

Maryam: um projeto tipográfico manuscrito

Maryam: a script type design

Gomes, Ricardo Esteves; Bacharel em Desenho Industrial; Universidade Federal do Espírito Santo
ricardogomes@hotmail.com

Resumo

Este artigo descreve o processo de construção de um desenho tipográfico manuscrito chamado Maryam, desde seus primeiros esboços desenvolvidos com pena, passando pela tradução dos desenhos dos caracteres para o computador, trabalhando as relações entre letras, o desenvolvimento de algumas ligaturas e a posterior aplicação do tipo em massas de texto impressas. Por fim, fala sobre algumas possibilidades que as novas tecnologias podem oferecer para a melhor exploração da expressão caligráfica em um desenho tipográfico.

Palavras Chave: Tipografia, Caligrafia, Design Gráfico

Abstract

This article describes the construction process of a script typeface called Maryam, performing the first pen draws ever been developed, working the relationship there is from pen letter designs to computer letter designs, the relations between different letter combinations, the development of some ligatures and the application of the designed typeface into a text on a printed page. Finally, it talks about some possibilities that the new technologies can offer for a better exploration of the calligraphic expression in a typographic design.

Keywords: *Typography, Calligraphy, Graphic Design*

A tipografia é hoje um campo de estudo visivelmente importante para a atividade do design gráfico. Mas mesmo muitos séculos antes de usarmos o termo *design*, a tipografia já existia, e antes dela ainda, a caligrafia. Este trabalho é uma tentativa de resgate da expressão caligráfica na tipografia, para aplicação em massas de texto. Aqui, veremos um pouco do processo de construção de uma nova fonte tipográfica, preocupada com seus aspectos estéticos e funcionais.

Segundo Bringhust,

[...] a tipografia precisa freqüentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que ela seja lida, precisa contudo abdicar da mesma atenção que despertou. A tipografia que tem algo a dizer aspira, portanto, a ser uma espécie de estátua transparente. Outra de suas metas tradicionais é a durabilidade – não uma imunidade à mudança, mas uma clara superioridade em relação à moda. A melhor tipografia é uma forma visual que liga a atemporalidade ao tempo (BRINGHUST, 2005, p 23).

Foi observando manuscritos que iniciamos a pesquisa e logo vimos que poderíamos desenvolver uma fonte caligráfica adaptada ao formato digital dos computadores pessoais, que mantivesse uma leitura satisfatória. Percebemos que cada estilo de letras ao longo da história sempre esteve intimamente ligado aos modelos de pensamento de cada época, que foram influenciados por fatores culturais, econômicos e políticos. Entretanto, os desenhos de letras mais interessantes que existiram só foram possíveis devido à necessidade de expressão criativa de tipógrafos e calígrafos. Assim, vemos sentido em desenvolver mais um tipo, pela nossa própria necessidade de expressão criativa pessoal.

Assim como acontece com outras artes, a tipografia se alimenta de seu próprio passado. Ela pode fazê-lo com a insensibilidade de um saqueador de túmulos ou com a piedade da adoração cega dos antigos. Também pode fazê-lo de maneira sagaz, iluminada e profundamente criativa (BRINGHUST, 2005, p 110).

Parece-nos ser esse o grande desafio deste projeto tipográfico e da tipografia pós-moderna de uma maneira geral: desenvolver um desenho de tipo buscando referências do passado, trazendo-as à tona em forma de releitura, criando assim elementos novos para a cultura visual do presente. Para isso, tentamos buscar na caligrafia a fonte de energia para o desenvolvimento de um novo desenho tipográfico. Nossa intenção foi desenvolver o que hoje podemos chamar de fonte manuscrita. Entretanto, nosso foco não foi tão livre como, a princípio, é possível imaginar, pois tivemos a intenção de criar um desenho de letra que pudesse ser utilizado em pequenos textos contínuos, em pequenos corpos. Uma fonte manuscrita que funcionasse na diagramação de textos, e não só mais uma fonte *display* que pretendesse explorar o puro exercício de expressão formal.

Iniciando pela caligrafia

Foi então, estudando e experimentando os elementos da caligrafia, que começamos a desenvolver nosso raciocínio projetual. Procurávamos uma pena de ponta chata que nos oferecesse um traço com algum contraste fino/grosso, mas que esse não fosse demasiadamente acentuado. Com uma letra desenhada com uma modulação pequena, ficaria mais fácil reduzi-la, posteriormente, a um corpo pequeno – quando esta se tornasse desenho tipográfico – , sem a perda dos traços mais finos, mantendo sua legibilidade. A eleita para tal tarefa foi a Speedball C-4.

