) aperfeiçoou a imprensa litográfica rotativa, tornando-a seis vezes mais rápida que as impressoras planas.
- 1860** Nesta década, a impressão multicolorida já é uma realidade, graças aos desenvolvimentos na cromolitografia pelo alemão, radicado nos Estados Unidos, Louis Prang (1824–1909).
- 1867** É concedida uma patente americana para uma “caneta estilográfica”, ou caneta tinteiro.
- 1867** Nos Estados Unidos, foram concedidas várias patentes para máquinas de fazer lápis, a partir de evoluções da técnica de misturar grafite e argila, desenvolvida por Nicholas Jacques Conté (1755–1805) no final do século XVIII.
- 1868** O jornal *The Times* já é impresso por rotativas.
- 1880** Nesta década, as penas com reservatório de tinta (canetas tinteiro) começam a ser tornar relativamente mais baratas.
- 1886** Ottmar Mergenthaler (1854–1899), alemão radicado nos Estados Unidos, lança sua compositora tipográfica mecanizada e fundidora de linhas em blocos: a Linotype.
- 1887** O norte-americano Tolbert Lanston (1844–1913) inventou a máquina Monotype, que fundia caracteres individuais em metal quente.

2.5.4. A Tipografia Vitoriana

No campo do design de tipos, Meggs (2009) aponta que a tipografia literária, lentamente evoluída da caligrafia, não compreendia a necessidade de impacto e comunicação das novas peças impressas: o cartaz e o anúncio publicitário. “Maior escala, mais impacto visual e novos caracteres acessíveis e expressivos eram necessários”, destaca o autor. A era industrial transformara o sentido dos símbolos fonéticos, tornando-os formas visuais abstratas, projetando poderosas figuras de forte contraste e grandes dimensões. Juntamente com as imposições geradas pelas maiores dimensões dos impressos e a visualidade dos espaços expositivos urbanos, os impressores tipográficos enfrentavam a forte concorrência da litografia, cujos artesãos habilidosos pro-

duziam belíssimos cartazes gerados diretamente dos esboços manuais dos artistas, produzindo imagens e letreiramentos limitados apenas pela imaginação. A demanda industrial gerou um frenesi por novos e maiores desenhos de tipos. Os impressores recorriam aos fundidores e designers de tipos para expandir suas possibilidades e estes buscavam atendê-los. Ainda segundo Meggs (*ibid.*), a Inglaterra desempenhou papel importante neste cenário, e um dos pioneiros na criação de tipos *display* teria sido Thomas Cottrell que, já em 1765, disponibilizava em seu catálogo tipográfico uma “letra de proscricção, ou de anúncio” com corpos de até 12 paicas, ou cerca de 5 centímetros (MEGGS, 2009, p. 176).

Durante o século XIX, surgiram desenhos de todos os tipos: gordos, ou os *fatfaces*; toscanos, com serifas estendidas e curvadas; egípcios e *clarendon*, com serifas pesadas em formas de lajotas; comprimidas ou estendidas, tridimensionais, sombreadas, vazadas, lapidadas, floreadas ou ornamentadas com todo o tipo de inspiração. Estes desenhos de tipos decorados, ou decorativos, marcaram um “estilo vitoriano” na tipografia, são as “fontes monstruosas”, como assim as chamou a designer e professora americana Ellen Lupton (LUPTON, 2004; MEGGS, 2009).



Figura 89. Tipos de metal decorativos e decorados, século XIX.
Fonte: LAWSON (2005).

Outra grande inovação no design tipográfico deste período – de vital importância no decorrer do século XX, tanto para a tipografia quanto para a da escrita –, é o tipo sem serifa.

Segundo Meggs (*ibid.*) a letra *sans serif* fez sua estreia, de forma discreta, em 1816 em um catálogo de amostras de William Caslon IV (1780–1869).

W CASLON JUNR LETTERFOUNDER

The unserifed 'Egyptian' of William Caslon IV shown in 1816

Figura 90. A fonte sem serifa de William Caslon.
Fonte: MORISON (1962).

Conforme os tipos *display* cresciam em tamanho, foi ficando mais difícil para fundi-los em metal. Bastante caros, frágeis e pesados, tipos de metal em grandes dimensões logo ficaram inviáveis e foi preciso desenvolver uma nova técnica para atender esta demanda. O impressor norte-americano Darius Wells (1800–1875) começou a experimentar tipos de madeira entalhados à mão e, em 1827, desenvolveu uma fresa lateral que possibilitou a fabricação em série de tipos gigantes para a impressão de cartazes. Duráveis, leves e mais baratos, os tipos de madeira rapidamente se tornaram populares, sendo que um dos estilos que se mostrou bastante apropriado, sob esta nova técnica, foi o sem serifa de Caslon IV [Figura 91].



Figura 91. Tipos de Madeira de Harrild & Sons, Londres 1906.
Fonte: JONG, PURVIS e THOLENAAR (2010).

Até o século XVIII, segundo Meggs (2009), os principais campos da impressão eram o literário e o periódico. Com a revolução industrial surge o crescente campo da impressão comercial, jogando por terra muito da tradição e do respeito às formas e conceitos no design de tipos e na composição. Na metade do século XIX, o cartaz e a folha impressa por tipos móveis encontra a poderosa concorrência do cartaz litográfico. Com os avanços da cromolitografia, este meio de produção possibilitava uma abordagem muito mais criativa e ilustrada da comunicação em massa. Para sobreviver, as tipografias tiveram de ser ainda mais criativas e acabaram por unir as técnicas de impressão na produção de peças cada vez mais chamativas.

Conforme a era vitoriana avançou, o gosto pela ornamentação tornou-se ainda mais influente no design de tipos e clichês de impressão. As letras bizarras e fantásticas encontravam grande receptividade por parte do público e muitas marcas do período refletiam o gosto pela ornamentação efusiva. Por outro lado, puristas, como tipógrafos e estudiosos da caligrafia e dos livros, começavam a se rebelar contra a ferocidade na geração de novos tipos sem qualidade e reflexão no design. Como aponta Meggs (*ibid.*), as artes gráficas deste período não eram reflexo de uma filosofia do design ou de convicções artísticas, mas sim uma resposta à nova concepção comercial sob o impacto da revolução industrial e do novo século que se aproximava.

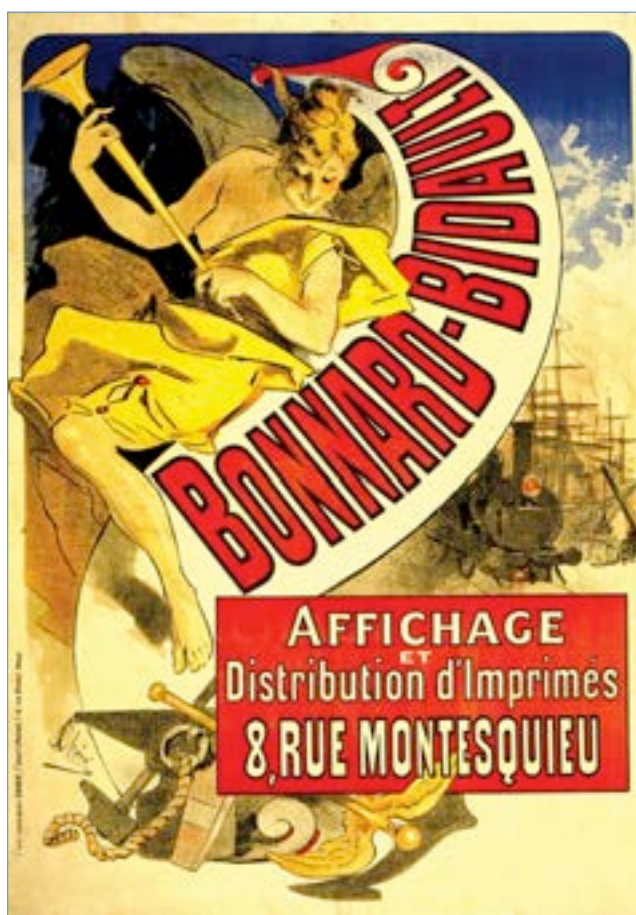
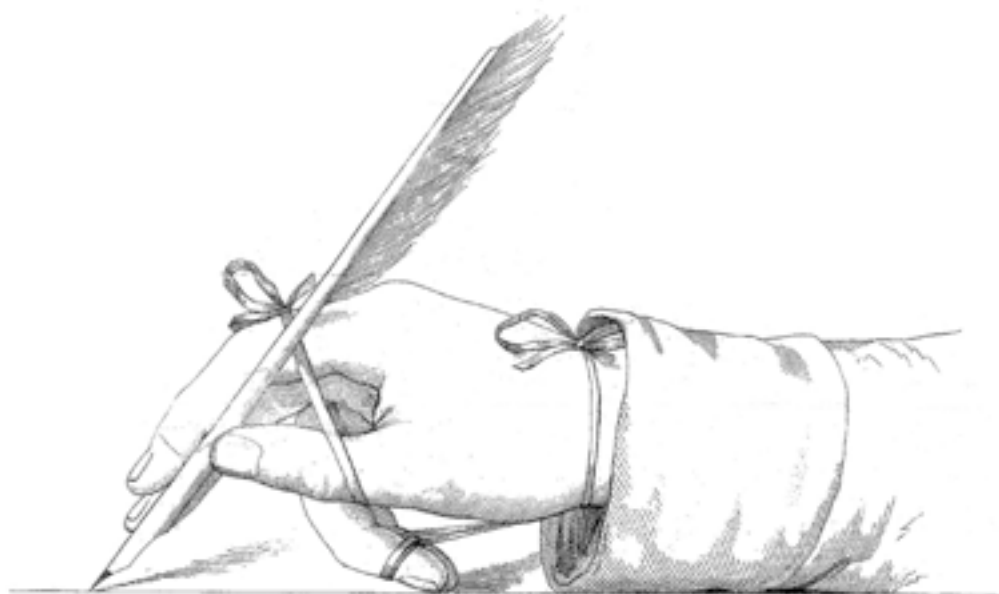


Figura 92. Típico cartaz litográfico. Jules Cherét (1836-1932)
Título: Bonnard-Bidault. Paris : Imprimerie Chaix, 1887.
Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.



3. MODELOS CALIGRÁFICOS DOS SÉCULOS XIX e XX

Em meio às inúmeras transformações sociais, econômicas, tecnológicas e políticas, o século XVIII marcou também a separação entre as trajetórias da escrita manual e da tipografia. Embora este processo não tenha sido instantâneo, no decorrer deste século as trajetórias culturais do design tipográfico e da escrita manual foram estabelecidas a partir da sua relação com a mão e, então, passaram a ser divergentes. A impressão perdeu a sua associação com o manual enquanto o manuscrito passou a ter maior consciência da sua corporeidade. Assim como a tipografia assumiu, conceitualmente, a sua característica científica, geométrica e industrial, passando a ser definida pela dissociação da mão, do corpo e do indivíduo que a criou; a escrita manual, por outro lado, passou a ser vista por sua materialidade humana, corpórea e individual. (THORTON, 1996).

Notadamente, tais fatos e mudanças conceituais não podem ser “confinados” em datas ou períodos de tempo claramente definidos. Assim, enquanto a tipografia passa a tratar a escrita manual muito mais como uma fonte de “motivos para simulação”, visto que a produção de tipos “script” não será abandonada, a escrita manual passará por um longo período de estudos científicos e sociais. Podemos apontar também que o século XIX será muito mais um período de passagem, ou transição, onde novas abordagens tomarão forma, concretizando-se principalmente durante o início do século XX.

As mudanças na consciência sobre a corporeidade da escrita, iniciadas nos anos 1800, produziram princípios como o de que a palavra escrita pela mão, além de levar a ideia de quem a escreve, poderia levar consigo um pouco do próprio autor. Neste contexto de impessoalidade da tipografia, mesmo as pessoas de maior cultura e poder econômico jamais se utilizariam do meio impresso para um convite ou qualquer interlocução em nível pessoal. Esta nova postura da escrita, como representação individual, vai persistir ainda durante a maior parte do século XX, mesmo após importantes inventos de reprodução da palavra, como a máquina de escrever.

Thornton (1996) aponta que, assim como a oratória, a escrita foi percebida como um meio transparente da personalidade. Sendo assim, percebe-se que os alfabetos manuscritos refletem a origem humana em suas proporções somáticas. “Houve também uma consciência do manuscrito como um ato executado pelo corpo humano, e não apenas uma forma estética”, aponta o autor (THORTON, 1996, p. 33).

A virada para o século XIX acontece envolvida nestas novas concepções da escrita como representação do indivíduo, embora ainda não totalmente amadurecidas. Isso explica em par-

te o fato de que os primeiros modelos de escrita genuinamente americanos serão um claro reflexo da escrita inglesa. Inclusive na sua manifestação de habilidade caligráfica enquanto formadora de caráter do indivíduo.

No campo da educação, conforme Aranha (1994), a expansão da escola elementar universal, leiga e gratuita vai depender bastante da intervenção do Estado e, por isto, a proliferação do ensino fundamental, acessível em maior espectro social, vai acontecer de formas diferentes em cada nação.

Nos Estados Unidos, a implantação da escola pública primária começa bem cedo, por volta dos anos 1830. E, em torno de 1850, estabelece-se o ensino secundário. A expansão do ensino público norte-americano também atinge o nível universitário, quando, por volta dos anos 1820, é fundada a primeira universidade estatal no estado da Virgínia. É também nesta época que se estabelece o ensino profissional voltado para a indústria, comércio e agricultura. Um quadro abrangente da educação neste país já se encontra bem formado em meados do século XIX, com a implantação das escolas normais para formação de professores (ARANHA, 1994).

Na França, durante o império de Napoleão (1804–1815), a educação elementar foi relegada às ordens religiosas e, somente em 1882, uma lei instituiu a escola leiga, gratuita e obrigatória, aos moldes do ensino primário alemão. Enquanto na Inglaterra, onde o Estado considerava a educação uma função da sociedade civil apoiada pelas igrejas ou fundações particulares, somente por volta de 1890 é criado um ministério da educação.

Mesmo diante de tais indicadores apontados por Aranha (*ibid.*), achamos importante ressaltar as observações de Hébrard (1990) e Chartier (1998) de que os processos de simplificação e desprofissionalização da escrita somente foram possíveis de ser inseridos na escola primária graças as inovações tecnológicas, como o barateamento do papel, a invenção da pena metálica e do lápis, além da difusão da ardósia pequena para uso individual dos alunos. Tais inovações somente começaram a fazer parte do cotidiano dos alunos, tanto na Europa quanto na América do Norte, a partir de meados dos novecentos, quando também, a leitura e a escrita passaram a ser relacionadas no que foi chamado de “método simultâneo”. Até então, a escola elementar encontrava-se mais disposta a ensinar a leitura, atrasando o ensino da escrita para os alunos mais velhos e cuidadosos.

Neste ponto, direcionaremos o foco de nossa observação para os modelos de escrita praticados nos Estados Unidos, visto que eles, juntamente com a *escrita inglesa*, serão de grande importância no ensino das primeiras letras no Brasil, durante o século XX.

3.1. Os Modelos Americanos

Durante o período colonial⁴⁰ norte-americano, a figura dominante na pedagogia da escrita foi o mestre calígrafo, geralmente localizado nas cidades portuárias, treinado em várias letras, possuidor de caros livros de cópias ingleses e de sua faca para preparação da pena. Segundo Thornton (1996), o mestre calígrafo não vai desaparecer durante o século XIX, no entanto irá sobreviver sob uma grande mudança na condição de seu ofício, principalmente por uma abrupta redução nas habilidades técnicas que envolviam o seu trabalho. Os diversos livros de cópias, editados na América do Norte, que apareceram nos primeiros anos da república traziam geralmente instruções para não mais de três modelos básicos: uma *round hand* de corpo amplo para os iniciantes; uma escrita comercial para os garotos, chamada de *running* ou *current hand*; e um modelo epistolar para as moças (*ladies hand*), basicamente uma cursiva corrente (*current hand*) de menor escala e com mínimas modificações.

Os modelos góticos da era colonial, baseados na *secretary hand* inglesa, haviam desaparecido quase completamente e o processo de aprendizagem da escrita não requeria mais um longo aprendizado. Neste cenário, surgem mestres menos competentes que formam “cursos” itinerantes para instrução da escrita em poucas horas, ou poucos meses. Os mestres mais qualificados ofereciam cursos privados para instrução no contexto das “escolas comerciais”. Os mais destacados, destas escolas privadas, publicavam seus manuais e livros de cópias. Ironicamente, como aponta Thornton (*idib.*), através destes manuais, publicados por mestres mais habilidosos e eruditos, foi possível transferir a responsabilidade da pedagogia caligráfica para mãos menos habilidosas.

Por volta de 1830, o foco na educação da escrita deixa de ser especializado, representado pelas escolas comerciais e mercantis, e é transferido para a escola pública e elementar. Nos maiores centros urbanos norte-americanos, os professores de escrita raramente serão mestres calígrafos, sua habilidade e especialização não serão mais necessárias. A proficiência em múltiplos modelos de escrita será relativizada; as penas de metal industrializadas já estarão

⁴⁰ A Independência dos Estados Unidos acontece em 4 de julho de 1776.

mais acessíveis e a preparação da pena de ave fará parte da história. Os alunos já não copiarão os modelos executados por mestres habilidosos, com a massificação dos livros de cópias e das cartilhas escolares o aprendizado será a partir de alfabetos impressos pela gravura em metal. Mais adiante, a partir de tipos de metal no estilo “script”.

Enquanto isso, na Inglaterra, um novo mestre havia despontado: Joseph Carstairs (ativo no século XIX). Conforme Morison (1951), Carstairs iniciou seu trabalho logo na primeira década do século XIX e, até os anos 1820, já desfrutava de grande fama com diversas publicações em várias línguas. Seu revolucionário “sistema” de instrução prometia garantir mais velocidade e regularidade na escrita. Ativo nos tempos dos novos inventos, Carstairs desenvolveu um aparato que reflete muito bem a mecanização vitoriana, além das novas posturas metodológicas em relação a escrita. Seu “*talantograph*” [Figura 93] propunha uma solução definitiva para os defeitos na empunhadura da pena. Defendendo o “uso livre dos dedos, mão e braço”, o mestre inglês propunha amarrar uma fita em torno do polegar e dos dedos indicador e médio, a fim de obrigar o aluno a usar o seu braço. Nesta abordagem, a velocidade da escrita era obtida através de movimentos regulares do braço. Ainda segundo Morison (*ibid.*), Carstairs foi influente tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos e a sua visão analítica e sistemática na instrução da escrita vai se espalhar pela América.

Imersos na visão analítica da instrução da escrita, impulsionada por manuais como o de Carstairs, os manuais de caligrafia do século XIX são muito diferentes de seus antecessores. Ao observarmos um manual do século XVIII encontraremos modelos alfabéticos, palavras e frases para cópia. Juntamente, breves parágrafos vão explicar procedimentos para a mistura da tinta, preparação do papel, empunhadura da pena e postura correta. Por outro lado, nos manuais dos anos 1900, catecismos longos e enfadonhos vão teorizar sobre a destreza caligráfica (*penmanship*); capítulos inteiros vão preconizar as corretas posições do corpo, das mãos e dos braços, acompanhados de ilustrações cientificamente esquematizadas e em diferentes vistas; cada letra será decomposta em diferentes traços constituintes, ou módulos estruturais, que serão praticados separadamente em exaustivos exercícios para preparação dos movimentos de braço – chamados de *drills*. Somente ao final de uma extenuante preparação da mente e do corpo, os alunos completarão a instrução praticando a cópia de poucos ou apenas um modelo alfabético. Considerações estéticas e ornamentações nos modelos continuarão em voga nos trabalhos dos mestres vitorianos, mas em meados do século, a instrução de uma bela escrita não será mais vista como um processo passivo de imitação mental. Pelo contrário, será vista

como um processo ativo de formação do caráter, onde o espírito do aluno será elevado e o corpo disciplinado. Conforme indicado por Thornton (1996), os cidadãos vitorianos buscavam formar suas letras como formavam a si próprios, através da elevação pessoal e do autocontrole físico.

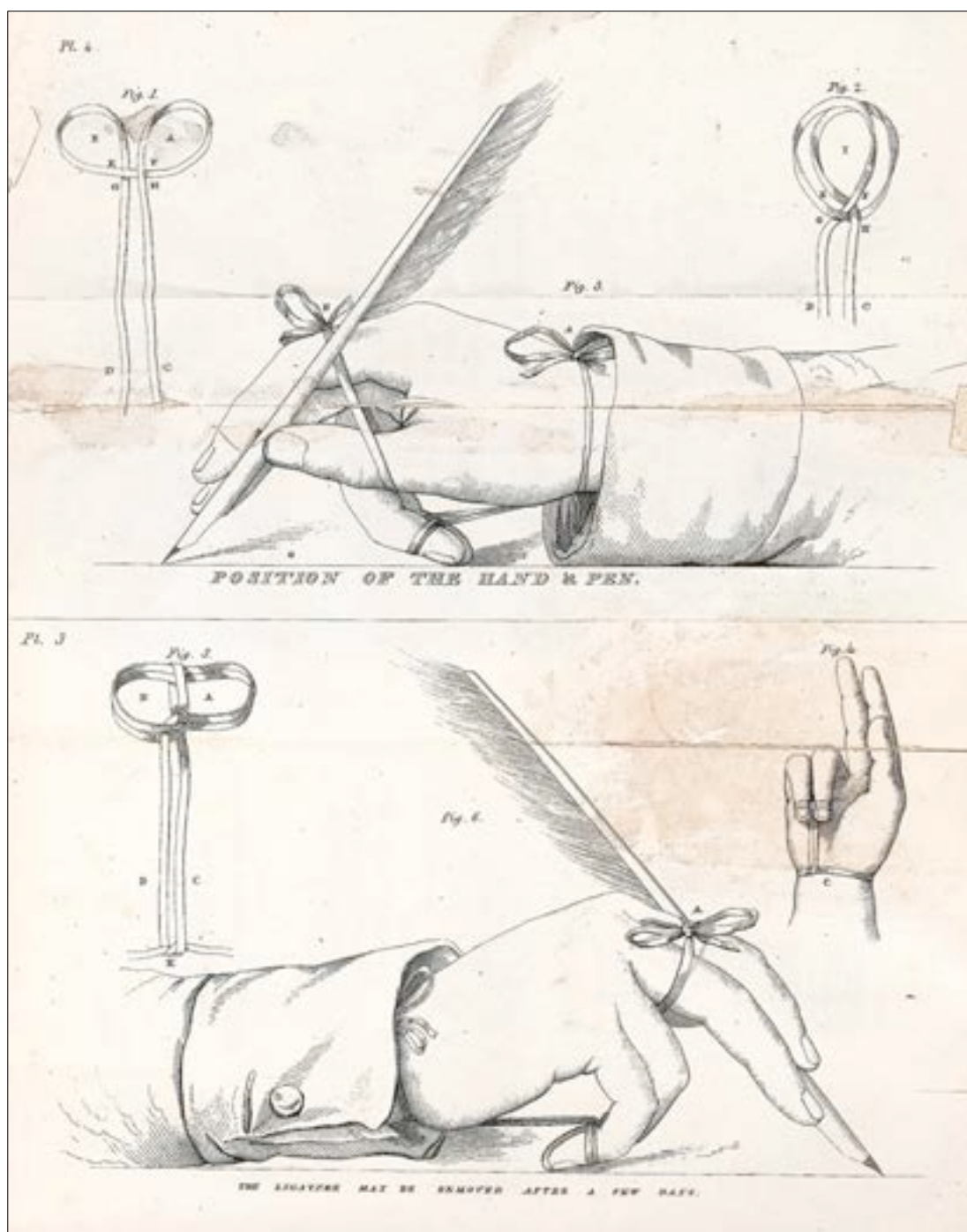


Figura 93. O Talantograph de Joseph Carstairs.
Fonte: JACKSON (1894).



Figura 94. Cartilha do “Novo Modelo do Prático Sistema de Caligrafia Spenceriana”. *New Standard Practical Penmanship*, 1887. Fonte: IAMPETH.

3.1.1. Platt Rogers Spencer e a escrita Spenceriana

A escrita na América colonial era essencialmente uma forma menos ornamentada da English Round Hand. No início do século XIX, influenciados por publicações como as de Carstairs e Benjamin Franklin Foster⁴¹ (c. 1803–1859), a maioria dos manuais apresentava variantes da nova técnica sistematizada de instrução, a partir da decomposição das letras em traços básicos e exercícios de fundamentação. No entanto, conforme Thornton (1996), esta abordagem passou a ser reconhecida como uma nova escola de caligrafia apenas no final dos anos 1840, quando Platt Rogers Spencer (1800–1864) começou a desenvolver seu *Spencerian System of Writing*.

Ainda conforme Thornton (1996), Spencer foi o mais consagrado e influente mestre calígrafo do período Vitoriano, tanto que, de um modo geral, a escrita manual norte-americana deste momento foi chamada de *Spenceriana*.

Parte empreendedor, parte filósofo, Platt Rogers estabeleceu um império de instrução da escrita, tanto comercial quanto escolar, no período pós guerra civil americana⁴². Nascido no interior do estado de Nova Iorque, em 1800, Spencer mudou-se com a família para o norte do estado de Ohio, em 1810. Depois de trabalhar no comércio, ainda muito jovem, estabeleceu-se como mestre de escrita com apenas 15 anos de idade. Por volta dos anos 1830, segundo Sull (1989), Spencer já havia se estabelecido como professor em sua própria escola de instrução. Em 1848,

⁴¹ B. F. Foster publicou nos Estados Unidos, em 1830, um livro de instrução a partir do “sistema” de Carstairs: *Practical Penmanship, Being A Development of the Carstairian System*.

⁴² A Guerra Civil Americana aconteceu entre os anos de (1861–1865).

publicou um conjunto seriado de cartilhas em colaboração com Victor M. Rice, um organizador de escolas de comércio e de curso normal, para treinamento de professores. Posteriormente, V. M. Rice foi nomeado superintendente de ensino público do estado de Nova Iorque, o que, provavelmente, foi de vital importância para a formação do “império Spenceriano”. No entanto, o domínio de sua escrita ficou ainda maior após a sua morte, em 1864, quando um pequeno exército de seguidores foi formado a partir de seus herdeiros – cerca de 7 de seus 11 filhos com Percis Duty Spencer (1806–1862) –, irmãos, netos, alunos destacados entre outros. O arsenal Spenceriano, por volta dos anos 1870, envolvia não menos de 38 membros, diversas publicações, entre manuais, cartilhas seriadas, livros de instrutores e compêndios caligráficos disseminados por escolas Spencerianas em mais de 40 estados norte-americanos (THORNTON, 1996; SULL, 1989; FLOREY, 2009).

Todo este sucesso deveu-se em grande parte ao tino comercial da organização aliado à energia dos seus associados, mas principalmente à configuração metodológica e apresentação gráfica detalhada da sua instrução da escrita. Como quase todos os mestres do século XIX, Spencer reduziu o alfabeto em poucos princípios elementares, mas também envolveu seu método com uma filosofia moral e harmoniosa. Ele não representou os elementos básicos alfabéticos como meras partes das letras, optou por identificar cada um dos traços elementares com formas observadas na natureza.

Spencer explicava seus princípios elementares dizendo que as linhas retas podiam ser vistas nos raios solares, as curvas nas ondas e nas nuvens, as formas ovais nas folhas, nos brotos e flores, nos seixos polidos dos riachos e nas conchas espalhadas pelas praias. Conforme Thornton (1996), o embasamento filosófico spenceriano fazia parte de um esforço para distanciar a escrita humana de uma tarefa simplesmente mecânica, revelando ao aluno a origem natural e orgânica de uma caligrafia bela e bem formada.

3.1.1.1. A escrita e o método Spenceriano

Para explicarmos o modelo spenceriano e seu método tomamos como base a obra *Theory of Spencerian Penmanship*⁴³, organizada pelos “*Spencerian Authors*” para escolas e uso privado, editada em 1874. Esta obra é composta do livro teórico, organizado num esquema didático de

⁴³ SPENCER, 1874. Nossa pesquisa utilizou uma edição fac-similar publicada pela Mott Media (1985). No entanto, o livro teórico de instruções também se encontra disponível em: http://www.iampeth.com/books/theory_of_spencerian/theory_of_spencerian_index.php.

“perguntas & respostas”, que é acompanhado de cinco suplementos, ou livros de cópias, chamados “livros de prática dos pupilos” (*pupils practice books*). Este conjunto, segundo descrição no livro de teoria, forma um “curso completo de escrita manual”. Nele pudemos observar a lógica de sistematização do método spenceriano.

Logo nas primeiras páginas do livro teórico, temos as notas introdutórias que colocam o poder da escrita como complementar, ou segunda força, do discurso. Nesta condição, a escrita não pode ser “muda” em nenhuma parte. “Rabiscos, que não podem ser lidos, são comparáveis à fala que não pode ser entendida; à letra confusa, com o discurso gaguejante”, diz o texto da página 4, em nossa livre tradução. A “Teoria Spenceriana” é apresentada em “nove lições fáceis”, ocupando 52 páginas de formato 17,5 x 21,5 cm: Sinais (*signals*), Posicionamento (*position*), Movimentos (*movements*), Formas (*form*), Letras Minúsculas (*small letters*), Capitais (*capitals*), Espaçamento (*spacing*), Graduação (*shading*) e Numerais (*figures*).

Na página 5, são apresentados os “sinais” de instrução. Direcionados aos instrutores, estes sinais poderiam ser produzidos por um sino, por palmas ou contagens em voz alta, dependendo da escolha do professor. Tinham o objetivo de cadenciar todos os exercícios de prática, aos quais os alunos deveriam atender silenciosamente e com prontidão. Os sinais de abertura indicavam ordenadamente:

1. correto posicionamento na mesa;
2. arranjo dos livros de cópias;
3. encontrar o exemplo de cópia e posicionar os braços;
4. abertura dos tinteiros;
5. pegar as penas observando a sua correta empunhadura.

Os sinais de encerramento, por sua vez, indicavam:

6. limpeza das penas;
7. posição frontal;
8. entrega das penas.
9. entrega dos livros;
10. fechamento dos reservatórios de tinta.

Nas páginas seguintes do livro de teoria spenceriana temos o “posicionamento”, onde as corretas posturas do corpo em relação à mesa de aula [Figura 95] são explicadas detalhadamente. Da mesma maneira, explica-se a correta empunhadura da pena de escrever.

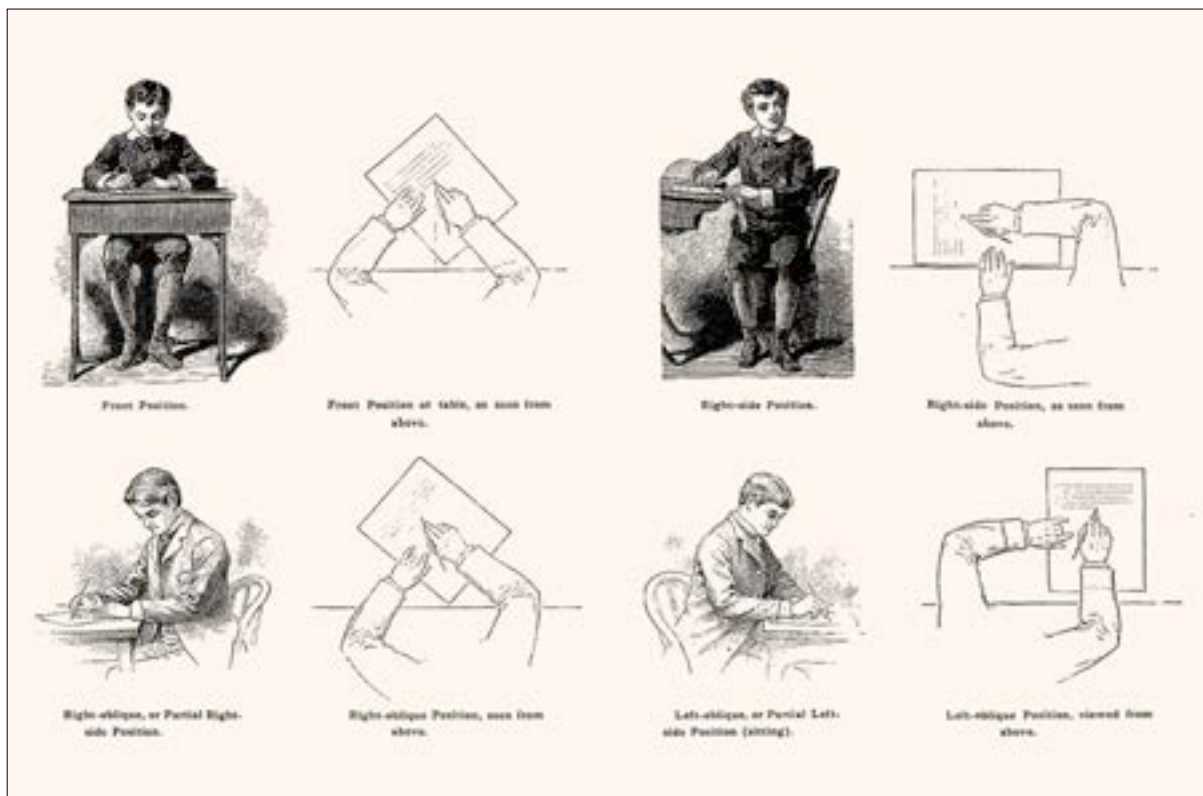


Figura 95. Exemplos das Posições do corpo e dos braços segundo o método Spencer.
Compendium of Spencerian or Semi-Angular Penmanship, 1866.
 Fonte: IAMPETH.

O próximo segmento é formado pelos “movimentos” [Figura 96], onde a introdução explica, nas palavras de Spencer: “Nossa intenção tem sido apresentar ao público um sistema claro aos olhos, e graciosamente arranjado, para treinar os músculos e informar a mente.” (SPENCER, 1875, p. 5) (tradução nossa).

