

P.53  
1972



ESDI Escola Superior de Desenho Industrial

Trabalho de formatura:

Desenho de alfabeto como sistema de visualização integrada de uma empresa técnico-educacional.

O tipo e a configuração do environment atual.

Evangelina de Roche Lima Medina

José Nelson Medina

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1972.



8x1212N

P53  
1972



N.º de registro

luz. 4059/90

Senhora Diretora, Senhores Professores:

Nesse reencontro com a ESDI foi-nos útil em múltiplos aspectos. Saíndo do isolacionismo a que leva necessariamente a vida profissional nos moldes de autonomia em que a nossa vem sendo até então estruturada, permitiu-nos o diálogo com os companheiros, sendo extremamente enriquecedor o entrecruzar de experiências não apenas no plano técnico, mas da vida de vida, do desbravamento de caminhos nos difíceis inícios de definição profissional, aos sonhos e perspectivas de desenvolvimento.

Também o contacto com a Escola como entidade deflagrou a reflexão periodicamente necessário sobre a problemática ética e estética da profissão, bem como uma nova consciência da disciplina metodológica e relevância da pesquisa. Atitudes estas muitas vezes de difícil manutenção no turbilhão de soluções que se bem que corretas são tomadas sob tensões, na rotina da profissão.

Nesse escolhas: o tipo. Nosso sentimento em relação a ele: antropofágico sim, com tudo de paixão e sensibilidade que isto envolve. Tipo, existência física que é devorada pela cabeça - base que é do código de comunicação verbal, suporte do próprio pensamento, pelos olhos - Gestalt em que se fundamenta

todo um repertório visual -; pelas mãos -por suas qualidades táteis e plasticidade.

Nossa proposta: o tipo, o alfabeto, uma imagem corporativa.

Fixados os limites, adotamos uma abordagem globalizante do problema já que não diferenciamos os aspectos teóricos e práticos entendendo sim da exigência de uma constelação de informações que funciona como suporte e realimentação nos momentos decisórios.

Iniciamos indo de encontro a teóricos contemporâneos que nos orientaram na difícil compreensão da complexidade da configuração do atual pensamento.

Assim estudamos:

Marshall McLuhan - Os meios são as mensagens, em colaboração com Quentin Fiore, A galaxia de Gutenberg, Guerra e Paz na aldeia global, Os meios de comunicação como extensões do homem;

Norbert Wiener - Cibornético e Sociedade;

Umberto Eco - Obra Aberta;

Abraham Moles - Teoria da Informação e Percepção Estética;

Colaboradores da revista "Communication" - Semiologia dos objetos;

Herbert Read - Imagem e Idéia.

A pesquisa histórica e técnica tem como base a bibliografia que se segue foi exaustivamente abordada, tendo sido feita a síntese de seus aspectos de

maior relevância associadas aos objetivos perseguidos. A essa memória informativa acrescenta-se o levantamento iconográfico constituído de fotografias selecionadas de um total de trezentas e cinquenta registos bem como de textos com função ilustrativa que expressam o momento cultural que determina a estruturação visual do período analisado.

Typography/Basic principles, influences and trends since the 15<sup>th</sup> century - John Lewis.

Pioneiros da Moderna Tipografia - Herbert Spencer.

Crafts of the Weimar Bauhaus - Walther Scheidig.

Signs in action - James Sutton.

Elementos de Bibliologia - Antonio Houaiss.

Signet-Signal-Symbol - Walter Dierholm

Gramática Superior de Língua Latina - Ernesto Faria.

El arte de la escritura - Unesco.

Basic Typography - John R. Diggs.

Gramática Normativa de Língua Portuguesa - Rocha Lima.

William Morris - Giancarlo De Carlo.

Methods of Book Design - Hugh Williamson.

The Typographic Book - Stanley Morrison.

A sign system manual - Crosby /Fletcher-Forbes.

Grande Enciclopédia Delta Larousse.

Constructivism - origins and evolution -George Rickey.

Vision in Motion - Moholy-Nagy.

La révolution du Livre - Robert Escarpit.

Printed Ephemera - John Lewis.

Five Hundred Years of Printing S.H. Steinberg.

L'univers des livres - Albert Flocon.

The Typography of Press Advertisement - Kenneth Day.

História da Comunicação - Maurice Fabre.

A palavra escrita e sua história - Hernani Donato.

La escritura y el libro - O.'oise.

A escrita - David Diringer.

Teoría y Practica de la Tipografía - V.M.Siciliano.

Histoire du Livre - Svend Dahl.

O livro, o jornal e a tipografia no Brasil -1500/  
1822 - Carlos Rizzini.

Les arts au moyen age et a l'époque de la Renaissance  
ce - Paul L'Acroix.

Apresentamo. acido uma reportagem que testemunha o  
origem do alfabeto e acompanha as ocorrências tipo-  
gráficas em suas manifestações editoriais, jornalís-  
ticas e publicitárias com seu inter-relacionamento  
com as artes plásticas, a poesia e a literatura.

Após quatro anos de trabalho na Editora da Funda-  
ção Getúlio Vargas, iniciado em caráter de consul-  
toria, foi racionalizada a produção de seus dez pe-  
riódicos que apresentam uma tiragem mensal de oi-  
tenta mil exemplares, tendo sido igualmente siste-  
matizado o processo gráfico de realização de livros  
com um ritmo editorial médio de 75 títulos anuais.

Assumimos, outrossim, a responsabilidade integral do ciclo gráfico da revista "Conjuntura Econômica, o periódico de maior relevância nos meios financeiros e políticos do país, que com uma tiragem mensal de 40 mil exemplares, apresentando seis números especiais, anualmente, fecha sua redação no dia 5 de cada mês, circulando já nas bancas nos dias 23.

O questionamento das operações produtivas envolveu desde a normalização de originais, passando por seleção de papéis, fixação de formatos, estabelecimentos de tipologia, uso de características identificadoras de séries e colunas, sistemas de diagramação, até a orientação de recursos junto ao parque gráfico.

Esta sistemática operacional objetivou a redução dos custos editoriais assim como o estabelecimento de um padrão de objeto que alcançando uma unidade de acabamento criasse uma imagem corporativa a partir do processo mesmo de estruturação de produto, isto é, a forma como processo.

pretendemos agora estabelecer uma estrutura de visualização para a Fundação Getúlio Vargas.

A opção alfabética decorre do fato de estar já a redação F.G.V. definitivamente fixada, não apenas em nosso país como internacionalmente; também todos os órgãos integrantes da Instituição são caracterizados por siglas, bem como as escolas e as publicações dos diferentes setores técnicos. Igualmente a entidade

da Instituição como órgão técnico e de cultura encontra sua tradução mais expressiva no próprio veículo da linguagem verbal - a escrita - fundamento e condição de existência das sociedades civilizadas.

A abordagem estilística que associa os sinais a modelos resultantes da moderna tecnologia, está em correlação com o caráter da atuação da Fundação Getúlio Vargas, dirigida principalmente à Administração e à Economia bem como com as tendências das diretrizes da Entidade que fará construir em futuro próximo, na Praia de Butafogo, o maior centro de computação da América Latina.

O trabalho apresentado objetiva a realização de uma tarefa escolar tendo o caráter de um problema abstrato. Sua associação com a Fundação Getúlio Vargas visa a estabelecer limitações que permitam maior rigidez no equacionamento das opções de diretriz bem como na fixação de soluções.

