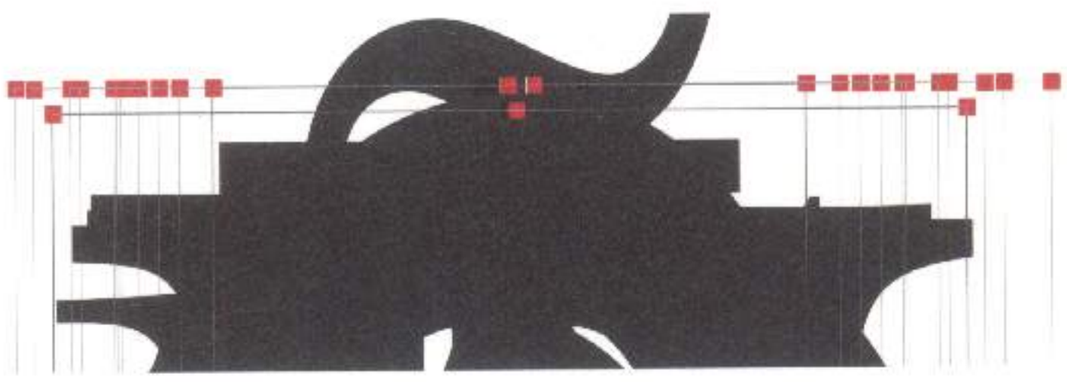
A Revolução dos Tipos

Vicente Gil



A Revolução dos Tipos

A Revolução dos Tipos

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação Estruturas Ambientais Urbanas
Área de Concentração Projeto do Produto e Comunicação Visual

Vicente Gil

Tese de Doutorado

Orientadora Profª Drª Élide Monzéglio

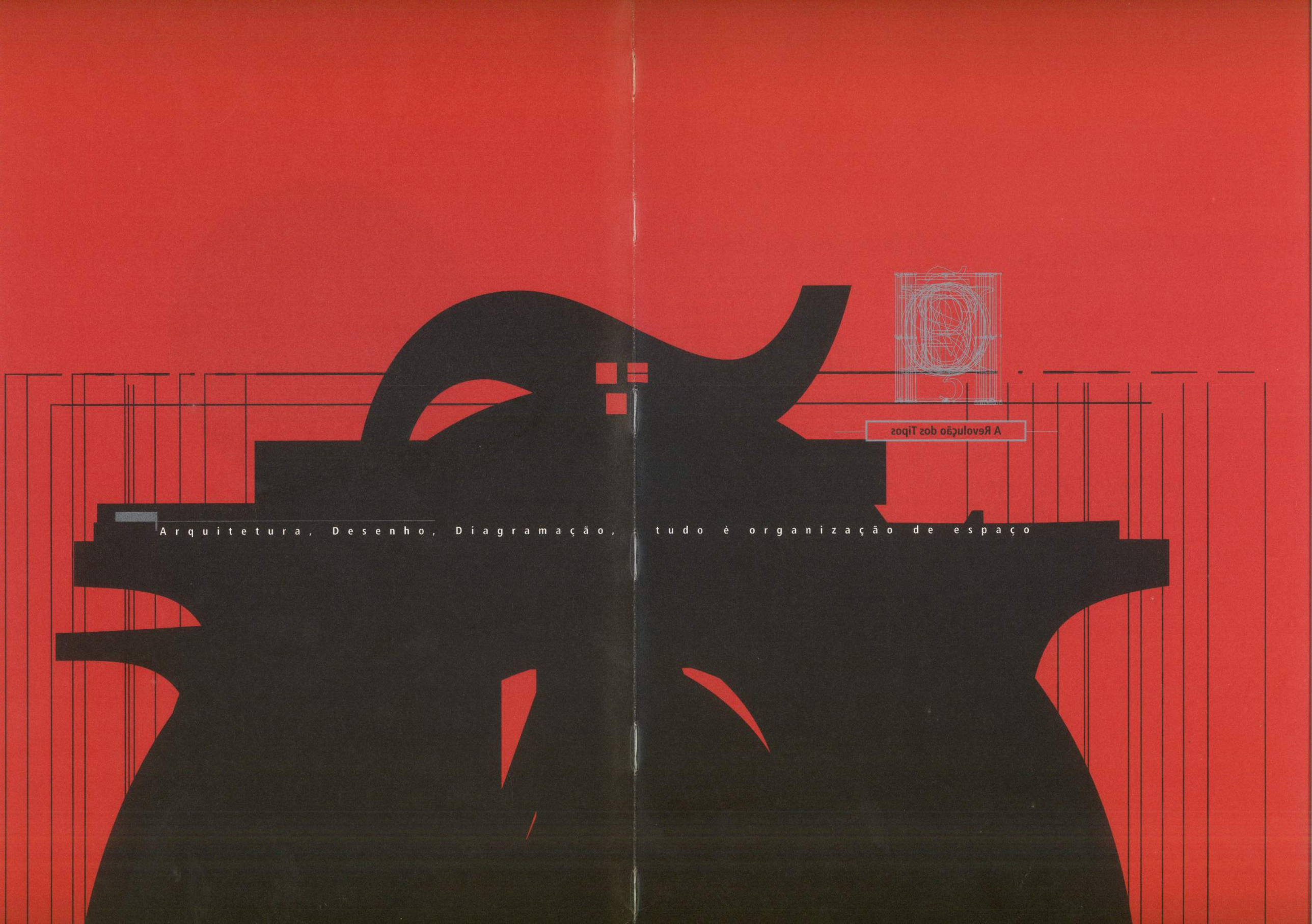
São Paulo » 1999

DEDALUS - Acervo - FAU-PGR

20300000850

data defesa
06/10/99

BIBLIOTECA - FAUUSP
Pós-Graduação

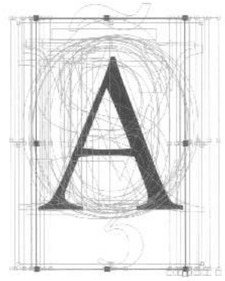


Arquitetura, Desenho, Diagramação, tudo é organização de espaço

Quando um designer gráfico vê um livro, o vê de forma diferente.

Observa sua tipologia, analisa seu acabamento, o papel utilizado, os detalhes inseridos e principalmente a qualidade da impressão.

O leitor comum, ao contrário, não é capaz de identificar fatores que tornam esse contato visual mais ou menos agradável. Dificilmente ele irá prestar atenção à tipologia e, muito menos, atribuir-lhe o fato de ter uma leitura confortável. A menos que o livro contenha elementos gráficos diferenciados e capazes de despertar a atenção, a atitude do leitor tende a ser passiva, acomodada. No máximo, comentará que não há nada incomum no texto ou, então, reclamará com relação à dificuldade de leitura, caso a tipologia utilizada tenha uma formatação muito pequena.



Essa postura passiva e acomodada do leitor, aliada aos processos produtivos e industriais de materiais impressos, fez durante muito tempo com que os livros permanecessem quase que imutáveis. Os tipos eram apenas formas fixas a serviço da boa legibilidade, objetivo maior durante séculos.

O contéudo e as experiências gráficas apresentadas neste trabalho têm o objetivo de fazer o leitor pensar. Pensar em design gráfico e no enorme poder que o design tem, esse poder multiplicado pela própria evolução da tecnologia e pela conseqüente transformação no modo de produção.

When a graphic designer sees a book, he sees it in a different way. He observes its typography, analyses its finishing, the paper which was used, every detail but mainly the printing quality. On the contrary, a common reader is not capable of identifying facts that would make this visual contact more or less pleasurable. He will hardly pay attention to the typography and even less, relate the fact of comfortable reading to it. Unless the book contains distinguishing graphic elements capable of attracting attention, the attitude of the reader tends to be passive, settled. At the most he will comment that there is nothing uncommon in the text or will complain about the difficulty in reading, if the typography is of a very small format.

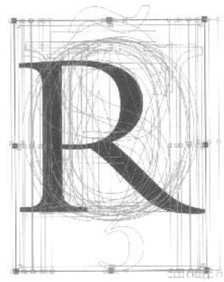
During a long time this passive and settled posture of the reader, allied to industrial and productive processes of printed material, made the books remain almost unchangeable. During centuries the types were just fixed formats, as the objective was to make it legible.

The objective of the contents and graphic experiences shown in this work is to make the reader think. Think in graphic design and in the enormous power that designing has. This power multiplied by the evolution of technology and by the transformation of production methods.

O trabalho mostra na prática o desenvolvimento e as possibilidades propiciados pela nova tecnologia, que se constituem na

transformação da tecnologia do desenho.

As experiências apresentadas foram desenvolvidas no início de 1997; com certeza seriam, diferentes se abordadas no ano de publicação deste trabalho, 1999. Referem-se a releituras de trabalhos profissionais realizados entre 1992 e 1997 e incorporam em seu conteúdo palavras com conceitos antagônicos, exatamente para mostrar novas e infinitas possibilidades, além das incertezas que cercam o futuro com relação ao tema.



The work shows in practice the development and possibilities favored by the new technology, which constitutes of
design technology transformation.

The experiences presented were developed at the beginning of 1997. They would surely be different if approached in the year of publication of this work — 1999. They refer to the re-reading of professional works accomplished between 1990 and 1997 incorporating words with opposite concepts in their contents to precisely show new and infinite possibilities, besides the uncertainty that surrounds the future in relation to the subject.

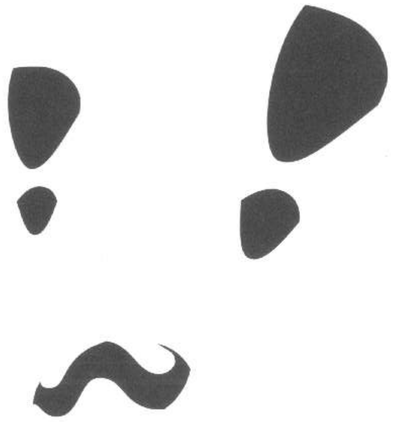
Ao contrário do que possa parecer, as experiências apresentadas aqui são resultado de muita pesquisa — pesquisas práticas, mas assim mesmo pesquisa.

Porque, na verdade, a grande transformação tecnológica foi a de facilitar um número infinito de experimentos,

contribuindo para o desenvolvimento de novas linguagens, de novas posturas e, principalmente, o desenvolvimento de linguagens próprias e particulares de cada designer. Os limites são definidos por nosso pensamento, em constante evolução. O bom trabalho em design gráfico necessita de muita pesquisa, e da nova ferramenta tecnológica — o computador, que, bem utilizado, amplia as possibilidades. Paralelamente, o trabalho envolveu basicamente a utilização de tipos clássicos, considerados os melhores, em seu redesenho digital.

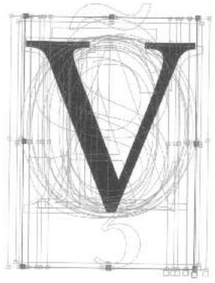
On the contrary of what it may seem, the experiences presented here are a result of a lot of researching, practical researching, but still researching. Because indeed the big technological transformation was to facilitate an infinite numbers of experiments contributing to the development of new languages. The limits are defined by our thinking in constant evolution. The good work in graphic design needs a lot of researching and the new technological tool — the computer, which used well provides possibilities. Parallel to this, the work basically involved the use of classic types, considered the best in its digital re-design.

Este livro, uma tese de doutorado, adota uma metodologia em pesquisa que não segue padrões tradicionais e foi desenvolvido por um professor arquiteto que profissionalmente trabalha com design gráfico. É na verdade, a transformação de um caderno eletrônico em livro, assim como um caderno de anotações de um artista. Apesar de totalmente eletrônico, desenvolvido em um programa de desenho, é um trabalho artesanal, o que permitiu muita reflexão. Sua leitura não foi pensada como fácil, comunica-se uma idéia



— a luta pela manutenção dos livros como forma de comunicação em um mundo conturbado pela presença de diferentes e novas mídias, que se justifica em termos de que eles deverão ser repensados, deverão deixar fluir a emoção contida nas mensagens e conseqüentemente tornar-se mais envolventes para que não morram.

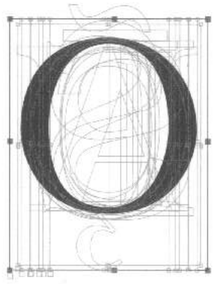
O discurso no trabalho, eminentemente gráfico, aborda a história da escrita, a história dos tipos clássicos e muitas citações, tanto em português quanto em inglês, na verdade antagônicas, mas úteis e presentes na mente de um profissional deste conturbado fim de século.



This book, a doctorate thesis, uses a methodology in research which does not follow any traditional pattern and was developed by a design Professor, who works professionally with graphic design.
It is, indeed, the transformation of an electronic quire into a book, as well as an artist's notebook. Besides being completely electronic, developed in a designing software, it is an artisan's work, which permitted a lot of reflection. Its reading was not thought of as simple. It communicates an idea — the fight for the books' maintenance as a way of communication in a world disturbed by the presence of different and new media. This justifies in terms, that they will have to be re-thought, will have to let the emotion contained in the messages flow, and consequently become more involved in order not to die.
The speech on the work, highly graphical, approaches the history of writing, the history of classic types and a lot of quotations, both in Portuguese and in English indeed opposites, but useful and present in the mind of a professional of this disturbed end of the century.

Ç

AREVOLUÇÃO DOS POSTIGOS



Mudança de Valores. A linguagem é um instrumento tal qual um instrumento de pedra ou aço. Seu uso envolve conseqüências sociais, faz tanto quanto o metal e a máquina e possibilita novas precisões e também novos erros.

A escrita é comunicação. Ela usa sinais visíveis para nos capacitar a enviar e receber mensagens. Se a escrita é a cópia da língua falada, a tipografia é o modo de representação. O alfabeto, em sua essência, representa o som da fala, reduzido a uma finita repetição de marcas. Uma letra pode ser cavada na pedra, escrita com pincel, impressa por um bloco de gravação ou digitalizada eletronicamente. A produção tipográfica envolve a composição de letras idênticas em linhas de texto.

A arte da tipografia inclui tanto o desenho das formas tipológicas quanto a escolha de tipos já existentes, sua disposição no espaço, o espacejamento entre letras, palavras e colunas, as entrelinhas e a textura formada no corpo do documento.

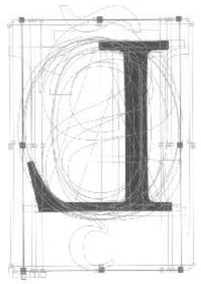
A história de hoje tem sido escrita instantaneamente por imagens permutáveis — penetrações projetadas como um todo formado por camadas de superposições criando um novo tipo de fragmentação.

A história é afetada por desenvolvimentos isolados em caráter e tempo que convergem de tal forma ou alteram para sempre o curso daquilo que virá.

A prosperidade marcante do século XIX foi seguida por uma catástrofe, a guerra de 1914. Os experimentos culturais do movimento das artes e ofícios o *Art Nouveau* e as impetuosas inovações nas áreas referentes aos processos de impressão foram sucedidos pela violência destrutiva do Dada e pela rejeição à tradição do construtivismo.

A história dos tipos é vista como sucessivos *revivals* da letra romana acompanhados por períodos de experimentações, muitos dos quais não chegaram a constituir um estilo, mas propiciaram experimentos individuais, nos quais os artistas puderam trabalhar com liberdade — como em arquitetura, atividade na qual os elementos devem ter sua função aliada à estética em proporções variáveis.

Estudos elaborados por gerações de artesãos forneceram recursos por meio dos quais os tipos puderam se adequar ao trabalho e às ferramentas de cada época; a estética é importante, mas acima de tudo sempre esteve o fator legibilidade. A letra romana é dominante, mas muitas outras surgiram: rústica, uncial, carolíngias minúsculas, textura, sans serif, etc. Alguns designers usaram esses estudos com tanta habilidade e sensibilidade que seu trabalho pode certamente ser chamado de arte; outros parecem necessitar de uma liberdade maior. São mais felizes em tempos de experimentação.



O Dada começou em Zurique, em 1917, um movimento de poetas e artistas contra o horror da guerra, um movimento niilista de protesto; as letras, o meio normal de expressão da sociedade convencional que eles abominavam, tornaram-se um instrumento de ataque. O caos da tipologia usada no Dada expressava habilmente a mensagem.

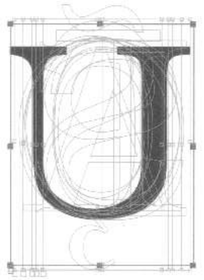
Os tipos foram, ainda, um elemento significante do vocabulário visual de todos os movimentos de vanguarda. Individualmente ou em fragmentos de jornais, eles aparecem em pinturas cubistas e colagens; os tipos em movimento foram abordados por Paul Klee e Max Ernst; os sobrepostos em movimento, nas pinturas de Mark Tobey e Hans Hartung; nas composições futuristas de Filippo Marinetti os tipos aparecem como elemento muito forte no significado da expressão visual.

A intenção era usar a disposição dos tipos para enfatizar o significado, idéia usada por Lewis Carroll em seu *Tale of the mouse* no livro *Alice in Wonderland*; por Mallarmé, em 1897; por Apollinaire, entre1914 e 1916; pelos poetas concretos, nos anos 50; por Wolfgang Weingart, nos anos 70. Ou numa interpretação mais contemporânea ainda, desenvolvida a partir de 1978 pelo pós-estruturalismo da Canbrook Academy of Art, em Michigan, liderado por Katherine McCoy, no qual a utilização do tipo leva o leitor a pensar no significado.

Por volta do final da I Guerra, o tipo tinha sido liberado de todas as restrições impostas pela tradição tanto na forma quanto em sua disposição. Era um meio que favorecia o desenvolvimento da inteligência, e assim foi usado pelos artistas do construtivismo e da Bauhaus. Os construtivistas produziram modelos únicos com tipos, não pela modificação de sua forma, mas pela disposição, tamanho e peso dos componentes. Produziram padrões abstratos, mas que eram também expressões do mundo contemporâneo, a nova era da máquina que superaria a cultura decadente do passado. Todos os trabalhos usavam quase que exclusivamente tipos sem serifas, vistos como a tipologia funcional, cotidiana, sem compromissos históricos; tipos que não têm mensagem em si mesmos — diferentemente de uma tipologia romana histórica.

Os experimentos ocorridos na Rússia, Holanda e Alemanha nos anos 20 foram centralizados pela Bauhaus, que considerava a tipografia um assunto importante, ensinado por Ioost Schmidt e Herbert Bayer. Em 1925, Bayer desenhou um tipo que chamou de Universal, dispensando a caixa-alta.

Na mesma época, Paul Renner estava desenhando sua sem serifa — Futura —, objetivando eliminar todos os vestígios da origem caligráfica das letras em caixa-baixa e assim completando a iniciativa dos designers dos primeiros tipos modernos.



A Futura foi produzida pela Bauer Foundry, em 1929–30, tornando-se um tipo clássico. Os primeiros desenhos de Renner eram mais radicais, comparáveis ao alfabeto unificado de J. Tschichold, de 1929, no qual todas as letras foram construídas com linhas retas e arcos de círculo.

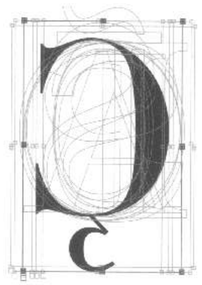
Essas novas normas refletem a atmosfera dos artistas da vanguarda da década de 20. As antigas formas das letras deveriam ser limpas, sem alusões históricas, sem nacionalismos principalmente sem elementos decorativos. Tinham de ser funcionais, racionais e uma expressão da comunidade, isentas de expressões individuais e de acordo com o novo otimismo gerado pela Revolução Russa. Com a perversão dessa revolução, com Hitler, a guerra civil espanhola e a II Guerra Mundial, o otimismo se apagou. As inovações permaneceram profissionalmente influentes, mas suas implicações estreitaram-se. Nos anos 50 e 60, as idéias construtivistas eram, entretanto, uma poderosa influência.

Na nova atmosfera, que era menos idealista e mais envolvida em considerações tecnológicas e utilitárias, viu-se a expansão comercial do tipo. Ao mesmo tempo, apareceram muitos artistas destacados, que optaram por trabalhar na área da tipografia.

Nos anos 90, os designers estão mais livres para experimentar caminhos na redefinição de suas posturas. A imaginação e a sensibilidade do designer estão sendo amplamente expandidas, fazendo com que as idéias possam fluir. A tecnologia digital e a diversidade cultural combinam bem com a tipografia e com o design gráfico.

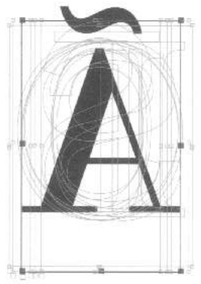
No entanto, o domínio e o controle sobre o modo de produção não são suficientes; o designer deverá aprender a pensar cada vez mais em conjunto com os escritores no projeto, nas mensagens e criar uma empatia com o público. Os designers deverão se tornar seres cada vez mais atentos para poderem reconhecer o vasto contexto social de seu trabalho.

Uma peça de design bem-sucedida cria sua própria autoridade e tem um sentido convincente de identidade. Os padrões de qualidade, como tudo o mais, mudam. Nenhum é permanente e universal. A demonstração de uma mudança de valores, à custa de um provado padrão de qualidade tradicional, não deve causar um impacto negativo no julgamento de um trabalho.



A Tecnologia Amplia os Recursos. O desenvolvimento do tipo móvel de Gutenberg, usando chumbo fundido depositado em moldes cuidadosamente elaborados, foi possível por sua prática como ourives. Essa tecnologia, ao lado do processo secular dos chineses na fabricação de papéis, iniciou uma revolução na comunicação visual que nos parece natural hoje. Nos anos 60, os designers gráficos ainda usavam a tecnologia de composição a quente (monotipia e linotipia), do século XIX, sem terem sequer noção das mudanças radicais que surgiriam nas três décadas seguintes. Ainda nos anos 60, a linotipia começou a ser superada por máquinas de fotocomposição, que forneciam os tipos em papéis fotográficos. Essas máquinas apareceram graças aos avanços ópticos e eletromecânicos impostos pela necessidade de aperfeiçoar a fotografia aérea durante a II Guerra — fotoletras. Em poucos anos, as operações com tipos desenvolveram-se com o uso de computadores digitais. Essas máquinas digitais eram capazes de gerar formas de letras a partir de uma informação puramente eletrônica e transferiam a imagem dos tipos para o papel fotográfico. Conhecido como fotocomposição, o processo fornecia tiras compridas e intermináveis, que na realidade eram as colunas de texto.

Pesquisadores e escritores, nos anos 70, familiarizados com o mundo gráfico, começaram a prever um tempo no qual seria possível os designers usarem esses computadores digitais em seus próprios estúdios e mais, em todas as fases de seu trabalho. Isso começou a se tornar realidade quando o Visible Language Workshop do MIT forneceu condições para que o designer Nathan Felde e outros pudessem iniciar o desenvolvimento das estações de trabalho com computadores orientadas para o uso específico em design gráfico. Pela primeira vez, essas máquinas passaram a fornecer, tanto em *hardware* quanto em *software*, as facilidades de operação, o que era essencialmente importante, para que os designers gráficos pudessem trabalhar. Esses equipamentos eram muito caros até mesmo para um estúdio médio e restringiam-se somente a algumas atividades em design, sendo também limitados em sua capacidade de comunicação com a ampla variedade de equipamentos de saída das artes gráficas, fatores críticos para sua aceitação em design gráfico. Entretanto, forneceram as bases para o desenvolvimento de um estúdio totalmente eletrônico. Alguns programas começaram a ser desenvolvidos para os recém-introduzidos computadores pessoais da IBM. Apesar de o custo começar a se tornar acessível, ainda havia limitações, uma das principais a dificuldade nos comandos de operação que deveriam ser memorizados e digitalizados. O conceito de



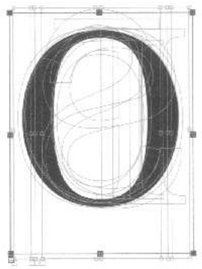
computador amigo do usuário foi introduzido pela Apple, em 1983, norteando a concepção do *mouse*, dos menus abertos e dos ícones visuais, todos desenvolvidos para os milhões de pessoas que consideravam difícil recordar os complexos comandos necessários para operar outros computadores.

Desde então, os avanços direcionados ao design gráfico desenvolveram-se rapidamente. A qualidade de impressão das matrizes foram aperfeiçoando-se a partir da concepção das impressoras a *laser*; vários *softwares* foram desenvolvidos para suprir as necessidades do trabalho específico em design gráfico.

Essa transformação na tecnologia do desenho, pela presença de um novo e forte personagem — o computador —, propiciou um período de experimentação, envolvido por muito deslumbramento acerca da grande novidade, período que envolvia também um certo grau de segredo, de poder — o fato de possuir um computador fazia com que o designer se transformasse num ser com poderes especiais. É nesse contexto que se insere o início da revolução dos tipos. Todos começam a experimentar e a produzir o que parecia ser milhares de novos tipos, alguns esquisitos, uns maravilhosos e outros que desafiavam até mesmo uma descrição.

Alguns designers estavam criando seus próprios desenhos de tipos e modificando outros, enquanto tantos outros estavam começando a formar sua própria coleção de tipos envolvidos por um verdadeiro frenesi.

Com as constantes mudanças nos critérios referentes ao gosto, pelas novidades impostas pela moda, desenvolveu-se uma insaciável demanda por novos desenhos de tipos. Ao mesmo tempo, o público tem-se tornado mais tolerante quanto à deficiência na legibilidade, prestando mais atenção aos novos experimentos e menos à própria informação.



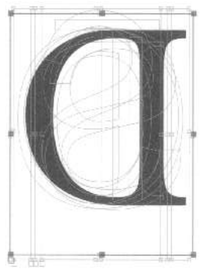
A Pesquisa. O bom trabalho, tanto em arquitetura quanto em design, em meu ponto de vista, envolve a pesquisa na própria atividade profissional, não uma pesquisa que se enquadra nos tradicionais procedimentos acadêmicos, mas que abrange um sem-número de experimentações. São diferentes e novos problemas todo dia, cada um dos quais com um número infinito de soluções. A escolha de uma solução requer, além de muita imaginação, conhecimento técnico relativo às diversas áreas que envolvem o próprio design e se apóia em outras áreas de conhecimento pertencentes tanto ao campo das ciências exatas quanto os inerentes às ciências humanas. O problema pode ter uma resposta hoje, outra totalmente diferente amanhã e no dia subseqüente uma retomada da anterior, tudo em função de uma nova informação ou de um novo modo de ver adquirido em função de algo que tenha sido colocado a nossa frente, sem que muitas vezes estivéssemos procurando informações de áreas distintas, mas que agregam valores a conceitos anteriormente por nós estabelecidos. O mundo globalizado e a Internet aceleraram esses processos neste final de século.

O que é um bom design e um mau design? Quem decide essas coisas e sob que condições esses julgamentos são feitos? Vivemos num mundo onde pseudo-autoridades centralizadoras e poderosas ministram padrões de práticas na maioria das vezes inadequadas, se não inteiramente irrelevantes.

Nossos dias são a era da incerteza, da dúvida, nos quais estamos perdendo a confiança em entender o mundo por meio de um processo impiedoso de caçar a verdade. Programas espaciais e tecnologia nuclear são talvez o temeroso florescimento final às indagações que se iniciaram no renascimento. Para muitos pode parecer que chegamos ao final da história, mas na realidade chegamos a um novo lugar, onde o passado, o presente e o futuro coexistem. O trabalho de design não consiste apenas em inventar, mas também em re-inventar...

Essa re-invenção tem de partir quase que de uma explosão de imaginação. Aquela imaginação que existe para organizar nossos pesadelos, para mostrar a saída do labirinto de nosso dia-a-dia, transformando-o em sonhos. Se não escutarmos essa voz, ela morre, ela diminui, desaparece. A imaginação não é nossa fuga, mas, ao contrário, o lugar ao qual todos queremos chegar. A imaginação tem sido tão degradada que ser imaginativo, em vez de ser o objetivo de nossa existência, agora é sinônimo de algo que está fora de nós, como a ficção científica.

Esse re-inventar próprio da imaginação e muito ligado ao fazer arquitetura e design fez parte da pesquisa aqui apresentada.



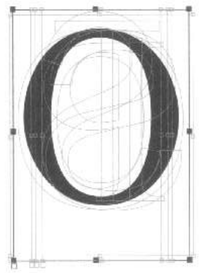
A re-invenção fundamentou-se em trabalhos profissionais elaborados por nosso escritório, no período compreendido entre os anos de 1992 e 1997, onde volume, forma, cor, plano e espaço se fundem principalmente com o objetivo de pesquisar e descobrir possibilidades novas tanto nos procedimentos de representação quanto nos processos de percepção. A tecnologia digital contribuiu com uma de suas melhores vantagens: os trabalhos puderam ser facilmente retomados e sofrer alterações a partir dos estágios em que se encontravam.

A colagem é a arte do século XX. Este estudo prático experimental sugere uma grande colagem, onde a história é montada a partir de citações justapostas e propositadamente contraditórias, todas, porém, relativas a experimentos pertencentes à tipografia e às artes gráficas, como uma junção em camadas formada pela história da própria evolução do homem e conseqüentemente da escrita e da impressão.

Os tipos dizem um texto, seu objetivo é fornecer experiência e informação visual à memória e ao cérebro. O conteúdo do texto tem um mundo de possibilidades — pode até anunciar as vantagens de um cosmético. O texto pode ser indiferente ao designer, despertar-lhe interesse profissional ou ser uma afirmação de suas mais profundas convicções pessoais. Isso normalmente indica o partido a ser adotado no trabalho. Pode ser que o designer, por seu grande interesse no trabalho, o transforme num exercício expressionista. Por outro lado, pode estar mais interessado no aspecto formal de seu trabalho, na forma dos tipos e no modo pelo qual eles podem ser compostos, transformando-o em um design que contenha significado.

Dentro da imensidão desta cidade de São Paulo, com sua devassada cultura impessoal, onde pobreza e ignorância crescem galopantemente, aterrorizados pela violência cada vez mais crescente, asfixiados pelo ar poluído, existem condições bem favoráveis para que um designer trabalhe na expressão gráfica do pós-estruturalismo pré-milênio, tanto escrevendo artigos acadêmicos quanto contribuindo para obscuras revistas de design de caráter duvidoso, alimentando o debate que circunda essa prática. Esse tipo de experimentação visual provocativa, que florescia somente no confinamento protegido pelas escolas de pós-graduação, começa agora a encontrar apoio até de corporações multinacionais, interessadas por mais modelos individuais de comunicação.

O título da pesquisa — "A Revolução dos Tipos" — conduziu-nos a uma reflexão nesse emaranhado de novos tipos. Os experimentos advindos com a nova tecnologia foram responsáveis pelas mudanças no desenho dos tipos e conseqüentemente em sua percepção pelo homem.

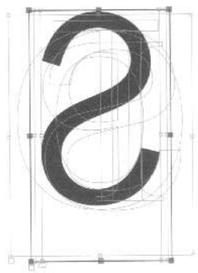


Neste final de século, a revolução dos tipos está vinculada a sua própria desestruturação. Em minha experiência pessoal, essa revolução foi amplamente possibilitada pelo desenvolvimento da tecnologia, que facilitou o acesso a uma infinidade de tipos, ampliando meu conhecimento sobre eles. Para quem passou muitos anos utilizando só o tipo Univers, a tecnologia foi uma bênção, abriu um mundo de possibilidades. Este trabalho é também um documento, na medida em que está centrado na preocupação com as fontes clássicas e sua história e principalmente na reflexão sobre elas, tudo aliado à reinterpretação de nossa produção. Na realidade, os designers precisam aprender a se tornar melhores observadores, exercitar-se nesse hábito para que possam dar respostas cada vez mais eficientes aos problemas.

Em minha pesquisa, as tipologias abordadas basearam-se em informações contidas no livro *Graphis Type – The Best in Digital Classic Text Fonts*, publicado em 1995. O objetivo desse livro parece deve ter sido a montagem de um catálogo com os melhores tipos clássicos já convertidos para a linguagem digital, e nele há a indicação dos melhores fornecedores, privilegiando a qualidade no desenho das letras. Os editores convidaram Tom Carnase e Baruch Gorkin para trabalhar nessa pesquisa sobre fontes digitais clássicas.

Tom Carnase, designer que se tornou conhecido como mestre no desenho de letras, membro principal da Carnase, Inc., em New York, no passado já foi vice-presidente da Lubalin, Smith, Carnase, Inc., Baruch Gorkin, designer gráfico, é diretor de criação da Access Factory, Inc., de New York. Sua pesquisa adotou como critérios para análise e seleção dos tipos a autenticidade no desenho da letra, a otimização das coordenadas de pontos do contorno da letra e o espacejamento entre letras. O estudo foi concluído e publicado contendo as 18 tipologias clássicas que foram selecionadas na pesquisa. Os tipos clássicos apresentados no livro foram o principal suporte dos designers antes da introdução do computador. No design gráfico, os tipógrafos, então, orgulhavam-se de sua habilidade na execução de perfeitas composições de texto e provas de impressão que melhor representassem o tipo escolhido. Com a introdução do computador, muitos fornecedores de *software* desenvolveram, imediatamente, interpretações dessas fontes clássicas. Infelizmente, a maioria das novas interpretações não era próxima ao desenho original em qualidade e poucos profissionais se importavam com isso.

Nesta nova era, a da tecnologia digital, o tradicional deverá ser re-interpretado e sempre mesclado com o novo, principalmente no uso de linhas finas, nas curvas, na utilização de



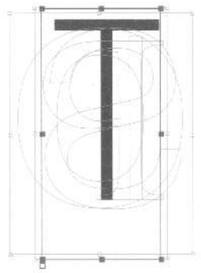
diversos tipos de estruturas e suportes. Essa revolução dos tipos se traduz como se eles estivessem adquirindo maioridade, passando a desempenhar o papel da própria imagem e contendo múltiplos significados.

Ler um texto e colaborar em sua compreensão por meio do design gráfico é participar do processo, interagir com ele. Quando o caráter gráfico está em harmonia com o texto, a comunicação se torna efetiva.

Durante as pesquisas deste trabalho, deparamo-nos com um conceito muito simples, amplamente difundido e defendido pelo designer Wolfgang Weingart, segundo o qual a investigação em exercícios tipográficos elementares é um pré-requisito para a solução de problemas tipográficos complexos. Minha experiência pessoal enquanto designer casualmente se desenvolveu norteada por esse conceito: durante longos 12 anos, dediquei-me ao uso exclusivo da fonte Univers em suas diferentes versões. Como funcionário da CESP – Companhia Energética de São Paulo, fui responsável pela implantação do sistema de identidade visual CESP, projeto desenvolvido pelo escritório de Cauduro Martino em 1977, e durante anos tive de me contentar com a utilização da fonte Univers. Foi um exercício maçante, era como comer a mesma comida por anos a fio. Prisioneiro de grelhas rígidas e de conceitos preestabelecidos num manual, até certo ponto questionáveis, esse período foi muito marcado pelo desenvolvimento de milhares de formulários, eram exercícios diários nos quais a rigidez e a legibilidade eram imprescindíveis para sua boa compreensão.

Hoje, avaliando a importância de minha vida profissional, percebo que todos esses anos de prisão foram preparatórios e decisivos para a liberdade que posso desfrutar agora, liberdade que é muito mal compreendida por alguns designers, que, em vez do exercício do fazer, ficam apenas no plano das idéias, desacreditando que o fazer pode contribuir sobremaneira para o preparo de um sólido conceito em design. As grelhas, minhas regras, existem e continuarão existindo sob todos os meus trabalhos, que podem parecer malucos, mas na realidade são altamente estruturados, o que lhes confere um algo mais que o leitor às vezes não consegue definir. A sabedoria contida no conceito de Wolfgang Weingart é surpreendentemente verdadeira e importante.

Outro conceito que buscávamos e encontramos para sedimentar nossa pesquisa foram aqueles referentes às experiências realizadas a partir de 1978, nos EUA, na Cranbrook Academy of Art, em Michigan, uma escola de design derivada do movimento em arquitetura chamado de desestruturalismo e que mantém sob as aparentes loucuras uma estrutura na maioria

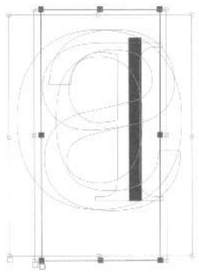


das vezes totalmente rígida; é aqui que casualmente se se-
dimentam todos os conceitos presentes em praticamente to-
do este trabalho. Não é possível imaginar que existam indivi-
duos que pensem que esses movimentos refletem uma volta
à tradição renascentista, que os artistas agora poderiam agir
como os mestres do passado, manipulando o espaço gráfico
e principalmente desenvolvendo linguagens pessoais, simila-
res ao toque gestual da caligrafia tradicional. Perguntamos
então: o que é um designer sem linguagem própria? Não é
nada! O que necessitamos cada vez mais são muitas lingua-
gens próprias e pessoais; para alguns, basta rotular que em-
balagem de sabão em pó tem de ser do jeito que é, que marca
de banco deve ser daquele outro jeito, que capa de CD tem
de ser assim e assado. Não existem fórmulas, mas sim expres-
sões pessoais, modos de ver diferente, que é o que realmente
enriquece. Chega de rotulação, chega de pensar no retorno
a uma postura renascentista, são conjecturas próprias de nos-
sas pressas urbanas, de uma postura estritamente comercial.
Hoje posso sentar para fazer um trabalho livre de preconcei-
tos, livre para experimentar, limitado somente pelos preconcei-
tos impostos pelo próprio cliente e na maioria das vezes em
sua própria limitação cultural, a qual tenho o dever e obrigação
de expandir.

O desconstrutivismo foi acelerado na prática do design por meio da exposição no Moma, em 1988, "Arquitetura Desconstrutivista". Os curadores usaram o termo "desconstrutivismo" para ligar a variedade da arquitetura contemporânea praticada pelo construtivismo russo, que nos primeiros anos se aprofundou na forma e tecnologia numa caótica resolução mais do que numa resolução racional. O catálogo explicava que o arquiteto desconstrutivista não é aquele que desmancha prédios, mas aquele que localiza os dilemas inerentes ao íntimo do edifício. Os arquitetos desconstrutivistas colocam as formas puras da arquitetura tradicional no lugar e identificam os sintomas da impureza reprimida. A impureza é desenhada sobre a superfície — a forma é interrogada.

Embora a exposição do Moma descrevesse a desconstrução como um modo de inquirir antes de ser um repertório de maneirismos, os curadores fixaram sua exibição ao redor do novo "ismo" e desse modo ajudaram a canonizar os elementos de um período estilístico, marcado por geometrias trançadas, planos centrados e pedaços de vidro e metal.

Esse amontoado de amostragens emigraram da arquitetura para o design gráfico, justamente da mesma forma como os ícones e cores do neoclássico tinham emigrado recentemente ao pós-moderno.



Enquanto cada vez mais a informação crítica alimentava o desconstrutivismo e mais enriquecia os designers gráficos nos campos da fotografia e das artes visuais, a arquitetura providenciou a *ready-to-use* do vocabulário formal, que pode ser adotado mais amplamente.

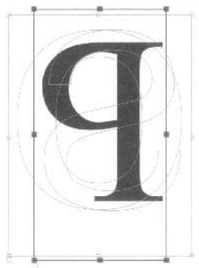
Desconstrução, desconstrutivismo, transformou-se em clichê no mundo todo do design, onde se nomearam tendências existentes e se catalisaram novas nos campos de mobiliário, moda e desenho gráfico.

Hoje, no final dos anos 90, o termo desconstrução é usado casualmente para denominar alguns trabalhos que favorecem a complexidade sobre a simplicidade e dramatizam as possibilidades formais da produção digital. Embora olhe a desconstrução como um período histórico, considero-a um processo crítico — uma atitude de questionamento.

A pesquisa constatou que podemos contribuir com um bom conselho para os estudantes — o trabalho árduo, nenhum brilhantismo e talentos excepcionais são capazes de substituí-los; trabalho sério e consciente de auto-educação e compreensão dos problemas é muito importante; a potencialidade fica na conversa, e conversa nem sempre produz bom design. Design, assim como arquitetura, que não imagino não ser design, é sempre a solução de problemas, que na realidade têm um mundo de respostas. O diferencial é dado pelo desenvolvimento pessoal de cada designer, sua linguagem, suas regras; o pensamento é aplicação da inteligência para conseguir a apropriada solução para o problema. O trabalho sem percepção, intuição e espontaneidade é privado de humanidade. Esses conceitos não servem de referência apenas a estudantes, são conceitos com os quais vivemos até hoje. Somos oriundos de uma época em que para descobrir o que era design necessitávamos de uma dose cavalar de sofrimento, de sucessivas lavagens cerebrais; aprendemos forçada e radicalmente que design era beleza, utilidade e ordem, conceitos difundidos e que faziam parte dos conceitos estabelecidos pela Bauhaus.

Professor já há 16 anos, percebo como a atividade didática instiga à pesquisa, à procura do novo. Minhas disciplinas continuam sendo ministradas de forma que prevaleça o fazer artesanal; a parte criativa da atividade didática é a invenção de problemas. É, na realidade, um trabalho de design que olha mais longe; o professor deve ter a capacidade de ver o que é e o que será. Só a juventude dos estudantes é capaz de proporcionar uma visão à frente do milênio, no mundo onde eles irão entrar.

As mudanças, as modas, as transformações são a razão de ser do designer. Portanto, temos de aprender com os problemas



do passado, senão será impossível desenvolvermos as soluções de amanhã.

Hoje os menos esclarecidos e principalmente menos sensíveis rotulam (porque sentem a necessidade de rotular) nosso trabalho como se fôssemos discípulos de David Carson e do modismo que eles dizem ter tomado conta do mundo e que ridiculamente denominam de "davidcarsonismo", ignorando as próprias declarações de David Carson:

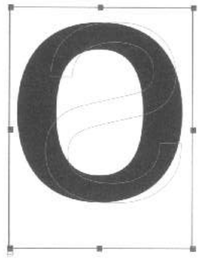
Trecho da entrevista de Lewis Blackwell com David Carson.
"Lewis Blackwell: Estudantes da Cranbrook e Carlarts, e muitos outros designers não conectados com essas escolas, vêm explorando idéias que parecem similares com suas considerações. (...) Você pensa que há uma tendência para o que tem sido descrito como gráfica desconstrutiva? O que está acontecendo — esse é o Zeitgeist (espírito do tempo) onde você se coloca?
David Carson: A primeira vez que tive contato com desconstrução foi quando eu li a palavra em um artigo sobre meu trabalho. Venho desenhando revistas há dez anos: tem havido um ambiente/contexto de experimentação para mim nesse período, e suponho que várias escolas também tiveram experiências em alguns pontos. As mudanças tecnológicas são relevantes num outro ponto. (...) O foco do meu trabalho se tornou bastante diverso em teoria e prática ao daquelas escolas."

e ignorando principalmente todo o trabalho desenvolvido na Cranbrook Academy of Art.

Esta pesquisa também concluiu que, sem dúvida, a intelectualidade é inerente a todos os trabalhos por mim desenvolvidos experimentalmente, dizem até que a linguagem é difícil de digerir, muito sofisticada, o que não é acidental, uma vez que sou professor da USP. Estou interessado em participar do discurso crítico que alimenta o design gráfico. Minha mulher, Nasha, me ajuda, nos suportamos um ao outro, já que não temos filhos, nossa vida é nosso trabalho. Temos, entretanto, de nos conscientizar que não estamos loucos, que não somos os únicos no mundo... O resultado pode ser tanto um pôster pós-estruturalista radical quanto um trabalho completamente limpo; depende do assunto, do movimento no caminho da dissonância dos tipos, por meio da estética *clean*. Comportamo-nos sempre como crianças ou mesmo adolescentes, tentando desaprender o que estamos fazendo errado. Na realidade, estamos tentando quebrar todas as regras, inclusive as nossas, e atualmente estamos tentando fazer coisas funcionais, divertidas e inteligentes ao mesmo tempo.

Certamente necessitamos de idéias que sejam cuidadosamente refletidas e flexíveis. Principalmente agora, que a nova tecnologia nos possibilitou a transformação no modo de produção do trabalho gráfico, permitindo uma maior participação do profissional, o designer pode intervir no trabalho em qualquer um de seus estágios, não necessitando seguir à risca um projeto preestabelecido, e mudar de idéia.

O processo de trabalho imposto pela tecnologia anterior limitava o trabalho do designer à escolha dos tipos que mais lhe conviessem; ele tinha diante de si uma grande variedade de tipos que, no entanto, não podiam ser manipulados, imagine



então criados. A elaboração de tipos não é somente um problema estético, sendo igualmente e em grande parte, dependente de possibilidades técnicas.

Sem sombra de dúvida, meu trabalho final é um documento em benefício da própria manutenção dos livros como forma de comunicação num mundo conturbado pela presença de diferentes e novas mídias. Eles deverão ser repensados, deixar mais clara a emoção contida na mensagem e conseqüentemente tornar-se mais envolventes.

As formas das letras têm sofrido transformações e alterações desde a invenção do tipo móvel de Gutenberg, devido não só à presença do designer, mas também às mudanças nos materiais e meios de reprodução, fruto da tecnologia que avançou, colocando cada vez mais recursos à disposição dos designers.

Este trabalho foi desenvolvido em plataforma Macintosh, utilizando o *software* Free Hand, programa para execução de desenhos, e não próprio para editoração de textos, permitindo uma maior reflexão sobre o que se está criando ao mesmo tempo que propicia mais espaço à imaginação. As imagens foram desenvolvidas no *software* Adobe Photoshop. Todos os procedimentos, conceituais e técnicos, que envolveram a elaboração deste trabalho e sua respectiva publicação em forma de livro, incluindo a pré-impressão, foram por mim executados.

O design para a tela se destaca, sobre diferentes aspectos, do design para publicações. Clareza e legibilidade estão para a página tanto quanto impacto e metamorfose estão para a tela. Hoje, em vez de compartilhar princípios de descobertas, estamos perplexos com o conflito de nossas teorias, em conjunto com os conflitos em política e o *revival* das religiões, um sinal da perda de nossa fé nas ciências. Essa incerteza se estende para nossa mídia. Não sabemos como poderemos nos comunicar em um futuro próximo. Estaremos todos na Internet? Teremos fones portáteis pendurados em nossas orelhas? Os computadores serão como relógios de pulso? Entretanto, não podemos assumir que livros, jornais ou mesmo a televisão sejam mídias passadas: eles são cada vez mais vistos como estações ao longo de uma supervia para um futuro interativo. Tal tecnologia convive hoje conosco: nós, como uma comunidade global, apenas temos de escolher.

043

2

Centaur *Monotype*

A

A fonte Centaur tem seu nome relacionado ao livro *The Centaur*, de Maurice de Guérin, publicado em 1916 pela Montague Press de Massachusetts. Essa edição contou com 135 exemplares e representa a primeira aparição do tipo desenhado pelo americano Bruce Rogers, designer de livros, nascido em 1870. É a versão final de Rogers para a releitura do tipo criado no século XV pelo impressor veneziano Nicolas Jenson, considerado o melhor de seus muitos *revivals*.

Por volta de 1900, Rogers foi encarregado do design de livros de alta qualidade da Riverside Press em Cambridge, Massachusetts. Em uma exposição na Boston Public Library viu um exemplar do livro *De Preparatione Evangelica*, de Eusebios, impresso em 1470 pelo veneziano Nicolas Jenson. Ficou entusiasmado com a idéia de recriar o design do tipo de Jenson, descrevendo a pesquisa que se seguiu como "a busca daquilo que eu pensava profundamente ser o tipo idealmente perfeito, não sabendo então que era algo como a busca do Santo Graal".

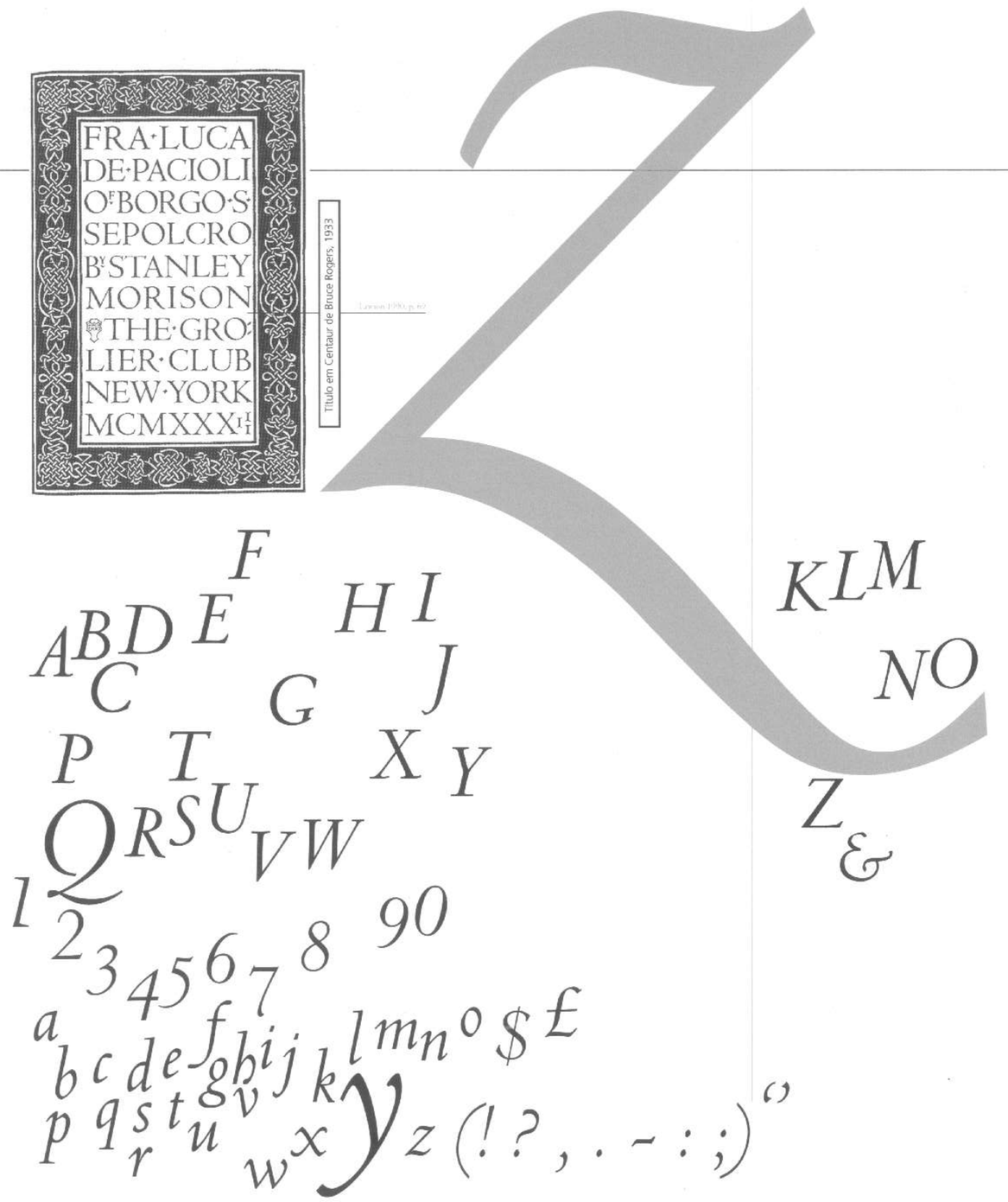
A influência dos humanistas no início do século XV provocou um retorno ao estilo da escrita do século VIII — as carolíngias minúsculas — entre os escribas que faziam as cópias dos antigos textos gregos e romanos. Quando a impressão estabeleceu-se na Itália, em 1465, os primeiros tipos que apareceram eram uma transição entre as letras dos manuscritos góticos do norte europeu e as formas que hoje são chamadas de romanas. Os impressores italianos desenvolveram seus tipos partindo de modelos dos manuscritos humanistas guiados pela familiaridade dos leitores. É creditado a Nicolas Jenson o início do desenvolvimento da forma do tipo Roman.

No século XIX, William Morris, insatisfeito com a qualidade do design dos tipos Roman, que eram produzidos para atender o aumento da demanda da Revolução Industrial, concebeu um desenho — o Golden Type — que procurava o purismo nos antigos tipos romanos dos impressores venezianos. Em 1895, um ano antes de sua morte, resumiu seus ideais como impressor em *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*, onde discute os conceitos de sua criação: "Por instinto mais que por pensar sobre isso conscientemente, eu comecei por uma fonte de tipos Roman. E aqui o que eu queria era uma letra de formas puras, sem saliências desnecessárias; sólida, sem diferenças de espessura nas linhas, erro essencial da tipologia moderna, que dificultam a leitura; não comprimida lateralmente, como todos os tipos se tornaram, devido a exigências comerciais. Havia somente uma fonte na qual buscar exemplos do perfeito tipo Roman, os trabalhos dos grandes impressores venezianos do século XV, dos quais Nicolas Jenson produziu o mais completo e mais romano dos caracteres entre 1470 e 1476".