Os movimentos são divididos da seguinte forma:

- movimentos dos dedos;
- movimentos de antebraço;
- movimentos combinados;
- movimentos de todo o braço

No segmento “formas” encontramos a base fundamental do modelo spenceriano. Suas formas são divididas em sete “princípios elementares”⁴⁴. Quatro deles formam as letras minúsculas: linha reta, linha curva à esquerda, linha curva à direita e laço ascendente. Os três princípios restantes formam as maiúsculas: oval direto, ou O maiúsculo; laço reverso e a haste maiúscula.

A altura das letras, interessantemente, não é modulada pela largura de pena, como vimos nos manuais estudados até aqui. De modo geral, a letra spenceriana é modulada pela altura do *i* minúsculo, esta altura é chamada de “espaço”. O ângulo principal, chamado de *main slant*, é de 52° em relação à horizontal; o ângulo das curvas de ligações (*connective slant*) é de 32°. O espaçamento entre as letras é tomado a partir da distância entre os traços retos do *u* minúsculo.

A pergunta 68 deste manual nos fornece uma boa descrição para entendermos a formação geral das minúsculas: (pergunta) “você poderia medir e analisar o *i* minúsculo?”; (resposta) “altura, um espaço; largura, dois espaços; distancia entre o ápice e o ponto, um espaço.” (SPENCER, 1874, p. 17)

O restante das letras minúsculas são tiradas a partir destas duas letras iniciais, o *i* e o *u*. As ascendentes e descendentes se prolongam por dois espaços, com exceção para *t*, *d* e *p* que tem ascendentes de um espaço, sendo que as descendentes de *p* e *q* caem por um espaço e meio. As maiúsculas são tiradas a partir do O e tem uma altura de três espaços. As descendentes de Z, J e Y caem por dois espaços.

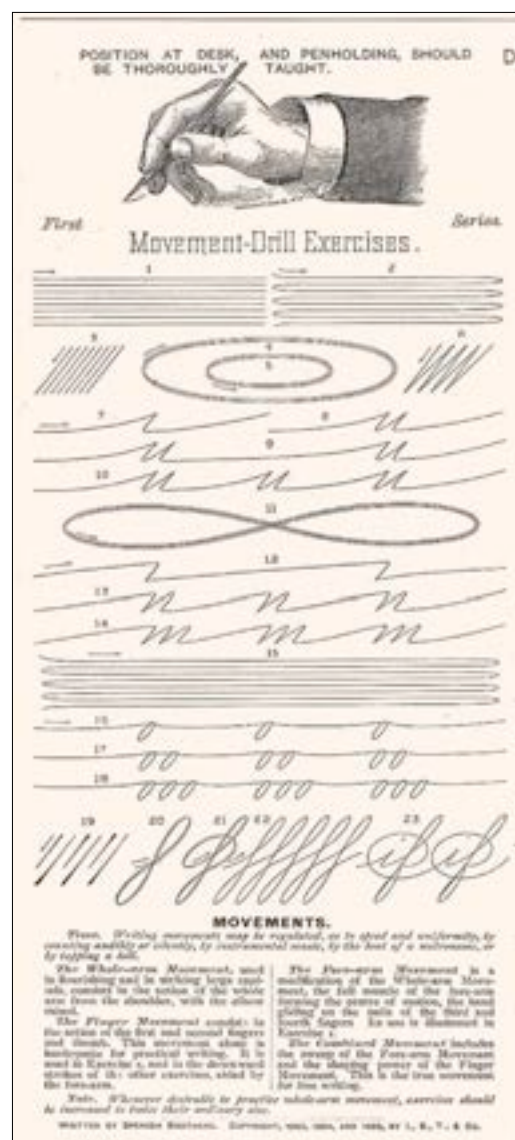


Figura 96. Os movimentos de exercício.
New Standard Practical Penmanship, 1881.
Fonte: IAMPETH.

⁴⁴ Uma nota ao pé desta página adverte que, anteriormente, seriam oito os princípios elementares, contudo o presente arranjo, de apenas sete formas básicas, foi adotado para assegurar maior simplicidade no método (SPENCER, 1874, p. 15).

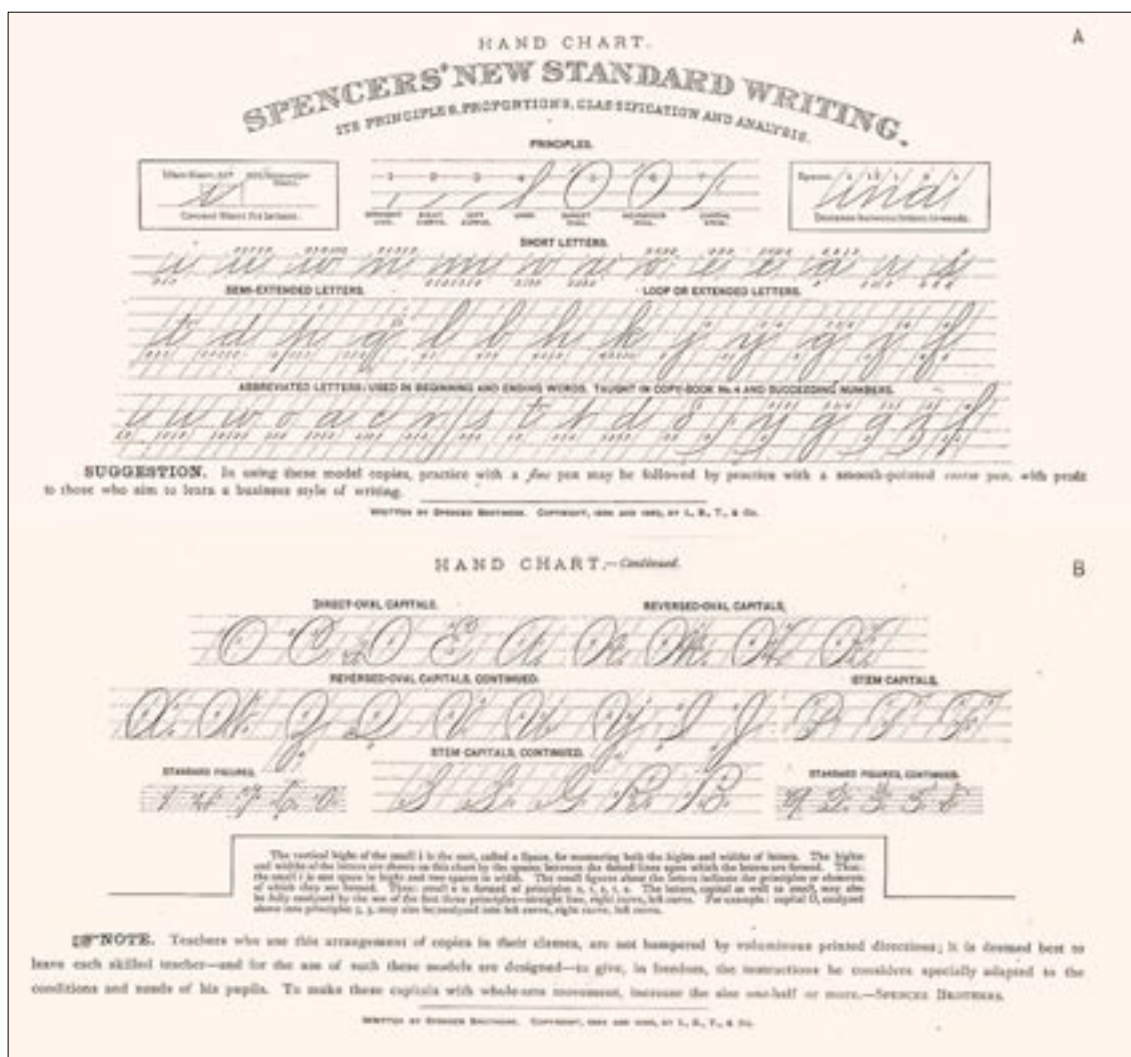


Figura 97. Os princípios elementares e os alfabetos de Spencer. (*New Standard Practical Penmanship*, 1881).
Fonte: IAMPETH.

O segmento “letras minúsculas” apresenta e descreve detalhadamente cada uma das letras do alfabeto caixa baixa, enquanto o segmento “capitais” (*capitals*) observa o detalhamento das maiúsculas. Seguem os segmentos “espaçamentos”, sobre espaços das letras, das ligações e entre as palavras; e “graduação”, onde se detalham as construções dos contrastes entre os traços grossos, ou sombreados, e os traços finos. Neste ponto, cabe ressaltar que, nos manuais spencerianos, toda a instrução das letras é baseada em traços básicos e finos. A modulação de contrastes entre os traços fortes e fracos é tratada em separado, em seções chamadas de *shading*, a qual traduzimos como “graduação”, numa referência à variação de pressão na pena, característica dos modelos a partir da letra inglesa.

Completa o manual, o segmento dedicado aos “numerais” (*figures*).

Os cinco livros de cópias para os pupilos são assim descritos:

Livro 1. Introduz as 13 letras curtas minúsculas: *i, u, w, n, m, x, v, o, a, e, c, r* e *s*, nesta ordem. Apenas os quatro primeiros princípios são necessários na construção destas letras.

Livro 2. Adiciona algumas letras médio-longas – *t* e *d* – entre as letras curtas; e os numerais de 1 a 9.

Livro 3. Completa o alfabeto de caixa baixa e introduz a maioria das maiúsculas: *O, E, D, C, H, X, Z, Q, W, V, U, Y, A, N, M, T, F, I, J, S* (em três versões), *K, P, B* e *R*, nesta ordem.

Livro 4. Completa o alfabeto de caixa alta e apresenta exercícios com as letras conforme aparecem nas palavras. Aqui aparecem os primeiros “sombreados”, ou graduações entre traços grossos e finos.

Livro 5. Apresenta sentenças e ditados para a prática de escrita.

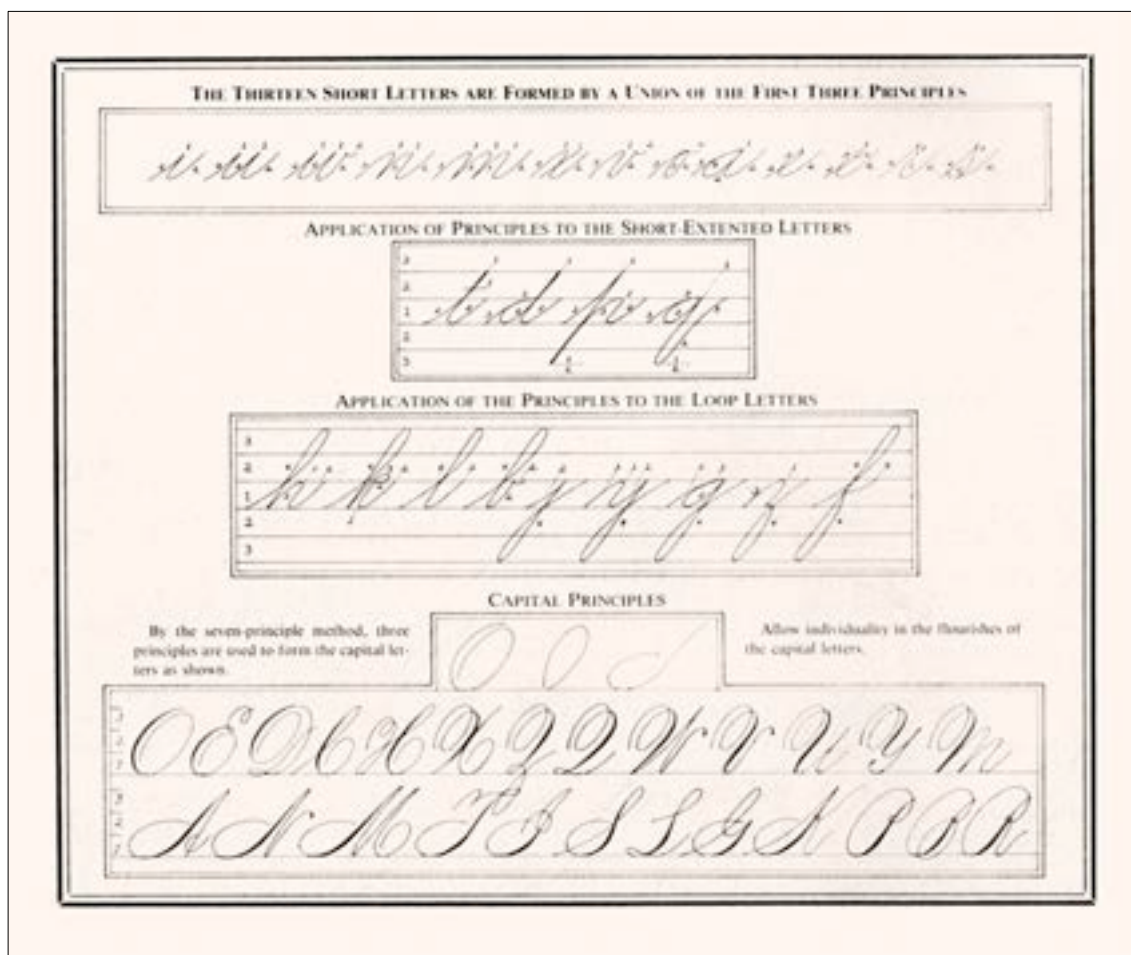


Figura 98. Página típica de instruções dos *copy-books* de Spencer. *Spencerian System of Practical Penmanship*, 1874. Fonte: SPENCER (1985).

Platt Rogers Spencer foi o grande expoente da “*Golden Age of Penmanship*” norte-americana, sua escrita alcançou todas as mídias da época. Bons exemplos são dois dos mais famosos logotipos de todos os tempos, de duas grandes empresas dos Estados Unidos fundadas nesta época: Ford e Coca-Cola. Conforme as figuras a seguir, podemos notar a inspiração spenceriana em seus letreiramentos.



Figura 99. Logotipos a partir da letra spenceriana.
Fonte: Brands of the World.

No decorrer dos noventa, a caligrafia ornamental cresceu em popularidade, diversos mestres praticavam e ensinavam seus modelos sombreados e rebuscados, a maior parte deles francamente inspirados nos desenvolvimentos da escola spenceriana.

Ainda neste período, a escrita praticada pela mulher continuou confinada ao mundo privado dos diários e da correspondência pessoal. Desde os tempos em que a escrita manual começou a atingir um maior espectro social, a partir do século XVII, foi associada ao mundo mercantil e comercial, áreas restritas à atividade masculina. Em tempos vitorianos, a escrita praticada por mãos femininas foi atrelada, nos manuais como os de Spencer e Cia., à “formas suaves, doces e de espírito gentil” (THORNTON, 1996; FLOREY, 2009).

Uma ilustração recorrente nos manuais de Spencer é citada, por Thornton (1996), como exemplo da tensão de gêneros ao final dos anos 1800. Esta gravura em metal apresenta duas crianças na praia: o menino ajoelhado, é observado por trás pela menina. É o menino que escreve o nome na areia da praia, mas é o nome dela: *Mary*.



Figura 100. Modelo Spenceriano para Moças.
Fonte: IAMPETH.

Rebuscamentos e floreios na escrita passam a ser permitidos apenas para os modelos destinados às mulheres, mesmo os spencerianos mais despojados e simples, ensinados nas escolas comerciais, já eram considerados lentos demais, pedantes e até efeminados, numa cultura predominantemente machista.

Na virada para o século XX, as curvas, laços e volteios dos modelos vitorianos haviam alcançado o esgotamento. O reinado dos seguidores de Spencer inicia o século XX fortemente impactado, até ser substituído por uma proposta de simplificação das formas, desenvolvida por A. N. Palmer.



Figura 101. O menino exhibe sua letra para Mary na areia da praia.
Ilustração recorrente nos livros teóricos de Spencer.
Fonte: SPENCER (1985).

3.2. Os Modelos do Século XX

A escrita vitoriana do século XIX representou o componente intelectual da caligrafia como um meio de auto realização, assim como introduziu uma abordagem da escrita como um ato fisiológico, ou corpóreo. Os mestres deste período pesquisaram em profundidade a “muscularidade” do ato da escrita. Manuais de escrita do final do século XIX apresentavam títulos como “*Muscular Disciplinarian*” e “*Muscular Guide to Penmanship*”, buscando implementar o máximo de controle corporal nos pupilos. Conforme Thornton (1996), o conhecimento dos mestres de instrução sobre as formas caligráficas já estava relativizado e o mais importante era a prontidão e a organização na execução caligráfica dos alunos. Os manuais desta época eram detalhadamente organizados em níveis de controle corporal que deveriam ser impostos aos aprendizes. Passos numerados, padronizados e cadenciados em ritmo marcial, muitas vezes acompanhados por metrônomos e sinais sonoros predeterminados. Os instrutores contavam, ou gritavam seus comandos: “posição”, “abrir os livros”, “para cima”, “para baixo”, “curva à esquerda”..., e assim por diante.

Publicado em 1904, o manual *Arm Movement Method of Rapid Writing*, editado pela companhia Zaner & Bloser, apresentava um “profundo” estudo do principal instrumento da escrita: o braço. Como podemos ver na Figura 102, o braço era estudado dos músculos aos ossos, com o objetivo de conhecer e disciplinar ao máximo a então principal ferramenta da escrita comercial. Logo no prefácio deste livro, Charles Paxton Zaner coloca: “A escrita deve ser simples e rápida. O mundo dos negócios exige. A escrita vagarosa está fora de moda, e a escrita ilegível é indesculpável, irritante e perigosa [...]”. Ainda no mesmo texto, Zaner comenta sobre um novo modelo de letra que começa a aparecer em algumas escolas primárias, a *escrita vertical*: “Os cadernos de cópias e a escrita vertical têm favorecido a forma em detrimento da liberdade e da velocidade, resultando em uma empunhadura contraída e dolorosa para a mão [...]” (ZANER & BLOSER, 1904, p. 7) (tradução nossa)

Na Figura 103, a página 106 do manual de Zaner, o autor analisa e comenta sobre os modelos de escrita vigentes nos primeiros anos do século XX.

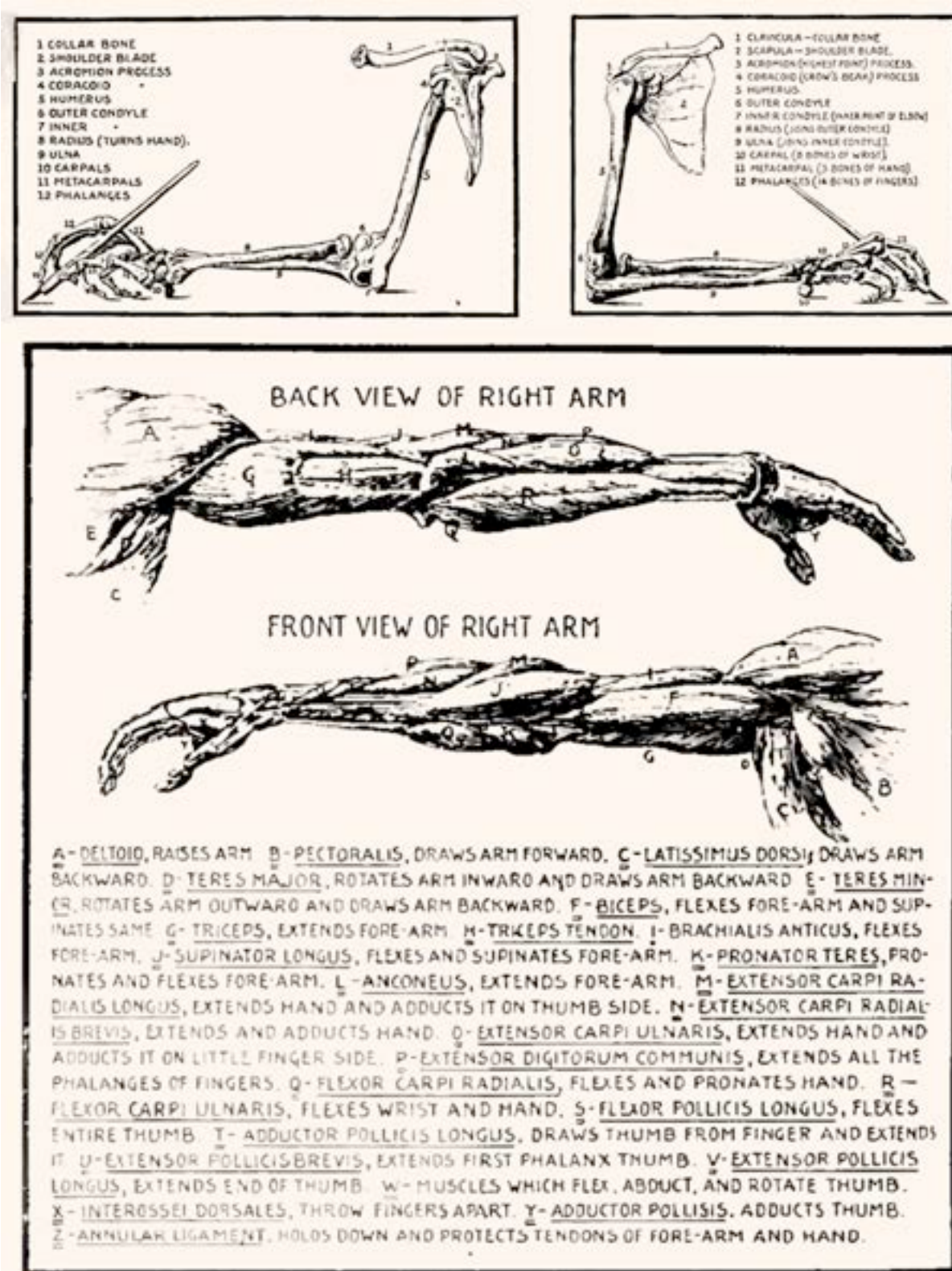


Figura 102. Estudo de Zaner sobre os ossos e músculos dos braços, 1904.

Fonte: ZANER (1904).

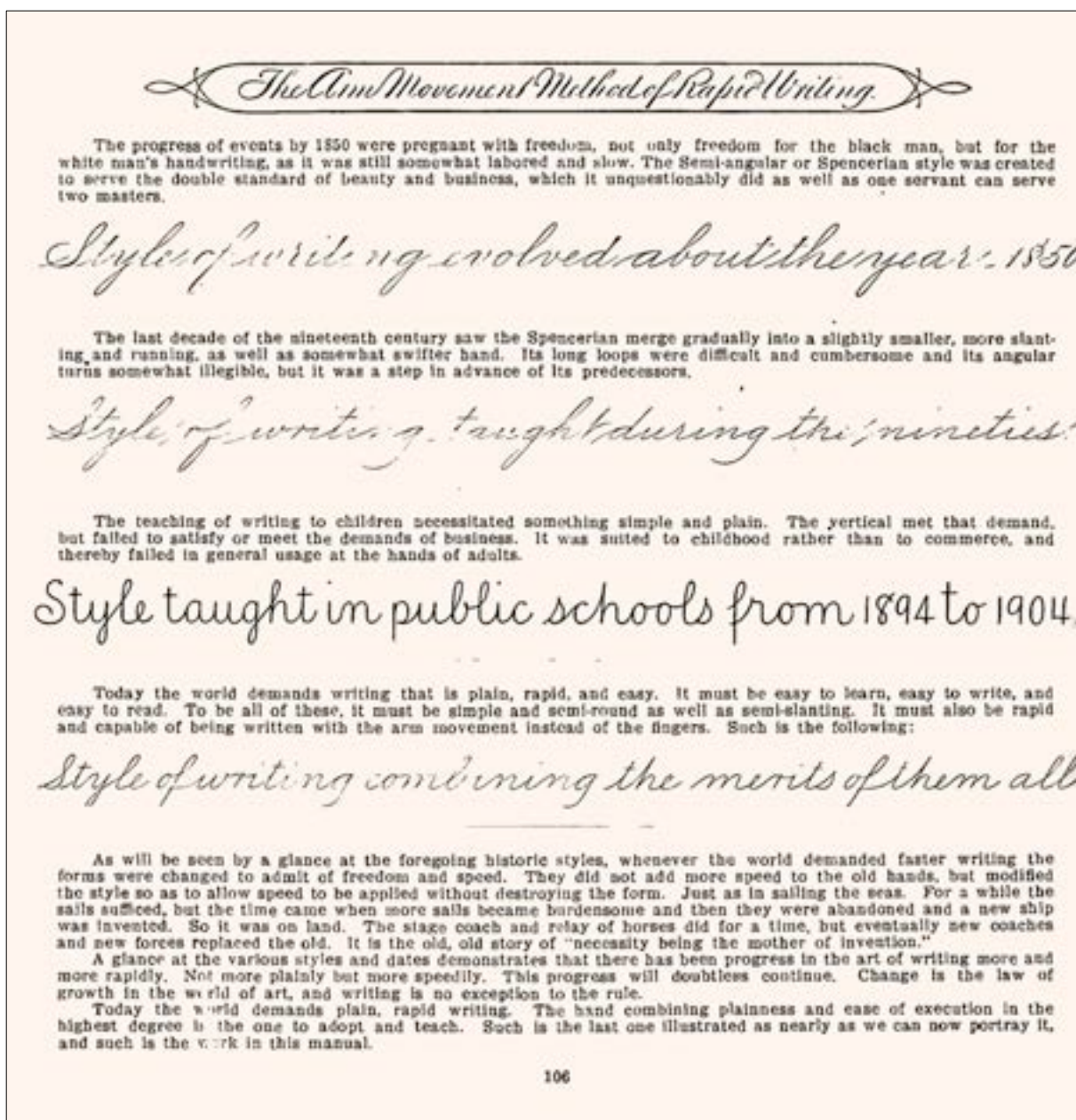


Figura 103. Página do livro de Zaner. O autor comenta cada modelo em uso nos primeiros anos do século XX.
Fonte: ZANER (1904).

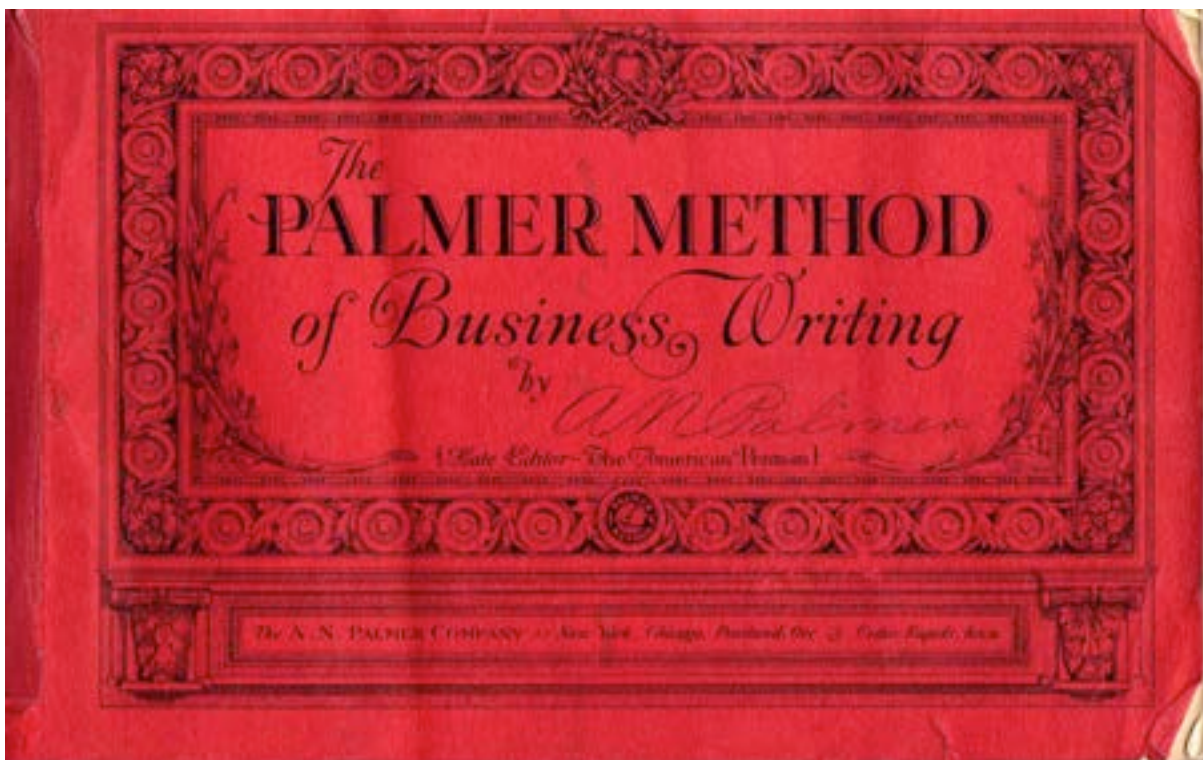


Figura 104. Capa do livro de cópias do Método Palmer de Escrita Comercial, edição de 1935.
Fonte: PALMER (1935).

3.2.1. Palmer e o Método Muscular

De um modo geral, Palmer despiu as formas dos modelos spencerianos, eliminou as graduações de sombra, os volteios e ornamentações, propondo um modelo muito mais propício ao lápis e à caneta *rollerball*. Mais do que isso, retirou a escrita do campo metafísico e intelectual focalizando o ato de escrever numa abordagem estritamente fisiológica e automatizada, que deveria ser interiorizada pelos alunos através da repetição exaustiva dos exercícios motores, os chamados *drills*.

Austin Norman Palmer (1860–1927) foi um dos maiores mestres de escrita norte-americana no século XX. Segundo Sull (1989), em sua juventude, Palmer trabalhou numa empresa ferroviária em Cedar Rapids, Iowa, onde teria observado que os secretários mais experientes não utilizavam movimentos de todo o braço para escrever. Em vez disso, colocavam ambos os braços apoiados sobre o papel na mesa, e a mão executava todo o trabalho de escrita, coordenada pelos movimentos musculares do antebraço. O fenômeno observado por ele reformularia os conceitos do “movimento de todo o braço” desenvolvidos por Spencer e contemporâneos.

Conforme Thornton (1996), Austin Norman lançou seu *Palmer's Guide to Business Writing* em 1894, desbancando décadas de supremacia Spenceriana. E, ao final dos anos 1920, dominava o cenário da escrita norte-americana, tanto comercial quanto escolar. Palmer era

direto ao criticar os modelos spencerianos como “bonitinhos” e mais próximos da pintura do que da escrita. Dizia também que suas formas ornadas requeriam muitos levantes da pena e interrupções no traçado para a execução das graduações de contraste. “O que a América quer e precisa é de uma escrita de estilo claro e rápido”, disse o destacado mestre norte-americano na virada para o século XX. (*apud* THORNTON, 1996, p. 67)

Ainda conforme Thornton (*ibid.*), o vigor e a atividade da doutrina muscular de Palmer refletia muito do conflito de gêneros, vigente no início do século XX. Havia no ar, uma crise masculina diante da figura da “nova mulher”, típica da *Gilded Age*⁴⁵ norte-americana. Uma mulher que passava a ter atitudes abolicionistas e começava a trabalhar em casa, com a ajuda das novíssimas máquinas de costura. Os homens da virada do século rejeitavam a cultura feminizada da América Vitoriana, também associada aos modelos spencerianos.

No entanto, como ressalta a escritora Kitty Burns Florey (2009) – que escreve sobre a história de aprender a escrever na escola americana durante o século XX –, ao final da terceira série primária, os ovais e “rabinhos de porco”⁴⁶, típicos do método Palmer, eram muito melhor formados nas caligrafias das meninas, que revelavam maior coordenação motora que a maioria dos meninos. Florey também ressalta que o método muscular encontrava maior adoção pelas escolas católicas, muito provavelmente devido ao rigor de sua instrução.

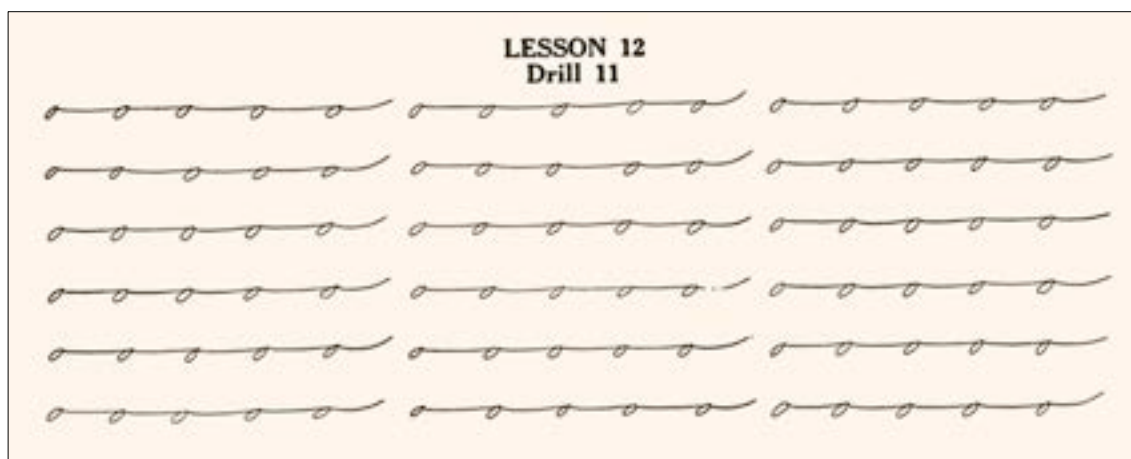


Figura 105. Um dos exercícios típicos do Método Muscular de Palmer. Neste, aparecem os prováveis “rabinhos de porco” citados por Florey (2009).
Fonte: PALMER (2009).

⁴⁵ Na história norte-americana, refere-se ao período de crescimento econômico e populacional do pós guerra civil, no final do século XIX.

⁴⁶ A autora se refere aos ovais e desenhos típicos dos *drills* palmerianos, que formavam texturas pela repetição de traços e letras, alguns deles semelhantes à “rabinhos de porco”.

Para melhor entendermos o método muscular de A. N Palmer, esta pesquisa analisou a obra *The Palmer Method of Bussiness Writing*, editada a partir de 1915, em versão fac-similar publicada pela Kessinger Publishing's, em 2009.



Figura 106. A organização da sala de aula para a classe de caligrafia, segundo Palmer.
Fonte: PALMER (2009).