Representa no entanto as bases de uma realização profissional onde as ocorrências objetivas e o desenvolvimento conjugado com os executivos e técnicos da Entidade desempenham papel de maior relevância.

É um projeto em processo onde cabe o recense e a abordagem da complexidade de uso que a vida da Instituição determina.

### Introdução

O alfabeto-signo proposto foi especialmente adaptado de um tipo existente para o Aeroporto Heathrow de Londres durante o início da década de 1960 por Colin Forbes e Mathew Carter, tendo sido desde então usado como um sucesso por outros designers para vários projetos públicos e privados. Como desenho de letra ele foi especialmente modificado para atender aos critérios funcionais de sinalização, o mais importante fato sendo a legibilidade e que o alfabeto não fosse sujeito a curto prazo a mudança de moda. A aparência física e a construção física do sistema de sinais não é apenas determinado por elementos gráficos de tipo e estilo, mas também pelo environment no qual vai atuar e pela função que se espera que desempenhe. Qualquer programa de sinais vai em última análise depender da qualidade dos detalhes bem como da aplicação uniforme e coerente.

### Terminologia

**Série** - coleção de todos os tamanhos ou corpos de um mesmo caráter tipográfico;

**Família** - conjunto dos caracteres cujo desenho, independente do corpo, apresenta as mesmas características

características fundamentais; a família compreende redondo, grifo, claro, negrito, largo, es traído, etc.

Fonte -conjunto das letras, sinais e espaços de um dado caráter em um único corpo.

Cerifa-horizontaI-inclinada-quadrada (com a mesma espessura da haste);

Olho -a parte superior do tipo que recebendo a tinta o efetivamente impressa;

Face -cada uma das superfícies que limitam o paralelepípedo que constitui o tipo.

#### Letter styles - estilo das letras

Eric Gill: "Letras são sinais para sons."

Existem hoje cerca de 10.000 estilos diferentes de alfabetos baseado na letra romana (incluídas aí as letras decorativas e as sombreadas), todas derivadas de seis famílias de alfabeto básicas.

A maneira sutil mas significativa de resolver a cerifa reflete a transição do design da letra, começando pelas formas de notação à pena, passando pelo entalhe até às formas mais geométricas adequadas à composição mecânica.

A família sem cerifa originariamente produzida em tipos de madeira para uso em grandes corpos para display.

As razões para tal variedade de desenhos de tipos

são históricas e funcionais.

Certas formas são adequadas a diferentes processos de impressão do papéis diferentes, outras são particularmente legíveis e fáceis de ler em blocos de textos, outras ainda se prestam mais ao display.

Old face - Tipo com tensão diagonal e cerifas inclinadas - ex. Plantin;

Modern - Tipo do séc. XVIII com tensão vertical, grande contraste de espessura de hastes e frequentemente com cerifas não inclinadas - ex. Bodoni;

Transitional - Tipos desenhados quando a mudança do Old face para o moderno estava se processando - ex. Baskerville;

Egyptian - Tipo do séc. XIX originalmente sem tensão e com cerifa quadrada - ex. Antique nº6;

Old style - Reminiscência Old face de meados do séc. XIX apresenta características Old e Modern - ex. Times New Roman;

Sanserif - Tipos sem tensão nem cerifa, também conhecidos como grotescos - ex. Futura.

#### A forma das letras

Todo alfabeto ocidental compreende dois alfabetos distintos: a caixa-alta e a caixa-baixa cujas letras às vezes apresentam a mesma construção e outras vezes apresentam estrutura bem diferente,

Um alfabeto sem cerifa parece ser uma escolha natural dada a dificuldade colocada pela letra cerifada na organização de um sistema para especificar o espaçamento e agrupamento de letras.

As cerifas tendem a criar espaços internos bem abertos e fazer o layout de palavras com o espaçamento menos determinável por meios mecânicos do que as letras sem cerifas.

Sete tipos de cerifa usados com frequência em sinalização:

Grotesco, Futuro, Gill Sans, Unívers, Folio, Helvético, Standard.

O alfabeto desenhado por Herbert Bayer durante seu período como instrutor de Bauhaus (1925 a 1928) se dirige a uso em display e apesar de não ter nome é geralmente referida como Contour sombra.

Em 1916 Edward Johnston foi encarregado de desenhar uma fonte para uso exclusivo do Underground de Londres. Apesar de originalmente produzida como um tipo para cartazes ele se mostrou ideal para finalidades de sinalização e ainda está em uso hoje no Sistema de Transporte de Londres.

Um alfabeto desenhado por Negus e Negus para a Exposição Internacional de Construção de 1969 - o Componee - tem como tema a coordenação de componentes matrizes de construção.

Já o itálico é um rival independente da fonte romana.

#### As proporções das letras

Todas as maneiras podem variar na maneira como são construídas - em espessura, em contraste de hastes e em proporção entre traço e forma contida. A esta variação chama-se peso ou cor. Alguns tipos de impressões são apresentados em vários pesos, frequentemente tendo sido desenhados como famílias de tipos. Isto é o caráter apresenta o mesmo design fundamental mas o alfabeto pode ser encontrado em uma larga variedade de pesos.

Ex. de escala de pesos:

clara extra condensada - média extra condensada  
clara condensada - média condensada - preta condensada  
clara - média - preta - extra preta  
média expandida - preta expandida - extra preta expandida.

#### Letras usadas em display e em sinais

Na escolha de um tipo para sinalização a legibilidade é de maior importância; o tipo deve ser simples em estilo e forma, as proporções devem ser as normalmente utilizadas e portanto facilmente reconhecíveis e o peso deve ser o suficiente para ser efetivo quando visto à distância.

### O tipo Airport

O Aeroporto é baseado no tipo Standard no qual foram feitas as seguintes modificações: as letras foram simplificadas, os ângulos dos terminais das hastes foram tornados verticais ou horizontais, a altura X foi aumentada em relação às maiúsculas, hastes ascendentes e descendentes, e o peso do Aeroporto é um tom entre as versões média e preta do Standard.

### Sistema de unidades de medidas

O sistema de medidas tipográfico se refere ao suporte metálico sobre o qual a letra propriamente dita ou olho de tipo está entalhado. Usa-se o sistema Didot no Continente e o sistema Paica na Grã-Bretanha e Estados Unidos.

Em alfabetos usados como signos e apresentados em tamanhos grandes, a fotografia é o mais econômico e adequado método de ampliação, abandonando-se assim os sistemas de medidas tipográficas.

Para a sinalização do Aeroporto de Londres usou-se uma escala de unidades apropriadas para todo o sistema de sinalização - aplicável não apenas nos tipos mas também às máquinas e aos próprios painéis.

### Letra, palavra e linha - espaçamento

Se bem que em matéria de espaçamento a percepção e experiências humanas não possam ser superadas é necessário um método standard quando se trata de

um conjunto de ocorrências de palavras e fim de se manter uma uniformidade de apresentação.

A unidade de medidas propostas para a construção de letras é a mesma para o espaçamento entre letras, entre palavras e entre linhas.

Uma tabela estabelece o método de espaçamento em todas as permutações de letras para o alfabeto Alport.

#### Espaco de margens

A margem à esquerda da primeira letra da legenda é a metade da medida do módulo quadrado que constitui a base de proporção dos painéis.