Bruce Rogers também partiu do desenho de Jenson seguindo um partido diferente. O primeiro tipo desenhado por Rogers tendo o de Jenson como modelo foi o Montaigne, que deve seu nome à publicação do *Essays* de Montaigne pela Riverside. Quando em 1912 Rogers deixou a Riverside Press, seu amigo, Henry Watson Kent, que era secretário assistente do Metropolitan Museum of Art e muito envolvido com a Museum Press, tinha um projeto para melhorar a qualidade das etiquetas de exposição do museu. Pediu a Rogers que desenhasse um tipo exclusivo para o Metropolitan. Rogers retornou então para sua interpretação do tipo Jenson, procurando o desenho que não tinha alcançado com a Montaigne. "...Quando fiz o tipo Centaur, eu ampliei os de Jenson e escrevi sobre os tipos com uma pena chata — tão rápido quanto pude —, selecionei então meus melhores caracteres, retocando-os com pincel e branco — não preto, assim como um gravador faria —, e o tipo foi cortado a partir desses modelos. Isso provou, para minha satisfação, ao menos, que a caixa-baixa (com exceção do 's') de Jenson foi talhada diretamente da escrita manual — e não desenhada, como as caixas-altas claramente foram. Incluí um pouco da escrita e das letras precisas — espero, agora, não tê-las normatizado demais. Não estamos sempre aprendendo?"

A versão em itálico, originalmente Arrighi, foi desenhada por Frederic Warde em 1925, a partir do desenho das letras dos manuscritos de Ludovico Degli Arrighi, um escriba renascentista cujos trabalhos estão entre os melhores das cursivas de chancelaria. A Arrighi foi produzida para a Monotype com a finalidade de acompanhar a Centaur, em 1929.

Título em Centaur de Bruce Rogers, 1933



"Uma letra deve ter identidade para ser reconhecível, mas essa identidade refere-se a uma idéia composta e flexível na mente.
(...)
Certamente necessitamos de idéias que sejam ambos, cuidadosamente refletidas e flexíveis, se vamos nos confrontar com a tecnologia do futuro. Uma letra não tem forma fixa, não tem sequer uma forma estrutural, mas tem identidade, e isso existe em nossa mente. Para nos confrontarmos com o desafio das estritas condições técnicas, o essencial é examinar a natureza dos conceitos mentais. 'Muito mais é conhecido sobre nossos transmissores tecnológicos de informação, tais como terminais *display*, que sobre nossos receptores naturais de informação, olho e cérebro.' * Muita pesquisa tem sido feita sobre a palavra — mas muito pouco sobre o reconhecimento dos caracteres; necessitamos de pesquisa dos processos dos mecanismos visuais e características dos detectores pelos quais lemos e reconhecemos letras."

* C. Bigelow e D. Day, *Digital Typography*, in The Scientific American, 1983.

Gray 1986, p. 217

"No ato da escolha das letras de imprensa que lhe convém, o desenhador-tipógrafo tem diante de si uma grande variedade de tipos sem que ele tenha criado nenhum deles."

"O desenhador-tipógrafo deve estar bem consciente de que sua função na indústria gráfica significa, por um lado, dependência de elementos de trabalho determinado por outros — tipos, papel, tinta, utensílios, máquinas — e, por outro, que seu próprio trabalho terá de se submeter a processos ulteriores — impressão, retoques finais. Portanto, suas decisões não podem ser livres e independentes; terá de ter em conta, em seu trabalho, tanto as limitações da pré-fabricação como as exigências resultantes das fases ulteriores."

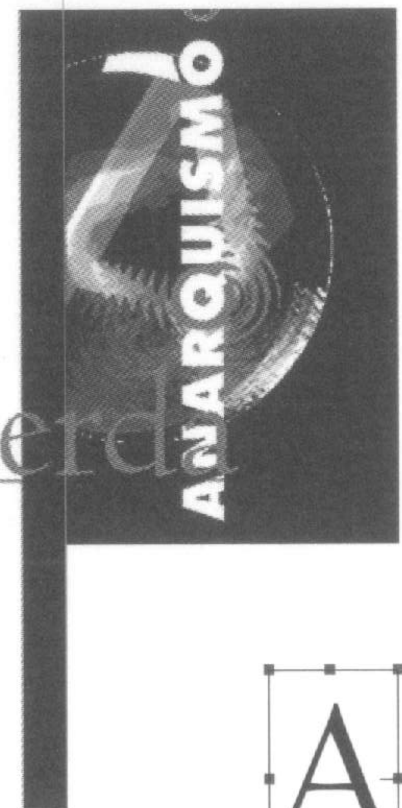
"Faz parte do trabalho do designer gráfico ter de aceitar os tipos já criados. A elaboração de tipos não é somente um problema estético, sendo igualmente e em grande parte dependente de dados técnicos, (...)"

"Inabordável em seu conjunto, o texto de um livro, depois de repartido, dividido em páginas, torna-se espontaneamente acessível ao leitor. Uma justificação e um entrelinhamento adequados são garantias de legibilidade. Uma linha de mais de 60 espaços dificulta a legibilidade; um entrelinhamento demasiado estreito destrói a linearidade do texto, enquanto um entrelinhamento exagerado chama excessivamente a atenção."

"Os contatos estreitos e constantes que reinam hoje entre os humanos de todos os países já não permitem que a escrita conserve um caráter nacional bem diferenciado. Uma forma de escrita neutra, sem caráter nacional, é já quase uma realidade. O progresso técnico tende para uma simplificação e é já com dificuldade que se aceitam cinco alfabetos diferentes na composição de um único texto:
versais, redondas e itálicas, caixas-baixas, redondas e itálicas, versalete."

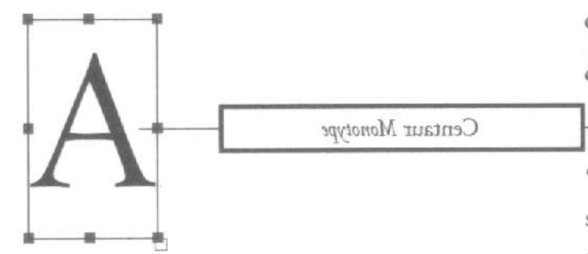
"O trabalho do tipógrafo, como qualquer outro ofício, está estreitamente ligado a sua época e submetido às exigências e meios de seu tempo. Apresenta dois aspectos: por um lado, está condicionado pela finalidade prática e, por outro, exprime-se dentro de umas dadas formas de arte. Tanto um como o outro, o utilitário e o formal, estão diretamente determinados pela época, pelas prioridades do dia, que, umas vezes, privilegiam a forma, outras, a função. E ocasionalmente surge uma época em que forma e função se aliam em um equilíbrio harmonioso."

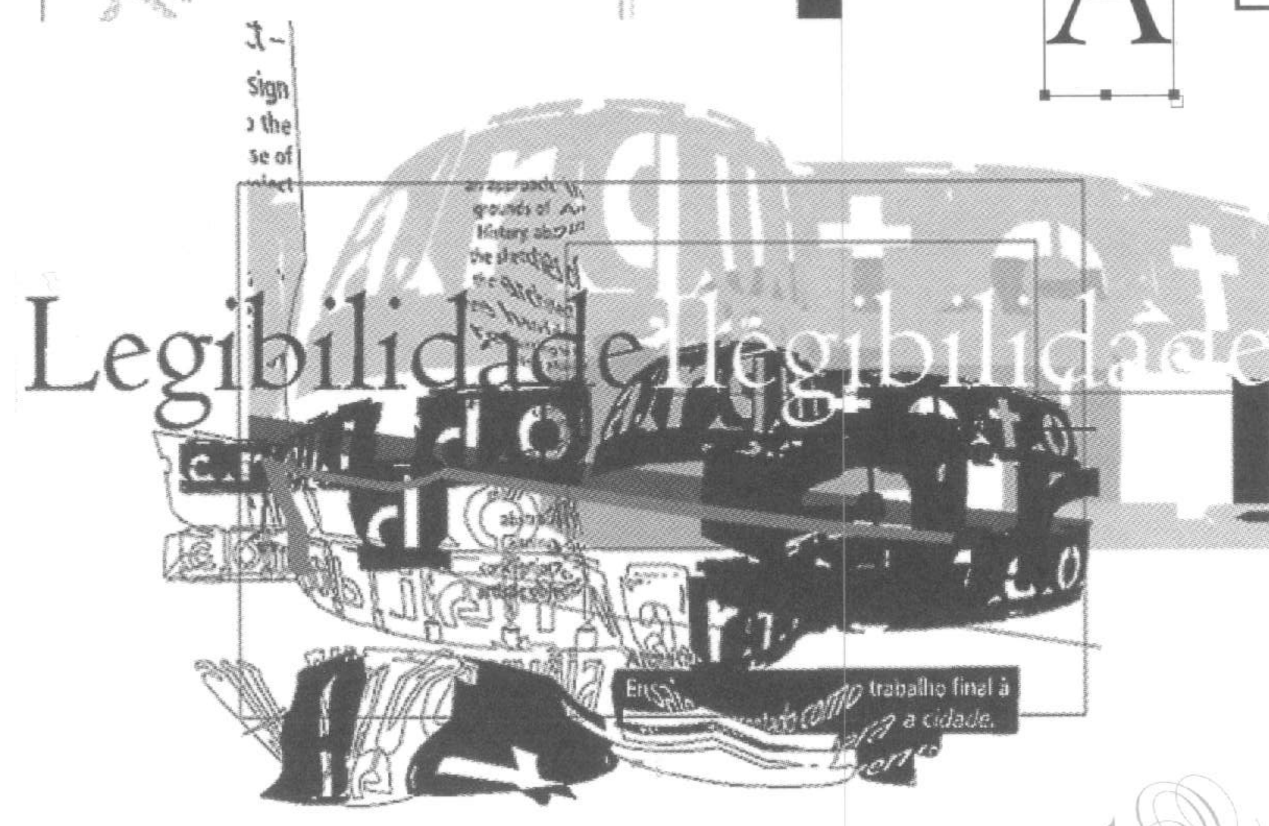
"O desenhador-tipógrafo deve dispor, em seu trabalho, de diferentes jogos de letras que se possam combinar agradavelmente. A este propósito poderíamos mencionar o admirável conjunto dos vinte cortes de tipos que constituem o alfabeto Univers que permitem uma cor e uma unidade tipográficas perfeitas. Seria desejável que a tipografia canalizasse seus esforços no sentido de conseguir produtos desta índole, ajudando assim a sair do estado mais ou menos caótico em que se apresenta, na atualidade, o campo da fundição de tipos."



Scott Mires, *Graphis Design* 97, p. 13 a 15

"Nesse mundo em permanente evolução, onde tecnologia e comunicação gráfica se encontram, o que constitui hoje o **bom design**?
A coisa mais importante que entregamos aos clientes são idéias — idéias que estimulem o interesse; movam produtos e construam marcas. Já que os clientes valorizam nossa habilidade em criar comunicações incisivas, realmente não importa qual a forma final que tenham. Na mídia impressa, televisiva ou on-line, é a mensagem, não o meio que é mais importante. O **bom design**, entretanto, tem um compromisso não somente com a idéia e o projeto, mas com o processo criativo. O designer deve orquestrar as necessidades e demandas do cliente e seu próprio 'insight' e interpretação pessoal. O **bom design** tem vida própria, nasce do 'insight' humano e da necessidade de comunicar. Não é somente um comentário visual, mas também sentir, definir, expandir, esclarecer e elevar. **Tem coração e alma.**
(...) É um **bom design** se traz ao cliente muito dinheiro ou ganha todos os prêmios no planeta? É um **bom design** se é bonito, feio ou ilegível? É um **bom design** se Massimo Vignelli gosta? Se David Carson gosta? Se um frentista de posto gosta?
O **bom design** é a solução apropriada para o problema de design que o cliente apresenta. O **bom design** vem da habilidade em levantar questões de nós mesmos, de nossos clientes e entre si. O desejo sem fim de responder a essas questões nos mantém reanimados dia após dia."





"Muitos trabalhos de tipografia são atraentes pela simples razão de que o tipógrafo se desprendeu de toda a pretensão artística e se esforçou em obter o melhor resultado possível a partir do material que está a sua disposição. Esses trabalhos respondem exatamente à exigência apontada por Stanley Morison, segundo a qual uma obra tipográfica é como um meio de transporte que deve ser realizada com a máxima precisão e estar dotada da maior funcionalidade."

"A tipografia, com seus procedimentos técnicos, não deve separar-se das questões de criação formal. Não há desenhador-tipógrafo que não faça formas."

"A tipografia está submetida a uma finalidade precisa: comunicar uma informação por meio da letra impressa. Nenhum argumento, nenhuma consideração pode livrar o tipógrafo desse dever. A obra impressa que não pode ser lida converte-se num produto sem sentido."

"Uma linha de 50 a 60 letras é fácil de ler. Uma composição demasiadamente larga apresenta um aspecto decorativo cinzento e não conduz à leitura. O voltar ao início de cada nova linha atua como estímulo: o leitor está mais atento ao iniciar a linha e sente um certo cansaço ao terminá-la. Se a linha é muito comprida, o estímulo é menos freqüente e a leitura torna-se mais fatigante. Uma disposição muito estreita aumenta excessivamente o movimento de vaivém da vista, ocasiona espaços irregulares entre palavras e as divisões de palavras tornam-se muito freqüentes.
— Composição justificada à esquerda: a margem direita irregular é desagradável para a vista, habituada a composições justificadas. A velocidade da leitura diminui.
— Composição justificada à direita: o olho inicia a linha cada vez em lugar diferente, de leitura difícil.
— Composição não justificada nos dois lados: dificulta a leitura. As margens 'soltas' fazem com que o texto pareça instável.
— A composição manual ou mecânica pode justificar as linhas criando uma área tipográfica com margens retas."

"É muito difícil que um jornal seja lido desde a primeira até a última página. Os espaços brancos, os filetes, as cores, os títulos, a letra em bold chamam a atenção do público para os textos essenciais que por sua vez estão dispostos com títulos ou em páginas especiais."

"O objetivo de toda boa tipografia é submeter a forma à legibilidade."

"Por meio deste órgão humano que é o olho, sentimos a 'justeza' das letras de imprensa, o que nos leva a pensar que letras não podem se construir geometricamente. O olho tem tendência a ampliar todos os valores horizontais e a perceber de um modo mais débil os verticais. A visão exige, portanto, certas retificações no desenho das letras e qualquer artista deverá conhecer perfeitamente os problemas das ilusões óticas."

"A geometria não basta para elaborar uma letra bem formada, já que os desenvolvimentos laterais dos traços verticais não podem agregar-se desde fora à base de compasso. Desenvolvem-se de dentro para fora; e para que a letra tenha uma boa base, os desenvolvimentos superiores devem ser ligeiramente mais curtos que os inferiores. Todas as transições entre as partes redondas e as linhas retas devem ser efetuadas posteriormente."

Ruder 1967

"Creio que a próxima abordagem, ou regras do design gráfico virão de fora do próprio campo."

"Nós estamos diante de uma disciplina com um potencial incrivelmente criativo e com pessoas interessantes, toda essa liberdade e possibilidade de experimentos intrigantes, e ainda os jornais, os livros e as revistas têm, de algum modo, permanecido imutáveis por aproximadamente cem anos, com colunas, títulos, subtítulos engraçados e o nome do autor. Agora, o computador dá a largura entre colunas automaticamente, com uma medida que algum técnico desconhecido preestabeleceu. Há toda essa sistematização. No topo disso ou com isso, é tão estranho que um campo que se orgulha de suas possibilidades criativas e de vanguarda tenha uma posição que se oponha violentamente à quebra dessas regras: em vez disso, as aceitam cegamente."

"Contra as colunas de texto, caixas de fotografias e imagens, relações estáveis entre títulos, corpo do texto e capitulares, páginas numeradas, as folhas com uma formatação livre são mais próximas a pinturas que ao design editorial. As características que dominam nossa dieta diária de publicações são aqui questionadas, usadas de forma lúdica, quebradas ou simplesmente ignoradas."

Sobre o método de trabalho
"O designer, hoje, trabalha com recursos que não existiam apenas há uma década. A era digital tem transformado as ferramentas e os processos pelos quais as idéias criativas são realizadas. A funcionalidade dos antigos métodos de produção vem sendo emulada ou substituída pela nova tecnologia. Entretanto, seria uma falácia pensar que os métodos tradicionais foram ou serão completamente substituídos: eles são ainda válidos, freqüentemente com um novo papel.
Esses processos representam maneiras de pensar, tanto quanto maneiras de se obterem resultados."

"Explorar, celebrar, questionar, desafiar e assimilar esses processos é central neste livro."

"Nas páginas, há uma síntese do velho e do novo processo e uma exploração de seus potenciais sem preocupação em respeitar ou erigir fronteiras. A tecnologia digital está por trás da liberdade da produção das fontes e muito da manipulação de imagens, mas ao mesmo tempo processos tipográficos são empregados, tanto quanto o mais básico dos métodos fotográficos."

"Uma nova era de experimentação está sendo "disparada" pela tecnologia e pela supersaturação da mídia."

"Como os processos mudam, assim também as mensagens."

Blackwell e Carson 1995

"Estamos em um momento crucial de uma revolução social em comunicações. A transição da tecnologia analógica para a digital e o advento do computador pessoal são inovações cujos efeitos serão tão profundos como os dos tipos móveis de Gutenberg.
Essa comparação vem se tornando um lugar-comum à medida que se percebe o poder da Comunicação Digital. Não podemos deixar que isso obscureça a profundidade da revolução que está acontecendo, desde que muito disso está-nos sendo apresentado superficialmente, no mundo do entretenimento com sua santificada amnésia. Isso o faz muito mais difícil de definir.
Nossa civilização ocidental é marcadamente diferente de um mundo dominado por religiões e poder real. Os materiais eram escassos e passaram-se centenas de anos antes que a implementação da nova tecnologia de impressão fosse comumente encarada. Somente em tempos recentes o acesso às máquinas de impressão foi relativamente franco.
Líderes do passado reconheceram rapidamente a ameaça que representaria a livre troca da informação impressa. Até que o "Licensing Act" fosse revogado em 1695, todo impressor e tipógrafo na Inglaterra era controlado por regras de classe (regimento). A censura à palavra impressa estava largamente difundida pela Europa; em 1543, o Cardeal Carafa decretou que nenhum livro poderia ser impresso ou vendido sem a permissão da Inquisição Papal — transgressores eram queimados na fogueira.
O desenvolvimento da palavra escrita no Ocidente, do símbolo e pictograma ao alfabeto e livro, aconteceu em milhares de anos. O computador tem o poder de reverter esse processo em menos de trinta. Como o computador pessoal mudou tão rapidamente o modus operandi em quase todas as áreas da comunicação no espaço de cinco anos, nós tendemos a crer que a revolução digital está finalizada e pronta. Nada poderia estar mais distante da verdade.
Segundo Goethe, 'a segunda parte da história do mundo começou com a invenção da imprensa'. Nós estamos apenas entrando na terceira fase. A revolução eletrônica está sobre nós."

Wozencroft e Brody 1994

"1. Introduction
Legibility was considered to be untouchable for centuries. The approach to type design emphasized clarity over expression, and typographers were supposed to be invisible. Typography, often defined as a craft, a fine art, a science, and now also as a business, tries to deal with il-legibility, for which there is not any accurate definition. Throughout this book, I will be using the term legibility as a quality of reading in a piece of graphic design.

2. Illegibility
Nothing is sacred; everything is available for questioning and criticism. This ensures that graphic design and typography will keep developing, resisting preconceived ideas and dogmas. This also protects graphic design from all the trained graphic artists. Young designers leving school are full of preconceived ideas; they are educated only in formal expression. Formal style can not become predominant.

3. Communication
We live in a complex world. Everything is faster than ever before in history, which requires one to communicate faster and more precisely. The world we live in has at least three dimensions; it is abstract, ambiguous, dynamic and very expressive, while the media we use are flat, plain, emotionless, and neutral. The written word especially seems to be inadequately expressed because it is so still. When humans are faced with cognitive complexity, they often need graphics as well as text to better convey messages. How can we transmit complex ideas on a sheet of paper? How can we compress it on two dimensions and loose the least from the message?

4. Computers
Society is formed more by the form of the media we use than by its content. On Internet's screen we read information that we would never read printed in the newspapers. Graphic design and computers have gained too much respect, and no one is trying to resist. The last 200 years we have strived to survive in a revolutionary new environment. New acquired information is being replaced by newer ones. We are trying to keep up with the pace of communications.

5. Art
Design is not a stepchild of fine arts anymore. Until recently, talking about design was talking about an inferior form of art. Now, there is a free exchange of ideas between fine arts and design. Fine art movements have always been the source of ideas for graphic design. Graphic design, as it is discovering new possibilities, is being now often an inspirative source for these 'high' arts. Graphic design and typography are pushed by growing market economies that guarantee further development of new technologies, greatly needed in design. In the world of today, graphic design found itself in an unprecedent situation, and is rapidly gaining a new position in the society.
(...)
In the digital world, the distinction between a copy and an original becomes meaningless. Computer art might eventually fog the boundaries between the different models of art. Yet, people are still biased toward a notion of 'hand-made' and 'artist's hands', and we will hardly see peices of graphic design being sold at auctions."

Bilak 1996

"As relações internacionais, cada vez mais estreitas, exigem um modelo de alfabeto comum em que as principais línguas possam expressar-se sem que se perca a estética. (...)
— Tipo Meridien de Adrian Frutiger
Foi concebido para adaptar-se a qualquer língua sem problemas. As versais são mais curtas que as minúsculas altas e deste modo evita-se o problema posto pelas múltiplas maiúsculas alemãs.
— Tipo Univers de Adrian Frutiger
Também segue o mesmo conceito.
(...)
A forma das letras e da composição está determinada pela direção que a vista segue ao ler."

"Pouco depois da invenção da imprensa, cujas primeiras obras se redigiam em latim, os diferentes centros culturais da Europa começaram a diferenciar-se uns dos outros e a imprimir em suas respectivas línguas nacionais, empregando tipos de letras próprios. Foi assim que as diferentes famílias de tipos evoluíram e aperfeiçoaram-se paralelamente com as línguas que ilustravam. O Garamond está intimamente relacionado com o francês, o Caslon com o inglês e o Bodoni com o italiano. Utilizado num texto alemão, por exemplo, o Bodoni já não parece o mesmo tipo de letra: a acumulação de versais, característica da língua alemã, atenta claramente contra sua beleza."

Ruder 1967

"Como o final do século se aproxima, parece interessante olhar para trás, para as enormes mudanças que ocorreram nos processos de impressão e composição nos últimos cem anos; é natural que os surpreendentes desenvolvimentos dos anos recentes devam estar mais frescos em nossas mentes. A manufatura dos tipos envolveu desde a gravação e moldes dos tipos de metal para tipografia, a composição em metal quente — linotipia, passando pela composição em negativos fotográficos — fotocomposição, até a geração de caracteres digitais, onde o desenho das letras está guardado na memória do computador. A impressão de livros, revistas e jornais mudou predominantemente da impressão tipográfica para o off-set."

Sebastian Carter, *U&lc*, volume 23, nº 1, 1996

Bembo *Monotype*

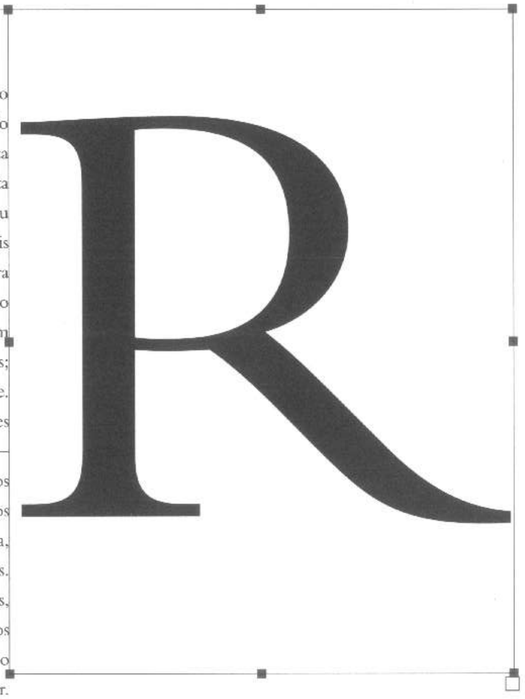
Aldus Manutius (1450–1515) foi um grande impressor italiano e fundidor de tipos. Professor da Universidade de Ferrara e interessado em disseminar a leitura dos textos clássicos, escolheu Veneza — na época o grande centro mercantil e um mercado cosmopolita para livros — para estabelecer sua editora, a Aldine. Contratou Francesco Griffo para desenhar e gravar várias fontes, a mais importante delas o tipo Bembo, aparecendo pela primeira vez em *De Aetna*, de autoria de Pietro Bembo, impresso por Manutius em 1496 e assim denominado em homenagem ao autor do texto. Griffo só desenhou as caixas-baixas; as caixas-altas utilizadas pertenciam a uma fonte já existente. Francesco Griffo, inicialmente ourives — como a maioria dos gravadores de tipos da época — e exímio artesão, é considerado o iniciador da independência nos desenhos dos tipos para impressão, das letras dos manuscritos humanistas, de onde era adaptada, na época, a maioria dos tipos venezianos.

A criação do tipo itálico é geralmente creditada a Manutius, tendo sido desenvolvida para ajudar a vender seus livros a estudantes abastados e oficiais do governo que escreviam em estilo similar.

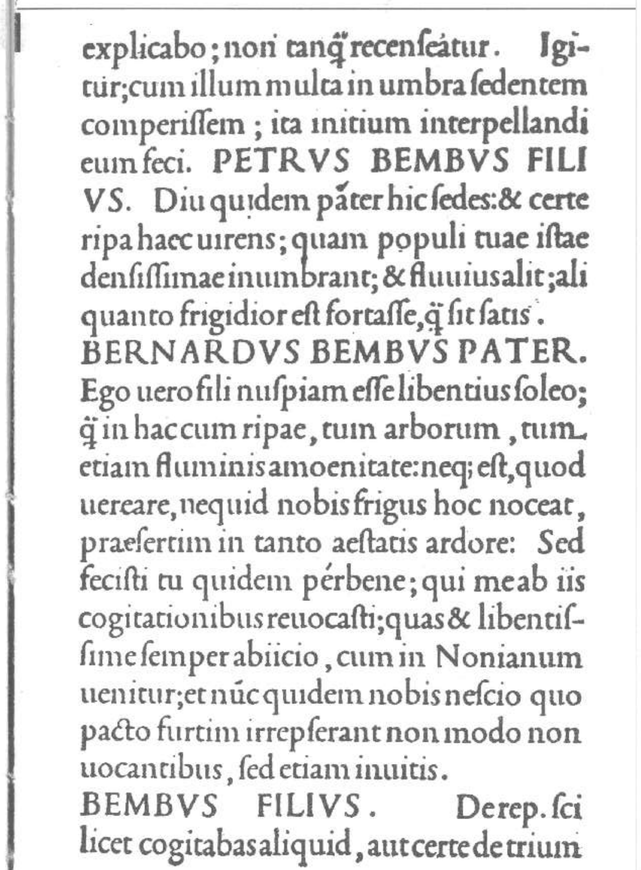
Bembo foi um modelo seguido por Garamond, sendo também o ancestral de muitos tipos europeus durante o século XVII.

Foi apresentado em 1929, dentro de um programa de redesenho de tipos históricos da companhia inglesa Monotype, sob a supervisão de Stanley Morison.

Nessa época também foi desenvolvida a versão itálica partindo-se das letras dos manuscritos do escriba renascentista Giovanni Tagliente.



Na adaptação dos desenhos de tipos antigos são encontradas algumas dificuldades: determinar com precisão os contornos das letras dos originais, uma vez que o esmagamento da tinta, devido à pressão exercida pela prensa, altera a definição exata dos contornos; a forma exata do caractere é freqüentemente comprometida pela qualidade de impressão do original e pela qualidade da fundição em metal.



explicabo; non tanq̃ recenſeatur. Igitur; cum illum multa in umbra ſedentem comperiſſem; ita initium interpellandi eum feci. PETRVS BEMBVS FILIVS. Diu quidem pãter hic ſedes: & certe ripa haec uirens; quam populi tuae iſtae denſiſſimae inumbrant; & fluuius alit; ali quanto frigidior eſt fortaſſe, q̃ ſit ſatis.
BERNARDVS BEMBVS PATER. Ego uero fili nuſpiam eſſe libentius ſoleo; q̃ in hac cum ripae, tum arborum, tum etiam fluminis amoenitate: neq; eſt, quod uereare, nequid nobis frigus hoc noceat, praeſertim in tanto aeſtatis ardore: Sed feciſti tu quidem pérbene; qui me ab iis cogitationibus reuocaſti; quas & libentiſſime ſemper abiicio, cum in Nonianum uenitur; et nũc quidem nobis neſcio quo pacto furtim irrepſerant non modo non uocantibus, ſed etiam inuitis.
BEMBVS FILIVS. De rep. ſci licet cogitabas aliquid, aut certe de trium

Página do *De Aetna*, Veneza, 1495

AKrf

£

: g (!?,.– ;) ‘’
mabcndoeffq̃ shrtiukvwlxyz
ABEGHKMOSTVP
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 $
Q

Revolução

"As revoluções anteriores provam que a tecnologia muda a linguagem. A máquina de impressão possibilitou a distribuição em massa da informação, encorajando a erosão das tradições orais como os contadores de histórias, baseados em mitos e memória individual, mas, por outro lado, facilitou a divulgação do conhecimento que levou à renascença nas artes e o estabelecimento de um sistema educacional. A invenção da câmera desafia a percepção da distância entre experiência gravada e realidade, destituindo as belas-artes de seu papel tradicional, forçando os artistas a procurar uma linguagem nova e mais expressiva para redefinir seus domínios. Um contexto estava criado para pintores como Cézane experimentarem com cores e luz. Kandinsky e Klee estenderam os limites da forma e simbolismo muito além. A busca por uma linguagem pura de abstração visual continuará além dos trabalhos de Jackson Pollock e Mark Rothko. A fotografia teve um impacto nas belas-artes tanto quanto o computador tem influenciado a indústria do design. Mas o período de tempo é muito mais comprimido num contexto de mudanças rápidas do design digital.

Nós ainda não sabemos inteiramente como outras tecnologias como o cinema afetam nossa percepção ou quais serão os efeitos a longo prazo da televisão. O impacto e a difusão do uso do telefone trazem outro precedente, raramente considerado, ao computador. O que acontecerá depois com a palavra impressa? Linguagem e informação não são estáveis. Nossa interpretação da informação, ainda mais, nosso comportamento quando interagimos com ela é sempre definido por sua apresentação, seja uma apreensão consciente ou não. Essa dificuldade é composta pela capacidade do computador de combinar e realocar todas as estruturas e processos internos e invisíveis da linguagem das tecnologias de informação anteriores. (...)

Como dizem Steiner e Wells, novas condições afetando o modo como usamos a linguagem terão, inevitavelmente, conseqüências sociais e psicológicas para conseguirmos pistas que nos ajudem a compreender como a tecnologia do computador moldará o futuro; nós devemos também comparar a revolução industrial com o presente. Para a grande maioria, a primeira era da máquina veio como um choque massivo para o estilo de vida convencional. Contra o cenário da revolução francesa, a urbanização e a imposição do sistema das fábricas catalisaram o mais turbulento período na história moderna britânica. (...)

A era da máquina não agiu simplesmente como uma força externa sobre a humanidade. Em vez disso, a revolução opera em nosso senso de espaço interior. As grandes mudanças acontecerão em níveis lingüísticos e biológicos. Nós temos sujeitado nossa realidade física à tecnologia, e agora estamos em um processo de mutação de nossa realidade mental."

Wozencroft e Brody 1994

A revolução dos tipos foi tão surpreendente que precisamos fazer um esforço de imaginação para apreciar a outra grande revolução de um século atrás. Se voltarmos ao final do século XIX, encontraremos uma indústria onde a maioria da composição era feita ainda manualmente. Tipógrafos compunham os textos com letras de metal individuais e, após a impressão, as devolviam em suas caixas, uma a uma. A invenção das máquinas de composição de linotipia e monotipia, que fundiam o metal, no final da década de 1880, transformou completamente o trabalho de composição. Em vez de posicionar-se em frente à caixa de tipos, os compositores de texto sentariam em frente a um teclado. A atividade artesanal transformou-se quase em uma atividade de escritório (admitindo que o compositor não fizesse a impressão do texto). A era do operador de teclado havia começado. Para os compositores daquela época deve ter sido como o final do mundo conhecido.

Um século depois, as máquinas de composição tornaram-se muito mais complexas e hoje produzem tipos e *layouts* de uma forma muito diferente. Os designers podem tornar-se seus próprios compositores.

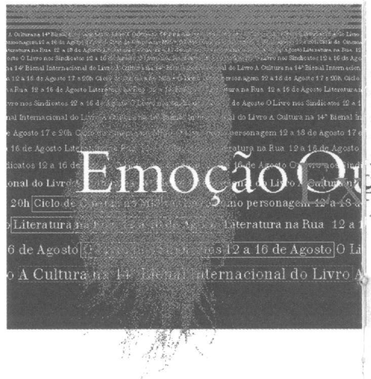
Sebastian Carter, *U&lc*, volume 23, nº 1, 1996, p. 8 e 9

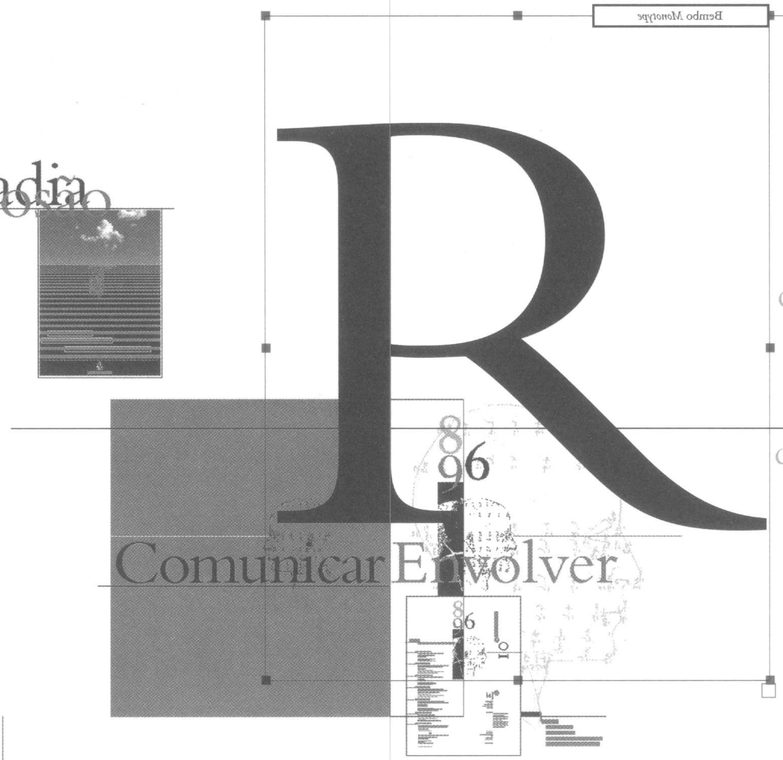
"Essa idéia de incerteza, de questionamento, de ter uma natureza de forma livre na qual o que já foi feito uma vez não teria necessariamente o modo de abordar o problema uma segunda vez, me parece relacionar-se com idéias atuais que atravessam várias áreas — artes, ciências sociais e ciências — onde temos aumentado o questionamento em tudo aquilo que podemos imaginar questionável. O desafio é quase achar a próxima questão; não não temos mais fé em achar respostas. Em outras palavras, não mais esperamos finitos e nítidos pacotes, e isso tem um impacto em como o design pode ser visto.

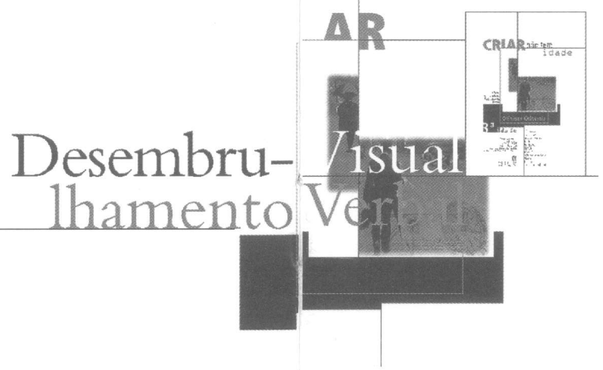
De qualquer modo, a grande maioria do design para comunicação — *communication design* — não se move com essa visão do 'Zeitgeist' (espírito do tempo). Em vez disso, o desenho gráfico vem trabalhando com vários conjuntos de regras fixas, historicamente vinculadas; em particular, nós ainda sentimos o efeito da escola suíça da década de 50 que se tornou o International Style dos anos 60, e sua abordagem racionalista ainda penetra em muito do que nós vemos. Essa abordagem reduzida tem confundido para um ponto tal que em todo o mundo livros de regras guardam, como em relicários, qual tipo de letra, em que proporções deve ser usado em qualquer situação enfrentada pela vida de uma empresa."

Blackwell e Carson 1995

"Lewis Blackell
Você levantou que 'nós não devemos confundir legibilidade com comunicação'. Esse é um problema comum? As pessoas se tornaram presas a regras irrelevantes, as quais pensam governar a legibilidade?
David Carson
Apenas porque algo é legível não significa que comunica pode estar comunicando completamente a coisa errada. Alguns títulos de livros tradicionais, enciclopédias ou muitos livros que as pessoas jovens não gostariam de pegar, poderiam ser mais envolventes. São a maioria dos problemas de publicações que vendem a mensagem errada ou uma mensagem forte o suficiente. Você pode ser legível, mas qual é a emoção contida na mensagem? Isso é importante."







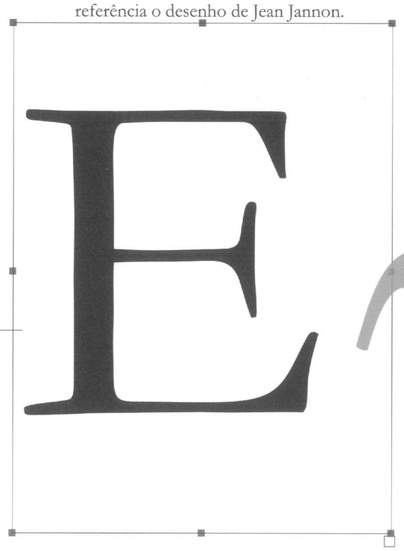
"Enquanto é possível produzir a melhor qualidade de composição com a mais alta resolução desde a invenção da impressão, intervenções em desenhos da tipografia também acontecem. (...) Isso demonstra como as possibilidades de desenho foram ampliadas com o computador, mas também sugere que a linguagem está fora de controle — precisamos achar uma nova definição para **'anarquia'**."

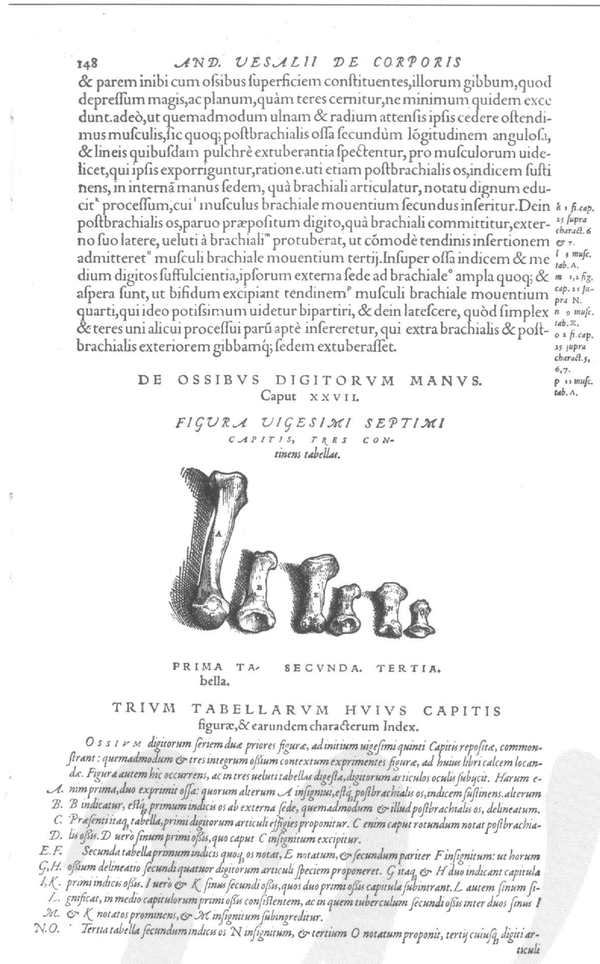
Revista *U&lc*, volume 23, nº 1, Verão 1996
The International Journal of Graphic Design and Digital Media

Claude Garamond (1500–1567) foi o primeiro designer a criar, fundir e vender os tipos produzidos. Foi um designer importante da renascença e um verdadeiro inovador da tipografia. Adotou como instrumental o desenho do tipo romano na França, substituindo as fontes góticas comumente usadas, tendo também criado as caixas- altas oblíquas para complementar os tipos em itálico. Seus desenhos foram populares durante muito tempo, sendo substituídos — pela preferência dos impressores — por novos tipos de origem inglesa, alemã e italiana. Em 1530, o primeiro tipo romano de Garamond apareceu em *Paraphrais in Elgatiarum Libros Laurentii Vallae*, de Erasmus, impresso por Robert Estienne em 1530. Parece haver um consenso entre os estudiosos de tipografia sobre a origem do desenho dos tipos Garamond: seriam derivados dos tipos que Francesco Griffo talhou para Aldus Manutius. Depois da morte de Claude Garamond, suas matrizes foram vendidas; o principal comprador foi Christopher Platin, cuja oficina de impressão na Antuérpia tornou-se uma das melhores da Europa, antes do final do século XVI.

Garamond *Monotype*

Jean Jannon (1580–1658), designer de tipos que trabalhou mais de sessenta anos depois de Claude Garamond, criou as matrizes nas quais foi inspirada a maioria das modernas versões da Garamond. Jannon tinha problemas constantes com o governo católico da França devido a suas crenças religiosas. Em uma ocasião, suas matrizes foram confiscadas pelo cardeal Richelieu, ficando na obscuridade por mais de duzentos anos. Em 1825, foram reencontradas nos arquivos das Oficinas Nacionais Francesas de Impressão, erroneamente atribuídas a Claude Garamond, tendo sido impressas em um catálogo de tipos históricos. Em 1901, Arthur Christian, então diretor das Oficinas de Impressão, utilizou essa tipologia na impressão de uma história das Oficinas. No século XX, foi o desenho de referência para os primeiros *revivals* do tipo Garamond. A versão da Lynotipe de 1936 é baseada no desenho que Morris Fuller Benton e Thomas Maitland Cleland fizeram para a American Type Founders, que também tem como referência o desenho de Jean Jannon.




148 *AND. VESALII DE CORPORIS*

& parem inibi cum ossibus superficiem constituentes,illorum gibbum,quod depressum magis,ac planum,quàm teres cernitur,ne minimum quidem excedunt.adeò,ut quemadmodum ulnam & radium attensis ipsis cedere ostendimus musculis,sic quoq; posthrachialis ossa secundùm lõgitudinem angulosa, & lineis quibusdam pulchrè extuberantia spectentur, pro musculorum videlicet,qui ipsis exporriguntur,ratione.uti etiam posthrachialis os,indicem sustinens, in internã manus sedem, quà brachiali articulatur, notatu dignum educit[k] processum,cui[l] musculus brachiale mouentium secundus inseritur.Dein posthrachialis os,paruo præpositum digito,quà brachiali committitur,externo suo latere, ueluti à brachiali[m] protuberat, ut cõmodè tendinis insertionem admitteret[n] musculi brachiale mouentium tertij.Insuper ossa indicem & medium digitos suffulcientia,ipsorum externa sede ad brachiale[o] ampla quoq; & aspera sunt, ut bifidum excipiant tendinem[p] musculi brachiale mouentium quarti,qui ideo potissimum uidetur bipartiri, & dein latescere, quòd simplex & teres uni alicui processui parũ aptè infereretur, qui extra brachialis & posthrachialis exteriorem gibbamq; sedem extuberasset.

k 1 fi. cap. 25 *supra* eberaſſi. 6 & 7.
l 3 musc. tab. A.
m 1.a fig. cap. 21 *ſupra* N.
n 9 musc. tab. X.
o 2 fi. cap. 25 *supra* eberaſſi. 5, 6, 7.
p 11 musc. tab. A.

DE OSSIBVS DIGITORVM MANVS.
Caput XXVII.

FIGVRA VIGESIMI SEPTIMI CAPITIS, TRES CONtinens tabellas.

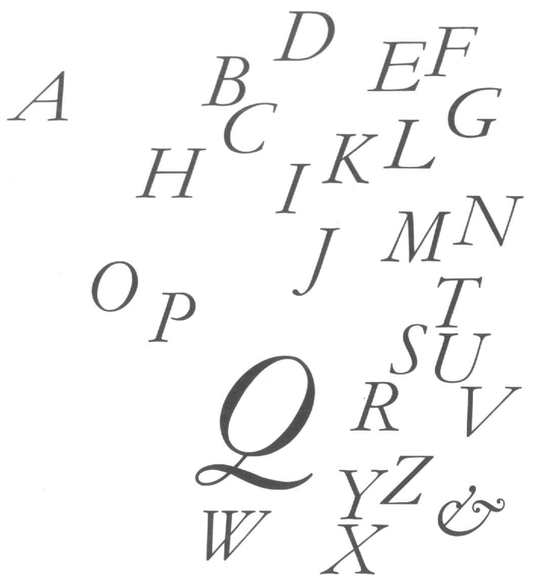
PRIMA TA- bella. SECVNDA. TERTIA.

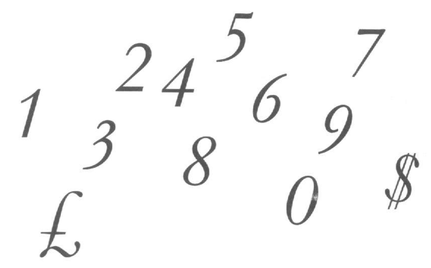
TRIVM TABELLARVM HVIVS CAPITIS figuræ,& earundem characterum Index.

Ossium digitorum seriem duæ priores figuræ, ad initium uigesimi quinti Capitis repositæ, commonstrant: quemadmodum & tres integrum ossium contextum exprimentes figuræ, ad huius libri calcem locandæ. Figuræ autem hic occurrens, ac in tres ueluti tabellas digesta, digitorum articulos oculis subijcit. Harum e-
A. nim prima, duo exprimit ossa: quorum alterum A insignius, ellq; posthrachialis os, indicem sustinens. alterum
B. B indicatur, ellq; primum indicis os ab externa sede, quemadmodum & illud posterachialis os, delineatum.
C. Præsentis itaq; tabellæ primi digitorum articuli effigies proponitur. C enim caput rotundum notat posthrachia-
D. lis ossis. D uero sinum primi ossis, quo caput C insertum excipitur.
E.F. Secunda tabella primum indicis quoq; os notat, E notatum, & secundum pariter F insignitum: ut horum
G,H. ossium delineatio secundi quatuor digitorum articuli speciem proponeret. G itaq; & H duo indicant capitula
I,K. primi indicis ossis. I uerò & K sinus secundi ossis, quos duo primi ossis capitula subintrant. L autem sinum si-
L. gnificat, in medio capitulorum primi ossis consistentem, ac in quem tuberculum secundi ossis inter duos sinus I
M. & K notatos prominens, & M insignitum subingreditur.
N.O. Tertia tabella secundum indicis os N insignitum, & tertium O notatum proponit, tertij cuiusq; digiti ar-
ticuli

The Anatomy of Vesalius, impressa por J. Oporinus, Basle, 1543

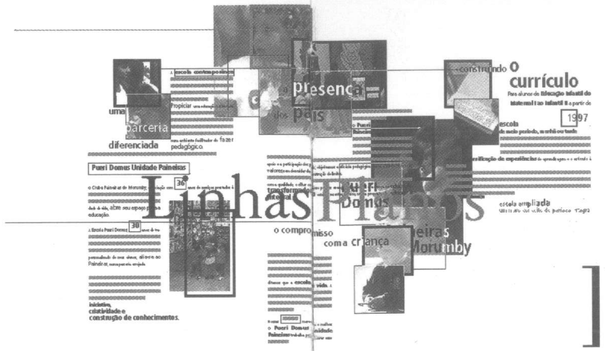
Lawson 1990, p. 130



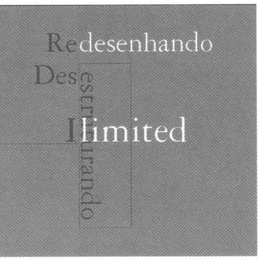


abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

(!?,.—:;)“



Imaginário Projeto Real



"Para criar, necessitamos de uma certa porção de fricção e contenção (ou repressão). Uma tela aberta não produz necessariamente um projeto perfeito — nosso melhor trabalho é criado dentro de um cenário definido com limites e regras. Para mim é como trabalhar em um quebra-cabeça que tenha somente poucas peças. O jogador deve achar o restante delas definindo-as e criando-as. O desafio não é realmente criar algo do nada. É pegar o que existe e agregar algo com significado."

PEDERSEN, Martin B. *Graphis Design 97*. New York, Graphis, 1997.
Design and the Creative Process. Scott Mires, p. 13 a 15.

"Lewis Blackwell
Você está tentando comunicar algo que está em você, algo com que você se preocupa. É mais uma visão que se aproximaria daquela esperada de um artista do que uma resposta direta a um trabalho. Isso sugere que você está quebrando idéias do design como alguma espécie de um processo quase científico. O que você está introduzindo?

David Carson
Uma abordagem pessoal, interpretativa. Isso faz o produto final mais interessante — não há outro caminho para se chegar a isso, não há regras formais que se possam aplicar a um trabalho que eu faço e resultar na mesma solução. Assim se chega a pontos mais interessantes e mais válidos. Estou usando minha intuição, tentando expressar coisas que estou lendo de um modo que tenha mais sentido para mim. Há uma importante distinção a fazer: eu não estou tentando achar 'o que eles querem'.

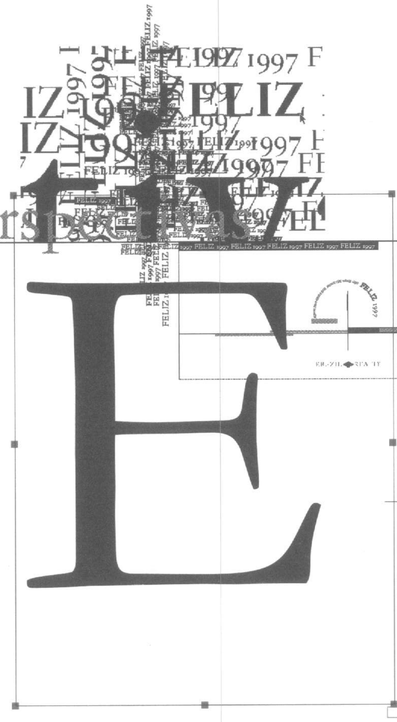
Lewis Blackwell
Então, ao contrário, você está revelando o que você quer?

David Carson
Sim. Pode ser mortal e enfadonho se você não se coloca. O fato de muitos designers não o fazerem é o porquê de haver muitos designers enfadonhos e design desinteressante por aí afora.

Lewis Blackwell
Bem, o que você é — um designer gráfico ou algo mais?

David Carson
Eu me considero um designer gráfico, mas eu também me considero um artista. E considero os fotógrafos, ilustradores e outros designers que trabalham comigo como artistas. Há todos os tipos de arte. Algumas pessoas diriam que 'design gráfico significa comunicar', como se arte não comunicasse. (…) Mas deve-se ter em mente sua audiência: o que eu estou fazendo é um trabalho muito pessoal, mas ao mesmo tempo eu tenho de ter em mente o público."