Logo na página dois, o autor destaca que o manual não foi concebido para desenvolver habilidades de um “artista da pena”. Destina-se àqueles que desejam adquirir uma boa escrita de negócios. Também explica que o método não apresenta nada em comum com os *copy-books* que estavam sendo utilizados pelas escolas públicas por mais de meio século. “Se eles estão corretos, este livro está errado”, sentencia o mestre. Palmer segue criticando os métodos dos “livros de cópias”, com claras referências aos modelos spencerianos: “Tem sido provado pelas últimas duas gerações que os *copy-books* aniquilam a individualidade e impossibilitam a liberdade de movimentos”. Então defende e fundamenta sua teoria: “No Método Palmer, a liberdade de movimentos é fundamental e, através de uma constante repetição seriada dos exercícios rápidos (*rapid drills*), a aplicação dos movimentos começa a ser fixada pelo aprendiz”. Então, promete como resultado certo: “uma escrita que reúne quatro fatores essenciais: legibilidade, velocidade, facilidade e resistência.” No encerramento desta introdução, o professor ressalta que os modelos e exercícios de seu livro são realmente executados pela mão, “com rápido e fácil movimento muscular”, e que são “fotogravados”, por isso exibem a individualidade do escritor. (PALMER, 1915, p.2)

De fato, o manual de A. N. Palmer não utiliza a gravura em metal e o desenho do buril, como seus antecessores. E ele se aproveita da tecnologia disponível para apresentar diversas fotografuras das salas de aula, das posturas corretas junto à mesa, dos exercícios prévios para relaxamento dos músculos, do posicionamento do antebraço e da empunhadura da pena. Notadamente, uma diferenciação em relação aos manuais da época, que logo passaram a copiá-lo.

Logo na primeira análise, podemos constatar que o método Palmer é realmente exaustivo: são 146 lições, acompanhadas de 172 *drills*. Antes das primeiras lições, uma das orientações prévias adverte que o aluno deve vestir roupas que possibilitem um livre movimento do braço direito. Diz também, que muitos bons escritores consideram isto de tal importância que arrancam a manga direita da sua roupa de escrita...

As lições iniciais tratam respectivamente de:

Lição 1. Correto posicionamento das mesas nas salas para aulas de escrita [Figura 106];

Lição 2. Treinamento físico para a prática da caligrafia: postura correta, exercícios de relaxamento, prática dos movimentos e empunhadura da pena, instrução por figuras [Figura 107];

Lição 3. Tempo de aprendizado, mãos, dedos e estudos da empunhadura da pena [Figura 108];

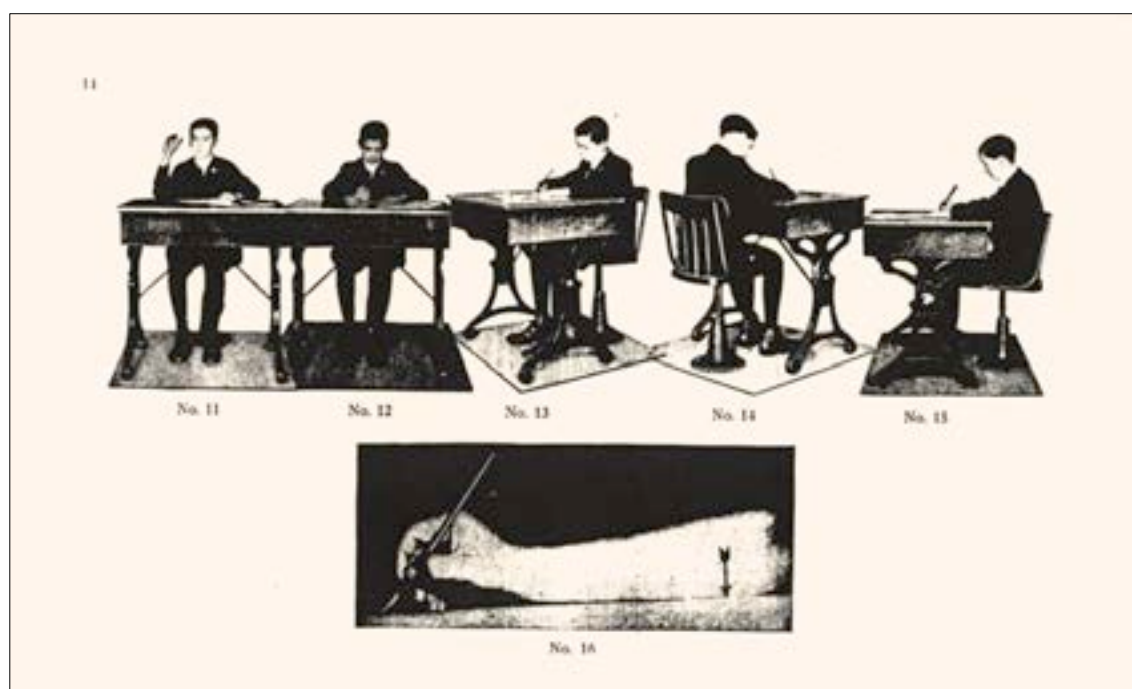


Figura 107. Posturas do corpo e dos braços.
Fonte: PALMER (2009).

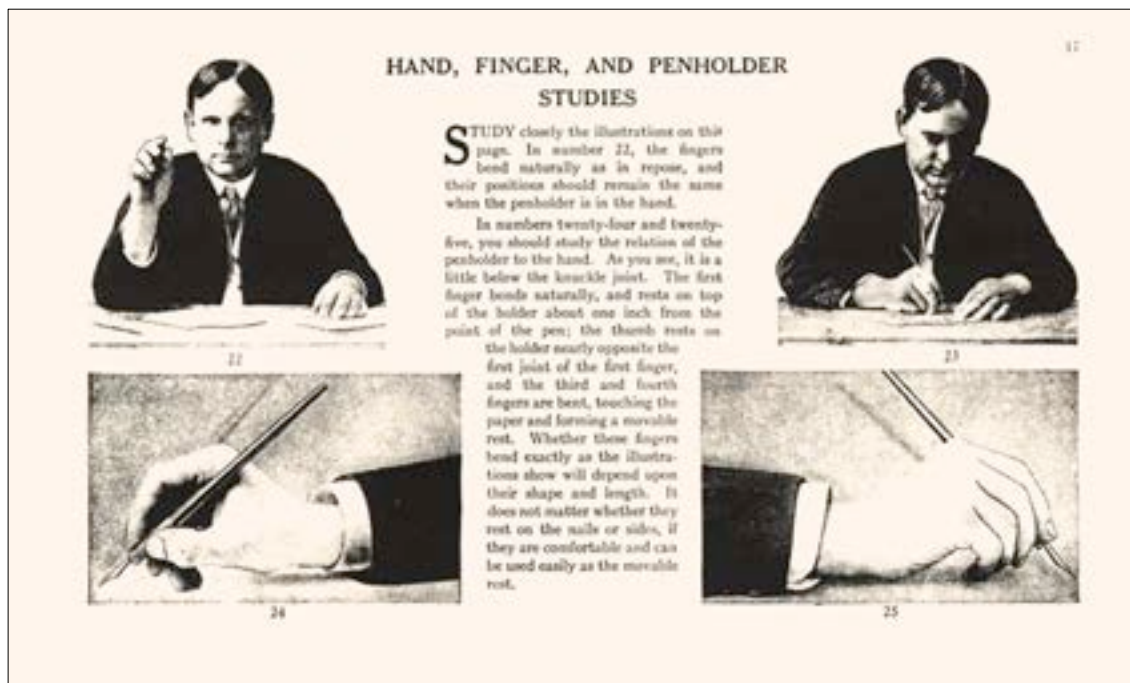


Figura 108. A empunhadura da pena.
Fonte: PALMER (2009).

A partir da lição 4, são introduzidos os primeiros exercícios de movimentos musculares, iniciando por linhas retas diagonais e ovais inclinados. De maneira geral, todas as letras são baseadas na forma primária do O maiúsculo, executado inicialmente em tamanhos maiores que o da escrita. O que mais chama a atenção na leitura do manual é a busca pela velocidade. Cada *drill* é acompanhado de instruções de contagem e compasso que devem ser proferidas pelo instrutor. Cada letra possui uma contagem de cadência, conforme os traços constituintes, por exemplo: o A é contado “1 e 2” (formado por dois movimentos); o B “1, 2 e 3” (três movimentos); o M, “1, 2, 3 e 4”, e assim por diante. Na página 95 do manual, encontra-se uma tabela para aferição e controle do rendimento na execução de cada letra. Após curto tempo de prática, um aluno de desempenho regular deve escrever 75 letras A por minuto, 40 letras B, de 30 a 35 M, e assim por diante.

Ainda na instrução dos ovais iniciais, na lição 6 / *drill* 3 [Figura 109], Palmer adverte: “lembre-se da conexão entre a mente, o músculo e o movimento”. E orienta: “Quando o oval estiver muito estreito, repita para si mesmo, ‘largo, largo, largo, arredondado, arredondado, arredondado,’ até estar largo o suficiente.”

Em nossa análise não encontramos nenhuma instrução precisa sobre o tamanho das alturas das letras, descendentes e ascendentes, tampouco do ângulo de eixo. Muito provavelmente, isso sinaliza uma diferença pontual entre o ensino da escrita escolar e o que ficou caracterizado como “caligrafia”. Não são aplicadas mais regras rígidas e esquemáticas quanto a constituição

No campo comercial, a escrita de Palmer foi progressivamente sendo sepultada pela popularização da máquina de escrever, ainda nas primeiras décadas do século XX, assim como os modelos de letra inglesa e os spencerianos que ainda resistiam em uso. As máquinas de escrever, quando ainda manuais, eram capaz de produzir cerca de 40 palavras por minuto. A datilografia inaugurou uma carreira tipicamente ocupada pelas mulheres e, por volta dos anos 1960, a IBM começou a popularizar as máquinas elétricas, mais rápidas e silenciosas. Espaço ocupado pelos computadores, principalmente a partir dos anos 1980 (CLAYTON, 1999; FLOREY, 2009).

No entanto, no campo escolar, os modelos derivados do método muscular continuaram por longo período. Segundo Florey (2009), a *A. N. Palmer Co.* faliu em 1987, mas ainda hoje, mais de um século depois, o modelo de letra de Palmer ecoa na escrita norte-americana, sendo utilizado por muitos sistemas educacionais na América.

Os três sistemas de educação líderes de mercado nos Estados Unidos, *Zaner & Bloser* [Figura 109], *D'Nealian* [Figura 112], e *Handwriting Without Tears* [Figura 113] segundo Florey (2009), se aproveitam das novas mídias para ensinar a letra escolar de acordo com os parâmetros educacionais atuais. Fontes tipográficas digitais, cartilhas customizadas e impressas através dos respectivos sites, além de vendas de todos os materiais “on-line”. Ao lado da “manuscript” – como é chamada a letra de imprensa no país – indicado para as primeiras letras, é interessante encontramos a tradição “palmeriana” nos modelos destes sistemas.

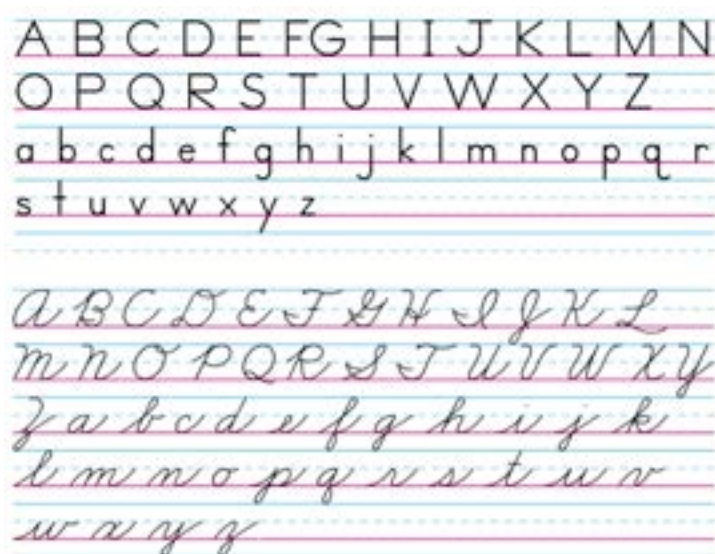


Figura 111. Modelos Zaner-Bloser Manuscript e Cursive.
Fontes digitais para ensino da escrita.
Fonte: do autor.

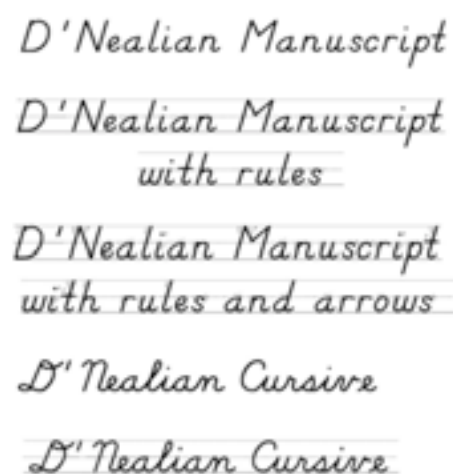


Figura 112. Modelos D'Nealian de ensino.
Fonte: do autor.

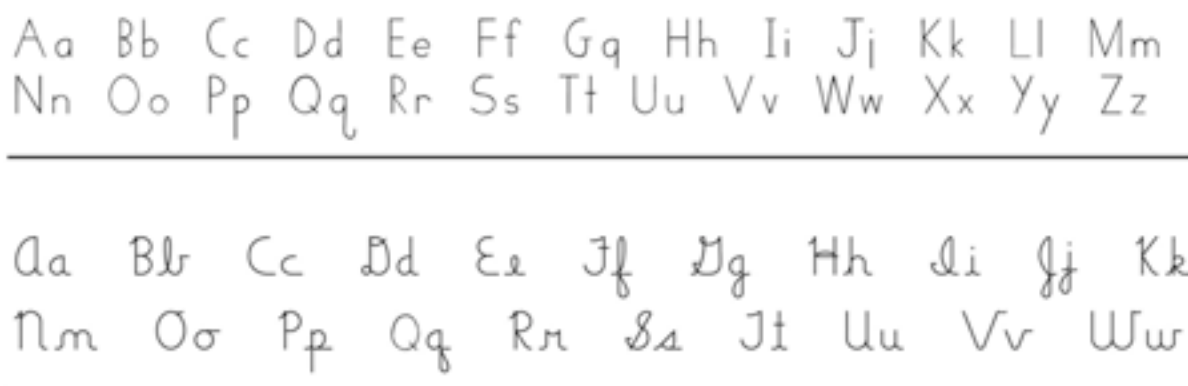


Figura 113. Modelos Handwriting Without Tears Manuscript e Cursive. Fontes digitais para ensino da escrita.
Fonte: do autor.

3.2.2. A Escrita Vertical e o modelo higiênico

Como pudemos notar, os manuais de escrita, a partir de meados do século XIX, são marcados por uma intensa preocupação em relação aos fatores fisiológicos envolvidos na escrita e no aprendizado de forma geral.

Conforme Junior (2000), o século XIX, como nenhum outro, colocou em pauta o corpo, seus cuidados e limites. Mais do que isto, foi a época do debate em defesa de uma melhoria das condições de vida do trabalhador industrial, do cidadão das grandes cidades, assim como do questionamento das organizações e do currículo da escola elementar. Baseados nos ideais científicos, e positivistas em certa medida, surgem movimentos higienistas sociais, oriundos principalmente das nações que lideravam a revolução industrial na Europa: Inglaterra, França e Alemanha. Estes movimentos terão grande influência na educação elementar nos Estados Unidos e no Brasil, principalmente na virada para o século XX e nas suas primeiras décadas (JUNIOR, 2000; FARIA FILHO, 1998; CLAYTON, 1999).

Nos Estados Unidos, Palmer parece atender a alguns dos questionamentos higiênicos na organização de seu método disciplinador do corpo e da mente. A escrita inclinada e graduada, típica dos modelos ingleses e americanos era duramente criticada, sendo acusada de causar a miopia e a escoliose, entre outros problemas infantis (FARIA FILHO, 1998). E assim, segundo Clayton (1999), o método muscular também passou a ser criticado por médicos-higienistas e pedagogos, como uma imposição mais adequada à escola comercial. Notava-se que as crianças das séries de ensino fundamental não apresentavam suas capacidades cognitivas, perceptivas e motoras desenvolvidas o suficiente para enfrentar o sistema “quase militar” de doutrinação muscular proposto por A. N. Palmer.

Nesse cenário, contrário à inclinação e ao rebuscamento formal dos modelos de escrita vigentes, surgem manuais defendendo a “escrita vertical”, ou *Vertical Writing*, como a mais adequada e higiênica. Conforme podemos verificar na introdução “histórica” da apostila que apresenta *The American System of Vertical Writing*, editado pela American Book Company, em 1894:

“A agitação em favor da escrita vertical começou há 15 anos atrás como um movimento de higiene. Determinados médicos especialistas alemães se pronunciaram em favor da vertical, no lugar da caligrafia inclinada, para a prevenção de certos problemas oftalmológicos e ortopédicos, que pareciam resultar, em grande parte, do estilo predominante da escrita nas escolas. [...]” (*The American System of Vertical Writing*, 1894)

Mais adiante, o texto explica que o modelo vertical vinha sendo testado há alguns anos em diversas escolas públicas e centros de instrução na Alemanha. Sendo que os mais importantes experimentos tinham sido feitos em Viena, sob instrução dos doutores Byr e Scharff, entre os anos 1889–90. Prossegue dizendo que o sistema naquele momento já dispunha de inúmeros defensores por toda a Europa e experimentava franca implantação na maioria dos Estados Alemães. Diz ainda que, na Inglaterra, estava sendo testado desde 1890 e que já estaria aprovado pelo Gabinete Britânico de Educação. E assim encerra sua introdução, propagando a *escrita vertical*:

“[...] Desde o primeiro movimento tem sido higiênica, assim como educacional, e está associada a uma série de reformas, que constituem o que pode ser chamado de uma *nova tendência*. Estas envolvem não só a inclinação da escrita, mas também o espaço vertical percorrido pela pena, o comprimento horizontal da linha de cópia, assim como a distância da linha de escrita para a linha de cópia.” (*The American System of Vertical Writing*, 1894) (grifos do impresso)

Na Figura 114, podemos observar que o “revolucionário” e higiênico modelo de escrita vertical apresentado é similar ao modelo de A. N. Palmer, que por sua vez era uma simplificação da letra de Spencer, principalmente pela eliminação das graduações de sombra.



Habit is no trifle Kirk H 79
 Justice holds equal scales Iowa 1893
 Beautiful scenery on the B and O R R

Figura 114. Um dos primeiros modelos verticais norte-americanos.
 Fonte: The American System of Vertical Writing (1894).

Com a mesma abordagem, e da mesma época, é o livro do britânico John Jackson, *The theory and practice of handwriting* (1894), influente também na América. Apontado por Sassoon (1999) como um dos introdutores da escrita vertical na Inglaterra em fins dos oitocentos, Jackson descreve seu método como um original sistema de caligrafia perpendicular, científica e higiênica, simples, fácil de ensinar e aprender.

Logo no prefácio, Jackson atesta que o destacado professor vienense Dr. Toldt teria declarado que a instrução da escrita baseada nos modelos vigentes representava grande perigo de, “[...] curvatura da espinha dorsal, distúrbios digestivos e respiratórios, miopia e visão curta”. E que o não menos distinto oculista e professor Dr. Herman Cohn declarara publicamente que “a escrita vertical era a escrita do futuro”. Mais adiante, na página 15 de seu manual de escrita, o autor expõe as vantagens do modelo vertical, segundo diversos “argumentos médicos incontestáveis”:

A Escrita Vertical é o único sistema consistente como todos os princípios higiênicos.
 É impossível aos escritores evitar torções na espinha dorsal, a não ser que adotem um estilo de caligrafia perpendicular.
 A absoluta superioridade deste método de escrita sobre os demais deve ser reconhecida.
 A escrita ereta é muito preferível à escrita oblíqua. (JACKSON, 1894, p. VII, p. 15)

Na Figura 115, podemos observar exemplos do modelo de escrita de Jackson, notadamente repleto de curvas e laços que ecoam a *round hand* inglesa.

Apesar de tantos argumentos “cientificamente atestados”, os modelos de escrita vertical não experimentaram grande aceitação, nem nos Estados Unidos, nem na Inglaterra, onde provavelmente foram enfraquecidos pela *letra de imprensa*, ou *Print-Script*, introduzida nos dois países entre os anos 1914–1922 (CLAYTON, 1999). No Brasil, no entanto, a *letra direita* será introduzida por volta dos anos 1920 e vai atravessar o século XX como uma das mais importantes e longevas.

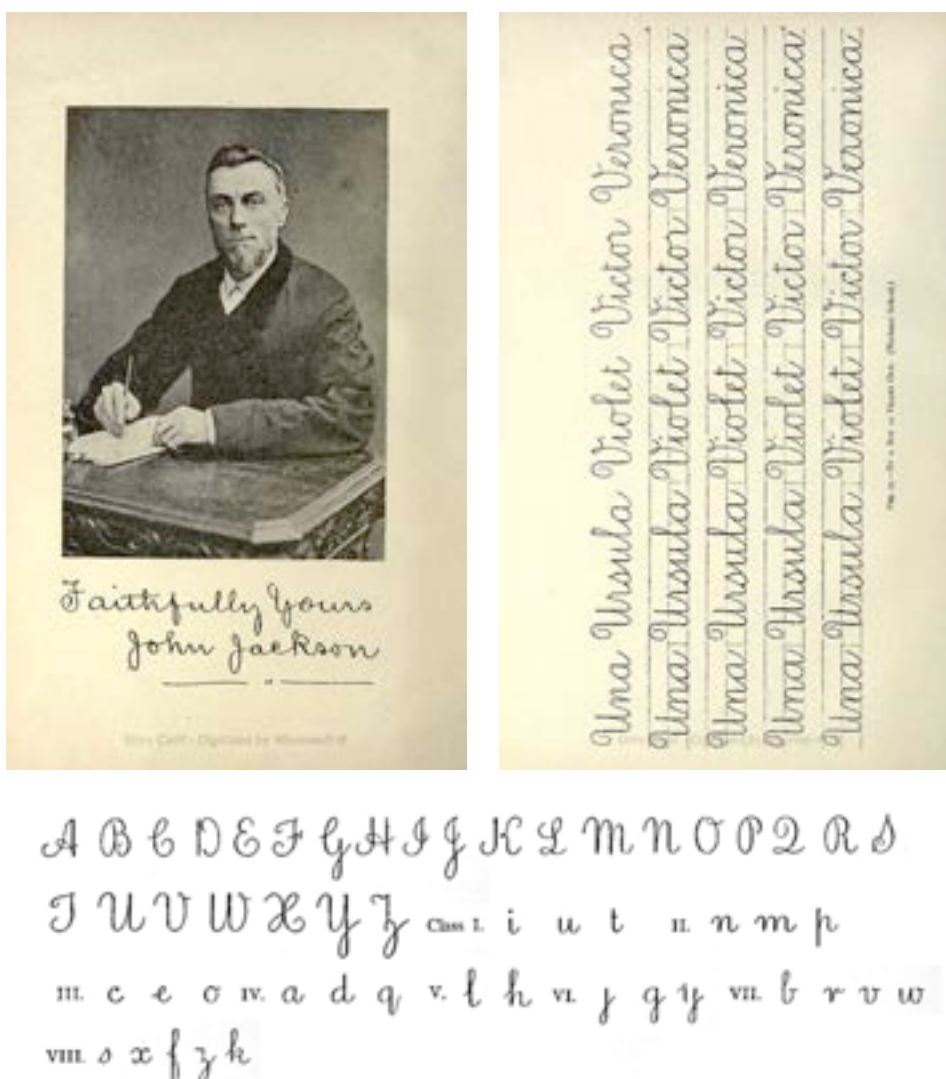


Figura 115. John Jackson e seu modelo vertical Britânico.
 Fonte: JACKSON (1894).

3.3. A Escrita na Inglaterra do Século XX

Após o período de domínio dos modelos da *English Round Hand*, ao final do século XIX, novos manuais começam a rever os modelos rebuscados e graduados, então bastante criticados pelos “experts” em educação. As novas teorias evolucionistas colocavam os seres humanos como organismos sujeitos ao desenvolvimento, as novas ciências enfatizavam a natureza material das “criaturas”, no caso do homem, seus ossos, músculos e nervos. Simultaneamente, a psicologia colocava a consciência humana como um fenômeno de múltiplos níveis, refletidos não só na própria mente, mas em todo o complexo psicofísico. Acadêmicos recomendavam o fim das linhas de pauta nos cadernos de ensino da escrita, indicavam formas mais amplas nos modelos e o uso do lápis e do giz, no lugar das complicadas penas e seus tinteiros. A escrita escolar foi percebida como sujeita às diferenças entre as crianças. Assim como os negócios, a escola estava sob um desenvolvimento sistemático das suas prática de gestão e instrução (CLAYTON, 1999; SASSOON, 1999).

Rosemary Sassoon (1999) aponta que, na virada para o século XX, dois trabalhos sobre a escrita foram de grande influência no Reino Unido, principalmente devido às simplificações das formas dos modelos e à eliminação das graduações de contrastes.

O primeiro deles é *New Handwriting for Teachers* de Mrs. Bridges (Mary Monica Waterhouse Bridges, atuante no período), editado em 1899. Filha do arquiteto britânico Alfred Waterhouse (1830–1905) e esposa do poeta laureado Robert Seymour Bridges (1844–1930), M. M. Bridges foi influenciada pelo movimento *Arts and Crafts*, e pelos trabalhos de William Morris (1834–1896) no *revival* dos modelos italianos do século XVI. Seu modelo de escrita, apresentado na obra, inova com uma letra ereta, sem contrastes, ligada e com um certo “frescor” cursivo, que pode ser conferido nos exemplos que seguem na Figura 116.

Ainda conforme Sassoon (*ibid.*), o livro de Mrs. Bridges é um indicador de uma mudança de atitude. Apesar de clássico e “historiado”, seu estilo é um prenúncio do movimento que valorizou e revitalizou os modelos itálicos de escrita na Inglaterra do início do século XX.

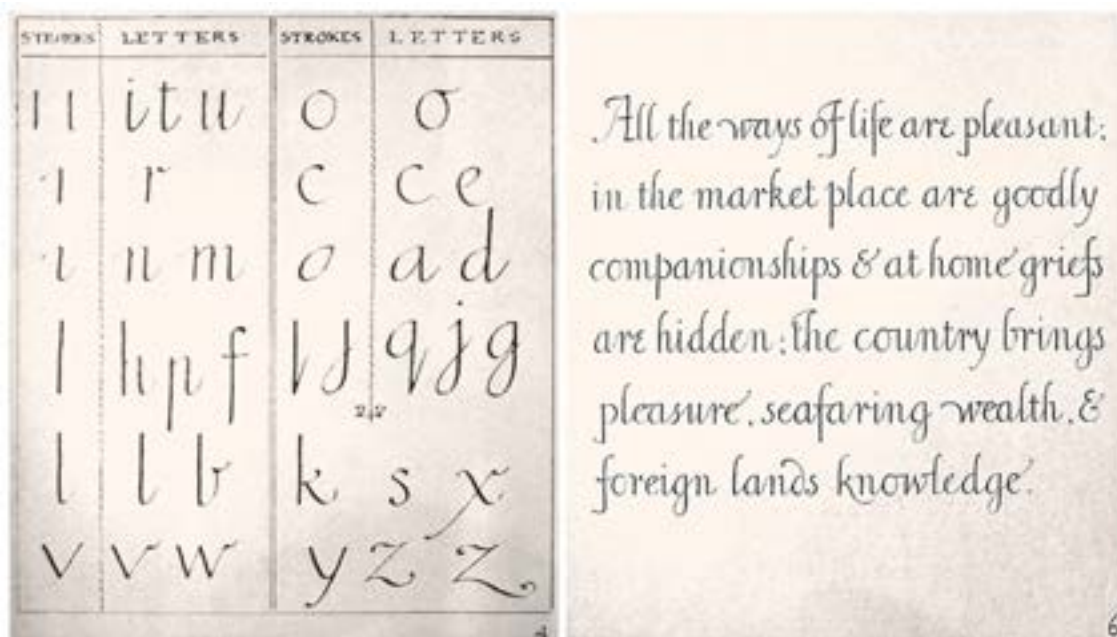


Figura 116. Páginas de *New Handwriting for Teachers* de Mrs. Bridges. Londres, 1899.
Fonte: Ambleside Online Library.

O outro trabalho é de Henry Lewis Vere Foster (1819–1900), que produziu a mais famosa série de livros de cópias, a partir de 1860. Vere Foster não foi exatamente um mestre de escrita, sendo também conhecido por seu trabalho em benefício de inúmeras famílias desassistidas da Irlanda que desejavam emigrar para a América e o Canadá. Envolvido com a escrita dos membros destas famílias pobres e a frequente incapacidade de comunicação entre seus parentes, dedicou-se na tarefa de ensiná-los a escrever. Devido ao seu relacionamento pessoal com o influente político britânico e Ministro do Interior, Lorde Palmerston (1784–1865), recebeu sua autorização – pouco antes de sua morte – para a publicação de uma série inicial de cartilhas de instrução, chamadas “*The Palmerston Series*”, publicadas em 1865. Conforme Sassoon (1999), estes livros foram submetidos a eminentes educadores e prontamente aprovados. Seus modelos ecoavam os laços e as ligações dos modelos de copperplate, no entanto, eram muito mais simples e rápidos na execução. Sua série de livros logo foi rebatizada para *Vere Foster’s National School Copybooks*, e posteriormente para *Vere Foster’s Copy Books*. Esses traziam impresso logo em sua capa: “Uma cópia da verdadeira escrita livre no lugar da cansativa Copperplate” (*apud* SASSOON, 1999).

Nos primeiros anos do século XX, o modelo de Foster passou a ser mais conhecido como *Vere Foster Civil Service Hand* [Figura 117], ou “letra do funcionalismo público” e, segundo Clayton (1999), foi a mais ensinada nas escolas britânicas a partir da década de 1880, convivendo com os modelos itálicos revitalizados e a letra de imprensa até meados da década de 1950.

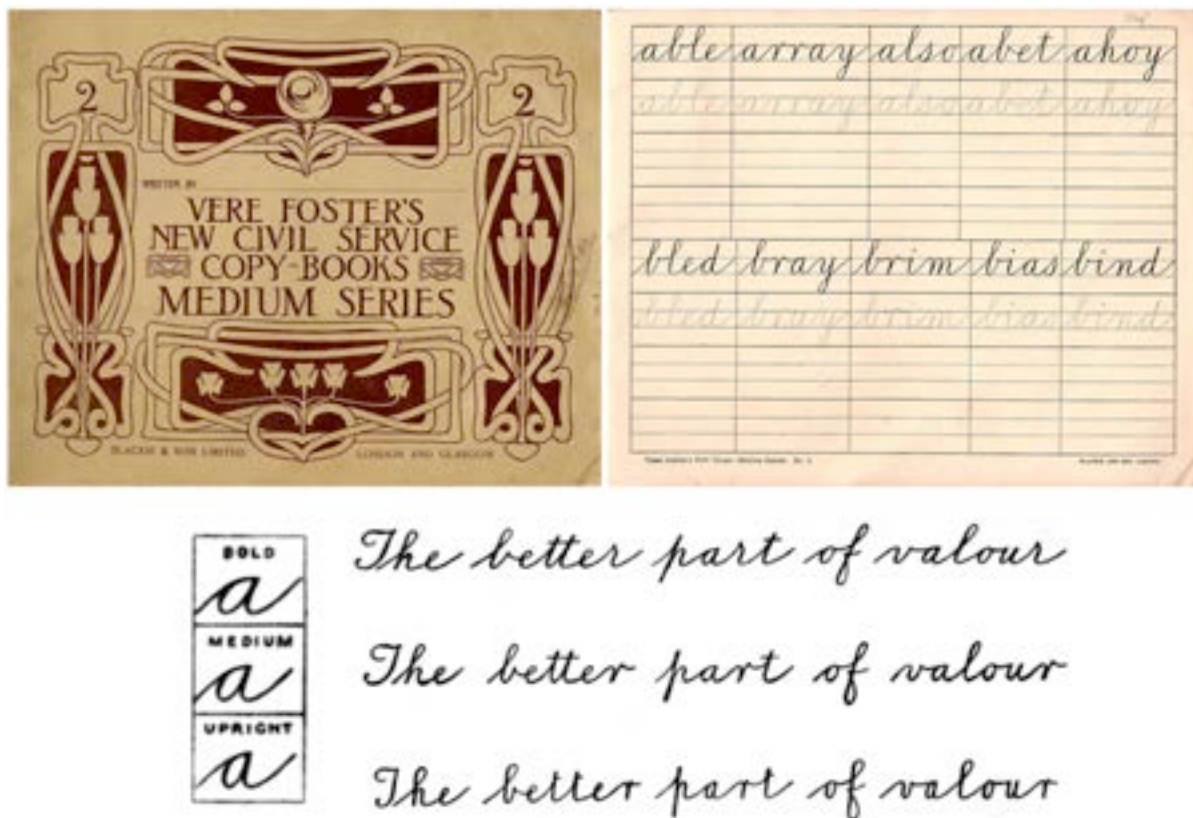


Figura 117. Cartilha de Vere Foster com o modelo Civil Service Hand. Início de século XX.
Fonte: The Visual Telling of Stories.

3.3.1. Edward Johnston e a simplificação das formas: a letra fundamental e a *print-script*

Edward Johnston (1872–1944) cursou medicina muito jovem e, durante seus estudos, copiava livremente os antigos manuscritos no British Museum. Segundo Jackson (1981), quando recebeu um convite, em 1899, para ensinar caligrafia na *Central School of Arts and Crafts*, Johnston tinha consciência do mais importante: não sabia nada sobre caligrafia. Juntamente com seus alunos e seguidores, debruçou-se a estudar os antigos documentos, e o fez como nenhum outro neste século. Em 1901, iniciou sua cadeira de caligrafia e iluminura na *Royal College of Art*, em Londres. Entre os importantes resgates de seus anos de pesquisa estão a revitalização do uso da pena de ponta larga e das formas caligráficas essenciais – baseadas em manuscritos carolíngios dos séculos IX e X –, livres dos resquícios da mecanização à qual vinham sendo submetidas. O livro *Writing and Illuminating, and Lettering*, escrito por Johnston, alunos e colaboradores, editado pela primeira vez em 1906, tornou-se um clássico e influenciou a escrita manual, a caligrafia e a tipografia em todo o mundo.