Deve haver um espaço maior na base do que na cabeça da legenda, se uma letra, figura ou símbolo aparece em um quadrado individual, mantendo-se o alinhamento horizontal e centraliza-se a figura.

#### Medidas dos painéis

Um layout modular mostra 25 permutações de painéis em uma escala. O módulo adotado para os painéis é o quadrado o que significa que os painéis podem apresentar-se quadrados ou retangulares dependendo das relações dimensionais do sentido e número de repetições do módulo.

#### Tamanho das letras

O tamanho das letras num sistema de sinalização de

pende da distância em que se espera que sejam lidas, do environment e do grau de iluminação do local.

#### Tamanho das mensagens

As dimensões escolhidas para os painéis dependem da legibilidade e colocação. Em essência, no entanto é o tamanho do tipo e o comprimento da mensagem que determina a escolha de tamanho do painel.

#### A seta

O alfabeto Aeroporto tem dois tipos de setas, um dos quais especial para o sistema de sinalização e que omo o resto do alfabeto é modulada no mesmo sistema de unidades e tem a mesma altura das maiúsculas e será sempre colocada num módulo quadrado.

#### Layout tipográfico

Diversidade de layouts de linhas deve ser evitada em sistemas porque requerem decisões individuais de design que dificultam a manutenção da uniformidade de esquemas. Há, porém, certos princípios elementares ysando técnicas e escalas de layout que permitem ênfase e grau de importância visual que devem ser fixados.

#### Layout de painéis

Pictogramas, numerais, setas ou figuras devem submeter-se a mesma disciplina de escala de unidades de medidas e dos módulos quadrados de painel sendo conside

radus da mesma forma que outros quaisquer elementos do alfabeto.

Há dois métodos propostos de incorporar símbolos na área do painel:

- 1) - conferir ao símbolo um quadrado modular e tratá-lo como uma adição à área de mensagem;
- 2) - inserir o símbolo no layout tipográfico, tratando-o como a primeira letra ou palavra de uma linha de mensagem adicional e eninhá-lo na mesma margem dos tipos.

#### Combinação de painéis

Deve-se estruturar um sistema modular de painéis bastante flexível para acomodar grande número de variações. Os painéis devem-se combinar apenas quando houver uma razão funcional específica para tal

#### Símbolos

A razão para o uso de símbolos num programa de revelação é como substituto de palavras ou frases descritivas ou para superar o reconhecimento visual e os problemas de identificação de línguas estrangeiras desconhecidas.

Como uma recomendação geral, no entanto, as palavras são frequentemente mais comunicativas do que uma representação abstrata. O fator realmente positivo num símbolo é quando ele é universalmente reconhecido como uma seta, a cruz vermelha, etc.

### Classificação de sinais

Direção

Identificação

Informação

### Código de cores

A cor é frequentemente necessária para ajudar a diferenciar uma categoria de informação de outra, para agir como ênfase de um layout tipográfico ou mesmo para ser aplicada por razões decorativas para colocar cor no environment.

### Localização e fixação de painéis

É a aparência total que dá coesão ao esquema.

Ao delicado equilíbrio entre as relações visuais e os problemas de fixação física dos painéis é acrescentado, pela necessidade de boas linhas de visões, isto: a distância e ângulo dos quais os sinais devam ser vistos e suas posições em relação ao observador e sua destinação ou ponto que ele precisa identificar

Fixação:

### Especificações, reprodução e materiais

É sempre preferível que a arte final seja apresentada no mesmo tamanho que o sinal requerido, não devendo ser nunca menor do que um quarto do tamanho real. A escolha de materiais é determinada pelo custo, função, aparência, durabilidade e manutenção.

### Organograma

É aconselhável afeitura de um organograma para o desenvolvimento técnico coordenado do trabalho bem como para as especificações de prazo e relacionamento com o cliente.

### Regras de estilo tipográfico

É aconselhável estabelecer padrões para problemas como:

espacejamento de palavras, quebra de palavras, parágrafos, uso de maiúsculas, ortografia, numerais, datas, titulação, pontos, vírgulas, parênteses, etc.

### Programas de sinalização

Existem alguns programas de sinalização elaborados por competentes profissionais já em uso com sucesso.

O impacto da eletrônica na comunicação visual está alterando a estrutura física e tradicional das letras - isto é claramente notado em alfabetos produzidos especialmente para leitura eletrônica, em alguns que por exemplo, ou concebidos para reprodução por tipos catódicos para a televisão.

Um desenvolvimento paralelo está ocorrendo em alfabetos construídos em relação à fonética, isto significa que o reconhecimento das formas das letras como símbolos em si mesmas está também realizando uma contribuição radical e no futuro afetará pro

fundamente no seu vocabulário visual.

Alfabeto Alfa BP - desenhado por Adrian Fritiger em colaboração com Crosby/Fletcher/Forbes para BP apresentando duas versões: clara e preta.

British Rail - designers: Trinneir, Calvert & Associados;

O alfabeto foi tirado de um tipo existente onde alguns detalhes foram modificados e o desenho da letra é agora conhecido como "Rail Alphabet".

O alfabeto foi desenhado em duas versões: positiva e negativa com as necessárias correções óticas.

Schiphol Airport, Amsterdam - designers: Total Design (1965).

Foi selecionado o alfabeto Standard utilizado tal e qual, criando-se um sistema de organização de painéis. O único símbolo adotado foi a seta.

Queen Elizabeth 2 - Trans-Atlantic Liner - designer Crosby/Fletcher/Forbes.

A letra selecionada foi a versão clara da Helvética que ocorria em painéis de fórmica preta.

University of Essex - designer - James Sutton.

Foi utilizado o alfabeto Airport e em adição ao desenho standard foram produzidas uma versão estencil e uma versão outline.

International Business Machines - I.B.M. - designer Paul Rand.

Foi designado um logotipo, um alfabeto associado e o sistema de sinalização. Linhas de tipo unidas com chave e linhas que estão relacionadas ao logotipo IBM e assim formam as bases de todo o sistema de layout.

Olimpíadas do México 1968 - Designers-Lance Wyman, Peter Murdoch e Eduardo Terragas.

O programa de sinalização é baseado principalmente em pictogramas e logotipos e talvez o aspecto mais interessante do sistema seja o uso de símbolos, em conjunção com postes e display de rua especialmente desenhados.

Departamento de Planejamento da Cidade de Nova York - designers: Unimark International.

O tipo selecionado foi o Helvetia de peso médio usado apenas na caixa-alta ou CA. combinada com CB. dependendo da categoria de informação.

Blue Circle Group-designer FHK Henrion.

O tipo usado neste esquema é um dos quatro tipos desenhados especialmente para o Blue Circle Group.

## CONSTRUTIVISM-ORIGINS AND EVOLUTION

George Rickey

Studio Vista Ltda.