Blackwell e Carson 1995



Forma e Contraforma
"O valor impresso gera seu contravalor, e os dois juntos determinam a forma geral. O não impresso não é, por conseguinte, um vazio indefinido, mas sim um elemento essencial do impresso. O espaço interior branco — a contraforma — de uma letra contribui na forma dessa letra.
(…)
Os diferentes efeitos obtidos pela combinação de letras derivam da ação recíproca do branco do espaço interior e do branco da separação entre letras. Separações estreitas originam um branco mais intenso e reforçam ao mesmo tempo a ação da forma interior branca. Os espaços entre as letras podem organizar-se de tal forma que se consiga um equilíbrio harmonioso entre o branco do espaço interior e o branco dos espaços entre letras.
(…)
A legibilidade de um texto composto pode ser comprometida pelo entrelinhamento, que quando é excessivo produz um efeito de listras brancas. Essa contraforma atrai mais a atenção que a mancha cinza da linha de texto, a forma.
(…)
Um texto bem composto deve apresentar um equilíbrio entre a área impressa e os espaços em branco, a fim de destacar o valor de ambos os elementos.
(…)
Na tipografia contemporânea, o branco já não é só o fundo passivo dos símbolos impressos; atuam juntos sobre uma superfície determinada.
(…)
Palavras de Matisse em seu artigo 'Cor e Alegoria': 'Para mim a expressão não é a paixão que torna transparente um rosto, por exemplo, nem se manifesta num gesto violento; reside antes na composição global de meu quadro: na superfície que contém os corpos, nas áreas vazias que os rodeiam e nas proporções'."

Ruder 1967

"Graphic design becomes more specific as it encounters more specific problems. No more may we use a fixed approach to certain problems but we must carefully select the best tool to solve then. There are more and more options for solving any single problem. Graphic designers are building their own vocabularies that help them communicate more personally. A personal expression is no longer a pejorativé term for a designer who does not follow the commonly accepetd rules. Originality, freshness, and experiments are values appreciated now, and artwork employing these values create a portrait of our time. Communication seems to be in a different level; we use dialog instead of one-way statements. Using interactive methods, the designer is better able to control the process of communicating. He can see the impact of his action and use more effective tools with every step. The communication also gets a more human face, since more people are involved in this process and 'audience' plays a participative role as well."

Bilak 1996

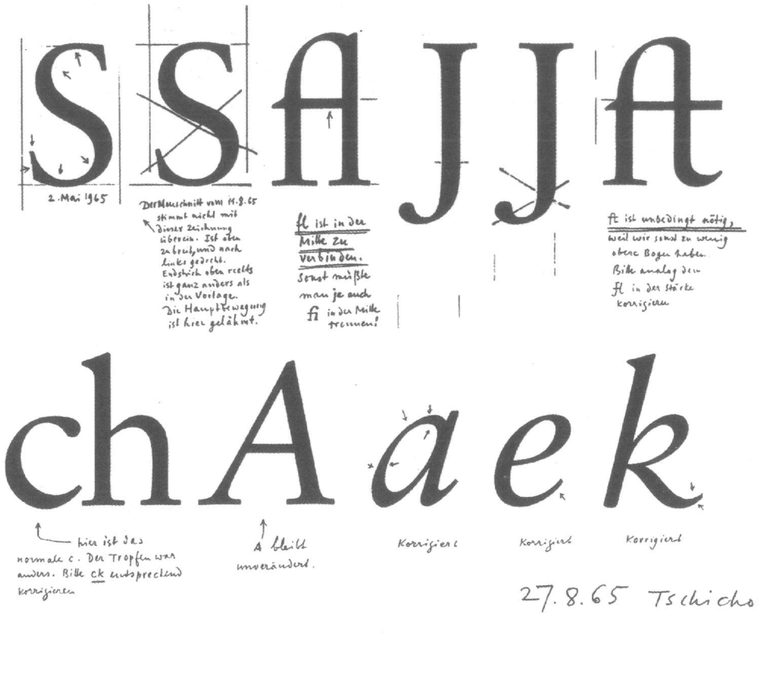
V

Sabon *Linotype*

A fonte Sabon é o resultado de um programa conjunto de produtores de matrizes alemães. O comitê formado em 1960 queria produzir uma fonte que fosse disponível em composição manual, composição mecânica e fotocomposição. As empresas envolvidas eram a Linotype, Stempel e Monotype. O tipo deveria ter como ponto de partida os primeiros desenhos feitos por Claude Garamond no século XVI, devendo sofrer uma condensação de 5%, gerando uma composição economicamente viável. Não havia escassez de tipos Garamond no mercado, mas a intenção do comitê era exatamente eliminar a enorme confusão provocada pelas diferentes versões.

O desenvolvimento do desenho do tipo foi requisitado ao designer alemão Jan Tschichold, renomado por seus conhecimentos em tipografia de vanguarda e tradicional. Em 1924, quando visitou uma exposição da Bauhaus, ficou entusiasmado com as possibilidades tipográficas na abordagem do design praticado por essa escola. Tornou-se amigo de Paul Renner, designer da fonte Futura, e em 1928 publicou *Die Neue Typographie*, que influenciaria a nova geração de designers gráficos. Os nazistas, em 1933, condenaram o novo design que utilizava tipos sem serifa e composições assimétricas, qualificando-o como antialemão. Tschichold partiu então para a Suíça. Em 1935, publicou o livro *Typographische Gestaltung* (Forma Tipográfica), rejeitando alguns dos conceitos anteriores, considerando então que um bom design devia ser, acima de tudo, perfeitamente legível e o resultado de um planejamento inteligente. Na Inglaterra, depois da guerra, coordenou um completo programa de redesenho para os livros da Editora Penguin. Para o novo design da Garamond, Tschichold recorreu ao catálogo da Engenolff – Berner de 1592, de onde selecionou um tipo romano de corpo 14, atribuído a Claude Garamond. Os desenhos originais foram desenvolvidos numa dimensão dez vezes superior à do corpo 10. Tschichold não pretendia, evidentemente, fazer uma cópia desse desenho, mesmo porque as irregularidades que existiam nos tipos da época, gravados em metal independentemente, não eram compatíveis com a tipografia moderna, onde um pantógrafo determina as proporções de cada corpo a partir de uma matriz padrão. Para o desenho da versão em itálico, Tschichold também partiu de uma fonte do catálogo da Egenolff – Berner, atribuída a Robert Granjon (1513–1589), que era um gravador de tipos contemporâneo de Claude Garamond, considerado como mestre na habilidade em gravar matrizes e na concepção das versões em itálico como complemento da forma romana. O nome Sabon foi eleito para ligar o desenho a sua origem francesa do século XVI, evitando confusões com outros redesenhos da Garamond ou da Granjon.

Jacques Sabon foi um gravador de tipos que trabalhou com Christopher Platin na Antuérpia e com Christian Egenolff, que mantinha uma fundição de tipos em conexão com sua oficina de impressão. Em 1572, Sabon passou a dirigir a manufatura de tipos, iniciando o desenvolvimento daquela que seria uma das maiores fundições de tipos do período.



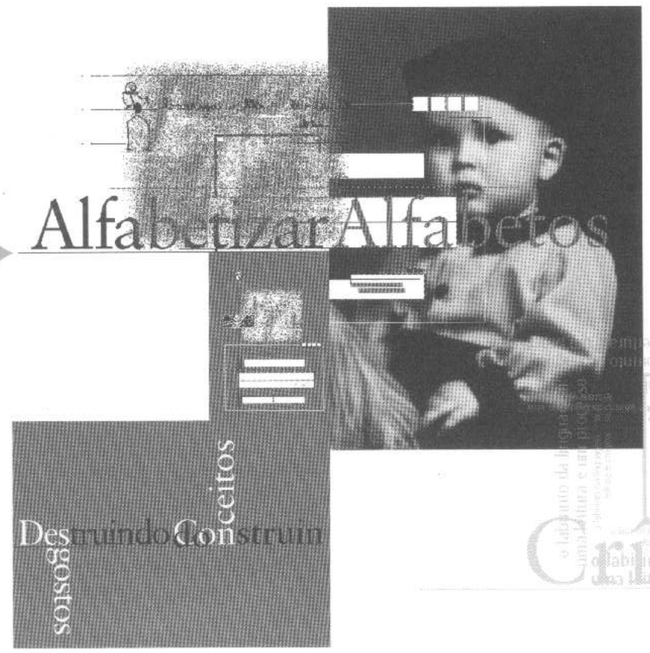
Desenhos com anotações de Tschichold para a Sabon

Lawson 1990, p. 153

ABCD
EFGHIJKL
MNO
PQRS
TUV
WXY
Z&
12345
67890
$£
ABCD
EFGH
IJKL
MNO
PQRS
TUV
WXY
Z
abcd
efgh
ijkl
mno
pqrs
tuv
wxy
z
12345
67890
(!?,.–:;)

Início Fim

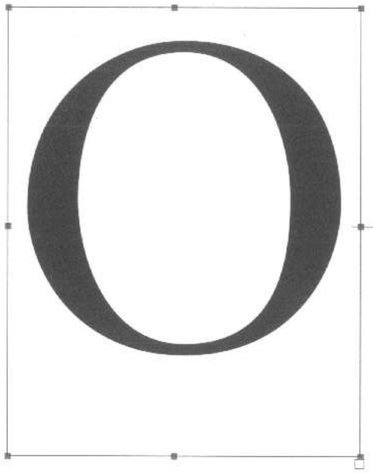
"O futuro dos livros enquanto objeto é incerto.



V

Quando vejo meus netos e os das outras pessoas grudados na televisão, eu me assusto. Um pequeno livro para crianças publicado nos Estados Unidos há uns trinta anos, chamado **BOOKS!**, terminava com o seguinte pensamento: 'Um livro é cheio de surpresas, sentimentos e aprendizagem, fazendo crescer como o verdadeiro amor, todas as grandes coisas que existem'. E você pode aprender tudo em qualquer lugar: acampado, num barco ou embaixo de uma árvore, enfim onde não haja eletricidade — se você tiver um livro em suas mãos — lembre-se."

Críticas Indignação



Janson *Monotype*

Um engano de atribuição similar ao ocorrido com a Garamond, aconteceu na revitalização da fonte Janson, um tipo do século XVII. Seu desenho foi atribuído primeiramente a um holandês, o gravador de tipos Anton Janson, daí seu nome. Somente na década de 50 deste século é que se provou sua verdadeira autoria. Essa fonte foi desenhada por um gravador de tipos húngaro, Nicholas Kis (1650–1702), que viajou à Holanda em 1680 para estudar tipografia, conseguindo reputação internacional. Chegou a ser chamado por Cosimo de Medici para estabelecer uma fundição de tipos para a corte toscana. Kis recusou porque pretendia voltar para a Hungria levando sua experiência. O tipo Janson reapareceu no século XX, na segunda metade da década de 20. As matrizes originais foram encontradas na Alemanha e adquiridas pela Stempel Foundry, de Frankfurt, em 1919, e os puristas consideram essa versão a melhor. Utilizado na composição do *Book of Common Prayer*, impresso em 1930 pela Merrymount Press, considerado uma obra-prima de tipografia, tornou-se um dos mais populares tipos na composição de livros, além de substituir a Caslon como o tipo preferido pelos melhores produtores de livros. Essa nova versão da Janson foi desenhada a partir do tipo original, mas as matrizes não estavam completas e, em torno de 1951, Hermann Zapf completou com o corpo 24 e 48, ao mesmo tempo redesenhando para a Linotype quatro corpos: 6, 8, 9 e 10. Zapf comentou mais tarde a dificuldade na criação dos dois corpos maiores porque deviam em todos os sentidos seguir os modelos dos corpos já existentes — as características variam de acordo com o tamanho do corpo quando este é cortado à mão com o punção de aço.

Lawson 1990, p. 168

O tipo Janson foi produzido pela primeira vez nos Estados Unidos em 1937 para a Linotype sob a coordenação de C. H. Griffith, tipógrafo diretor da Mergenthaler, sendo usados os originais da Stempel. No mesmo ano, Sol Hess comandou para a Monotype americana as modificações no tipo, usando como modelo uma versão existente em um livro do século XVII. A Ehrhardt foi desenhada para a English Monotype Corporation, seguindo como modelo os mesmos originais da Janson acima referidos. A comparação entre a Ehrhardt e a Janson indicam as fascinantes diferenças que podem resultar entre cópias dos mesmos originais.

A fonte utilizada neste trabalho é da Linotype-Hell, não dispúnhamos da Janson Monotype.

ABCD
EFGHIJKL
MNO
PQRS
TUV
WXY
Z&
abcd
efgh
ijkl
mno
pqrs
tuv
wxy
z
12345
67890
(!?.,-:;)
abcd
efgh
ijkl
mno
pqrs
tuv
wxy
z

TO THE RIGHT HONORABLE

Henrie Wriothesley

EARLE OF SOUTHAMPTON AND BARON OF TITCHFIELD

RIGHT HONOURABLE, *I know not how I shall offend in dedicating my unpolisht lines to your Lordship, nor how the worlde will censure mee for choosing so strong a proppe to support so weake a burthen, onelye if your Honour seeme but pleased, I account my selfe highly praised, and vowe to take advantage of all idle houres, till I have honoured you with some graver labour. But if the first heire of my invention prove deformed, I shall be sorie it had so noble a godfather: and never after eare so barren a land, for feare it yeeld me still so bad a harvest, I leave it to your Honourable survey, and your Honor to your hearts content, which I wish may alwaies answere your owne wish, and the worlds hopefull expectation.*

Your Honors in all dutie,

William Shakespeare.

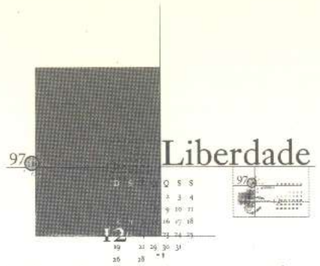
I know not how I shall offend in dedicating my unplolisht lines to your Lordship, nor how the worlde will censure mee for choosing so strong a proppe to support so weake aburthen, onelye if your Honour seeme but pleased, I account my selfe

Janson Text digital da Linotype-Hell

Gj

Uso da Janson por Bruce Rogers em *The Poems of Shakespeare*, 1940

Lawson 1990, p. 167

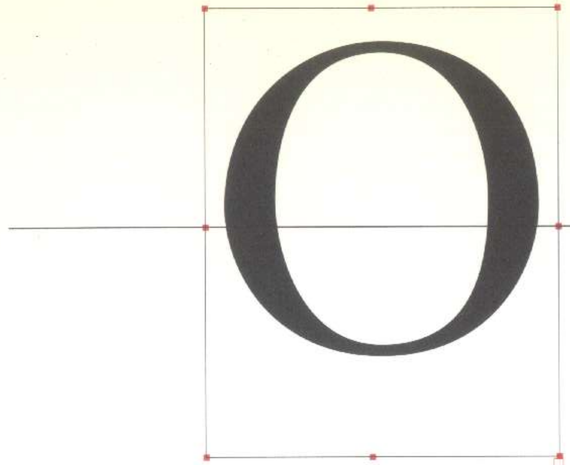


Liberdade

Desejos

"Um trabalho de desenho tipográfico obedece a duas exigências: a aplicação dos conhecimentos técnicos adquiridos e a mente aberta a novos aspectos. É fato conhecido que o já adquirido degenera, com demasiada freqüência, na autocomplacência. Por essa razão, a formação em tipografia experimental que signifique converter a oficina em laboratório e lugar de ensaios é mais que nunca necessária se a tipografia não quiser petrificar-se sobre conceitos estabelecidos desde há muito tempo. O firme **desejo** de criar uma obra viva que seja um reflexo do espírito dos tempos não deve esmorecer nunca; a dúvida e a inquietação são as melhores armas contra a tentação de deixar-se levar pela lei do menor esforço."

Rüdiger 1967



Tesão

L

Caslon 540 *Linotype*

William Caslon (1692–1766) foi um gravador inglês que se tornou designer de tipos e fundou a Caslon Type Foundry. Seu trabalho partia dos antigos desenhos holandeses, mas não possuía a perfeição irreprovável como a que teriam os desenhos da Bodoni e da Baskerville.

A força do design de Caslon não estava na habilidade de criar formas de letras perfeitas, mas em criar fontes de tipos que quando compunham uma página de texto pareciam perfeitas, independentemente do desenho de cada letra em particular.

A primeira mostra da fonte Caslon aconteceu em 1734. Adotando medidas e proporções do velho estilo holandês, tornou-se o primeiro grande tipo inglês, além de se constituir num padrão para tudo o que se seguiu. Diz-se que, "assim como Shakespeare deu à Inglaterra um teatro nacional, Caslon deu ao país um tipo nacional".

Lawson 1990

HALEY, Alan. History of Type. In *Graphis Typography 1*, Zürich, Graphis Press, 1994, p. 11.

Conta-se que o jovem gravador William Caslon foi encarregado de gravar uma fonte em alfabeto árabe para um grupo de impressores ingleses que publicariam uma série de textos religiosos. Terminado o trabalho, Caslon gravou seu nome em tipo romano, corpo 12, para identificar a prova, e as poucas letras de sua assinatura atraíram a atenção dos impressores. Esse teria sido o início da dedicação de Caslon à atividade tipográfica. No início do século XVIII, os impressores ingleses se utilizavam de muitas fontes holandesas, pois a manufatura de tipos na Inglaterra era pequena. Assim, seria quase inevitável que Caslon fosse influenciado pelas características desse desenho. Suas primeiras fontes datam de 1720, mas seu catálogo de tipos só foi publicado em 1734, no qual, além das fontes de tipos romanos e itálicos, apareciam algumas em alfabeto grego, hebreu e árabe. O sucesso das fontes de Caslon e sua crescente reputação entre os impressores ingleses retardaram na Inglaterra as influências das mudanças que ocorriam no continente europeu. Durante o século XVII, os tipos holandeses preponderaram na Europa, mas no final do século, cerca de 1692, Philippe Grandjean, gravador francês de tipos, criou o tipo Roman du Roi. Foi o primeiro a ser desenhado segundo princípios matemáticos, direcionando o caminho para o desenho do tipo hoje chamado de moderno. A Roman du Roi tinha seu uso restrito à Imprimérie Royale, mas influenciou consideravelmente a fundição de tipos comerciais. Entretanto, na Inglaterra as experimentações com novas formas estavam abafadas, aparentemente, pela excelência do trabalho de Caslon. As mudanças no desenho dos tipos efetuadas pelos holandeses, chamados hoje de Old Style, encontraram seu desenvolvimento final por meio de William Caslon. Os tipos originais de Caslon podem hoje ser vistos na St. Bride's Printing Library, em Londres.

A American Type Founders foi formada em 1892. Em 1902, lançou uma cópia, desenhada por sua equipe, e, em 1905, uma versão levemente mais bold, a Caslon 540. Esse desenho foi modificado depois, para ser adaptado às tecnologias da Intertype e Linotype. Os dois desenhos diferenciam-se da fonte original pelas descendentes mais curtas e maior contraste, características que as tornam aptas para a impressão rápida e para as novas variedades de papéis introduzidas na virada do século.

Two Lines Great Primer.

Quouſque tandem abutere Catilina, p
Quouſque tandem abutere, Catilina, pa-

Two Lines Engliſh.

Quouſque tandem abutere, Catilina, patientia noſtra? quamdiu nos e-
Quouſque tandem abutere Catilina, patientia noſtra?

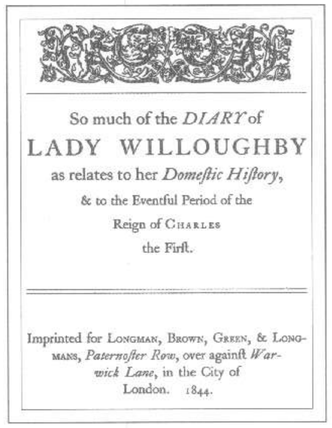
Two Lines Pica.

Quouſque tandem abutere, Catilina, patientia noſtra? qu
Quouſque tandem abutere, Catilina, patientia noſtra? quam-

Página de exemplar do livro de *William Caslon & Sons*, 1763

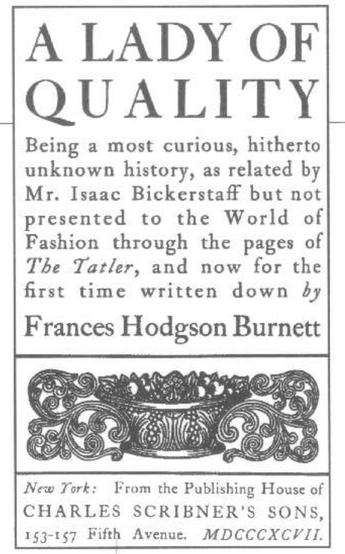
Lawson 1990, p. 173

T&w.



Revival da Caslon em *The Diary of Lady Willoughby*, impresso na Chiswick Press, 1840

Lawson 1990, p. 176

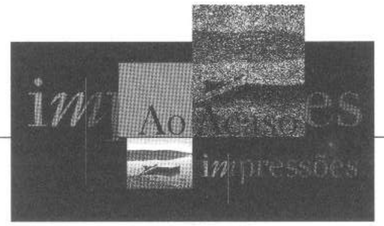


Tipografia Caslon de Will Bradley, 1890

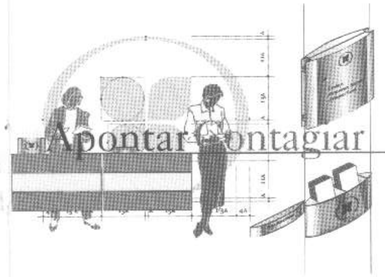
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&1234567890abcdefghijklmnopqrstuvwxyz (!?,.–:;)''

Renovar Instigar

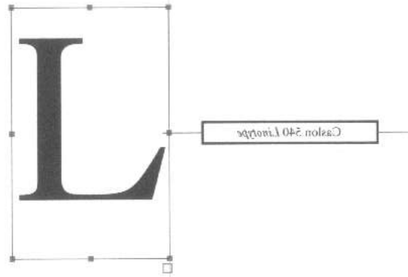
"Estou convencido de que a investigação dos exercícios tipográficos elementares é um pré-requisito para a solução de problemas tipográficos complexos."
Wolfgang Weingart

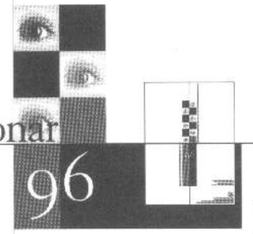


"Os resultados derivados da espontaneidade e do ACASO contradizem a natureza mesma da tipografia, que está baseada na claridade e nas proporções precisas. A letra fundida e as modernas máquinas de tipografia garantem uma impressão que superou as limitações e surpresas das primeiras obras impressas. No mundo da tipografia, tudo o que se refere a técnicas, desenho e organização está calculado e realizado de tal forma que qualquer elemento de surpresa está, dentro do possível, eliminado. E, no entanto, uma e outra vez, descobrimos obras impressas que, apesar de carecerem de beleza formal e apesar de seus defeitos técnicos, possuem um encanto particular, são belas pela simples razão de que, fora de qualquer ambição de tipo técnico ou formal, cumprem plenamente sua função. São muitas vezes obras de autores desconhecidos que, sem querer, criaram verdadeiros documentos de época, cujo encanto é precisamente serem o reflexo dos tempos que as produziram.
Isso não significa que a tipografia de hoje deveria voltar para trás, esquecer os conhecimentos de ordem formal ou ignorar os progressos técnicos.
Os últimos avanços técnicos em tipografia abrem novos caminhos para a espontaneidade e os efeitos do ACASO. A fotocomposição é um processo que permite a livre manipulação do material, chegando mesmo a permitir uma transformação da forma dos caracteres. Ainda que semelhante liberdade traga consigo certas desvantagens uma vez que tolera todas as formalizações, o desenhador-tipógrafo pode, no entanto, tirar proveito delas..."
Rüder 1967



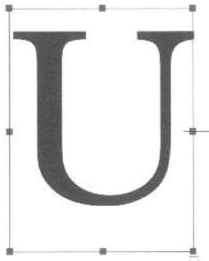
Apontar Contagiar





Questionar 96

As idéias principais atrás do trabalho de Neville Brody estão em encorajar uma compreensão da maneira como a linguagem afeta nossas vidas e em demonstrar como os processos tecnológicos afetam a linguagem — QUESTIONAR o crescente poder da mídia, promover um diálogo sobre as técnicas que as corporações usam para apresentar a informação. Como ele mesmo diz: *"Seguir a idéia do design para revelar, não para ocultar"*.
Wolfgang Weingart e Brody 1994



John Baskerville (1706–1775) era tido como excêntrico e irônico com as convenções, tanto ele quanto seus desenhos de letras eram desaprovados por seus pares. Viveu com uma mulher durante dezesseis anos antes de se casar com ela, o que era censurado pela sociedade inglesa do século XVIII. Construiu um mausoléu em sua propriedade para seus funerais, em virtude da aversão, na época, à cristandade.
Seu trabalho foi verdadeiramente criado pelo amor ao ofício, já que quase ninguém gostava de suas fontes ou impressões. Entretanto, a benevolência de seus fornecedores beneficiou seu trabalho.
Mesmo desaprovado pela elite social, poucos poderiam argumentar que seu trabalho não era perfeito.
A falta de clientes lhe proporcionou a oportunidade de experimentar praticamente todos os aspectos da fundição de tipos e de impressão. Empenhou-se primeiro em criar fontes, mas em seguida percebeu que a tecnologia de impressão da época não lhe permitia imprimir como desejava. Assim, explorou, mudou e melhorou muitos aspectos do processo de impressão. Construiu sua própria máquina de impressão, uma versão aprimorada das disponíveis na época; desenvolveu sua própria tinta, mais escura, mais macia e de secagem mais rápida. Inventou uma máquina para prensar a quente as folhas impressas, o que lhes dava um aspecto final muito suave. Tinha também um pequeno moinho em sua propriedade para produzir um papel que atendesse a seu alto padrão na qualidade de impressão. Por volta de 1754, produziu um modelo para sua primeira impressão, o livro *Bucolics and Georgics of Virgil*, que concluiu em 1757. Considerado um tipo de transição, as fontes de Baskerville fizeram a ponte entre o desenho do Old Style produzido na renascença e os modernos, criados por Didot e Bodoni.
Philippe Grandjean havia criado o tipo Roman du Roi no final do século XVII, apresentando uma concepção diferente dos tipos até então utilizados, pertencentes ao Old Style. Os caracteres redondos ganharam um eixo perpendicular no lugar do eixo inclinado do Old Style e as serifas eram mais planas e mais marcadas. Essas mudanças influenciariam os desenhos dos tipos criados por Baskerville.
O ressurgimento das fontes Baskerville deveu-se ao tipógrafo americano Bruce Rogers. Em 1917, quando trabalhava como conselheiro para a Cambridge University Press, encontrou os tipos em uma livraria em Cambridge, que imediatamente reconheceu como sendo Baskerville.
Aquele tipo, outrora impopular, é hoje um dos mais populares e largamente utilizados tipos com serifa.
Está representado em todas as bibliotecas de tipos e é usado nos mais diversos tipos de aplicações gráficas.
Tipo Berthold Baskerville: em 1961, a equipe da Berthold Staff redesenhou a Baskerville, adicionando novas espessuras e versões em itálico.

A fonte utilizada neste trabalho é da Berthold, não dispúnhamos da Baskerville Monotype.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz (!?,.-:;)“

P. VIRGILII AENEIDOS LIB. V. 214

Tum duo Trinacrii juvenes, Elymus, Panopeſque,
Aſſueti ſilvis, comites ſenioris Aceſtæ.
Multi præterea, quos fama obſcura recondit.
Aeneas quibus in mediis ſic deinde locutus:
Accipite hæc animis lætaſque advertite mentes:
Nemo ex hoc numero mihi non donatus abibit.
Gnoſia bina dabo levato lucida ferro
Spicula, cœlatamque argento ferre bipennem.
Omnibus hic erit unus honos. tres præmia primi
Accipient, flavaque caput nectentur oliva.
Primus equum phaleris inſignem victor habeto.
Alter Amazoniam pharetram, plenamque ſagittis
Threiciis; lato quam circum amplectitur auro
Balteus, et tereti ſubnectit fibula gemma.
Tertius Argolica hac galea contentus abito.
Hæc ubi dicta: locum capiunt, ſignoque repente
Corripiunt ſpatia audito, limenque relinquunt
Effuſi, nimbo ſimiles: ſimul ultima ſignant.
Primus abit, longeque ante omnia corpora Niſus
Emicat, et ventis et fulminis ocior alis.
Proximus huic, longo ſed proximus intervallo,
Inſequitur Salius: ſpatio poſt deinde relicto
Tertius Euryalus.
Euryalumque Elymus ſequitur: quo deinde ſub ipſo
Ecce volat, calcemque terit jam calce Diores,
Incumbens humero: ſpatia et ſi plura ſuperſint;
Tranſeat elapſus prior, ambiguumve relinquat.
Jamque fere ſpatio extremo, feſſique ſub ipſum
Finem adventabant; levi quum ſanguine Niſus
Labitur infelix: cæſis ut forte juvencis
Fuſus humum virideſque ſuper madefecerat herbas.
Hic

Página de *Bucolics and Georgics of Virgil*, impresso por John Baskerville, Birmingham 1757

Lawson 1990, p. 186

EARLY PAPERS

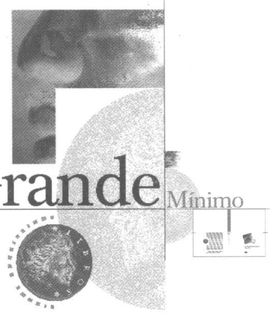
INTRODUCTION

THE earliest of the papers in Boswell's hand, which we find to have been preserved at Malahide Castle, takes us back to July 1754 when he was thirteen years of age,—a date four years before that of his first published letter to Temple. We catch for the first time, if only for an instant, an authentic image of Boswell's boyhood: of Boswell in miniature. From that date the present volume extends to August 6, 1763 when, leaving Dr. Johnson on the shore at Harwich, he set forth on his Continental adventure. This day is decisive for Boswell's destiny: the seal is set on the new friendship with Johnson; the die is cast for a legal career; and the journey begun which will lead him to Paoli.

Up to his departure from England the juvenility, which to the last may be considered a distinguishing feature of Boswell's character, is extremely marked. He is still more or less under tutelage, and uncertain as to his profession: it is not until a few months before his departure that he renounces his desire to obtain a commission in the Guards. His Continental studies and travels, culminating in the Tour to Corsica, are an interlude apart, from which he returns with habits of independence, a knowledge of the world and some fixity of ambition. Thus we

Monotype e *Baskerville* combinadas em página desenhada por Bruce Rogers

Lawson 1990, p. 191



Grande Mínimo

"**Conteúdo** é o grande assunto em design hoje. A questão é: qual a relação entre a linguagem visual e a verbal? Somos tão familiarizados com nossa linguagem verbal que pode ser um choque perceber que ela nunca é recebida pura, sem estar sendo colorida pela transmissão. Estamos acostumados a ver as palavras como o conteúdo, tanto como texto que está datilografado para um layout e talvez ilustrado, ou como um script a ser representado ao vivo ou gravado, também ilustrado e emoldurado de vários modos. Entretanto, nós estamos cada vez mais percebendo que essas palavras mudam com a fala: as ênfases, o contexto, as interrupções. E nós estamos percebendo que essas palavras não existem em comunicação sem alguma forma de dizer; assim, a forma e a acureza dessa linguagem visual/verbal inevitavelmente vão além da palavra ou do escritor.

Blackwell e Carson 1995

… o designer é parte de um inteiro processo, capaz de adicionar uma contribuição pessoal como pode um artista ou negar essa contribuição e simplesmente operar como um técnico na vasta máquina de mensagens que operam a nossa volta."

U

Baskerville Monotype

"Reflexões básicas levam a afirmar que escrever e imprimir são duas técnicas diferentes e incompatíveis entre si e que deveriam manter-se rigorosamente separadas. A letra manuscrita é pessoal, orgânica, única, espontânea. Reflete o caráter e a personalidade do que escreve e muitas vezes seu estado de ânimo. A letra impressa que pode refundir-se indefinidamente a partir da mesma matriz repete-se sempre numa mesma forma, precisa e inviolável. É impessoal, neutra, objetiva por natureza, e são precisamente estas qualidades as que permitem ao desenhador-tipógrafo usá-la universalmente e em composições sempre novas."

Ruder 1967

Fosco Brilhante

Didot *Linotype*

AB
CD
EF
GH
IJK
LM
NO
PQ
RS
TU
V
W
XY
Z&
123
456
789
o
abc
def
ghij
klm
no
pqr
stu
vwx
yz
(!?,.
–:;)'
'

O francês Firmin Ambroise Didot, em 1784, iniciou os novos caminhos para o desenho das fontes trazendo as características do Modern Style, que começou a influenciar a manufatura de tipos e impressores de toda a Europa. No final do século XVIII, o desenvolvimento na produção de papéis, composição e impressão afetou profundamente o curso da tipografia. Foi possível desenvolver um design de tipo com forte ênfase vertical e delicadas linhas finas. Foi o que a família francesa Dïdot fez, e o impressor italiano Bodoni aperfeiçoou.
O tipo Didot, com suas hastes substanciais e fluindo para linhas extremamente finas, possui serifas retas e virtualmente sem nenhuma união triangular. Devido a suas linhas muito finas, características das Modern Romans, seu uso foi restrito aos tipos de metal.
Adrian Frutiger desenhou para a Linotype o tipo Didot para a tecnologia digital em 1992.
A Didot Linotype retém todas as características originais.

ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Die Buchdruckerei ist eine so edle und nützliche Kunst, daß man bei denen, welche sie ausüben, einen gewissen Grad von Kultur voraussetzen sollte.

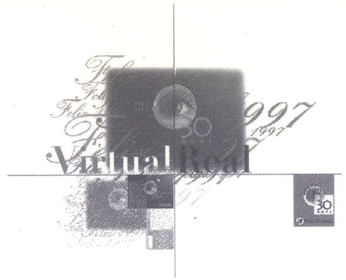
JOHANN FRIEDRICH UNGER

rD

Didot *Ludwig & Mayer*

Lawson 1983, p. 207

1234567890



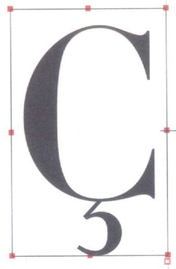
"As grandes obras impressas **de qualquer época** sempre manifestam o vigor e a autenticidade da técnica."

"As tipografias francesas e venezianas da renascença revelam conhecimento das leis e sentido da beleza da obra impressa: letras separadas, dispostas sem ligadura entre elas, forma invariável das letras obedecendo à fundição, imparcialidade e objetividade em vez da forma subjetiva da escrita."

"A beleza da tipografia reside precisamente nessa **imutabilidade** de todas as letras, e sua essência, na repetição dos tipos, repetição que é inerente ao processo tipográfico."

"O ângulo reto, tal como a repetição das formas, é uma parte essencial do processo tipográfico, ainda que hoje a fotocomposição permita também as disposições em diagonal."

Ruder 1967



"Hoje temos a oportunidade de desenvolver um design de formas livres. Não somente os elementos da linguagem podem ser combinados, como manipulados em qualquer direção — da palavra escrita de suas tradições e as redes globais de comunicação insistem em novas maneiras de uso da linguagem. as considerações que temos sobre nossa língua mãe são desafiadas por seu contato contínuo com diferentes conceitos lingüísticos. A linguagem em ideogramas chineses ou japoneses carrega a dimensão espiritual da expressão humana, revelada pelo movimento da pincelada. Temos hoje a chance de nos em direção a uma linguagem mais intuitiva que os moldes lineares das construções ocidentais.

Temos desafiado a máquina tentando forçá-la a fazer coisas que não se supunham possíveis."

Wozencroft e Brody 1994

O DESLOCAMENTO

Muito mais do que antes,

movimentarmos

Bodoni Antiqua *Berthold*

A tipografia e os desenhos de tipos criados por Giambattista Bodoni (1740–1813) são ainda considerados como os mais refinados e elegantes já produzidos. Os tipos gravados por Bodoni representam um último desenvolvimento da forma da letra romana expressa em tipos de impressão.

Giambattista Bodoni trabalhou dez anos nas oficinas de impressão do Vaticano, onde cresceu seu interesse pela gravação. Decidiu viajar à Inglaterra desejando visitar John Baskerville, cujos tipos e livros eram muito apreciados por impressores e bibliófilos europeus, apesar do ceticismo de seus compatriotas.

No início da viagem ficou doente e durante sua recuperação recebeu um convite do duque de Parma, que havia fundado uma Biblioteca e uma Academia de Arte, além de pretender estabelecer uma oficina de impressão. Em fevereiro de 1768, Bodoni chegou a Parma para montar uma oficina de impressão nos moldes daquelas das casas reais européias.

No início do século XVIII, os aspectos tipográficos da boa impressão de livros estavam em declínio. Os bibliófilos estavam mais entusiasmados com as gravuras que os ilustravam e com os ornamentos que com o design do texto. Com a atenção dos compradores assim focalizada, os impressores tornaram-se relaxados acerca da seleção de tipos e também quanto à qualidade do trabalho de impressão.

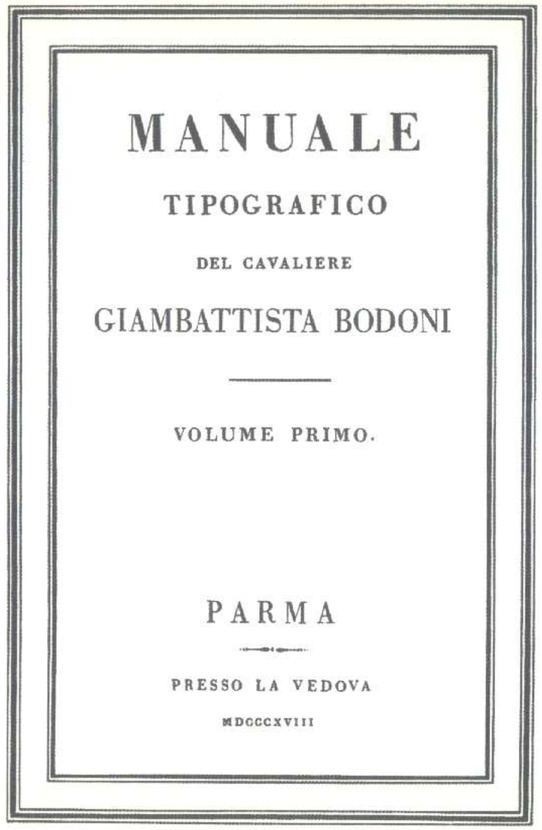
Bodoni mudaria essa abordagem radicalmente.

As fontes desenhadas por Bodoni foram o resultado de um processo de evolução. As primeiras fontes utilizadas por ele eram provenientes de Pierre Simon Fournier, fabricante de tipos parisiense, cujos desenhos pertenciam ao Old Style. Os primeiros desenhos de tipos de Bodoni foram inspirados nessas fontes. Através dos anos o desenho dos tipos Bodoni se transformou no Modern Style, com o qual somos hoje familiarizados.

Bodoni escreveu no prefácio de seu *Manuale Tipografico*, publicado em 1818: "É apropriado, aqui, oferecer as quatro diferentes cabeças sob as quais as belezas do tipo me parecem ser derivadas, e a primeira delas é regularidade – semelhança sem ambigüidade, variedade sem dissonância, igualdade e simetria sem confusão. A segunda, e não de menor valor, é a obtenção de uma melhor acureza e definição, firmeza e acabamento. Da perfeição da gravação da matriz vem a limpidez do tipo bem fundido, que deve brilhar como um espelho". Bodoni criou em suas letras os contrastes crispados do buril de gravação, refletindo um estilo que foi artisticamente dominante. Era um tipógrafo perfeccionista, queria ter a possibilidade de usar exatamente o tamanho e proporção do tipo que melhor atendesse a suas necessidades. Assim, criou literalmente centenas de fontes, todas em estilo Bodoni.

No século XX, em 1901, a Nebiolo italiana remoldou o tipo Bodoni. Atualmente existem centenas de redesenhos da Bodoni, baseados nas fontes publicadas no *Manuale*, um marco da tipografia. Os tipos Bodoni foram o resultado de aproximadamente trezentos anos de evolução no design do tipo Roman: linhas finas e sutis contrastam fortemente com hastes mais pesadas; serifas são freqüentemente sem uniões triangulares. A Bodoni também é reconhecida por seu forte acento vertical. A versão existente na Adobe Type Library é proveniente daquela criada por Morris Fuller Benton para a Linotype entre 1908 e 1915.

Lawson 1990



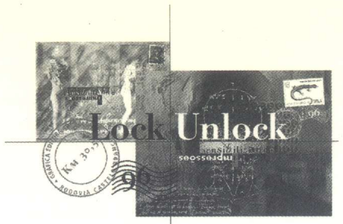
Capa do *Manuale Tipografico*, Parma, 1818

Lawson 1990, p. 198

ABCDEFGHIJ	ABCDEFGHIJ	ABCDEFGHIJ	**ABCDEFGHIJ**
KLMNOPQRS	KLMNOPQRS	KLMNOPQRS	**KLMNOPQRS**
TUVWXYZ	TUVWXYZ	TUVWXYZ	**TUVWXYZ**
&1234567890	&1234567890	&1234567890	**&1234567890**
abcdefghijklm	abcdefghijklm	abcdefghijklm	**abcdefghijklm**
nopqrstuvwxyz	nopqrstuvwxyz	nopqrstuvwxyz	**nopqrstuvwxyz**
(!?„–:;)“	(!?„–:;)“	(!?„–:;)“	**(!?„–:;)“**
&1234567890	&1234567890	&1234567890	
ABCDEFGHIJKLM	ABCDEFGHIJKLM	ABCDEFGHIJKLM	
NOPQRSTUVWXYZ	NOPQRSTUVWXYZ	NOPQRSTUVWXYZ	
ABCDEFGHIJ	*ABCDEFGHIJ*	*ABCDEFGHI*	***ABCDEFGHI***
KLMNOPQRS	*KLMNOPQRS*	*JKLMNOPQR*	***JKLMNOPQR***
TUVWXYZ	*TUVWXYZ*	*STUVWXYZ*	***STUVWXYZ***
&1234567890	*&1234567890*	*&1234567890*	***&1234567890***
abcdefghijklmn	*abcdefghijklmn*	*abcdefghijklm*	***abcdefghijklmn***
opqrstuvwxyz	*opqrstuvwxyz*	*nopqrstuvwxyz*	***opqrstuvwxyz***
(!?„–:;)“	*(!?„–:;)“*	*(!?„–:;)“*	***(!?„–:;)“***
1234567890	*1234567890*	*1234567890*	***1234567890***

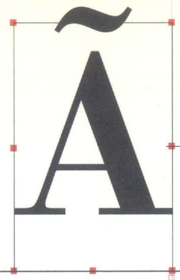
fiffiß*fifß*§

igD4



“O design digital é como pintura, exceto que a tinta nunca seca. É como uma escultura em argila que está sempre sendo mexida em novas formas sem nunca ir ao forno.”

Wozencroft e Brody 1994



“Observada a distância, cada época dá-nos uma imagem de si mesma, fechada e homogênea. As letras góticas revelam um parentesco surpreendente com outras realizações artísticas da época; o Art Nouveau de princípios do século transparece no tipo de letra estilo de Otto Eckmann e o construtivismo dos anos 20 manifesta-se nos trabalhos tipográficos da Bauhaus. os contemporâneos, no entanto, uma época não se revela nunca simples e clara, antes caótica e desconcertante. No entanto, deveríamos reconhecer sem dificuldade as principais características de nosso século XX, características que resultam das tentativas e dos esforços para encontrar uma solução válida para os problemas atuais. É aqui que o trabalho de tipografia pode tornar-se um verdadeiro testemunho dos fatos desconhecidos de nosso tempo. Os diferentes campos da atividade criadora não são de modo nenhum autônomos, e a tipografia não pode dissociar-se da evolução geral sem condenar-se à esterilidade. Mas, ainda que reconhecendo seus condicionamentos técnicos, ela pode e deve preservar uma certa independência mesmo dentro de suas relações obrigadas com outros campos.

Se por vezes haveria que lamentar a facilidade com que a tipografia se deixa fluir pelos movimentos e modas do momento, é preferível essa cedência a manter-se afastada e alheia à evolução.

De toda forma o verdadeiro criador preocupa-se pouco com a moda; sabe muito bem que o estilo não pode buscar-se conscientemente, mas é antes fruto de um lento processo inconsciente.”

Ruder 1967

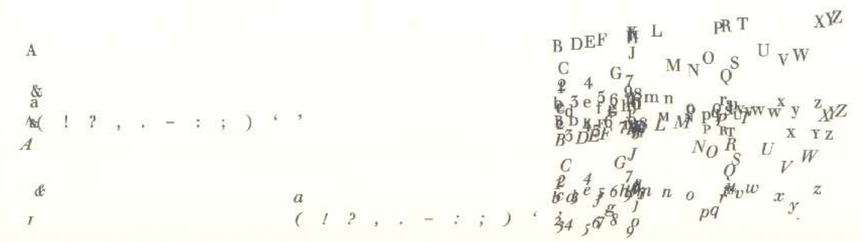
O

Walbaum *Berthold*

Os tipos Bodoni foram muito copiados durante o começo do século XIX, muitos deles tinham o desenho piorado e eram mecanicamente mais rígidos que os originais. Na Bodoni as serifas das caixas-altas tinham a mesma espessura do traço mais fino e os dois eram unidos por um leve suporte triangular; as serifas das caixas-baixas eram levemente côncavas nas cópias desenvolvidas pela empresa francesa Didot; as serifas caracterizavam-se por possuírem bordas retas e sem uniões triangulares. Um dos primeiros tipos do período a imitar a letra Bodoni foi desenhado e gravado por Justus Erich Walbaum, por volta de 1800, na Alemanha. "...um escritor contemporâneo considerou a Walbaum um dos mais importantes veículos da expressão tipográfica em língua alemã durante o século XIX."
Günter Gerhard Lange desenhou a versão para a Berthold em 1975, adaptação desenvolvida a partir do corpo 16 no desenho original.

Lausim 1990

ßß 1234567890



"Tendo reconhecido o enorme impacto da moderna tecnologia no campo do design, nós devemos assinalar que a flexibilidade criativa depende menos da perícia em computação que do desenvolvimento de um forte pensamento conceitual e habilidade para resolver problemas. Perícia em computador fornece as ferramentas hoje requeridas para o ambiente de trabalho, mas a habilidade para gerar conceitos e idéias ainda é a chave para um bom ensino de design. (...) O crescimento do pensamento conceitual independente está ligado a um largo entendimento da história do design gráfico. Programas educacionias deveriam incorporar uma compreensiva do design, não somente para comunicar as influências históricas que continuam a ter um impacto na profissão hoje, mas também familiarizar os estudantes com os movimentos de ruptura em todo o mundo."

Wozencroft e Brody 1994

pesquisa

O pesquisa constante deste trabalho não é comum, é diferente, principalmente na forma de fornecer as informações; pode até representar um protesto contra o fim dos livros, reagindo quase que instintivamente às demais mídias.

D

Century *Berthold*

Century é provavelmente o primeiro tipo desenhado para um fim específico, a composição da revista *Century*. Seu desenho foi desenvolvido por meio de um trabalho conjunto do impressor americano Theodore L. De Vinne e Linn Boyd Benton, da American Type Founders, na década de 1890. Tinham como objetivo um tipo mais escuro e legível e um pouco condensado, para adequar-se ao formato da revista, em duas colunas. Naquele momento, a alta qualidade das máquinas de impressão e de papéis estavam se tornando cada vez mais disponíveis. De Vinne propôs aumentar a espessura das linhas finas dos tipos Modern Roman existentes e reforçar as serifas, para retirar do desenho o que ele considerava como aspectos de fragilidade. O resultado foi um sucesso, e a família de tipos Century tornou-se popular. Quando o primeiro número da *Century* foi publicado em 1896, os editores estavam muito satisfeitos também com a economia trazida pelo tipo mais estreito.

Morris Fuller Benton (1872–1948), considerado o "pai desconhecido" do design americano de tipos, desenvolveu tipos para a American Type Founders por 35 anos. Desenhou uma versão um pouco mais larga para a letra, a Century Expanded, design que parece ter provado sua eficiência e que continuou sendo muito utilizado e disponível na maioria das compositoras. Morris Fuller Benton também concebeu a Century Schoolbook, por volta de 1915, como o resultado de uma pesquisa que envolvia a visão e a compreensão de texto. O objetivo era um design de tipo para livros didáticos, e foi largamente utilizado para esse fim.

As mudanças ocorridas nas revistas não tiveram um impacto nos textos dos jornais — a base Bodoni-Didot continuou a dominar as colunas de notícias no começo do século XX. No entanto, entre 1875 e 1900, havia ocorrido uma renovação da tipografia nas páginas e colunas de anúncios dos jornais que afetava sua aparência, a ponto de um editor discutir o fenômeno com seus colegas e declarar: "Mas, cavalheiros, isso não é jornalismo, isso é mural de propaganda". Paralelamente ao estímulo visual proporcionado pelos anúncios publicitários ocorreu uma mudança nos títulos e manchetes dos artigos dos jornais. O tipo Cheltenham, disponível a partir de 1902, e suas múltiplas variantes tornaram-se um padrão para titulação nos jornais americanos. Morris Fuller Benton redesenhou a Century Roman para a American Type Founders em 1900, em uma versão um pouco mais aberta, a Century Expanded.

Em 1975, Tony Stan redesenhou a Century e estendeu a família de fontes para a International Typeface Corporation. Stan partiu do desenho de Morris Fuller Benton, diminuiu os espaços das letras e aumentou a altura.

Ed Benguiat desenhou uma variante para a ITC, a Century Handtooled, usando a Century Bold como base.

Outra versão da família Century foi realizada quando a Editora Ginn & Company comissionou a American Type Founders para desenhar um tipo com máxima legibilidade. Morris Benton pesquisou estudos sobre visão e legibilidade e criou a Century Schoolbook, entre 1918 e 1921.

A fonte utilizada neste trabalho é da ITC International Typeface Corporation, não dispúnhamos da Century Berthold.

5rE2

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

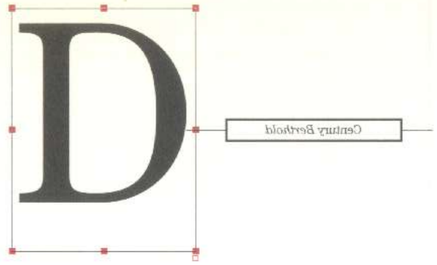
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

"A tipografia faz visível a linguagem. Tipografia tem de ser capaz de Qualquer meio que ajude a expressão dessas ou de outras nuances da linguagem é parte integrante da expressão tipográfica. Nós, assim, necessitamos de tantos tipos quanto temos vozes"

Spiekermann, *Graphos Typographia*, 1, p.108

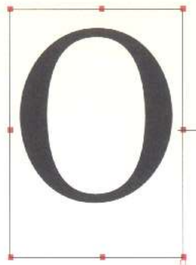
sussurrar,
gritar,
cantar,
murmurar,
rir,
sorrir e
falar.



Na nova era do computador, a proliferação de tipos e de suas manipulações representa um novo estágio de poluição visual, ameaçando nossa cultura.

Vignelli, *Graphos Typographia*, 1, p.100

Longe de milhares de tipos, tudo o que precisamos são uns poucos tipos básicos e jogarmos fora o resto.



Cheltenham *Berthold*

Bertram Grosvener Goodhue, arquiteto americano, concebeu o desenho da fonte Cheltenham como um tipo para composição de livros para uso privado da Cheltenham Press, de New York. Em 1902, a American Type Founders também comprou os desenhos e lançou a fonte no mercado. "Goodhue quis recriar um tipo para livro onde a legibilidade fosse o elemento dominante. Entretanto, desenhou um alfabeto de construção monótona, incluindo serifas similares ao estilo Claredon, de cinqüenta anos antes.

Foi no tratamento das ascendentes e descendentes que as premissas de Goodhue eram mais evidentes. Acreditando que a metade mais alta de uma linha é a mais importante para o reconhecimento, o designer aumentou as ascendentes e diminuiu as descendentes das letras."

Lawson 1990

A Cheltenham não se tornou um tipo popular na composição de livros e periódicos. Foi mais utilizada como tipo de aberturas, titulação, principalmente pelo grande número de variações que surgiram nas duas décadas subseqüentes.

As teorias de Goodhue foram revisitadas pelos mais recentes estudos de legibilidade tipográfica. Tony Stan, em 1975, desenhou a ITC Cheltenham, um *revival* da fonte original. O novo desenho tem traços mais pesados, proporções mais condensadas e é mais alto. Ed Benguiat desenhou em 1994 a ITC Cheltenham Hanatooled, um tipo *display* baseado na ITC Cheltenham Bold.

