



Gramado – RS

De 29 de setembro a 2 de outubro de 2014

CRESCI, O RENOVADOR DOS MODELOS CALIGRÁFICOS ITALIANOS

CRESCI, THE REFORMER OF ITALIAN CALLIGRAPHY MODELS

Fetter, Sandro Roberto; Doutorando; Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; Professor; Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter
sandrofetter@gmail.com

Cunha Lima, Edna Lucia da; Doutora; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
ednacunhalima@gmail.com

Cunha Lima, Guilherme Silva da; PhD; Escola Superior de Desenho Industrial – Esdi/UERJ
gecunhalima@globo.com

Resumo: Este artigo busca registrar a importância do desenvolvimento caligráfico do mestre italiano Giovan Francesco Cresci, alinhando seu nome junto aos três principais tratadistas italianos – Arrighi, Tagliente e Palatino –, e demarcando o ponto de ligação entre os modelos chancelarescos italianos e o modelo comercial de letra inglesa, a caligrafia dominante após a Revolução Industrial que formou a base dos primeiros modelos de alfabetização utilizados na escola brasileira, assim como em boa parte do mundo.

Palavras Chave: escrita cursiva; modelos caligráficos do Renascimento; tipos itálicos.

Abstract: *This article seeks to register the importance of the calligraphic development of the Italian master Giovan Francesco Cresci, aligning his name with the three main Italian masters of Renaissance – Arrighi, Tagliente and Palatino – and marking the point of connection between the Chancery Italic models and the commercial model of English Letter the dominant handwriting after the Industrial Revolution that formed the basis of the first models of literacy used in Brazilian schools, as well as in most of the world.*

Keywords: *cursive writing; Renaissance calligraphic models; italic types.*

O Renascimento é marcado pelas inúmeras transformações sociais, econômicas e culturais que possibilitaram um amplo desenvolvimento que irá modificar profundamente o cenário europeu, rompendo progressivamente com os valores feudais e com os dogmas religiosos medievais. Na Itália, mais que em qualquer outro país naquele momento, formou-se o cenário ideal para um expressivo 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 e humanistas como Francesco Petrarca (1304–1374), Giovanni Boccaccio (1313–1375), Coluccio Salutati (1331–1406), Niccolò Niccoli (1364–1437) e Poggio Bracciolini (1380–1459); e arquitetos e artistas como Leon Battista Alberti (1404–1472), Filippo 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 das humanidades, 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).

Até o desenvolvimento da imprensa por Gutenberg, em meados do século XV, a escrita era destinada às aplicações monumentais, em sua forma lapidar, e aos textos religiosos e administrativos. Em menor proporção, atendia também à correspondência interpessoal e à cópia de textos literários em livros manuscritos de circulação restrita, principalmente entre os humanistas que se debruçavam sobre os escritos da antiguidade clássica. 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 calígrafos 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, estes mestres 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 caligráficos 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 até 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 (FETTER, 2011).

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

No campo da tipografia, enquanto os primeiros tipógrafos do norte da Europa copiaram os traços estruturados das *blackletters* (letras góticas), os italianos iniciaram o refinamento das formas manuscritas das letras humanistas. Em Veneza, o francês Nicolas Jenson (c. 1420–1480) e o italiano Aldus Manutius (1449–1515) 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 caligráficos humanistas, a letra 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) e Robert Granjon (c. 1513– c. 1580). Baseados nos tipos romanos de Manutius e na escrita chancelaresca 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.

No campo da caligrafia, as escritas humanistas – principalmente as de Poggio e Niccoli – marcaram o início da formação dos modelos alfabéticos que foram aplicados nos métodos para o ensino da escrita. O desenvolvimento destes modelos e métodos, a partir dos tratados dos mestres calígrafos italianos, formará as bases do ensino escolar da escrita manual no mundo. Em pleno século XXI, nos países que estudam profundamente – e de maneira multidisciplinar – a formação dos modelos de alfabetização, tais como a Inglaterra, a escrita itálica ainda é defendida como um dos modelos mais práticos na formação de uma letra pessoal eficiente e legível.

Embora os nomes dos calígrafos Arrighi, Tagliente e Palatino sejam os mais importantes na formação dos cânones caligráficos e tipográficos, coube a Giovan Francesco Cresci o papel de renovador dos modelos italianos, num momento em que estes já se encontravam desgastados. Foi este mestre, de certa maneira esquecido, quem tirou proveito da emergente tecnologia da gravura em metal e reformou o *ductus* chancelaresco, incrementando suas curvas, contrastes e arremates. É a história dele que queremos registrar neste artigo, alinhando seu nome junto aos três principais tratadistas italianos, e demarcando o ponto de ligação entre os modelos chancelarescos italianos e o modelo comercial de letra inglesa, a caligrafia dominante após a Revolução Industrial que formou a base dos primeiros modelos de alfabetização utilizados na escola brasileira, assim como em boa parte do mundo (FETTER, 2011).