Londres 1967

### A Bauhaus e o construtivismo entre guerras

A Bauhaus foi criada sob a direção de Gropius em 1919 em Weimar como uma "Corporação de artesãos sem distinção de classe", o que significava sem distinção entre artista e artesão. Gropius breve indicou Kandinsky, Klee e Feininger para pintura, Gerhard Marcks para escultura, Oskar Schlemmer para teatro, Marcel Breuer para arquitetura, Herbert Bayer para artes gráficas e para o Curso Fundamental Johannes Itten, mais tarde substituído por Josef Albers e László Moholy-Nagy. Todos exploraram técnicas, ferramentas e materiais, bem como idéias expressivas. As teorias de De Stijl foram introduzidas numa atmosfera já receptiva em Weimar, através das visitas de Van Doesburg em 1921, que fundou uma seção "De Stijl" na cidade, mas não foi bem vindo por Gropius na Escola. As idéias construtivistas penetraram principalmente através de Moholy-Nagy e exerceram considerável influência nos estudantes. A Bauhaus publicou os ensaios de Mondrian de "De Stijl" em 1925 e "O Mundo não objetivo" de Malevich em 1927. As cores primárias tornaram-se uma característica da Bauhaus, sendo que o corpo docente e os estudantes se prepararam para uma estética da máquina.

As duas principais correntes da arte não representativa - Holandesa e Russa - encontraram-se e emergiram na Escola Alemã e uma vez absorvidas no currículo foram, nos 15 anos seguintes, propagadas através do mundo.

A reação ávida da Bauhaus aos Russos e Holandeses e a rápida assimilação de ambos, mostrou que similaridades excediam diferenças. A proclamação da Bauhaus em 1919 dizia "Domínio de seu ofício é essencial para qualquer artista"; ela não mencionava design ou teoria. Mas em 1924, ela se tornou mais proletária e mais doutrinária: "Treinamento manual em oficinas ativamente comprometido com a produção, associado com sólida instrução teórica nas leis do design." Um vocabulário visual foi também adotado: "Vermelho... evoca em nós sentimentos diferentes do azul ou amarelo (cores de De Stijl) formas arredondadas falam diferentemente das pontudas ou denteadas." Kandinsky planejou para os candidatos à Bauhaus um questionário com um triângulo, um quadrado e um círculo para serem preenchidos de vermelho, azul e amarelo, e depois a escolha da cor tinha que ser explicada.

Josef Albers, professor de desenho, design e cor na Bauhaus, foi o maior pedagogo da estética construtivista. Em 1920, depois de treinamento acadêmico em Berlim, Essen e Munich, Albers, com a idade de 32 anos iniciou o Curso Fundamental, como estudante, sob

a orientação de Itten.

Quando Itten deixou a Bauhaus em 1923, Albers e Moholy-Nagy foram convidados para assumir o curso fundamental juntos. A esse respeito palavras de Albers: Se um denominador comum pode ser encontrado para os três ensinamentos - Itten ensinou por 4 anos, Moholy por 5 anos, eu por 10 anos - todos três aspiramos pelo desenvolvimento de um idioma visual novo, contemporâneo.

E isto, com o correr do tempo, levou de uma ênfase na expressão pessoal e representação gráfica e pictórica individualista do material, para um uso mais racional, econômico e estrutural do material em si. Levou ao reconhecimento de, junto à sua aparência exterior (matéria) nas capacidades íntimas e potencialidades práticas, a uma apresentação mais impessoal. Ou, em termos pictóricos, da colagem à montagem.

Albers fez um poema sobre a palavra design:

**Design é**

planificar e organizar, ordenar, reletar e controlar  
em resumo abarcar

todos os meios opostos à desordem e ao acidente

além do mais ele significa

uma necessidade humana

e qualifica

o pensamento e ação do homem.

Apesar de não ser da primeira geração de Construtiv-

vistas, Albers logo reconheceu sua importância e se tornou seu intérprete. Ele era um professor austero e ao mesmo tempo fundamentalmente humanista.

"É tempo de advogar novamente um aprendizado passo a passo que promova o reconhecimento do interior e de através da experiência, e uma avaliação resultante da comparação... o crescimento (de habilidade) não é apenas uma experiência extremamente excitante, ele é inspirador e portanto o mais poderoso incentivo para intensificar a ação, para desenvolver a investigação, para aprender através da prática consciente. Finalmente, ensinar é uma questão não de método mas de coração.

As idéias da Bauhaus foram sintetizadas de Alfred Barr do Museu de Arte Moderna de Nova York: em estética "ela preencheu o vácuo entre o artista e o sistema industrial... quebrou a hierarquia que separava as "belas artes" das "artes aplicadas"; em pedagogia "diferenciou o que pode ser ensinado (técnica) e o que não pode (invenção criativa) e uniu o melhor número de artistas e talentos do que qualquer outra escola de arte de nossa época"; em arte "desenvolveu uma nova e moderna categoria de beleza."

Apesar do fato de terem as idéias da Bauhaus frutificado nas escolas de arte e no ensino politécnico dos Estados Unidos, Inglaterra, e na Alemanha depois da guerra, elas não causaram virtualmente nenhuma in-

pressão no treinamento artístico na França, Itália ou Espanha. No entanto, o pensamento Construtivista, o design da Bauhaus e uma estética despojada e a máquina foram difundidos em todos os níveis de cultura visual na Europa, América e regiões industrializadas do Oriente, da arquitetura oficial aos objetos de uso doméstico produzidos em massa, do requintado design de livros à paginação das publicações populares.

Quatorze anos após a fundação da Bauhaus ela foi fechada em 1933, condenada como uma perigosa fonte de pensamento independente e arte degenerada.

Na época em que os camisas marrons de Hitler forçaram o fechamento de suas portas, parte dos membros da Bauhaus já havia dispersado, espalhado suas idéias inicialmente na Europa e depois na América, sendo que no Novo Mundo a posição Construtivista foi principalmente difundida por eles.

Max Bill - Estudou na Escola de Artes Aplicadas de Zurique e arquitetura na Bauhaus; cofundador da Escola de Ulm onde foi reitor de 52 a 56; idéias propagadas em sua visita ao Brasil e Argentina, com uma exposição em S. Paulo (51) pintura e escultura na temática na arte. Prática arquitetura em Zurique.

## CRAFTS OF THE WEIMAR BAUHAUS

Walther Scheidig - fotografias de klaus G. Bayce

Reinhold Publishing Corporation N.Y  
Studio Vista Londres 1919/1924

No mês de maio de 1919 Walter Gropius lançou um manifesto e apresentou os princípios e programas da Bauhaus. Era intenção de Gropius combinar o treinamento prático de oficina com o desenvolvimento da compreensão de materiais, cor e forma. Ele levava em consideração o ser humano integral, de um lado como artesão que conhece seu trabalho a partir dos materiais básicos e das ferramentas, e, de outro lado, como um artista criador.

O problema arte x máquina foi inicialmente colocado na Inglaterra, levando a experiências de definição da arte de um ponto de vista sociológico ao invés da antiga aproximação filosófica e estética.

William Morris fundou uma associação que, sob a orientação de artistas produz pinturas, entalhes, mobiliário e utensílios de metal feitos por artesãos. Ao contrário da idéia de Morris de a arte ser importante apenas se todos puderem gozar dela, sua oposição ao uso da máquina e à produção em série, levou seus artigos feitos à mão e serem exclusivos dado seu preço elevado. Seu grande mérito foi estimular o bom design em objetos de uso cotidiano, tendo o exemplo aos produtos de sua associação penetrado - contra a intenção inicial de Morris - na produção em massa.