Utilizamos papel milimetrado para manter as letras dentro de um diagrama mínimo, que ficaria mais visível na marcação da altura-x do nosso alfabeto. Foi necessário exercício de meditação constante para repetir inúmeras vezes o desenho de uma determinada letra numa folha de papel, e depois a letra seguinte, e assim passar vários dias tentando manter uma unidade formal entre as diferentes letras do alfabeto.

Letra a

Vale ressaltar que aqui falaremos apenas sobre alguns casos interessantes que ocorreram ao longo do processo projetual. Por uma escolha totalmente arbitrária, decidimos desenhar as letras na ordem alfabética, começando pelas caixas-baixas. Sendo assim, a letra a foi a primeira a ser reinterpretada para o computador a partir do desenho manuscrito. Já observávamos que, embora nem todos os caracteres tivessem ligação direta da forma com o caractere seguinte, nossa fonte teria um certo ritmo de escrita cursiva. Isso implicaria uma questão projetual no desenho de cada letra, pois, aquelas que tivessem uma terminação que sugerisse continuidade do traço, teriam que fazer uma transição suave para a letra seguinte. Deparamo-nos com essa questão logo na primeira letra desenhada, e isso implicou uma modificação considerável na inclinação do seu traço terminal.

Esse caso se repetiu em várias outras letras, quando a inclinação original do último traço do caractere na caligrafia teve que ser modificado, aproximando-se mais da vertical, tornando-se paralelo à inclinação principal do alfabeto (cerca de 21° com a vertical). Na letra *a*, ainda, houve outra questão polêmica que foi a ponta entre a subida e a descida terminal da letra, que chamaremos de haste. Essa pequena ponta acabou se revelando muito pequena quando o texto era reduzido, o que fazia com que ela desaparecesse no papel e o desenho da letra não mantivesse sua fidelidade na redução. Essa haste do *a* acabou sendo modificada, tornando-se mais encorpada e harmônica com o todo na composição da letra. Outra questão pertinente, que também diz respeito ao seu traço terminal, foi como desenhar a ponta dessa terminação. Os primeiros desenhos foram feitos com a ponta afiada, como vemos no exemplo abaixo à esquerda, mas tivemos sérias dúvidas se essa seria a melhor solução. Como isso se comportaria em uma redução em corpo pequeno? O desenho ficaria sempre preservado? Para evitar esse tipo de problema

técnico, assim como para manter uma maior unidade visual no conjunto da letra, preferimos desenhar essa terminação com uma ponta redonda, como vemos no exemplo abaixo à direita. O mesmo princípio se aplicou a todas as letras do alfabeto que possuíam algum tipo de traço terminando em ponta, como as letras *c, d, e, g, h, i, j, k, l, m, n...* enfim, grande parte delas.



Caligrafia original do *a*



Primeiro desenho vetorial da letra, com haste pequena e quadrada e com terminal em ponta afiada.

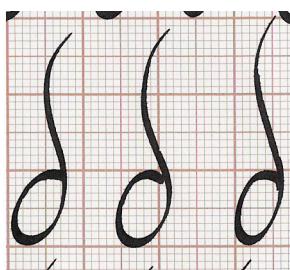
Segundo desenho da letra, com haste maior e arredondada e com terminal em ponta redonda.

Letra *d*

Testamos algumas formas distintas para a letra *d* durante o processo caligráfico. Por fim, fizemos a escolha pela letra *d2*, como podemos ver no exemplo abaixo. Esse movimento básico de traço ininterrupto do *d2* teve origem visivelmente nas escritas unciais, ganhando mais força e naturalidade nos escritos em minúsculas, na Irlanda do século 7º, quando a forma de *s* na ascendente se torna mais visível.



d1



d2

Letra *q*

A letra *q* foi outro caso bastante particular dentro do alfabeto Maryam. A forma escolhida foi inspirada no *q* da fonte manuscrita Zapfino, de Hermann Zapf, onde o traço descendente da letra faz uma curva ininterrupta, subindo até a ligação com a letra seguinte. A letra *q* do nosso alfabeto foi desenhada para ter uma ligação direta e suave com a letra *u*, uma vez que essa combinação de letras, tanto em português quanto em inglês, acontece em quase todos os casos em que o *q* aparece numa palavra. Assim, ela pode ser trabalhada quase como uma ligatura dividida em dois caracteres independentes.



Composição em Maryam. Destaque para a ligação direta da letra *q* com a letra *u*.