Os precursores

No início de século XV, humanistas italianos¹ inspiraram-se na minúscula *Carolíngia*, que parecia representativa dos valores da antiguidade clássica, e desenvolveram o modelo de escrita *Humanística*. A letra carolíngia foi tomada como o modelo de escrita que melhor representava o pensamento secular que eles defendiam, reconciliando clareza e sobriedade, o que na opinião dos mais destacados – como Petrarca – não era atendido pelos modelos de *blackletters* vindos do norte (PFLUGHAUPT, 2007).

A escrita humanística atinge sua perfeição formal ainda durante o Renascimento italiano, impulsionada pelo florentino Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380–1459), reconhecido como criador da *littera antiqua formata*. Suas letras são redondas, retas e regulares, com um conjunto inspirado nas formas da escrita carolíngia.

Outro florentino, e amigo de Bracciolini, que teria desempenhado importante papel no desenvolvimento dos modelos caligráficos humanistas foi Niccolò Niccoli² (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). Este segundo modelo formou a escrita humanística cursiva – *littera antiqua corsiva*. 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.

Ao final do século XV, entre os vários modelos de humanística cursiva desenvolvidos, dois deles se destacaram: *cancellaresca formata*, reservada para os propósitos literários e textos mais importantes, e a *cancellaresca corsiva*, destinada ao trato diplomático, textos administrativos e notariais, 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 corsiva*) – desenvolvido principalmente pelos mestres calígrafos italianos Arrighi, Tagliente e Palatino – 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; FETTER, LIMA e LIMA, 2010).

Enquanto a *cancellaresca formata* serviu de base para os tipos itálicos de Manutius e Griffo (1501), a *cancellaresca corsiva* de Arrighi baseou seu próprio tipo itálico, utilizado pela primeira vez em seu manual *Il Modo di Temperare le Penne* (1523), e inspirou sucessivas interpretações tipográficas, tais como o tipo itálico de Garamond (1530) (FETTER, LIMA e LIMA, 2010).

¹ Alguns humanistas eram também copistas, outras vezes trabalhavam junto à estes especialistas em escrita na reprodução de seus textos.

² 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 (FETTER, 2011).

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, a produção de documentos religiosos se intensificou e o modelo de escrita chancelaresca – a letra padrão da administração papal – experimenta um declínio. A simplicidade do modelo de Arrighi passou pelo exagero do traço de Tagliente e de certa maneira estagnou na racionalidade do desenvolvimento de Palatino. Sua velocidade e praticidade de execução é criticada pelos novos calígrafos.

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 *Esemplare 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 *Libro Nuovo* – impresso entre 1540 e 1588 em cerca de dez reedições –, 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, 1980).

Como os três mestres 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.

Esemplare 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*³) 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

³ 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*.

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-manuais⁴ e de dois controversos artigos⁵ 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 demasiada larga e quadrada, gerando um traçado pesado e repleto de ângulos aparentes (OSLEY, 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 hastas 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.

⁴ *Essempiare...*, Roma, 1560; *Il Perfetto Scrittore*, Roma, 1570; *Il Perfetto Cancellaresco Corsivo*, Roma, 1579.

⁵ *Avertimenti*, Veneza, 1579; *L'Idée... dello scrivere*, Milão, 1622 – póstumo – (OSLEY, 1980).

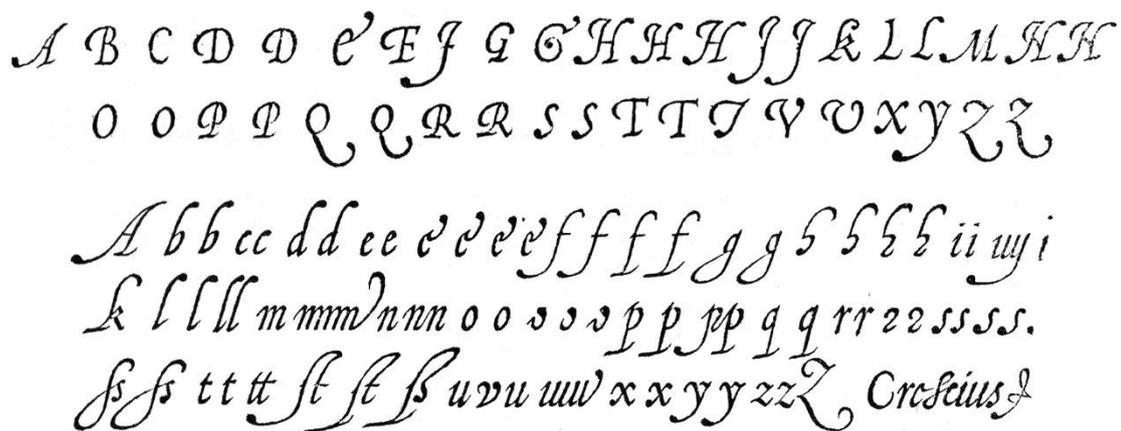


Figura 1. Chancelaresca de Cresci. Gravação em madeira. *Il Perfetto Scrittore*, Roma, 1570.
Fonte: Miland Publishers Nieuwkoop, Facsimile (1972).