Em busca das formas essenciais das letras, Johnston elegeu, com base nos documentos medievais, modelos escriturais livres de maneirismos caligráficos, identificando a letra carolíngia como elementar para seu desenvolvimento. Desenvolveu então o que chamou de “*Skeleton Forms*” [Figura 118], que seriam as formas mais simples das letras, ou estruturas monolineares das curvas e graduações dos traços de escrita. Com base nesta estrutura básica, ele desenvolveu sua “letra fundamental”, ou *foundational hand* [Figura 119] (SASSOON, 1999; CLAYTON, 1999).



Figura 118. Estudos das “*skeleton forms*” de Johnston, 1906.
Fonte: JOHNSTON (1971).

Segundo Sassoon (1999), o pupilo de Johnston, William Graily Hewitt (1864–1952) prescreveu a *foundational hand* em seus *copy-books* para crianças (*Oxford Copy-books*, 1916); no entanto, o modelo não era rápido o bastante para suprir as necessidades da letra diária, que já se encontrava impactada pela máquina de escrever.

Por outro lado, as “formas esqueléticas” de Johnston foram de grande impacto na percepção do ensino da escrita nas classes

iniciais. Muito provavelmente, conforme apontado por Sassoon (*ibid.*), ele nunca teria indicado que as crianças deveriam aprender, em primeiro lugar, as formas monolineares constituintes das letras, mas assim foi entendido. E muitos manuais, a partir de 1920, passaram a indicar a “letra de imprensa” – chamada de *print-script* na Inglaterra, e de “*manuscript*” nos Estados Unidos – no ensino fundamental, em detrimento da letra cursiva de qualquer modelo. Em 1923, um relatório do Conselho de Educação Britânico explicou: “Os promotores do presente movimento em favor da letra de imprensa como substituta, totalmente ou parcialmente, da letra cursiva, estão influenciados em primeiro lugar pelas considerações das suas vantagens como método no ensino fundamental” (*apud* SASSOON, 1999).

A partir de então, a letra de imprensa foi adotada sem um modelo específico, e muitas escolas começaram a experimentar suas próprias versões, muitas vezes servindo-se da fonte tipográfica sem serifa mais acessível naquele momento.

Conforme Sassoon (*ibid.*) aponta, o impacto dos trabalhos de Johnston foi de tal ordem que a sua fonte tipográfica sem serifa [Figura 120], construída para a sinalização do metrô de

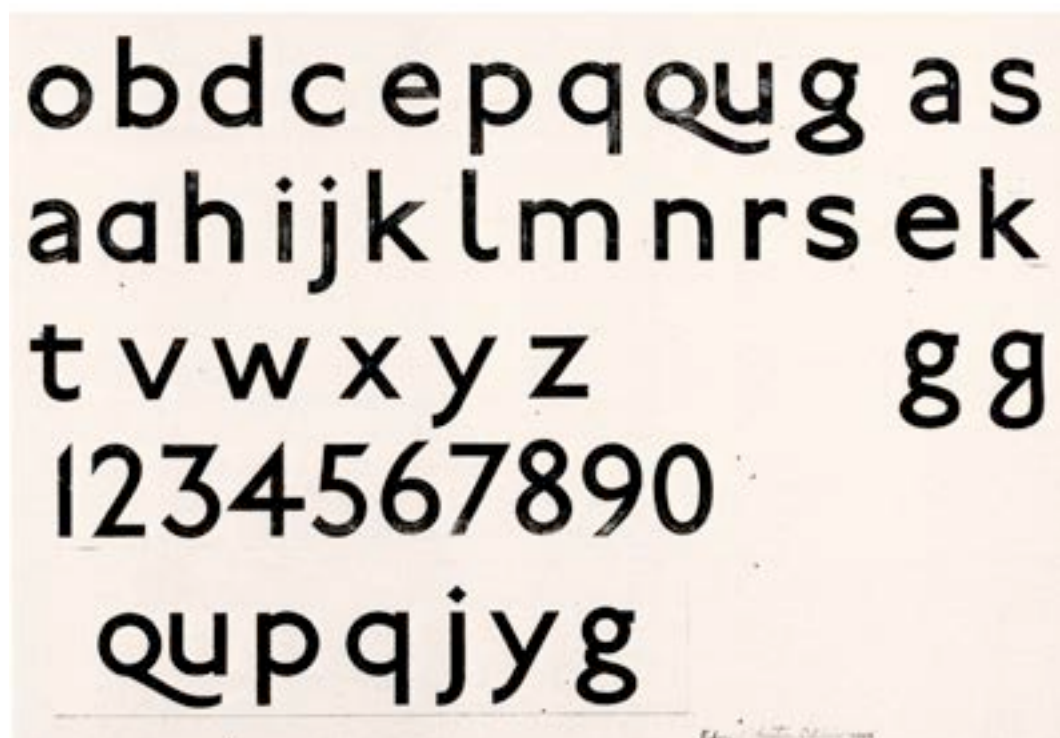


Figura 120. Lâmina de estudos da *Johnston Underground*. Londres, 1916.
Fonte: JOHNSTON (1986).

A letra de imprensa veio atender aos anseios dos psicólogos e pedagogos, que rejeitavam os métodos e modelos oriundos das escolas comerciais. Mais do que desenvolver a coordenação motora das crianças, esses reformadores do período buscavam uma recontextualização da escrita como uma ferramenta de expressão individual. Naquele momento, o mais importante era a expressão “pela escrita”, não mais a escrita manual... No lugar da atenção aos exercícios musculares, focalizaram-se nas situações simples e diárias da expressão escrita. A escrita manual começava a ser aprendida no contexto de seu uso diário. Conforme Clayton (1999), a letra *print-script*, pela primeira vez, possibilitava que uma criança escrevesse de forma legível desde o princípio, também quebrava as barreiras entre a leitura e a escrita, abolindo as diferenças entre as formas das letras de cada uma, além de permitir mais efetividade aos métodos simultâneos.

No entanto, ainda conforme Clayton (*ibid.*), os problemas surgiram quando as crianças começaram a evoluir para formas de letras cursivas. Os modelos cursivos adotados naquele momento eram basicamente os “laços” de Palmer e Vere Foster, modelos complexos com formas não naturais, tais como o “*p* aberto” e o “*f* enlaçado”.

Não havia um desenvolvimento lógico entre os dois modelos. Um *p* minúsculo da *civil service hand*, ou de Palmer, não tinha nada em comum com o *p* da letra de imprensa. Mais óbvios e naturais seriam os modelos chancelarescos, que eram desde a origem uma versão cursiva de uma escrita formal e livresca, ou uma versão manuscrita das letras de “imprensa” daquela época. Neste contexto, Alfred Fairbank (1895-1982), ex-aluno de Johnston, calígrafo e designer de tipos para a imprensa – além de estudioso entusiasta dos modelos chancelarescos clássicos –, propôs uma leitura moderna da escrita itálica, visando simplicidade e rapidez adaptados às letras escolares. Como resultado, publicou seus *Writing Cards*, a partir de 1928 [Figura 121], direcionados ao ensino da escrita, inicialmente nas escolas de Barking no subúrbio de Londres. Em 1932, Fairbank publicou *Handwriting Manual*, um livro detalhado sobre o ensino da escrita manual, propondo o modelo itálico como solução ideal. O movimento que ficou conhecido como “revitalização do itálico” envolveu diversas figuras ilustres naquele momento. Além de Fairbank, alguns dos líderes foram Sydney Cockerel (1867–1962), ex-secretário de William Morris, e o tipógrafo Stanley Morison, também envolvido no maior movimento de revitalização da tipografia durante o século XX.

Entre os expoentes do *revival* itálico, Marion Richardson (1892–1946) – ex-aluna de Johnston – percebeu que a letra de imprensa era inadequada para a formação progressiva da cursividade, tida pelos estudiosos daquele grupo como inerente à escrita produzida pela mão. Por volta de 1930, assessorada por Johnston e Fairbank, desenvolveu seu *Dudley Writing Cards*.

Segundo Sassoon (1999), Marion produziu uma das mais significativas contribuições para o desenvolvimento da escrita no século passado. Em certa medida, como podemos observar na Figura 122, seu modelo mantinha a cursividade, na formação elementar de certas letras e nas curvas de ligação, mas também se aproveitava da estrutura “esqueletal”, revelada ao mundo educacional por Johnston, sem, no entanto, elevar a razão geométrica das suas letras, como ocorre com os modelos *print-script*. Orientada pelos ensinamentos de Johnston, Richardson pesquisou os modelos italianos, extraindo destes o que considerou fundamental para a escrita cursiva diária.

Pouco mais tarde, Richardson observou que a pena de ponta quadrada não era totalmente adequada às crianças mais jovens e, graças à sua formação na educação da arte, interessou-se pelos padrões formados nas garatujas das crianças em fase pré-escolar. Observou também que a coordenação motora, necessária no aprendizado da escrita, poderia ser desenvolvida com o auxílio de exercícios básicos tomados a partir da naturalidade dos rabiscos infantis. A partir destas percepções, lançou *Writing and Writing Patterns*, em 1935, no qual a instrução das primeiras letras infantis era acompanhada por exercícios de desenvolvimento motor, baseados nos padrões resultantes da repetição de seis formas elementares derivadas das letras do alfabeto [Figura 122]. Conforme Sassoon (1999), a combinação de conhecimento da história da escrita, formação caligráfica, apurado senso de observação e pesquisa no campo das necessidades infantis foram fatores decisivos para o grande sucesso dos livros de Marion Richardson, que influenciaram a escrita na Inglaterra por mais de 15 anos, sendo adotados também em países como Noruega, Dinamarca. Ainda conforme Sassoon, Richardson assimilou fatores cognitivos e psicológicos das crianças na faixa dos seis anos, que foram ignorados por muitos durante os 50 anos seguintes. Sobre isso, Richardson escreveu: “É necessário destacar que estes modelos não são ideais de perfeição. São letras comuns, escritas com uma pena comum. Seus objetivos são o ensino de uma escrita cursiva ágil e simples, que a criança nunca tenha de esquecer, e que evolua de acordo com o seu crescimento” (*apud* SASSOON, 1999). Nessa citação de grande relevância, Richardson se refere ao ensino de um modelo apto a evoluir e a acompanhar a criança, seguindo o ritmo do seu desenvolvimento cognitivo e motor. Como veremos, no decorrer de nossa pesquisa, o tema sobre a passagem do modelo de letra de imprensa, defendido como mais simples e adequado às primeiras letras, para um modelo de letra mais natural e cursivo, típico da escrita mais madura, será recorrente, durante todo o século XX, e chegará até os dias de hoje ainda mais envolvido de polêmica.

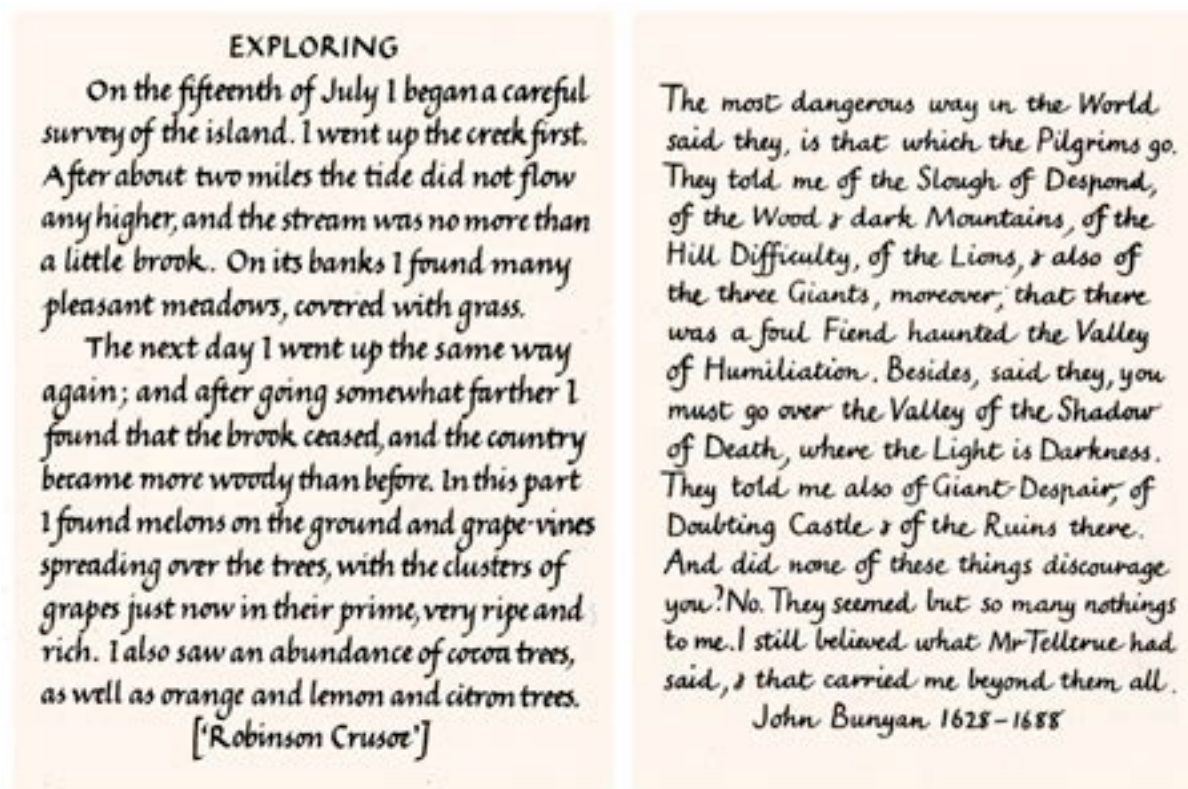


Figura 121. À esquerda, *Writing Card* de Fairbank, 1932; à direita, página de *Writing and Writing Patterns* de Marion Richardson, 1935
Fonte: FAIRBANK (1968).

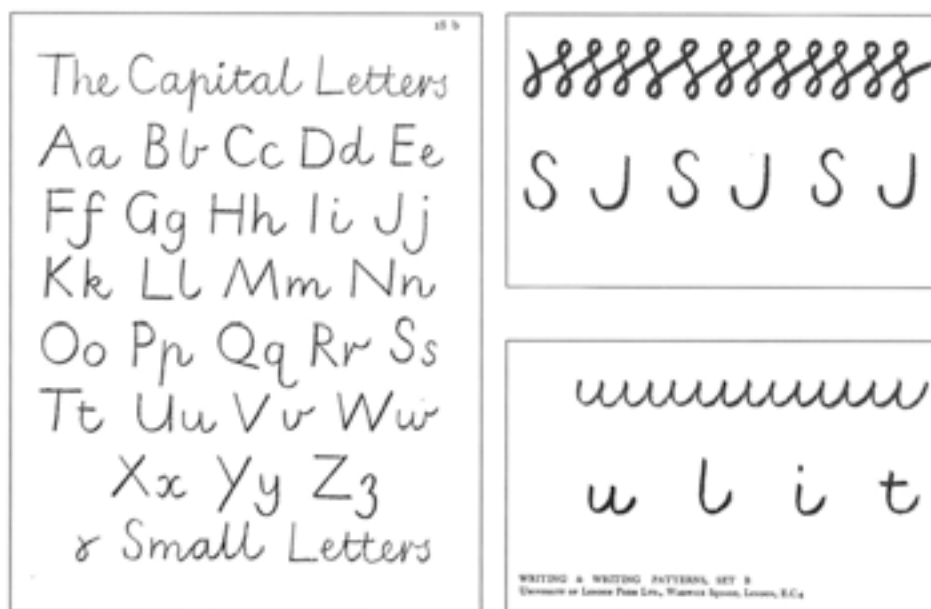


Figura 122. Alfabeto de Marion Richardson e exercícios de *Writing and Writing Patterns*, 1935.
Fonte: SASSON (1999).

Enquanto a escrita manual perdia sua associação com o comércio e era redefinida segundo suas afinidades com as artes e a literatura, a tipografia também experimentava uma revisão dos seus conceitos. As letras e suas manifestações impressas e comerciais estavam distorcidas pelo ritmo acelerado da industrialização e do crescente campo da publicidade.

Na Inglaterra, as importantes redefinições, tanto da escrita manual quanto da cultura literária, estavam influenciadas pelo movimento das Artes e Ofícios, liderado por John Ruskin (1819–1900), William Morris e seguidores de diferentes campos intelectuais. No campo da imprensa, argumentava-se que o “designer original” era o escriba, e a solução para as péssimas práticas tipográficas, disseminadas durante o século XIX, passava pela revitalização da caligrafia e da tradição histórica do livro. A rejeição ao produto altamente industrializado, distante do seu criador, era postulada pelo movimento; e esta nova filosofia acabou refletindo nos mais diferentes campos. A caligrafia renasce não mais como um sinônimo de letra produzida pela mão, mas como uma forma de arte maior, na qual os “artistas calígrafos” pintam com as formas da letras, produzidas tanto pelo cálamo, quanto pela pena ou pelo pincel. Os calígrafos modernos representam uma das classes estabelecidas pelo movimento, e a sua arte fala por si, sem mais depender do sentido da palavra. Ao mesmo tempo, a razão fundamental da letra tipográfica foi resgatada do industrialismo e da publicidade e redescoberta diante da sua humanidade. Influenciados por Edward Johnston, na Inglaterra, surgem importantes nomes como Rudolph von Larisch (1856–1934), em Viena, e Rudolph Koch (1874–1934), em Offenbach, atuando tanto na caligrafia, enquanto expressão artística, quanto na tipografia vindas do norte. Outro aluno de Johnston de imenso destaque na história e nos destinos da tipografia foi Eric Gill (1882–1940). É de sua autoria a família de tipos *Gill Sans*, uma *sem serifa* baseada em raízes caligráficas e humanistas. Desenhada sob orientação de Johnston e Stanley Morison, *Gill Sans* é considerada uma das melhores fontes *sans serif* de todos os tempos (JACKSON, 1981; CLAYTON, 1999).

Gill Sans (Monotype, 1928)
Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn
Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
1234567890

Figura 123. Fonte sem serifa de Eric Gill. Tipos de metal para Monotype, 1928.
 Fonte: do autor.

Todos esses nomes, sob as influências da nova consciência das artes aplicadas, atuaram nos campos da caligrafia e da escrita, da tipografia e do livro, assim como da comunicação em geral, antecipando a atuação do design gráfico, campo legitimado pouco mais adiante pela escola de Bauhaus (1919–1933).

É importante ressaltarmos, neste contexto, o nome de Stanley Morison (1889–1967), tipógrafo britânico, designer e historiador da escrita, da tipografia e da impressão. Seu nome esteve atrelado aos mais importantes desenvolvimentos tipográficos do século XX, à frente do movimento chamado *type revival* – que resgatou os valores históricos do design de fontes segundo suas raízes caligráficas – realizado nos anos que atuou junto a fundidora de tipos inglesa Monotype. Seus diversos livros, constantes na bibliografia desta pesquisa, foram de vital importância na costura do percurso dos modelos de escrita manual entre o século XVI, na Itália, e o século XX, no Brasil.

3.3.2. A letra escolar sob análise: o estudo de Sasson

Mais contemporâneos, e de equivalente importância nesta pesquisa, foram os estudos da designer britânica Rosemary Sassoon (nascida em 1931), Ph. D. no Departamento de Tipografia e Comunicação Gráfica da Universidade de Reading, na Inglaterra. Sassoon direcionou impressionante entusiasmo na pesquisa da escrita escolar infantil e neste campo publicou, entre outras importantes obras, *Handwriting of The Twentieth Century*, 1999. A partir de sua pesquisa sobre a escrita manual, desenvolveu (em conjunto com o designer de tipos Adrian Williams) um sistema de apoio à alfabetização, tanto para leitura quanto para a escrita manual. Seu sistema de apoio escolar é composto por fontes tipográficas digitais, direcionadas aos diferentes níveis de alfabetização infantil; cartilhas digitais para uso dos alunos; manuais de instrução para apoio ao professor; programas desenvolvidos para a composição e impressão de exercícios customizados pelos instrutores, assim como o ensino através da lousa eletrônica.

Estes são alguns dos 16 pacotes disponíveis⁴⁷:

Sassoon Basic – quatro fontes básicas para o ensino da leitura e da escrita pré-cursiva, três delas são pré-cursivas eretas (pontilhada, com linha de base, e regular), a quarta é uma semi-cursiva com baixa inclinação;

Sassoon Infant Starter – é o mais elementar e destina-se ao ensino das primeiras formas das letras. Composto por sete fontes diferentes, inclui pontilhadas e contornadas, entre outras. É um modelo de escrita ereta, de baixa razão geométrica e não ligada. No entanto, seu dese-

⁴⁷ Os pacotes de apoio ao ensino, desenvolvidos por Rosemary Sassoon, estão disponíveis para compra em: http://www.clubtype.co.uk/fonts/sas/sasslist_ed.html

nho encaminha as futuras ligações cursivas, conduzindo à formação dos terminais de saída. Acompanha um livro de cópias digital (PDF);

Sassoon Joiner – composto por um aplicativo digital, para a composição de exercícios impressos ou para lousa eletrônica, servido por 8 diferentes fontes que encaminham a formação das ligações entre as letras de modelos semi-cursivos e cursivos. Através deste aplicativo autônomo o professor não necessita de outro programa gráfico para compor e editar seu exercícios, tais como Word, CorelDraw ou Adobe Indesign. Acompanha um livro de cópias digital (PDF);

Sassoon Primary School Pack – um pacote de 11 fontes digitais; quatro destinadas a leitura, sete para as primeiras letras, e o programa Sassoon Joiner com duas fontes pré-cursivas e 6 cursivas. Acompanham dois manuais desenvolvidos pela designer.

Na figura abaixo, as quatro fontes digitais básicas que compõem o pacote *Sassoon Joiner*. Os modelos de escrita evoluem conforme o estágio de aprendizado, de formas semi-cursivas não ligadas à letras com indicações das ligações, letras ligadas e um cursivo mais maduro e rápido.



Figura 124. Modelos de escrita escolar de Rosemary Sasson. Fontes digitais de Adrian Williams.
Fonte: do autor.



4. MODELOS E CARTILHAS DA ESCOLA BRASILEIRA NO SÉCULO XX

Este capítulo apresenta um panorama histórico da utilização dos modelos caligráficos no ensino da escrita no Brasil. A partir de artigos dos principais estudiosos da história educação brasileira, procuramos apontar os contextos socioeconômicos e educacionais que envolveram cada modelo e método de ensino. Buscamos então, pontuar períodos especiais de nossa alfabetização e relacionar às principais cartilhas adotadas em cada momento. A importante pesquisa deste capítulo foi possível graças ao acesso especial ao acervo *Memória da Cartilha*, organizado pela faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Também aparecem neste capítulo figuras com amostras de letras pessoais, coletadas durante o período de nossa pesquisa. Emprestamos estes “retratos” de expressão caligráfica para ilustrar os momentos históricos aqui apontados.

Embora estabeleçamos o século XX como limite de nossa investigação dos modelos e cartilhas adotadas na escola brasileira, entendemos ser importante uma rápida análise do cenário educacional nacional ainda no seu período imperial.

Faria Filho (2007) aponta que o Império Brasileiro (1822–1889) representa um período de passagem entre a desastrosa política do Marquês do Pombal (1699–1782), e o florescimento da educação na era republicana. Citado também como a nossa “idade das trevas”, o século XIX, na verdade, foi marcado pelo início das discussões a respeito da popularização da educação no país. Segundo o autor, já havia, em várias Províncias, uma intensa reivindicação pela escolarização das classes mais baixas e sobre a pertinência da instrução para os negros (livres, alforriados ou escravos), assim como para os índios e as mulheres. Diversas leis provinciais tornavam obrigatória, dentro de amplos limites, a frequência da população livre à escola. Algumas Províncias chegavam a destinar $\frac{1}{4}$ de seus recursos à educação pública, sem, no entanto, conseguir grandes resultados. As dificuldades em atingir maiores metas estavam relacionadas à baixa presença do Estado, à uma administração perniciosa e também à falta de legitimidade social da própria escola.

Na maioria das vezes, as poucas escolas que existiam funcionavam nas casas dos professores ou nas fazendas, geralmente em espaços precários. Sabe-se que nos primeiros anos dos oitocentos o método de ensino era o individual, onde o professor, mesmo quando tinha vários alunos, instruía cada um deles separadamente. Em meados do século, muitas destas “escolas das primeiras letras” já adotavam o método mútuo, onde o professor é assistido por tutores, que logo adiante seria substituído com a implantação do método simultâneo.

O estabelecimento do método simultâneo somente se torna possível com a produção de materiais didático-pedagógicos, como livros e cadernos, para os alunos e a disseminação de materiais como o “quadro-negro” que possibilitam ao professor fazer com que os diversos grupos fiquem ocupados ao mesmo tempo (FARIA FILHO, 2007, p. 142).

Neste cenário de falta de recursos didáticos, os poucos livros de ensino da escrita que circulavam em solo brasileiro eram caros e importados, geralmente de Portugal. Nossa pesquisa levantou um importante manual do século XVIII, produzido e editado em Lisboa no ano de 1722: *Nova Escola, para aprender a ler, escrever e contar*, de Manuel de Andrade Figueiredo. Em tempos de censura da imprensa em solo nacional, certamente, este seria o tipo de livro didático utilizado por alguns professores com maiores condições e conhecimento. O manual de Figueiredo foi reimpresso em edição fac-similar pela Fundação Biblioteca Nacional no ano de 2010.

Conforme Arno Wehling, que escreve a introdução da reedição de *Nova Escola...*, Portugal não compartilhava dos progressos científicos e iluministas do resto da Europa e fundou sua primeira escola pública nas primeiras décadas de 1700, durante o reinado de Dom João V (1689–1750), que se inicia em 1707 e se estende até a sua morte. Editado sob seu privilégio, *Nova Escola...* é organizado em quatro tratados sobre o ensino da leitura e escrita, de ortografia e de aritmética. Como podemos observar nas figuras que seguem, a estética de Figueiredo reflete o barroco tardio lusitano, assim como toda a tradição caligráfica desta época. No tratado caligráfico sobre a escrita, Andrade apresenta quatro modelos principais, a *cursiva liberal*, a *letra grifa*, a *romana* e a *antiga*. Entre estes, ele destaca a cursiva liberal como a “Rainha de todas as letras”, que também recebe os “epítetos” de chancelaresca, bastarda e secretaria. Completam este capítulo do livro, diversos alfabetos versais de letras *entrelac* muito bem formadas e gravadas em metal nas oficinas de Bernardo da Costa de Carvalho, impressor do “Sereníssimo Senhor Infante” (FIGUEIREDO, 2010).

Nova Escola, para aprender a ler, escrever e contar

Autor: Manuel de Andrade Figueiredo **Ano:** 1722 **Edição:** Fac-similiar, 2010

Editora: Fundação Biblioteca Nacional **Coleção:** acervo do autor

Modelo de Escrita: Cursiva liberal, variação de letra italiana, ou chancelaresca, do século XVII.



Figura 125. Páginas de *Nova Escola...* Lisboa, 1722. Gravação em Metal.
Fonte: FIGUEIREDO (2010).

4.1. Os modelos anglo-americanos: a Letra Inglesa e o Spenceriano

No início do século XX, em vários estados brasileiros, discursos pedagógicos, apoiados em preceitos higienistas, preocuparam-se em normatizar a escrita. A caligrafia inclinada, utilizada durante o século XIX, apesar de “elegante, graciosa e pessoal”, era criticada, porque percebida como a causa para os problemas de miopia e escoliose encontrados nos/as escolares. Para manter a saúde das crianças, indicava-se a caligrafia vertical como a mais adequada ao trabalho escolar. “Papel direito, corpo direito, escrita direita” pareciam resumir as prescrições da higiene. (VIDAL, 1998, p. 1)

A citação da pesquisadora Diana Gonçalves Vidal⁴⁸ nos relewa a preocupação com o ensino da escrita na escola e o questionamento dos modelos de aquisição adotados no Brasil na virada do século XX. Se retrocedermos um pouco mais no tempo, veremos que, até o século XVIII, as poucas escolas brasileiras, geralmente dirigidas por religiosos (sobretudo por jesuítas), calcavam seus propósitos no ensino da leitura, postergando a aquisição da escrita aos estudantes mais avançados e cuidadosos. A simplificação e a desprofissionalização⁴⁹ da escrita só começaram na virada para o século XIX (VIDAL e GVIRTZ, 1998). Esse fato, somado ao surgimento da pena de ponta metálica e do lápis, ao barateamento do papel e à difusão da prancheta de ardósia para ser colocada sobre as pernas, possibilitaram a expansão do ensino da escrita no mundo todo (CHARTIER, CLESE e HEBRARD, 1996).

Ainda em meados do século XIX, a escola elementar no Brasil já apresentava condições para a difusão da escrita, enquanto os atos de ler e escrever começavam a ser ensinados simultaneamente. Ao mesmo tempo, ela procurava se distanciar de outras instituições que a apoiaram anteriormente, como a igreja e a família, apresentando-se como laica e estatal. Na época, o ensino da escrita era baseado nas teorias de educação e ensino oriundas da Europa e dos Estados Unidos, sendo que, até pelo menos 1890, a escrita inclinada era a mais difundida no país, com destaque para dois subtipos principais: a letra Inglesa e o “spenceriano” americano (VIDAL e GVIRTZ, 1998).

⁴⁸ Diana Gonçalves Vidal, professora e pesquisadora junto à USP, coordena, na mesma instituição, um projeto de pesquisa sobre a história dos métodos de ensino e da materialidade na escola brasileira.

⁴⁹ Segundo Vidal e Gvirtz (1998), o processo de desprofissionalização da escrita – iniciado no século XVIII pelos frades nas escolas cristãs, como os lassalistas – foi uma das condições que possibilitaram a introdução do seu ensino na escola primária brasileira.

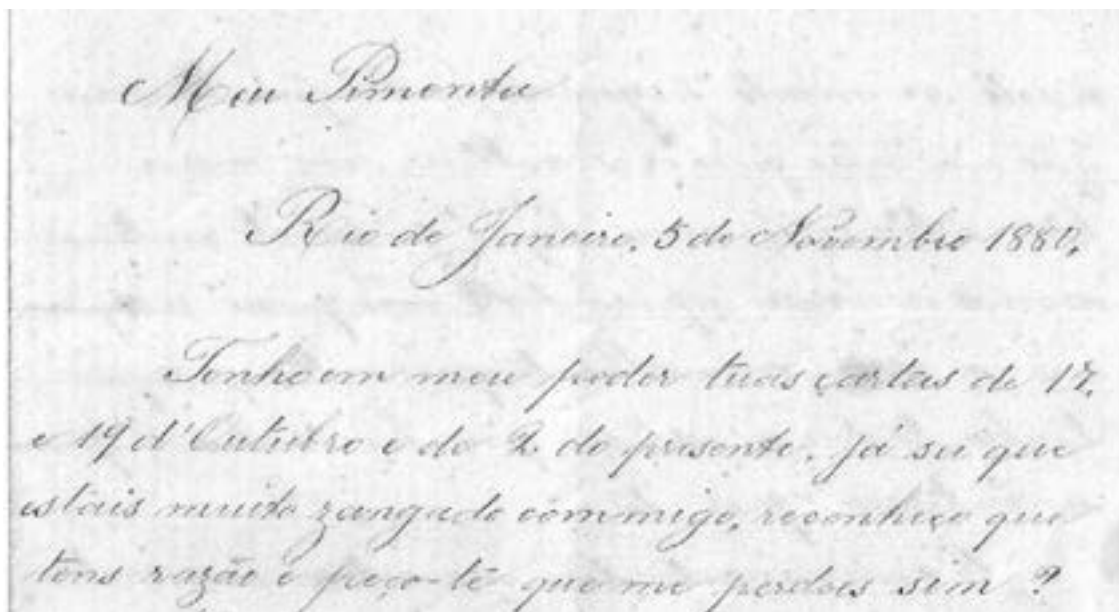


Figura 126. Correspondência pessoal em letra Inglesa, 1880. Caligrafia de Carolina Augusta de Souza Miranda.
Fonte: acervo pessoal de Edna Cunha Lima.

As primeiras cartilhas desenvolvidas no país foram produzidas no final do século XIX, sobretudo por professores fluminenses e paulistas, a partir de suas experiências didáticas. Tais iniciativas baseavam-se nos métodos de marcha sintética (silabação), ou seja, no ensino da leitura a partir das partes ou elementos das palavras, iniciando pela identificação das letras do alfabeto para depois formar as sílabas e, na seqüência, as palavras; depois, partia-se para a leitura e compreensão das sentenças. Em 1876, foi publicada em Portugal a *Cartilha Maternal* ou *Arte da Leitura*, escrita pelo poeta português João de Deus. O “método João de Deus”, ou “método da palavração”, introduziu mudanças no ensino da escrita, propondo que o mesmo se desse pela palavra, para depois analisar suas partes constituintes (MORTATTI, 2006). Esses dois métodos, o “sintético” (de soletração, fônico e de silabação) e o de “palavração”, dividiram pedagogos brasileiros que, nas duas últimas décadas do século XIX, envolveram-se discutindo qual dos métodos seria o mais adequado às escolas brasileiras. Mas, em 1889, com a mudança de regime político e a Proclamação da República, inaugura-se um novo capítulo no que tange à educação elementar no país.

4.1.1. Cartilha Maternal – Arte da Leitura

Autor:, João de Deus Nogueira Ramos. (Método João de Deus) **Ano:** 1876 **Edição:** 1ª

Editora: Magalhães & Moniz **Coleção:** Instituto João de Deus. Lisboa, Portugal

Segundo Heitlinger (2009), o *Método João de Deus* e a sua *Cartilha Maternal* tiveram grande impacto na educação em Portugal, assim como nas práticas pedagógicas de muitos educadores e pedagogos lusitanos. O método de alfabetização de João de Deus (1830–1896) foi introduzido na Escola Normal de São Paulo em 1883, pelo então professor Antônio da Silva Jardim. Em 1897, o governo paulista importou vários exemplares da *Cartilha Maternal* de João de Deus para distribuir nas escolas do estado (MORTATI, 2006). Em Porto Alegre esta cartilha foi publicada sob licença pela Editora Selbach no início do século XX.