Letra *r*

O traço da letra *r* se mostrou de difícil execução na caligrafia, pois, dependendo de como era feito, a letra poderia se confundir com um *Y* ou um *n*. Teria que ser uma letra contida e cuidadosamente calculada. Essa preocupação trouxe visivelmente uma característica própria da letra herdada da caligrafia, que é a sua terminação em gota. Isso acontece no momento em que a mão pára repentinamente no papel, interrompendo o fluxo natural que geraria um *n*. Nessa parada repentina, a pena joga um pouco mais de tinta no papel, que fica acumulada em forma de gota na ponta do *r*, dando-lhe sua forma característica que vemos comumente em tipos diversos. Um caso muito semelhante ocorreria também na letra *c*.



Composição mostrando a relação entre a letra *r* e seu par posterior.

Letra *C*

A letra *C*, no nosso alfabeto, acabou assumindo duas formas distintas que poderiam ser utilizadas num texto. Uma delas – a forma do *C* convencional – foi feita a partir de nossas primeiras caligrafias e apenas foi traduzida para o desenho vetorial, tendo seu traço de fuga ajustado para se encaixar em harmonia com a letra seguinte, mantendo a expressão cursiva da fonte tipográfica. Outra versão do *C* foi feita a partir da observação de antigos manuscritos dos séculos 15 e 16, que utilizavam a abertura da letra se encaixando com seu par posterior.

Casa do Cavalo

Composição mostrando as duas variações da letra C numa mesma frase.

Uma variação para a letra s

Com todos os principais caracteres do alfabeto já desenhados, começaríamos a pensar em meios que trouxessem à Maryam um pouco mais da linguagem da caligrafia. A tipografia tende a restringir cada letra a um só desenho que se repete a cada vez que aparece em um texto. Algumas variações então começariam a ser pensadas. Como já vimos no caso da letra C, a letra s também ganhou uma versão alternativa mais alongada, que poderia ser utilizada livremente pelo editor, no texto.

assando carnes

Composição mostrando a utilização das duas variações da letra s.

Ligaturas lh e lt

Para uma melhor emulação da expressão caligráfica dentro da tipografia, sentimos a necessidade de ainda desenvolver algumas ligaturas. Essas duas foram feitas especialmente para resolver mais alguns problemas concretos da fonte. As combinações *lh* e *lt* originais causaram um certo ruído, pelo fato de suas hastes ficarem sobrepostas, gerando um desenho interno estranho aos olhos e indesejável para a leitura, como vemos no exemplo abaixo.

deu-lhes alta

Texto sem ligaturas.
É possível observar conflitos
nas combinações *lh* e *lt*.

deu-lhes alta

Texto com ligaturas.

Ligaturas *as, às, es, is e us*

A combinação de vogais com a letra *s* também é bastante recorrente na língua portuguesa. No caso da fonte Maryam, sentimos que as letras terminadas em linha cursiva ainda não estariam fazendo uma ligação totalmente fluida com o *s*. Para uma melhor aparência cursiva, percebemos que os traços terminais dessas vogais teriam que se ligar, nesse caso, com o topo de seu par posterior. Assim, foram elaboradas algumas ligaturas para suprimir mais essa deficiência de variação formal dos caracteres. Demos ênfase às vogais sem acento, mas todo o conjunto de caracteres derivados poderiam ser feitos posteriormente, como: *ãs, ás, és, ês, ós, ôs, õs e ús*.

Foram às Índias
e visitaram seus
mestres e gurus.

Texto composto utilizando as ligaturas *às, as, es, is e us*.

Ligaturas *st e sc*

Outras combinações em que a letra *s* se faz presente também foram feitas. Nesse momento, já começaríamos a desenhar algumas ligaturas totalmente “decorativas”, sem nenhuma função específica para resolver qualquer tipo de problema no texto, mas apenas para acrescentar mais possibilidades de elementos caligráficos na composição de textos na família Maryam. A primeira delas foi o par *st* – uma ligatura bastante comum em tipos romanos e itálicos diversos. Sua ligatura convencional ligaria o topo da letra *s* com o topo da letra *t*. No nosso alfabeto, entretanto, pelo fato de a letra *t* possuir altura igual aos demais caracteres com hastes ascendentes, a ligatura não ficaria bem construída se feita dessa forma. Preferimos ligar a letra *s* com o traço “horizontal” do *t*, criando, assim, um gesto manual com maior naturalidade. A ligatura *sc*, por sua vez, não faz parte de nenhum cânone tipográfico ou caligráfico. Criamos esse par pelo fato de ser uma combinação de letras também bastante comum na língua portuguesa. Sua função é somente criar um efeito do gesto manuscrito na composição das palavras, sem, contudo, prejudicar sua leitura.

castos de costas

Texto composto com a ligatura st.

isca de pesca

Texto composto com a ligatura sc.