A Deutscher Werkbund foi fundada em 1907 sob a instigação de Hermann Muthesius. Visava unir "artistas, artesãos, experts e empresários, tendo em vista a melhoria da produção através da colaboração da arte, indústria e ofícios, através de treinamento, publicidade e a formação de um front unido. Breve a Werkbund se tornou um fator importante na vida cultural da Alemanha. Nela coexistiam as três principais tendências artísticas da época: a visão funcional, aspirando a um desenho limpo e apresentando reminiscências do estilo clássico; o Jugendstil, e, uma corrente reacionária imitando o estilo de 1820-1840.

A Werkbund não desenvolveu um estilo próprio.

Gropius pertencia ao grupo funcionalista da Werkbund, não dependendo de influências clássicas. Trabalhou de 1907 a 1910 como assistente no escritório de Peter Behrens durante o projeto para a A.E.G. Aí seu interesse se foi conduzido para a arquitetura industrial e para o industrial design. Aí também conheceu Adolf Meyer que se tornou seu colaborador e assistente por 15 anos. Com seu primeiro trabalho, a Fábrica Fagus, desenhada com Meyer em 1911, Gropius criou o protótipo do edifício honesto, usando alumínio e vidro. Para Gropius, Meyer representava o ideal de que se tornou o tipo de homem da Bauhaus: ele tinha sido conduzido para a arquitetura e técnicas de construção depois de um treinamento como artesão e sua forte personalidade tinha

sido moldada por uma doutrina religiosa-filosófica (Meyer era teosofista).

Em 1913 Gropius colocou pela primeira vez os fatores sociológicos e éticos na arte criadora: "A arte das décadas passadas são destituídas de um enfoque moral e portanto da condição essencial para um desenvolvimento frutificador." Termina seu artigo dizendo que quanto mais o espírito da época se expande, ultrapassando todos os obstáculos, mais nas suas atividades se refletem numa imagem comum. Em 1918 artistas em Berlim fundam o "Novembergruppe", onde Gropius toma contacto com os pintores: Lyonel Feininger, Otto Mueller, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Christian Rohlf, os escultores Rudolf Belling, Gerhard Marcks e os arquitetos: Otto Bartning, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig e Bruno Taut.

Em 1919 Gropius apresenta o programa da Bauhaus, que se constitui da combinação da Academia de Belas Artes e da Escola de Artes e Ofícios com um novo Departamento de Arquitetura.

Isto significava o uso dos prédios das duas escolas e do staff da Academia.

Gropius apresenta a sugestão da fusão das Escolas no Grão Buque em Weimar, em 1916, e apresenta um memorando em que aspira à "uma comunidade de trabalho feliz como as que existiam de uma maneira ideal nas lojas maçônicas da Idade Média" e onde o artio-

ta série treinado "no conhecimento dos mais poderosos meios de produção moderna, a máquina, de simples ferramentas ao mais especializado equipamento."

Finalmente submeteu o estatuto da nova Escola e fez as primeiras nomeações oficiais: Max Thedy, Walther Meun, Richard Engelmann e Otto Frehlich como antigos professores e Lyonel Feininger, Johannes Itten e Gerhard Marcke como novos.

A fusão das duas escolas não apenas confirmou a idéia de Gropius da supremacia da Arquitetura, como também permitiu organização. A Escola de Artes e Ofícios tinha a sua disposição fundos de várias fontes bastante substanciais e também vagas que permitiam a Gropius fazer novas nomeações, sendo os professores contratados homens com uma visão do mundo despida de tradição, mentalidade aberta, e dispostos a experiências.

A atmosfera intelectual da Alemanha depois da guerra precisa ser lembrada. À juventude, vinda dos campos de batalha, foram oferecidas muitas doutrinas de salvação. Itten era um seguidor do Mazdeísmo, baseado nas doutrinas de Zoroastre, e influenciou muitos estudantes, formando um grupo obcecado pela doutrina. O curso preliminar, sob a orientação de Itten, incluía estudos de dietética, exercícios de respiração, treinamento em meditação, estudos de minerais, plantas e animais. Meditação e contemplação sobrepunham a percepção pelo sentido e pelo cérebro. Aceitação ou recusa do

tais idéias tornou-se um argumento que poderia decidir a admissão ao curso fundamental de Itten e portanto a própria Bauhaus. A posição de Itten se fortaleceu e a chegada de Gertrud Grunow que praticava também exercícios de meditação em seus Estudos de Harmonia.

No entanto o curso fundamental transcorria sem dificuldades especiais graças a enorme experiência de ensino de Itten.

Gropius nomeou o jovem artista Berlimense George Muche assistente de Itten no curso fundamental. Extra oficialmente entretanto Muche trabalhou como Formmeister na oficina de tecelagem. Gerhard Marcks era o Formmeister de cerâmica. O isolamento provocado pela distância da escola livrou a oficina dos embates ideológicos e não foi por merecedores os primeiros desenhos de Bauhaus para a indústria saíram desta oficina. Desenvolveram um tipo de material que a altas temperaturas produzía uma textura dura dispensando o esmalte. Este material tornou possível liberar o desenho possibilitando bordas duras como metal e com este processo Otto Linding desenvolvia suas bordas convexas. Em 1920 Gropius convidou Oskar Schlemmer para trabalhar na Escola. Schlemmer tinha ido a Weimar negociar a publicação de seu trabalho gráfico no anuário "utopia", preparado por Johannes Itten e Dr. Bruno Adler. Klee foi para Weimar na mesma época. Feininger não era Formmeister de nenhuma oficina e

pecial. A oficina de madeira estava sob a direção pessoal de Gropius. Se bem que Gropius como arquiteto tendesse para um desenho arquitetônico cubista e cubilíneo, aceitava formas fantásticas e mesmo cubistas, com o intuito que demandassem um alto grau de habilidade técnica, permitindo que seus alunos e professores se expressassem livremente acreditava na importância do treinamento da personalidade integral como base de uma futura comunidade de trabalhadores criadores.

Aprendizes do primeiro ano como Albers, Dreier, Bogler, Lindig, Schaper, Joost Schmidt e Stolzi justificavam a esperança de Gropius de não haver mais divisão entre *Fachmeister* e mestres técnicos em poucos anos. Ele esperava ter gente disponível com ambas as faculdades igualmente desenvolvidas.

Em 1921 foi dissolvida a união das duas escolas que haviam constituído a Bauhaus e a Academia de Belas Artes foi reaberta como uma instituição independente.

Também em 1921 o pintor holandês Theo van Doesburg foi para Weimar. Ele era membro do Grupo "De Stijl" que publicava um jornal do mesmo nome desde 1917. Em oposição à Bauhaus, Van Doesburg estabelece um estúdio de treinamento particular e publicamente denunciava a Escola de Gropius em seu jornal De Stijl, identificando a totalidade do estabelecimento com a perspectiva monocêntrica-budista que prevalecia no curso fundamental. A oposição de van Doesburg foi uma tarefa fácil devido a dis-

crepência entre o currículo planejado por Gropius e a realidade prática do ensino de Itten, Guche e Schryer. Muitos alunos da Bauhaus tornaram-se seguidores de Van Doesburg.

Em 22 Van Doesburg organiza um congresso de dadaístas e construtivistas em Weimar, com a presença de Hans Arp, Max Burchartz, Hans Richter, Tristan Tzara, El Lijitzky, Moholy-Nagy, Alfred Kemeng e Cornelio Van Eastere.

Internamente Gropius estava ansioso para cortar a influência de Itten, para o público queria demonstrar um melhor senso de realidade se bem que não desejasse substituir um dogmatismo por outro (como seria a posição de Van Doesburg).