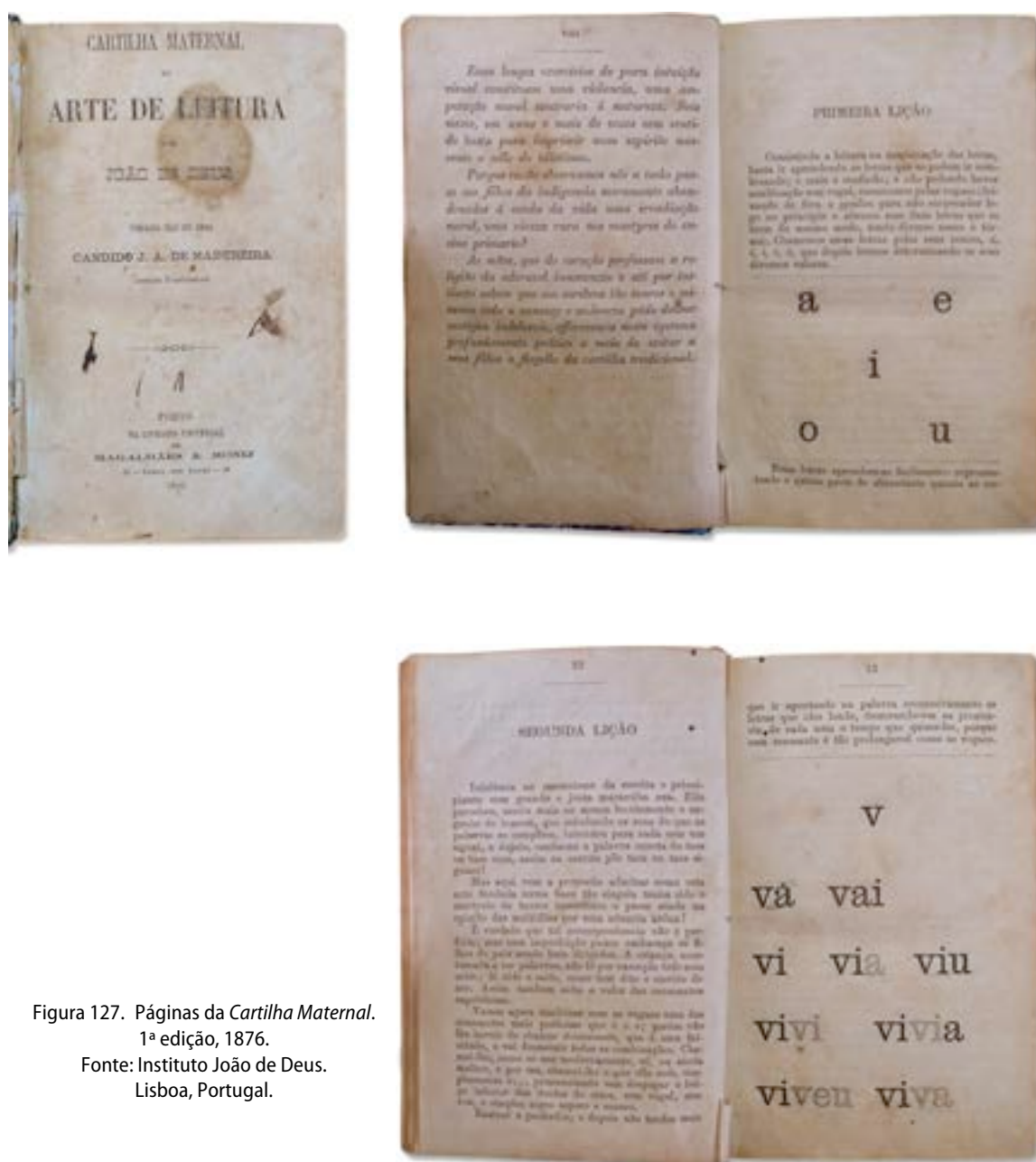


Figura 127. Páginas da *Cartilha Maternal*.
1ª edição, 1876.

Fonte: Instituto João de Deus.
Lisboa, Portugal.

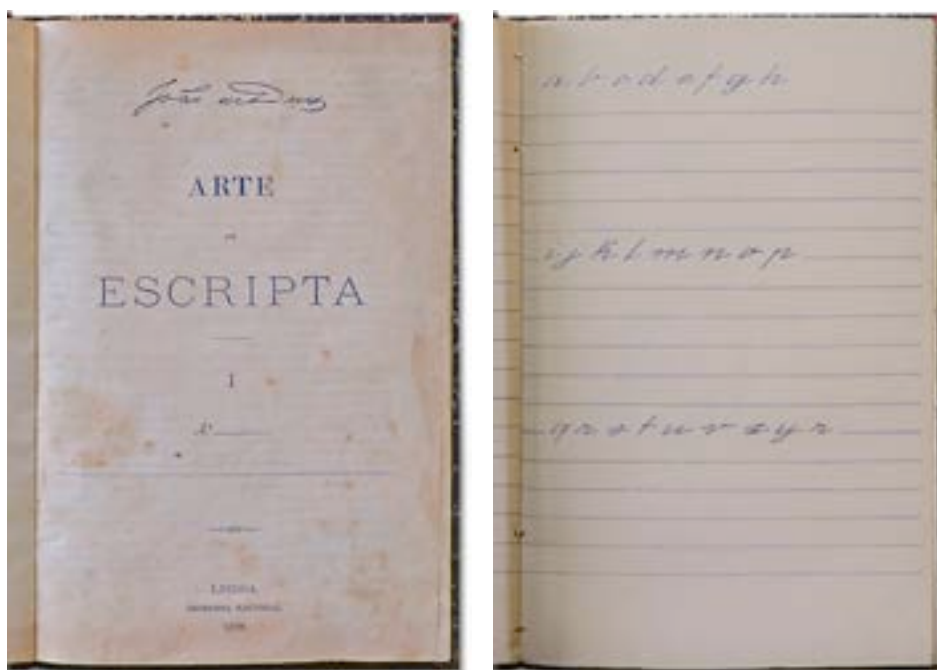
4.1.2. Cartilha Maternal – Arte da Escrita

Autor: Prof. João de Deus (Método João de Deus) **Ano:** 1896 **Edição:** 1ª **Editora:** Imprensa Nacional

Modelo de Escrita: variação de letra inglesa simplificada, geometrizada e angular.

Coleção: Instituto João de Deus. Lisboa, Portugal

Caderno de cópias que acompanhava a Cartilha Arte da Leitura. Não encontramos registros se esta cartilha chegou a circular no Brasil.



A B C D E F G H I J K L M N O P
 Q R S T U V X Y Z
 a b c d e f g h i j k l m n o p
 q r s t u v x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Figura 128. Páginas e alfabeto de *Arte da Escrita*. 1ª edição, 1896.
 Fonte: Instituto João de Deus. Lisboa, Portugal.

4.1.3. Caderno Popular Caligráfico Godinho – Letra Direita

Autor: Domingos Godinho **Ano:** 190? **Edição:** sem indicação, Caderno 1 **Editora:** Paulo Guedes & Saraiva

Modelo de Escrita: “Letra direita”, variação de *ronde, ou redonda francesa*. Também é apresentado um modelo de letra inglesa verticalizada.

Coleção: Instituto João de Deus. Lisboa, Portugal

Encontrado junto ao acervo do Instituto João de Deus, em Lisboa, este “caderno popular” não apresenta a data de edição, mas, conforme Hetlinger (2009), Domingos Godinho já publicara uma obra anterior em 1897: *Ensino Primário Oficial. Exemplar Calligraphico de Domingos Godinho. Obra aprovada pelo Governo para as escolas de instrução primária elementar*. Em *Caderno Popular*, Godinho apresenta seu livreto como “Admitido nos principais colégios de Lisboa, Pôrto, Províncias e Brasil”, além de colocá-lo como “o livro mais barato e útil de Portugal”.



Figura 129. Capa e página de *Caderno Popular* e alfabeto da “letra direita”.

Fonte: Instituto João de Deus. Lisboa, Portugal.

4.2. A Educação Higiênica: caligrafia inclinada *versus* escrita vertical

A definição republicana de escola buscava retirar o Brasil do atraso educacional, além de promover seu desenvolvimento e progresso industrial. Os ideais republicanos se apoiavam em conceitos da ideologia positivista de Auguste Comte (1798–1857), surgida na França com o objetivo de exaltar as ciências experimentais e propor uma reforma conservadora a partir da organização sócio-política da sociedade (MORTATTI, 2000).

Entre 1889 e 1925, várias mudanças educacionais foram promovidas, começando pela laicização das escolas e o surgimento dos “grupos escolares”. O primeiro foi criado em São Paulo, em 1891: a Escola Normal Caetano de Campos. Depois surgiram grupos escolares no Rio de Janeiro (1903) e em Minas Gerais (1906) (VIDAL e GVIRTZ, 1998). Essa nova organização alterou o curso do ensino público no país. Os alunos eram distribuídos homoganeamente, sob orientação de um só professor, cujo método adotado era o intuitivo, envolvendo o estudo das coisas e dos fenômenos relacionados ao ambiente e mesmo à vida dos estudantes (MORTATTI, 2004). A nova política de ensino também instituiu o cargo de diretor escolar, estabelecendo relações de poder na instituição, além de propor uma estrutura arquitetônica específica para o ensino público, condizente com os preceitos higienistas introduzidos no final do século XIX. Isso significava a racionalização dos espaços e fluxos, dos usos e funções dos mesmos, bem como a normatização de plantas e fachadas. A escola passava a ser reconhecida na paisagem como um espaço arquitetônico definido (CLARK, 2006). As normativas sanitárias, além de orientar e regularizar os espaços de ensino, buscavam estabelecer normas para a prática escolar. Como nos demonstram Vidal e Gvirtz (1998), ao resgatarem passagens do código sanitário do estado de São Paulo, datado de 1894:

A sala de aula terá a seguinte cubação: cada aluno disporá de 1,25m quadrados de superfície em uma sala cuja altura for de 4 a 5 metros, e deverá dispor de ao mínimo de 30 metros cúbicos de ar renovado por hora (Art. 195 do Código Sanitário). A iluminação da sala é preferível que seja unilateral esquerda (Art. 197 do Código Sanitário). [...] As mesas escolares deverão ter uma inclinação, pelo menos, de 40 graus acima da horizontal para a leitura; a inclinação será reduzida de 20 a 15 graus, para a escrita. A posição da cabeça deverá ser: plano vertical das fossas auditivas no plano mediano do corpo. Os livros deverão estar distante dos olhos 33 centímetros, convindo que a cor do papel seja amarelada. A altura das carteiras e bancos deverá ser proporcional ao tamanho dos meninos, a fim de não obrigá-los a torcerem o corpo, a curvarem a coluna vertebral, a baixarem muito a cabeça, a terem os olhos muito próximos ou muito afastados do papel, a terem os pés pendurados (Anexo 6 do Decreto 248, 26/7/1894, para o estado de São Paulo). (*apud* VIDAL e GVIRTZ, 1998, p. 18)

Além de orientar uma reorganização espacial da escola, o discurso higienista prescrevia um reordenamento das práticas pedagógicas. Entre as novas diretrizes, destacava-se a preocupação com o ensino da escrita. Neste cenário, a ardósia passou a ser paulatinamente substituída pelo caderno de caligrafia impresso, possibilitando e ampliando o ensino de uma escrita mais homogênea e regular em todo o país.

Em 1904, as principais escolas paulistas instituíram a “caligrafia norte-americana”, ou inclinada, como a mais indicada no ensino das primeiras letras. Entretanto, já em 1906, a Reforma da Instrução Primária de Minas Gerais indicava a “caligrafia vertical”, ou “redonda”, por considerá-la não somente mais higiênica, como também mais adequada aos “tempos modernos” (VIDAL e GVIRTZ, 1998).

O programa exige o tipo de letra vertical redonda, para o ensino da escrita. Fácil será adotá-lo, com os primeiros modelos fornecidos. Este tipo de letra, que vulgarmente se chama letra em pé, além de fácil, é rápido, econômico e higiênico. (*apud* FARIA FILHO, 1998, p. 138)

Segundo Faria Filho (1998), o modelo de escrita vertical e sua relação com a nova ordem social emergente era uma preocupação de educadores e médicos-higienistas, entre outros profissionais, de muitos países ocidentais. A discussão a respeito dos modelos de letra manual teria começado por volta de 1881, na França, com a publicação de um texto que discorria sobre o aumento da miopia entre escolares, sugerindo a fórmula de George Sand: “Uma escrita direita, sobre papel direito, corpos direitos” (FARIA FILHO, 1998, p. 139).

O novo modelo caligráfico, ao ser apresentado como “rápido, econômico e higiênico”, resgatava valores como legibilidade e simplicidade e alinhava a escrita escolar ao texto produzido pela máquina de escrever, proporcionando uma regularização da letra manual, tornando-a mais homogênea e adaptada aos padrões da modernidade. O modelo de letra vertical era o único capaz de preparar o aluno para o exercício da escrita eficiente e legível, tão necessário ao trabalho no comércio e na indústria (FARIA FILHO, 1998).

É também neste momento histórico que se inicia um debate na interpretação dos conceitos de caligrafia e escrita. Segundo Esteves (2000), na década de 1920, a caligrafia era entendida ora como um fim (enquanto disciplina escolar), ora como um meio na obtenção da boa letra escolar. Os significados, enquanto arte ou técnica, dos termos caligrafia e escrita, encontravam-se sobrepostos. A arte estava relacionada aos valores estéticos da ornamentação, imprescindíveis para se alcançar a beleza, característica da caligrafia e do ofício dos calígrafos. Já a técnica estava relacionada à maneira, ou ao como escrever. Sendo assim, muitas vezes as

defesas de determinados modelos caligráficos (inclinado ou vertical) utilizavam-se do termo escrita no lugar do termo caligrafia. Além da defesa de um determinado modelo, os discursos deste período defendiam a metodologia que seria empregada no ensino da escrita e da leitura no Brasil (ESTEVES, 2000).

Os modelos de escrita vertical foram bastante importantes na história da alfabetização brasileira e ainda hoje estão em uso por importantes cartilhas, como a *Caminho Suave*, de Branca Alves de Lima. Não encontramos registros sobre as origens históricas dos modelos verticais brasileiros, ou indicações precisas de “importações”. Hetlinger (2009), indica a “letra direita” como a mais praticada durante o século XX nas escolas primárias portuguesas, e esta pode ser uma provável “inspiração”. O autor lusitano também aponta a dificuldade em reconstituir sua origem formal, se está relacionada à *vertical writing* inglesa, ou à *ronde* francesa, que é, na sua origem, uma letra vertical (ou direita). Como vimos, a escrita vertical surge nos últimos anos do século XIX, em reposta aos postulados higienistas norte-europeus, tanto na Inglaterra, quanto nos Estados Unidos. Num primeiro momento, os modelos parecem verticalizações e simplificações de seus antecessores – na Inglaterra, da *roundhand*, e nos Estados Unidos do modelo de Palmer. Uma das fontes primárias de nossa pesquisa apresenta um modelo que parece ter uma “memória” da redonda francesa, a *Cartilha Moderna*, de Yolanda Kruel (1945). Contudo, outros modelos nacionais de maior expressão, como os da série de cadernos *Caligrafia Vertical*, de Francisco Viana (1909–1989) se parecem mais com uma verticalização de formas mais simples, como as de Palmer, o então líder na América do Norte que, nesse momento, surge como forte influência nos modelos de educação em nosso país. Como Hetlinger (*idib.*), acreditamos que a escrita vertical forma-se como um desenvolvimento híbrido, derivado dos modelos mais populares no momento.

Embora a escrita inclinada continue sendo adotada por algumas cartilhas e escolas, a vertical, assim como em Portugal, será o modelo mais ensinado durante o século XX no Brasil.

4.2.1. Série Caligrafia Vertical

Autor: Francisco Viana **Ano:** 1956 (1ª Ed. 1909) **Edição:** sem indicação

Editora: Melhoramentos, São Paulo.

Método: Intuitivo Analítico-sintético **Modelo de Escrita:** Caligrafia Vertical.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Conforme os registros do Centro de Referência em Educação Mario Covas, a primeira edição desta série de sete cadernos é de 1909, foi produzida até 1997 e vendeu mais de 110 milhões de exemplares. Os exemplares de nossa pesquisa datam de 1956, segundo o código da editora (1 /V-6 = 1956). O autor introduz a obra dizendo que a caligrafia vertical apresenta inúmeras vantagens sobre as outras formas de escrita, tais como uniformidade, clareza, facilidade e a “maior delas, ser mais legível”. É composta por sete cadernos na seguinte ordem: preliminar, que introduz as letras separadamente; livro 1, apresenta palavras curtas e simples; livro 2, com frases curtas; livro 3, com frases cívicas ou compostas; livro 4, onde o alfabeto é mostrado por completo; livro 5, com frases de conhecimentos estrangeiros envolvendo letras como k, y e w; e o livro 6, com frases mais complexas, de cunho comercial e contábeis, envolvendo números, cifras e abreviaturas. É interessante ressaltar que nas instruções do autor ele indica, entre observações sobre posição, altura de mesa e cadeira, empunhadura e disposição dos braços, que o primeiro caderno deve ser completado a lápis, mas os demais devem ser preenchidos com o uso da pena, acompanhada de mata-borrão e limpa penas de pano.





Figura 130. Capas e páginas dos cadernos *Caligrafia Vertical*. Modelo de escrita vertical.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.2.2. Cartilha Queres Ler?

Autor: Olga Acauan Gayer e Branca Diva Pereira de Souza **Ano:** 1924 (1ª Ed. 1919)

Edição: 33ª **Editora:** Livraria Selbach, Porto Alegre

Método: Intuitivo Analítico-sintético **Modelo de Escrita:** Letra inglesa, inclinada (tipos de metal).

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Frontispício: “Obra aprovada, em 1924, pela comissão de exames de Obras Pedagógicas e adotada em inúmeros estabelecimentos de ensino particular.”

Introdução: “Adaptação à língua portuguesa do Primeiro Livro de LEITURA-ESCRITA corrente do eminente professor uruguaio José Henrique Figueira, obra essa fundamentada na ciência mental e no estudo da criança e composta de acôrdo (SIC) com os princípios de espontaneidade, de autonomia e correção natural das matérias (ASSOCIAÇÃO SINÉRGICA) e dos métodos intuitivos e analítico sintético fônico de palavras e frases fundamentais.” (destaques das autoras)



A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, L, M,
N, O, P, Q, R, S, T, U, V, X, Z.
a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, l, m, n, o, p,
q, r, s, t, u, v, x, z.

Figura 131. Capa e páginas da cartilha *Queres Ler?* Alfabeto tipográfico de letra inglesa.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.2.3. Cartilha Meu Livrinho

Autor: Helena Mandroni **Ilustrações:** Dorca **Ano:** 1952 **Edição:** 4ª **Editora:** Melhoramentos, São Paulo

Método: Analítico-sintético (não indicado) **Modelo de Escrita:** Letra cursiva inclinada.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Apresentação: Assinada por Lourenço Filho

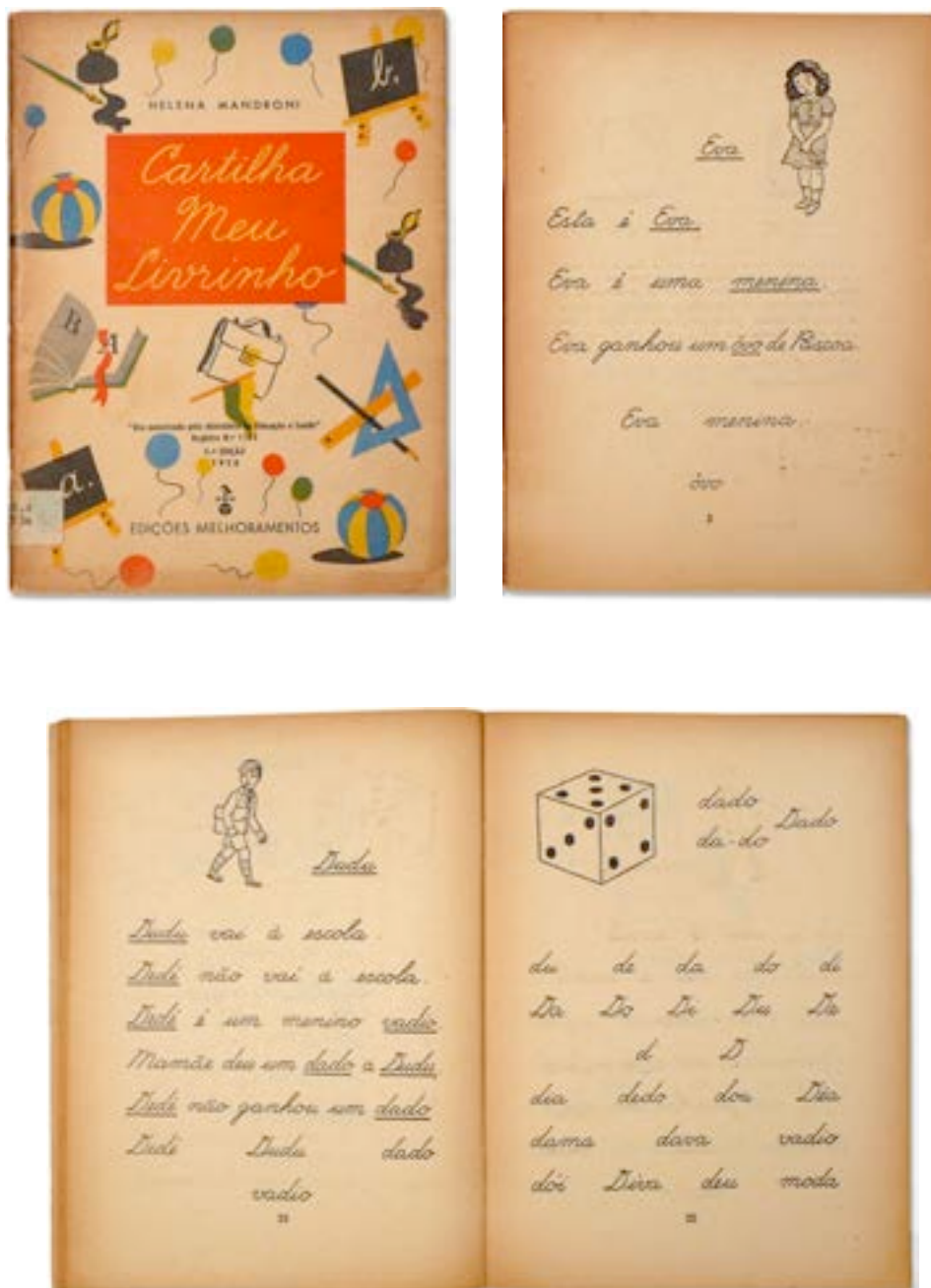


Figura 132. Capa e páginas da *Cartilha Meu Livrinho*. Modelo de escrita inclinada.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.2.4. Nova Cartilha Analítico-Sintética

Autor: Mariano de Oliveira **Ano:** 1951 (1ª Ed. 1916) **Edição:** 169ª **Editora:** Melhoramentos, São Paulo.

Método: Analítico-sintético **Modelo de Escrita:** Escrita vertical.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Segundo dados do Centro de Referência em Educação Mario Covas, Mariano de Oliveira lançou sua primeira edição, em 1916, propondo conciliar dois métodos de alfabetização, o moderno e o antigo. Informa também que, segundo dados da editora, foram produzidos 825.000 exemplares até a última edição, em 1955.

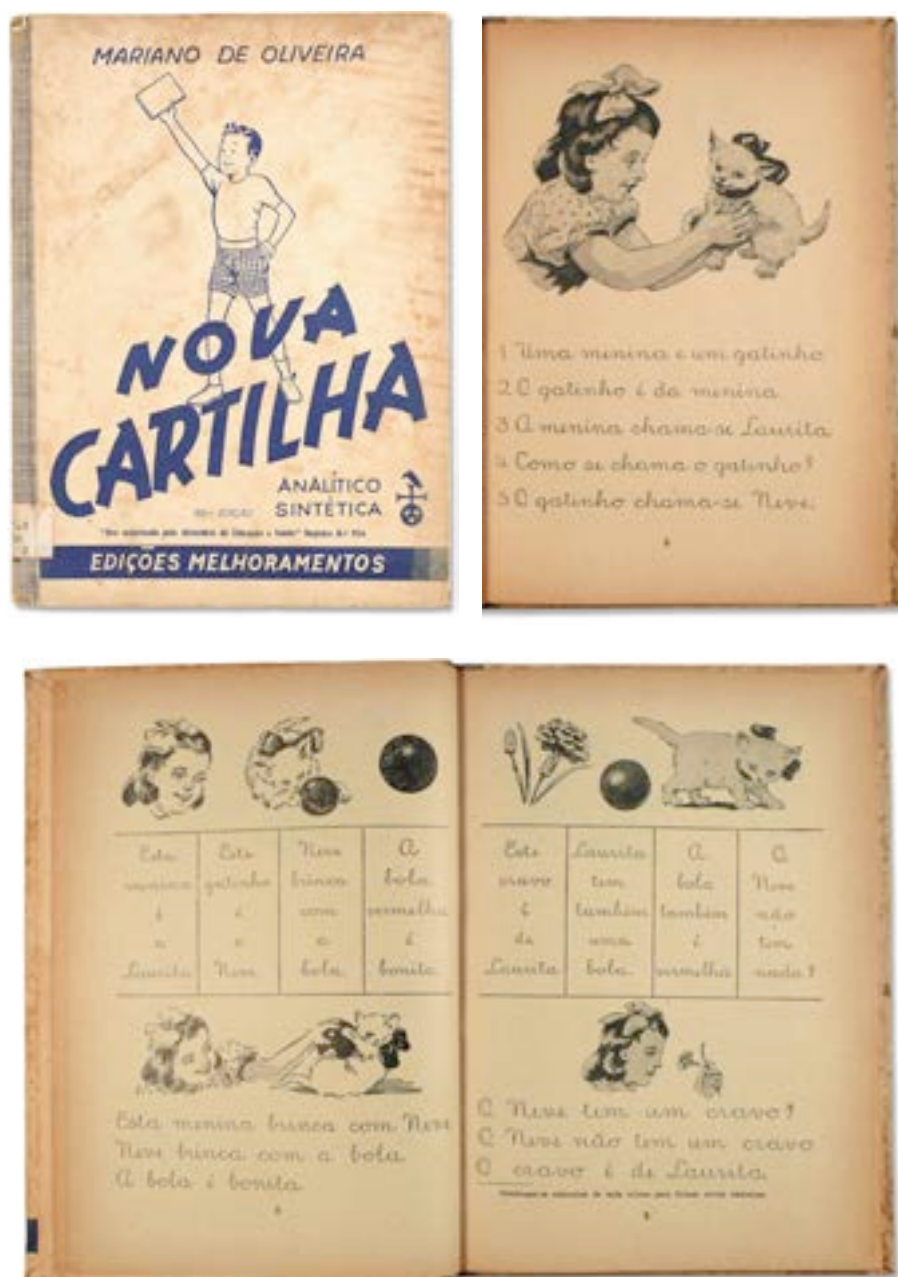


Figura 133. Capa e páginas da *Cartilha Proença*. Modelo de escrita vertical.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.2.5. Cartilha Proença

Autor: Antonio Firmino Proença **Ilustrações:** Oswaldo Storni

Ano: 1954 (1ª Ed. 1926) **Edição:** 79ª **Editora:** Melhoramentos, São Paulo.

Método: Analítico-sintético **Modelo de Escrita:** Escrita vertical.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Capa: “Uso autorizado pelo Ministério da Educação e Cultura, Registro nº 938”.

Segundo dados do Centro de Referência em Educação Mario Covas, desde sua primeira edição, em 1926, até a última edição (84ª) foram produzidos 145.000 exemplares. Não foi indicada a data da última edição, mas presume-se que deve ter sido no final da década de 1950.



Figura 134. Capa e páginas da *Cartilha Proença*. Modelo de escrita vertical.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.2.6. Caderno das Crianças (caligrafia vertical)

Autor: Clari Galvão Novaes Rocha **Ano:** 1953 (1ª Ed. ?) **Edição:** sem indicação

Editora: Melhoramentos, São Paulo. **Modelo de Escrita:** Caligrafia Vertical.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Segundo as informações da autora, o *Caderno das Crianças* foi desenvolvido para acompanhar e complementar as lições da *Cartilha das Crianças*, também de sua autoria. Novaes Rocha também declara: “[...] o ensino da caligrafia, na escola primária, não tem por objetivo formar calígrafos. Destina-se a concretizar, na palavra escrita, a idéia despertada pela oral, de forma que a criança possa associar ao exercício manual o trabalho desenvolvido pela sua inteligência”.



Figura 135. Capas e páginas do *Caderno das Crianças*. Modelo de caligrafia vertical.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.2.7. Cartilha Moderna

Autor: Yolanda Betim Paes Leme de Kruehl

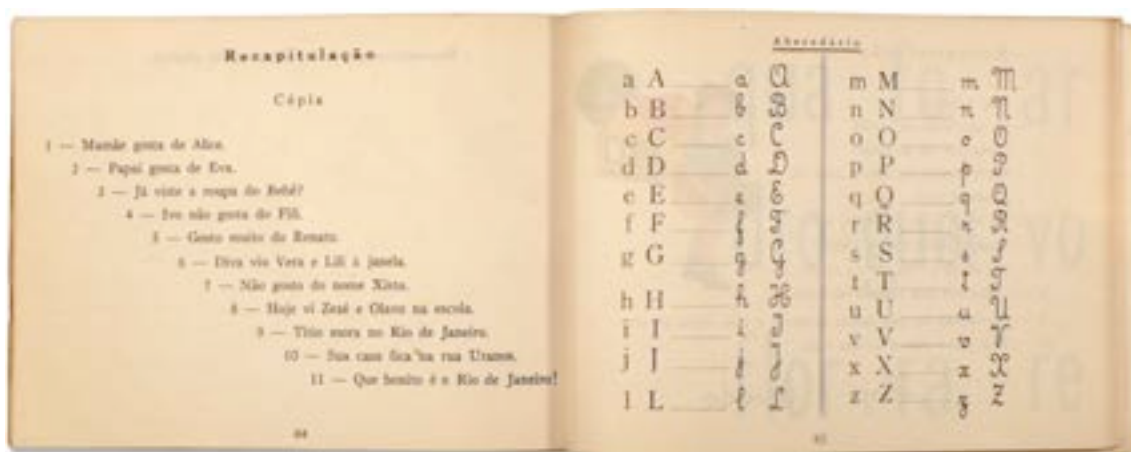
Ano: 1964 (1ª Ed. 1948) **Edição:** 9ª **Editora:** Editora Globo, Porto Alegre.

Modelo de Escrita: Escrita vertical, modelo de influência da letra francesa tipo *ronde*.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Editada pela primeira vez em 1948, segundo os dados da ficha técnica, a *Cartilha Moderna* propõe o método da palavrção onde as crianças aprendem a ler manuseando os cartões picotados das páginas internas. Cada cartão contém uma sílaba que pode formar as 28 “palavras tipo” apresentadas pela autora. As ilustrações internas apresentam descrições e frases simples em letras de imprensa serifadas, sempre acompanhadas do modelo de escrita manual do tipo vertical. É interessante registrar que os cartões de composição das palavras tipo são impressos utilizando um modelo de letra geométrica e sem serifa.





a A b B c C d D e E f F g G h H i I j J l L m M
n N o O p P q Q r R s S t T u U v V x X y Y z Z

Figura 136. Capa e páginas da *Cartilha Moderna*. Modelo de escrita vertical.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.3. A Escola Nova e a caligrafia muscular nos anos 1930

De acordo com Vidal (1998), a máquina de escrever teria sido apresentada como paradigma da escrita nos anos 1900 e, 30 anos mais tarde, era indicada como principal obstáculo ao desenvolvimento de uma boa letra pessoal. Tornava-se um consenso entre os educadores que o hábito de escrever “à máquina” afastava o escolar do interesse por desenvolver uma boa escrita pessoal, visto que os documentos comerciais e burocráticos, além de boa parte da correspondência privada, já se utilizavam da nova tecnologia de produção da escrita. Na escola, iniciava-se o questionamento sobre o mérito de ensinar a “boa letra”. Uma vez constatado que as crianças escreviam cada vez pior, o movimento da Escola Nova afirmava a importância no cuidado com o ensino das técnicas fundamentais, ao mesmo tempo em que buscava construir uma didática racional para a escrita.

A Escola Nova despontou no final do século XIX na Europa, ganhando fôlego no Brasil a partir do final da década de 1920. Ela propunha a introdução de *métodos ativos* de ensino, que se baseavam essencialmente na ideia de auto-atividade do aluno. Os princípios e práticas da Escola Nova estavam centrados numa concepção diferenciada de infância e ensino, baseada na psicofisiologia. Segundo este posicionamento, o aluno assumia um papel ativo no processo de aprendizagem, passando a escrita a ser entendida não mais como questão exclusiva de caligrafia, mas como um meio de comunicação e instrumento de linguagem (MORTATTI, 2004). Esta concepção tornava o ensino da escrita mais instigante, despertando o interesse da criança, além de proporcionar um aprendizado eficiente e funcional. Foi nesse período que educadores como Ormindia Marques, Alfredo Anderson e Lourenço Filho (1897–1970) passaram a investigar quais seriam as qualidades da “boa escrita”.