Testando as texturas

Com algumas ligaturas prontas, partiríamos, finalmente, para alguns testes com massas de texto diagramadas. Pelo fato de a fonte Maryam ter ascendentes e descendentes longas, sua entrelinha normal apresentaria um grande espaço branco entre as principais letras que não possuem hastes. Assim, começaríamos a perceber que a textura de Maryam possui uma linha bem marcada pela altura-x das letras, com pequenos fios que parecem saltar da linha. Estes são gerados pelas longas hastes curvas, caudas e voltas que se movem inquietas ao longo da página impressa, como vemos na simulação abaixo.

Pelo fato de minha fonte ter ascendentes e descendentes longas, sua entrelinha normal apresentaria um grande espaço branco entre as principais letras que não possuem hastes. Assim, avaliando a textura da fonte Maryam, começaria a perceber que ela possui uma linha bem marcada pela altura-x regular das letras, com pequenos fios que parecem saltar da linha. Estes são gerados pelas longas hastes ascendentes e descendentes curvas, caudas e voltas que se movem inquietas ao longo da página impressa, como vemos neste texto corrido. Foram desenhados, ao todo, 26 minúsculas, o mesmo número de maiúsculas, 2 caracteres especiais de variação sobre uma mesma letra isolada, 15 ligaturas de pares de caracteres e vários sinais de pontuação, de que já perdi a conta.

Algumas conclusões

Ao final desse projeto tipográfico, fazemos algumas perguntas: De que maneira podemos traduzir a expressão caligráfica e suas inúmeras variações e sutilezas para um meio frio, mecânico e previamente calculado como a tipografia? Quais possibilidades a tecnologia dos computadores pessoais e os softwares de editoração digital poderiam nos oferecer para uma melhor exploração das variações possíveis na caligrafia, dentro de um projeto tipográfico? Os computadores, hoje, especialmente graças ao formato *opentype*, parecem conter em si o potencial para tais variações. Pares de letras já podem ser substituídos automaticamente por ligaturas previamente desenhadas. A fonte caligráfica Zapfino, de Hermann Zapf, já conta com esse recurso, onde existem quatro versões de desenho diferentes para cada letra. Assim, cada caractere pode ter inúmeros desenhos distintos com pequenas variações (típicas da caligrafia) que poderiam ser combinados de maneira completamente inesperada. Ainda vemos como recursos potenciais, que poderiam ser aprimorados pela tecnologia: Finais de linha que poderiam ter os traços de seus últimos caracteres alongados pela margem da página, ligaturas que poderiam ser feitas de um caractere da linha superior para um caractere da linha inferior... Enfim, são inúmeras as possibilidades que o meio digital poderia oferecer para o refinamento da expressão caligráfica dentro da tipografia. Isso, sem dúvida, jamais substituiria o talento manual de domínio das formas manuscritas dos calígrafos – como a princípio é possível, ingenuamente, imaginar –, mas acrescentaria novas possibilidades tecnológicas para a exploração da comunicação visual, através do desenho tipográfico e de sua composição na página impressa.

Referências

ANDERSON, Donald M. **Calligraphy: the art of written forms**. Dover Publications, 1992.

BERLINER, Eduardo. **Problems relating to the translation of a drawn letterform to a digital typeface**. 2003. Dissertação (masters of arts in typeface design) – University of Reading.

BRIEM, Gunnlaugur. Special issue on calligraphy. **Visible Language**, Cleveland, n. 1, v. 17, winter 1983.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design gráfico: do invisível ao ilegível**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000

HORCADES, Carlos. **A evolução da escrita: história ilustrada**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

McLEAN, Ruari. **Typographers on type**. New York: Lund Humphries Publishers, 1995

SMEIJERS, Fred. **Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now**. London: Hyphen Press, 1996.

TRACY, Walter. Type design classification. **Visible Language**, Cleveland, n. 1, v. 5, winter 1971.

Tupigrafia, São Paulo, n. 4, out. 2003.

Tupigrafia, São Paulo, n. 5, jul. 2004.

Tupigrafia, São Paulo, n. 6, mar. 2005.

ZAPF, Hermann. Future Tendencies in Type Design: The Scientific Approach to Letterforms. **Visible language**, Cleveland, n. 1, v. 19, winter 1985.