Nomeia Kandisky para o Conselho de Professores e realiza alterações na organização das oficinas iniciando também uma espécie de extra curso fundamental "Estudo de Materiais", conduzido não oficialmente por Joseph Albers. Kandisky torna-se formador de murais, Schlenker de escultura e pedra e madeira, Klee de vitrais, Carl Zankert e Feininger trabalham juntos nas oficinas de gravura em metal e litografia tendo as oficinas de tecidos e cerâmica permanecido inalterados.

Estas medidas reduziram a influência de Itten porém a oposição de Van Doesburgo recrudesciu.

Gropius então nomeia para o Conselho de Professores Leslie Moholy-Nagy, editor de jornal avant-garde M.A. Sob

o título "Construtivismo Proletariado", Nagy escreveu: "Construtivismo é socialismo visual. Este é o nosso slogan: tecnologia-máquina-socialismo."

A sugestão de Gropius ao indicá-lo para a Bauhaus parecia uma escolha óbvia. Construtivismo, funcionando como uma ponte entre o trabalho técnico e arquitetônico por um lado e pintura e escultura de outro, foi bem recebida na Bauhaus especialmente quando representado por um artista aberto a todas as tendências e desvinculado de um único dogma.

A saída de Itten, provocada pelas limitações impostas pela reorganização da Escola e a chegada de Moholy-Nagy foram momentos decisivos na vida da Bauhaus.

Nagy encarregou-se do curso fundamental e da oficina de metal, compreendendo desde o início a relação entre design criativo e produção industrial, bem como visualizando a futura importância da Bauhaus, suas tendências e idéias.

O governo da Turingia solicitou de Gropius um balanço de seu trabalho, através de uma grande exposição em 1923.

Pressionado pelos estudantes que trabalhando com George Muche estavam ávidos por ver seus desenhos para uma unidade de habitação familiar construída, Gropius concordou com a execução da Versuchshaus em Horn colocando Adolf Meyer para supervisioná-la. As oficinas de madeira, tnelagem, cerâmica, metal e pintura mural projetaram o interior. Pela primeira vez este tra

balho harmónico com conjunto de personalidades muito diferentes tornou óbvio o que seria a finalidade característica da Bauhaus.

As oficinas tinham-se tornado eficientes depois de sua organização e começaram a fazer design para a indústria e a usar materiais pre-fabricados.

A exposição transcorreu de 15 de agosto a 30 de setembro de 1923.

O trabalho alheio ao ensino da escola foi exposto pelos "masters" e "journeymen" no Strathisches Landesmuseum onde sob o tema "Arquitetura Internacional" Gropius demonstrou que a nova maneira de construir era uma posição não de grupos mas de toda a Europa. As ideias de Gropius sobre a casa do futuro foram expostas quando ele mostrou modelos pré-fabricados e variando com combinações diferentes.

Uma "Semana Bauhaus" abriu a exposição. A conferência de Gropius sobre "Arte e Técnica", uma nova Unidade foi seguida por palestras de Gud e Kandinsky, a performance do "Balé tridimensional" de Schlemmer e o "Cabaré Heterociclista" da Bauhaus. Houve mostras de filmes científicos em câmara lenta. As seções musicais foram particularmente brilhantes e incluíam a primeira apresentação da composição de Hindemith do "Casinista" de Rilke, a performance original das seis composições para piano de Ferruccio Busoni, o Concerto Grosso de Krzak conduzido por Hermann Scherchen e a segunda apresentação na Alemanha da História do Soldado de

Stravinsky que compareceu pessoalmente.

O material publicitário da exposição, cartazes e cartazes e cartas todos mostravam a influência do funcionalismo que as tendências construtivas de Moholy Nagy tinham introduzido na Bauhaus.

Seguindo a sugestão de Nagy foi projetado o livro "Stylische Bauhaus in Weimar, 1919-1923" um documento da exposição. Com encadernação de Herbert Bayer, layout de Nagy, texto de Gropius, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy e Schlemmer, o livro foi um marco na produção de livros.

Feininger produziu maravilhosas folhas de rosto, índices e impressos em litografia para os quatro trabalhos da "Bauhausdrucke".

O tipo desenhado por Herbert Bayer "Univercal" ou as letras para estencil criadas por Joseph Albers são muito próximas das folhas de rosto de Feininger do que certas folhas de rosto dos desenhos de letras futuristas e dadaístas.

Desenho e emprego do tipo expressando individualidade artística e clareza ao mesmo tempo é típico do que o desenho da Bauhaus passou a significar.

Durante a exposição de Weimar a nova tipografia da Bauhaus chamou atenção como base para produção em série tendo o Estado de Turingia contratado Herbert Bayer para desenhar notas bancárias.

Moholy-Nagy preferia trabalhar com vidro. Introduziu o estudo do vidro na oficina de metal estimulando ex

experiências de combinar dois elementos em luminárias surgindo daí os primeiros globos para iluminação. Na oficina fizeram-se experiências de design de eboles de chá que provaram ser bons modelos para a produção em massa.

O período posterior à exibição, de 1923 a 24, tornou-se o mais fecundo da Bauhaus. Todas as oficinas desenvolveram uma clara concepção de desenho industrial.

A ideia de Gropius de convocar artistas independentes como formositor e desta forma influenciar a personalidade integral do estudante demonstrou sucesso.

Mas a eleição de um governo de direita, apoiado pelas críticas dos reacionários e pela inveja dos artistas de Weimar, reacendeu os ataques a Gropius e à sua "entredal do socialismo".

Após de contemporizar, Gropius sugeriu dirigir as oficinas para a produção comercial objetivando reduzir custos, sendo que no futuro o Estado se responsabilizaria apenas pelo edifício da escola e por um pequeno staff. Gropius queria ganhar tempo, tempo para trabalhar -solidificar a posição da Escola junto a opinião pública que começava a compreender as novas necessidades do desenho industrial.

Só aí então ficou óbvio o enorme trabalho realizado em Weimar. A Bauhaus contribuiu grandemente para a emergência do desenho industrial.

Sinais de segurança e sinalização de tráfego

Sinais de segurança e sinais de tráfego ocupam o primeiro lugar na hierarquia dos signos. Sua uniformização em nível internacional é urgente.

Sinais de segurança

- 1 - prevenção de perigos gerais: incêndio, produtos técnicos, explosões e radioatividade;
- 2 - prevenção de acidentes de trabalho: carga suspensa, proteção dos olhos, proteção dos órgãos respiratórios, proteção da cabeça, proteção das mãos, proteção contra substância corrosiva, etc.;
- 3 - informação sobre impedimentos pessoais: surdo, inválido, surdo-mudo, cego.

Sinais de tráfego

É essencial que o sinal ofereça a quantidade máxima de informação que seja clara e facilmente reconhecível mesmo em alta velocidade ou com má visibilidade.

- Projeto da Convenção Mundial (Genebra 1949)
- Congresso Internacional de Tráfego (Washington 1961).



## LINGUAGEM PICTOGRÁFICA

Número Imagem Signo

### Das sinais numéricos ao signo

Os sinais que utilizamos e nossa maneira de escrever os números são o resultado de um longo desenvolvimento.

Apesar de com 10 sinais podermos escrever não importa que número, o mundo técnico moderno exige um sistema ainda mais simples. Do telex ao computador eletrônico, o equipamento atual é acionado pela corrente elétrica.