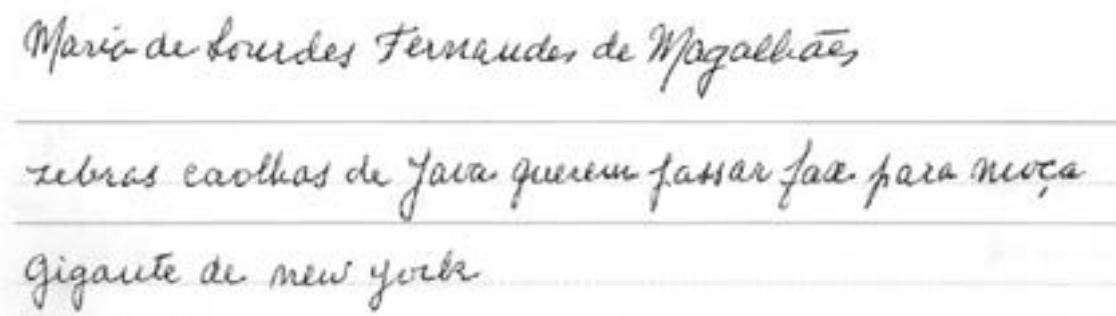


Figura 137. Amostra de escrita pessoal de Maria de Lourdes Fernandes Magalhães, 90 anos, alfabetizada no final dos anos 1920. Fonte: acervo do autor.

Para Ormindá, então diretora da Escola Primária do Instituto de Educação do Distrito Federal, a “boa escrita” precisava ser clara, legível, rápida, elegante e com certa liberdade de execução, e ela só poderia ser realizada através da *caligrafia muscular*, que a pedagoga conhecia a partir da tradução de *Muscular Movement Writing: Elementary Book* (1916), do norte-americano Clyde Carlton Lister (1866-1940), realizada pelos colegas Alfredo Anderson e Lourenço Filho (VIDAL, 1998).

A caligrafia muscular consiste no “método de escrever que emprega o músculo do antebraço, deixando a mão livre para escorregar sobre o papel” (ANDERSON *apud* VIDAL e GVIRTZ, 1998, p. 22). Vidal lembra que, para Ormindá, desenvolver uma boa escrita mostrava-se importante frente a necessidade de formar o senso estético infantil, fundamental à sua educação e inserção na sociedade moderna. O ensino da técnica também proporcionava ao aluno hábitos de ordem, asseio e disciplina mental e corporal. Sendo assim, justificava-se a escolha da caligrafia muscular, fundamentada nos estudos da fisiologia do movimento da mão e do braço, bem como na psicologia da aprendizagem da escrita (VIDAL, 1998).

Embora Alfredo Anderson, Lourenço Filho e Ormindá Marques tenham se baseado no manual de C. C. Lister, foi o também norte-americano Austin Norman Palmer quem desenvolveu e patenteou o *Palmer Method of Business Writing* (Método Palmer de Escrita Comercial), baseado em movimentos musculares repetitivos com o braço apoiado sobre a mesa. Como vimos no capítulo 3 desta pesquisa, o Método Palmer – assim como o de Lister – apresenta uma série de normas e intenso treinamento a partir de exercícios simples e repetitivos (*drills*), buscando que o praticante adquira motricidade e espontaneidade nos movimentos musculares que executa ao escrever, a fim de alcançar automatismo e fluência na execução do modelo de escrita indicado. Quando foi dissociado da cansativa doutrina do método muscular, o modelo simplificado das letras de Palmer propagou-se com grande sucesso no ensino primário, tornando-se um dos modelos de escrita mais populares nos Estados Unidos, sendo utilizado por algumas escolas até os dias atuais.

Os cadernos de caligrafia muscular, adaptados para diferentes séries da escola elementar, de autoria de Ormindá Marques, foram editados no Brasil entre os anos 1940 e 1960. A *Coleção Escrita Brasileira (caligrafia muscular)* números 1, 2, 3, 4, e 5, todos da autora, inicia em 1944, com uma tiragem anual de 11 mil exemplares e alcança, no ano de 1952, a marca dos 250 mil exemplares (VIDAL, 1998). Apesar de aparentemente alinhada com a política educacional do período e divulgada em todo o território nacional, a experiência com a caligrafia muscular (inclinada) não estabeleceu um novo modelo de escrita no país, mantendo-se o de escrita vertical como hegemônico nas escolas brasileiras.

4.3.1. Série Escrita Brasileira (caligrafia muscular)

Autor: Ormindá I. Marques **Ano:** 1953 (1ª Ed. 1944) **Edição:** sem indicação

Editora: Melhoramentos, São Paulo. **Modelo de Escrita:** Caligrafia Muscular (inclinada).

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Capa: “Série de cinco cadernos rigorosamente graduados”.

A Série Escrita brasileira é formada pelos cadernos de números 1, 2, 3, 4 e 5 e propõem um modelo de caligrafia muscular inclinada. Partindo de uma edição anual de 11 mil exemplares em 1944, alcançou em 1952 a tiragem de 250 mil exemplares. A autora apresenta a obra como uma série de exercícios graduados para aprendizagem funcional da escrita na escola primária. Baseada na aquisição de hábitos de coordenação motora, pelo ritmo, e não pela cópia mecânica de um modelo de alfabeto. Os dois primeiros cadernos são fundamentais, e devem ser praticados a lápis, os cadernos 3 e 4 visam o estudo analítico das letras e algarismos, e devem ser feitos a tinta; o caderno nº 5 indica exercícios de escrita corrente, a partir de frases de cunho cívico e patriótico, e, segundo a autora, encaminham os alunos à formas seu próprio tipo de letra pessoal. Ela também indica que os cinco cadernos podem ser utilizados do 1º ao 4º anos das escolas primárias. Para o ensino das crianças em fase pré-escolar, Ormindá desenvolveu um caderno de exercícios figurados de ritmo, sob o título de brincando com o lápis. O modelo de escrita inclinada apresentado nesta obra parece um híbrido de formas simplificadas de Palmer, nas maiúsculas, e da letra inglesa para as minúsculas.





A B C D E F G H I J L M
 N O P Q R S T U V X Z
 a b c d e f g h i j l m n o p q r s t u v x z

Figura 138. Capas e páginas dos cadernos *Escrita Brasileira*. Modelo de escrita inclinada.
 Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

Neste contexto de ruptura e modernidade, formularam-se novos conceitos e maneiras de compreender os fenômenos envolvidos na educação. As discussões sobre métodos de ensino da leitura foram se concentrando no método misto, ou global, ao mesmo tempo em que cederam espaço para as questões relativas aos aspectos psicológicos envolvidos na aquisição da leitura e da escrita. Pouco a pouco, os conceitos lingüísticos e pedagógicos, envolvidos no ensino fundamental, foram passando a um segundo plano, principalmente após a publicação de *Testes de ABC para verificação da maturidade necessária ao aprendizado da leitura e da escrita*, do já citado Lourenço Filho (1934). Embora mantivesse a estreita relação entre alfabetização e escola, o sistema de avaliação proposto focalizava os problemas crescentes relativos à alfabetização de adultos.

4.4. Anos 1950-1980: a expansão do conceito de Alfabetização e o ocaso dos modelos de escrita escolar

Conforme Mortatti (2006), os *Testes de ABC* (1934), de Lourenço Filho, marcam o início do processo de relativização e ecletismo dos métodos de alfabetização. As décadas seguintes, sobretudo a partir dos anos 1950, veem surgir cartilhas baseadas nos métodos mistos de alfabetização, geralmente acompanhadas de “manuais do professor”. É também nesta época que se institui o “período preparatório” nas escolas, que consistia, sobretudo, em exercícios de discriminação e coordenação viso-motora e auditivo-motora. Tratava-se de uma espécie de “triagem”, apontando eventuais dificuldades dos alunos. Sob esta nova ordem, ler passou a ser um desafio psicológico, e não mais um fato lingüístico (CAGLIARI, 1999). No contexto de ecletismo metodológico, a escrita continuou entendida como uma questão de habilidade caligráfica e ortográfica, que deveria ser ensinada simultaneamente à habilidade de leitura. É importante frisar que, a partir deste momento, os modelos de escrita deixam de ser discutidos e propostos. Os diversos artigos e livros que discorrem sobre a história da alfabetização no país curiosamente ignoram os modelos então propostos; nem ao menos os citam. Sabemos, porém, através da observação de cartilhas adotadas a partir dos anos 60, que os métodos de aquisição da escrita vão se dividir entre a *letra de imprensa* (a *print-script* inglesa, ou *manuscript* americana), batizada mais tarde de “letra bastão”, e a *letra cursiva*, também conhecida como “emendada”, principalmente na sua modalidade vertical.

4.4.1. Cartilha do Povo

Autor: Manuel Bergström Lourenço Filho **Ano:** 1954 (1ª Ed. 1928) **Edição:** 956ª

Editora: Melhoramentos, São Paulo. **Modelo de Escrita:** Escrita vertical.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Segundo os registros do C. R. E. Mario Covas, a *Cartilha do Povo* experimentou ampla adoção nas escolas brasileiras, teve 2.204ª. edições, sendo a última em 1994, totalizando mais de 10 milhões de exemplares. Ainda conforme o Centro de Referência em Educação, um fato curioso da Cartilha do Povo foi a omissão do nome de seu autor até a 115ª edição com o intuito de reforçar seu "caráter popular".



a b c ç ch d e f g h i j l lh
m n nh o p q r s t u v x z

ABCÇchDEFGHILlh
MNNhOPQRSTUVXZ

Figura 139. Capa e páginas da *Cartilha do Povo*, 1954. Modelo de escrita vertical.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.4.2. Cartilha de Bitu

Autor: Aracy Hildebrand **Ano:** 1955 (1ª Ed. 1954) **Edição:** 6ª

Editora: Companhia Editora Nacional, São Paulo. **Modelo de Escrita:** Escrita cursiva inclinada.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Segundo os registros do C. R. E. Mario Covas, a *Cartilha de Bitu* foi produzida até a 78ª edição, em 1967, num total de 716.525 exemplares. O modelo de escrita adotado na obra é um tipo de cursiva inclinada muito semelhante a caligrafia muscular norte-americana, de A. N. Palmer.



A B C D E F G H
I J L M N O P Q
R S T U V X Z
a b c d e f g h
i j l m n o p q
r s t u v x z

Figura 140. Capa e páginas da *Cartilha de Bitu*, 1955. Modelo de escrita cursiva inclinada.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

4.4.3. Cartilha do Guri

Autores: Elbio N. Gonzales, Rosa M. Ruschel, Flavia E. Braun **Ano:** 1962 / 1968 **Edição:** sem indicação.

Ilustrações: Helga Trein **Editora:** Tabajara, Porto Alegre.

Coleção: Memória da Cartilha. Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre.

Método: analítico-sintético **Modelo de Escrita:** Letra de Imprensa.

Conforme seus autores, a *Cartilha do Guri* é baseada no “método de palavras geradoras” através da “letra – tipo – script”. No Manual do Professor, que acompanha a cartilha do aluno, o modelo adotado é apresentado como “a escrita tipo ‘escrita’ (sic) ou ‘script’, que é uma espécie de letra de imprensa simplificada”. No mesmo parágrafo, justificam suas vantagens: “O ‘script’ exige, pelo seu traçado (retas, círculos e partes de círculos) menos esforço visual das crianças pois que nesta fase ainda não tem a visão e os movimentos musculares completamente desenvolvidos.” E completam sua defesa dizendo que o modelo está de acordo com os princípios básicos da escrita: simplicidade, legibilidade e rapidez. Não encontramos dados sobre sua edição, alcance ou tiragem. No entanto, podemos deduzir, por ser uma pequena editora gaúcha, que seu alcance foi regional. No acervo consultado, também tivemos acesso à cartilha de 1965, que indica ser a 7ª edição, e ao manual do professor de 1968, sem indicação de edição, onde o modelo de alfabeto de imprensa apresenta-se mais robusto.



Figura 141. Capa e páginas internas da *Cartilha do Guri*, 1962.
Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.



Figura 142. À direita, página da *Cartilha do Guri*, 1962, com o modelo de letra de imprensa. Ao centro e à direita, páginas do *Manual do Professor*, 1962, com a demonstração do traçado dos alfabetos de letra de imprensa.

Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

aA bB cC dD eE fF gG hH iI jJ lL mM
nN oO pP qQ rR sS tT uU vV xX zZ

ABCDEFGHIJLM abcdefghijlm
NOPQRSTUVWXYZ nopqrstuvwxyz
1234567890

Figura 143. Acima, modelos de alfabeto da letra de imprensa: o superior é da cartilha de 1962, o inferior e mais robusto, do *Manual do Professor* de 1968.

Fonte: Biblioteca da Faculdade de Educação, UFRGS.

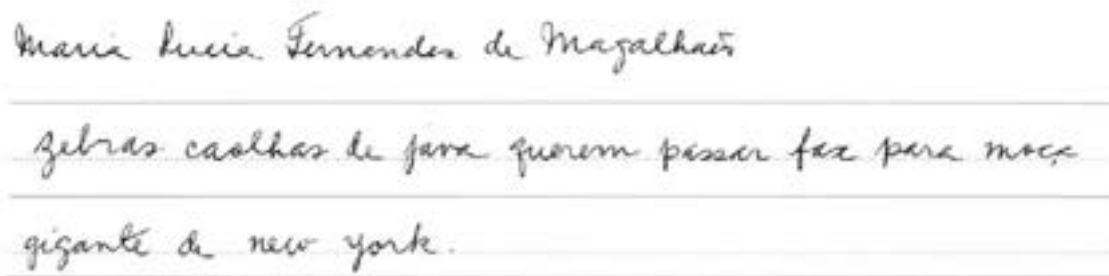


Figura 144. Amostra de escrita pessoal de Maria Lucia Fernandes Magalhães, 69 anos, alfabetizada no final dos anos 1940.
Fonte: acervo do autor.

Apesar da instrução primária no Brasil ter experimentado, entre as décadas de 30 e 40, uma considerável expansão, em 1950 a taxa de escolaridade média da população era ainda de 36%. A palavra “alfabetização” passou a designar um processo entendido como meio e instrumento de aquisição de cultura, que envolvia ensino e aprendizagem escolares simultâneos de leitura e escrita, faculdades necessárias à integração do indivíduo na sociedade. Tal conceito, alinhado com o ideário político liberal de democratização da cultura e de participação social, foi se expandindo e se fortalecendo, sobretudo graças à atuação de educadores como Paulo Freire, que defendiam uma participação mais consciente de cada cidadão no contexto político-social-cultural brasileiro (MORTATTI, 2004).

A partir do estudo da linguagem popular, o educador e filósofo Paulo Reglus Neves Freire (1921–1997) elaborou uma proposta pedagógica dialética, orientada para as classes mais pobres da população, onde os índices de analfabetismo adulto eram alarmantes. O *Método Paulo Freire* de alfabetização foi desenvolvido durante seu trabalho como diretor do Serviço de Extensão Cultural da Universidade de Recife, em 1958. As primeiras experiências do método aconteceram na cidade de Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1962, onde alfabetizou 300 trabalhadores rurais adultos em cerca de 45 dias. Um ano mais tarde, seu projeto educacional se alinharia com o nacionalismo desenvolvimentista do então presidente João Goulart. Freire foi convidado para desenvolver e implantar um *Plano Nacional de Alfabetização* atendendo o projeto de reformas de base de Goulart que visava a formação em massa de educadores. O golpe militar de 1964 frustrou os planos de Freire e a sua *Pedagogia do Oprimido*. Acusado de comunista, permaneceu longos 16 anos exilado do país, onde mesmo assim conseguiu produzir e estender seu pensamento, influenciando pedagogos do mundo inteiro, principalmente na América Latina (FREIRE, 2001, p.262).

A *Pedagogia do Oprimido* de Freire (1987) foi publicada pela primeira vez no Brasil em 1970, nela o filósofo estabelece uma crucial diferença entre a “educação do dominante” e a

“educação libertadora” onde o aluno deixa de ser visto como um vaso vazio a ser preenchido pela sabedoria do mestre e passa a participar na construção do seu ensino estabelecendo uma relação de diálogo entre o educando e o educador. Inserida em um contexto de educação problematizadora, para Freire o conhecimento não poderia mais ser transferido do educador para o educando, era necessário estabelecer um diálogo que possibilitasse o compartilhamento de experiências, favorecendo a formação de seres com capacidade crítica. Somente essa relação entre as partes poderia construir uma verdadeira cidadania, dentro da perspectiva de pedagogia da libertação. Os métodos e modelos baseados na memorização e repetição estariam para sempre condenados. Mais que um novo método de alfabetização, Freire propunha um processo de conscientização onde a educação passa por sua natureza política.

Com o fim dos anos de chumbo e a abertura política no Brasil, os problemas da alfabetização e a educação escolar passaram a ser relacionados e compreendidos numa relação com outros fenômenos, como já postulado por Paulo Freire. Ao término da ditadura, a reorganização democrática das instituições e das relações sociais lançou um “novo olhar” sobre as questões educacionais brasileiras. Como pontua Mortatti (2006), este alinhamento orientou-se, principalmente, por uma teoria dialético-marxista, postulada e defendida por intelectuais e acadêmicos brasileiros de diferentes áreas do conhecimento, sobretudo da Sociologia, Filosofia, História e Educação. Na visão proposta, a escola busca se libertar da concepção de “redentora” dos problemas da nação, assim como do estigma de “reprodutora” da ideologia dominante. Por outro lado, os altos índices de repetência e evasão, bem como o fracasso na alfabetização passaram a ser entendidos como “produzidos pela escola”, que não ofereceria nem condições, nem qualidade para cumprir suas metas sociais no novo cenário democrático. Ainda de acordo com Mortatti (2006), o ensino da leitura e da escrita, por sua vez, foram tratados do ponto de vista didático-pedagógicos, não mais como apenas um técnica, mas como uma política que envolvia relações entre linguagem e classe social, relevantes na luta contra as desigualdades. Sob esta nova ótica, é compreensível que outros capítulos da história da educação brasileira passassem a ser encarados como “tradicionais” e ultrapassados.

O cenário aberto contribuiu para o desenvolvimento de um conjunto de iniciativas, legislações e diretrizes que, somadas à expansão da pesquisa e pós-graduação na área da Educação (especialmente nas regiões Sul e Sudeste), desencadeou um conjunto de reformas. Entre as inovações, a organização do ciclo de alfabetização, que compreende as duas séries iniciais do ensino de 1º grau;

o aumento da carga horária de alfabetização; o remanejamento no sistema de avaliação e acompanhamento constante do aluno. Além disso, a proposta do Ciclo Básico incorporava uma “nova teoria” para direcionar os caminhos didático-pedagógicos: o construtivismo (MORTATTI, 2004).

4.4.4. Cartilha Caminho Suave

Autor: Branca Alves de Lima **Ano:** 2010 (1ª Ed. 1948) **Edição:** 129ª

Editora: Caminho Suave Edições, São Paulo. **Modelo de Escrita:** Escrita vertical.

Coleção: Acervo do autor.

Conforme os registros do C. R. E. Mario Covas, a *Cartilha Caminho Suave* foi aprovada pela Comissão Nacional do Livro didático, nos pareceres nº 398 e 431, de 1948. Esta edição é a mais atual de nossa pesquisa e foi adquirida na Livraria Cultura de Porto Alegre, sendo a única disponível. A distribuição da *Caminho Suave* é um reflexo do que parece ter sido um fenômeno de vendas no Brasil. Ainda de acordo com os registros do Centro de Referência em Educação, calcula-se que até a década de 1990 esta obra vendeu cerca de 40 milhões de exemplares. A capa da cartilha exibe um subtítulo em destaque: “alfabetização pela imagem”, numa indicação da construção didática na qual foi baseada, há mais sessenta anos. Ricamente ilustrada com diversas figuras coloridas e atraentes, busca construir um conhecimento gradual e progressivo através da associação de cada letra ou sílaba com imagens e personagens cotidianos. Além de exercícios de desenvolvimento motor e cognitivo, relaciona paulatinamente as formas das letras de imprensa ao alfabeto cursivo. A cartilha de ensino mais famosa do Brasil adota também o modelo mais tradicional da escola brasileira: a letra cursiva vertical.





aA bB cC dD eE fF gG hH iI jJ kK lL mM
nN oO pP qQ rR sS tT uU vV wW xX yY zZ

Figura 145. Capa e páginas internas da Caminho Suave, 2010. Modelo de alfabeto vertical.
Fonte: acervo do autor.

4.5. O Construtivismo, o fim dos métodos e a letra bastão

As propostas construtivistas na área de Educação passaram a ser divulgadas, no Brasil, em meados da década de 1980, a partir dos estudos da psicolinguista argentina Emilia Ferreiro. Com base na Psicologia Genética do suíço Jean Piaget (1896-1980), com quem estudou e trabalhou, Emilia Ferreiro lançou, em parceria com a pedagoga espanhola Ana Teberosky, a obra *Psicogênese da Língua Escrita* (2008), um verdadeiro divisor de águas na pedagogia nacional. Sua proposta concentra o foco nos mecanismos cognitivos relacionados à leitura e à escrita, orientando uma “revolução conceitual” no entendimento da alfabetização frente aos objetivos da educação no final do século XX.

Algumas vezes tomado, equivocadamente, como um novo método, o *Construtivismo* de Piaget, Ferreiro e seus colaboradores, inverte a consciência de alfabetização, revelando o papel ativo das crianças na construção do aprendizado. Elas constroem o próprio conhecimento; daí, inclusive, a palavra Construtivismo. A principal implicação dessa conclusão para a prática escolar é transferir o foco da escola – e da alfabetização em particular – do conteúdo ensinado para o sujeito que aprende, ou seja, o aluno. Na prática, métodos de ensino, testes de maturidade e as cartilhas de alfabetização, assim como os modelos de escrita que sobreviveram, foram postos em xeque. A alfabetização passou a designar a aquisição, por parte da criança, da *lectoescrita*, ou seja, da leitura e da escrita simultaneamente. Neste posicionamento, o processo de aquisição e aprendizagem é entendido como essencialmente individual e resulta da interação do sujeito cognoscente com o objetivo de conhecimento, a língua escrita.

Também neste momento surgem, nos estudos e pesquisas acadêmicos brasileiros, as primeiras formulações e proposições da palavra “letramento”, para designar um sentido mais amplo para o que até então se entendia como “alfabetização”. As duas palavras passam a coexistir, ora se sobrepondo, ora se contrapondo, ou até mesmo se complementando, no contexto da aquisição e do ensino da leitura e da escrita.

Letramento é o termo que vem sendo utilizado, no meio educacional brasileiro, para designar o conceito de alfabetismo, que corresponde ao *literacy*, do inglês, ou ao *littératie*, do francês, ou ainda ao *literacia*, adotado em Portugal. Conforme proposto por Ribeiro (2006), o conceito de letramento envolve grande potencial para a reflexão escolar, indo além das especificidades da língua portuguesa. Num sentido mais completo, remete às habilidades de compreensão e produção de textos e aos usos sociais da linguagem escrita, constituindo um importante eixo articulador de todo o currículo da educação básica. Sendo assim, de acordo com Mortatti (2004), a palavra

“letramento” encontra seu melhor conceito quando alinhada ao sentido de “educação”, como prática inter-relacionada e complementar.

Para Emilia Ferreiro, nenhum método de ensino da leitura e da escrita, seja ele analítico, sintético ou global, cria conhecimento; o que eles fazem é oferecer sugestões, incitações, práticas de rituais ou conjunto de proibições. Segundo a autora, tradicionalmente a investigação sobre as questões da alfabetização tem girado em torno de uma pergunta: “como se deve ensinar a ler e escrever?”, reduzindo a questão de método e processo adequados. E propõe que o correto seria se interrogar, “através de que tipo de prática a criança é introduzida na linguagem escrita, e como se apresenta esse objeto no contexto escolar” (FERREIRO, 2010). Para a autora, o fracasso do ensino e da aquisição da leitura e da escrita nas séries iniciais seria um problema que nenhum método conseguiu solucionar. No entanto, em suas obras, não propõe outro caminho, ou metodologia pedagógica para orientar os professores do ensino básico, indicando apenas que a criança constrói seus sistemas interpretativos, ou seja, pensa em diferentes hipóteses para construir seus conhecimentos (DUARTE; ROSSI; RODRIGUES, 2008).

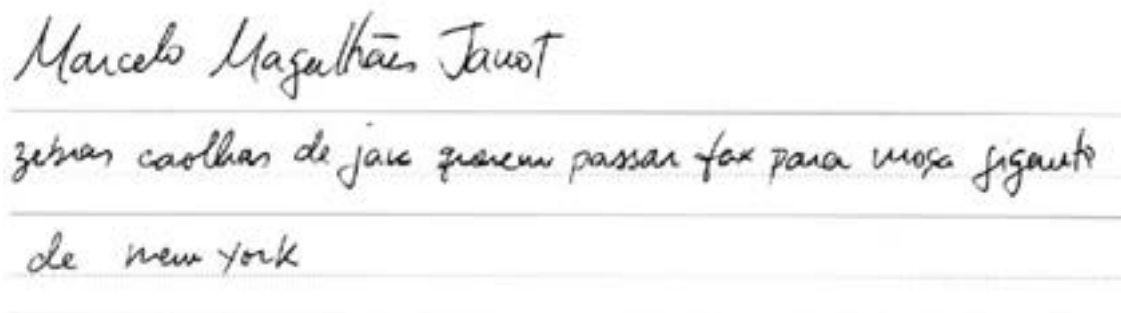


Figura 146. Amostra de escrita pessoal de Marcelo Magalhães Janot, 39 anos, alfabetizado no final dos anos 1970.
Fonte: acervo do autor.

Sobre os modelos de escrita, como já foi anteriormente citado, estes foram se restringindo cada vez mais ao dueto “letra cursiva” *versus* “letra de imprensa”. Enquanto as cartilhas e livros do professor alfabetizador parecem preferir a escrita cursiva (vertical) – sem proferir defesas ou análises de modelos –, os preceitos construtivistas defendem o uso da letra de imprensa (também chamada de bastão, ou de fôrma) como o mais adequado no estágio inicial da aquisição da escrita. As letras de fôrma maiúsculas são indicadas como as ideais para essa tarefa, já que são caracteres isolados e com traçado simples, diferentemente das cursivas, emendadas umas às outras. Além disso, são apontadas como as mais próximas aos tipos encontrados em revistas, livros e materiais de comunicação. O aprendizado das chamadas “letras de mão” é indicado

no trabalho com crianças alfabetizadas, que já têm a lógica do sistema de escrita organizada (SILVA, 1996).

No panorama destas orientações, é considerado que antes de estarem alfabetizadas, as crianças entram em contato naturalmente com as letras cursivas e as de fôrma minúscula e até podem ser apresentadas a elas, desde que tal contato fique restrito somente à leitura (CAGLIARI, 1999). Ainda sobre o tema, declara o autor:

A escrita cursiva tem um uso quase exclusivamente pessoal. Com o grande desenvolvimento tecnológico das máquinas de escrever (chegando até o computador), a escrita deixou de ser feita à mão, ficando essa atividade restrita a pequenas notas pessoais. Isso fez a escrita cursiva perder um pouco da sua importância no mundo moderno. Apesar disso, o método das cartilhas e a escola continuam insistindo na escrita cursiva. Alguns professores acham que, se os alunos começam a escrever com letras de fôrma, não vão aprender a escrever letras cursivas, e no processo de alfabetização o alvo a ser atingido é a bela escrita cursiva, redondinha, igual para todos. Padronizar a escrita cursiva desse modo é ir contra a sua própria natureza, cuja característica fundamental é ser expressão gráfica individualizada. (CAGLIARI, 1999)

No âmbito da discussão sobre quais modelos adotar, também é possível notar que a própria definição deste modelo não é bem clara: “Letra script ou bastão – tipo de letra que contém elementos da letra cursiva e da letra de imprensa. É uma espécie de letra de imprensa simplificada, mais fácil de produzir que a letra cursiva, por isso recomendada para os que iniciam a alfabetização.” (CEZANI, 2008, p.66)

Thaís Aquino de Araújo

Ze zebras caolhas de java querem passar fax para moça gigante de newyork.

Figura 147. Amostra de escrita pessoal de Thaís Aquino de Araújo, 19 anos, alfabetizada no final dos anos 1990.
Fonte: acervo do autor.

4.5.1. Caderno de Caligrafia Lucina Passos

Autor: Lucina Passos **Ano:** 1996 (1ª Ed. 1995) **Edição:** “Edição Reformulada”

Editora: Scipione, São Paulo. **Modelo de Escrita:** Letra Bastão e cursiva vertical.

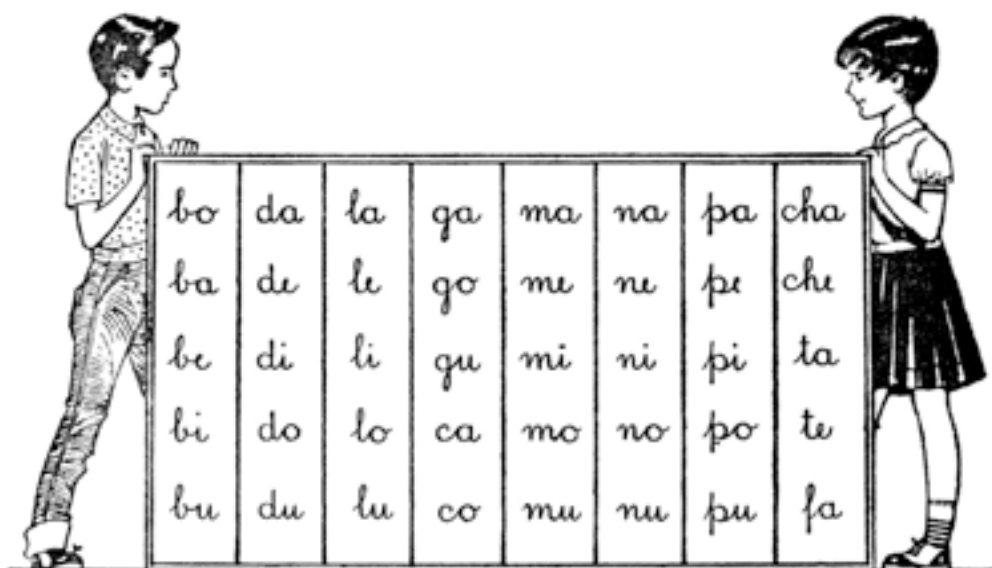
Fonte: Biblioteca do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter, Porto Alegre.

A apresentação do Caderno de Caligrafia de Lucina Passos coloca que a obra pretende um ensino efetivo da caligrafia, baseada na uniformidade, rapidez e legibilidade, buscando uma atividade mais lúdica, atraente e divertida. Trata-se de uma série de cinco cadernos que se sucedem numa sequência vertical de dificuldades, da pré-escola à quarta série do primeiro grau. Cada volume apresenta duas versões, uma para o aluno e outra dirigida ao professor. A metodologia da obra apresenta atividades sequenciadas relativas à coordenação visomotora e à escrita propriamente dita, propondo transformas a caligrafia numa forma de “educação artística”. Nossa pesquisa teve acesso aos volumes de primeira e segunda séries, o alfabeto modelo adotado pela obra é o cursivo vertical, sendo que o segundo apresenta também um modelo de letra de imprensa, chamado de “letra bastão”, [Figura 148], que deve ser copiado pelas crianças.



Figura 148. Capa e páginas do *Caderno de Caligrafia* de Lucina Passos, 1996. Modelos cursivo vertical e de letra de imprensa, na obra chamada de “letra bastão”.

Fonte: acervo do autor.



4.6. Principais modelos de escrita no Brasil – Século XX

Com base no levantamento da presente pesquisa, formulamos uma listagem dos principais modelos de escrita praticados ao longo do século XX no Brasil, assim como os modelos externos de provável influência na instrução das primeiras letras em solo nacional. Também procuramos estimar um período de sua adoção escolar.

4.6.1. Modelos precursores internacionais

Letra Inglesa c. 1800–1950: modelo de escrita inclinada ligada, usos comercial e escolar.

*A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, L, M,
N, O, P, Q, R, S, T, U, V, X, Z.
a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, m, n, o, p,
q, r, s, t, u, v, x, z.*

Figura 149. Modelo de letra inglesa tipográfica. *Cartilha Queres Ler?*, 1924.
Fonte: do autor.

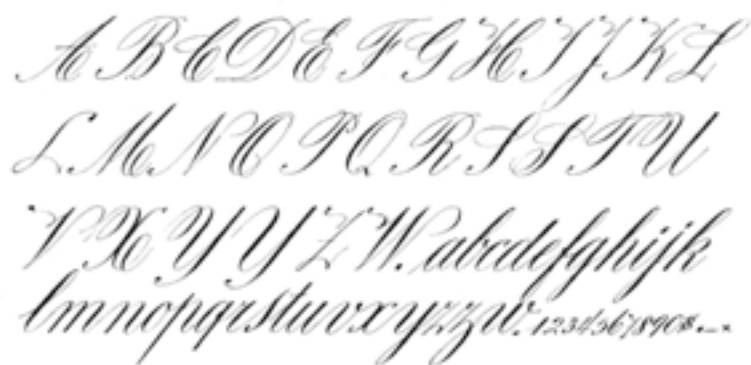


Figura 150. Modelo de letra inglesa caligráfica. *Método Caligráfico De Franco: Sempre é tempo...*, 1942.

Fonte: do autor.

Letra Francesa c. 1800–1950: modelos de letra direita/redonda, ou *ronde*, e cursiva inclinada, ou *coulée*, usos comercial e escolar.



Figura 151. Modelo de letra direita. *Caderno Popular Godinho*, c. 1900.

Fonte: do autor.

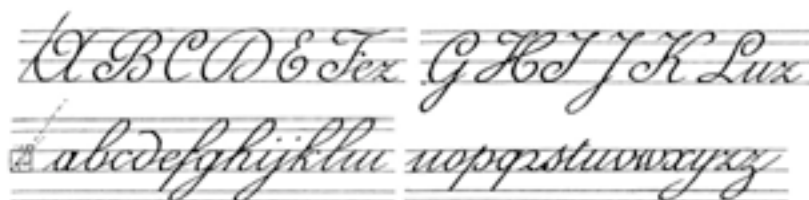


Figura 152. Modelo de letra *coulée*. *Caligrafia, curso completo*, de Amadeu Sperandio, 1948.

Fonte: do autor.

Letra Vertical 1890–1920: modelos de letras verticais anglo-americanas, uso predominante escolar.