A fonte utilizada neste trabalho é da ITC International Typeface Corporation, não dispúnhamos da Cheltenham Berthold.

THE CHELTENHAM FONT
¶ It is in characters not differing in any material item from these (the designer trusts) that this new font will be cut.

THE CHELTENHAM TYPE
Quaint enough will be this type lacking exactly what chiefly gives the Italic, its qualities of dash & zip; i.e. the kerns. J.

Estudos originais da **Cheltenham** de Bertram Grosvener Goodhue

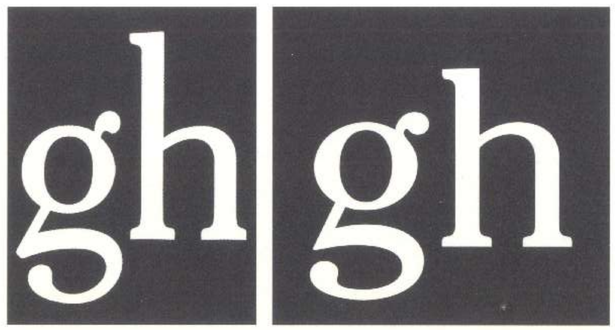
Lawson 1990, p. 256

SCARE
Just Held

FENCED
Clear Bend

DESIGNER
Useful Letters

ABCDEFGHIJKLMNOPQR
STUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqrstuv
wxyz
(!?,.-:;)''
ABCDEFGHIJKLMNOPQR
STUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqrstuvw
xyz
(!?,.-:;)''



Primeira aparição da **Cheltenham** pela American Type Founders Co., 1903

Lawson 1990, p. 257

Berthold Cheltenham ATF Old Style

Redesenho de Tony Stan para a ITC, 1975

The Last of the Dinosaurs

"Recentemente li uma entre

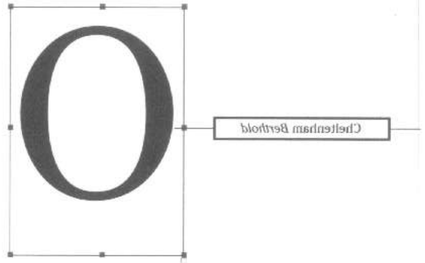
PEDERSEN, Martin R. *Graphis Design 97*. New York, Graphis, 1997.
The Last of the Dinosaurs, John Gorham, p. 9 e 10.

vista com Chris Krage, editor de arte do *The Times*, na qual dizia: 'possivelmente é antiquado dizer isso nos anos 90, mas eu gosto de idéias. Se for uma idéia suficientemente inteligente, penetrará o subconsciente e as pessoas se recordarão e poderão falar sobre ela anos depois'. Ele falava sobre ilustração, mas creio que o mesmo possa ser aplicado para o design gráfico. (...) Estou muito desapontado com a atitude dos anos 90, que rejeita **'idéia'** substituindo-a por **'estilo'**.

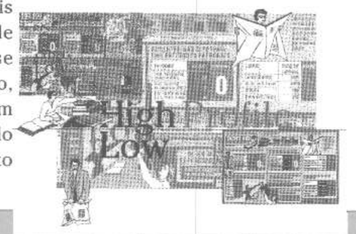
Nos últimos 29 anos minha paixão tem sido a **'idéia'** gráfica. Preparo todas as minhas artes-finais manualmente, quando necessário, tenho prazer em desenhar letras e ilustrações. Não tenho um computador. (...) Recuso-me a ser pressionado a ter um computador apenas porque esteja na moda tê-lo. Prefiro minhas idéias vindo de minha mente, não de uma máquina. (...)

Fiquei de algum modo chocado ao ler em um jornal de design um **'Apple Mac Designer'** afirmar que lamentava existirem ainda grupos de design praticando **'idéia'** visual — sob seu ponto de vista, eles eram nada mais que **'dinossauros'**...

Infelizmente não penso que ele esteja sozinho nessa opinião, compartilhada especialmente entre escolas de design e os estudantes formados por elas. Parecem pensar que o Mac é uma espécie de deus e



que qualquer um, que trabalhe de modo diverso está tão morto como o todo. Considero ridículo rejeitar a **'idéia'** visual dessa maneira tola e arrogante, particularmente porque penso que a primeira dúvida de um designer seja entender o problema e solucioná-lo da maneira mais simples, direta e imaginativa. Ou então você chega a um design de **'papel de parede'**. Boas **'idéias'** gráficas podem ter um interesse permanente. Quando mostro a estudantes de arte meu trabalho, freqüentemente expressam surpresa ao saberem que alguns foram desenhados vinte ou mais anos atrás. E ainda parecem 'frescos'. Duvido muito que o mesmo será dito da maioria do design que está sendo feito hoje em computadores."



News Gothic *Berthold*

Em 1908, Morris Fuller Benton desenhou a News Gothic para a American Type Founders. O design original, com duas formas de tipo condensadas, é essencialmente uma versão clara da Franklin Gothic. No final dos anos 40, depois de um declínio na popularidade por causa do sucesso das Sans Serif européias — Gill Sans, Futura, Kabel —, os tipos Gothic americanos retornaram. Durante esse período mais versões da News Gothic foram desenhadas, incluindo a News Gothic Bold, realizada pela Intertype em 1955. Como a Franklin Gothic, são tipos clássicos para títulos em jornais, anúncios e embalagens.

A revolução industrial trouxe muitas mudanças para os impressores e manufaturas do setor, entre elas a introdução do tipo extrabold para uso como tipo display. Os primeiros eram desenhos que lembravam os Didot e Bodoni. William Caslon IV introduziu experimentalmente o primeiro tipo sem serifa em 1816, em corpo 28, só em caixa-alta.

Em 1825, na Alemanha, apareceram uma série de tipos condensados, sem serifa, incluindo caracteres em caixa-baixa; por volta de 1850, existia uma variedade sem fim de fontes sem serifa e uma confusão de pesos e larguras.

Morris Fuller Benton finalizou o desenho da Franklin Gothic em 1902, que foi lançada três anos depois pela American Type Founders. É um excelente exemplo da letra sem serifa tradicional que foi realizada no início do século XIX, retendo certas características do tipo Roman. Nos anos subseqüentes, desenhou variações de pesos e larguras para a letra.

O primeiro tipo sem serifa apareceu em 1815, ganhando popularidade cem anos depois. Em 1920, quando a tipografia foi influenciada pela filosofia do "Less is More" da Bauhaus, os designers começaram a criar tipos sem serifa.

As categorias da Sans Serif são: Grotesque, Neo-Grotesque, Geometric e Humanist.

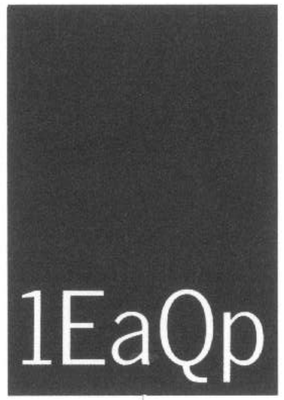
Os primeiros desenhos como a News Gothic eram chamados de Grotesque, nome dado pelos ingleses, que consideravam os primeiros desses tipos deselegantes e sem atração porque não tinham as tradicionais serifas.

Mais recentemente, os tipos com design suiço como a Univers foram chamadoas de Neo-Grotesque por serem versões mais elegantes do que as das primeiras Grotesques.

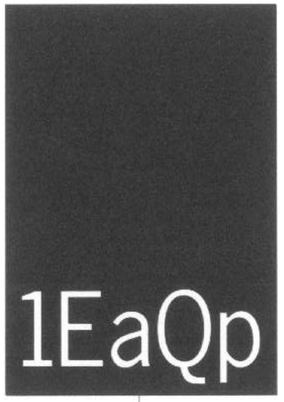
Geometric incluem as Sans Serif influenciadas pela Bauhaus, como a Futura.

Humanist Sans Serif incorporam algumas características dos tipos com serifa e incluem Optima, ITC Eras e ITC Stone Sans.

A fonte utilizada neste trabalho é da Linotype-Hell AG, não dispúnhamos da News Gothic Berthold.



Berthold News Gothic



Linotype News Gothic

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ&
123456789
0$£
abcdefghijkl
mnopqrstuv
wxyz
(!?,.-:;)"
ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ&
123456789
0$£
abcdefghijkl
mnopqrstuv
wxyz
(!?,.-:;)"

CASLON JUNR LETTERFOUND

Primeiro tipo sem serifa de William Caslon IV, 1816

Lawson 1990, p. 297

ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZ abcdef
ghijklmnopqrstuvwxyz
.,-:;"'!? 1234567890

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopq
rstuvwxyz
.,-:; 1234567890

Franklin Gothic ATF (American Type Founders)

Lawson 1990, p. 296

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXY
Z abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz 1234
567890 .,-:;'!?$&

News Gothic ATF (American Type Founders)

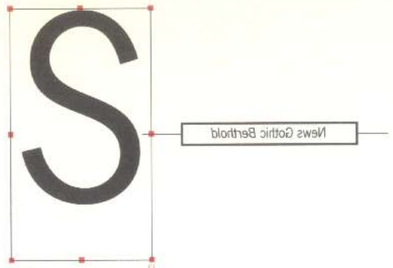
Lawson 1990, p. 300

"É difícil para nós imaginarmos como deveria ser achar a escrita gótica familiar e fácil de ler, e as romanas, estranhas, contudo a letra romana foi obsoleta por dois séculos e há evidências de que as pessoas tinham dificuldade de lê-las.

Roberto Weiss, em *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, p. 19, cita dois exemplos de viajantes que, no início do século XIV, consideraram as inscrições romanas muito difíceis de serem lidas."

"É difícil para nós imaginarmos como deveria ser achar a escrita gótica familiar e fácil de ler, e as romanas, estranhas, contudo a letra romana foi obsoleta por dois séculos e há evidências de que as pessoas tinham dificuldade de lê-las.

Gray 1986, p. 217



Entrevista de Lewis Blackwell com David Carson

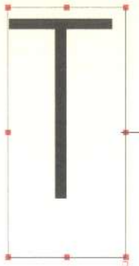
Lewis Blackwell

Talvez sua reação seja um resultado de não ter cursado uma escola ortodoxa de design?

David Carson

Se eu tivesse cursado quatro anos de uma escola de design, eu realmente não creio que estaria fazendo o que estou fazendo agora. Não sou antiescola... me faltam conhecimentos das regras preconcebidas: mas eu não fiz isso; eu as quebrei aparentemente, e o fiz por trabalhar com outro ponto de partida. Eu faço coisas de uma maneira emocional. Quando entro em contato com a página de um livro, de uma revista ou qualquer tipo de design gráfico, quero uma reação emocional. Essa é provavelmente minha base de julgamento. Quero ser surpreendido, ter minha respiração suspensa pelo que eu vejo. Eu exploro isso e tento encontrar algo mais. Tanto avaliando uma mostra de design ou olhando através da janela, é a mesma espécie de coisa, é a mesma coisa que você precisa para começar.

é necessário conhecer as regras para quebrá-las;



Futura *Berthold*

Um pouco antes da I Guerra Mundial, havia na Alemanha um movimento que pretendia romper com as idéias convencionais da tipografia. Seu porta-voz era Jakob Erbar, que acreditava ser a letra sem serifa a que melhor expressaria os novos conceitos.

A guerra acabou por postergar a divulgação das idéias de Erbar, mas logo depois os efeitos foram intensificados pelo alfabeto de Johnstson e o movimento ganhou novo ímpeto. A Bauhaus, sob a direção do arquiteto Walter Gropius, trouxe novas teorias para o design. Forma e função transformaram-se em palavras-chaves da filosofia do novo design, que focalizava a linha pura, com a eliminação de todo o ornamento. "Aplicado ao tipo, essa abordagem poderia somente resultar em caracteres limpos sem serifa. E o que poderia ser mais apropriado que construir esses caracteres com compasso e esquadro?"

Os experimentos com as letras sem serifa coincidiram no tempo com uma composição tipográfica que muitos consideravam deplorável. Eram utilizados tipos muito pesados, linhas com pesos equivalentes e "Dingbats", a composição era escura, o preto dominava. As linhas limpas, a distribuição geométrica do espaço branco do movimento funcional trouxeram um contraste mais dinâmico para a composição. Em 1926, foi produzido um tipo sem serifa consoante com essa filosofia. Desenhado por Jakob Erbar, o tipo que leva seu nome poderia ter sido reconhecido como o iniciador da "nova tipografia", mas outro design realizado logo em seguida "capturou a imaginação dos tipógrafos": tida como superior, a Futura foi considerada o marco que expressa a "Die Neue Typographie".

Lawson 1990

Lawson 1990

O tipo Futura foi criado por Paul Renner, designer de livros e fundador da Master's School for German Printers, em Munique. Sua concepção original representava o que somente pode ser considerado como "uma abstração da idéia" do tipo romano. "As caixas-altas eram mais tradicionais que os caracteres da caixa-baixa, eles se aproximam mais das anteriores Gothics, apesar de terem uma construção uniforme e geométrica. Mas, no desenho da caixa-baixa, o óbvio entusiasmo de Renner pela forma segue a função resultou em uma fonte onde várias letras tornaram-se caricaturas das clássicas minúsculas."

O design da fonte Futura que hoje conhecemos foi finalizado em 1927, após modificações feitas por Renner sob recomendações da Bauer Type Foundry, de Frankfurt, baseadas na longa experiência em produzir tipos para impressão.

As maiores mudanças foram feitas na caixa-baixa.

Rudolf Koch, conhecido e respeitado designer de tipos alemão, desenvolvia, simultaneamente ao desenho da Futura, uma fonte geométrica sem serifa, a fonte Kabel.

"Juntas, Futura e Kabel foram recebidas pelos tipógrafos mais progressistas nos Estados Unidos como precursoras de um mundo inteiramente novo da tipografia; alguns tradicionalistas, como se poderia esperar, tiveram uma visão completamente diferente — um deles considerou os tipos como 'letras blocadas para cabeças blocadas'. Era provavelmente a combinação dos tipos geométricos sem serifa com o design assimétrico que mais perturbava os tipógrafos conservadores."

Durante a década de 30, aconteceu o grande "boom" dos tipos geométricos sem serifa, a fonte Futura original e suas numerosas versões estavam disponíveis em todo o mundo. A Futura permaneceu um dos tipos sem serifa mais utilizados.

Lawson 1990

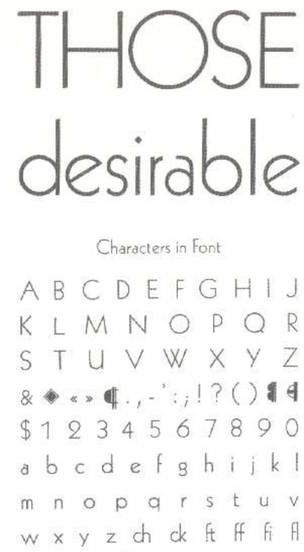
A fonte utilizada neste trabalho é da Neufville S.A., fornecida pela Adobe Type Library, não dispúnhamos da Futura Berthold.

Conceito original para desenho da Futura *Paul Renner*

Lawson 1990, p. 341

Futura *Berthold*

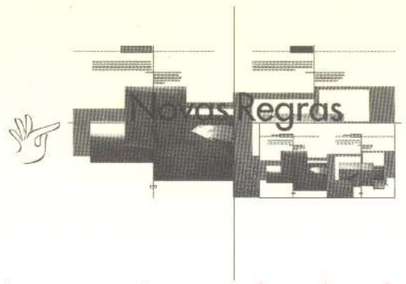
Futura *Neufville S.A.*



Kabel Light

Lawson 1990, p. 343

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz (!?,.-:;)''
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz (!?,.-:;)''



"A falta de uma grande teoria, não significa necessariamente que ou que sua liberdade implique mas que desafia consistentemente e nunca chega a uma situação onde haja um completo e comum entendimento do pensamento que está por trás do design."

Rockwell 1995

de um livro de regras, o trabalho seja intelectualmente insano caos,

"Existe um problema inerente em um alfabeto lógico e geométrico, construído sobre uma base modular: as formas tendem a ser similares, enquanto para a legibilidade as letras precisam ser diferentes. Todos os alfabetos geométricos caem nesse problema — o alfabeto romano é flexível e legível porque não é geométrico."

Gray 1986

Os especialistas modernos insistiram particularmente na importância que há em adaptar o desenho tipográfico aos tempos. *Em 1931 Paul Renner escreveu:*

"A tipografia não é um lugar dedicado ao aluguel de máscaras. Nossa tarefa não consiste em vestir um texto literário com um disfarce moderno, mas antes velar que ele seja vestido segundo o estilo predominante da época. Procuramos uma tipografia viva e não uma mascarada".

E em 1948 Stanley Morison dizia:

"A tipografia não pretende, a priori, ser uma arte, mas sim a parte mais consciente responsável de nossa estrutura social, econômica e espiritual."

Ruder 1967

Aspectos Geométricos, Ópticos e Orgânicos

"Nossa sensibilidade — óptica e estética — é superior à construção geométrica e a ela devemos acudir para encontrar o equilíbrio na confrontação entre o branco e o preto."

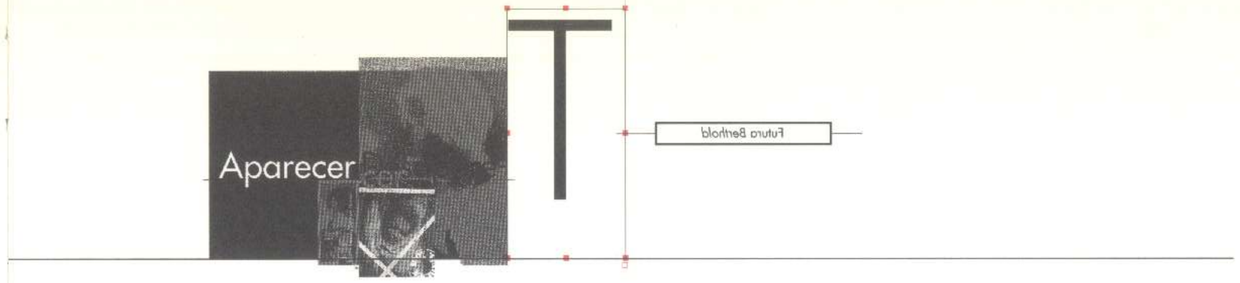
Theo van Doesburg escreveu em 1930 no **"Manifesto de Arte Concreta"**

"A construção distingue-se claramente da disposição (decoração) e da composição saída da intuição e do gosto.

Se não conseguimos traçar à mão uma linha reta, um arco ou um círculo, servimo-nos de uma régua ou de um compasso.

A necessidade de uma perfeição cada vez maior recomenda o uso de todos os instrumentos técnicos aperfeiçoados pelo homem".

Ruder 1967



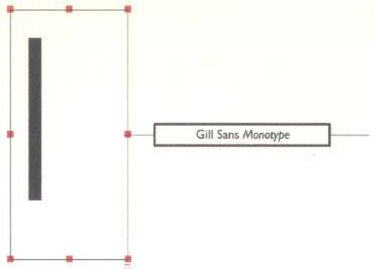
"Toda comunicação é baseada em um contrato, um consenso que une seus participantes em termos básicos e condições. A tecnologia digital lança os acordos pela janela. Muda o DNA da linguagem. Se a história da comunicação é uma contínua busca para melhorar os meios de comunicação, é claro que, quanto mais tentamos e melhoramos, mais lutamos para comunicar.

As velhas regras estão sendo abandonadas e os novos princípios têm ainda de ser estabelecidos."

Wozencraft e Brody 1997

"As formas das letras têm mudado não só devido à presença do designer, mas também devido às mudanças nos materiais e ferramentas e na tecnologia que ele tem a sua disposição."

Gray 1986



Os tipos que os americanos chamam de Gothic e os europeus de Grotesque foram as primeiras letras sem serifa a ganhar popularidade como tipos para impressão. Os catálogos dos fornecedores de tipos do século XIX continham muitas fontes Gothic ou Grotesque, e depois de 1900, quando o conceito de família de tipos se firmou, parecia que esses tipos continuariam a dominar a impressão comercial. Entretanto, por volta da década de 20 de nosso século, começou uma movimentação na estruturação e geometrização dos tipos sem serifa. Em 1916, Edward Johnston desenhou um alfabeto para a London Undergound Railway. Os tipos Gothic eram no princípio modificações das formas e eliminação das serifas dos tipos romanos. Johnston, partindo dos tipos Gothic, com compasso e esquadro, criou caracteres uniformes de construção geométrica. "Utilizando seu profundo conhecimento das letras tradicionais, ele produziu um alfabeto que tinha muito mais legibilidade que as antigas formas sem serifa." Eric Gill (1882–1940), inglês, artista, escultor e designer de tipos, desenha em 1928 a fonte Gill Sans para a Monotype Corporation, utilizando os conceitos de Johnston. O objetivo era prover a empresa de um design alternativo às muitas fontes geométricas sem serifa realizadas na Europa nessa época. Mesmo não sendo tão geométrica quanto suas concorrentes, rapidamente tornou-se a fonte sem serifa mais utilizada na Grã-Bretanha.

eagMa

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVW
XYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopq
rstuvwxyz (!?,.-:;)"
ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz (!?,.-:;)"

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVW
XYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopq
rstuvwxyz (!?,.-:;)"
ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz (!?,.-:;)"

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVW
XYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopq
rstuvwxyz (!?,.-:;)"
ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz (!?,.-:;)"

"Um novo design virá de novos problemas"

"Não há elemento mais significante em todo o repertório do design gráfico que a tipografia. Até recentemente, foi, talvez, o elemento formal mais óbvio que distinguia o design gráfico da pintura. Curiosamente, ela dá ingressos também no campo das artes plásticas, para expressar polêmica e outras idéias. A prática da tipografia requer tanto uma compreensão intuitiva da forma quanto uma porção considerável de estudo tecnológico para alcançar a maestria. Num primeiro momento, a tipografia parece incompreensivelmente técnica, mas gradualmente seu potencial expressivo revela-se. É um processo lento e não dramático, mas tão prazeroso como fazer um desenho."

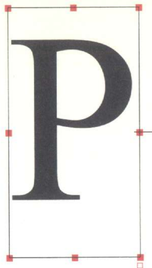
Milton Glaser, Graphis Typography, n. p. 170.

"O que é tipografia e o que é imagem? Não posso facilmente separá-las em meu trabalho e sou apaixonada por ambas. Palavras podem tornar-se imagens. A tipografia é vista tanto quanto é lida, e deve ser visualmente e verbalmente expressiva. A tipografia pode ser lúdica e ter liberdades com o texto e a palavra impressa, provocando o público a considerar novas possibilidades de significado. Mas a tipografia deve também estruturar a mensagem e trazer ordem para a informação. O sistema de diagramas (grelhas) da escola suíça está sempre presente sob a superfície de meu trabalho, que não se refere tanto à escolha do tipo, mas ao que é feito com ele por meio da estrutura e composição. Em retrospectiva, acho que tenho usado muito poucos desenhos de tipos através dos anos."

Katherine McCoy, Graphis Typography, n. p. 162.

"Os melhores institutos e universidades de comunicação visual são aqueles que promovem, sobretudo, uma estrutura para a compreensão de nosso mundo físico e para um diálogo com nosso outro mundo 'on-line'. Desde que a criatividade não pode ser aprendida, por isso também não ensinada, o treino dos estudantes envolve produzir originais e modelos. Essa técnica, entretanto, necessita ser aprendida. Mesmo 'Troy' (William Henry Gates III) primeiro formou-se em 'Lei e Ordem' antes de virar o mundo de ponta-cabeça. Aquele renovador ('Facelifter'), Neville Brody, foi nocauteado por sua School of Typography. Enquanto David Carson, após velejar pelo departamento de design da San Diego State University e do Oregon College of Commercial Art, desapareceu durante três semanas nos domínios de Hans Rudolf Lutz, em Rapperswill. Valeria a pena saber quais os dogmatismos utilitários que incitaram Brody e quem poderia oferecer tal oposição a Carson que o incitaria a produzir sua própria linguagem singularmente pessoal. Acima de tudo, criatividade precisa ser entendida — e celebrada — como algo de uma conquista sobre a visão tradicional do mundo! Ludwig Wittgenstein perguntou, uma vez, a um estudante em Cambridge, como o homem concebeu o Sol girando ao redor da Terra. 'Porque é o modo como parece', respondeu o estudante. Ao que Wittgenstein retrucou: 'Como pareceria se a Terra girasse em torno do Sol?'."

Lisa Graham, Graphis Student Design '96, New York, Graphis, 1996.



Times New Roman *Monotype*

O jornal londrino *The Times*, em 1929, pede a Stanley Morison (1889–1967), um notável historiador da tipografia e conselheiro da Monotype, uma remodelação para sua tipografia.

Morison havia escrito um artigo — "News Paper Types: A Study of the Times" — no qual criticava a má qualidade de impressão e a tipografia antiquada do jornal e dizia que a tipografia dos jornais não acompanharam as mudanças históricas, muito claras no design de livros.

O pensamento de Stanley Morison baseava-se no movimento do "Arts and Graft" do século XIX, representado por William Morris, e no crescente interesse pelo estudo dos fatores de legibilidade no design de tipos por parte de tipógrafos e psicólogos que ocorria na década de 20 deste século. Outro fator foi o surgimento do tipo Jonic em 1926, nos Estados Unidos, o primeiro tipo produzido para jornais, desenhado para responder às necessidades mecânicas da moderna produção de massa e com ênfase na legibilidade.

Morison pede a colaboração de Victor Lardent, designer que trabalhava no *The Times*, para fazer os estudos a partir da cópia fotográfica de uma página impressa por Christopher Plantin, impressor do século XVI da Antuérpia.

Essa fonte já havia sido usada como referência para a Monotype Platin. A concepção de Morison para o desenho da fonte contemplava o máximo de legibilidade, por meio de critérios racionais das leis oculares fundamentais, da economia de espaço e da aparência dos tipos de livros de alta qualidade. O design que resultou da colaboração entre Morison e Lardent lembra as linhas do modelo Plantin, mas "a precisão das serifas e os mais altos graus de contraste lhe concedem uma cintilação nunca alcançada pela Monotype Plantin".

A nova fonte foi denominada Times New Roman, substituindo o antigo tipo utilizado pelo jornal, o Times Old Roman. O *The Times* apareceu com sua nova tipografia em 3 de outubro de 1932. Foi um sucesso para esse jornal, mas não teve popularidade entre outros, principalmente nos Estados Unidos, por causa do processo de produção.

A impressão do *The Times* era de alta qualidade, o papel recebia uma impressão mais forte que nas máquinas impressoras de baixa qualidade, carregando mais a página de tinta, portanto mais caro. A maioria dos editores de jornais considerava isso um luxo. Por isso a Times New Roman não substituiu os padrões de tipos usuais nos jornais, entretanto tornou-se um tipo muito utilizado em livros e publicações comerciais e universalmente aceito. Em 1972, o *The Times* substituiu sua tipografia para a fonte Times Europa, um design mais favorável aos mais novos métodos da produção de jornais.

Lawson 1990

GgT

THE TIMES FRIDAY DECEMBER 2 1932

efforts which this has involved to the British nation, coming as they did after the losses resulting from the War, constitute, in the view of his Majesty's Government, a strong claim to consideration on the part of the United States Government.

5. The Increase in the Burden

His Majesty's Government also call attention to the changes of circumstances which have increased the burden of their obligations.

In the first place the British debt is expressed in terms of gold, but the burden on the British people is measured in terms of sterling. The payment due on December 15 is owing to this circumstance increased from £19,750,000 to approximately £30,000,000.

In the second place the average wholesale price index in the United States of America during the period when the debt was incurred was 189, and is now under 94 (taking 1913 as a basis in each case). The debt therefore represents to-day in terms of goods not less than twice the amount which was borrowed.

In the third place the effect of the American Tariff has been to restrict the import of the manufactured goods which the United Kingdom produces. In 1923 when the British War Debt was funded, the War Debt annuity amounted to £33,000,000, or approximately half the value of the British domestic exports to the United States (£60,000,000). From 1933 onwards the annuity in respect of the War Debt would amount at present rates of exchange to approximately £60,000,000; whereas the British domestic exports to the United States of America this year are not likely to exceed £16,000,000.

The imports into the United Kingdom from the United States show an equally remarkable fall from £211,000,000 in 1923 to £59,000,000 in the first nine months of 1932. The total trade between the two countries from the time of the Funding Agreement has fallen from about £300,000,000 a year to £100,000,000.

6. Economic Reactions of Resuming War Debt Payments

The United Kingdom has up to the present generally been the best customer of the United States, but, if War Debt payments had to be resumed, the very heavy adverse balance of visible trade between the United Kingdom and the United States of America (£78,000,000 in 1931) would have to be reduced by adopting measures which would further restrict British purchases of American goods. To the extent, therefore, that payments were resumed to the United States Treasury a definite loss must follow to the United States producer.

Moreover, his Majesty's Government would also have to guard against the effects which would follow if the unique facilities offered by the British market to the world's goods were used by the other debtors of America to obtain sterling which they would then sell across the

WASHINGTON VIEWS

DISCUSSIONS AT WHITE HOUSE

THE EFFECT ON CONGRESS

FROM OUR OWN CORRESPONDENT

WASHINGTON, Dec. 1

A copy of the second British Note was sent at 8.30 this morning to the residence of Mr. Stimson and by him was at once taken to President Hoover at the White House. Mr. Mills, Secretary of the Treasury, was summoned into conference there and the Note was discussed at length. Later in the morning Mr. Stimson went to the State Department, where he was joined by the British Ambassador. It was then announced that the text of the Note would be given to the Press soon after the Stock Exchange was closed for the day.

There is no reason to doubt that Mr. Stimson was able to convey to Sir Ronald Lindsay the conclusions which Mr. Hoover had reached and to indicate in general the nature of the President's recommendations to Congress next week, as these may have been affected by the arguments of the British Government. It is common knowledge that, independently of their presentation by London, these arguments are in a large sense found convincing not only by Mr. Hoover, but by all those whose executive position here gives them a knowledge of and a concern in the world situation. What effect the British Note, the recommendations Mr. Hoover will make, and the growing mass of opinion favourable to friendly adjustment will have upon Congress is still doubtful almost to the point of despair.

AGRICULTURISTS' VIEWS

It is true that some hold to the belief that a deeper impression was made upon those members of the Senate Finance and House Ways and Means committees who were called in by the President some time ago than could discreetly appear in the statement of views issued by Mr. Hoover soon after they had left him. If this is so these gentlemen have signally failed to make this evident. It is true also that the agricultural interests, for the relief of

RENT CONTROL

CHANGES IN NEW BILL

RIGHTS OF TENANT AND LANDLORD

From Our Parliamentary Correspondent

Important changes in the present law of rent restriction and control are contained in the Government's new Rent and Mortgage Interest Restrictions (Amendment) Bill, the text of which will be issued today. It is hoped to obtain a second reading before the Christmas recess.

The Bill carries out the main recommendations of the report of the Departmental Committee which sat during the life of the Labour Government under the chairmanship of Lord Marley. It recognizes that private enterprise has now caught up with the demand for the best type of houses which were controlled under the original legislation. It is rapidly catching up with the second type of house, for the better-class artisan, but it has not yet solved the problem of providing cheap houses for the lowest-paid sections of the community. Where houses of this type are decontrolled the rent may jump up to 80 per cent. above the pre-War figure, and the Government recognize that for these houses full control must continue.

PLAN FOR FIVE YEARS

The Bill accordingly proposes that there shall be immediate decontrol of houses with a rateable value which in 1931 was more than £45 in the Metropolitan Police District, £35 in the rest of England and Wales, and £45 in Scotland. A period of six months will elapse before mortgages on these houses are decontrolled. Houses with a rateable value between £20 and £45 in the Metropolitan Police District, £13 and £35 in the rest of England and Wales and £26 5s. and £45 in Scotland will still be subject to decontrol when they become vacant. Houses with a rateable value below these figures will cease to be decontrolled when they become vacant, but houses which are already decontrolled will remain decontrolled. A register will be kept by local authorities of houses falling within these limits which are already decontrolled, and if a landlord does not register a house within a specified time it will be treated as controlled. The Bill will remain operative for five years, and if it is not renewed rent restriction will then come to an end.

Lançamento da fonte Times New Roman no *Jornal The Times*, Londres, 1932

Lawson 1990, p. 272

ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVW
XYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz
(!?,.-:;)‘‘
ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVW
XYZ&
1234567890$£
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz
(!?,.-:;)‘‘

Times New Roman *Monotype*

Lawson 1990, p. 272

Lewis Blackwell

...Mas o que vocês todos têm em comum é que trabalham no mesmo período histórico com similar nova tecnologia. E todos estão explorando o fato de que essa cultura de mass-media em que vivemos hoje é muito diferente daquela de vinte anos atrás; hoje temos muito mais televisão, computadores fazendo todo o tipo de coisas com CD-Rom, Internet... Percebemos que não estamos lidando com a mesma apresentação linear da informação que se obtém de um filme ou de um livro (não que as pessoas leiam livros dessa maneira). Percebemos a imensa escolha e possibilidades que temos em toda mídia, e os modos com que folheamos ou manipulamos esse material.

Essa apreciação da maneira muito diferente com a qual nos mantemos informados hoje, e como isso está mudando rapidamente para algo diferente amanhã, parece estar interagindo com a maneira de transmitir a informação. Isso determina a fragmentação, estilos repetidos das transmissões de notícias, os pontos quentes nas páginas da Internet — ou talvez a ordem e desordem autoconsciente da nova gráfica?

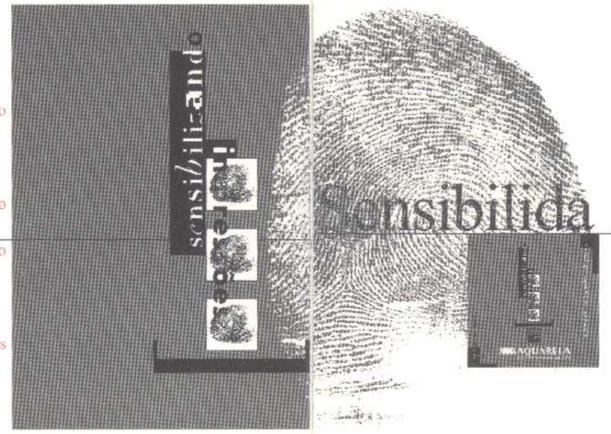
Então, a tarefa do designer é desenvolver uma nova relação com os consumidores da informação? É o que você vem fazendo?

David Carson

Ralph Caplam, crítico de design, disse que eu estaria "experimentando em público" e que esse seria o mais perigoso tipo de trabalho. Seria diferente da segurança de estar em um pequeno programa de graduação onde um pequeno grupo de pessoas e seu instrutor olham para cada trabalho e depois os arquivam. Venho fazendo isso num lugar público; alguns funcionam, outros não, mas o trabalho interage com todos os leitores. Claramente o trabalho não se coloca no mesmo meio que o daquelas escolas e essa diferença sozinha sugeriria que algo muito diferente está em jogo. Certamente não sou o único que percebeu que a orientação visual das pessoas está mudando, que elas estão lendo menos — e não digo que isso é bom ou mau, mas como um designer você discute isso. CD-Roms, Internet, os milhares de estações de televisão: você interage com tudo isso de maneira diferente. Há um grupo de designers, no qual me incluo, que começou a discutir isso. Mas no meu caso um pouco menos direto: creio que tenho um modo de trabalhar que não faz esses assuntos surgirem conscientemente, é algo mais pessoal, mas discute esses problemas de passagem. Evidentemente, sou parcialmente um produto dessa mídia, de qualquer modo: absorvo a mídia, não tenho outro treinamento. Apenas sento e começo a fazer essas páginas...

Sim. Há um consultor de revistas em Boston que faz palestras em escolas; ele me contou que guardou alguns de meus primeiros layouts para fazer uma apresentação a uma classe. O título dessa aula era "Como confundir o leitor". Algo aconteceu e ele não deu essa aula. Poucos anos depois, ele estava limpando seu escritório e os encontrou, olhou-os e não pôde entender por que ele os havia reunido sob aquele título. Ele não havia tido nenhum problema em lê-los. Para mim esse é um bom exemplo de como as coisas estão mudando rapidamente. Isso está acontecendo em toda parte, não apenas com pessoas que estudam design.

Blackwell e Carson 1995



P

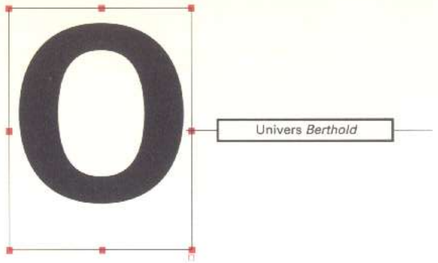
Times New Roman Monotype

"A tipografia é uma das mais poderosas ferramentas emocionais disponíveis para os designers. Ela comunica muito mais que apenas a palavra escrita. Quando efetivamente usada, pode dar aos leitores um senso da atmosfera e andamento da história, transmitir se o conteúdo é sério ou leve, instrutivo ou de entretenimento. O tipo pode parecer amigável e próximo, provocativo e desafiador, competente e dotado de credibilidade. A tipografia é a voz da imagem".

Kit Hinrichs, *Graphis Typography 2*, p. 130

"Se um designer quer experimentar sobre a mensagem tipograficamente, esse designer precisa trabalhar em conjunto com o autor da mensagem para ter a certeza de que a leitura esteja de acordo com a intenção do texto."

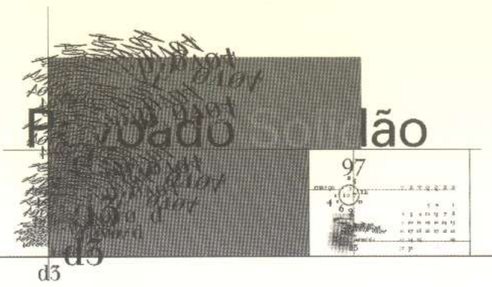
Nancy Skolos & Tom Wedell, *Graphis Typography 2*, p. 186



Os tipos geométricos sem serifa, representados pela fonte Futura, dominaram as publicações comerciais substituindo as Gothics ou Grotesques até cerca de 1950.
Nessa época começa uma reação. A vanguarda da pesquisa para uma nova tipografia que atendesse às necessidades da geração dos pós-guerra era representada pelos tipógrafos suíços, que consideravam a Futura muito mecânica e muito fria.
Os jovens designers não retomariam, como era de esperar, as letras romanas, mas reafirmavam o tipo sem serifa desenvolvendo desenhos de letras baseados nas Grotesques ou Gothics da virada do século.
Em 1953, o designer suíco e ex-compositor Adrian Frutiger foi convidado pela Deberny et Peignot de Paris para assessorar a seleção de tipos a serem usados em sua nova máquina de fotocomposição. Frutiger já estivera experimentando uma unificação para os tipos Grotesques.
Na Deberny et Peignot, surgiu a oportunidade para o desenvolvimento e a produção desse design, e aparecia, assim, em 1957, a fonte Univers. A Univers tornou-se disponível para os impressores em fotocomposição e tipos de metal.
Frutiger concebeu o design da Univers como uma crítica aos conceitos de construção da Futura, modificando seus traços severos mas mantendo-os nos limites dos tipos sem serifa. Nas palavras de Frutiger:
"Um caractere puramente geométrico é inaceitável em texto corrido, porque as linhas horizontais parecem mais espessas para os olhos que as verticais; um **"O"** representado por um círculo perfeito nos surpreende como se não tivesse forma e tem um efeito perturbador na palavra como um todo".
A Univers representou um programa de integração do desenho de tipos, onde um único profissional era responsável por todas as fases de construção da letra.
Nessa época em que a Univers foi lançada, emergiram várias fontes Grotesques.
Frutiger começou a usar números em vez de nomes para denominar variações de peso, largura e inclinação das fontes. A família completa da Univers consiste de 21 variações.
Na forma do tipo, todas são concebidas para trabalharem em conjunto.

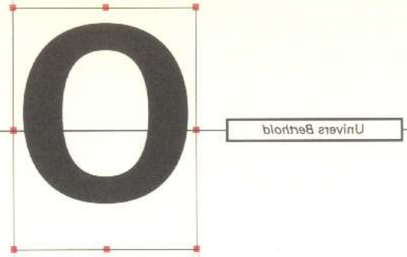
A fonte utilizada neste trabalho é da Haas/Linotype-Hell, não dispúnhamos da Univers Berthold.

2kQa



"A percepção que ocorreu para muitos de nós no início dos anos 50 foi que o tipo não era apenas um meio mecânico de compor palavras em uma página, mas sim um criativo e expressivo instrumento na mão de designers imaginativos.
Por meio de vários esforços, uma atmosfera de inspiração foi criada, na qual os designers podem efetivamente expandir seus talentos tipográficos..."

Herb Lubalin, Graphis Typography 1, p. 160



"O desenhista de tipos deveria evitar buscar intenções pessoais nas formas por ele criadas, uma vez que elas estão destinadas a aplicar-se universalmente..."

"O desenhista de tipos deveria evitar buscar intenções pessoais nas formas por ele criadas, uma vez que elas estão destinadas a aplicar-se universalmente..."

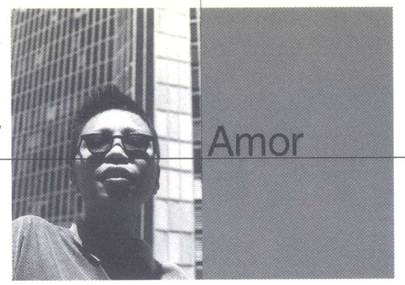
Bayer 1967

2akS

Helvetica *Berthold*

A fonte Helvetica, desenhada por Max Miedinger, aparece também em 1957, dentro do movimento de redesenho das fontes Grotesques.
A Helvetica é um *revival* da Akzidenz Grotesque, seu nome original era New Haas'sche de Basel, posteriormente mudado em homenagem a seu país de origem: Helvetica (Suíça).
Miedinger desenhou esse tipo com somente três variantes; outros pesos e variações para o tipo foram agregados à família de tipos durante os anos subseqüentes por vários designers.
A Helvetica recebeu muita atenção, dentre as fontes Neo-Gothics, principalmente dos designers de agências de publicidade, e até hoje é a mais amplamente utilizada de todas elas.
"É evidente que a admiração pelo design tipográfico suíço em geral era uma atração adicional para a seleção da Helvetica como a melhor representante desse estilo. Em todo caso, o uso da Helvetica se difundiu da publicidade para o mundo editorial, onde se tornou freqüente na composição de livros de todos os tipos — mesmo violando preceitos estabelecidos por longo tempo referentes à legibilidade tipográfica."
Lawson 1990
O design é baseado nas Grotesques do final do século XIX, mas novos aperfeiçoamentos a colocam na subcategoria das Neo-Grotesques.
Logo após sua introdução, a Stempel adquiriu os direitos do original e desenvolveu uma série completa com variações de peso no desenho do tipo.
A Mergenthaler Linotype copiou as séries da Stempel e adicionou novas versões ao design.
A Helvetica cresceu em popularidade durante os anos 60 e 70, e mais versões foram lançadas, o que gerou uma confusão tanto na nomenclatura quanto em desvios de desenho. No início dos anos 80, a Linotype corrigiu essa situação redesenhando toda a família de tipos Helvetica.
Foram corrigidas as diferenças no alinhamento, características sutis que diferenciavam uma fonte de outra foram reforçadas e todos os pesos e larguras desenhados para funcionarem em conjunto.
Esse novo desenho é chamado Neue Helvetica.

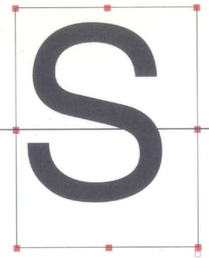
A fonte utilizada neste trabalho é da Linotype-Hell, não dispúnhamos da Helvetica Berthold.



Amor

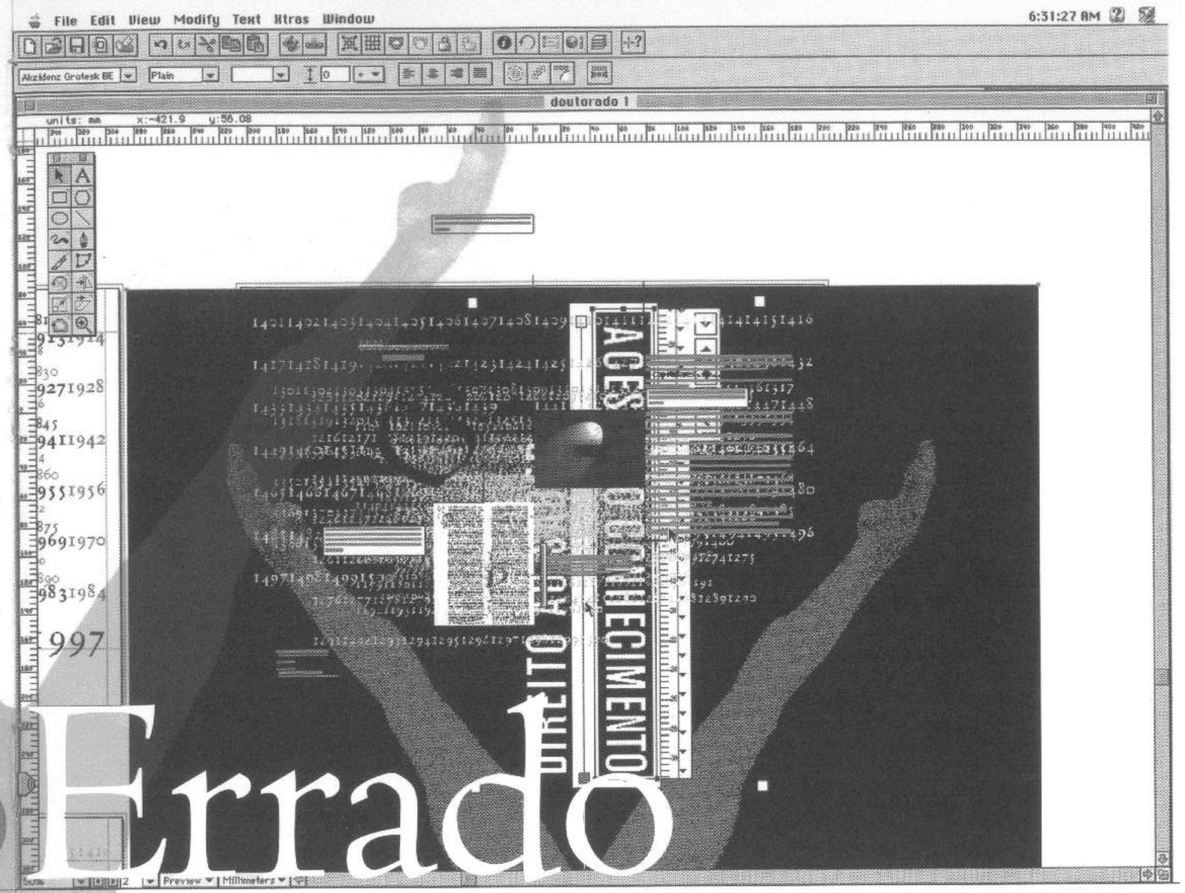
“Minha paixão por tipografia surgiu rebelada com o International Style (Heil Helvetica), o qual fui inicialmente forçada a engolir na escola. Como resultado, sou eclética e pluralista. Acredito que a tipografia seja uma ferramenta essencial para criar um espírito específico e que é melhor utilizada quando participa integralmente do conjunto da idéia. Mesmo tendo fortes opiniões sobre certos desenhos bastardos dos tipos clássicos devido à tecnologia ou moda, certamente não argumentaria a fim de banir suas existências. O debate tipográfico sempre cai no argumento preto e branco da absoluta ordem versus a absoluta anarquia. Pensando no nazismo, tenho de

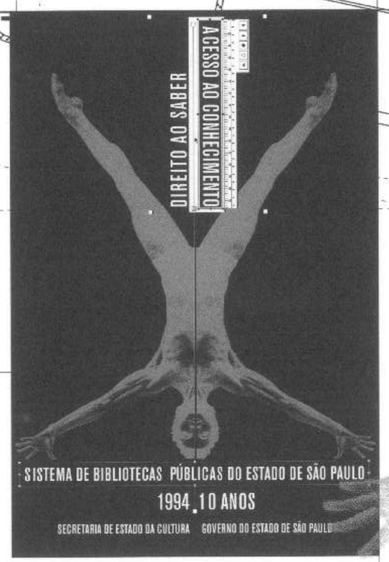
Paula Scher. Graphis Typography I, p. 180



me voltar para o lado anarquista.”