A melhor solução técnica para estes instrumentos não é o "sistema decimal", mas o "sistema binário", que utiliza apenas dois sinais: 1 significando "corrente" e o 0 significando ausência de corrente. A adoção de computadores nas ciências, comércio e indústria teve como consequência além do abandono do sistema decimal em favor do binário, a necessidade, para a leitura de textos impressos, do uso de letras que podem ser decodificadas pela máquina.

Assim foi desenvolvida a CMC7, uma escrita que pode ser lida magneticamente. A OCR-A e OCR-B são escritas que graças a sua forma simples e fácil de discernir pode mesmo ser lida ópticamente pela máquina.

### Da escrita ao signo

Nos Jogos Olímpicos de Tóquio, do México, na Expo-

sição Universal de Montreal novos passos foram dados em direção a uma linguagem pictográfica internacional desenvolvida segundo considerações estéticas e semânticas.

#### Signos que se explicam por si mesmos

Os sistemas de signos ditos ergonômicos caracterizam os indicadores e elementos de comando de diversos instrumentos e máquinas. Ex.: símbolos de equipamento eletrônico de processamento de dados da Olivetti (Maldonado-Gui Bonsiepe).

- Jogos Olímpicos de Tóquio 1964 - estilização individualista de ênfase ao movimento;
- Jogos Olímpicos do México 1968 - representação de uma parte para simbolizar o todo: um detalhe característico traduz uma categoria de sport;
- Jogos Olímpicos de inverno de Grenoble 1968 - ilusão de movimento de efeito cinematográfico obtido por novos meios gráficos;
- Sojporo 1972 - simplificação de silhuetas acentuando movimentos típicos de diferentes esportes;
- Jogos Olímpicos de Munich 1972 - elaboração de trama rigorosa.

Tanto nos Jogos Olímpicos como as Exposições Universais desenvolveram uma linguagem pictográfica para informação do público (banheiro -homens, mulheres; correio, telefone, informações, ônibus, trem, socor-

ros urgentes, restaurante, escafo, policia, bagagem, é permitido fumar, é proibido fumar, não entre, crianças perdidas, etc.)

### Transmissão ideográfica de informação

Sistema de bandeiras utilizado na navegação marítima.

### A MARCA COMO UM LEITMOTIV CULTURAL

Reuniões, Instituições, Comunidades, Ciências, Belas-Artes, Teatro, Música, Esportes,

Exposições, Congressos, Feiras de amostras, Instituições oficiais e Organizações culturais desenvolvem sua apresentação ao público, isto é, sua imagem, de acordo com métodos de informação e comunicação modernos, utilizando sinais que os caracterizem e que determinem as formas de publicidade, onde os objetivos comerciais ocupem um papel secundário, sendo desvinculados da designação de produtos.

### MEIOS DE INFORMAÇÃO

Editoras - marcas que caracterizam a casa de edições ou o assunto tratado ou ainda séries e coleções de livros.

Impressoras

Televisão

Rádio

Cinema.

## EMPRESAS DE SERVIÇOS E PUBLICIDADE

A Marca: um substituto produzido pelo desenvolvimento

A marca é a representação abstrata que encarna valores ideais e materiais, a idéia de garantia, de confiança, de responsabilidade, de uma empresa. Cria uma unidade tangível a partir de valores heterogêneos.

Imagem corporativa - estabelece a identidade de uma vasta organização.

### Matérias primas e sua transformação

Os artesãos, as corporações de ofícios e o comércio utilizaram outrora signos típicos que documentavam a participação em certas características profissionais. Frequentemente as matérias primas ou as técnicas utilizadas conferiam sua característica particular aos sinais distintivos.

Hoje é raro que um caráter distintivo claro seja inicialmente procurado em marcas de empresa, marca de produtos ou de proteção. A forma, típica para o produto ou a empresa, deve antes de tudo se gravar facilmente na memória. A matéria prima utilizada não aparece na primeira abordagem.

### O mercado exige marcas

Como meio de informação e de transmissão impessoal a marca do produto encontra um novo campo de ação.

É fácil estabelecer entre outras marcas de produtos de

mesma categoria se uma marca é verdadeiramente competitiva. A propagação da automação e de novos métodos de venda mostram o incontestável valor publicitário da marca que pode ser reforçado pela TV ou filmes publicitários ou ainda na embalagem. A experiência mostra que as formas gráficas novas, que produzem um efeito de surpresa ou de choque se gravam particularmente bem na memória. A assinatura aposta nos produtos em série tomam valor de signo objetivo e informativo, de marca de produto, de emblema de empresa, bem como de característica pessoal de profissionais.

#### O logotipo como sinal de identificação

O logotipo, marca verbal, oferece uma triplíce garantia de eficiência: ele é legível, pronunciável, e por sua forma especial, sugestivo ou mnemônico. O tratamento individual de uma sequência de letras, respondendo aos critérios de qualidade e formal dos quais depende o impacto, faz com que ultrapasse a simples escrita para torná-la um signo.

O primeiro século da imprensa

Desenho de tipo

O desenvolvimento do desenho de tipo foi intrinsecamente um fenômeno supranacional. Foi a penetração do mundo Ocidental pelo espírito do humanismo que permitiu a vitória dos tipos "romano" e "itálico"; e foi a resistência ao humanismo que fez com que Alemães, Russos e Turcos se fechassem no isolacionismo dos tipos Fraktur, Cirílico e Arábico.

A recente transição para o alfabeto "Latino" pelos Alemães e Turcos é um grande passo em direção à unidade da civilização mundial, bem como a recusa post-Lenine em abandonar a letra cirílica é um marco significativo das divergências entre o Leste e Oeste.

Em sua aparência geral os livros impressos entre 1450 e 1480 não apresentam quase distinção dos manuscritos contemporâneos.

Os impressores utilizaram a textura dos trabalhos litúrgicos; a bastarda dos textos legais, a rotunda e a gótica-antiga, ambas Italianas e comprometidas com os escritos Carolíngios e do alto medievo, a lettera antica formal e a cursiva cancellaresca. Nem o livro manuscrito, nem o impresso apresentavam folha de rosto ou as páginas numeradas; quando iniciais coloridas ou ou

tres ilustrações eram requeridas, elas eram inscricas por um especialista; utilizavamse os mesmos materiais, como o papel, e os mesmos formatos.

Por que seguiram os impressores tão de perto os escribas? A verdadeira explicação está mais na atitude do consumidor do que nado produtor: extremo conservadorismo na apresentação da matéria escrita tem sido uma característica dominante no público leitor.

Os impressores dos incunáveis eram artesãos e mestres orgulhosos da qualidade de seu trabalho: a regularidade de cada letra, o aspecto compacto de cada linha, e textura fechada de cada página - mais do que a clareza e a legibilidade, eram estes os efeitos que um escriba experiente desejava obter. O impressor aceitou estas convenções sem hesitação.

Por volta de 1480, a segunda geração de impressores tornou-se consciente da autonomia intrínseca de seu ofício.