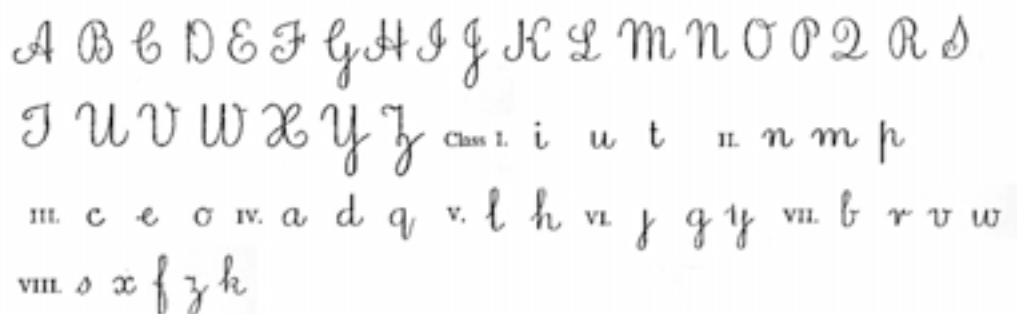


Figura 153. Modelo de letra vertical britânica. *The Theory and Practice of Handwriting* (JACKSON, 1894).

Fonte: do autor.



Figura 154. Modelo de letra vertical norte-americana. *Barnes's National Vertical Penmanship*, 1899.
Fonte: do autor.

Spenceriano Simples 1900–1920: modelo de letra norte-americana, tipo *spenceriana*, usos comercial e escolar.

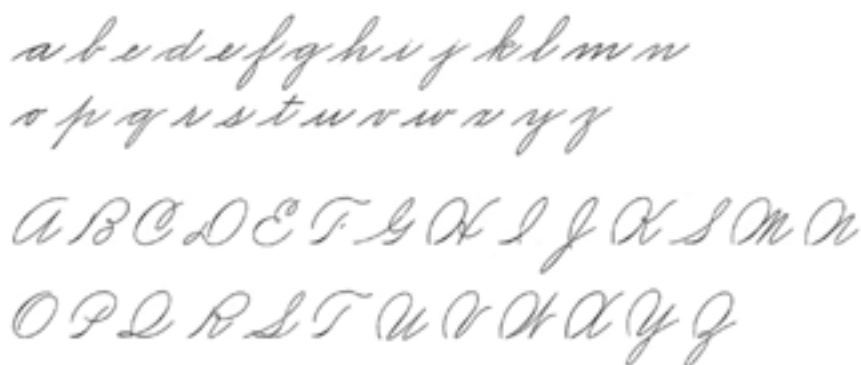


Figura 155. Modelo de letra spenceriana norte-americana. *New Spencerian Compendium*, 1887.
Fonte: do autor.

Caligrafia Muscular 1900–1960: modelo de letra norte-americana, tipo *letra muscular*.

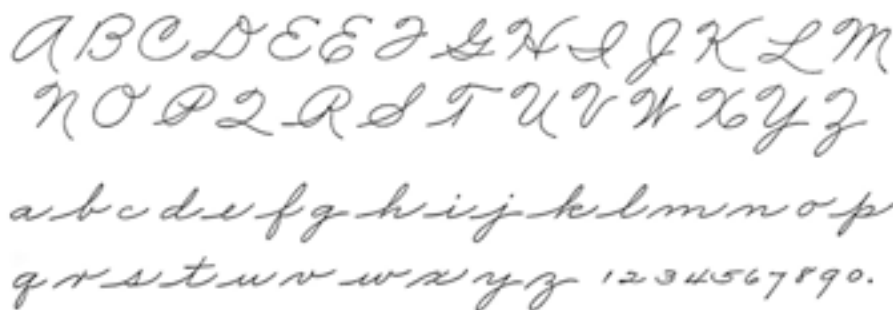


Figura 156. Modelo de letra norte-americana do Método Palmer. *The Palmer Method of Business Writing*, 1915.
Fonte: do autor.

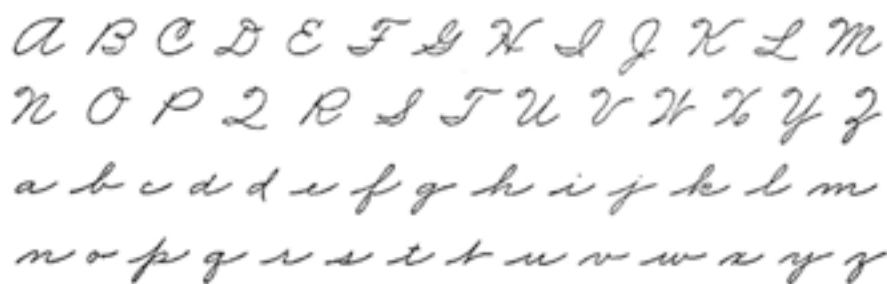


Figura 157. Modelo de letra norte-americana de C. C. Lister. *Muscular Movement Writing*, 1916.
Fonte: do autor.

4.6.2. Principais Modelos da escrita escolar brasileira

Cursiva Escolar Inclinada c. 1945–1970: modelo de *letra cursiva escolar inclinada*. Provavelmente influenciados pelas formas simplificadas dos modelos anglo-americanos, principalmente de Palmer. O modelo abaixo, da série de cadernos *Escrita Brasileira*, parece um desenvolvimento híbrido a partir simplificações das letras inglesas e spencerianas; enquanto o inferior é nitidamente derivado de Palmer.

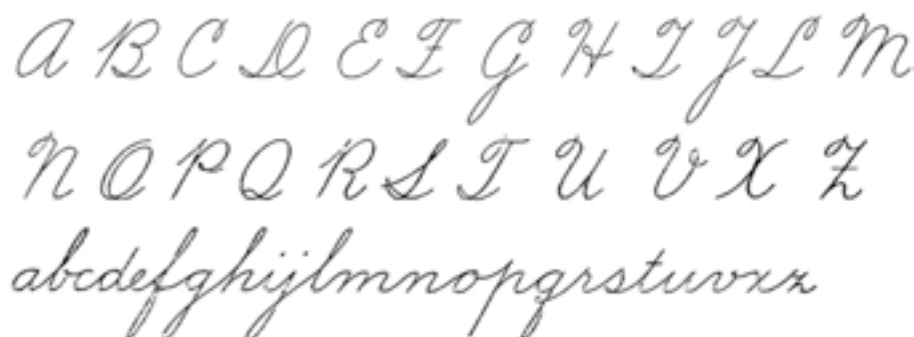


Figura 158. Modelo de letra muscular de Orminda Marques. *Escrita Brasileira*, 1953.
Fonte: do autor.

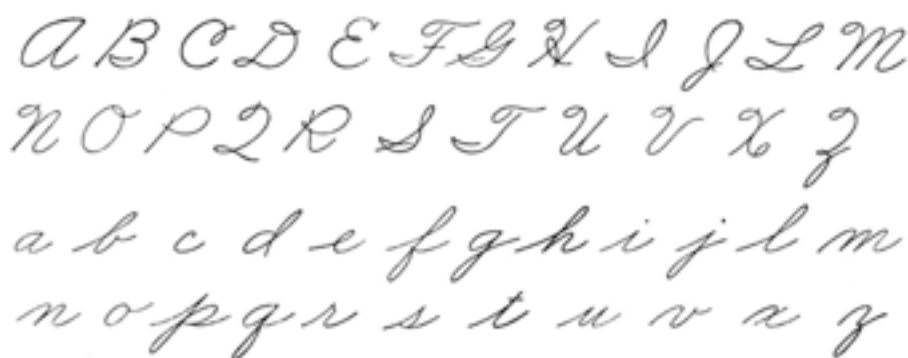


Figura 159. Modelo de letra cursiva inclinada. *Cartilha de Bitu*, 1955.
Fonte: do autor.

Cursiva Escolar Vertical c. 1910–2010: modelo de *letra cursiva vertical*. É o modelo mais antigo e popular do Brasil. Suas formas tem procedência incerta, inicialmente recebem influências franco-lusitanas da *letra direita*, ou *ronde*, mas posteriormente assumem as características das letras norte-americanas, como as de Palmer e C.C Lister, porém verticalizadas. Assim como feito pela série de cadernos *Caligrafia Vertical* de Francisco Viana, em 1909.

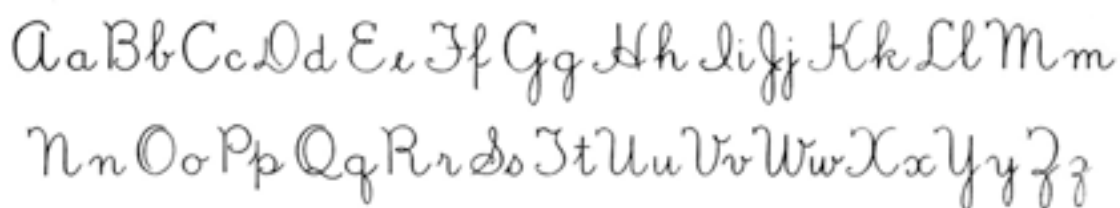


Figura 160. Modelo de letra cursiva vertical. *Caligrafia Vertical*, 1909.
Fonte: do autor.

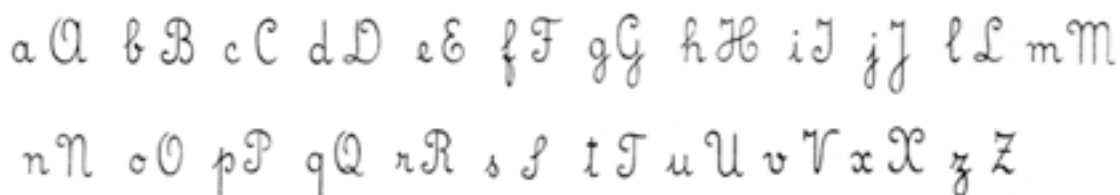


Figura 161. Modelo de letra cursiva vertical (influencias franco-lusitanas). *Cartilha Moderna*, 1945.
Fonte: do autor.

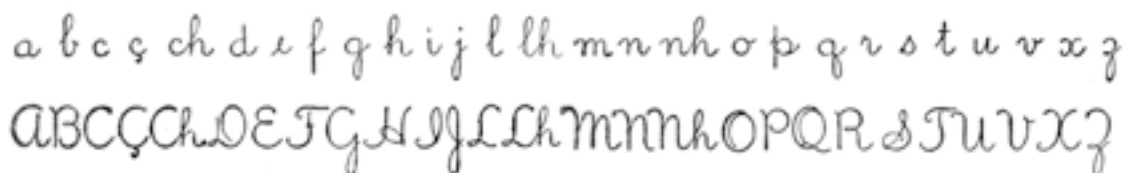


Figura 162. Modelo de letra cursiva vertical. *Cartilha do Povo*, 1954.
Fonte: do autor.

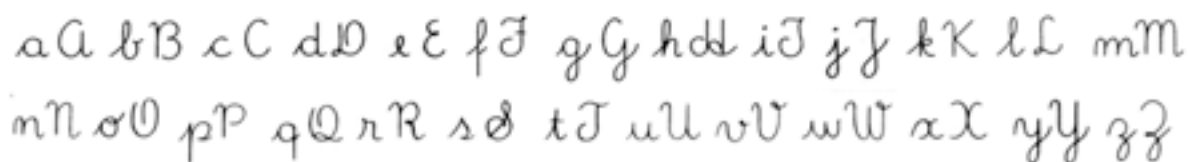


Figura 163. Modelo de letra cursiva vertical. *Cartilha Caminho Suave*, 2010.
Fonte: do autor.

Letra de Imprensa Escolar c. 1960-2010: o modelo de *letra de imprensa*, é também chamado de “letra bastão”, “bola e bastão”, ou “letra de fôrma”. Na Inglaterra é chamada de *print script* e nos Estados Unidos de *manuscript*. Este estilo de escrita é bastante inconsistente, geralmente aparece indicado nas cartilhas e livros do professor como um alfabeto tipográfico sem serifa, como *arial*, *futura*, ou *helvetica*. Outras vezes se parece com uma letra monolinear típica do normógrafo utilizado pela arquitetura. Seu uso foi indicado na Inglaterra nos 1920, aparece no Brasil por volta dos anos 1960 e ganhou força nas duas últimas décadas do século XX, a partir das indicações construtivistas para o aprendizado das primeiras letras. Aparentemente suas formas “simples” parecem muito apropriadas para as crianças em estágio de desenvolvimento psicomotor, no entanto suas letras geralmente apresentam alta razão geométrica, principalmente quando são diretamente ensinadas a partir de alfabetos tipográficos sem serifa.



Figura 164. Modelo de letra de imprensa escolar. *Cartilha do Guri*, 1962.
Fonte: do autor.

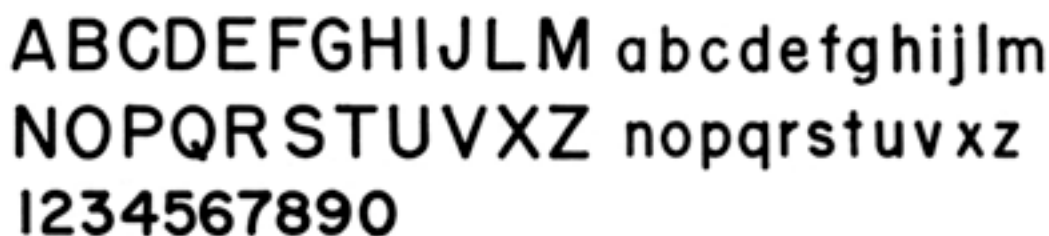


Figura 165. Modelo de letra de imprensa escolar. *Manual do Professor da Cartilha do Guri*, 1968.
Fonte: do autor.



Figura 166. Modelo de letra de bastão escolar. *Caderno de Caligrafia* de Lucina Passos, 1996.
Fonte: do autor.



5. À GUIZA DE CONCLUSÃO: FIM DA ESCRITA MANUAL?

Na presente pesquisa, foi possível abordarmos alguns dos aspectos que envolveram o campo do ensino da escrita manual durante o período delimitado. Sem a pretensão de esgotar um tema tão amplo, nosso objetivo foi investigar a evolução e o desenvolvimento dos modelos caligráficos que formam as bases de nossa letra pessoal, assim como suas relações com a técnica tipográfica de reprodução em série. Depois de delineado este longo percurso, que em nossa abordagem se inicia no século XVI, estudamos como foram recebidos no Brasil os modelos hegemônicos de escrita manual, e também como ocorreram os possíveis desenvolvimentos locais. Entendemos que uma forma para tal mapeamento seria o levantamento da produção nacional das cartilhas e livros de ensino em busca dos modelos adotados no aprendizado das primeiras letras.

Quando questões tão complexas são discutidas, conclusões definitivas são muito difíceis de alcançar. No entanto, é sempre possível tecer algumas considerações e destacar pontos de reflexão. Para alcançarmos os objetivos propostos por este artigo, pontuamos períodos especiais ocorridos durante a conformação do campo disciplinar do ensino da escrita ao longo do século XX no Brasil.

Numa perspectiva diacrônica, buscamos estabelecer como os modelos de aquisição da escrita se inseriram no contexto da história da educação básica brasileira. Sincronicamente, identificamos os estilos vigentes na instrução das primeiras letras escolares, e a partir destes procuramos destacar pontos de reflexão. No entanto, na medida em que nossos estudos foram ficando mais contemporâneos, o levantamento de artigos educacionais que discutam os modelos de ensino e abordem seus aspectos didáticos foram ficando mais escassos. Acreditamos que este cenário se deve a uma intensa discussão sobre os métodos de ensino e suas instâncias cognitivas, onde os modelos perderam sua devida importância. Em linhas gerais, esta discussão, que já se estabeleceu por volta dos anos 1980, ficou restrita ao tema “letra de imprensa x letra cursiva”, sendo que esta letra cursiva é predominantemente vertical. No entanto, identificamos aqui uma possível lacuna de nosso trabalho, que precisaria de um estudo maior, apoiado em pesquisas de campo e levantamentos junto aos órgãos federais responsáveis pela educação, assim como escolas relevantes.

De toda forma, alguns indícios levantados a partir de depoimentos disponibilizados na internet, que iremos relacionar neste fechamento, nos possibilitam projetar um provável cenário atual na alfabetização nacional.

Apontamentos sobre os modelos históricos internacionais

No decorrer da história que procuramos pesquisar, a escrita manual passou por recorrentes períodos de deterioração da cursividade, que por sua vez provocaram uma retomada formal na constituição de um novo modelo. Nesse processo cíclico cursivo-formal de reformulação de estilos, os fatores tecnológicos sempre ocuparam um papel importante e nem sempre benéfico. Estes fatores envolviam tanto a tecnologia da reprodução industrial quanto a do próprio instrumento de produção da escrita, como a pena de ave, de metal, o lápis e as canetas. Entre os moderadores desses processos, que se estabelecem num contexto bastante complexo, dois deles nos parecem definidos: a cultura, ou o “espírito da época”, e o mestre calígrafo, sendo que o envolvimento entre eles se apresenta de maneira aparentemente indissociável.

Como apontam Meggs (2005), Jackson (1981) e Clayton (1999), a escrita manual ocupou um papel central no decorrer do desenvolvimento da humanidade e, de modo geral, sua natureza mudou conforme sua aplicação sofreu algum tipo de impacto, seja cultural, social, tecnológico ou econômico. No Renascimento, tivemos o primeiro processo envolvendo a “letra de imprensa” *versus* a “letra cursiva”, quando os quatro grandes mestres italianos (Arrighi, Tagliente, Palatino e Cresci) dedicaram suas vidas ao desenvolvimento cursivo da escrita humanística livresca, ou literária. Embora estes dois modelos tenham sido manuscritos, o processo nasceu da mesma necessidade em todos os períodos: velocidade, efetividade, funcionalidade. A letra humanística literária era vertical, formal, lenta e com maior razão geométrica, tinha como função primordial a legibilidade e a divulgação do conhecimento. Ao final deste período, os modelos chancelarescos itálicos atingiram o apogeu, com relativa simplicidade, legibilidade e eficiência adequadas às necessidades da época, enquanto seu papel literário passou a ser cumprido pela escrita mecanizada. Nesse momento, entre inúmeros fatores socioculturais, aconteceu uma mudança tecnológica que impactou sobremaneira os modelos vigentes: a técnica *copperplate*. A gravura em metal possibilitou alcançar formas e volteios que a mão do homem nunca precisaria atingir. A referência formal deixa de ser orgânica, e o modelo é muito mais relacionado com a “arte” de um processo escultórico. No entanto, seria reducionista atribuir somente à tecnologia o aparente equívoco formal que acontece entre os modelos dos séculos XVII e XVIII. No comando da pena que ensinava a escrever estava o “mestre calígrafo”. A figura deste mestre na arte das belas letras foi alçada do claustro monasterial, dos tempos de escriba, aos mais altos postos da sociedade, como um importante agente no desenvolvimento sociocultural-econômico das nações dominantes no cenário europeu. Assim como a sociedade e a produção literária precisa-

vam da escrita manual, esta necessitava dos meios de reprodução para atingir um número cada vez maior de usuários. A imprensa não poderia prosperar sem leitores e escritores. O mestre buscou então se envolver no cerne deste processo, sendo por muitas vezes o próprio impressor e desenvolvedor de todas as etapas da produção. Muito provavelmente, entre os inúmeros fatores envolvidos, a necessidade da manutenção de seu *status* na sociedade gerou objetivos distantes do ensino de uma escrita simples e funcional. Em determinado momento, podemos perceber que a escrita se tornou uma arte que buscava ser desejada e difícil de alcançar, reservada somente aos mais capazes e privilegiados. Esse momento é marcado pelo século XVIII e imortalizado em *The Universal Penman*, de Bickham. O mestre também respondia ao desejo estético vigente, talvez em busca de proteger a sua importância. Pouco adiante, a escrita passa a ter sua natureza questionada. A sucessão de impactos tecnológicos na qualidade e velocidade da reprodução impressa acabou ocupando as muitas funções econômicas da escrita manual. O golpe maior, até o advento das mídias digitais, seria desferido, por volta do final do século XIX, pela invenção da máquina de escrever. Tanto o mestre quanto o seu objeto econômico passam por uma mudança de paradigma. Quando a escrita manual passa a ocupar apenas uma função de expressão pessoal, a figura do mestre calígrafo é ocupada pelo professor e a arte das letras é cada vez menos importante para a sociedade, com sua demanda econômica sendo atendida quase que na totalidade pelas máquinas.

Resumidamente, podemos apontar que, no decorrer da história, os modelos de escrita manual fizeram parte dos instrumentos de dominação cultural e econômica. A cada ciclo de desenvolvimento, diferentes nações desenvolveram seus modelos a partir da tradição anterior, submetida aos contextos tecnológicos e demandas econômicas locais e próprias daquele momento. Foi assim da Itália para Flandres e os Países Baixos, destes para a França, dela para a Inglaterra e a seguir para os Estados Unidos.

De certo modo, a escrita manual sempre esteve envolvida em um embate entre a tradição e o moderno, atrelada ao desenvolvimento da técnica, regulada pelo modelo e moderada pelo agente cultural. Entendemos que o sucesso de sua adequação entre estes fatores passa pela moderação do agente cultural. Este fator parece bem articulado em solo britânico, a partir dos anos 1900, justamente onde um dos mais importantes modelos de escrita dos últimos tempos havia sido gerado: a letra inglesa.

Depois de constatadas as implicações formais causadas pela letra *copperplate*, os especialistas locais debruçaram-se sobre a investigação das tradições caligráficas, identificando os mo-

delos itálicos como os que melhor atendiam os fatores humanos na produção da escrita enquanto expressão pessoal. Entre estes especialistas, destaca-se Alfred Fairbank, que, inspirado pela liderança de William Morris e Edward Johnston, dedicou profundo estudo às qualidades fundamentais da escrita manual e elegeu o modelo itálico como o mais adequado, apontando seus valores essenciais, entre os quais destacou a cursividade como inerente à letra produzida pela mão do homem (FAIRBANK, 1954). É importante entendermos como “cursividade” um conceito que envolve fatores como formas naturais de adequadas razões geométricas, inclinação de eixo moderada e ligações ocasionais entre boa parte das letras. Tais fatores preponderantes são antagônicos às formas propostas pelo modelo da letra de imprensa, assim como em certa medida à cursiva vertical.

Desta maneira, os estudiosos ingleses do movimento de revitalização do itálico posicionaram-se em desacordo aos postulados dos movimentos científicos educacionais do início do século XX, que elegeram a letra *print-script* como o modelo da letra manual moderna.

A *print-script*, num primeiro momento, parecia atender à busca pela simplicidade formal nos modelos de escrita escolar. Isso acabou gerando um equívoco de avaliação que indicou a instrução das crianças a partir de uma letra mecanizada e neutra, de alta razão geométrica.

Criada por William Caslon IV, em 1816, a letra “egípcia” sem serifa – o arquétipo da letra de imprensa – atendia a uma necessidade mecânica de reprodução: tipos de amplo tamanho esculpidos em madeira. A novidade, de inspiração nas antigas inscrições lapidares gregas, empolgou pela sua neutralidade e formas simples, que mais tarde foram potencializadas pela universalidade social postulada pela escola de Bauhaus e por movimentos como a Nova Tipografia e o Estilo Internacional suíço.

Entendemos que o modelo da letra de imprensa é um modelo mecanizado, inadequado às particularidades do movimento manual e orgânico, visto que para desenharmos uma linha reta, num ângulo preciso de 90 ou zero graus, precisamos de um esquadro, e para um círculo precisamos de um compasso. Diante de nossas crenças, formadas pelo conhecimento técnico do designer envolvido com a tipografia e a produção gráfica, levantamos uma questão que nos parece relevante: a simplicidade formal, tão necessária na escrita manual contemporânea, está realmente nas formas tipográficas científicas e mecanizadas tão presentes na letra de imprensa?

Conforme Clayton (1999), na virada para o século XXI, foi introduzido na Inglaterra um programa governamental chamado de Literacy Hour, que passou a encorajar os professores a

abandonar o ensino da *print-script* e a ensinar a cursiva ligada desde o início (CLAYTON, 1999, p. 17), o que se reflete no sistema de apoio ao ensino criado por Rosemary Sassoon.

Sua proposta de apoio ao ensino na Inglaterra é resultado de uma ampla pesquisa na escrita das crianças em idade escolar, assim como na escrita dos adultos, bem como da história e tradição de seus modelos. Sua família tipográfica digital apresenta um modelo cursivo progressivo, que parte de um estágio inicial – semi-cursivo, levemente inclinado e mais adequado à escrita infantil –, preparatório aos estágios cursivos subsequentes. Este estágio inicial foi concebido com ponderada razão geométrica e simplicidade formal, visando um desenvolvimento cognitivo e psicomotor gradual. Para nós, esta é uma ponderação adequada entre a tradição e a tecnologia, aqui colocada também como representante da “modernidade”.

Enquanto na Inglaterra as formas e modelos das letras foram, e continuam sendo, objeto de reflexão envolvendo áreas multidisciplinares – entre elas o design, que por sua vez abarca a caligrafia, o letreiramento e a tipografia –, nos Estados Unidos o mesmo parece não acontecer. Os desenvolvimentos norte-americanos do início do século XX, principalmente por Palmer, procuraram simplificar e contextualizar os modelos de estética vitoriana oriundos da Inglaterra, como os de Spencer. Com o passar do tempo, a evolução dos modelos norte-americanos aparentemente deixou de refletir as modificações do contexto da escrita. Basta um olhar mais atento para identificarmos os resquícios tradicionais do modelo muscular de Palmer nas letras de sistemas contemporâneos como os de Zaner-Bloser e D’Nealian. Este fato é instigante, pois os Estados Unidos são muito desenvolvidos em todos os campos que poderiam contribuir nestas questões. Sem falar no design e na tipografia, a caligrafia, mesmo enquanto “arte”, ainda resiste atuante em solo americano com relativa organização e estrutura que buscam preservar e divulgar a escrita manual, assim como a sua história local. Muitos dos registros de nossa pesquisa foram possíveis graças às organizações locais, tais como a IAMPETH e as bibliotecas universitárias, com importantes acervos digitalizados e disponibilizados na rede internacional.

Apontamentos sobre os modelos brasileiros

Nossa pesquisa aponta que, no final dos anos 1800, o ensino nacional da escrita manual recebeu os modelos oriundos de Portugal, que por sua vez sofriam influências francesas e inglesas. Num segundo momento, como observado por Faria Filho, Vidal e Mortatti, passamos por influências predominantemente britânicas com a letra inglesa, que foi progressivamente substituída pelas letras americanas, principalmente nos modelos inclinados de Palmer. Ainda que

modestos, entendemos que houve desenvolvimentos locais, que foram híbridos e abasteceram-se de influências múltiplas. No próximo momento, passa a ocorrer um predomínio da letra cursiva vertical, cristalizada num modelo que lembra as formas de Palmer submetidas à verticalização de seu eixo.

Como aponta Heitlinger (2009), enquanto no Brasil se estabelece a cursiva vertical como modelo predominante, isso também ocorre no ensino português, tomando como base referencial a redonda francesa (*ronde*). No entanto, como foi também destacado pelo autor, estabelecer de maneira precisa a origem formal do modelo vertical é bastante complexo. Em nossa avaliação, os desenvolvimentos brasileiros parecem derivados em maior proporção de adaptações verticalizadas dos modelos americanos que, conforme Vidal (1998), eram os mais influentes naquele momento.

Apontamentos sobre o cenário atual dos modelos da escrita escolar brasileira

Conforme progredimos no campo desta investigação, o levantamento do cenário atual no campo do ensino escolar se mostrou o objetivo mais complexo de ser atingido.

O cenário atual no campo de ensino escolar começa a se estabelecer em meados dos anos 1980, principalmente a partir da adoção dos movimentos pedagógicos sociais, como o construtivismo.

Em linhas gerais, o construtivismo coloca o ensino das primeiras letras infantis de uma forma contextualizada com a realidade, de modo que a criança possa construir seu aprendizado a partir da sua realidade particular. Assim, indica-se que a criança precisa aprender a escrever a letra que ela enxerga no seu universo cotidiano, nas revistas, nas placas de sinalização, nos logotipos e nas ruas da cidade. Desta forma, a letra “bastão” é sugerida como a ideal para as crianças começarem o aprendizado, formando progressivamente seu desenvolvimento psicomotor. Num estágio posterior, por volta da terceira série primária, a criança estará preparada para desenvolver sua letra pessoal e cursiva. Como apontado por Silva (1996), entende-se que as letras cursivas necessitam de uma organização maior, pois são mais rápidas e ligadas, demandando um desenvolvimento motor mais desenvolvido. Suas ligações supostamente dificultam o processo de aprendizagem, visto que impedem a ação de levantar o lápis do papel para investir a força no movimento da próxima letra.

Estes são todos pressupostos aparentemente adequados; no entanto, o que se mostra impreciso é a alegada simplicidade de um modelo de origem muito formal e que não estabelece

nenhum vínculo com o modelo cursivo subsequente. Estudos mais profundos, como os britânicos, indicam que o primeiro ensino de uma letra neutra e de alta razão geométrica, como a “bastão”, não facilita a formação de um estilo pessoal e expressivo, que naturalmente passará a ser cursivo (CLAYTON, 1999; SASSOON, 1999). Outro fato que constitui um cenário “aberto” é a predisposição do construtivismo em questionar a efetividade pedagógica do método e do modelo, sem colocar outros em seus lugares. Então, revela-se a lacuna deste momento: qual é o verdadeiro modelo de letra de imprensa adotado pelos atuais livros de alfabetização linguística que apoiam as práticas construtivistas no ensino primário nacional?

Procurando estabelecer limites mais precisos, buscamos informações no *Guia de Livros Didáticos: PNLD 2010: Letramento e Alfabetização / Língua Portuguesa*, editado pelo Ministério da Educação em 2009. Este guia aponta as cartilhas e livros de apoio didático avaliados e indicados pelo órgão. Logo em suas primeiras páginas explica que a escolha das coleções de alfabetização que as escolas públicas utilizarão no ano letivo de 2010 ocorre no momento final do processo de ampliação do ensino fundamental para nove anos em todo o país, em decorrência da Lei 11.274, de 06/02/2006 (PNLD, 2009).

Segundo o guia, os “cinco anos iniciais” do ensino fundamental são decisivos para as crianças e, entre outros compromissos, precisam “garantir o seu acesso qualificado ao mundo da escrita e à cultura letrada em que vivemos, sem, no entanto, desconsiderar sua cultura de origem [...]”. (PNLD, 2009, p. 16)

Aparentemente muito bem articulado e formulado, o guia discute extensamente os aspectos da “alfabetização linguística”, indicando a necessidade da qualidade na produção escrita do aluno:

Nesse contexto, o letramento e a alfabetização linguística, de um lado, e a alfabetização matemática, de outro, têm se revelado como demandas nucleares, o que lhes têm conferido o papel de eixos orientadores, tanto das reorganizações curriculares para o primeiro segmento, quanto da formação docente continuada, ou mesmo de avaliações oficiais de rendimento, como a Provinha Brasil. Assim, o ensino-aprendizagem de cada um dos componentes curriculares vem sendo abordado, nas orientações oficiais, do ponto de vista de sua contribuição para a consecução do objetivo central de inserir a criança, da forma mais qualificada possível, na cultura da escrita e na organização escolar, garantindo sua plena alfabetização, tanto linguística quanto matemática, nos dois ou três primeiros anos. (*idem*, p. 16)

Em seguida, o texto oficial explica a reorganização do primeiro segmento do ensino fundamental do país, que compreende os dois primeiros anos de escolarização, onde o aluno recebe as instruções das primeiras letras apoiado pelas “coleções de alfabetização para uso individual”.

Na segunda etapa – que, no âmbito do PNLD, estende-se do terceiro ao quinto anos – trata-se de levar o aluno à consolidação do processo de letramento e de alfabetização. Na defesa do segundo segmento, o texto destaca que: “Do ponto de vista dos eixos orientadores do processo de reorganização do ensino fundamental, esses três anos têm sido entendidos como o período de consolidação do processo de alfabetização linguística e matemática da criança.” (*idem*, p. 17)

Como podemos ver, o contexto atual do ensino fundamental brasileiro encontra-se numa reformulação estrutural de base, ainda conformado pelos ideais psicolinguísticos típicos do construtivismo, onde discussões ou recomendações quanto a adequação de modelos são deixadas em aberto, proporcionando às escolas um livre arbítrio na escolha dos modelos de escrita adotados em seu currículo. Na prática, tanto o ensino da escrita quanto a recomendação de inserir a criança “da forma mais qualificada possível na cultura da escrita” são generalizados.

Ainda no PNLD 2010, são as resenhas das coleções alfabetizadoras que nos dão outros indícios para tentarmos estabelecer com mais nitidez um possível cenário dos modelos de ensino no final da primeira década do século XXI. Em algumas destas resenhas, encontramos a defesa da preparação para a leitura e produção escrita em diferentes tipos de letra: imprensa, bastão e cursiva; maiúsculas e minúsculas (pp. 78, 129, 134).