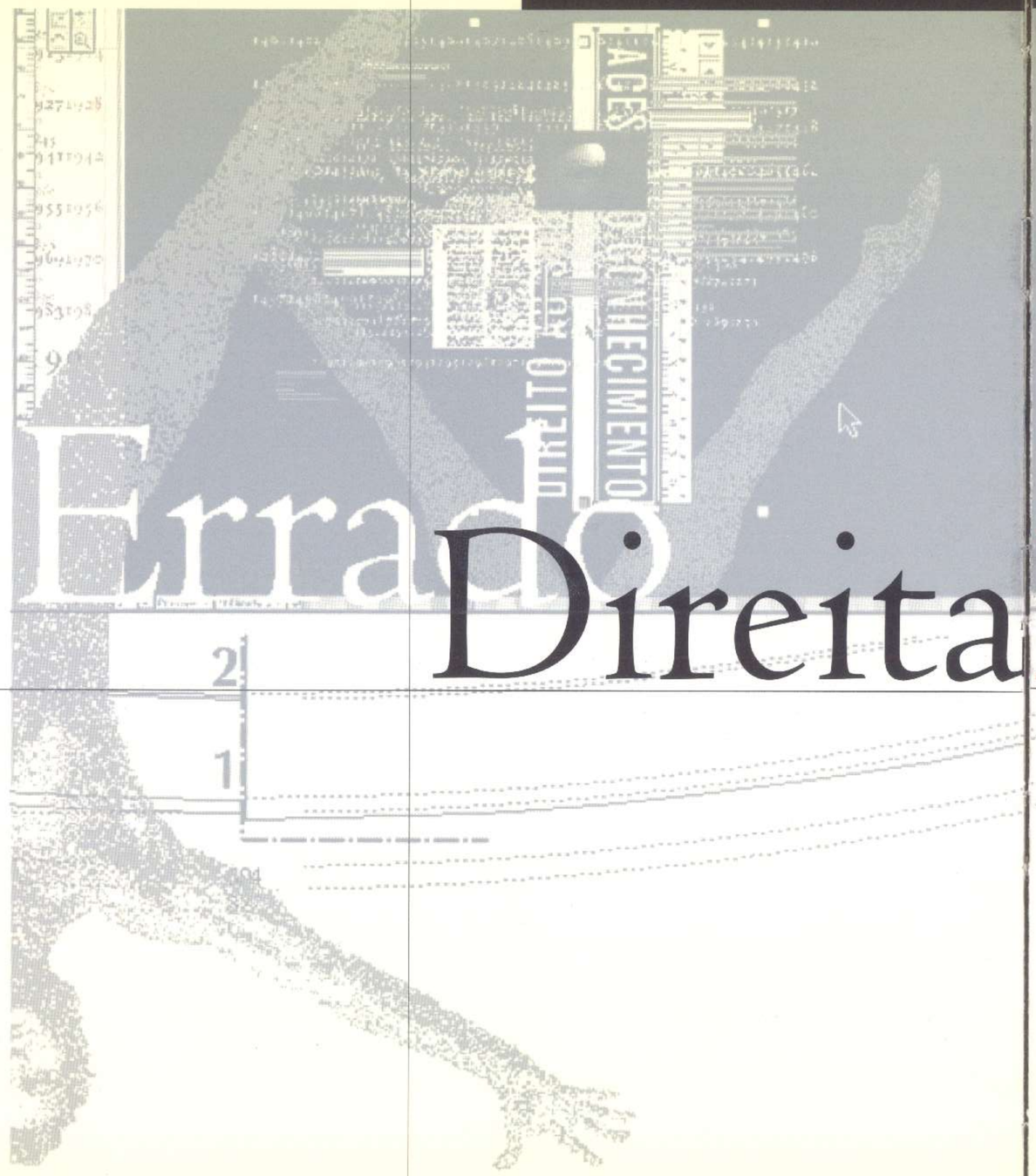
8 Certo Errado



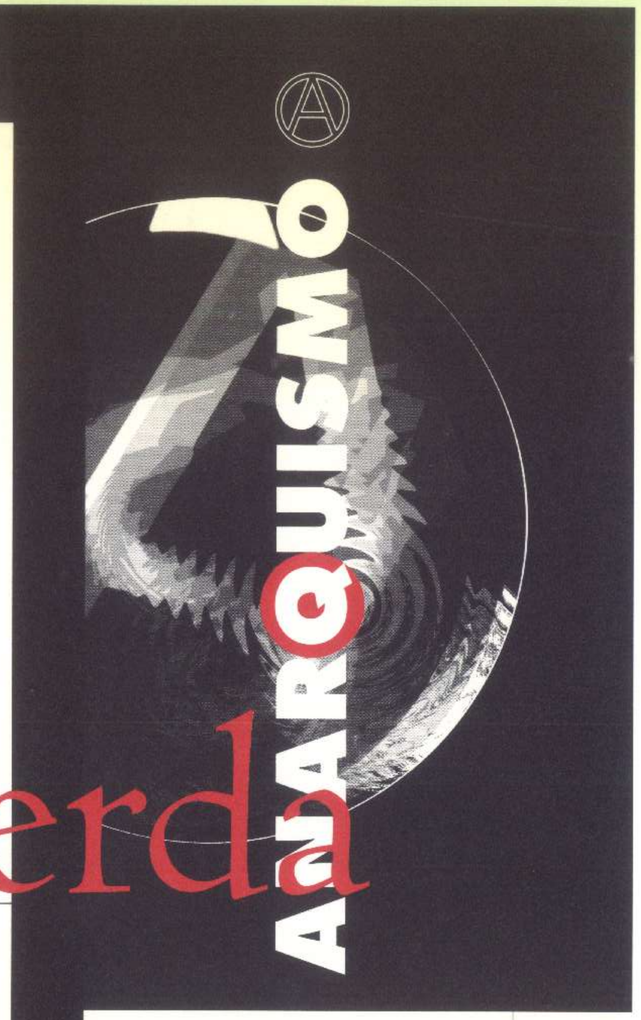


001

304
327

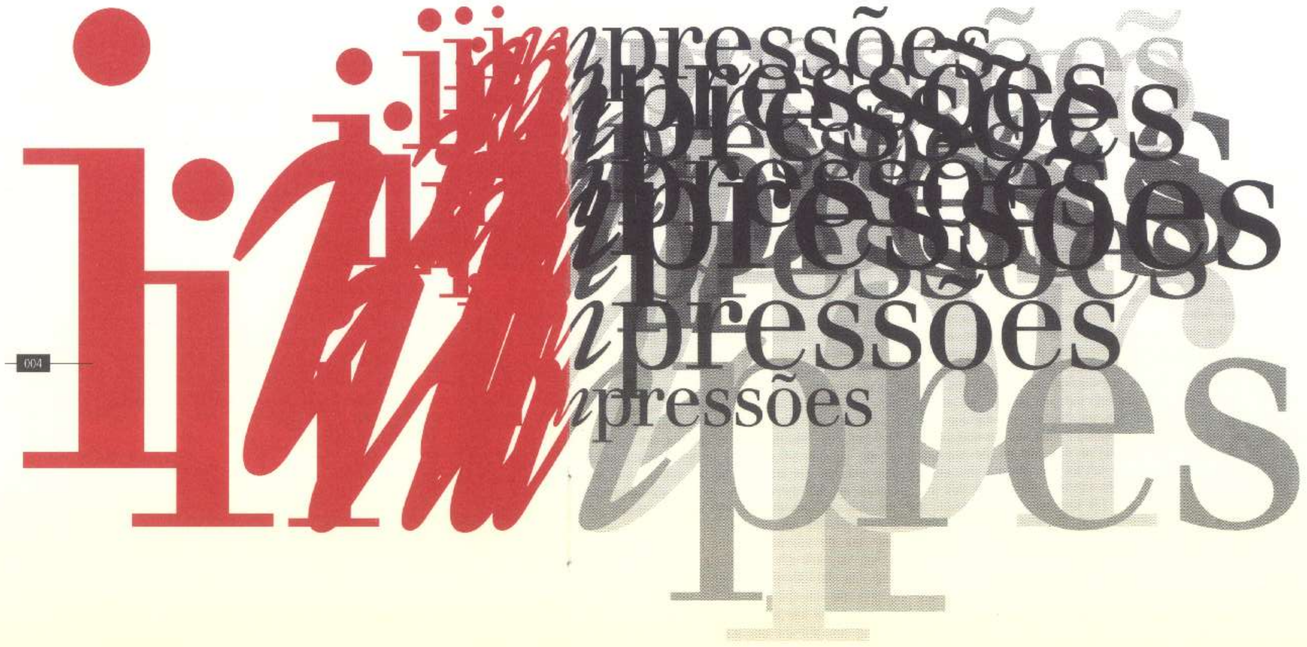


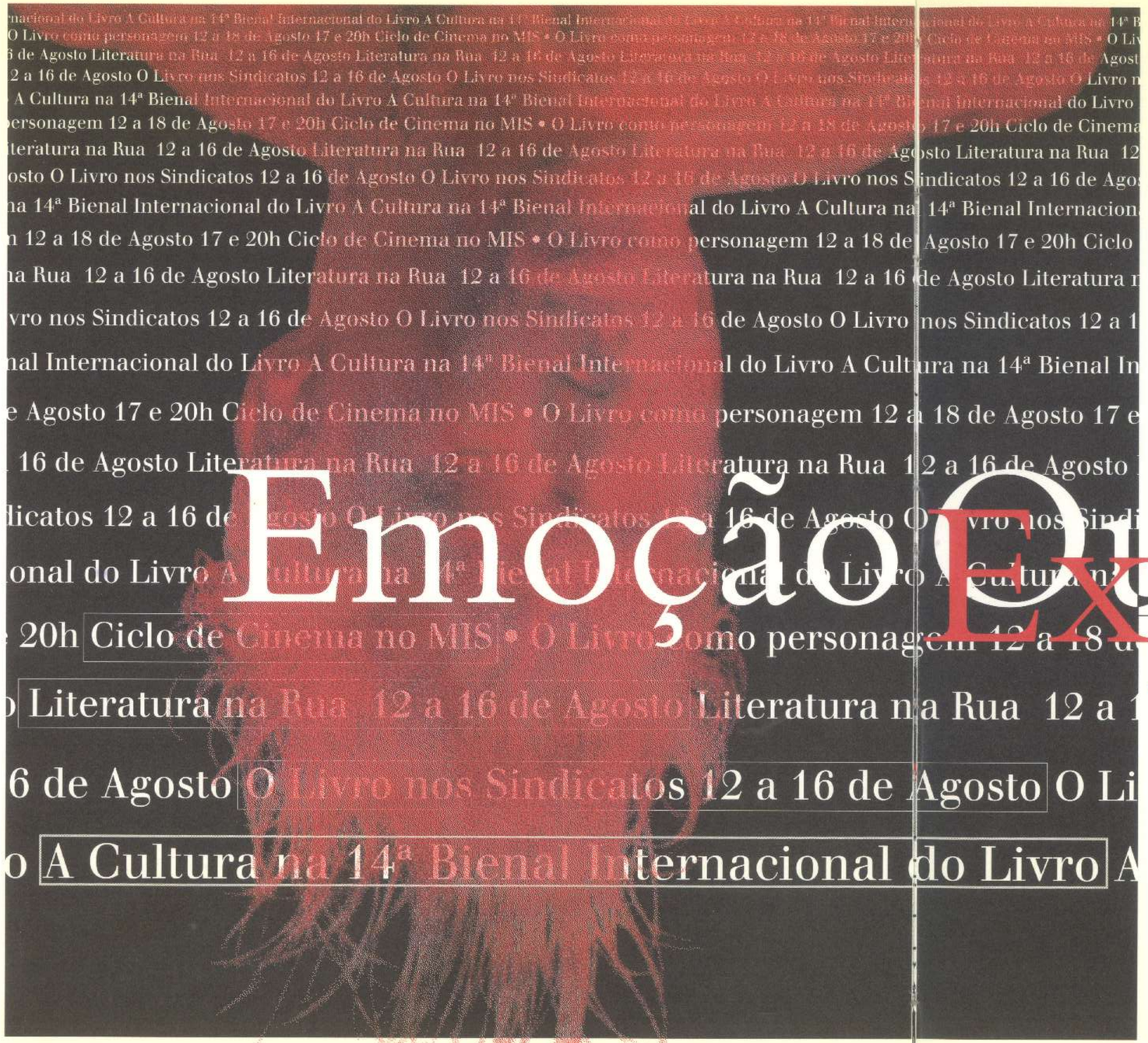
Direita Esquerda

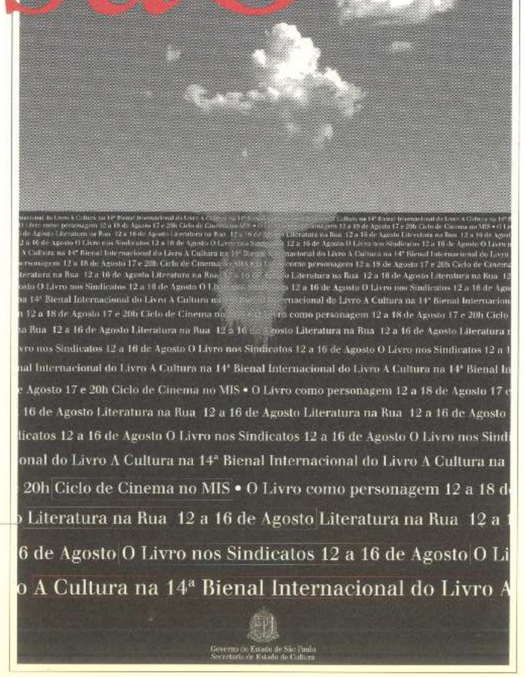


Legibilidade

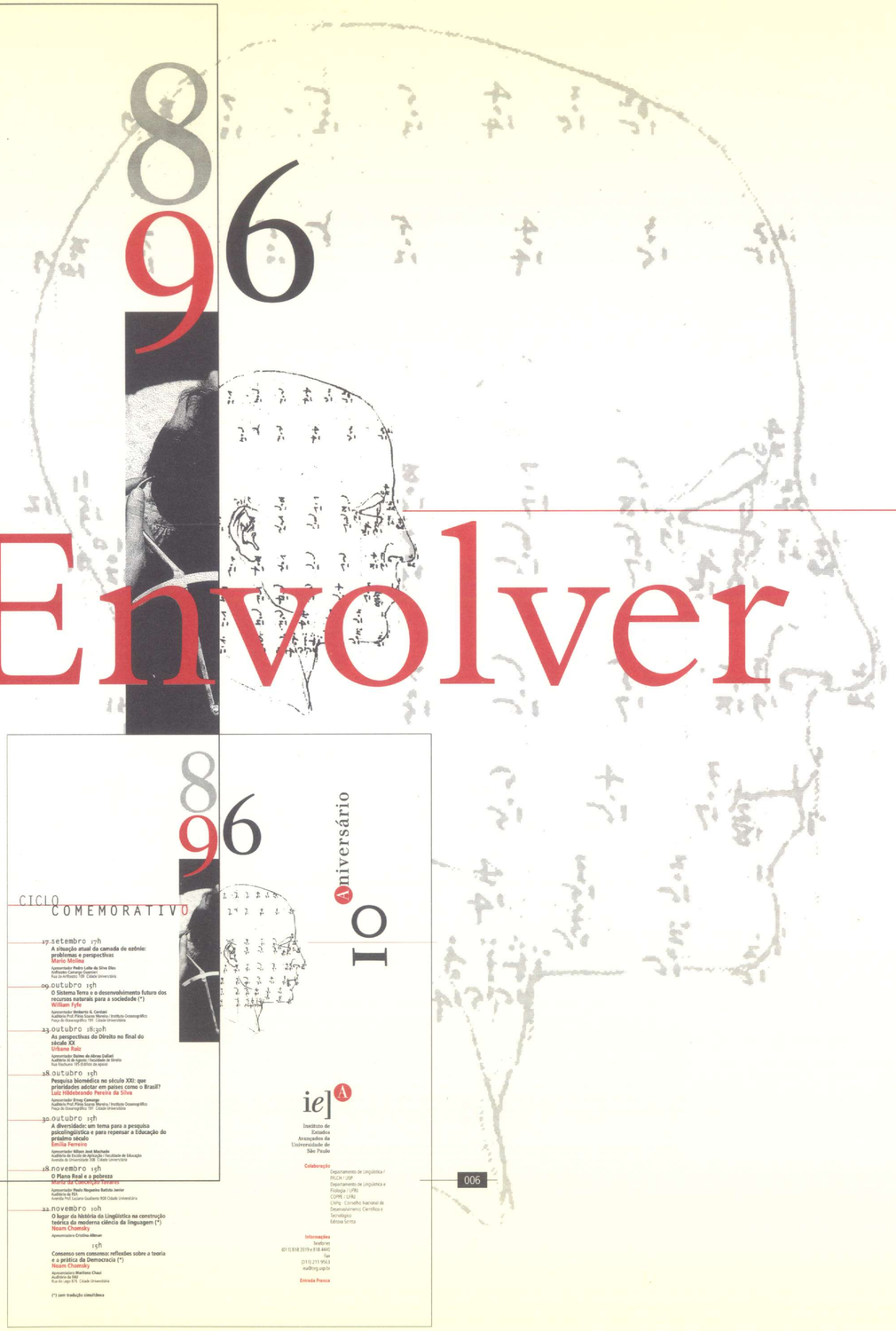
Revolução




Emoção
Explosão

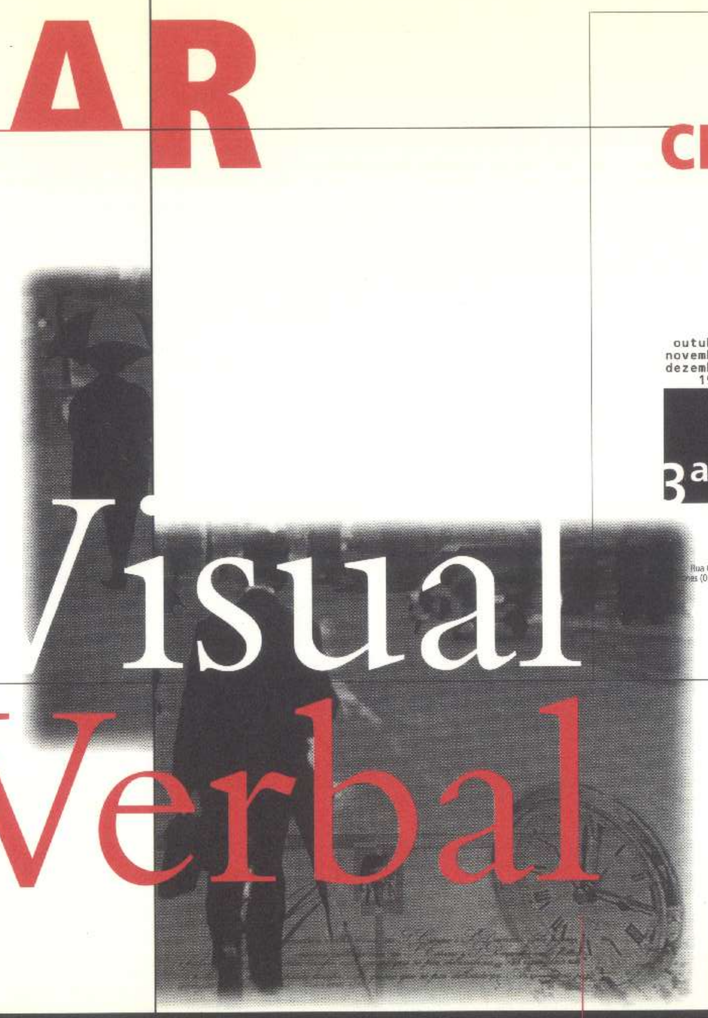


Comunicar Envolver

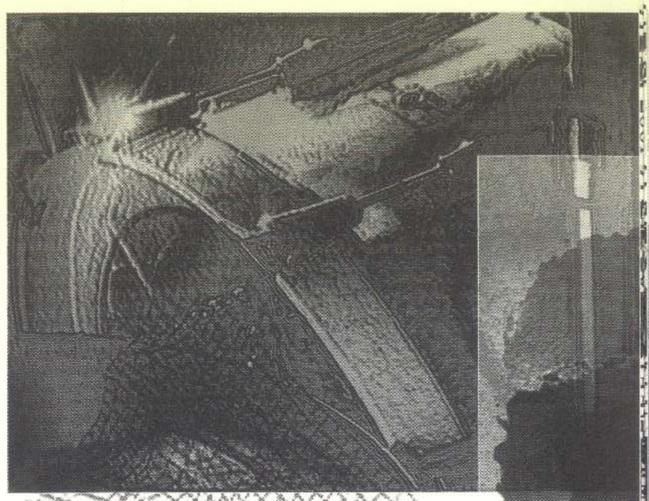


Desembru-lhamento

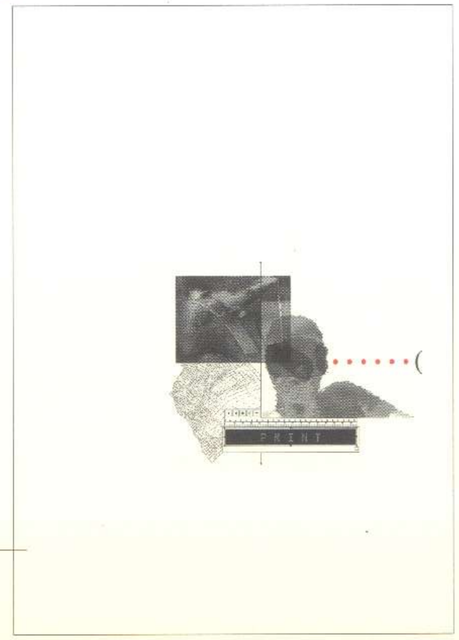
Visual Verbal



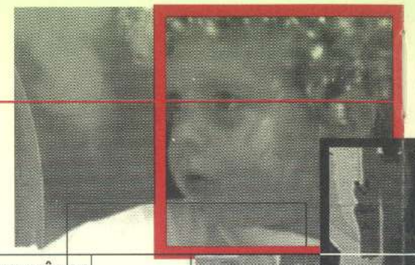
Errado Certo Esquerda Direita Ilegibilidade Legibilidade Revolução Emoção
Ousadia Explosão Comunicar Envolver Cartaz Desembrulhamento Visual Verbal
Blur Brut More
Transparências
Universalidade Início
Fim Início
Inquietação Indigar
Técnico Tecnologia Vesão Descrições Gráficas Renovar Liberdade
Apontar Questionar Grande Mínimo Máximo Ao Acaso
Real Limites Movimentos Print Imprimir Virtual
A Pesquisa Pessoas Urbanas Impressões Vida Felicidade Pensar
Premiar Vivo Pessoas Limpo Lugar Low High Profile Sintonizar Liberar
Regras Desaparecer Sombras Contrastes Máscaras Sensibilidade Poado
Solidão Desembrulhar Descobrir Apodrecer Incerteza Novas Mídias
Labirinto Mercado Global Inquietação Barbas Coleta Paixão
Felicidade Virtuoso Bravo Sentido Apagado Poder
Imagem Cidade
Liquidação Conder Enoura
Escarpado Espanha Inglês Ingenuidade Conder
Polemizar Admirar Profissional Atração Salvador
Leitor Medo Brega Chic Limo Interruptor Felíssimo
Giorgio Armani Malha Urbana New York São Paulo Paramount Passado Royalton
44 Village Privada Pública Absurdos



Imaginário Projeto Real



Linhas Planos



uma parceria diferenciada

A **escola contemporânea** supõe qualidade educativa e o compromisso sempre renovado de estar alinhada às exigências educacionais de seu tempo e de seu contexto social.

Propiciar uma educação sustentada por concepções e práticas substantivas, contemplando a transitoriedade e evolução do conhecimento, passa, portanto, pelo constante investimento nos educadores, num ambiente facilitador do **fazer pedagógico**.

A partir desses conceitos, **surge uma escola diferenciada em São Paulo**:

Pueri Domus Unidade Paineiras

O Clube Paineiras do Morumby, associação com **36** anos de serviços prestados à comunidade nas áreas desportiva, social e cultural, que desenvolve atividades voltadas para a qualidade de vida, **abre seu espaço para a educação**.

A Escola Pueri Domus, **30** anos de tradição, numa trajetória construída sobre a concepção educacional contemporânea, reunindo a solidez da formação pedagógica ao tratamento personalizado de seus alunos, **alia-se ao Paineiras**, numa parceria arrojada.

São experiências que se somam, orientando a elaboração de uma programação adequada ao milênio que se avizinha, com o objetivo de possibilitar à criança **independência, iniciativa, criatividade e construção de conhecimentos.**

a presença dos pais

A educação se faz pela ação coordenada da família e [illegible] o **Pueri** [illegible] **Paineira**[illegible] que será con[illegible] iniciativas, c[illegible] sidades da c[illegible] e conferências, atendimento individualizado das famílias, visando ao [illegible] apoio e a participação dos pais, objetivamos a eficácia pedagógica [illegible] formação de **valores**, sem descuidar da construção de limites.

A mesma filosofia de trabalho que [illegible] nossos [illegible] com a qualidade, o olhar cor[illegible]joso pa[illegible]os avanç[illegible] na **educ**[illegible] **transformadora** está [illegible]resentes [illegible]sim, n[illegible] propost[illegible] **educ**[illegible] **integral**.

Pueri Domus Paineiras Morumby

o compromisso com a criança

Inserindo a criança no trabalho pedagógico, desenvolvendo as habilidades, revalorizando o brincar como forma de assimilação, recriação da experiência sociocultural, acreditamos que a **escola é vida**. A afetividade e o apoio constantes trarão sustentação para os desafios pessoais e coletivos, nessa fase importante de desenvolvimento.

Nossas **crianças** merecem o melhor. O **Pueri Domus Unidade Paineiras** trabalha para honrar esse compromisso.

construindo o currículo

Para alunos de **Educação Infantil do Maternal I ao Infantil II** a partir de **1997**.

escola de meio período, manhã ou tarde

Uma equipe especialmente habilitada, liderada por profissionais de altíssimo nível, estará não só zelando pela segurança, como garantindo em todos os momentos o bem-estar dos [illegible]**rsificação de experiências** de aprendizagem e o estímulo à [illegible]

[illegible]ada na ampla experiência do Pueri Domus e do Paineiras, as atividades em Artes, [illegible]ão Física, compõem o currículo para a Educação Infantil, bem como **situações** [illegible] **que contemplarão a construção da leitura e da escrita**, levando [illegible]ciocultural dos alunos.

escola ampliada

um novo conceito de período integral

Perspectivas

Redesenhando Desestruturando Limited

Início Fim

Alfabetizar Alfabetos

Destruindo Construindo

Conceitos

Gostos

Críticas

Temos negligenciado o dom de compreender as coisas através de nossos sentidos.

O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações.

Nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e para medir; daí sofremos de uma carência de idéias exprimíveis em imagens e de uma capacidade para descobrir significado no que vemos. É natural que nos sintamos perdidos na presença de objetos com sentido apenas para uma visão integrada e procuremos refúgio num meio mais familiar: o das palavras.

Rudolf Arnheim – Arte & Percepção Visual (1980)

Indignação

Resumo

Este trabalho é derivado de um trabalho acadêmico executado para a disciplina "A imagem e a representação: estudos visuais da cidade" da pós-graduação da FAU USP.

A disciplina tem uma proposta de discussão em grupos de temas de livre escolha e um seminário final sobre essas discussões e reflexões.

Como resultado desse trabalho, nosso grupo produziu uma apresentação multimidia baseada nas discussões, leituras e soma dos conjuntos de imagens interpretativas de um texto.

Descreve-se aqui o processo individual que gerou um dos módulos do trabalho multimidia resultante.

Iniciando pela leitura de uma obra de arte, esta interpretação analisou e manipulou a imagem na sua estrutura básica de linhas, formas e cores buscando ver as consequências do rompimento do equilíbrio e das linhas que são os continentes das cores e das formas.

Abstract

This paper has its origins in an academic work performed for the graduate-level course "Image and representation: visual studies over the city" at the Faculty of Architecture and Urbanism – University of São Paulo.

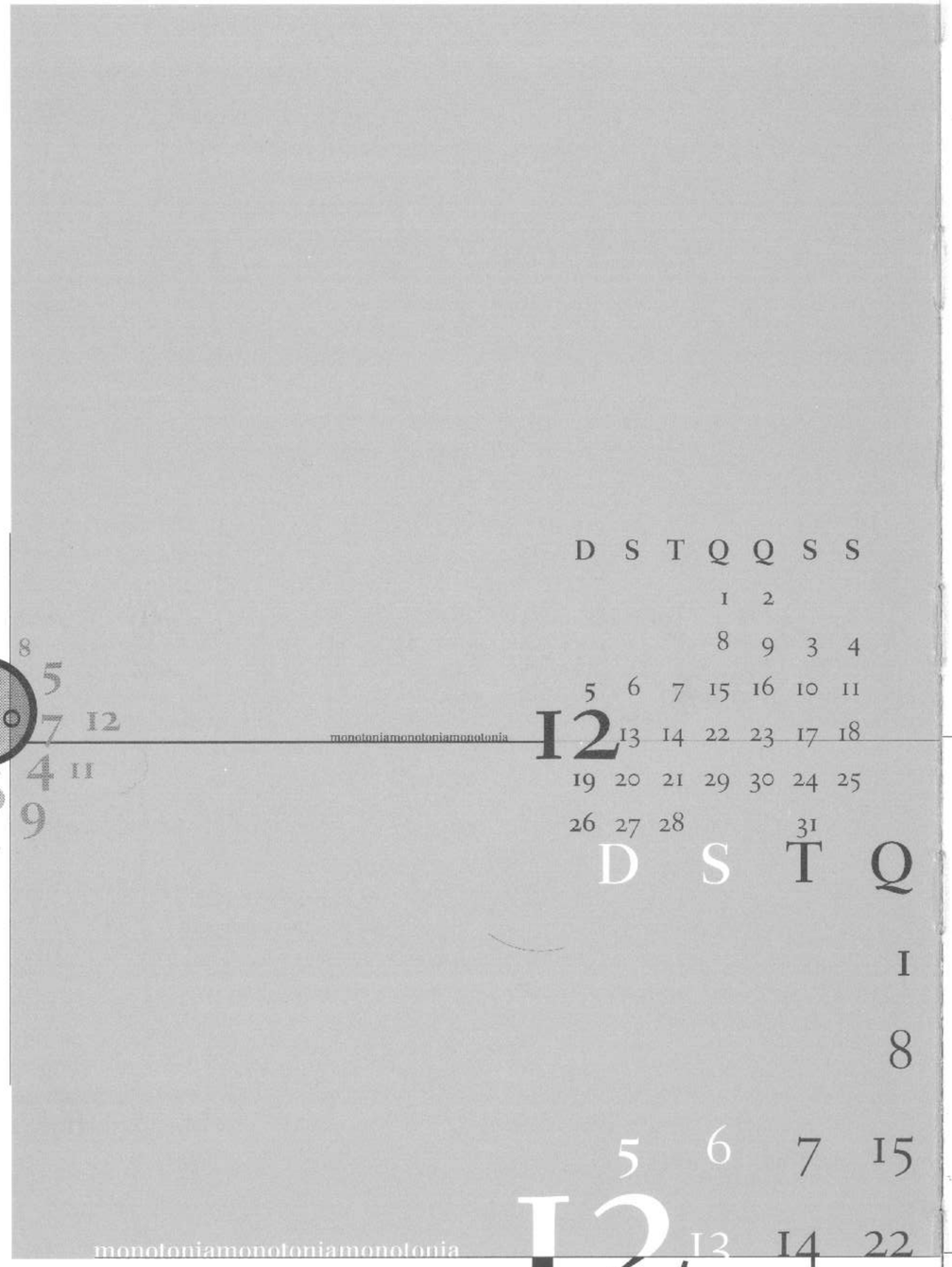
The course has a proposal of group discussions on a theme and a final seminar on these discussions. As a result of this work, our particular group has produced a multimidia presentation based on the discussions, lecture and sum of the individual interpretative imagery of a text.

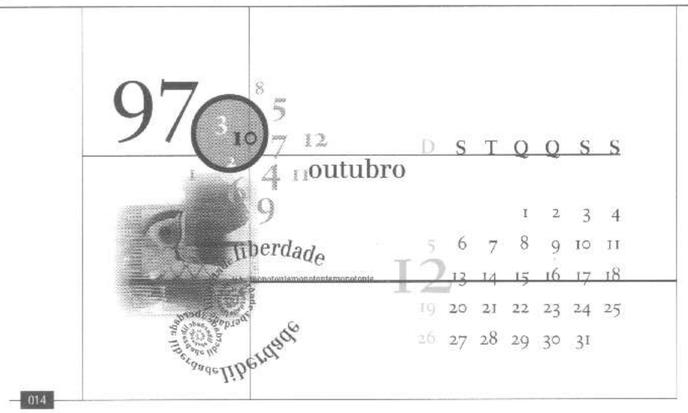
It is described here the individual process which has generated one of the modules of the multimidia presentation.

Begining from the lecture of a work of art, this interpretation has analized and manipulated the image in its basic struture of lines, forms and colours in order to find the consequences of rupturing balance and the lines that content forms and colours.

qualificação do autor?

Liberdade


97
12
monotoniamonotoniamonotonia
D S T Q Q S S
1 2
8 9 3 4
5 6 7 15 16 10 11
13 14 22 23 17 18
19 20 21 29 30 24 25
26 27 28 31
D S T Q Q S S
1 2 3 4
8 9 10 11
5 6 7 15 16 17 18
13 14 22 23 24 25
19 21 29 30 31
26 28


97
outubro
liberdade
D S T Q Q S S
1 2 3 4
5 6 7 8 9 10 11
12 13 14 15 16 17 18
19 20 21 22 23 24 25
26 27 28 29 30 31

Não Desejos

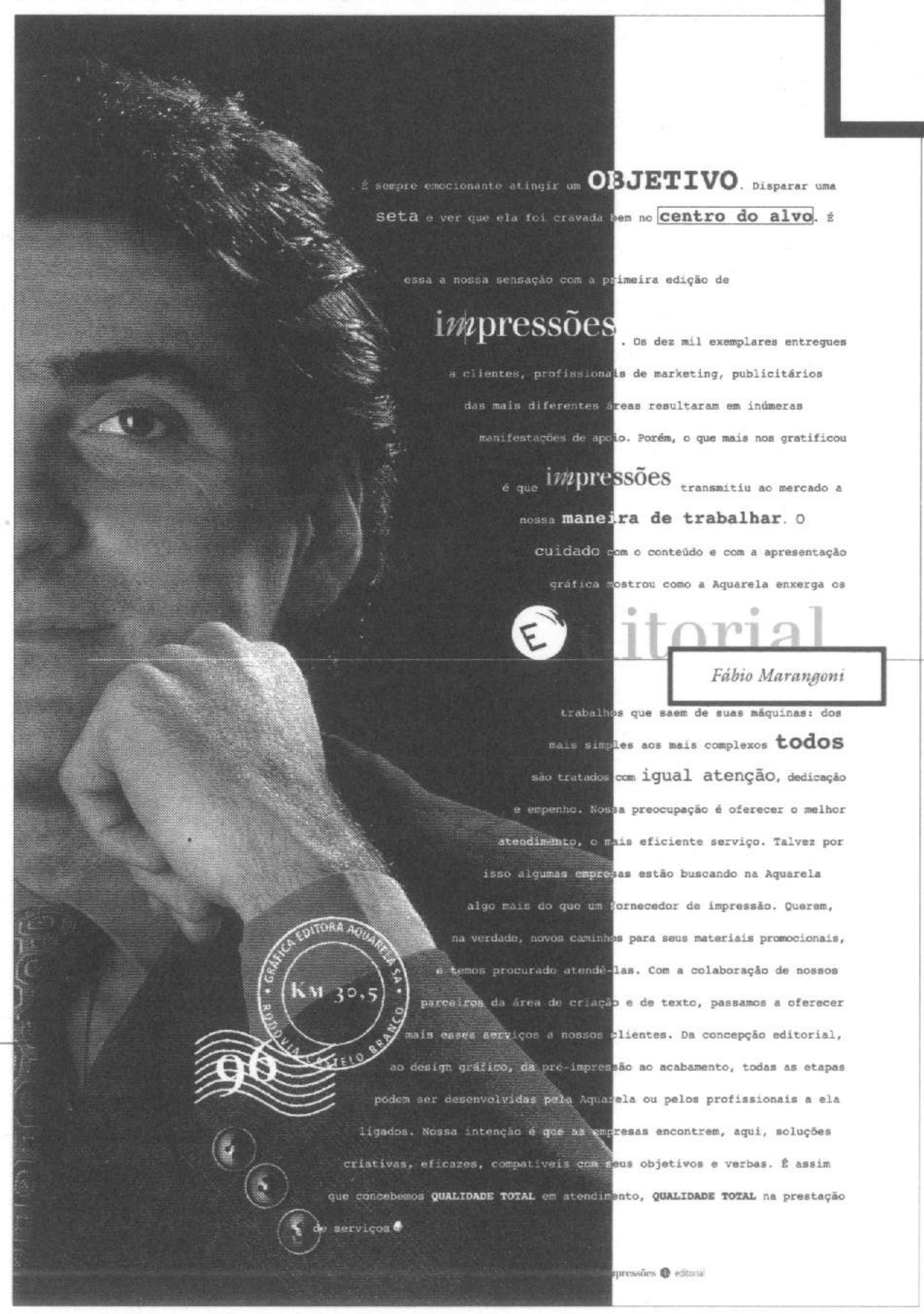
Positivo Negativo

É sempre emocionante atingir um **OBJETIVO**. Disparar uma **seta** e ver que ela foi cravada bem no **centro do alvo**. É essa a nossa sensação com a primeira edição de *im*pressões. Os dez mil exemplares entregues a clientes, profissionais de marketing, publicitários das mais diferentes áreas resultaram em inúmeras manifestações de apoio. Porém, o que mais nos gratificou é que *im*pressões transmitiu ao mercado a nossa **maneira de trabalhar**. O cuidado com o conteúdo e com a apresentação gráfica mostrou como a Aquarela enxerga os

Editorial

Fábio Marangoni

trabalhos que saem de suas máquinas: dos mais simples aos mais complexos **todos** são tratados com igual atenção, dedicação e empenho. Nossa preocupação é oferecer o melhor atendimento, o mais eficiente serviço. Talvez por isso algumas empresas estão buscando na Aquarela algo mais do que um fornecedor de impressão. Querem, na verdade, novos caminhos para seus materiais promocionais, e temos procurado atendê-las. Com a colaboração de nossos parceiros da área de criação e de texto, passamos a oferecer mais esses serviços a nossos clientes. Da concepção editorial,


É sempre emocionante atingir um **OBJETIVO**. Disparar uma **seta** e ver que ela foi cravada bem no **centro do alvo**. É essa a nossa sensação com a primeira edição de *im*pressões. Os dez mil exemplares entregues a clientes, profissionais de marketing, publicitários das mais diferentes áreas resultaram em inúmeras manifestações de apoio. Porém, o que mais nos gratificou é que *im*pressões transmitiu ao mercado a nossa **maneira de trabalhar**. O cuidado com o conteúdo e com a apresentação gráfica mostrou como a Aquarela enxerga os

Editorial

Fábio Marangoni

trabalhos que saem de suas máquinas: dos mais simples aos mais complexos **todos** são tratados com igual atenção, dedicação e empenho. Nossa preocupação é oferecer o melhor atendimento, o mais eficiente serviço. Talvez por isso algumas empresas estão buscando na Aquarela algo mais do que um fornecedor de impressão. Querem, na verdade, novos caminhos para seus materiais promocionais, e temos procurado atendê-las. Com a colaboração de nossos parceiros da área de criação e de texto, passamos a oferecer mais esses serviços a nossos clientes. Da concepção editorial, ao design gráfico, da pré-impressão ao acabamento, todas as etapas podem ser desenvolvidas pela Aquarela ou pelos profissionais a ela ligados. Nossa intenção é que as empresas encontrem, aqui, soluções criativas, eficazes, compatíveis com seus objetivos e verbas. É assim que concebemos **QUALIDADE TOTAL** em atendimento, **QUALIDADE TOTAL** na prestação de serviços.

impressões editorial

016

017

Mapa Cultural Paulista

96

Arte \ Literatura \ Teatro \ Dança \ Literatura \ Teatro \ Vídeo

Dança \ Literatura \ Teatro \ Vídeo

96

Arte \ Literatura \ Cinema

Espetáculo

Linhas

Planos

DEFAUT RUN
ACQUIRE
Técnico Tecnologia
y
RANGE 22.2 mm
019
DEFAUT RUN
ACQUIRE
z
x
y
MODO DE VER
FORMA
TRABALHO
RANGE 22.2 mm
ICONSEARCH

Tesão

Descrições Gráficas

transformando a linguagem em

descrições gráficas precisas

SILICON GRAFICS ➤
DRUM SCANNERS ➤ HELL C400
MAJESTIC COLOR PRINT ➤ SCREEN 1045
RAINBOW PROOFS ➤
LARGE FORMAT COLOR ➤
FILMES ➤ SCITEX
CD REDCODING ➤ HELL HERCULES
IMPRESSÃO DIGITAL ➤ HEIDELBERG DI

POST SCRIPT
Rua Cunha Gago 218
05421-000 São Paulo SP
T (011) 816 6899
F (011) 816 0372
www.postscript.com.br

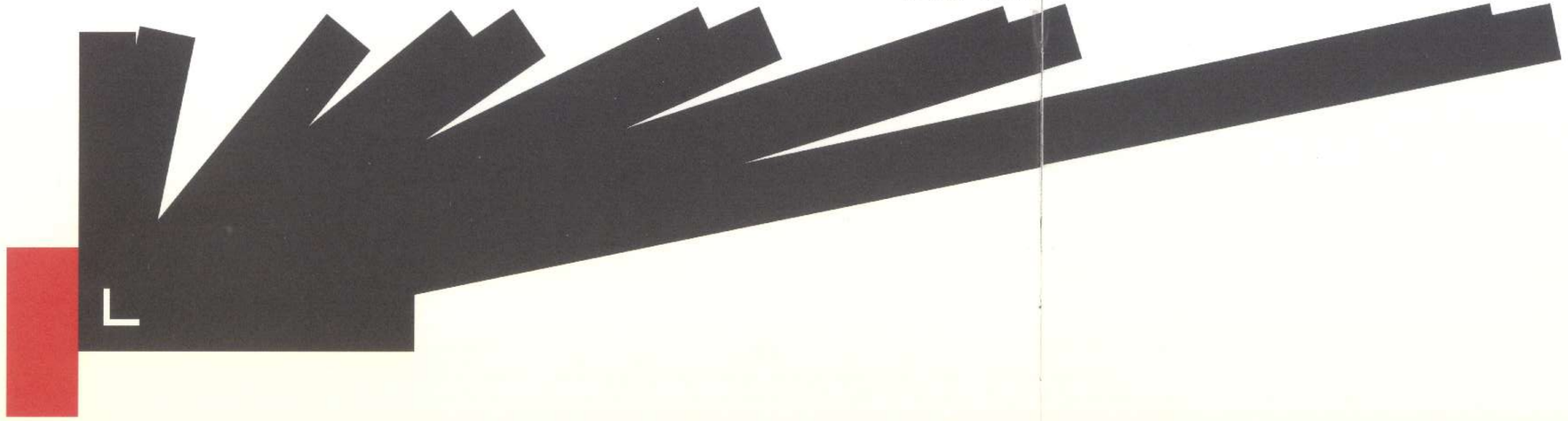
pré-impressão e impressão

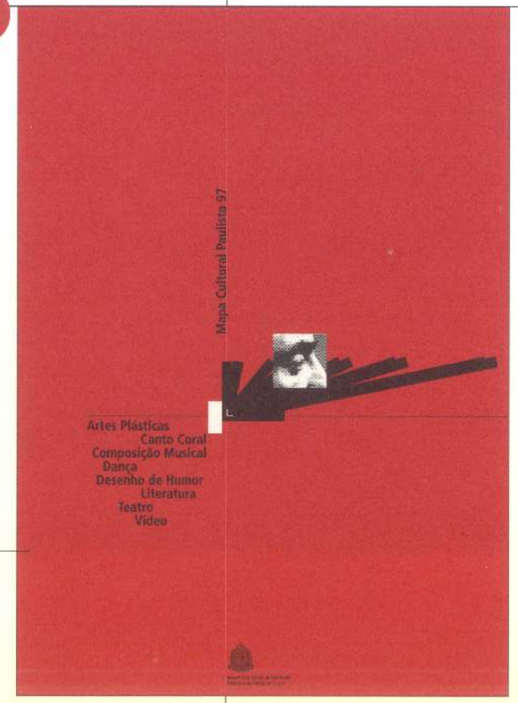
transformando a linguagem em

descrições gráficas precisas

SILICON GRAFICS ➤
DRUM SCANNERS ➤ HELL S3400
MAJESTIC COLOR PRINT ➤ SCREEN 1045
RAINBOW PROOFS ➤
LARGE FORMAT COLOR ➤
FILMES ➤ SCITEX
CD REDCODING ➤ HELL HERCULES
IMPRESSÃO DIGITAL ➤ HEIDELBERG DI

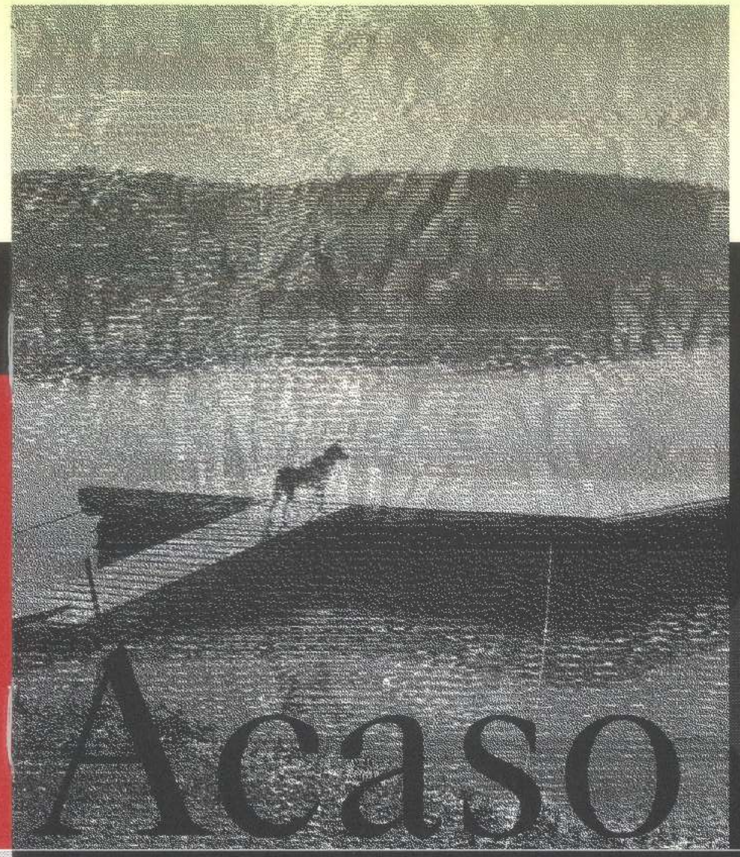
Renovar Instigar





in

Ao



Acaso

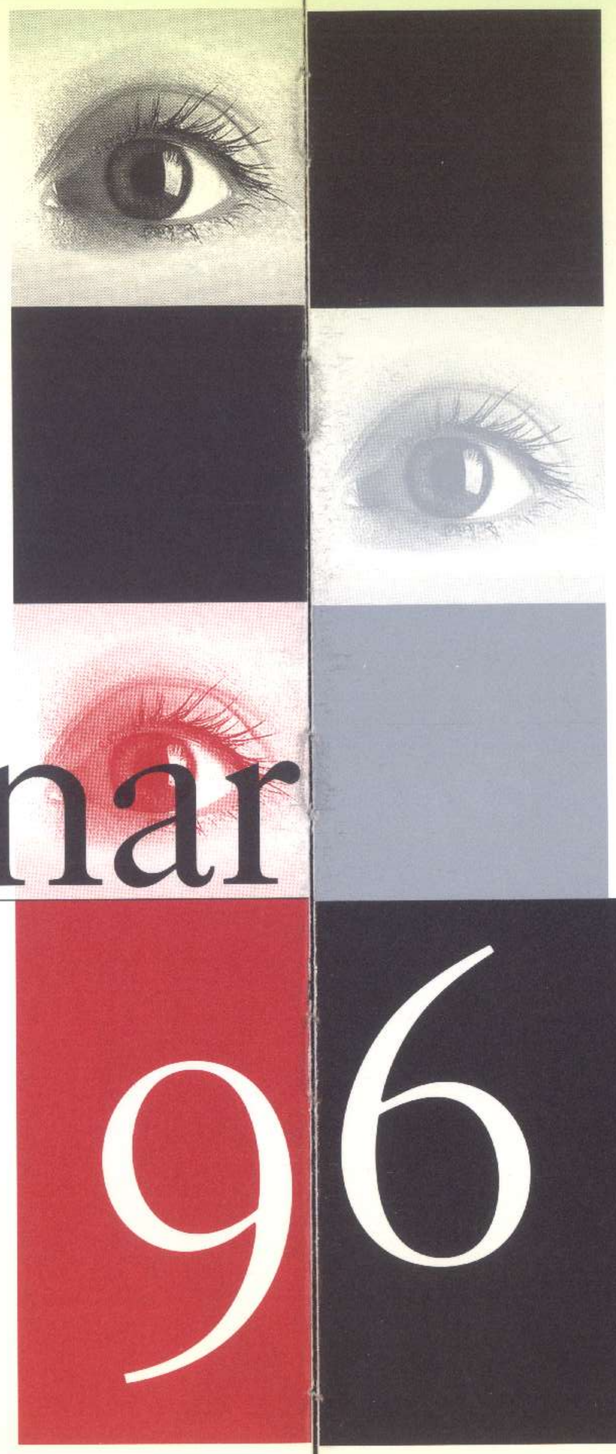
es

022

in

impressões

Apontar Contagiar



Questionar

96

024

Mapa Cultural Paulista / Infanto-Juvenil

96

• Artes Plásticas • Coral • Dança • Literatura • Teatro • Vídeo

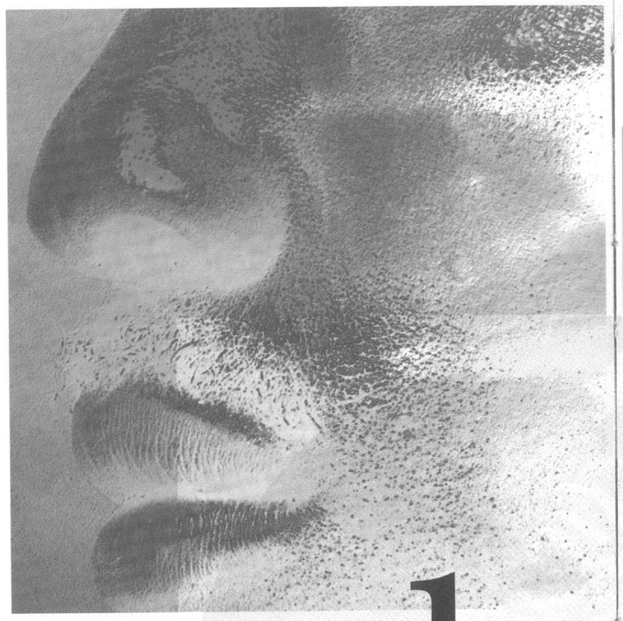
Teatro Municipal de Ribeirão Pires
Av Brasil, 625 Ribeirão Pires SP
Inscrições 5 a 16 de agosto
Evento 31 de agosto a 8 de setembro

Governo do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Cultura
Delegacia Regional de Cultura da Grande São Paulo
Prefeitura Municipal da Estância Climática de Ribeirão Pires

1896

[RUI BARBOSA]

[CARTAS DA INGLATERRA]



Grande Mínimo

1896

[RUI BARBOSA]

[CARTAS DA INGLATERRA]

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipscing elit, sed diam nonnumy eiusmod tempor incidunt ut labore et dolore magna aliquam erat volupat. Utg ernim ad minimim veniami quis nostrud exercitation ullamcorpor suscipit laboreis nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis autem vel eum iriure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse molestaie son consequat, vel illum dolore eu fugiat nulla pariatur. At vero eos et accusam et justo odio dignissim qui blandit praesent lupatum delenit aigue duos dolor et molestias exceptur sint occaecat cupiditat non provident, simil tempor sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum et dolor fuga.

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipscing elit, sed diam nonnumy eiusmod.

CARTAS DA INGLATERRA

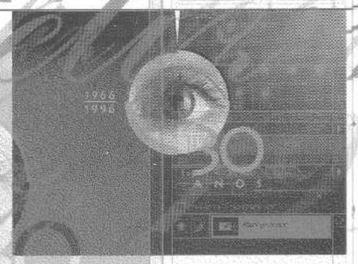
RUI BARBOSA

Fosco Brilhante

1966
1996

30
ANOS

Virtual Real



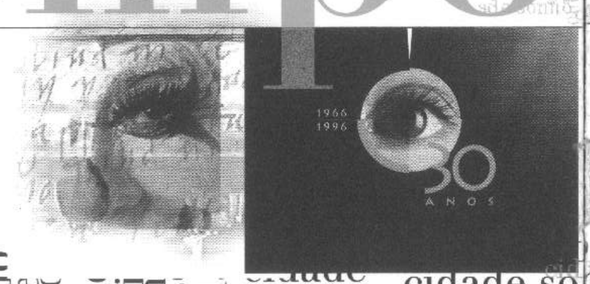
1966
1996

30
ANOS

Pueri Domus

026

Tempo Lugar


1966
1996
30
ANOS

97
6 junho
D S T Q Q S S
1 2 3 4 5 6 7
8 9 10 11 12 13 14
15 16 17 18 19 20 21
22 23 24 25 26 27 28
29 30

São Paulo
Nova York Washington
Paris Nice Londres Amsterdam Viena
Bruxelas Madri Barcelona Saragosa
Sevilha Granada Buenos Aires Haia
Veneza Roma Florença Frankfurt
Rio de Janeiro Brasília Salvador Recife
Maceió Florianópolis Curitiba
Porto Alegre Belo Horizonte
Rua Marques de Itu 95 cj 31

genre meio

Kasia Walicka

Com largo experiência na área – ela já passou pela Young & Rubicam, Leo Burnett, Lintas, DM9 e Fischer do Brasil, também como Trend, Contexto, Ping-Pong e Ploc, e pela agência da camareg de vendas Trend. O que certamente não

tarefa é fácil e Kasia é um dos nomes mais requisitados para assumir a presidência de uma dessas agências. "Não há como negar que a oportunidade de assumir um projeto desafiador e estimulante, que envolva diferentes áreas de atuação e que tenha a cara de cada cliente, é muito mais atraente do que a rotina de uma única agência. Mas também não podemos ser ingênuos e achar que isso é fácil. Cada cliente tem suas especificidades e, portanto, uma forma de trabalhar. Além disso, é preciso ter habilidade política para lidar com as diferentes personalidades envolvidas em cada projeto. Por isso, a experiência de cada um é muito importante para o sucesso de um trabalho", explica Kasia, que já passou por agências como Young & Rubicam, Leo Burnett, Lintas, DM9 e Fischer do Brasil, também como Trend, Contexto, Ping-Pong e Ploc, e pela agência da camareg de vendas Trend. O que certamente não

genre meio

Regras Quebradas

Kasia Walicka

Com largo experiência na área – ela já passou pela Young & Rubicam, Lintas, DM9 e Fischer do Brasil, também como Trend, Contexto, Ping-Pong e Ploc, e pela agência da camareg de vendas Trend. O que certamente não

genre meio

Regras Quebradas

Kasia Walicka

Engenheiro formado pela Escola Politécnica de São Paulo, João Musa sempre fez da imagem seu ideal. Longe da matemática dos edifícios, dedicou-se mesmo à sua grande paixão: a fotografia. Sua tese de mestrado, na área, elegeu como tema um viajante fictício. O irreal ganhou forma, transformou-se em ensaio, e foi eleito a melhor fotografia do ano de 1992 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Coincidência? Com certeza, não. O trabalho era didático, apresentado sob a forma de ensaio de livro, com paginação, textos e imagens expostos na ordem desejada. A banca examinadora analisou a proposta sob a ótica de um projeto de livro de autor. Os anos se passaram e o viajante fictício foi trilhando outros caminhos e hoje vai seguindo para novas cidades. O resultado de toda essa trajetória será a tese de doutorado em fotografia que o profissional prepara-se para defender.