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 das capitais, como alguns de seus predecessores já haviam publicado⁶, mas sim um minucioso e muito bem executado letreiramento (*lettering*)⁷ baseado na habilidade manual e no refinamento ótico.

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

⁶ Fra Luca de Pacioli (1445–1517) *De Divina 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.

⁷ 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)

cursiva (*littera antiqua cursiva*), 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 cursiva*), 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 35º e 45º 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 2. 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 3, podemos observar uma síntese da evolução neste período, a partir da letra carolíngia.



Figura 3. Evolução do traçado até o século XVI: carolíngio (séc. XI), chancelarescas de Arrighi (1520) e Cresci (1570). Fonte: do autor

Encerramento: a influência da técnica nos modelos caligráficos

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 difícil 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, Tagliente e Palatino, considero lento pela nova geração de calígrafos – entre eles Cresci.

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”. 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 chancelaresca submerge numa inundaçã total do estilo *copperplate* (*ibid.*). O desenvolvimento da chancelaresca moderna de Cresci, a *testeggiata*, representa o início desta mudança. A partir desse momento, 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.

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. 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.

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 à 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, que adotava os primeiros manuais portugueses de caligrafia, tais como *Nova Escola, para aprender a ler, escrever e contar* – de Manuel de Andrade Figueiredo, editado em Lisboa em 1722 – e a *Cartilha Maternal*, com o *Método João de Deus*, editada pela primeira vez em Lisboa em 1876 (FETTER, 2011).

Nova Escola trazia para o Brasil colonial toda a exuberância do barroco lusitano expresso nos modelos de letras gravados em chapas de metal; já a *Cartilha Maternal*, que circulou no país até meados do século XX, apresentava no suplemento *Arte da Escrita* (Lisboa, 1896) um modelo de inglesa simplificado. A letra inglesa foi 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. O modelo que ficou conhecido como “letra cursiva vertical” é o mais antigo e popular no Brasil, inicia seu êxito na série de cadernos *Caligrafia Vertical* de Francisco Viana, editados entre 1909 e 1997 com cerca de 110 milhões de exemplares, sendo utilizado até hoje em cartilhas como *Caminho Suave* de Branca Alves de Lima, editada desde 1948 com mais de 40 milhões de exemplares. Pouco mais tarde, em meados do século, os modelos de letra de imprensa, ou bastão, aparecem em cartilhas como *Cartilha do Guri* (1962) e começam a dominar o cenário nacional na instrução das primeiras letras, ganhando força nas duas últimas décadas do século XX. As crianças passam a aprender, 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 aos designers gráficos especializados no campo da tipografia.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- CRESCI, G. F. **Il perfetto scrittore**. Rome, 1570. Nieuwkoop: 1972. [Facsímile].
- 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.
- 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.
- FETTER, Sandro R. ; LIMA, Edna Lúcia da Cunha ; LIMA, Guilherme da Cunha . A escrita cursiva no Renascimento: origem e evolução dos modelos caligráficos cursivos e dos tipos itálicos. In: P&D Design - 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em design, 2010, São Paulo. **Anais de Congresso 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em design**, 2010. São Paulo, 2010.
- FIGUEIREDO, Manuel de Andrade. **Nova escola para aprender a ler, escrever, e contar (1722)**. (Fac-símile de: Lisboa, Portugal. Officina de Bernardo da Costa Carvalho, 1722). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- FONSECA, J. **Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- HARRIS, D. **The art of calligraphy**. London: Dorling Kindersley, 1995.
- LIMA, Branca Alves. **Caminho Suave: alfabetização pela imagem**. 129ª ed. São Paulo: Editora Caminho Suave, 2010.
- MANDEL, Ladislav. **Escritas: espelhos dos homens e das sociedades**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- MEDIAVILLA, Claude. **Caligrafia: Del Signo Caligráfico a la Pintura Abstracta**. Valencia: Campgràfic, 2005.
- MEGGS, P. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORISON, Stanley. **Early Italian Writing-Books: Renaissance to Baroque**. Boston: David R. Godine, 1990.
- OSLEY, A. S. **Scribes and Sources: Handbook of the Chancery Hand in the Sixteen Century**. Boston: David R. Godine, 1980.
- PFLUGHAUPT, Laurent. **Letter by Letter: an Alphabetical Miscellany**. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- VIANA, Francisco. **Caligrafia Vertical (Preliminar, 1, 2, 3, 4, 5 e 6)**. (s / ed.). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1956.
- WILLEN, B.; STRALS, N. **Lettering & type: creating letters and designing typefaces**. New York: Princeton Architectural Press, 2009.