Embora identifiquemos o predomínio dos modelos de imprensa e cursivo, no que tange aos métodos para aquisição da escrita nas escolas brasileiras, o que se percebe nos dias atuais é a ausência de métodos fechados, assim como de uma reflexão aprofundada sobre a adequação dos modelos de escrita utilizados. Isso acaba, muitas vezes, causando uma certa desorientação entre os professores. Um bom exemplo disso pode ser percebido no artigo virtual produzido pelas pedagogas e professoras de alfabetização Janaína Albani Dias e Renata Brogni da Silva onde é discutido o uso da letra imprensa ou a letra cursiva no ensino escolar:

A escola, nos últimos anos, foi bastante surpreendida pelas inovações dos campos da ciência e da tecnologia. Com esses avanços, muitas teorias acerca da aprendizagem e do desenvolvimento cognitivo, da leitura, da escrita e da alfabetização foram sendo complementadas, discutidas e reconstruídas, necessitando trazer consigo reformulações dos métodos educacionais. Pensando nessas mudanças, questionamos: será que, além de todas as dificuldades que os alunos já enfrentam no processo de alfabetização, eles têm a necessidade de aprender a ler e escrever a letra cursiva, cuja utilização nos tempos atuais encontra-se quase que exclusivamente na escola? Pois não a encontramos em nenhum outro lugar no contexto social? Por que a maioria dos professores continuam trabalhando com a letra cursiva, exigindo esta aprendizagem, muitas vezes como critério de aprovação? Em função desta contradição (aprendizagem em letra cursiva X contexto social em letra bastão), *identificamos a necessidade de uma pesquisa aprofundada*, já que *na literatura atual não há quase nada que se refira diretamente a este assunto*. Gostaríamos de salientar a relevância deste artigo para a educação, pois verificamos

ser este um assunto bastante polêmico entre professores. Assim, esperamos que contribua e auxilie os professores alfabetizadores para que melhor desempenhem seu trabalho. (DIAS; SILVA, 2006, p. 1) (Grifos nossos)

Frente ao cenário de inovações tecnológicas, é proposto o fim do ensino da letra cursiva na alfabetização, enquanto é defendida a aproximação da letra humana à letra produzida pela máquina, assim como foi proposto no final do século XIX, com o advento da escrita vertical em detrimento da inclinada. E é justamente neste cenário que o nosso ensino da escrita se encontra, baseado num modelo cursivo vertical precedido por outro racional, neutro e geometrizado.

O artigo de Dias e Silva nos chama a atenção para a importância de um amplo estudo sobre os modelos de ensino da escrita no Brasil. Longe de ser um consenso, esta é uma questão atual, e sua resposta implica um debate sobre a adequação das formas das letras, eficiência dos modelos e eficácia da técnica. Neste momento, estamos falando a respeito de um campo também estudado por designers, que poderiam contribuir auxiliando os professores alfabetizadores brasileiros na tarefa de ensinar as primeiras letras.

Ao contrário do que acontece em países como a Inglaterra, onde modelos de escrita escolar são discutidos em âmbito multidisciplinar e criados por profissionais do design, caligrafia, letreiramento, tipografia e escrita manual⁵⁰, no Brasil são raras, ou inexistentes, as propostas de modelos de escrita desenvolvidos por designers.

É o fim da escrita manual?

Quando iniciamos nossa pesquisa, em meados de 2009, vislumbrávamos um fechamento da dissertação que poderia propor o questionamento sobre qual seria o modelo mais adequado para o contexto do ensino escolar em pleno século XXI. No entanto, outra questão já se encontrava formulada.

A letra manual encontra-se mais uma vez sob uma profunda mudança de paradigma, e precisamos prepará-la para atender a necessidade de expressão pessoal perante as inovações apresentadas pelas novas mídias. Entendemos que esta questão ainda se mostra articulada de maneira bastante precária no Brasil, sendo necessária a adequação do modelo de ensino, que

⁵⁰ Em países como Estados Unidos e Inglaterra, *calligraphy* e *handwriting* constituem campos distintos, mas interdisciplinares. Enquanto *calligraphy* está relacionada à arte da escrita ornamentada, *handwriting* direciona para o estudo da escrita humana cotidiana.

não pode estar debruçado sobre uma tradição de mais de um século, tradição que não foi contextualizada dentro de nossa cultura e particularidade linguística.

Assim como, no início do século XX, a máquina de escrever se apresentava como paradigma da escrita manual, mais uma vez o avanço da tecnologia vem desferir um duro golpe na determinação de aprender a escrever de próprio punho. Desta vez, é o computador e a mídia digital que se interpõem entre o homem, a caneta e o papel. É possível prever que o *e-mail* vá acabar com a correspondência pessoal manuscrita, que o *Twitter* e o *SMS* vão acabar com os bilhetes pessoais rápidos, que o *Kindle* e o *iPad* vão acabar com o livro de texto... Ainda na virada deste século, alguns até profetizavam o fim da linguagem escrita. Como por exemplo, Luiz Carlos Cagliari:

Com relação aos sistemas de escrita, está em jogo a sempre presente luta entre escrita ideográfica e fonográfica e entre escrita pictográfica e escrita não-figurativa. Do ponto de vista teórico, não há nada a acrescentar: os usos da escrita até hoje já exploraram bastante as possibilidades de todos os sistemas. Porém, há um problema novo aqui. [...], se imaginarmos que, no futuro, vamos escrever através de computadores, o ato de escrever terá muitas características próprias, diferentes das que usamos hoje, a começar pelo não uso de caneta e papel. O mundo da imagem estará em plena forma e as palavras escritas, na maioria das vezes, não passarão de simples rótulos para tarefas específicas que o computador realizará. Ler uma obra literária, produzida com letras do alfabeto, será coisa do passado, uma coisa de arqueologia, assim como vemos, hoje, as escritas antigas, como a egípcia, a cuneiforme, os livros iluminados da Idade Média, etc. As histórias serão contadas através da fala gravada. (CAGLIARI, 1999, p. 221)

O autor vai ainda mais longe: “[...] a imensa maioria dos livros tem nos papéis uma bomba-relógio. [...] O computador é o único que pode salvar o livro de sua extinção física e consequente extinção cultural” (CAGLIARI, 1999, p. 221).

Não compartilhamos dessas projeções do linguista Luiz Carlos Cagliari, professor do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, mas percebemos em sua bem-vinda provocação mais uma motivação para a presente pesquisa.

Muito próximo ao encerramento desta dissertação, a questão atingiu um patamar bem mais complexo. Numa certa noite, por volta do início de julho de 2011, amigos ligaram, chamando nossa atenção para o fato de o assunto que estudávamos estar invadindo a pauta dos telenoticiários nacionais. Logo, todas as revistas semanais, como *Época*, *Veja* e, mais recentemente, a revista *Piauí*, estariam dedicando suas páginas para discutir a notícia que estarrecia o mundo: os Estados Unidos estavam desobrigando suas escolas do ensino da escrita cursiva.

Corremos a rede em busca dos relatos a partir de fontes primárias e encontramos no *BBC mobile* a notícia, de 12 de julho de 2011, que relatava que o estado norte-americano de Indiana não mais exigiria o ensino da escrita cursiva em suas escolas primárias. Por outro lado, buscaria intensificar o ensino das habilidades da digitação básica através dos teclados de computadores, muito mais úteis no mercado de trabalho moderno...

Ainda segundo o informativo virtual da BBC, tal decisão é decorrente de uma resolução normativa emitida em junho de 2010 pelo *Common Core State Standards Initiative*, órgão que cuida da consistência metodológica das escolas norte-americanas. Na resolução que, segundo a fonte, será adotada por todos os estados norte-americanos, o órgão regulador deixa de mencionar qualquer orientação ou obrigatoriedade do ensino da escrita manual.

É importante salientar que a notícia não discute um modelo específico, apesar de citar a “escrita cursiva”, o fato trata da escrita manual em si. As autoridades do estado de Indiana afirmam que a resolução que sugere um desempenho de digitação computacional em torno de três páginas por aula, esperado dos alunos na faixa etária dos 11 anos, retira o tempo das instruções de caligrafia: “Muitas escolas têm dito simplesmente que não há tempo suficiente de ensinar ambas as coisas às crianças”, teriam declarado as autoridades, segundo a BBC⁵¹.

Invariavelmente, todas as nossas fontes que analisam a escrita no contexto do século XXI, como Clayton (1999), Florey (2009), Mediavilla (2005) e Thornton (1996), discutem os impactos das novas mídias na escrita manual. E todas ressaltam a importância de prepará-la para este novo contexto.

Com certeza, nossa produção de escrita textual será muito afetada – alguns falam da invasão das abreviaturas tão comuns nos meios digitais, entre outras possibilidades ainda desconhecidas. No entanto, podemos pensar que propagar o fim da escrita manual é muito alarmista. Não poderemos abrir mão de algo que significou o próprio estabelecimento da humanidade, conforme declararam Costa e Raposo (2010).

Podemos pensar que, num ambiente muito mais livre de pressões sociais e econômicas, no qual a tipografia faz parte de uma realidade diária, visto que podemos escolher a nossa fonte preferida para os e-mails do dia, a escrita pode funcionar de forma muito mais intensa como uma expressão da personalidade de seu autor.

⁵¹ A notícia está disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-14121541>. Acesso em: 15 de julho, 2011.:

Assim como a invenção da calculadora não retirou o ensino da matemática dos currículos escolares, não poderemos abrir mão de uma disciplina tão importante para o desenvolvimento cognitivo das nossas crianças.

O lápis e o papel não pifam! Estas duas ferramentas são das mais importantes na história da comunicação moderna. São baratas, não consomem luz nem bateria, não precisam de sistemas operacionais, nem de *upgrades*. Seu único *software* é a nossa capacidade de poder escrever com a mão. Este conjunto é muito rápido, efetivo e eficiente.

De posse de um olhar mais otimista, poderemos enxergar nos novos tempos uma grande oportunidade de colocarmos a escrita manual sob uma nova perspectiva. Em igual importância, cresce a necessidade de revisarmos a história das nossas tradições para podermos tirar proveito de tudo que pudemos aprender no passado. Ao final desta trajetória, esperamos que este trabalho, tão emocionante para todos que compartilharam do nosso entusiasmo com a história do ensino das nossas primeiras letras escolares, possa contribuir de alguma forma. E que demonstre também como o olhar singular do designer envolvido com os estudos tipográficos pode ser um importante agente na formação de modelos de escrita apropriados aos novos tempos e assistidos pelas mais avançadas tecnologias.

Não buscamos criticar métodos de ensino em nosso país, apenas levantar questões que julgamos importantes. As inovações tecnológicas também nos trazem mais condições de desenvolver iniciativas próprias e aplicá-las no ensino de nossa língua, de acordo com as suas características e particularidades. Entre estas inovações, podemos citar a tecnologia *OpenType*⁵² de programação tipográfica, que vem aumentando a capacidade das fontes digitais em simular a escrita humana, na amplitude da sua gestualidade e cursividade.

⁵² O *OpenType* é um projeto iniciado em 1995; desenvolvido em conjunto pela Microsoft e Adobe, produziu um novo formato de programação tipográfica, na realidade, um híbrido dos formatos existentes em uma nova extensão. O formato *OpenType* é mais versátil, compatível com ambas as plataformas —Macintosh e PC— e permite o desenvolvimento de um amplo conjunto de caracteres. Uma única fonte tipográfica pode conter até 65 mil glifos, enquanto os formatos anteriores —*truetype* e *postscript*, baseados no padrão de codificação ISO 8859 — alcançavam apenas 256 desenhos.



O Brasil é um grande país

REFERÊNCIAS

AMBLESIDE ONLINE LIBRARY. Disponível em:

<<http://www.amblesideonline.org/library.shtml>>. Acesso em: 8 abr. 2011.

ANDRÉ, J.; GIROU, D. Father truchet, the typographic point, the romain du roi, and titlings.

TUGboat, v. 20, n. 1, p. 8-14, 1999. Disponível em: <<http://www.tug.org/TUGboat/Articles/tb20-1/tb62andr.pdf>>. Acesso em: 01 jul. 2011.

ARANHA, M. L. A. *História da educação*. São Paulo: Moderna, 1994.

BAINES, P.; HASLAM, A. *Tipografía: función, forma y diseño*. Barcelona: G. Gili, 2005.

BAPTISTA, M. I. Currículo e ensino: uma leitura paralela nas escolas régias e nas escolas regimentais na província de Trás-os-Montes. *Sísifo: Revista de Ciências da Educação*, n. 1, p. 85-112, set./dez. 2006. Disponível em: <<http://sisifo.fpce.ul.pt>>. Acesso em: 07 jul. 2011.

BARNES, A. S. *Barnes's national vertical penmanship*. New York: American Book, 1899.

BBC MOBILE. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-14121541>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

BENSON, J. H. *The first writing book: Arrighi's Operina*. New Haven: Yale Univ. Press, 1970.

BICKHAM, G. *George Bickham's penmanship made easy: young clerks assistant*. New York: Dover, 1997.

_____.; HOFER, P. *The universal penman: engraved by George Bickham*. London, 1743. London: Dover, 1968.

BIERUT, M. et al. *Looking closer: critical writings on graphic design*. New York: Allworth Press, 1994. Introdução de Steven Heller.

BILLINGSLEY, M. *The pens excellencie or the secretaries delighe*, 1618. Disponível em: <<http://scriptorium.english.cam.ac.uk/handwriting/history/billingsley/manual.php>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

BLACKWELL, L. *Tipografia del siglo XX*. Barcelona: G. Gili, 2004.

BRANDS OF THE WORLD. Disponível em: <<http://www.brandsoftheworld.com/>>. Acesso em: 8 jun. 2011.

BRINGHURST, R. *Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRINGHURST, R. *A forma sólida da linguagem*. São Paulo: Rosari, 2004.

BRITANNICA ACADEMIC EDITION. Disponível em: <<http://www.britannica.com>>. Acesso em: mar./ago. 2011.

BURKE, P. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

_____. *O renascimento italiano*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

CAGLIARI, L. C. *Alfabetizando sem o bá-bé-bi-bó-bu*. São Paulo: Scipione, 1998.

_____. A escrita do século XXI (ou, talvez, além disso). In: MASSINI-CAGLIARI, G.; CAGLIARI, L. C. *Diante das letras: a escrita na alfabetização*. São Paulo: ALB/FAPESP: Mercado de Letras, 1999.

CALLIGRAPHY. In: ENCYCLOPÆDIA Britannica. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/89906/calligraphy>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

CENTRO DE REFERÊNCIA EM EDUCAÇÃO MARIO COVAS. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/obj_a.php?t=cartilhas01>. Acesso em: ago. 2009/ago. 2011.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

CEZANI, V. L.. Coletânea com atividades sequenciadas para o processo de alfabetização. Material Didático apresentado à Secretaria de Estado da Educação (PR) – como resultado dos estudos realizados no Programa de Desenvolvimento Educacional (PDE). 2008, Maringá, PR. Disponível em: <www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/276-2.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2010.

CHARTIER, A. M. Alfabetização e formação dos professores da escola primária. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 4-12, maio/ago. 1998.

_____. Exercícios escritos e cadernos de alunos: reflexões sobre práticas de longa duração. In: _____. *Práticas de leitura e escrita: história e atualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. ; CLESE, C.; HEBRARD, J. *Ler e escrever: entrando no mundo da escrita*. Porto Alegre: Artes Medicas, 1996.

CLARK, J. U. A primeira república, as escolas graduadas e o ideário do iluminismo no campo da história da educação. In: LOMBARDI, J.; SAVIANI, D.; NASCIMENTO, M. I. M. (Org.). *Navegando pela história da educação brasileira*. Campinas: HISTEDBR, 2006. p. 1-7.

CLAYTON, E. A history of learning to write. In: WILCOX, T.; CLAYTON, E. (Ed.). *Handwriting: everyone's art*. Ditchling: Ditchling Museum, 1999. p. 9-18. Disponível em: <www.ejf.org.uk/Resources/ejhandw.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2011.

COSTA, J.; RAPOSO, D. *A rebelião dos signos: a alma da letra*. Lisboa: Dinalivro, 2010.

COYPEL, A. et al. *Medailles sur les principaux evenements du regne de Louis Le Grand: avec des explications historiques*. Paris: L'Imprimerie Royale, 1702. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books/download/Médailles_sur_les_principaux_événements.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2011.

CRESCI, G. F. *Il perfetto scrittore*. Rome, 1570. Nieuwkoop: 1972. [Facsimile].

D'NELIAN MANUSCRIPT. Disponível em: <<http://www.dnealian.com>>. Acesso em: jun. 2011.

DAY, L. F. *Penmanship of the XVI, XVII & XVIIIth centuries*. London: B. T. Batsford, 1911. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/cu31924029485293>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

DEUS, J. *Cartilha maternal* ou, arte da leitura. 1. ed. Lisboa: Magalhães & Moniz, 1876.

_____. *Cartilha maternal: arte da escrita*. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1896.

DEVROYE, L. *Oh, it's not a circle*. Montreal: McGill University, 2009. Disponível em: <<http://cg.scs.carleton.ca/~luc/oh/oh.html>>. Acesso em: 22 jul. 2011.

DIAS, J. A.; SILVA, R. B. Alfabetização: letra imprensa X letra cursiva. *Psicopedagogia On-line: Educação e Saúde*, out. 2006. Disponível em: <<http://www.psicopedagogia.com.br/opiniaio/opiniaio.asp?entrID=541>>. Acesso em: 28 maio 2009.

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. L. R. *Art de l'écriture*. In: L'ENCYCLOPEDIE Diderot & D'Alembert. Paris: Bibliothèque de l'Image, 2002.

DODD, R. *From Gutenberg to opentype: an illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*. Cambridge: Ilex Press, 2006.

DONDIS, A. D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DREYFUS, J. *The work of Jan van Krimpen*. London: Sylvan, 1952.

DUARTE, K.; ROSSI, K.; RODRIGUES, F. O processo de alfabetização da criança segundo Emilia Ferreiro. *Revista Científica Eletrônica de Pedagogia*, Garça, SP, ano 6, n. 11, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.revista.inf.br/pedagogia/pages/artigos/edic11-anovi-art02.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2010.

DUKE UNIVERSITY LIBRARIES DIGITAL COLLECTIONS. Disponível em: <<http://library.duke.edu/digitalcollections>>. Acesso em: 6 abr. 2010.

ESTEVES, I. L. A trajetória dos conceitos caligrafia e escrita. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 1., 2000, Rio de Janeiro, RJ. *Anais...* Vitória, ES: UFES/PPGE, 2000. Disponível em: <www.sbhe.org.br>. Acesso em: 28 jan. 2010.

ESTEVES, R. *O design brasileiro de tipos digitais: a configuração de um campo profissional*. São Paulo: Blücher, 2010.

FAIRBANK, Alfred. *A book of scripts*. London: Pelican Books, 1968.

_____. *A handwriting manual*. London: Faber and Faber, 1954.

_____.; WOLPE, B. *Renaissance handwriting: an anthology of italic scripts*. Cleveland: World Publ., 1960.

FARIA FILHO, L. M. Cultura e prática escolares: escrita, aluno e corporeidade. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 103, p. 136-149, mar. 1998.

_____. Instrução elementar no século XIX. In: LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 135-150.

_____.; VIDAL, D. G. Os tempos e os espaços escolares no processo de institucionalização da escola primária no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*, n. 14, p. 19-34, maio/ago. 2000.

FARIAS, P. L. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN – P&D DESIGN, 6., 2004, São Paulo. *Anais...* Vitória, ES: UFES/PPGE, 2004.

FERREIRO, E. *Reflexões sobre alfabetização*. 25. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

_____.; TEBEROSKY, A. *Psicogênese da língua escrita*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

FIGUEIREDO, M. A. *Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. Fac-símile de: Lisboa, Portugal: Oficina de Bernardo da Costa Carvalho, 1722.

FLOREY, K. B. *Script and scribble: the rise and fall of handwriting*. New York: Melville House, 2009.

FOLSOM, R. *The calligraphers' dictionary*. New York: Thames & Hudson, 1990.

FONSECA, J. *Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros*. Porto Alegre: Bookman, 2008.

FOSTER, V. *New civil service copy-books: medium series*. Londres: Blackie & Son, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.fulltable.com/vts/a/artman/wr.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2011.

FRANCO, A. *Método de caligrafia "De Franco": sempre é tempo...* 9. ed. São Paulo: Edição do Autor, 1942.

FREIRE, P. *Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. Carta de Paulo Freire aos professores. *Estudos Avançados*, v. 15, n. 42, p. 259-268, 2001.

_____. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRUTIGER, A. *El libro de la tipografía*. Barcelona: G. Gili, 2007.

GAUDENCIO JUNIOR, N. *A herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Rosari, 2004.

GAYER, O. A.; SOUZA, B. D. P. *Queres ler?* 33. ed. Porto Alegre: Livr. Selbach, 1919.

GODINHO, D. G. *Caderno popular caligráfico Godinho: caderno 1: letra direita*. Lisboa: P. Guedes & Saraiva, [190-?].

GOIS JUNIOR, E. *Os higienistas e a educação física: a história dos seus ideais*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2000.

GOLDBERG, J. *Writing matter: from the hands of the english renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

GONZALES, E. N.; RUSCHEL, R. M.; BRAUN, F. E. *Cartilha do guri*. Porto Alegre: Tabajara, 1962.

_____.; _____.; _____. *E. Cartilha do guri: manual do professor*. Porto Alegre: Tabajara, 1968.

GUIA de livros didáticos: PNLD 2010: letramento e alfabetização / língua portuguesa. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2009. 352 p.

HANDWRITING WITHOUT TEARS. Disponível em: <<http://www.hwtears.com/hwt>>. Acesso em: jun. 2011.

HARRIS, D. *The art of calligraphy*. London: Dorling Kindersley, 1995.

HÉBRARD, J. Des écritures exemplaires : l'art du maître écrivain en France entre XVI^e et XVIII^e siècle. *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, v. 107, n. 2, p. 473-523, 1995.

HÉBRARD, J. A escolarização dos saberes elementares na época moderna. *Teoria & Educação*, n. 2, p. 65-110, 1990.

HÉBRARD, J. La scolarisation des savoirs élémentaires à l'époque moderne. *Histoire de l'Éducation*, v. 38, n. 38, p. 7-58, 1988.

HEITLINGER, P. Escolar: uma fonte contemporânea para aprender a escrever e ler. *Cadernos de Tipografia*, n. 14, mar. 2009. Disponível em: <<http://tipografos.net/cadernos/CT14-Escolar.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2009.

HILDEBRAND, A. *Cartilha de Bitu*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

HUNTER, D. *Papermaking: the history and technique of an ancient craft*. London: Dover, 1978.

INTERNATIONAL ASSOCIATION OF MASTER PENMEN AND TEACHERS OF HANDWRITING (Estados Unidos). Disponível em: <<http://www.iampeth.com/books.php>>. Acesso em: jun. 2011/ ago. 2011.

INTERNET ARCHIVE: digital library of free books. Disponível em: <www.archive.org>. Acesso em: ago. 2009/ago. 2011.

JACKSON, D. *The story of writing*. New York: Taplinger, 1981.

JACKSON, J. *The theory and practice of handwriting*. New York: W. Beverley Harison, 1894. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/theorypracticeof00jackrich>>. Acesso em: 03 ago. 2010.

JOHNSON, A. F. *Type designs: their history and development*. Londres: A. Deutsch, 1966.

JOHNSTON, E. *Formal penmanship and other papers*. London: Lund Humphries, 1971.

_____. *Lessons in formal writing*. Edited by Heather Child and Justin Howes. New York: Taplinger, 1986.

_____. *Writing & illuminating & lettering*. New York: Dover, 1995.

JONG, C. W.; PURVIS, A. W.; THOLENAAR, J. (Ed.). *Type: a visual history of typefaces & graphic styles*, v. 1: 1628-1900. Köln: Taschen, 2009. v. 1.

_____.; _____.; _____. (Ed.). *Type: a visual history of typefaces & graphic styles*, v.2: 1901-1938. Köln: Taschen, 2010.

KIERMEIER-DEBRE, J.; VOGEL, F. F. *Johann Theodor de Bry: neju kunstliches Alphabet 1595*. Ravensburg: Ravensburger, 1997.

KRUEL, Y. B. P. L. *Cartilha moderna*. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1964.

LAWSON, A. *Anatomy of a typeface*. Boston: D. R. Godine, 2005.

LEVEÉ, J.-B. *Romain du roi: épreuve des caractères de l'Imprimerie Royale (1760)*. Paris, 2008. Disponível em: <<http://www.jblt.co/resources/romain-du-roi-epreuve-des-caracteres-de-imprimerie-royale-1760>>. Acesso em: 16 jul. 2011.

LIBRARY OF CONGRESS. Disponível em: <<http://www.loc.gov>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

LIMA, B. A. *Caminho suave: alfabetização pela imagem*. 129. ed. São Paulo: Caminho Suave, 2010.

LISTER, C. C. *Muscular movement writing : manual*. New York: The Macmillan Company, 1916. Breinigsville/USA:Kessinger Publishing's, 2009.

LOPES, E. M. T.; FARIA FILHO, L. M.; VEIGA, C. G. (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LOURENÇO FILHO, M. B. *Cartilha do povo*. 956. ed. São Paulo. Melhoramentos, 1954.

_____. *Upa, cavalinho!*: série Pedrinho. São Paulo. Melhoramentos, 1962.

LUPTON, E. *Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

MACMILLAN, N. *An A-Z of type designers*. New Haven: Yale Univ. Press, 2006.

MAGNANI, M. M. Testes ABC e a fundação de uma tradição: alfabetização sob medida. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, n. 31, p. 145-169, jul./dez. 1996.

MANDEL, L. *Escritas, espelhos dos homens e das sociedades*. São Paulo: Rosari, 2007.

MANDRONI, H. *Meu livrinho*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1952.

MARQUES, O. I. *Escrita brasileira: 1, 2, 3, 4 e 5*. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

MARTIN MONTESINOS, J. L.; MAS HURTUNA, M. *Manual de tipografia: del plomo a la era digital*. València: Campgràfic, 2005.

McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MEDIAVILLA, C. *Caligrafia: del signo caligráfico a la pintura abstracta*. València: Campgràfic, 2005.

_____. *Histoire de la calligraphie française*. Paris: A. Michel, 2006.

MEGGS, P. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORISON, S. *American copybooks: an outline of their history from colonial to modern times*. Philadelphia: W. Fell Co. Printers, 1951.

_____. *Early italian writing-books: Renaissance to Baroque*. Boston: DR. Godine, 1990.

_____. *Letter forms, typographic and scriptorial*. London: Nattali & Maurice, 1968.

_____. *On type designs, past and present: a brief introduction*. London: E. Benn, 1962.

_____. *A tally of types*. Boston: D. R. Godine, 1999.

MORTATTI, M. R. L. Alfabetização e modernidade no Brasil. *Leitura: Teoria & Prática*, n. 32, p. 54, dez. 1998.

_____. Cartilha de alfabetização e cultura escolar: um pacto secular. *Cadernos Cedes*, n. 52, p. 41-54, 2000.

_____. *Educação e letramento*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

_____. História dos métodos de alfabetização no Brasil. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/Ensfund/alf_mortattihisttextalfbbr.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2009.

_____. Uma proposta para o próximo milênio: o pensamento interacionista sobre alfabetização. *Presença Pedagógica*, v. 5, n. 29, p. 20, set./out. 1999.

_____. et al. Cartilhas de professores paulistas do início do século XX e a conformação de práticas de alfabetização no Brasil. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 2., 2009, Rio de Janeiro, RJ. *Anais...* Niteroi: UFF, 2009. Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/M_R_Mortatti.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2011.

MOSLEY, J. Cresci and the baroque letter in Rome. In: TYPOGRAPHY papers 6: the classical tradition in letters. London: Hyphen, 2006. p. 115-155.

MUIR, P.H. The bickhams and their universal penman. *The Library*, v. 4, n. 3-4, p. 162, 1944.

NEWLANDS, A. F.; ROW, R. K. *The natural system of vertical writing*. Boston: DC Heath, 1896. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/teachersmanualto00newliala>>. Acesso em: 02 ago. 2009.

OGG, Oscar. *The 26 Letter*. New York: T. Y. Crowell, 1962.

_____. *Three classics of Italian calligraphy*: an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente and Palatino. New York: Dover, 1953.

OLIVEIRA, M. *Nova cartilha analítico-sintética*. 169. ed. São Paulo. Melhoramentos, 1951.
OSLEY, A. S.; WOLPE, B. *Scribes and sources*: handbook of the chancery hand in the sixteenth century. Texts from the writing-masters. Boston: DR Godine, 1980.

PALMER, A. N. *The Palmer method of business writing*. New York: A. N. Palmer, 1915.

_____. *The Palmer method of business writing*. New York: The A. N. Palmer, 1935. Disponível em: <http://www.iampeth.com/books/palmer_method_1935/palmerMethod_1935_index.php>. Acesso em: 20 ago. 2009.

PASSOS, L. *Caderno de caligrafia*: 1ª série e caderno de caligrafia: 2ª série. São Paulo: Scipione, 1996.

PENELA, J. R. *Los tipos cursivos*: orígenes y evolución. [Madrid?], 2006. Disponível em: <<http://www.unostiposduros.com/los-tipos-cursivos-origenes-y-evolucion/>>. Acesso em: 30 jul. 2009.

PESSANHA, J. A. M. Humanismo e pintura. In: NOVAES, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 19-41.

PFLUGHAUPT, L. *Letter by letter*. an alphabetical miscellany. New York: Princeton Architectural Press, 2007.

- PORTA, F. *Dicionário de artes gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958.
- PROENÇA, A. F. Cartilha Proença. 79. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- RENNER, P. *El arte de la tipografía*. València: Campgràfic, 2007.
- RIBEIRO, V. M. Analfabetismo e alfabetismo funcional no Brasil. *Boletim INAF*, São Paulo, jul./ago. 2006.
- ROCHA, C. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari, 2002.
- ROCHA, C. G. N. *Caderno das crianças: caligrafia vertical*. São Paulo: Melhoramentos, 1953.
- RUMJANEK, L. G. *Tipografia para crianças: um estudo de legibilidade*. 2009. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- SASSOON, R. *The acquisition of a second writing system*. Bristol: Intellect Books, 1995.
- _____. *The art and science of handwriting*. Bristol: Intellect Books, 2000.
- _____. *Handwriting: a new perspective*. Leckhampton: Stanley Thornes, 1990.
- _____. *Handwriting of the twentieth century*. London: Routledge, 1999.
- SASSOON, R. *The practical guide to calligraphy*. London: Mud Puddle Books, 2005.
- SASSOON FONTS: products for schools, teachers and parents: Disponível em: <http://www.clubtype.co.uk/fonts/sas/sasslist_ed.html>. Acesso em: jun. 2011.
- SATUÊ, E. *Aldo Manuzio*: editor. tipógrafo, livreiro. Cotia, SP: Ateliê, 2004.
- SCRIPTORIUM: medieval and early modern manuscripts online. Disponível em: <<http://scriptorium.english.cam.ac.uk>>. Acesso em: ago. 2009/ago. 2011.
- SERRATS, M.; CANO, P. *Typosphere: new fonts to make you think*. 1st ed. New York: Harpers Collins, 2007.
- SILVA, A. V. Bastão x cursiva, os prós e os contras de cada letra na alfabetização. *Revista Nova Escola*, São Paulo, ano 9, n. 99, p. 8-16, dez. 1996.
- SOARES, M. A reinvenção da alfabetização. *Presença Pedagógica*, v. 9, n. 52, p. 15-21, jul./ago. 2003.
- SPENCER, P. R. *Compendium of spencerian or semi-angular penmanship*. New York: Ivison, Phinney, 1866. Disponível em: <<http://www.iampeth.com/books.php>>. Acesso em: 05 ago. 2009.

_____. *New standard practical penmanship*. New York: I. B. T., 1887. Disponível em: <<http://www.iampeth.com/books.php>>. Acesso em: 05 ago. 2009.

_____. *Spencerian system of practical penmanship: theory book plus five progressive copybooks*. New York: Ivison, Phinney, 1874. (Edição fac-similar. Michigan: Mott Media, 1985).

_____. *Spencerian system of practical semi-angular penmanship*. New York: Ivison, Phinney, 1862. Disponível em: <<http://www.iampeth.com/books.php>>. Acesso em: 05 ago. 2009.

SPERANDIO, A. *Caligrafia: curso completo*. 5. ed. São Paulo: Livr. Teixeira, 1948.

STRIZVER, I. Do you believe in magic? *How Magazine*, v. 29, n. 1, p. 60-65, fev. 2007.

SULL, M. R. *Spencerian script and ornamental penmanship*. Prairie Village, Kansas: LDG Publishing, 1989. Disponível em: <<http://www.iampeth.com/books.php>>. Acesso em: 05 ago. 2009.

THE AMERICAN system of vertical writing. New York: American Book, 1894. Disponível em: <http://library.duke.edu/digitalcollections/ea_A0566/#info>. Acesso em: 30 mar. 2011.

THE BRITISH LIBRARY. Disponível em: <<http://www.bl.uk>>. Acesso em: ago. 2009 /ago. 2011.

THE VISUAL TELLING OF STORIES. Disponível em: <<http://www.fulltable.com/vts/c/calligraphy>>. Acesso em: 28 jul. 2011.

THORNTON, T. P. *Handwriting in America*. New Haven: Yale Univ. Press, 1996.

TSCHICHOLD, J. *Tipografia elementar*. São Paulo: Altamira Ed., 2007.

UNICODE STANDARD. *What is unicode?* Disponível em: <<http://www.unicode.org/standard/WhatIsUnicode.html>>. Acesso em: 18 maio 2009.

UNIVERSITY OF PITTSBURG DIGITAL LIBRARY. Disponível em: <<http://www.library.pitt.edu/books>>. Acesso em: set. 2010.

VIANA, F. *Caligrafia vertical: preliminar*, 1, 2, 3, 4, 5 e 6. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

VIDAL, D. G. Da caligrafia à escrita: experiências escolanovistas com caligrafia muscular nos anos 30. *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 126-140, jan./jun. 1998.

_____.; GVIRTZ, S. O ensino da escrita e a conformação da modernidade escolar: Brasil e Argentina (1880-1940). *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, v. 8, p. 13-30, 1998.

_____.; SOUZA, M. C. C. *A memória e a sombra: a escola brasileira entre o império e a república*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

VOET, L. *The golden compasses: the history of the House of Plantin-Moretus*. Amsterdam: Vangendt, 1969.

WILCOX, T.; CLAYTON, E. (Ed.). *Handwriting: everyone's art*. Ditchling: Ditchling Museum, 1999

WILLEN, B.; STRALS, N. *Lettering & type: creating letters and designing typefaces*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

WYSS, U. *Libellus valde doctus, utilis et elegans*, 1549. Disponível em: <<http://www.fulltable.com/vts/c/calligraphy/>>. Acesso em: 28 jul. 2011.

Z-B ZANER-BLOSER. Disponível em: <<http://www.zaner-bloser.com>>. Acesso em: jun. 2011.

ZANER, C. P. The Zaner method of arm movement writing: a new, true and tried method of teaching... Columbus: Zaner & Bloser, 1904. Disponível em: <http://www.iampeth.com/books.php>. Acesso em: 01 ago. 2011.