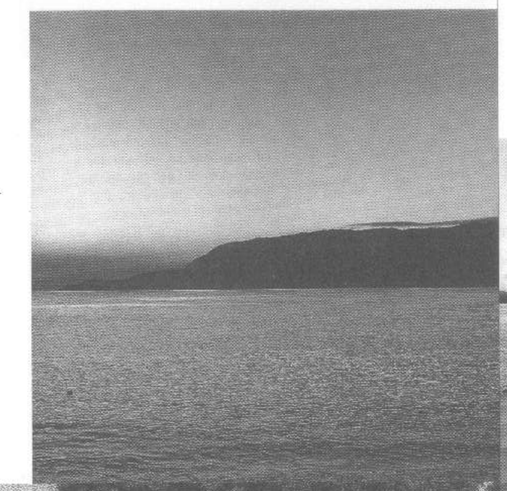
Para João Musa, não há segredo em preparar esse tipo de trabalho, basta aliar muita técnica, grande percepção e uma boa idéia. **"Nem sempre sou o dono da idéia mas tenho condições técnicas para executá-la"**, garante. Com essa convicção ele vem trabalhando não só no desenvolvimento de relatórios anuais de empresas como a Sadia, Sul América e AGF Companhia de Seguros como também na elaboração de livros históricos a exemplo dos que marcaram os 50 anos da Sadia e os 100 anos da Melhoramentos. Seu estúdio responde, ainda, pelo levantamento fotográfico da obra do pintor Alfredo Volpi, um projeto de dois anos, que já reúne mais de mil quadros.

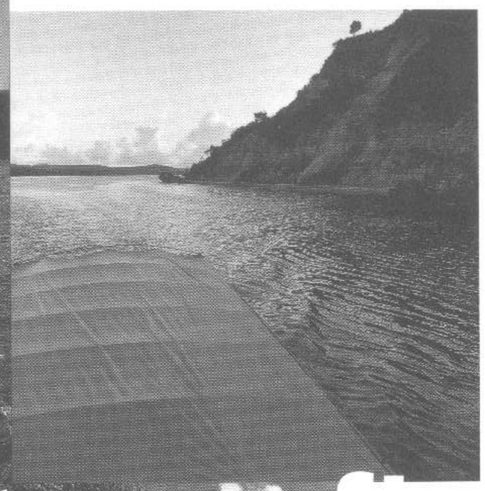
Musa observa que a fotografia publicitária cada vez mais busca o conhecimento preciso do resultado final. **"É necessário saber, de antemão, qual o impacto que uma imagem irá obter. Em função disso, hoje não basta uma idéia criativa como também não se sobrevive apenas com a técnica. É preciso ir mais além; contar com a cooperação de todos os envolvidos no trabalho que se está realizando e somar conhecimentos da arte de fotografar e de todo o processo de reprodução gráfica"**. Segundo ele, está se tornando cada vez mais comum no meio o desenvolvimento de trabalhos que extrapolem uma foto, que agrupem mais de um [illegible] para se buscar uma imagem [illegible]ca. Embora domine muito bem os caminhos da fotografia publicitária, Musa se revela um apaixonado pelos trabalhos de [illegible] pessoal, [illegible] realizou [illegible] exposições individuais e integrado [illegible] de trinta coletivas. [illegible] **"Na década de 70, pensar numa exposição de fotografia era considerado sonho, ganhar as salas de um Museu, então, um verdadeiro delírio"**. Hoje, acrescenta, o Masp abre seu primeiro andar para nomes nacionais e internacionais com público certo e a cidade de Curitiba acaba de realizar sua segunda Bienal de Fotografia. E vai mais além: já há duas galerias especializadas em fotografia, os serviços de preservação da imagem estão cada vez mais valorizados; os acervos de fotos estão mais bem-cuidados e há equipes contratadas apenas para recuperar documentos fotográficos antigos.

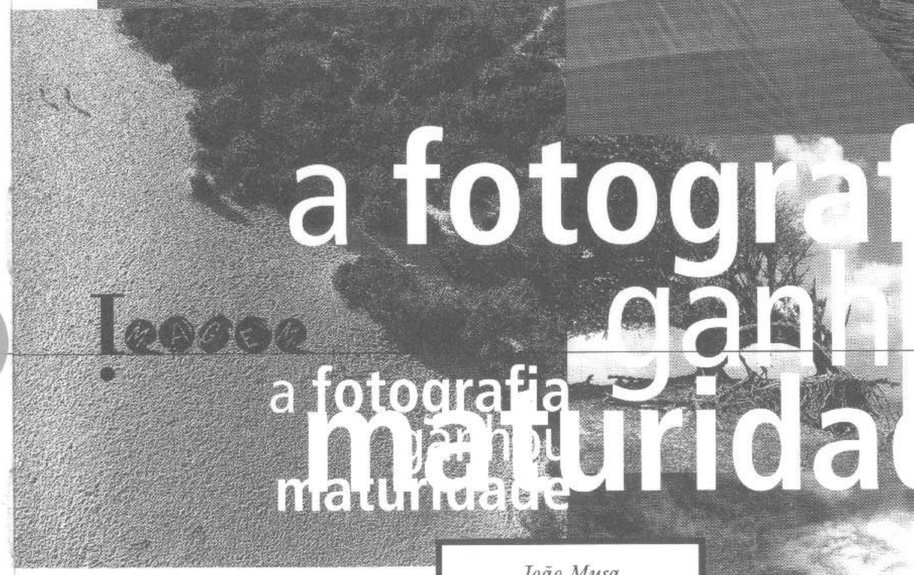
Para Musa, o Brasil conta com nomes importantes nos mais diversos nichos de mercado como a moda, o still, as fotos publicitárias, com profissionais de primeiro mundo. **"Sebastião Salgado, Mário Cravo Neto e Miguel Rio Branco são nomes que vendem lá fora, que têm público certo em qualquer exposição. É um claro sinal de que a fotografia, no Brasil, ganhou maturidade e respeito"**, conclui.

Movimento

a fotografia já é vista como arte: está nos museus, nas galerias só técnica ou apenas uma boa idéia não bastam

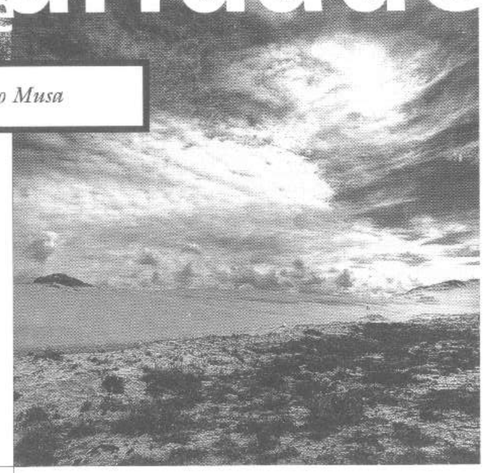




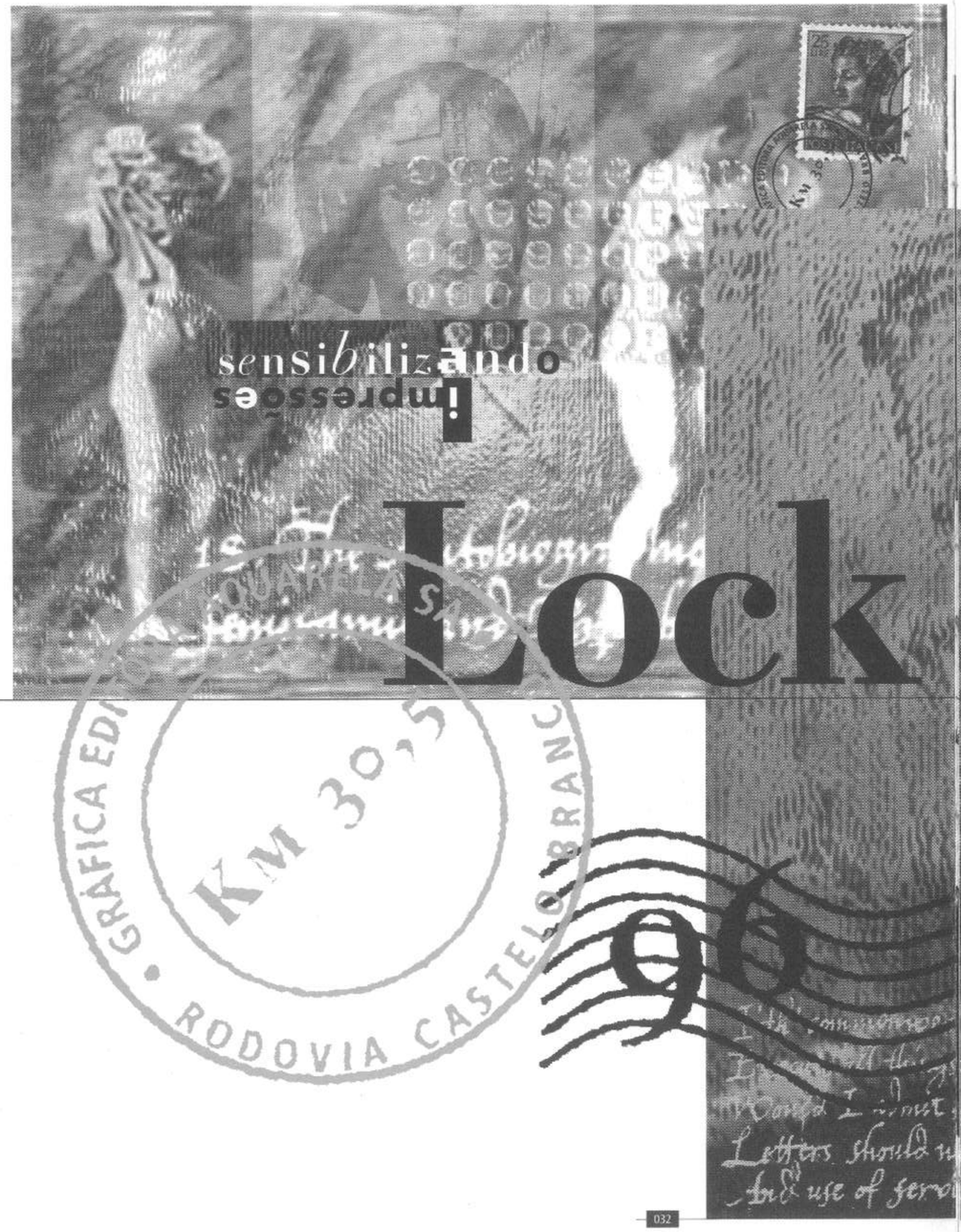


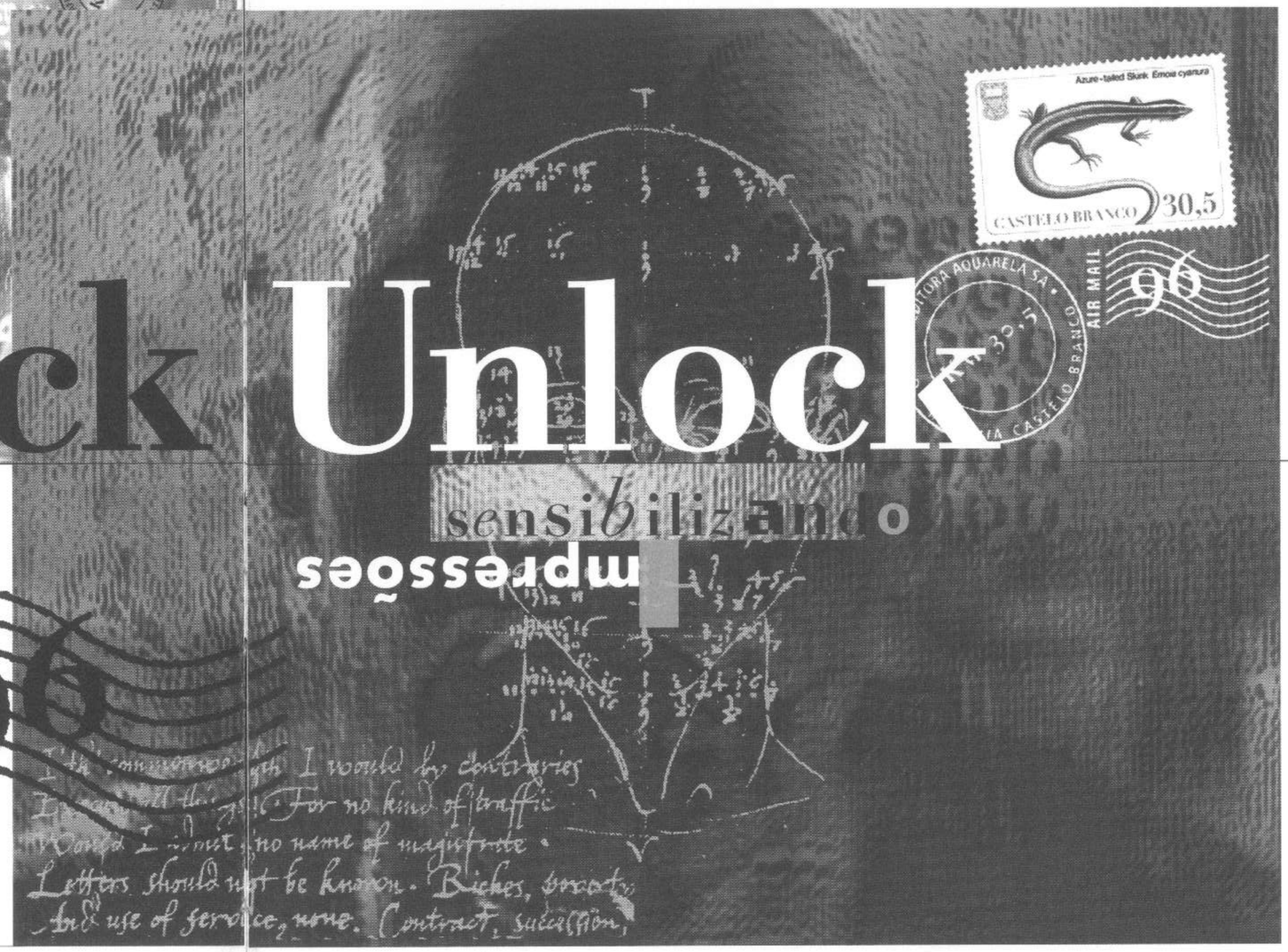
a fotografia ganha maturidade

João Musa



Print Imprint


sensibilizando
impressões
Lock

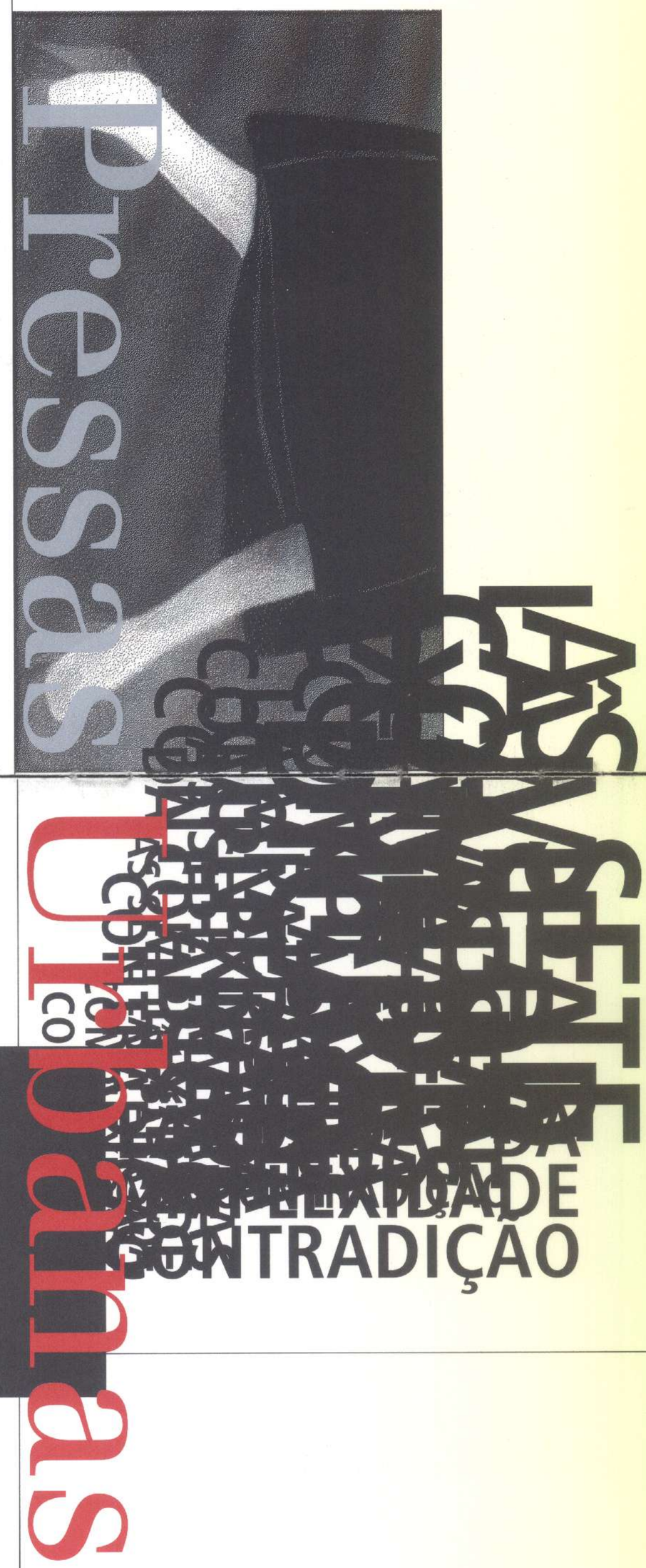

Azure-tailed Skink Emoia cyanura
CASTELO BRANCO 30,5
AIR MAIL
96
Unlock
sensibilizando
impressões

"Mástara Ritetur

"más a emprenda

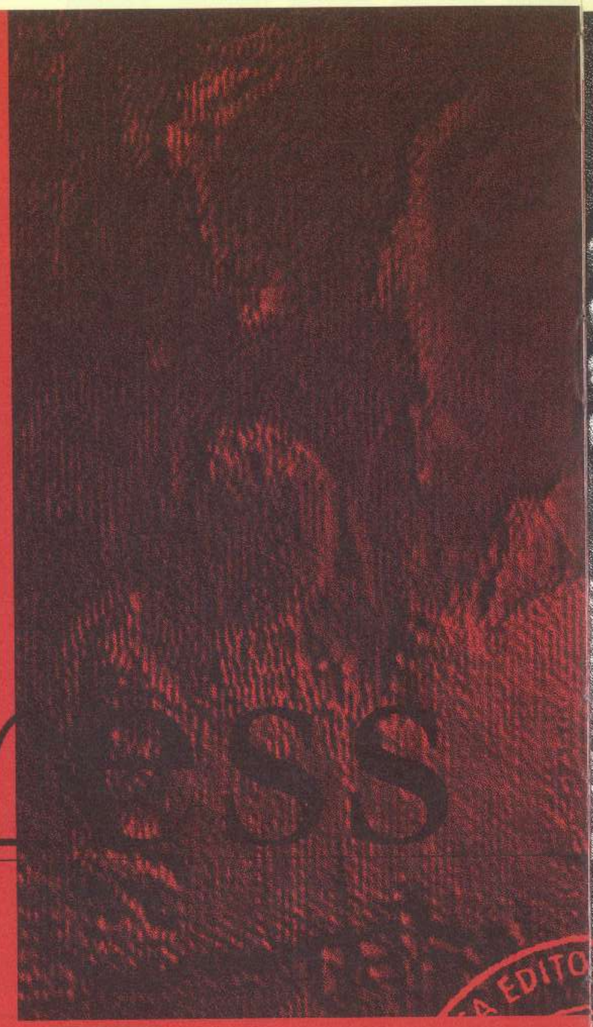
A Pesquisa

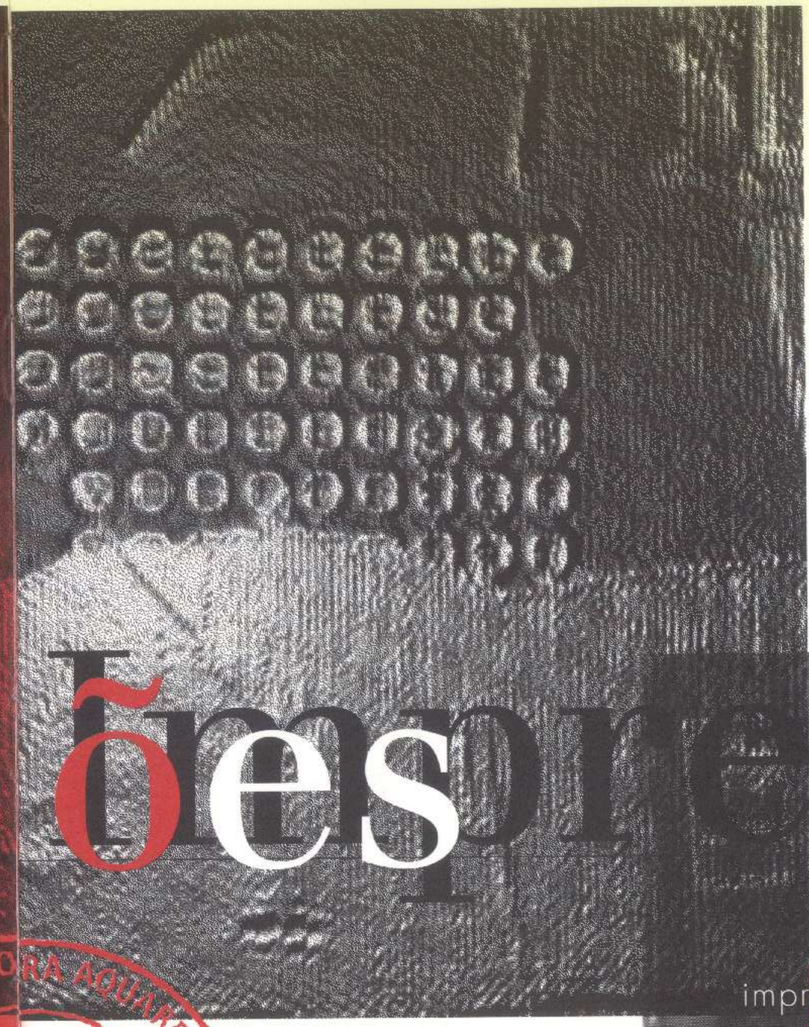
Diderote



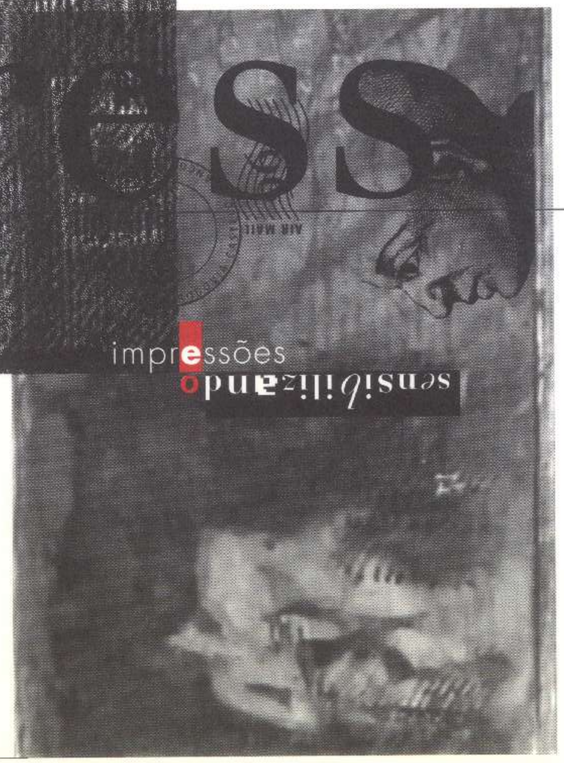
AS S
LÂMPADAS DA COM

impressões





impressões



impressões
sensibilizando

EDITORA AQUARELA SA • 30,5 TELO BRANCO

1966 30 anos 1996

"Que nossa imaginação aguce nossa inteligência."

"E que nossa inteligência assegure nossa imaginação."

Vida Felicidade

Perder

Áudio

Ganhar

Vídeo

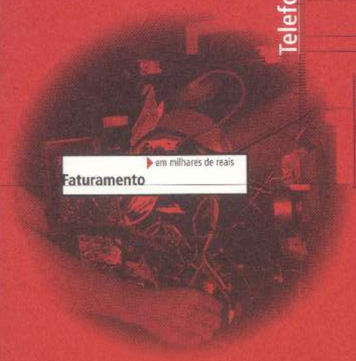
Telefones Celulares

Network Systems (Usat)

Nintendo

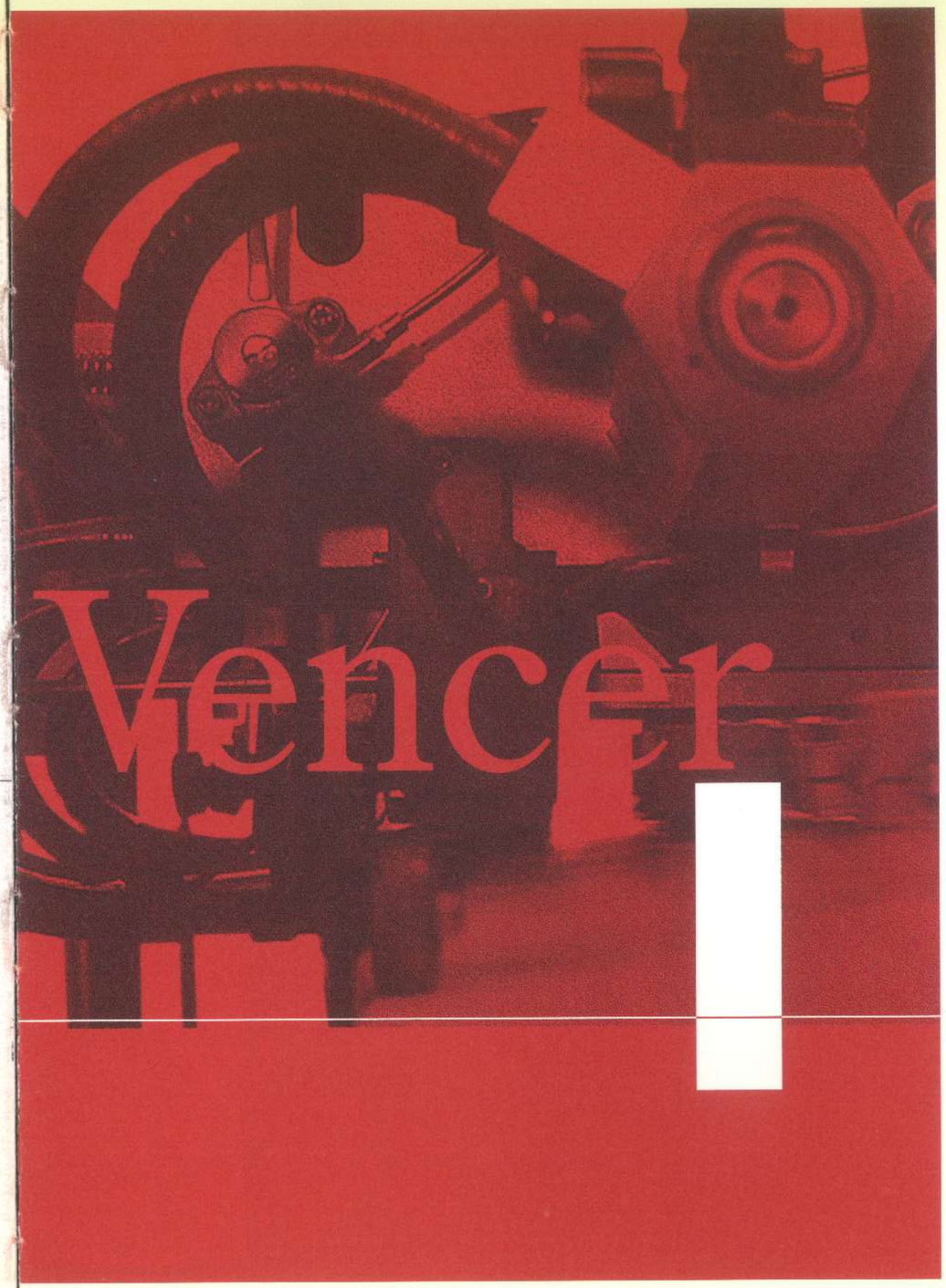
Cellular Travel

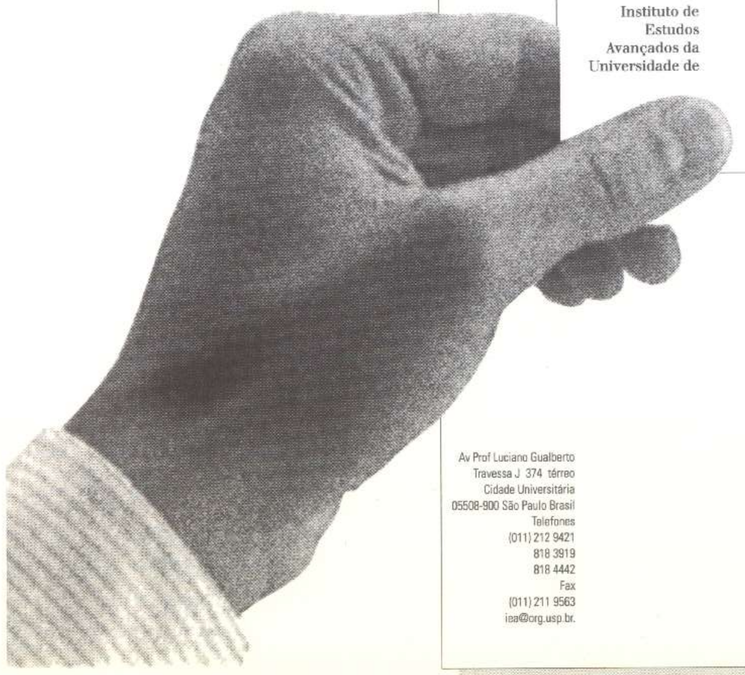
JBR



PACTI

Programa de
Apoio à
Capacitação
Tecnológica da
Indústria





ie] A

Instituto de
Estudos
Avançados da
Universidade de

Umberto G. Cordani
Diretor

Av Prof Luciano Gualberto
Travessa J 374 térreo
Cidade Universitária
05508-900 São Paulo Brasil
Telefones
(011) 212 9421
818 3919
818 4442
Fax
(011) 211 9563
iea@org.usp.br.

ie] A

Instituto de
Estudos
Avançados da
Universidade de

Umberto G. Cordani
Diretor

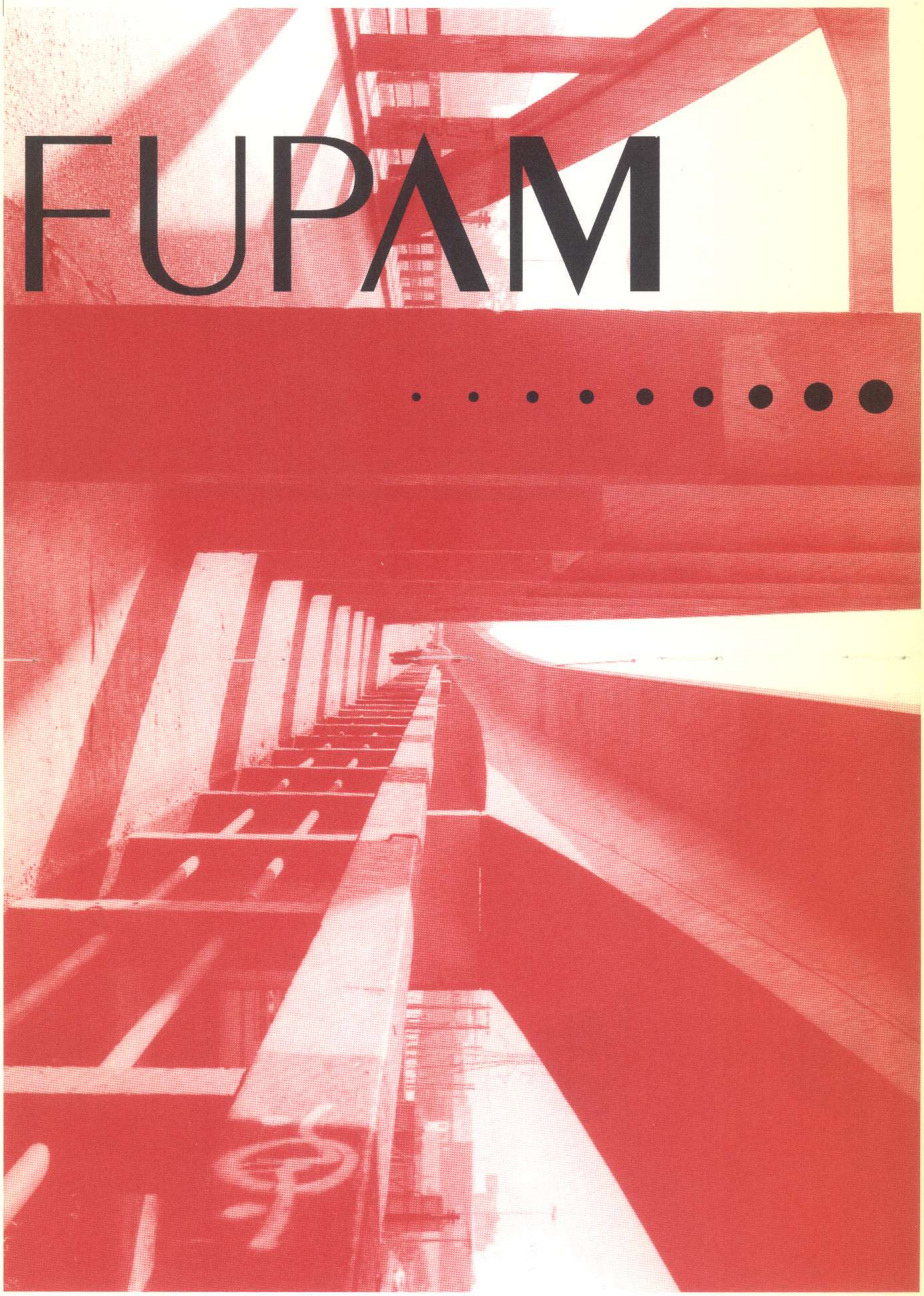
Av Prof Luciano Gualberto Travessa J 374 térreo Cidade Universitária
05508-900 São Paulo Brasil
Telefones (011) 212 9421 818 3919/4442
Fax (011) 211 9563
iea@org.usp.br.

ie] A

Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

041

FUPAM



042

impressões

043

DOLCE VILLA

044

teperman

045

Tela Flor

046

LIVROS BRASILEIROS LIBROS

047

CIAS CENTRO DE INTERCÂMBIO E ATUALIZAÇÃO TECNOLÓGICA

048

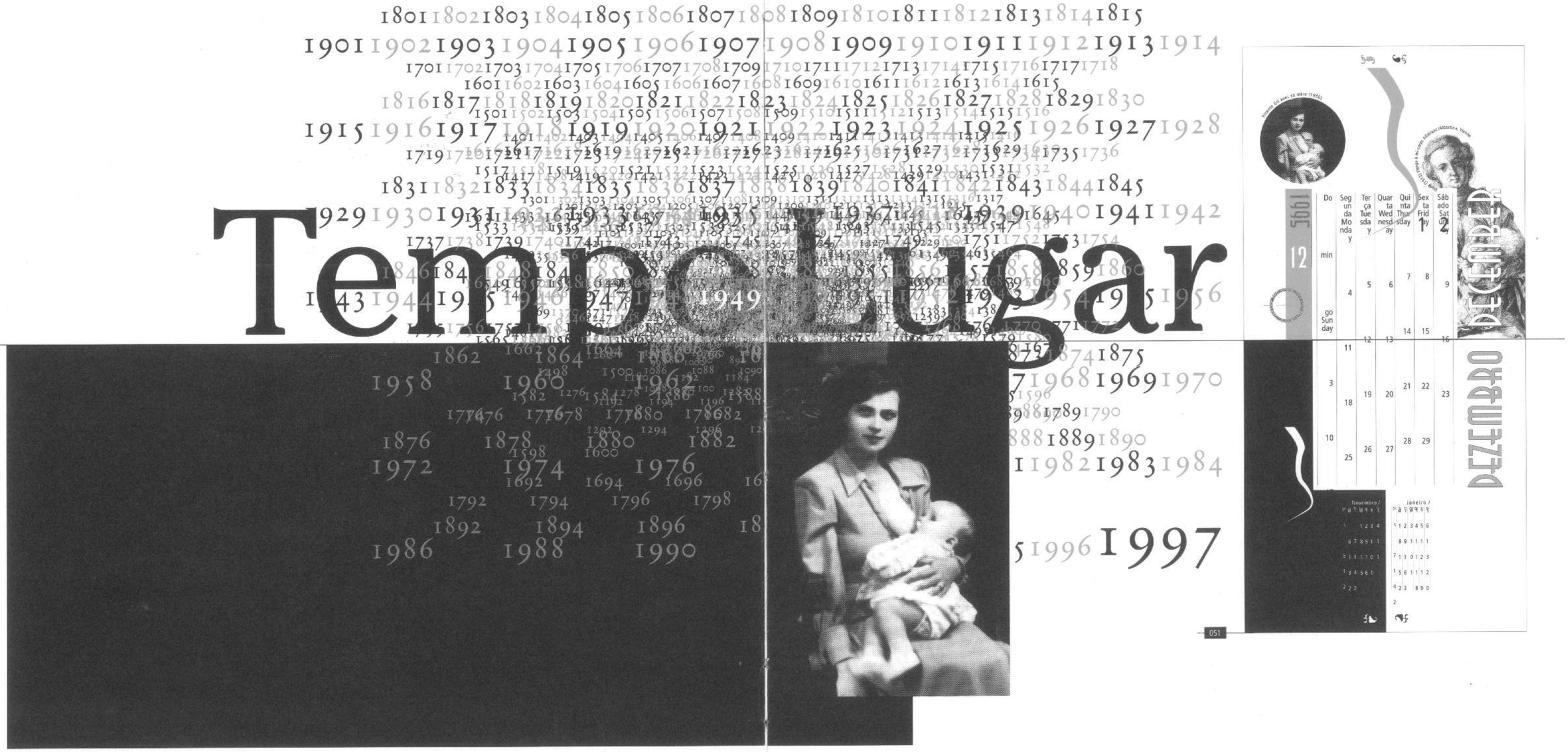
GLOBAL CULTURAL EXCHANGE AUSTRALIA

049

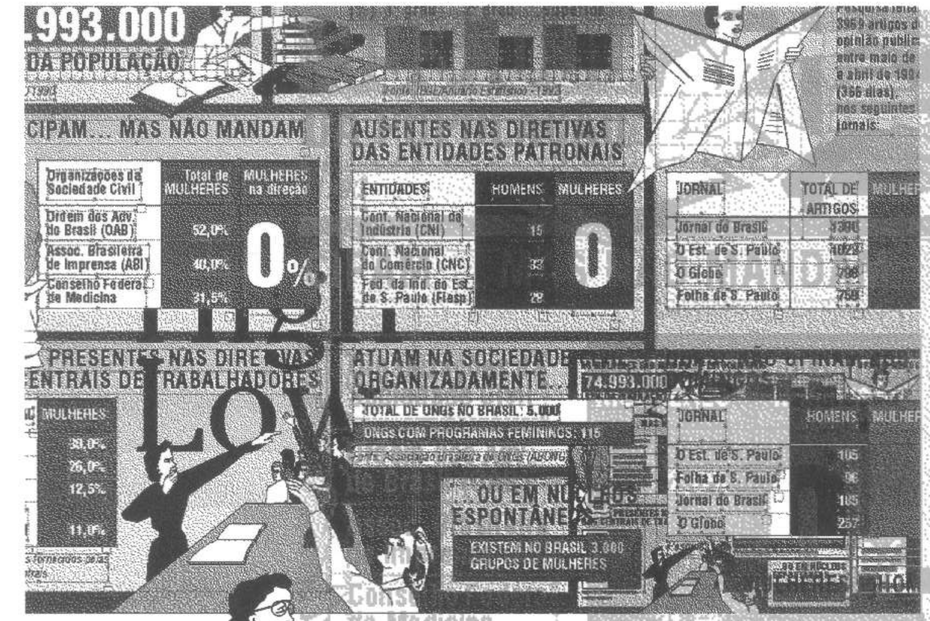
VALOR GRÁFICO

Sulfanil
toalhex
toalhex
toalhex
toalhex
toalhex
VIATRIX
PROJETO
ACQUA
DOMUS
Pueri Domus Escolas Associadas
PADES

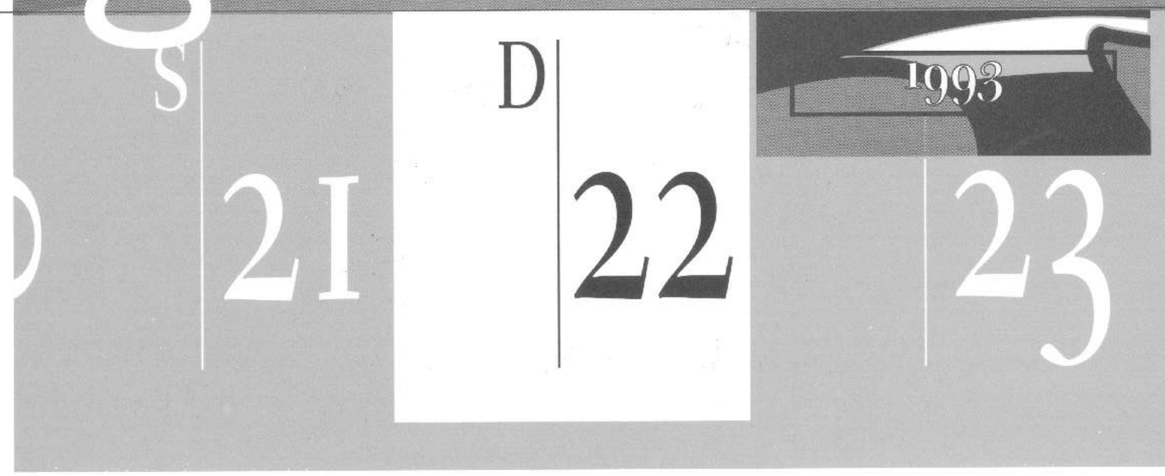
DESIGN
&
marcomunicações
GLOBO
MEZ
IMS
INTELLIGENT
SYSTEMS
LUPO
MARE


Tempo Lugar
DEZEMBRO
DECEMBER
Do
Segunda Monday
Terça Tuesday
Quarta Wednesday
Quinta Thursday
Sexta Friday
Sábado Saturday
min
go Sunday
Novembro /
Janeiro /
051

High Low Profile



Ignorância Intelectualidade

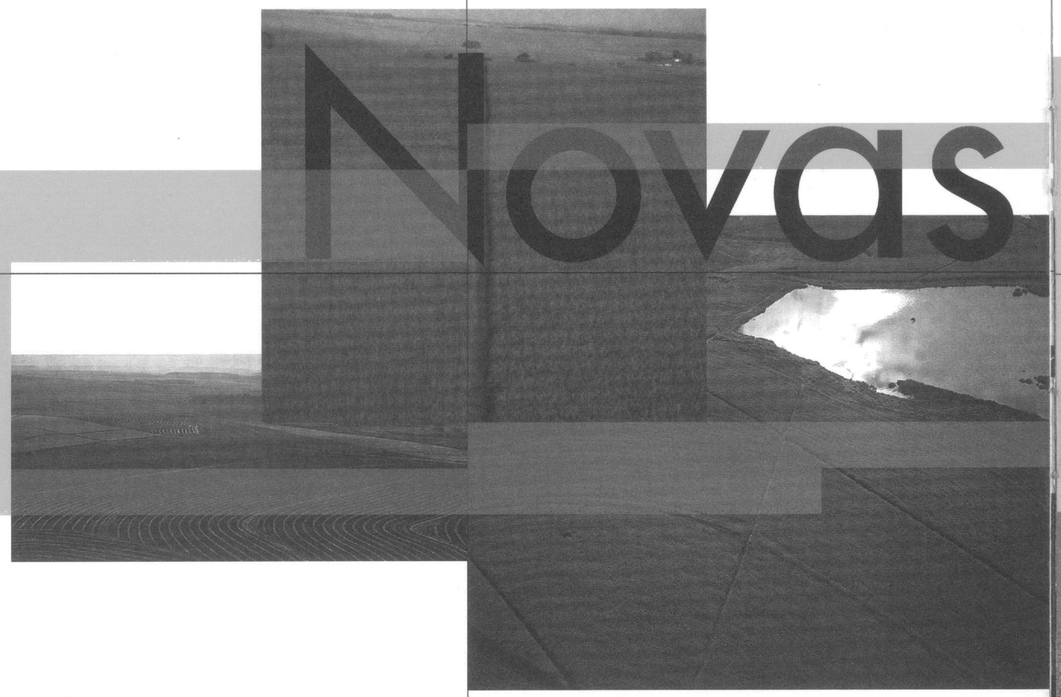


Criar Quebrar Regras

Comercializar a produção de açúcar, álcool e de demais produtos da cana-de açúcar e prestar a assistência necessária em todos os setores do sistema produtivo de seus associados constituem finalidade básica e a razão da própria criação da Cooperariva de Produtores de cana de Açúcar e Álcool do Estado de São Paulo Ltda – COPERSUCAR

Manter-se no curto, médio e longo prazos como melhor opção de negócios para os associados é a missão permanente e o princípio fundamental de gestão na COPERSUCAR

Novas Regras



2

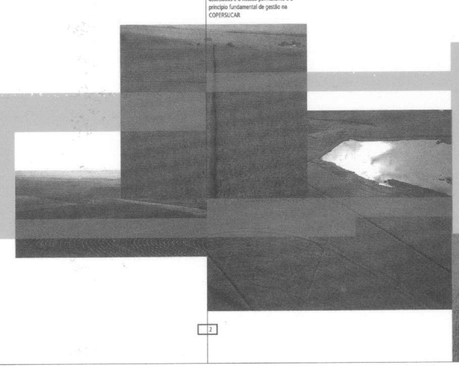
The basic objective and the very reason for the creation of Cooperativa de Produtores de cana de Açúcar e Álcool do Estado de São Paulo Ltda – COPERSUCAR was to market the production of sugar, alcohol and other sugarcane by-products and to assist its associates in all sectors of their production system.

The primary target and cornestone of the COPERSUCAR management is to be at all times the best business option for its associates in the short-, medium- and long-terms.

COPERSUCAR resultado de um processo

Comercializar a produção de açúcar, álcool e de demais produtos da cana-de açúcar e prestar a assistência necessária em todos os setores do sistema produtivo de seus associados constituem finalidade básica e a razão da própria criação da Cooperariva de Produtores de cana de Açúcar e Álcool do Estado de São Paulo Ltda – COPERSUCAR

Manter-se no curto, médio e longo prazos como melhor opção de negócios para os associados é a missão permanente e o princípio fundamental de gestão na COPERSUCAR



2

COPERSUCAR result of a process

The basic objective and the very reason for the creation of Cooperativa de Produtores de cana de Açúcar e Álcool do Estado de São Paulo Ltda – COPERSUCAR was to market the production of sugar, alcohol and other sugarcane by-products and to assist its associates in all sectors of their production system.

The primary target and cornestone of the COPERSUCAR management is to be at all times the best business option for its associates in the short-, medium- and long-terms.

Atividade agrícola no plantio da cana de açúcar

Atividade agrícola no plantio de cana de açúcar

3

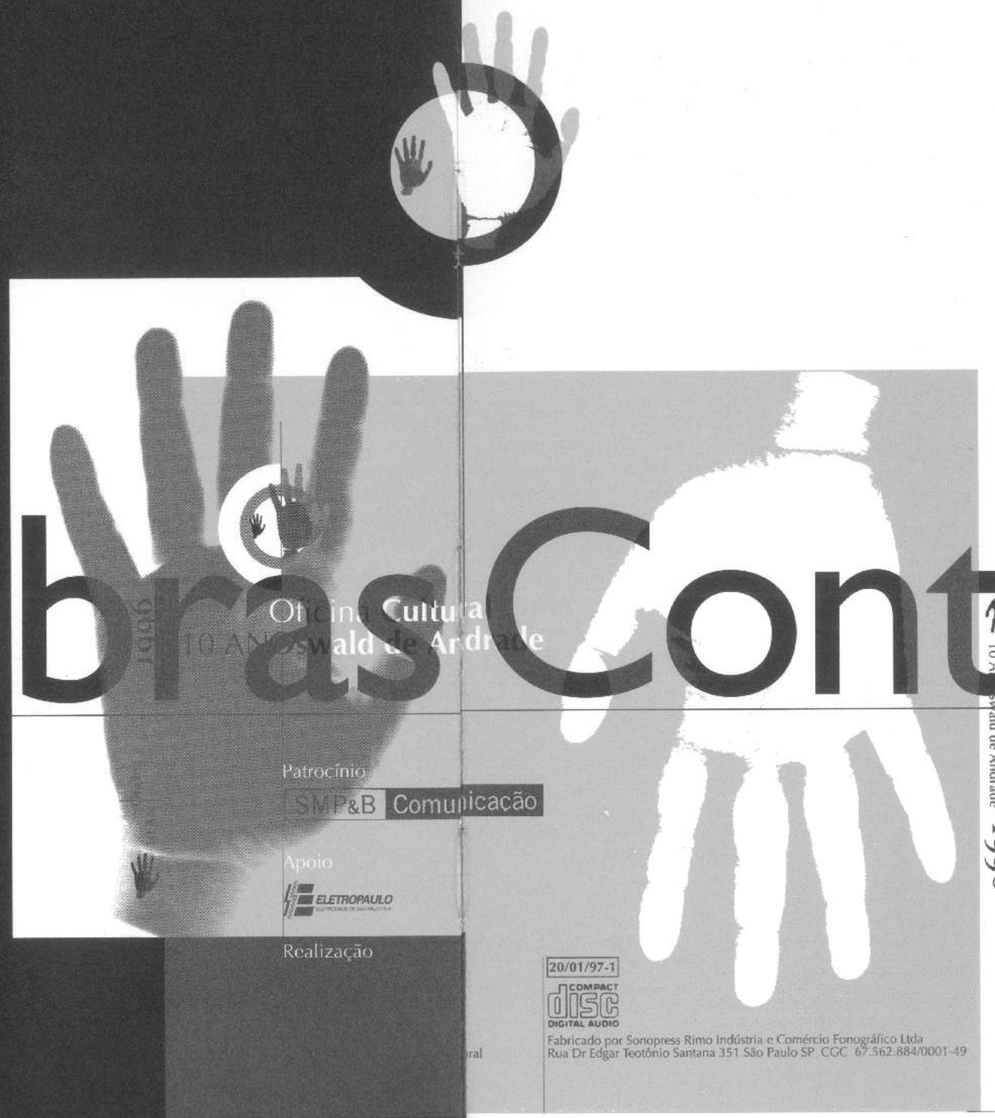
Aparecer

Governo do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Cultura
Prefeitura Municipal de
São João da Boa Vista
Departamento de
Cultura e Turismo

XIX Semana Guiomar Novaes

São João da
Boa Vista
7 a 15
Setembro
1996

Sombras Contrastes



Patrocínio
SMP&B Comunicação

Apoio
ELETROPAULO

Realização

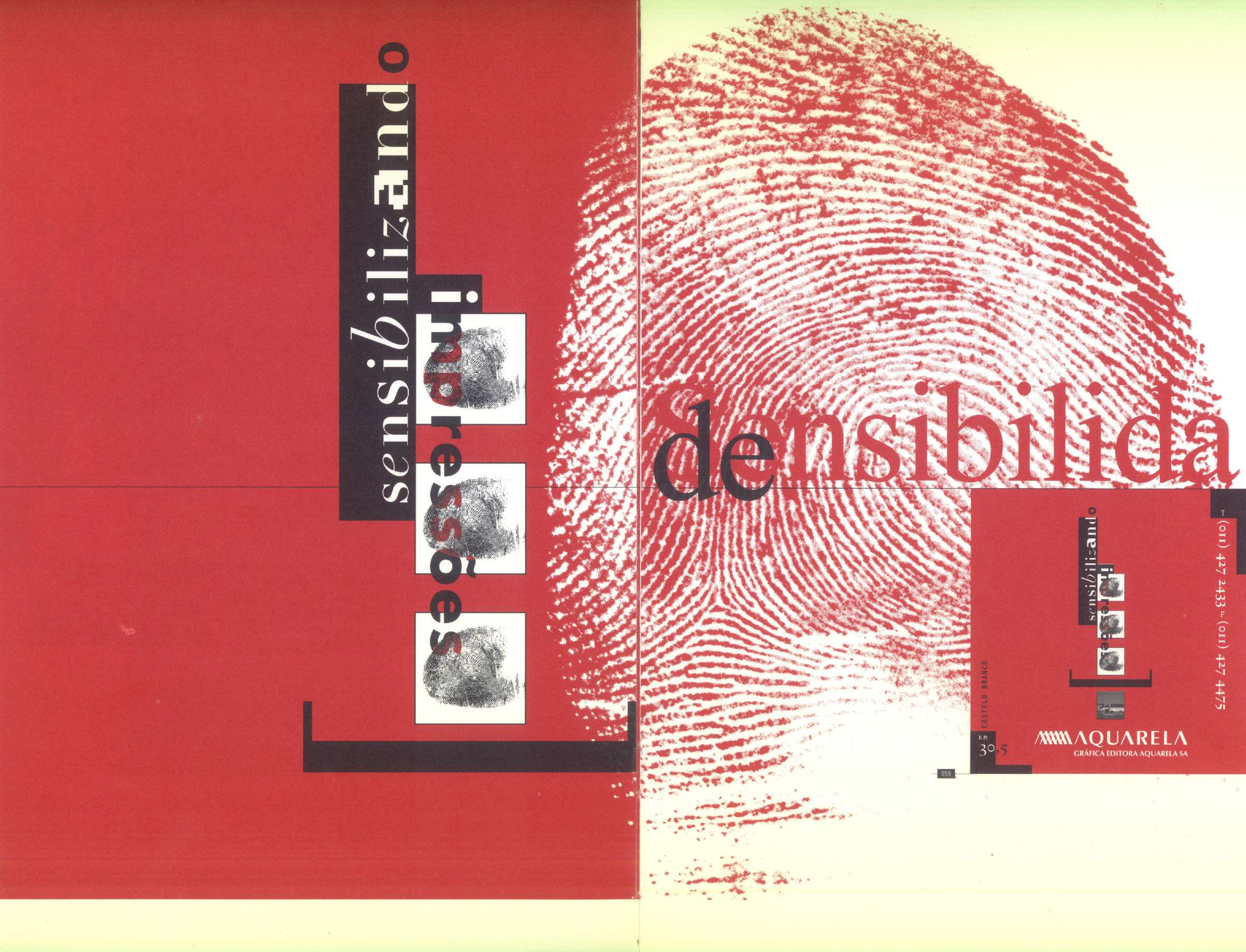
1996
Oficina Cultural
10 ANOS Oswald de Andrade

20/01/97-1
COMPACT disc DIGITAL AUDIO

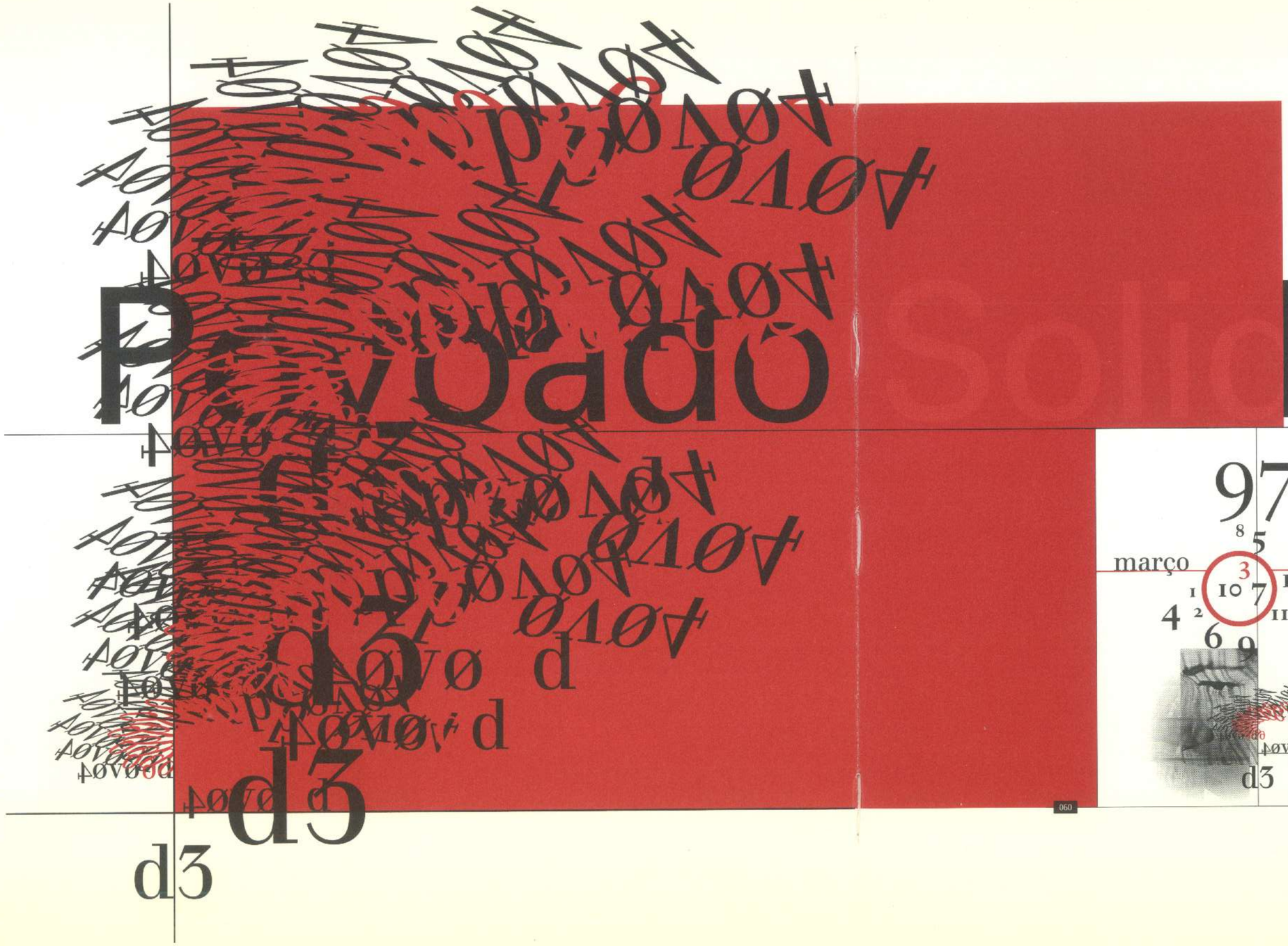
Fabricado por Sonopress Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda
Rua Dr Edgar Teotônio Santana 351 São Paulo SP CGC 67.562.884/0001-49

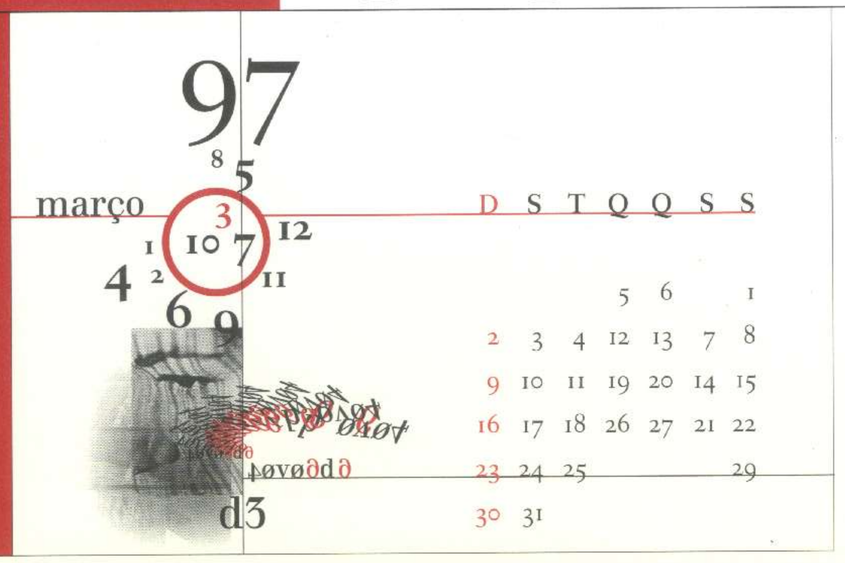
Março

1	2						3	4	5	6	7	8	9	
S	S						D	S	T	Q	Q	S	S	
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	
D	S	T	Q	Q	S	S	D	S	T	Q	Q	S	S	
24	25	26	27	28	29	30	31							
D	S	T	Q	Q	S	S	D							


sensibilizando
impressões
sensibilidade
sensibilizando
impressões
T (011) 427 2433 F (011) 427 4475
CASTELO BRANCO
KM
30,5
AQUARELA
GRÁFICA EDITORA AQUARELA SA
059

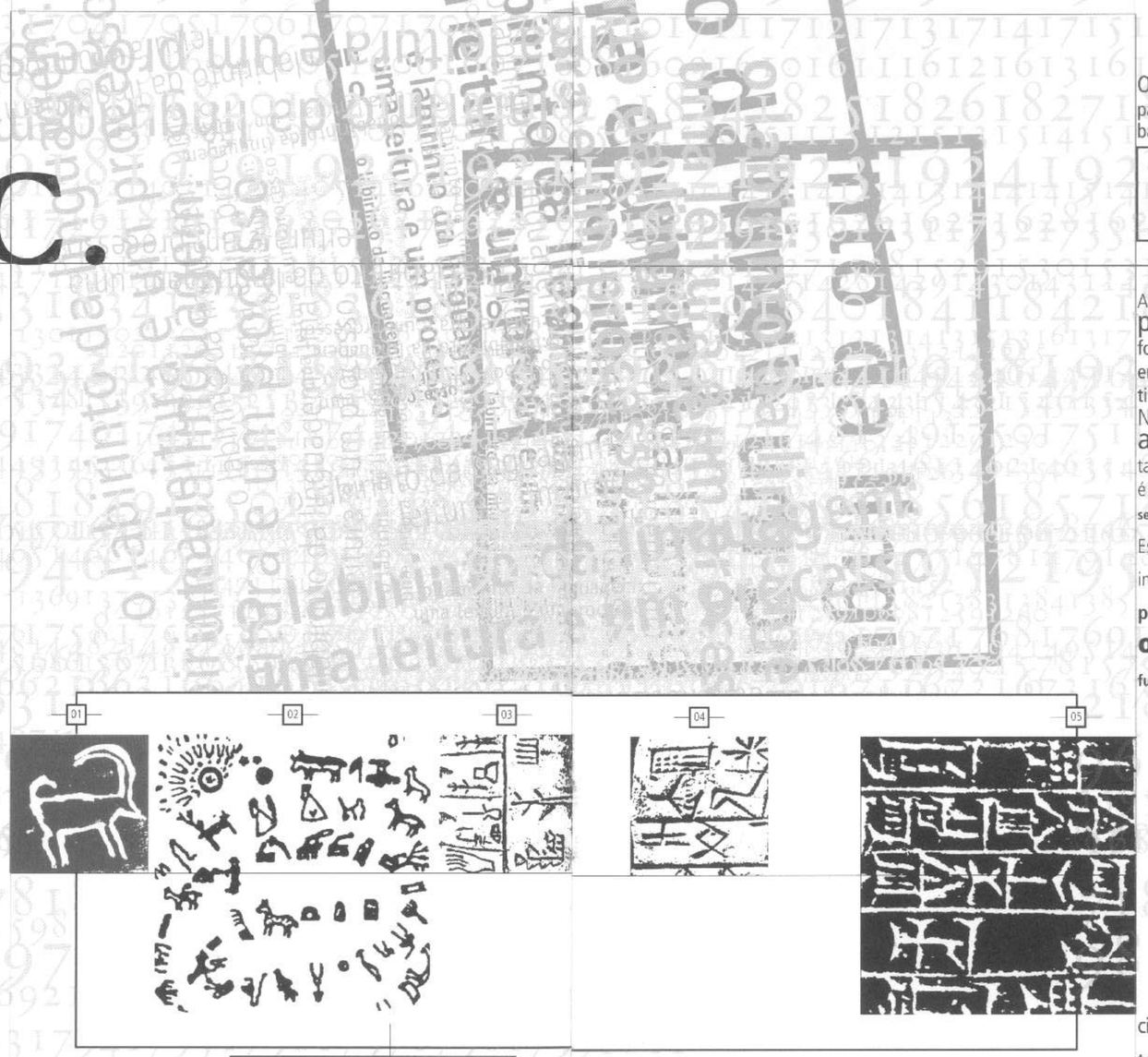
Povoado Solidão





Amor

3500 a.C.



01 Pictograma
02 Ideogramas
03 Ideogramas estilizados
04 Escrita Cuneiforme 2.800 a.C. [1]

O homem não começou a escrever com pena e tinta sobre papel, **começou, sim,** riscando sinais na argila úmida com um bastão pontiagudo ou com um pedaço de junco.

A transformação da língua falada em escrita foi uma conquista do homem que evoluiu durante séculos, das pinturas aos símbolos até chegar a um complexo sistema em que formas abstratas representam sons articulados.

As pinturas nas cavernas tinham a intenção mágica de levar à **posse do objeto desenhado.** As palavras, da mesma forma, também foram utilizadas como elemento mágico, na medida em que estavam presentes em ornamentos de peças do cotidiano e tinham a finalidade de proteger o usuário das influências maléficas. Na história da civilização, **a instrução sempre esteve associada ao poder das classes dominantes,** tanto que, hoje, os países mais desenvolvidos são aqueles cuja população é mais instruída e onde a **educação ocupa um lugar privilegiado nos objetivos de seus governos.**

Essa evolução na forma de estabelecer registros ou de transmitir informações foi subdividida ao longo de sua história em sistemas: **os pictogramas,** a escrita analítica (logogramas), os sinais silábicos e **o alfabeto. Essas formas se comportam como sistemas, que podem funcionar tanto isoladamente quanto em conjunto.**

Os sumérios, que eram habitantes da fértil região da Mesopotâmia, entre os rios Tigres e Eufrates, hoje nas fronteiras do Iraque, faziam parte de uma sociedade agrícola muito organizada. Desde o século IV a.C. até serem dominados pelos babilônios em 1720 a.C., os sumérios fundaram de povoados a cidades, estabeleceram um sistema de governo regional e tinham um grau de desenvolvimento que permitiu a seus cidadãos irem além dos serviços básicos de agricultura e comércio, tais como profissões especializadas e medicina. Neste contexto encontramos o primeiro sistema de escrita suméria, datado de 3500 a.C.; trata-se de uma tabuinha da cidade de Kish, contendo vários pictogramas. [2]

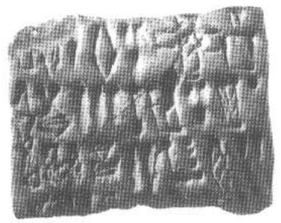
As **pictografias** se caracterizam por não terem referência lingüística, retratam por meio do desenho uma mensagem ou um acontecimento. Desenvolvidas pelas sociedades primitivas de caçadores e agricultores, **podem, no entanto, ter dado origem à verdadeira escrita**. Muitos defendem que o estágio da escrita analítica não tenha se desenvolvido a partir da pictografia, apesar de existir no Egito, uma vitória do rei registrada a partir de pictografias e contendo também a escrita analítica.

Na medida em que o pictograma não representa necessariamente um único objeto, como, por exemplo, um círculo poderia significar tanto os verbos "brilhar" ou "esquentar", quanto o substantivo "sol" temos a origem da escrita analítica ("logogramas", "ideogramas"). Os sumérios possuíam uns 2.000 símbolos desses, que formavam os elementos de sua linguagem escrita. Sua origem também é controvertida, teria sido desenvolvida na Suméria e se difundido para a China e o Egito. Parece estranho que os chineses e os egípcios, com todas as suas aptidões para a civilização, não tenham sido capazes de conceber uma série simples de sinais.

O fato mais importante na evolução da escrita analítica foi quando se tornou necessária a incorporação de elementos da língua falada, ou seja, a expressão de relações gramaticais, jamais possível por meio de logogramas. Assim, quando os escribas utilizaram o logograma para representar uma sílaba e não uma palavra, passavam então a representar sons livres, portanto, das convenções ilustrativas, tornando-as abstratas. Tinham dado o ponto de partida mais importante na história da escrita, a essência do alfabeto.

A figura à esquerda é a Paleta de ardósia do rei Namer, anverso. O rei é representado como a figura dominante, abatendo o inimigo a golpes de maça.
A figura à direita representa a mesma Paleta, verso. O rei é visto no registro superior participanto de uma procissão ritual.[2]

Tabuinhas pictográficas procedentes de Tell Brak.[2]



Tabuinha proto-elamita. Musée du Louvre, Paris.[2]

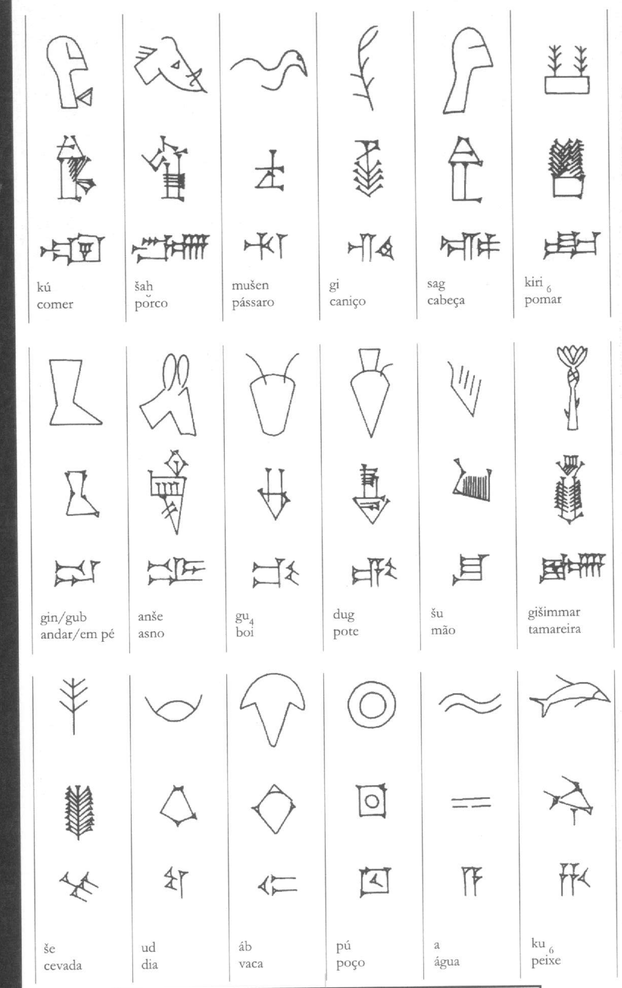
Escrever no barro era difícil, os montinhos de argila se levantavam na frente do bastão, criando símbolos mais angulares, o instrumento dificultava o desenho de curvas. O bastão deixava marcas em forma de cunha, do latim *cuneus*.

A abstração é fruto da necessidade cada vez maior de se escrever depressa, as tabuinhas pequenas eram utilizadas como anotações que deveriam posteriormente ser transferidas a um registro mais completo e permanente: **enquanto se escrevia com uma mão, segurava-se as tabuinhas com a outra;** isso acarretou a inclinação dos símbolos à esquerda da tabuinha, o que futuramente iria influenciar os signos cuneiformes convencionais, dando-lhes um caráter horizontal acentuado.[1]

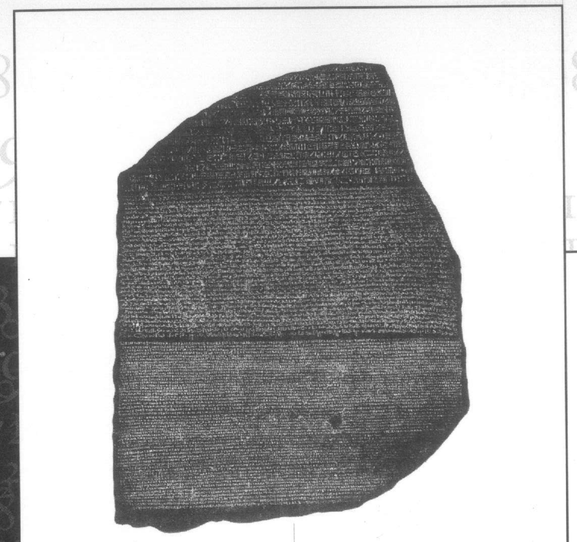
Como a Suméria, o Egito também tinha uma sociedade agrícola organizada, um sistema de governo central, propriedades e impostos que geravam muito trabalho administrativo, Esse desenvolvimento gerou, aproximadamente a partir do ano 3000 a.C., uma forma de escrita conhecida como **"hieróglifos"** que significa "escritura sagrada talhada". Passados duzentos anos, desenvolveram a escrita hierática, e mil anos depois evoluíram para a escrita demótica. A escrita hierática era uma versão simplificada da hieroglífica, enquanto a demótica era uma escrita cursiva e prática.

Assim como a escrita suméria, a escrita egípcia evoluiu dos pictogramas para os ideogramas e estes, aos fonogramas. Por volta do ano 1500 a.C. já haviam desenvolvido um alfabeto contendo 24 símbolos com consoantes, nunca, entretanto, abandonando os hieróglifos. As diversas formas eram escritas em conjunto, a fim de que se garantisse sua perfeita compreensão.

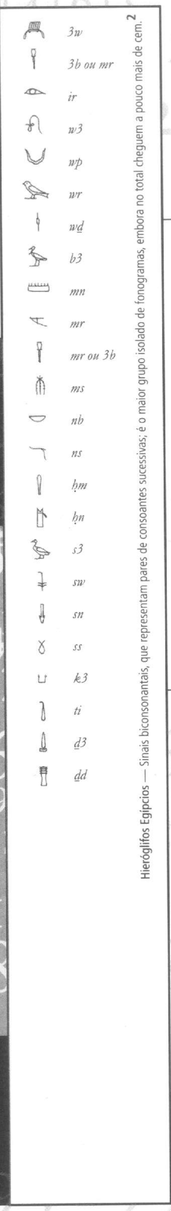
Paralelamente à gravação e ao entalhe, surgiram os **pincéis de junco,** que serviam para escrever sobre o papiro, que na realidade era uma superfície fina e flexível. Alguns documentos mais importantes eram escritos sobre peles de animais preparadas. Até 1991–1786 a.C., a escrita tinha ordenação vertical; a partir desta data, as linhas foram ordenadas horizontalmente, mas o sentido da leitura se mateve sempre da direita para a esquerda. Os egípcios foram os primeiros a manter **escribas** oficiais e com um sistema educacional onde era exigido a cópia de escrituras e de fragmentos literários. [1]



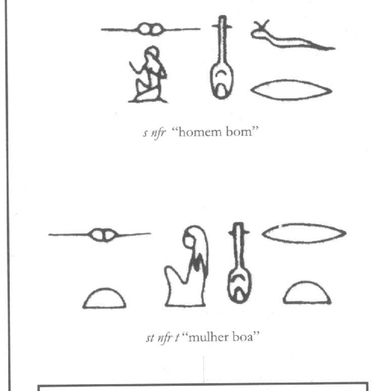
Tábua de sinais cuneiformes, que mostra para cada sinal a forma pictográfica (cerca de 3000 a.C.), uma representação cuneiforme antiga (cerca de 2400 a.C.) e a forma do assírio tardio (cerca de 650 a.C.), todas viradas em 90 graus, e o equivalente fonético em sumério e o significado.[2]



Pedra de Roseta, na qual se vê um único texto escrito em três escritas diferentes: hieroglífica em cima, demótica no meio e grega embaixo. 196 a.C. 1,18 m de altura.[2]



Hieróglifos Egípcios — Sinais biconsonantais, que representam pares de consoantes sucessivas; é o maior grupo isolado de fonogramas, embora no total cheguem a pouco mais de cem.[2]



Hieróglifos Egípcios — Os adjetivos tomam a forma do gênero e número do substantivo que descrevem e são colocados depois do substantivo.[2]

1000 a.C.

Os escribas experientes e os filhos dos nobres dedicavam muito tempo decorando os sinais e a seqüência da escrita. **Os egípcios valorizavam o conhecimento e, apesar de muitos escribas serem escravos, eram preparados rigorosamente para que cumprissem suas tarefas.**

Acredita-se que o **alfabeto egípcio composto por 24 letras influenciou o alfabeto das tribos semitas do Mediterrâneo Oriental (hoje Líbano e Síria)**; entre elas, **os fenícios** foram os que sofreram as maiores influências — eram um **povo hábil e inteligente,** ativos comerciantes e em suas viagens comerciais chegaram a atingir a costa britânica.

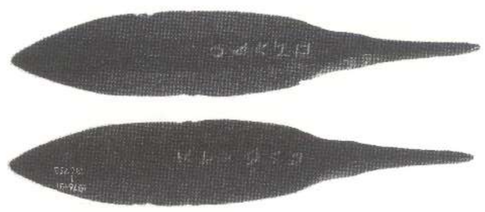
Havia vários assentamentos **fenícios,** com variações locais na escrita, mas no ano **1000 a.C.** não existem dúvidas de que possuíam um sistema alfabético com 30 símbolos abstratos, cada um dos quais representando um som consoante.

Os fenícios sofreram um período de dominação assíria, porém seu alfabeto ficou intacto e **posteriormente foi transmitido aos gregos,** que gradualmente o adotaram para formar a base do alfabeto empregado atualmente no mundo ocidental.

Os gregos adotaram o alfabeto fenício antes do ano 850 a.C. Houve um sistema de escrita grego anterior a essa adoção (por volta de 2500 a.C.), mas os gregos o ignoraram no momento em que desenvolveram seu próprio alfabeto, a partir do modelo fenício. O historiador Heródoto (484–425 a.C.) descreveu a contribuição fenícia da seguinte forma:

"Os fenícios (...) introduziram na Grécia, depois de instalarem-se no país, uma série de avanços, dos quais o mais importante foi a escrita, uma arte que até então, creio eu, os gregos desconheciam. No início usavam os mesmos caracteres que todos os fenícios, porém, com o passar do tempo, sua linguagem mudou, e também mudaram a forma de suas letras".

As mudanças efetuadas pelos gregos eram necessárias, na medida em que a linguagem fenícia era basicamente articulada por meio de consoantes e nem todos os signos eram aplicáveis ao grego falado. Assim, os gregos adotaram alguns símbolos para representar os sons das vogais, em lugar de consoantes originais. ***Aleph*, um H aspirado em fenício,** converteu-se no som da vogal A e recebeu o nome grego de ***alfa*** (*Aleph* significava originalmente "boi", e seu símbolo escrito era uma simplificação de uma cabeça de boi). As duas primeiras letras da série grega, ***alfa*** e ***beta***, nos deram a terminação com a qual denominamos o sistema de letras: **alfabeto.**



Ponta de flecha com inscrição fenícia (frente e verso), século XI a.C.[2]

αβ

Durante séculos persistiram as variações locais nas formas e significados dos caracteres, mas no ano **400 a.C.** havia prevalecido e se estabelecido oficialmente o **alfabeto jônico,** do leste grego. No começo, os gregos utilizavam pincéis para escrever, e o faziam em linhas horizontais da **direita para a esquerda.** Pouco a pouco adaptaram-se ao uso das canetas de junco e a escrever da esquerda para a direita, uma vez que se escreve com a mão direita é mais fácil mover a pena nesta direção, sem esconder o texto já escrito. [1]

As letras desta inscrição grega do século IV a.C. mostram claramente como evoluíram as formas de cada uma.[1]

Os gregos usavam dois sistemas de numeração: o alfabético e o acrofônico. O sistema alfabético atribui valores numéricos às letras do alfabeto, sendo as unidades de 1 a 9 representadas por *alpha* até *theta;*

as dezenas até 90 por *iota* a *qoppa;* e as centenas, por *rho* a *sanpi* (ϡ).

Na impressão dos números alfabéticos, é costume distingui-los das letras comuns, geralmente acrescentando um sinal como o acento agudo (´) acima da linha após os números até 999. Um sinal semelhante sob a linha antecede os números acima de 1000. Assim, 522 é representado por ϕκβ´, e 5522, por ,εϕκβ´.[2]

522

ϕκβ´

5522

,εϕκβ´

α = 1	ι = 10	ρ = 100
β = 2	κ = 20	σ = 200
γ = 3	λ = 30	τ = 300
δ = 4	μ = 40	ν = 400
ϵ = 5	ν = 50	ϕ = 500
F = 6	ξ = 60	χ = 600
ζ = 7	ο = 70	ψ = 700
η = 8	π = 80	ω = 800
θ = 9	ϙ = 90	ϡ = 900

500 a.C.

Os gregos escreviam sobre papiros e sobre pele de animais, mas também em tabuinhas enceradas, uma vez que a cera permitia fazer correções. As primeiras inscrições gregas nos papiros tinham formas quadradas e angulares que recordavam as letras talhadas, mas logo evoluíram para formas mais arredondadas, e apareceram os estilos de escrita cursiva e informal.

Os etruscos aprenderam a escrever com os colonizadores gregos do sul da Itália.[1]

Estela de pedra da ilha de Lemnos, século VI a.C., Museu Nacional de Atenas.[2]

Tabuinhas de ouro de Pirigi, cerca de 500 a.C., inscritas em etrusco (no centro e à direita) e em fenício (à esquerda).[2]

Alfabeto modelo	Inscrições arcaicas (séc. VII–V a.C.)	Inscrições posteriores (séc. IV–I a.C.)	Transcrições e valores fonéticos
A	A	A	*a*
8			*(b)*
1	)	)	*c = k*
D			*(d)*
3	3	3	*e*
7	7	7	*v*
I	I	‡	*z (= ts)*
B	B	B	*h*
⊗	⊗○	⊙○	*θ (= th)*
1	1	1	*i*
K	K		*k*
L	L	L	*l*
M	M	M	*m*
N	N	N	*n*
⊞			*(s)*
O			*(o)*
1	1	1	*p*
M	M	M	*s*
Q	Q		*q*
P	P	P	*r*
S	S	S	*š*
T	T	T	*t*
Y	Y	V	*u*
X	X		*ś*
Φ	Φ	Φ	*φ (= ph)*
Ψ	Ψ	Ψ	*χ (= kh)*
	(88)	8	*f*

Alfabetos etruscos[2]

Os romanos
ocupavam as regiões ribeirinhas do rio Tibre
desde o ano 1000 a.C.
Seu desenvolvimento como nação foi lento,
interrompido pela invasão etrusca
(os romanos aprenderam a escrita dos etruscos entre 616 e 509 a.C.),
que durou desde o século VII ao III a.C.
Quando recuperaram o domínio de suas terras,
os romanos tiveram um progresso acelerado,
até se tornarem
o povo mais poderoso daquela época.

Os romanos adotaram certos caracteres do alfabeto grego, quase que sem modificá-los (A B E H I K M N O X T Y Z), remodelaram outros para adaptá-los a seu próprio idioma (C D G L P R S) e ressuscitaram três símbolos descartados pelos gregos (F Q V).

A letra romana é aquela em caixa-alta, elegante, gravada nos monumentos, e que também está inscrita na Coluna Trajana, datada de 114 d.C. — é a clássica *Romana Maiúscula Quadrata* (diagrama quadrado). Em 79 d.C., encontram-se diferentes maneiras de escrever para diferentes usos, testemunhadas pelas escavações em Pompéia:

— a escrita formal, com desenhos diferentes, mas todos gravados com os caracteres em caixa-alta.

— a escrita informal cursiva, sem forma muito definida e transicional, aparece nos quadros de cera para escolares que as gravavam com ponta em escrita rápida. É a base da cursiva em caixa-baixa do século IV.

— a escrita mais ou menos formal, utilizada nos livros, é conhecida como "rústica", um termo do século VIII, feita com pena cortada obliquamente, o que permitia o desenho do traço mais largo na diagonal, finalizando em serifa. Após o século VI, a "rústica" não é mais usada em livros, só em títulos, e é provavelmente a raiz das góticas maiúsculas, e

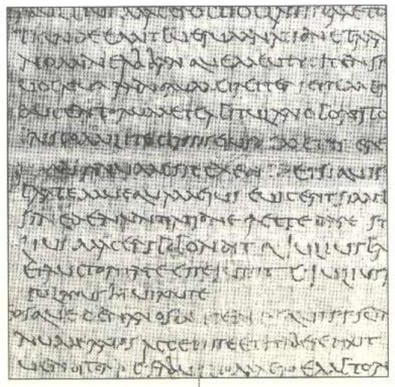
Detalhe da inscrição na base da coluna de Trajano em Roma, 114 d.C.[3]

114

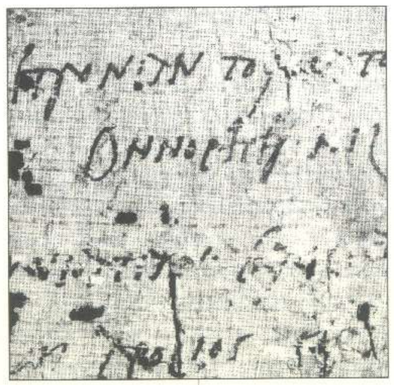
Escrita formal[1]

— inscrições lapidares (em Pompéia), em estilo comprimido e condensado, variações na espessura das linhas, de grossas para finas em torno dos eixos verticais e diagonais, presença de serifas com uniões triangulares.

O alfabeto romano do século I d.C. é a base do moderno alfabeto ocidental e só foi alterado com a inclusão das letras J, V e W, representadas originalmente pelas letras I e U. Essas inclusões tiveram lugar na Idade Média. A influência mais importante no desenvolvimento da escrita, embora relacionada com o estilo e materiais, aconteceu no auge do cristianismo, que se converteu em religião oficial do Império Romano no ano 313 d.C. No Egito, província romana desde o ano 30 a.C., a influência do cristianismo fez com que escolas e templos fechassem suas portas, o que ocasionou a decadência da tradicional escrita com hieróglifos. Em outras regiões, a influência do alfabeto fenício deu lugar ao desenvolvimento das escrituras hebréias moderna e arábe. A atividade missionária no Império Romano difundiu o cristianismo pela Europa e concretizou as bases da civilização ocidental.[1]



Informal cursiva[3]



Rústica[3]

Inscrições Lapidares[3]

Desenvolvimento da Escrita Utilizando Letras em Caixa-Baixa. Paralelamente à decadência do Império Romano ocorreram dois avanços na escrita.

Os rolos de papiro presentes nos livros do Egito, Grécia e Roma foram gradualmente sendo substituídos pelos "códices", com folhas presas e encadernados com aparência similar à dos livros atuais. Os primeiros códices tinham folhas de papiro e pergaminho, mas logo foram substituídas por peles de animais, porque o pergaminho e a pele podem ser presos facilmente, o que não ocorre com o papiro, que se parte quando é dobrado. Os códices eram muito mais cômodos que os largos papiros enrolados, nos quais se podia escrever somente em uma das faces, na medida em que uma delas estava constantemente exposta ao manuseio.

Com o desenvolvimento no uso do pergaminho e das peles, a pena de junco foi substituída pela pena de ave, uma vez que a superfície oferecida pelas peles era muito mais lisa que a do papiro, que era fibroso. Os escribas logo aprenderam a melhor forma de cortar a ponta da pena de maneira que ficasse mais adequada. Do mesmo modo que o junco, a pena de ave dispõe de um tubo interno oco, que pode reter uma pequena reserva de tinta. Nas localidades mais distantes do Império Romano as penas de aves tiveram seu uso mais intenso devido à falta das penas de junco — note-se que a pele e a pena de ave ficaram reservadas durante muito tempo ao uso em documentos mais importantes; no uso mais comum, as tabuinhas de cera continuaram a ser usadas durante muito tempo.

No século IV, os romanos haviam desenvolvido um novo tipo de letra, a uncial, que foi mais utilizada na escrita romana e cristã até o século VIII. Era na realidade uma modificação na caixa-alta romana, baseada nas formas cursivas que eram utilizadas em contratos e registros comerciais. A altura da letra era fixa, os caracteres A, D, E, H e M eram arredondados, o D e o H tinham grandes ascendentes, como na caixa-baixa que apareceria mais tarde. À letra uncial se seguiu a semi-uncial, onde pela primeira vez apareceram letras desalinhadas, com ascendentes e descendentes muito pronunciadas, um recurso utilizado para tornar a escrita mais rápida. Essas duas formas uncial e semi-uncial deram origem à escrita em caixa-baixa. Todas as letras romanas mostram a influência da escrita com pena de ponta quadrada, na medida em que os traços variam de grossos para finos.

Os evangelizadores e missionários cristãos levaram as letras unciais e semi-unciais aos monastérios do norte e do oeste do Império Romano. Na Irlanda e no norte da Inglaterra, desenvolveram-se até converter-se nas chamadas escrituras insulares. Tornou-se tradição escrever os evangelhos em forma de códices, onde existiam páginas de abertura com capitulares e letras decoradas com elementos pictóricos; feitos para serem mostrados nos altares, suas decorações tinham influências clássica, céltica e orientais.

Dois dos melhores exemplos são o *Evangelho de Lindisfarne*, escrito no mosteiro de Lindisfarne, ao norte da Inglaterra, e o *Book of Kells*, escrito provavelmente por monges da ilha de Iona no final do século VIII, que nunca foi finalizado, mas representa muito bem as técnicas de escritura e decoração utilizadas pelos antigos escreventes.

Essas semi-unciais inglesas e irlandesas tecnicamente continuavam sendo escritas em caixa-alta, sendo ainda usadas durante o desenvolvimento das formas minúsculas e cursivas.

Esses tipos de escrita se desenvolveram em outros centros culturais da Europa: na França, na Itália, na Península Ibérica e na zona dominada pelos reis merovíngios e pelos francos no norte da Europa. É evidente, apesar das inúmeras variações locais que apareceram no período confuso que seguiu a queda do Império Romano, que os missionários que se deslocavam de centros monásticos diversos contribuíram para o desenvolvimento das formas escritas.

No final do século VIII, houve um renascimento geral da cultura e educação na Europa, organizada por Carlos Magno, rei dos francos (768–814) e mais tarde imperador do Sacro Império Romano, governando um amplo território que ia da Itália à Espanha, englobando parte do norte europeu. Carlos Magno nomeou Alcuin de York (735–804) como professor da escola da corte em Aachen e mais tarde abade do monastério de San Martín, em Tours. Alcuin de York foi o responsável pela revisão e uniformização nas variações da escrita em caixa-baixa, tomando como referência as formas originais dos alfabetos romanos: as maiúsculas quadradas e rústicas, as unciais e semi-unciais. Foi encarregado de recuperar as formas originais de certos textos, eliminando todas as modificações e erros ocasionados ao longo de sucessivas cópias e ditados, eliminando assim as confusões causadas pela interpretação de cada copista. Alcuin conseguiu desta forma desenvolver uma escrita formal em minúsculas, para ser usada habitualmente nos livros. Foi chamada de minúscula carolíngia, em homenagem a Carlos Magno, e adotada em todo o território do Sacro Império Romano, já que os sucessores de Carlos Magno continuaram sua obra.

A influência se expandiu para fora do Império, por exemplo, perto do século X a forma carolíngia era usada em geral na Inglaterra, conservando, apesar de variações regionais, a forma básica proposta por Alcuin.

Outro aspecto padronizado nessa época foi a produção de livros no tocante à variação na hierarquia de tipos de letra, que servia para indicar propósitos diferentes e o nível de importância da informação. Os títulos principais, por exemplo, eram escritos com maiúsculas quadradas romanas; as linhas iniciais do texto, em unciais; e o prefácio, em semi-unciais.

O texto era escrito em minúscula carolíngia, as correções e notas eram colocadas em maiúsculas rústicas. A riqueza da decoração dos textos bíblicos, luxuosamente pintados e dourados, permitiu o uso de letras maiúsculas e margens muito elaboradas e várias formas de ornamentação para o texto. Os monges que trabalhavam nas oficinas dos monastérios se concentravam em suas tarefas durante longas horas. Diferentes mãos se encarregavam de diferentes aspectos da escrita e da decoração. Algumas vezes os manuscritos incluíam colofones, onde eram mencionados os nomes dos que haviam participado. Porém, em geral, o trabalho era feito para a glória de Deus e para a difusão dos ideais cristãos e as intenções de atrair créditos pessoais não eram bem-vistas.

O desenvolvimento da letra minúscula carolíngia foi o passo mais importante na história da escrita desde a padronização do alfabeto romano. A partir de então já existiam todos os elementos da escrita moderna; as modificações posteriores foram do tipo prático ou impostas por modismos, porém não estruturais.

Escrita Gótica e do Renascimento. A letra minúscula carolíngia foi a letra típica dos livros europeus durante os séculos IX e X, sobrevivendo até o século XII, o que não evitou que em alguns lugares aparecessem mudanças de estilos muito marcantes. Como exemplo, os manuscritos feitos durante o século X no monastério de St. Gall, na Suíça onde começaram a aparecer letras comprimidas e angulosas. Durante os séculos XI e XII o estilo da escrita em minúsculas foi-se tornando cada vez mais comprimido e quebrado na Alemanha, França e Inglaterra, produzindo-se páginas com uma textura muito densa. Essa forma particular de escrita gótica se denominou *Black Letter*, termo que imediatamente sugeria sua densa aparência.

A angulosidade das minúsculas se deveu principalmente ao fato de se escrever depressa com a pena inclinada, com a qual se tendia a eliminar as grandes curvas. As letras se mostravam mais apertadas e alargadas, permitindo economia de materiais — cabia mais texto numa mesma página — e de tempo, já que a forma de escrever era mais rápida. Essa economia era muito valiosa, uma vez que a demanda por textos escritos aumentava. No fim do período medieval, os manuscritos não eram privilégio da classe dominante e da Igreja; os negócios e a educação aumentaram de importância, havia necessidade de documentos administrativos e legais, textos para as escolas e universidades, cópias de textos de filósofos e científicos, livros de matemática, astronomia e música, e nos séculos XII e XIV cresceu a tradição literária de poesia e narração. Os escribas profissionais não eram necessariamente empregados da corte ou monges, e o negócio da produção de livros floresceu.

Os estilos nórdicos da Black Letter Gótica são conhecidos como Textura, em alusão à aparência tecida da página de texto. Durante os séculos XIII e XIV surgiram muitos estilos diferentes, formais e informais, da escrita gótica. No último período, a escrita tornou-se mecanicamente uniforme e rígida. Duas das principais variações formais foram a **textus precisus**, com os traços verticais das letras perpendiculares à linha de escrita, e a **textus quadratus**, que tinha característicos pés na forma de paralelogramos cruzando a base dos traços verticais. O estilo quadratus é o mais familiar por ter-se convertido nos modelos de imprensa do norte da Europa. Desta forma alcançou uma enorme circulação, especialmente em cópias da Bíblia, que foi o primeiro livro impresso na imprensa de **Gutenberg**, fundada em 1450. Também apareceram numerosas letras góticas cursivas, caracteristicamente angulosas e com ascendentes exageradas. Em geral, este estilo recebeu o nome de littera bastarda, para indicar que não se tratava de uma escrita verdadeira, senão de versão adulterada da escrita formal.

"Gótico" foi um termo que os intelectuais do Renascimento aplicavam aos produtos do último período medieval, já que consideravam tão tosco o estilo daquele período que o comparavam com os bárbaros godos. Idêntico a outros termos artístico–históricos, foi concebido em princípio como um insulto. O desenvolvimento da letra minúscula na Itália, durante aquele período, tendeu também a uma compressão e às formas angulares, porém nunca alcançou a rígida ênfase vertical típica das formas nórdicas. Na Itália, a minúscula conservou um caracter mais arredondado e foi denominada de "Rotunda" ou **littera moderna**. Este estilo foi empregado em manuscritos e em obras impressas até o final do Renascimento.

Na Itália do século XV, apareceram novos estilos, que se denominaram escritas humanistas, associadas com a erudição e a ciência. Por volta de 1400, o intelectual florentino Poggio Bacciolini (1380–1459) retomou a forma original da minúscula carolíngia para criar uma nova letra, como alternativa à Rotunda. Chamou-a de **littera antiqua**, por referência a suas origens, que eram anteriores aos da moderna. Também em princípios do século XV o escriba Niccolo Niccoli (1363–1437) desenvolveu uma letra cursiva e angular a partir da cursiva gótica informal. Essa foi a base da escrita em itálico ou cursiva. Estes dois homens se basearam nas formas romanas clássicas para as maiúsculas, e as de Niccoli apresentavam uma ligeira inclinação, para integrar-se à ênfase oblíqua de suas minúsculas.

Essas escritas exerceram sua influência em toda a Itália e se converteram em habituais nas cópias de textos clássicos. Ainda mais que os escribas papais responsáveis por copiar as bulas e comunicados da Chancelaria Romana fizeram resistência às peculiaridades da escrita em gótico, desenvolvendo sua própria letra cursiva, com enfeites ascendentes e descendentes que se chamaram chancelarias.

A imprensa de Subiaco, estabelecida próximo à Roma em 1465, adotou as escritas humanistas como modelo para sua tipologia. A imprensa se estendeu rapidamente pela Europa na segunda metade do século XV, porém continuou havendo necessidade de manuscritos. Os escribas da Chancelaria somente se ocupariam de cópias individuais ou limitadas, de maneira que não tinham por que competir com a impressa. Outros escribas aceitaram o fato e se valorizavam por produzirem trabalhos impecáveis, aproveitando o prestígio que ainda tinham os livros manuscritos. Não obstante, muitos escribas de categoria inferior perceberam que seus dias estavam contados.

Paradoxalmente, a impressão se mostrou um benefício para vários escribas empreendedores. A época do "scriptorium" havia passado, porém as pessoas tinham de continuar escrevendo à mão e sempre estavam interessadas pela escrita correta.

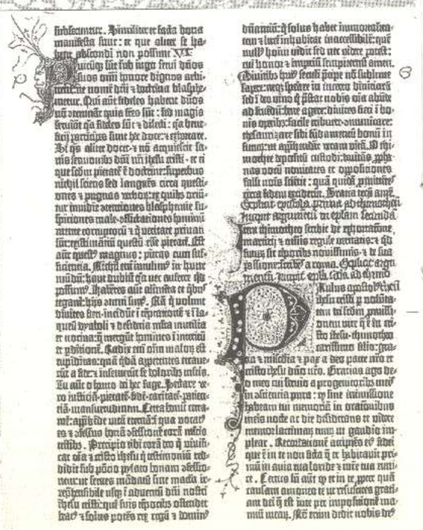
Em 1522, o veneziano Ludovico degli'Arrighi publicou um livro impresso com amostras de escritas, a *Operina*, para uso de chancelarias. Em 1523, foi seguido por um manual de escritas, que incluía a Black Letter cursiva, letras romanas e formas itálicas. Esse tipo de livro entrou na moda e vários mestres escribas se uniram a essa tendência, não só na Itália, mas também na Alemanha, França, Espanha e Inglaterra. Desse modo, a escrita humanista se difundiu pela Europa. O estilo chancelaria se fez popular na Inglaterra dos Tudor e foi adotado por Isabel I (1558-1603).[1]

PRINT

C3

1440

Para os leitores modernos, os tipos góticos são de leitura difícil. A ilegibilidade origina-se primeiramente da não familiaridade — os tipos não são freqüentemente usados hoje —, mas, em adição, a forma tem certas peculiaridades, particularmente na construção das maiúsculas.[1]



A linha 42 da Bíblia de Johann Gutenberg, Mainz, 1455

...Gutenberg realizou a importância, imprimindo a Bíblia e outros trabalhos litúrgicos, com os quais iniciou sua arte, de empregar a textura particular de seu próprio tempo e lugar, a Alemanha do século XV.[3]

Durante os séculos XII e XIII o **alfabeto dual,** que significa a combinação de letras maiúsculas (caixa-alta) e minúsculas (caixa-baixa), estabeleceu-se por meio dos **manuscritos.** Os escribas utilizavam freqüentemente letras maiúsculas decoradas nas iniciais de um capítulo **— capitulares.** As maiúsculas no bloco de texto também eram decoradas com linhas e arabescos por parecerem excessivamente abertas em relação aos caracteres das minúsculas, mais pesadas e condensadas.

Essa prática, apesar de criar uma forma de arte, reduziu a coesão das letras como unidades de um alfabeto, tornando-as de difícil distinção.[2]

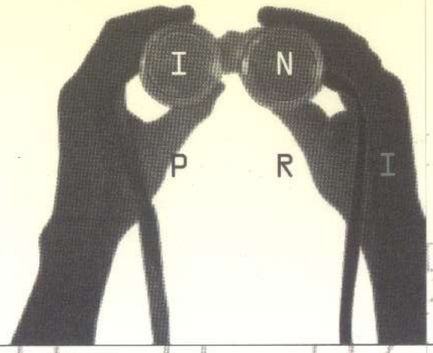
Os **manuscritos góticos** do norte da Europa serviram de **referência para os primeiros tipos de impressão na metade do século XV** e foram o resultado das mudanças na estrutura das letras ocorridas durante os quatrocentos anos anteriores.

A escrita carolíngia, redonda e aberta, foi o fundamento do estilo formulado pelos escribas humanistas italianos nos finais do século XIV e início do XV, gerando os tipos romanos nas décadas finais do século XV.

No século XII, ao norte dos Alpes, os **monastérios,** que por muito tempo dominaram a execução dos livros, foram substituídos por universidades que tinham exigências diferentes. A escrita redonda carolíngia vai se transformando em letras consideravelmente mais condensadas e de traços mais grossos. No século XIII, com o intuito de **economizar espaço** e materiais na confecção de livros de textos, era comum entre os escribas das universidades a **invenção de contrações, união entre letras,** uma prática que também diminuía o tempo de produção dos textos. Os finais das letras em traços suaves começam a se tornar abruptos.

Uma posterior padronização do alfabeto ocorreu quando arquitetos e artesãos — como ourives e medalhistas — empregaram a palavra escrita. A economia na produção das letras era importante para essas atividades. Essa sistematização acabou **influenciando o estilo dos escribas.**

Havia uma razoável padronização na forma da escrita quando, em **1440**, de acordo com muitos historiadores, Gutenberg iniciou seus experimentos que resultaram no **tipo móvel.**



1440

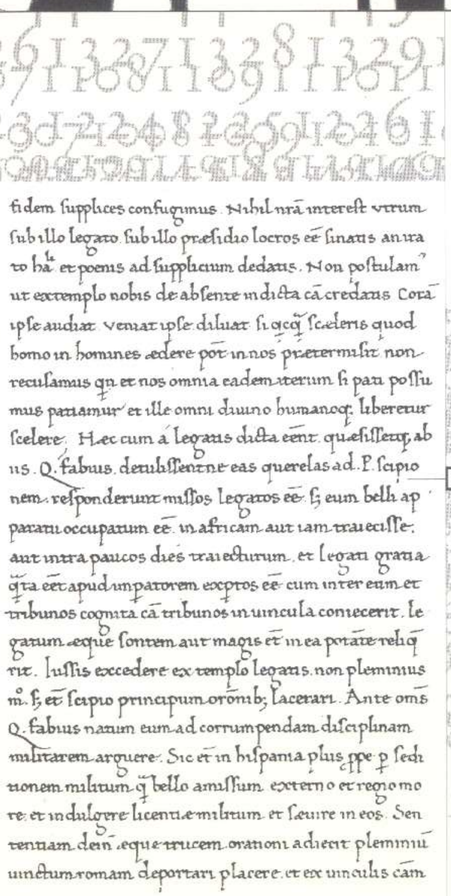
Outra prática bastante comum na execução de manuscritos influenciou o desenvolvimento dos tipos impressos — **o estilo da caligrafia variava de acordo com o conteúdo do texto.** As "Mainz Indulgences" de Gutenberg — primeira impressão datada, 1454–55 — foi composta em tipos que seguiam variações do estilo usado pelos oficiais da lei, as letras são muito mais abertas e livres das convenções da textura.

A letra gravada por **Peter Schoeffer** para a composição do "Rationale" de Durandus, impresso em 1549, é a referência mais antiga na tentativa de criar o que poderia ser chamado de uma tipologia para livros, mais conveniente aos clássicos gregos e romanos em oposição aos textos litúrgicos. Esses tipos tinham as formas arredondadadas romanas, mas lhes **faltavam as serifas.**

Outra forma de tipos que quebrou com a rigidez formal das texturas foram as letras "Rotundas", também chamadas góticas redondas ou do sul. Uma forma que emergiu do século XIII, e era a preferida pelos escribas italianos e espanhóis, era também baseada nas carolíngias minúsculas, mas desenvolveu-se em outra direção nos países ao sul dos Alpes: manteve as aberturas e os vazios, mas **afirmou a força do traço gótico.**

Em **1465,** quando a impressão chegou na Península Italiana e rapidamente se difundiu, as rotundas eram gravadas por muitos impressores. O veneziano **Nicolas Jenson,** conhecido hoje por seus tipos romanos, era muito elogiado por seus contemporâneos devido às excelentes rotundas, com as quais imprimia textos sobre leis. O também veneziano **Wendelin da Spira,** junto a outros impressores italianos, gravavam rotundas para livros de leis canônicas. Possivelmente devido à admiração geral pelos humanistas italianos, as rotundas ganharam a atenção dos impressores do norte e foram adotadas para uma grande variedade de usos, particularmente para trabalhos em latim. No final do século XV, estava sendo utilizada na Alemanha, Países Baixos, França, Itália e Espanha.

Houve ainda outro desenvolvimento a partir das letras manuscritas góticas para o tipo. Nas últimas três décadas do século XV, o mercado para a impressão estava aumentando, havia uma demanda para livros mais populares – almanaques, livros de sonhos, literatura popular. Os impressores voltaram-se para as letras dos **manuscritos vernaculares** como uma alternativa para a forma de tipos que se **afastassem das góticas formais e das semiformais rotundas,** e que eram mais facilmente reconhecidas pelo crescente número de pessoas que podiam ler. Os historiadores denominam esses tipos como uma **adaptação da escrita cursiva,** uma gótica informal, como **"Bastardas".**


fidem supplices confugimus. Nihil nrā interest vtrum
subillo legato subillo prælidio locros eē finatus anira
to hā eē poems ad supplicium dedatus. Non postulam⁹
ut exemplo nobis de absente in dicta cā credatus. Cora
ipse audiat vemat ipse diluat si qcq̄ sceleris quod
homo in homines edere pōt in nos prætermisit non
reculamus qn et nos omnia eadem iterum si paru possu
mus paramur⁹ et ille omni diuino humanoq; liberetur
scelere. Hec cum a legatis dicta eent. qu elisset, ab
us. Q. fabius. deinde ssent ne eas querelas ad. P. scipio
nem. responderunt missos legatos ee. si eum bellu ap
parari occuparum ee. in africam aut iam trai ecisse.
aut intra paucos dies traiecturum. et legati gratia
q̄ta eet apud un patrem excpros ee. cum inter eum et
tribunos cognita cā tribunos in uincula conecerit. le
gatum eque sontem aut magis et in ea potate reliq
rit. Iussis excedere ex templo legatis non pleminus
m. si. et scipio principum oronib; lacerari. Ante oms
Q. fabius natum eum ad corrumpendam disciplinam
militarem arguere. Sic et in hispania plus ppe p sedi
tionem militum q̄ bello amissum. externo et regio mo
re. et indulgere licentie militum. et seuire in eos. Sen
tentiam dein. eque trucem. orationi adiecit pleminu
unedum romam deportari placere. et ex uinculis cam

Manuscrito humanista do século XV

Cólofon da Bíblia de Peter Schoeffer, 1462

Goudy Text

ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
& ffiffiffl

Frederic W. Gody (1865-1947)

Designer tipográfico americano que produziu aproximadamente 123 desenhos de tipos, apesar de estar mais voltado para as formas dos tipos romanos, completa em 1928 o desenho do alfabeto Goudy Black, um desenho de tipos góticos que retoma às bases da tradição estabelecida por Johann Gutenberg. Em seu livro *Elements of Lettering*, publicado em 1922, havia desenhado letras góticas que denominou de Goudy Black, primeiramente gravado para a distribuição entre pequenos impressores que o utilizavam para cartões de Natal, desenho que foi depois desenvolvido e denominado de Goudy Text, quando entrou no catálogo da Lanston Monotype Machine Company.

Escrita Manual e Impressa. Quando a impressão de tipos deu conta dos textos normais, o status e a utilidade dos calígrafos declinou rapidamente. A escrita se converteu num assunto cotidiano, deixando de ser um ofício ou arte especializada. Os calígrafos se dedicaram a ensinar a arte de escrever ou copiar documentos comerciais. Quando se associaram com o tedioso trabalho escolar ou com as atividades de advogados e prestamistas, perderam todo seu prestígio. Os mestres calígrafos, que publicaram obras e trataram de atrair patrocinadores individuais, eram conscientes de sua posição precária criando, grandes rivalidades. Concentraram-se no desenvolvimento de formas cada vez mais elaboradas e chamativas, tipo autopublicidade. O puro funcionalismo dos manuscritos medievais e renascentistas ficou obscurecido pelas extraordinárias florações e arabescos destes novos artistas.

O primeiro livro de Arrighi foi impresso com blocos de madeira, uma técnica muito tosca para que reproduzisse os finos detalhes da escrita e a essência das formas feitas com pena. No decurso do século XVI, aperfeiçoaram-se as técnicas de gravação em chapas de cobre, que permitiam um estilo linear e delicado, capaz de reproduzir as florações da pena fina mais eficazmente que os traços amplos de uma pena de ponta plana.

Um dos primeiros mestres calígrafos que aproveitaram as possibilidades da gravação em chapa de cobre foi o milanês Gianfrancesco Cresci, que publicou em 1560 um livro intitulado *Essemplare*, num estilo de letra itálica bastarda e florida, escrita originalmente com pena fina, de ponta redonda. Isso representou uma ruptura com as tradições anteriores da escrita. Os novos estilos se desenvolveram a partir de penas finas, pontiagudas, cujas variações nos traços dependiam da pressão aplicada, mais do que pelo efeito de sua forma natural. As formas elaboradas eram escritas sem levantar a pena do papel. Na realidade, a forma básica era mais rápida e prática, mas rapidamente apareceram excessos de ornamentação, devido sempre à busca de novidades.

No século XVII, essas escritas decoradas se tornaram habituais. O lento e difícil processo na gravação das chapas de cobre, que obrigavam a forçar os manuscritos originais para copiá-los na chapa, reduziu a individualidade dos modelos de escrita. Ironicamente, este procedimento foi invertido, de maneira que os que utilizavam os livros gravados se viam obrigados a usar penas pontiagudas para imitar os modelos. Na Alemanha a letra gótica sobreviveu no uso cotidiano, porém no norte da Europa penetraram os estilos de chapa de cobre. Na Inglaterra, França e Itália, a **bastarda** cursiva teve grande aceitação e se difundiu graças às publicações de vários mestres. A escrita inglesa teve grande influência. O livro básico dessa época foi *The Pen's Transcendencie*, de Edward Bickman, publicado como série entre 1733 e 1741. A obra de Bickman incluía 212 lâminas e representava o trabalho de 25 escreventes distintos.

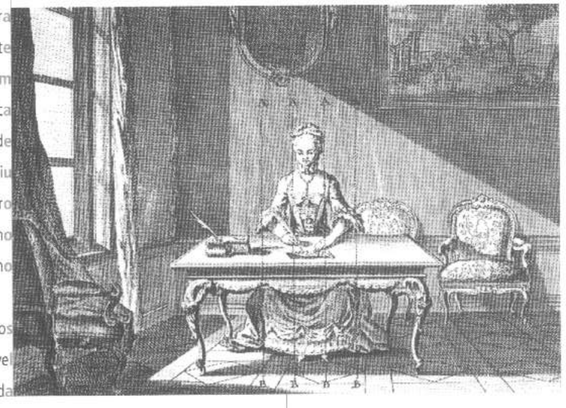
Esses estilos se prolongarão durante o século XVIII e parte do XIX. Os colonizadores os levaram para a América, onde o calígrafo londrino Joseph Carstairs teve êxito considerável em torno de 1830, quando se publicou seu tratado sobre a escrita, no qual era defendida uma técnica onde se utilizava todo o braço, e não só a mão e os dedos, para controlar a fluidez da pena. O estilo de Carstairs também exerceu influência na Inglaterra. Apareceram variações mais modestas, que eram utilizadas nos negócios cotidianos, porém em geral as linhas finas e ascendentes floridas eram a tônica. A progressiva alfabetização ajudou a propagar mais amplamente os estilos simplificados.

Durante o século XIX generalizou-se o uso de penas metálicas, e os anúncios dos fabricantes demonstram que a forma mais corrente eram as peninhas pontiagudas. Para a produção massiva de livros, folhetos e anúncios utilizavam-se tipos metálicos. Outro avanço foi a introdução da litografia para imprimir ornamentos e ilustrações em cor. Popularizaram-se os livros decorados e ilustrados, ressurgindo o interesse pelos manuscritos medievais iluminados, que serviram de inspiração para grande parte da decoração dos livros vitorianos.

Porém, quando reapareceram as formas góticas, se comprovou que a pena pontiaguda era incapaz de reproduzir os movimentos angulares característicos da pena de ave com ponta quadrada. Os copistas recorreram a pena os contornos das letras, para depois enchê-los com pincel.

Naquela época, haviam-se perdido as anteriores tradições da escrita européia, e a produção de livros e manuscritos dependia de estilos relativamente recentes de ornamentações elaboradas, muitas das quais eram totalmente gratuitas e inclusive os próprios mestres calígrafos as consideravam de mau gosto e construção. No final do século XIX, existiam condições para o ressurgimento da caligrafia pura, que na Inglaterra foi instigada por **William Morris** e seguida por **Edward Johnston**.

Ambos tomaram para si a tarefa de estudar os antigos manuscritos para tentar redescobrir as técnicas adequadas para seu desenho e execução.[1]



Os manuais para ensinar a escrever incluíam detalhes sobre todos os aspectos de postura e técnica. A figura apareceu na Enciclopédia de Diderot em 1760. As linhas verticais indicam que a postura considerada correta era rigidamente vertical e simétrica.[1]

William Morris (1834–1896). Mais do que ninguém, inspirou as mudanças, principalmente no desenho dos livros introduzidos no século XVIII. Nasceu na Inglaterra e durante seu crescimento pôde acompanhar que a qualidade — bem próximo de tudo que era industrializado — estava sendo sacrificada pela rapidez e preços baixos.

Foi um homem de muitas atividades — poeta, pintor, arquiteto articulado, produtor de tecidos e móveis e um reformador social.

Proclamou: "Não quero arte só para alguns, tal como não quero educação ou liberdade só para alguns".

Seus dois primeiros livros, *The Defence of Guinevere*, 1858, e *Death of Jason*, 1867, foram impressos e desenhados pela empresa líder na época, Charles Whittinghan, e para nós são melhores que muitas impressões feitas na Inglaterra naquela época, mas Morris, tipicamente, não estava satisfeito. Foi pesquisar nos manuscritos medievais, colecionou-os e praticou caligrafia. Não havia levado a sério a impressão até tomar conhecimento do texto sobre impressão de Emery Walker, em 15 de novembro de 1888, na Arts & Crafts Exhibition, em Londres. Emery Walker, um grande técnico de impressão, não era designer, ficou amigo de Morris e ajudou-o a encontrar a Kemscott Press.

Não há necessidade de descrever o trabalho da Kelmscott Press. É bem conhecido porque Morris pensou neles em sua inspiração — para encontrar os perfeitos artesãos — quando outros pensadores e designers estavam começando a procurar, mas é mais que enfatizada a influência da Kelmscott na impressão feita pela Inglaterra, Europa e Estados Unidos. Sempre encontramos indivíduos que acabaram se tornando tipógrafos famosos e que tiveram sua primeira inspiração ao verem e manusearem um livro da Kelmscott Press.[4]

Gravação em madeira desenhada por William Morris, usada pela primeira vez em *The History of Godefrey* de Boloyne, 1893.[4]

Edward Johnston (1872–1944). Edward Johnston disse ao calígrafo americano Paul Standard que existiam dois livros que estão presentes em qualquer biblioteca que trate de impressão: *Updike's Printing Types* e *Johnston's Writing & Illuminating, & Lettering*. O livro de Johnston, publicado pela primeira vez em 1906 e que ainda continua sendo impresso, é claro, visivelmente ordenado, magnificamente ilustrado e os desenhos de Noel Rooke das mãos dos calígrafos são especialmente marcantes.

No livro *Modern Book Design*, Ruari MacLean escreveu: "Edward Johnston foi um grande homem, deveria ter sido santo na opinião de quem o conheceu, um direito que não se contradiz pelo estudo de sua face nas poucas fotografias que restaram dele. Quando um seu pupilo disse-lhe que não acreditava em perfeição, Edward Johnston respondeu 'Eu acredito no Book of Kells'".

Na apresentação de um catálogo da Doves Press, o profeta e mestre em arte Edward Johnston escreveu: "A realidade da vida desde seu início é muito maior do que podemos imaginar — no início Deus criou o céu e a terra — no infinito do tempo e do espaço, entre os quais, como fato ou idéia, nós ainda vivemos hoje; maior do que podemos imaginar é a realidade, e a vida do homem é uma parte dela assim como na linguagem do compositor nós precisamos compor e na linguagem do editor precisamos publicar".[4]

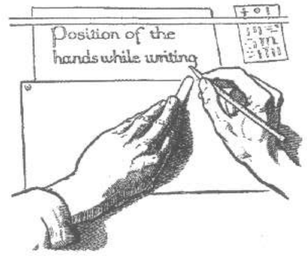
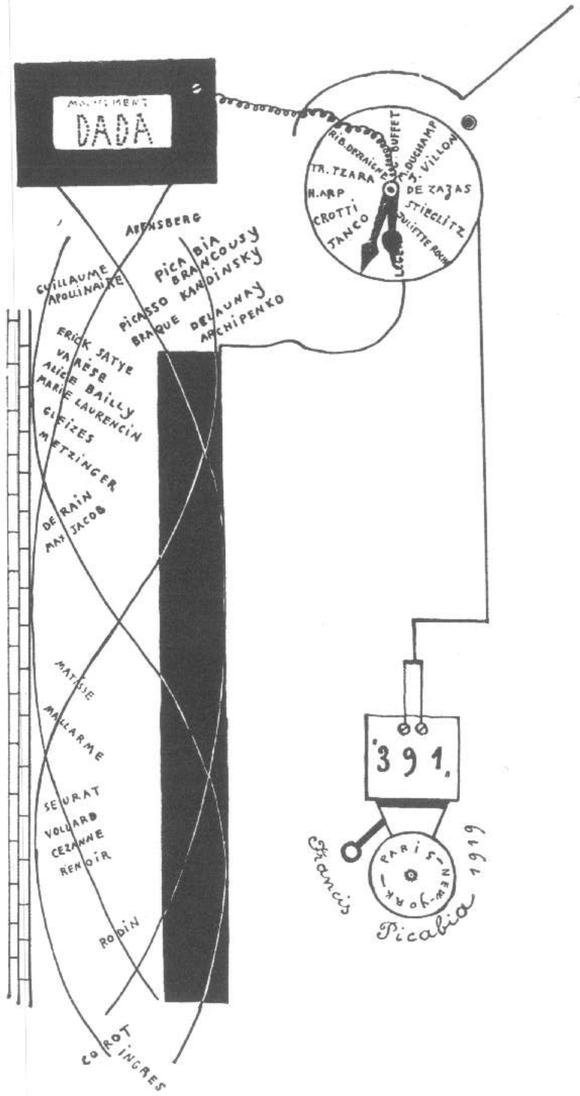


Ilustração de Noel Rooke no livro Writing & Illuminating, & Lettering, de Edward Johnston.[4]

1917



Francis Picabia, *Movimento Dada*, 1919, pena e tinta, Moma, New York.[5]

A negação dadaista. Uma definição de Tzara. O movimento dadaísta nasceu em Zurique em 1916. Quando trata da explicação das razões desse venturoso nascimento, Tristan Tzara, em uma entrevista concedida à rádio francesa no ano de 1950, declarou: "Para compreender como nasceu o Dada é necessário imaginar-se, de um lado, o estado de ânimo de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça à época da I Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquela época. A guerra, certamente, acabou, porém mais tarde vimos outras. Tudo isso caiu num semi-esquecimento que de costume se chama história. Mas nos anos compreendidos entre 1916 e 1917 a guerra parecia que não ia terminar nunca. Ainda mais, distante, tanto para mim como para meus amigos, adquiria proporções falsas por meio de perspectivas demasiadamente amplas. Daí o desgosto e a rebelião. Estávamos decididamente contra a guerra, sem por isso cairmos em pregações de um pacifismo utópico. Sabíamos que a guerra só acabaria por meio da eliminação de suas raízes. A impaciência no viver era grande; o desgosto se estendera a todas as formas da civilização chamada de moderna, a suas bases, a sua lógica e a sua linguagem, e a rebelião assumia modos nos quais o grotesco e o absurdo superavam amplamente os valores estéticos. Não podemos esquecer que na literatura um sentimentalismo avassalador mascarava os aspectos humanos, e que o mau gosto com pretensões de elevação predominava em todos os campos da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo o que tinha de mais odioso...".

Anteriormente e em outro lugar, Tzara tinha escrito: O Dada nasceu de uma exigência moral, de uma vontade implacável de alcançar uma moral absoluta e do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as criações do espírito, devia afirmar sua proeminência nas noções empobrecidas da substância humana, sobre as coisas mortas e sobre os bens adquiridos. O Dada nasceu de uma revolta que na época era comum a todos os jovens, uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às necessidades de sua natureza, sem considerações para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Arte, a Religião, a Liberdade, a Fraternidade e tantas outras noções correspondentes a necessidades humanas, porém das quais não subsistiam mais que esqueléticos convencionalismos, porque haviam sido esvaziadas de seu conteúdo inicial. A frase de Descartes: *Não quero nem sequer saber se antes de mim houve outros homens*, colocamos como título de uma de nossas publicações. Significava que queríamos olhar o mundo com olhos novos e que queríamos reconsiderar e pôr em julgamento a base mesma das noções que nos haviam sido impostas por nossos pais e provar sua validade".

Sobre a origem do nome "Dada", Hans Arp conta em uma revista do movimento, em 1921, o seguinte: "Declaro que Tristan Tzara encontrou a palavra *Dada* em 8 de fevereiro de 1916 às seis da tarde. Eu estava presente com meus doces filhos quando Tzara pronunciou pela primeira vez esta palavra, que despertou em todos nós um legítimo entusiasmo. Aconteceu no Café Terasse de Zurique, quando levava um bolo à fossa nasal esquerda. Estou convencido de que esta palavra não tem nenhuma importância e que só os imbecis ou professores espanhóis podem se interessar por estes dados. O que a nós interessava era o espírito dadaísta, e todos nós éramos dadaístas antes da existência do Dada". Tzara, de seu lado, acrescenta: "Por acaso encontrei a palavra *Dada* no dicionário *Larousse*". Ribemont Dessaignes confirma que tudo se deveu ao azar de um "abridor de cartas que deslizou casualmente entre as páginas do dicionário". Porém Tzara também deu outras explicações: "Se alguém considera inútil, se alguém não quer perder seu tempo com uma palavra que não significa nada... O primeiro pensamento que aparece nessas cabeças é de ordem bacteriológica; falar de sua origem etimológica, histórica ou psicológica pelo menos. Pelos periódicos sabemos que os negros Kru chamam o rabo da vaca sagrada de DADA. O cubo e a mãe numa certa comarca italiana recebem o nome DADA..." Sem dúvida, Tzara adverte claramente que a palavra *Dada* é somente um símbolo de revolta e de negação.

O Cabaré Voltaire de Zurique. "Naquela época, Zurique era o refúgio de inúmeras personagens irregulares. Havia desertores, emigrados políticos, agentes secretos e homens de negócios mais ou menos limpos. Havia também artistas, literatos e poetas, que ali aterrissaram pelos motivos mais diversos. Tzara e Janco, surpreendidos pela declaração de guerra na Romênia, sua pátria, se viram obrigados a permanecer em Zurique, onde já estavam por motivos de estudos: Tzara, matriculado nos cursos de filosofia, e Janco, em arquitetura. Arp tinha ido para visitar sua mãe. Alemão de nacionalidade, gozava de particular indulgência por parte das autoridades francesas, devido a sua qualidade de alsaciano. Hugo Ball, anteriormente envolvido com o exército alemão, havia eleito a Suíça porque não tinha nenhuma intenção de seguir usando o uniforme. Huelsenbeck, declarado inútil, tinha abandonado a Alemanha para ir a Zurique, já que não queria converter-se numa vítima do conflito. Foram estes homens os que deram vida ao Cabaré Voltaire, onde nasceu, em 1916, o dadaísmo".[5]

1919

Erich Comeriner: Colagem tipográfica, 1927. A colagem foi provavelmente produzida não como um cartaz para Gret Palucca, mas sim como um estudo livre.[6]

BAU = Estrutura. A Bauhaus, uma nova escola, foi iniciada em 12 de abril de 1919, em Weimar, com a nomeação de Walter Gropius como diretor. Gropius estabeleceu os princípios e objetivos da nova escola que foram publicados no Manifesto da Bauhaus: artistas e artesãos deveriam criar em conjunto a 'Estrutura do Futuro'.

Nas palavras de Gropius: 'Vamos criar juntos a nova estrutura do futuro que será tudo numa única forma. Arquitetura, escultura e pintura'. Construir para Gropius era uma atividade social, intelectual e simbólica. Ele reconciliava disciplinas e vocações anteriormente separadas, unindo-as para uma tarefa comum: a construção destinava-se a eliminar as diferenças e unir o povo com o artista.

O período da Bauhaus de Weimar é considerado expressionista. A forte influência desse período era de Johannes Itten... O princípio pedagógico em que o ensinamento de Itten se baseava pode ser resumido em dois conceitos opostos: 'intuição e método' ou 'experiência subjetiva e recognição objetiva'.

Começa-se a delinear uma nova estática da horizontal que visa neutralizar a gravidade por meio do contrapeso. A simetria dos elementos... Diminui como conseqüência lógica do novo ensinamento sobre o equilíbrio que transforma a uniformidade morta das partes correspondentes num equilíbrio assimétrico, mas rítmico.

Anuncia-se uma mudança de direção na Bauhaus com a saída de Itten em 1923 por não concordar com Gropius quanto à ligação da escola com associações comerciais e indústrias por meio de contratos de produção.

Itten recusava-se a aceitar encomendas por uma questão de princípios. Considerava que o objetivo primordial da educação Bauhaus era o despertar e o desenvolvimento do indivíduo criativo, em harmonia com ele próprio e o mundo... A demissão de Itten abria gradualmente o caminho para uma nova filosofia de ensino, centrado não na personalidade individual, mas na criação de novos produtos para responder às exigências industriais. Sua partida significou também a diminuição do papel dos produtos artesanais e manuais, que Itten considerava como servindo o desenvolvimento individual.

Os primeiros anos da Bauhaus foram guiados por idéiais como: comunidade, artesanato, estrutura. Foram adotadas e desenvolvidas tanto pelos alunos quanto pelos professores, como primeiros componentes de um contraponto aplicado às belas-artes, foram utilizadas formas elementares e cores primárias de modo a formar uma base comum entre artistas e artesãos, em cujo ritmo cada um dos indivíduos deveria encontrar sua própria identidade e seu espaço, entrando em contato com a totalidade cósmica... A ênfase se alterou na fase seguinte, centralizando-se nos conceitos de 'tipo' e 'função' e nas discussões envolvendo 'técnica' e 'indústria', no entanto os princípios básicos permaneceram... Esta primeira fase da Bauhaus tem sido examinada em termos latos e sob o mote do 'expressionismo' devido ao fato de ser dominada por uma preocupação com o indivíduo e sua integração cósmica. A dimensão social era menos concreta. Depois da derrota na guerra, muitos intelectuais e artistas ficaram preocupados com a revisão intelectual e a procura de um sentido para a vida... O golpe mais forte para a substituição da Bauhaus expressionista veio de fora, do artista holandês Theo Van Doesburg, um dos co-fundadores do De Stijl... Doesburg fundara o movimento De Stijl juntamente com Piet Mondrian em 1917. Acreditavam que a arte devia reconciliar as grandes polaridades da vida — Natureza e intelecto, por outras palavras, os princípios masculinos e femininos, o negativo e o positivo, o estático e o dinâmico, a horizontal e a vertical. O ângulo reto e as três cores primárias, completadas pelo preto, branco e cinzento, compunham os elementos básicos da expressão. Uma vez que os meios de criação artística ficavam assim especificados, era agora possível quebrar a 'supremacia do indivíduo' e criar 'soluções coletivistas'.

Em fevereiro de 1922, Van Doesburg abre um curso sobre o De Stijl na Bauhaus para ir de encontro à necessidade geral de uma forma positiva e contemporânea de expressão.

Palavras de Werner Gräff, que estudou tanto com Itten quanto com Doesburg: 'Enquanto Itten estabelecia diferentes tarefas de forma a detectar e encorajar a natureza de cada indivíduo (impressivo, expressivo, construtivo), Doesburg estava apenas interessado no construtivo. Quando Itten descobriu que cada indivíduo tinha preferência por uma paleta individual de cores, Doesburg insistiu com Mondrian numa gama de cores universal e supra-individual: amarelo/ vermelho/ azul + branco/cinzento/preto; estes meios modestos, quando corretamente aplicados, seriam suficientes para criar a expressão máxima. Itten tentava, mesmo na escrita, aumentar, de forma geral, não só a expressão individual, mas também enfatizar o sentimento de uma palavra individual (escrever 'fúria' de uma forma mais forte do que 'meiguice'. Doesburg acreditava que a escrita deveria ser o mais uniforme e legível possível, mantendo o papel de meio universal de comunicação. Doesburg esteve em Weimar de 1921 a 1922'.

Em 1922, Gropius dizia que a Bauhaus precisava criar formas típicas que simbolizassem o mundo exterior e logo em seguida surgia uma nova orientação 'arte e técnica — uma nova unidade' substituindo a anterior 'arte e artesanato — uma nova unidade.'

A mudança de orientação foi implantada gradualmente, mas finalmente ficou definido um campo de trabalho para seu objetivo: design contemporâneo para a produção industrial, um campo pelo qual quase ninguém se tinha interessado antes... Para aqueles que tentavam se adaptar à idade da máquina, a expressão Bauhaus rapidamente representou tudo o que era oposto à atividade artesanal e decorativa. Houve reações à nova orientação. Gerhard Marcks, artista e professor da Bauhaus, em carta a Walter Gropius escreveu: 'Sabe que não apoiei totalmente esta idéia (de uma Bauhaus industrial). Acho que as pessoas são mais importantes que o sucesso na produção de louça e as pessoas formam-se no ofício...' E Lyonel Feininger escreveu a sua esposa Júlia: 'De uma coisa tenho certeza — se não conseguirmos produzir resultados para mostrar ao mundo exterior e levar a melhor sobre os industriais, o futuro da Bauhaus estará bastante comprometido. Temos de nos orientar para os ganhos — as vendas e a produção em massa! Mas isso é contra todos nós, constituindo um sério obstáculo ao desenvolvimento do processo".

László Moholy-Nagy é convidado para a Bauhaus, como sucessor de Itten; fomentava a confrontação deliberada com o mundo da tecnologia. As formas elementares e as cores primárias continuavam a ser uma espécie de ABC comum que os pintores, escultores, arquitetos e designers aceitavam como obrigatórias e que eram ensinadas aos estudantes nas aulas de teoria da forma. Pensava-se erroneamente que as bases mais simples podiam ser utilizadas para criar protótipos universalmente aceitos: a cadeira, o bule, a casa. Não se pensava nos fatores de mercado que tornavam qualquer novo design logo antiquado. Só em 1928, quando Hannes Meyer foi nomeado diretor da Bauhaus, é que se tomou consciência de que esta forma de ensino dava apenas uma limitada ajuda na resolução de problemas de design.

Da mesma forma natural com que se tomavam as formas elementares e as cores primárias como ponto de partida da procura de um design, os estudantes questionavam-se também sobre a função. Seu objetivo não era o estilo ou arte aplicada, mas a forma apropriada à função.

Contudo, visto que a produção da Bauhaus até 1927–28 permaneceu firmemente ligada às formas e às cores primárias, o surgimento de algo parecido com o estilo Bauhaus era mais ou menos inevitável.

A Bauhaus aproveitou também a exposição de 1923 para dar uma nova imagem de si. 'Nova Tipografia' foi a palavra-chave. Tomando as publicações de De Stijl e o Construtivismo Russo como seu ponto de partida, os materiais impressos pela Bauhaus refletiam agora a pretensão da escola à modernidade. Preto, branco e vermelho eram as cores mais importantes. O teor significativo foi fortemente sublinhado ou realçado. A página que fora antes impressa simetricamente era agora composta com equilíbrio assimétrico com blocos, barras e linhas como seus componentes essenciais. A principal fonte de inspiração por trás dessa nova tipografia era Moholy-Nagy, que conheceu o vanguardismo construtivista e introduziu muitas de suas idéias na Bauhaus.

Em 1925 a Bauhaus muda-se para Dessan. A Bauhaus editou, além de coleções completas de gravuras, uma série de livros 'BauhausBücher', que mostravam uma visão das correntes modernas na arquitetura, teatro, fotografia, etc... Das atividades dos ateliês Bauhaus. Moholy-Nagy orientava essas publicações. Lançou também um jornal.

Nos finais de 1925, a Bauhaus decidiu abolir as maiúsculas e utilizar apenas materiais impressos que satisfizessem as normas DIN existentes. Em cada folha de papel de carta existia agora impresso: 'Utilizamos apenas minúsculas porque assim poupamos tempo. Além do mais, por que dois alfabetos se um é suficiente? Por que maiúsculas se nem conseguimos pronunciá-las?'.

O Atelier de Tipografia e Publicidade. Em Dessau, o anterior ateliê de tipografia artística foi transformado num ateliê de tipografia, que mais tarde se auto-intitulou ateliê de tipografia e publicidade. Incluía agora uma pequena tipografia manual que usava letras grotescas de todos os tamanhos e escalas...

Max Gebhard descreveu as atividades do ateliê: 'Os estudantes que trabalham aqui fazem seus próprios esboços e imprimem-nos sob instrução... Fizeram-se inúmeras experiências com impressão em conjunto, impressão sobreposta e composições tipográficas com letras de madeira em escala grande. Os materiais impressos, formulários, cartazes e brochuras publicitárias necessários para o uso privado da Bauhaus eram impressos na tipografia da escola com base em esboços de Herbert Bayer ou dos estudantes. Os esboços e a execução realizavam-se assim, sob um único teto; isto tornou possível estruturar as condições prévias para uma nova descrição do trabalho: design gráfico'.

Estilisticamente falando, o ateliê utilizava agora a 'nova' ou 'elementar' tipografia que Moholy introduzira na Bauhaus. O vermelho e o preto eram as cores dominantes; outros elementos de composição incluíam letras tipo sem serifa grotesca, a que mais tarde se juntou a Futura, trabalho com fotografia e material tipográfico, como pontos, linhas, travessões e retículas. O ordenamento no plano respeitava agora não as regras de simetria, mas o significado do texto, e podia ser diagonal ou vertical.

O esboço para o alfabeto Universal de Herbert Bayer, 1926, rejeitava formas históricas e alfabetos antigos e rebuscados individuais. Bayer tentou criar com seu alfabeto Universal uma letra válida e legível em todo o mundo: 'Tal como máquinas, arquitetura e cinema modernos, o alfabeto deve também ser uma expressão de nossos tempos exatos'.

A nova mudança de orientação que aconteceu em 1928 já se anunciava em 1926. George Muche, em artigo do 1º número do *Jornal Bauhaus* argumentava 'que o artista criativo é superficial quando tem de conceber formas para a indústria, o processo da forma não deve partir das formas elementares e cores primárias investigadas pelos artistas, mas sim do modo de trabalho da máquina'.

Palavras de Muche: 'O elemento artístico da forma é um campo estranho no produto industrial. O requisito técnico torna a arte um extra útil'.

Sob a direção do sucessor de Walter Gropius, Hannes Meyer, o processo do design começaria com questões sociais e científicas. Gropius demitiu-se em 1928.

Hannes Meyer, suíço da Basiléia, dirigiu a Bauhaus de 1927 a 1930. Partilhava da idéia de 'uma arquitetura radicalmente funcional que rejeitava inteiramente o conceito de arte'. Em suas críticas a trabalhos da Bauhaus, considerava-os muito 'sectários e estéticos'. Suas diretrizes: 'o fundamental do meu ensino será absolutamente dirigido ao construtivo — colevista — funcional...'. O direcionamento de Meyer incluía a 'distinção clara entre ciência e arte e a crescente orientação científica das atividades de design'. 'Queríamos modificar e substituir toda a base pedagógica do instituto por uma base de sociologia, economia e psicologia'.

Meyer também injetou nova inspiração na filosofia do ateliê. Nos 'Princípios da Produção Bauhaus', Gropius tinha declarado que o objetivo principal da Bauhaus era desenvolver modelos para bens industriais. Meyer foi um passo avante. A Bauhaus devia projetar modelos que se adaptassem 'às necessidades do povo', do 'proletariado'. Meyer atribuía, assim, ao trabalho da Bauhaus um objetivo social que pouco depois foi condensado na frase 'necessidades do povo primeiro, luxo depois'. A palavra 'standard' pertencia agora aos conceitos — base das atividades do ateliê. Meyer queria criar apenas um número de produtos 'standard' válidos universalmente e que, graças à produção em massa, estariam ao alcance do maior número possível de compradores.

Mas não terá Gropius feito exigências semelhantes nos 'Princípios da Produção Bauhaus' já em 1925? 'O objeto é determinado por sua natureza. A fim de conceber de forma a que funcione corretamente — um recipiente, uma cadeira, uma casa —, é necessário estudar primeiro sua natureza.' Mas, enquanto Gropius partia do princípio de que todos os objetos tinham uma natureza 'válida' e exigia ainda que seu design fosse restringido às 'formas e cores típicas, universalmente compreendidas', Meyer tinha uma opinião diferente. Seu ponto de partida para o design não era este estudo das naturezas, mas sim a consideração sistemática das necessidades. Colocava, assim, o processo do design numa situação completamente nova.

Em 1930, Meyer demite-se da Bauhaus sob pressão das posições políticas de direita.

Mies van der Rohe aceita dirigir uma Bauhaus apolítica. Mies van der Rohe fazia parte da vanguarda da arquitetura alemã, tornara-se famoso por seu pioneirismo em projetos de arranha-céus de vidro nos anos 20. Em 1929, construiu o pavilhão alemão na Exposição Universal de Barcelona, onde libertou sua arquitetura de todo o funcionalismo e concebeu os edifícios como uma obra de arte espacial. No final de 1930, muitos professores da Bauhaus haviam se demitido e estudantes expulsos pela polícia.

Em 21 de outubro de 1930, entra em vigor, a visão do trabalho da Bauhaus dentro de um contexto social estabelecida sob diferentes aspectos por Gropius e Meyer. Mies define o 'Objetivo da Bauhaus' como a formação artesanal, técnica e artística dos estudantes.

A Bauhaus foi transformada numa escola de arquitetura à qual um pequeno número de ateliês se encontrava associado.

O programa marca um declínio da utopia Bauhaus, pois ignora a dimensão social do design. A alteração assim implicada nos estudos conduziu à formação de profissionais competentes, mas acabou por reprimir o elemento artístico-criativo. A base geral do programa era dirigida pelas ciências técnicas, o design artístico desempanhava um papel inferior.

Mies considerava o desenho como o ponto mais importante do projeto. Seus próprios projetos eram, simultaneamente, obras de arte e documentos que testemunhavam a intensidade de sua procura pela forma intelectual. Para ele a arquitetura era uma confrontação entre espaços, proporção e material.

Em setembro de 1930, o Partido Nacional Socialista tem sua primeira grande vitória na Alemanha. Os nazistas de Dessau exigiam o fechamento da Bauhaus 'bolchevista'. A Alemanha estava polarizada entre direita e esquerda. Em 1932, é encerrada a Bauhaus de Dessau. Mies transfere a Bauhaus para Berlim como uma escola privada; o Instituto Superior da Forma transforma-se em Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica.

Em 1930 já apareciam posições dos nacional-socialistas contra a arte e culturas modernas. Em 1934, a arte moderna foi considerada pelos nazistas como 'não alemã', 'estrangeira' e 'bolchevista'.

Um meio legal para atacar a Bauhaus seria provar que a escola fora uma instituição bolchevista. Nas caixas que embalavam os livros, na transferência da biblioteca de Dessau para Berlim, foram 'descobertos materiais incriminatórios', inúmeros jornais comunistas. Em 11 de abril de 1933, a Gestapo selou a Bauhaus em Berlim após uma vistoria, com grande cobertura da imprensa, o que indicava claramente que a imprensa fora previamente avisada.[6]

"Apenas uma idéia tem a força para se espalhar tanto."
Ludwig Mies van der Rohe

A parte histórica, compreendida entre as páginas 242 e 269, foi montada com tradução do autor utilizando transcrição de parte da bibliografia seguinte:

1 MARTIN, Judy. **Guia Completa de Caligrafia.** Madri, Hermann Blume, 1985

2 HOOKER, J.T. **Lendo o Passado.** São Paulo, EDUSP, 1996

3 GRAY, Nicolete. **A History of Lettering.** Boston, David R. Godine, 1986

4 McLEAN, Ruari. **Typographers on Type.** New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1995

5 DE MICHELI, Mario. **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.** Madri, Alianza Editorial SA, 1983

6 DROSTE, Magdalena. **Bauhaus.** Köln, Benecickt Tashen, 1992

Baseline
International Typographics Journal, nº 22
United Kingdon, Bradbourne, 1996

BILAK, Peter
Illegibility
http://www.typ.nl/TYP04/woud/illegibility

BLACKWELL, Lewis e CARSON, David
The End of Print
San Francisco, Chronicle Books, 1995

CRAIG, James
Produção Gráfica
São Paulo, Mosaico, 1980

DE MICHELI, Mario
Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX
Madri, Alianza Editorial SA, 1983

DIAS-PINO, Wlademir e SANTOS, João Felício dos
A Marca e o Logotipo Brasileiros
Rio de Janeiro, Rio Velho, 1974

DROSTE, Magdalena
Bauhaus
Köln, Benecickt Tashen, 1992

GERMANI-FABRIS
Fundamentos del Proyecto Gráfico
Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1973

Graphic Design USA 11
The Annual of the American Institute of Graphic Arts
New York, Watson-Guptill, 1990

Graphis Design 96
Zürich, Graphis Press, 1995

Graphis Design 97
New York, Graphis Inc., 1996

Graphis Digital Fonts 1
Zürich, Graphis Press, 1996

Graphis Student Design 96
Zürich, Graphis Press, 1996

Graphis Typography 1
Zürich, Graphis Press, 1994

GRAY, Nicolete
A History of Lettering — Creative Experiment and Letter Identity
Boston, David R. Godine, 1986

HOOKER, J.T.
Lendo o Passado
São Paulo, EDUSP, 1996

HURLBURT, Allen
Layout: O Design da Página Impressa
São Paulo, Mosaico, 1980

KORGER, Hildegard
Handbook of Type and Lettering
New York, Design Press, 1991

LAWSON, Alexander
Anatomy of a Typeface
London, Hamish Hamilton, 1990

LUPTON, Ellen e MILLER, Abbott
Design Writing Research. Writing on Graphic Design
London, Phaidon Press Limited, 1996

MARTÍN, Euniciano
Artes Gráficas — Introducción General
Barcelona, Ediciones Don Bosco, Inc., 1975

MARTIN, Judy
Guia Completa de Caligrafia
Madri, Hermann Blume, 1985

McLEAN, Ruari
Typographers on Type
New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1995

MUNARI, Bruno
Diseño y Comunicación Visual
Barcelona, Gustavo Gilli,1974

New Typo Graphics
Tokyo, P. I. E Books, 1993

RUDER, Emil
Manual de Diseño Tipográfico
Barcelona, Gustavo Gili, 1967

SOLOMON, Martin
The Art of Typography — An Introduction to Typo. Icon. Ography
New York, Watson-Guptill, 1986

SUPON DESIGN GROUP
Computer Generation — How Designers View Today's Technology
United Kingdom, Nippan, 1993

Type — The Best in Digital Classic Text Fonts
Zürich, Graphis, 1995

Typography 15
The Annual of the Type Directors Club
New York, Watson-Guptill, 1994

Typography 16
The Annual of the Type Directors Club
New York, Watson-Guptill, 1995

U&LC, Volume 19, nº 4
The International Journal of Graphic Design and Digital Media
New York, ITC, Winter 1992

U&LC, Volume 20, nº 1
The International Journal of Graphic Design and Digital Media
New York, ITC, Spring 1993

U&LC, Volume 22, nº 2
The International Journal of Graphic Design and Digital Media
New York, ITC, Fall 1995

U&LC, Volume 23, nº 1
The International Journal of Graphic Design and Digital Media
New York, ITC, Summer 1996

U&LC, Volume 23, nº 3
The International Journal of Graphic Design and Digital Media
New York, ITC, Winter 1996

U&LC, Volume 23, nº 4
The International Journal of Graphic Design and Digital Media
New York, ITC, Spring 1996

WOZENCROFT, Jon
The Graphic Language of Neville Brody
London, Thames and Hudson, 1994

ZANINI, Walter
História Geral da Arte no Brasil
São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983

Legendas referentes a trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1992 e 1997 e que foram objeto de estudo

001
Cartaz Sistema de Bibliotecas Públicas do Estado de São Paulo 1994 **10 anos**
Secretaria de Estado da Cultura, 1994

002
Cartaz **Anarquismo** Exposições Itinerantes
Secretaria de Estado da Cultura, 1994

003
Revista **Pós** 6
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1996

004
Anúncio **Impressões**
Gráfica Editora Aquarela SA, 1996

005
Cartaz **A Cultura na 14ª Bienal Internacional do Livro**
Secretaria de Estado da Cultura, 1996

006
Cartaz **10º Aniversário IEA**
IEA Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1996

007
Cartaz **Criar Não Tem Idade**
Secretaria de Estado da Cultura, 1996

008
Perfil Institucional **Aquarela**
Gráfica Editora Aquarela SA, 1995

009
Folheto Promocional **Pueri Domus**
Escola Pueri Domus, 1996

010
Cartão de Natal **Brazil Realty** 97
Brazil Realty, 1996

011
Marca **Vicente Gil Arquitetura e Design**
1992

012
Capas para Cadernos **Augusto Laranja**
Colégio Augusto Laranja, 1996

013
Revista **Pós** 6
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1996

014
Calendário de Mesa **MEZ**
Grupo MEZ Participações, 1996

015
Cartão de Natal **PostScript**
PostScript Artes Gráficas e Editora Ltda, 1996

016
Revista **Impressões** 2
Gráfica Editora Aquarela SA, 1997

017
Cartaz **Mapa Cultural Paulista** 96
Secretaria de Estado da Cultura, 1996

018
Cartão de Crédito **Visa Bandeirantes**
Banco Bandeirantes, 1994

019
Anúncio **PostScript** 95
PostScript Artes Gráficas e Editora Ltda, 1995

020
Anúncio **PostScript** 97
PostScript Artes Gráficas e Editora Ltda, 1997

021
Cartaz **Mapa Cultural Paulista** 97
Secretaria de Estado da Cultura, 1997

022
Revista **Impressões** 2
Gráfica Editora Aquarela SA, 1997

023
Projeto de Sinalização Interna **Faria Lima**
Banco Bandeirantes, Agência Faria Lima, 1994

024
Cartaz **Mapa Cultural Paulista Infanto-Juvenil** 96
Secretaria de Estado da Cultura, 1996

025
Coleção **Livros Brasileiros**
Estudos para EDUSP, 1996

026
Selo Comemorativo **30 Anos Pueri Domus** e **Cartão de Natal** 97
Escola Pueri Domus, 1996

027
Calendário de Mesa **MEZ**
Grupo MEZ Participações, 1996

028
Cartão de Visita **Vicente Gil**
Vicente Gil, 1992

029
Revista **Impressões** 1
Gráfica Editora Aquarela SA, 1996

030
Revista **Impressões** 2
Gráfica Editora Aquarela SA, 1997

031
Calendário de Mesa **Aquarela** 92
Gráfica Editora Aquarela SA, 1991

032
Cartão-Postal **Aquarela**
Gráfica Editora Aquarela SA, 1996

033
Folheto Institucional **Trevocar**
Trevocar SA, 1994

034
Revista **Pós** 6
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1996

035
Revista **Pós** 6
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1996

036
Cartão-Postal **Aquarela**
Gráfica Editora Aquarela SA, 1996

037
Folheto Institucional **Augusto Laranja**
Colégio Augusto Laranja, 1996

038
Layout Folheto Institucional **Gradiente**
Gradiente, 1997

039
Marca **PACTI**
Programa de Apoio à Capacitação Tecnológica da Indústria, 1996

040
Marca **IEA**
Instituto de Estudos Avançados da USP, 1996

041
Marca **FUPAM**
Fundação para a Pesquisa Ambiental, 1996

042
Marca Revista **Impressões**
Gráfica Editora Aquarela SA, 1996

043
Marca **Dolce Villa**
Dolce Villa Restaurante e Doçaria, 1995

044
Marca **Teperman**
Móveis Teperman Ltda, 1996

045
Marca **Telaflor**
TelaFlor, 1995

046
Marca **Livros Brasileiros**
EDUSP, 1996

047
Marca **CIAT**
Centro de Intercâmbio e Atualização Tecnológica SENAC, 1992

048
Marca **Global Cultural Exchange Australia**
Experimento de Intercâmbio Cultural, 1995

049
Marca **Valor Gráfico**
Vicente Gil Arquitetura e Design, 1991

050
Marcas e Vinhetas Diversas
1992 a 1997

051
Calendário **Aquarela** 96
Gráfica e Editora Aquarela SA, 1995

052
Layout não aproveitado para gráficos Revista **Veja**
1995

053
Calendário **Aquarela** 93
Gráfica Editora Aquarela SA, 1992

054
Calendário **Aquarela** 97
Gráfica Editora Aquarela SA, 1996

055
Layout Perfil Institucional **Copersucar**
Copersucar, 1997

056
Cartaz **XIX Semana Guiomar Novaes**
Secretaria de Estado da Cultura, 1996

057
Cartaz e CD **10 Anos Oficina Cultural Oswald de Andrade**
Secretaria de Estado da Cultura, 1996

058
Calendário **Aquarela** 96
Gráfica Editora Aquarela SA, 1995

059
Sacola **Aquarela**
Gráfica Editora Aquarela SA, 1997

060
Calendário de Mesa **MEZ**
Grupo MEZ Paricipações SA, 1996

061
Nasha
Elza Emiko Nariyoshi Gil, minha mulher, 1996

Ficha Técnica

Projeto Gráfico
Vicente Gil

Diagramação e Produção
Vicente Gil

Tipologia básica utilizada no projeto gráfico
Frutiger Linotype-Hell AdobeType Library

Características
Formato Aberto
310 x 460 mm
Formato Fechado
310 x 230 mm
Número de páginas
280
Número de cadernos
35, montagem manual

Fotolitos
PostScript Artes Gráficas
Plataforma Macintosh
Linotype-Hell Herkules

Papéis
Capa Garda Pat 013 150 g/m²
Guarda Quest Black Vellum 216 g/m²
Miolo Garda Pat 013 150 g/m²

Impressão
Gráfica e Editora Aquarela SA
Preto, prata e vermelho
120 páginas 2 x 2 cores e
160 páginas 3 x 3 cores

Acabamento
Capa
Encadernação em capa dura com
aplicação de laminação fosca e relêvo
Miolo
Costurado em cadernos de 8 páginas

Tiragem
500 exemplares

Setembro 1999

Agradecimentos

Profª Drª Élide Monzéglio
Orientadora e incentivadora do trabalho

Profª Drª Odiléa Setti Toscano
Profª Drª Sueli Terezinha Ramos Schiffer
Examinadoras do exame de qualificação

Zuleica Schincariol
Traduções e contribuição na pesquisa

Editores, autores e responsáveis
por obras apresentadas neste trabalho

PostScript Artes Gráficas
Luís Eduardo Brettas e Jorge Bastos
Informações técnicas de pré-impressão

Alessandra Viude

Fine Papers
Cláudio Villela

Gráfica Editora Aquarela
Fábio Marangoni
Apoio na impressão do livro
Francisco Casanova
Alcides Tinelli
Ricardo Marioto
Valdir Passarelli
Uziel Santana
Cida Pulheis
e aos demais funcionários
que participaram da elaboração do livro

Agradecimento Especial

Elza Emiko Nariyoshi Gil (Nasha)
Pela colaboração em muitos trabalhos apresentados, paciência e dedicação

Este trabalho é dedicado a meus pais,
Vicente Gil e Rosa Oliva Gil

D|cDG
04|11|99

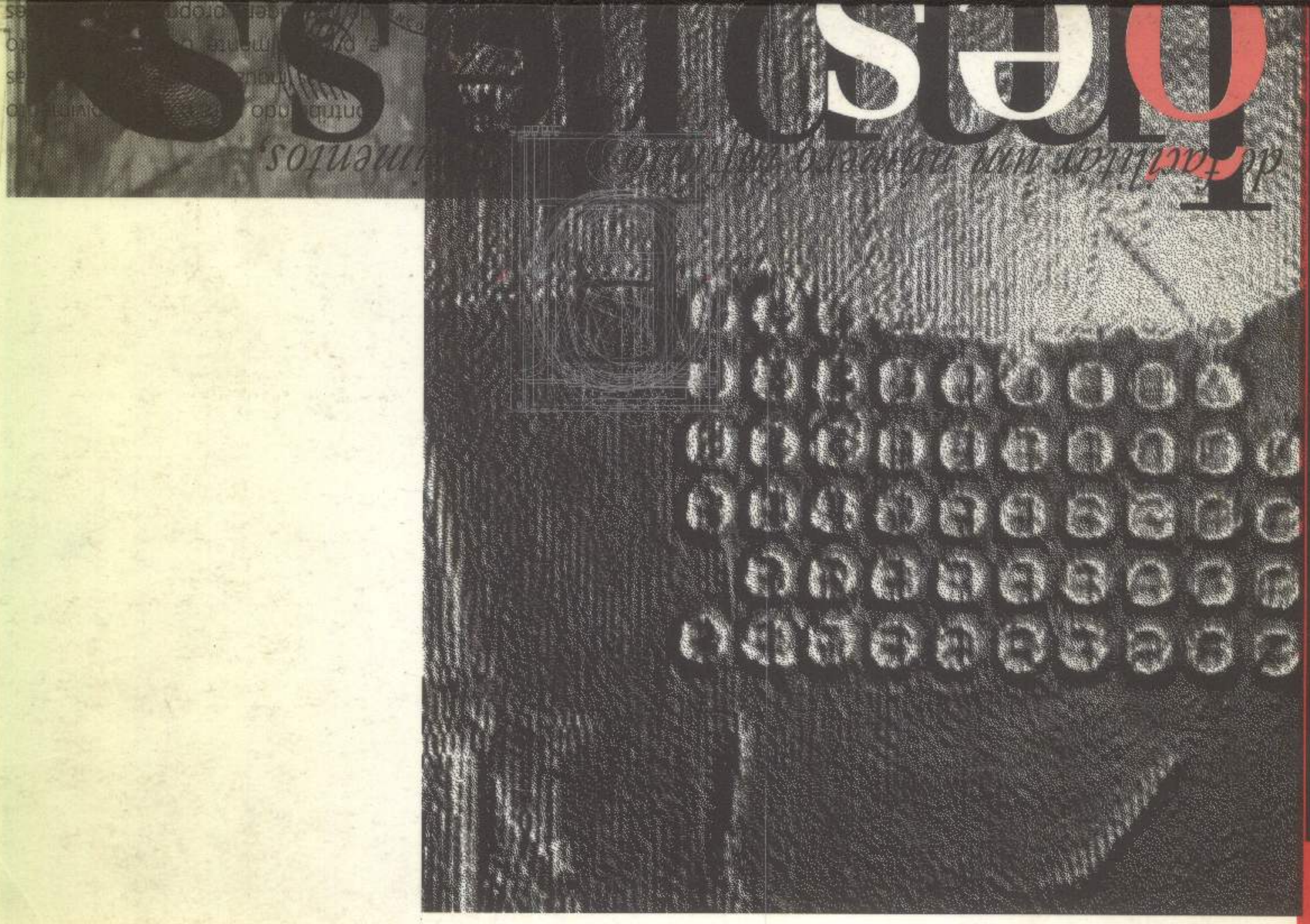
Apoio

Fotolitos
Postscript Artes Gráficas e Editora Ltda

postscript ,

Impressão
Gráfica Editora Aquarela SA

AQUARELA



Ao contrário do que possa parecer, as experiências apresentadas aqui são resultado de muita pesquisa — pesquisas práticas, mas assim mesmo pesquisa.

Porque, na verdade, a grande tr

os pr

fazer