É precisamente na lúcida distribuição de um determinado texto que os impressores alcançaram a maior vantagem sobre os escribas. O valor de um texto limpo e uniforme tornado possível pela impressão foi enfatizado pelo uso hábil da gradação dos corpos de tipos, cabeças no alto e notas no pé da página, táboas de matéria no início e índices no final do livro, sínisis de referência, e outros materiais disponíveis para o compositor - todos idênticos e reconhecíveis por qual -

quer leitor. Um importante sub-produto deste desenvolvimento foi a gradual redução de elementos na caixa de composição. Gutenberg utilizou cerca de 300 sinais diferentes entre letras, ligaturas e abreviações, ainda que então se reduziram a cerca de 40 na caixa-baixa e ainda menos na caixa alta.

Cerca de 50 anos depois da morte de Gutenberg o desenho de tipos se tinha desenvolvido em dois caminhos: por um lado as fontes "antiqua" com os "romanos" e "itálicos"; por outro, as fontes "góticas" com os "Fraktur" e "Schwabacher".

Na realidade os tipos "romanos" foram fundidos inicialmente em Strasbourg em 1467 e aperfeiçoados em Veneza pelo francês Nicolas Jenson, em 1470; a origem do "itálico" é a escrita humanista cursiva que foi adaptada para a impressão pelo talhador Francesco Griffo que trabalhou para Aldus Manutius em Veneza por volta de 1500, e a escrita da chancelaria Papal que foi ajustada à imprensa pelo mestre-escreva Ludovico Arrighi e pelo impressor Romano Antonio Blados, por volta de 1520. O tipo "Fraktur" desenvolveu-se a partir de vários tipos usados na Europa durante o século XV.

Seu nome inglês "Gothic" ainda indica sua origem, enquanto o termo francês "caractères allemands" alude ao fato de ter recebido sua forma final em Augsburg e Nürnberg cerca de 1510-1520.

"Schwabacher", aparecido por volta de 1480 em Nürnberg ou Mainz, mas certamente não na cidade que lhe deu o

nome.

### ■ - O tipo romano

A vitória do tipo "antique" sobre sua rival "gótica" foi devida em grande parte ao gênio empresarial do impressor Aldus Manutius. Ele se apoiou na poderosa tradição dos humanistas que estabeleceram o princípio que a "lettera antique era o meio apropriado para a transmissão dos textos antigos. Foi portanto natural que o primeiro livro impresso na Itália fosse mais próximo de uma manuscrita redonda dos escritos da Renascença do que da textura gótica por impressores de Mainz.

Jensou criou sua fonte "romana" para a impressão de um texto "Romano": as "Epistolae ad Brutum" (1470) de Cícero. William Morris declarou que: "Jensou levou o desenvolvimento do tipo romano até suas últimas consequências". Realmente a força e a nobreza deste primeiro verdadeiro romano estabeleceu o mais alto standard para qualquer tipo romano subsequente.

Aldus Manutius foi extremamente feliz na escolha do seu "type-designer", Francesco Giffò de Bolonha, que criou uma nova fonte chamada itálica. Estes tipos exerceram enorme fascinação sobre sucessivas gerações de tipógrafos. de Simon de Colines e Robert Estienne no século XVI e van Dyck e Grondjean no século XVII, Caslon no século XVIII e Stanley Morison no século XX.

Após o prestígio internacional de Aldus Manutius, o antique se tornou o tipo utilizado pela Europa.

Como no século XVI a França sobrepujou a Itália na liderança tipográfica, era necessário que se adotasse o padrão aldino. Foi o que fez Geoffroy Tory. Tory coroou seu trabalho escrevendo o primeiro tratado teórico sobre o desenho de tipos.

Claude Garamond foi o primeiro a embarcar o desenho, talhação e fundição de tipos. Garamond criou uma série de fontes do tipo romano que influenciou o estilo da impressão francesa da então e até o fim do século XVIII. O último esforço para criar uma fonte realmente nova para ocupar lugar lado a lado com o Romano e o Itálico, foi feito por Robert Granjon. Para sua própria firma, Granjon desenhou em 1557 uma fonte especial, chamada "Civilite", que ele pretendia se tornar-se o tipo nacional francês. Apesar do "Civilite" ocupar seu lugar nos catálogos dos impressores Holandeses, Franceses e Alemães por mais de 200 anos, nunca foi usado como um tipo comum. Na verdade Granjon havia criado a primeira fonte display.

#### B - O tipo gótico

Pela época da morte de Aldus, a Alemanha encaminhava-se para um estilo tipográfico próprio. Por volta de 1510 o impressor Johann Schönsperger talhou algumas fontes que os clérigos da chancelaria imperial tinham desenhado. Dez anos mais tarde (1520-2) esta protop-fraktur foi disciplinada e adquiriu seu aspecto final dado por Andreae e Neudörffer. "Fraktur" permaneceu a letra alemã típica

por 400 anos.

### A era da consolidação

#### Desenho de tipo

##### A - Tipo romano

De meados do século XVI ao final do século XVIII brilhantes profissionais introduziram numerosos refinamentos de detalhe e foram bem recebidos em dar às suas várias fontes uma maior consistência, sendo estas aperfeiçoamentos principalmente devidos ao desenvolvimento da precisão matemática do desenho e na manufatura técnica de instrumentos e matrizes.

Granjon foi o primeiro a negociar em escala internacional; exportou matrizes para a Itália, França, Alemanha, Suíça, e especialmente para os Países Baixos. Mas os tipos que através dos editores dominantes Plantin e Elzevir, se tornaram conhecidos de todos os impressores e leitores da Europa, foram os criados por Garamond e Granjon. Os designers franceses como Jacob Sabon, Le Bé pai e filho, e o próprio Granjon, foram os responsáveis pelo trabalho realizado para Plantin.

A suplantação dos Países Baixos pela França de Luís XIV como o principal poder político e econômico do Continente encontrou sua expressão tipográfica na execução de um novo desenho de tipo, o "roman du roi"; foi encomendado pelo próprio Rei em 1692 para uso exclusivo da Imprimerie Royale.

Uma comissão da Academia de Ciências foi encarregada da preparação teórica do designer. O desenho resultante, bastante árido, foi aperfeiçoado por Philippe Grandjean, que de 1694 a 1702 dedicou-se integralmente a este trabalho, ajudado por hábeis assistentes.

O "Modèles de caractères" em que Fournier apresentou seus desenhos de tipo, demonstra a perfeição que o "roman du roi" pode, nas mãos de um designer sensível, ser adaptado para satisfazer o gosto de uma nova era. Esta tradição foi continuada pela família Didot.

A hegemonia do comércio e da indústria da Inglaterra no século XVIII estimulou a imprensa inglesa a se tornar independente do suprimento estrangeiro. A Inglaterra foi o último país ocidental a adotar o romano como o tipo de standard para a impressão vernacular.

Mas por outro século os impressores Ingleses permaneceram dependentes da importação de matrizes continentais, principalmente da Holanda.

Foi William Caslon que livrou a Inglaterra desta servidão. Seu primeiro lançamento de tipos estabeleceu sua fama de uma vez e para sempre e lançou a Inglaterra na liderança da tipografia Européia. Seus tipos tornaram-se especialmente populares na América, onde foram defendidos por Benjamin Franklin.

Caslon foi seguido por John Baskerville. A sua contribuição principal foi a criação de um novo desenho de tipo. Sua obra-prima, a Bíblia de 1763, que imprimiu sob o título -

cença da Universidade de Cambridge, alcançou uma ligação particularmente feliz entre tipo, layout, papel e tinta. Uma das maiores contribuições de Baskerville à moderna impressão é sua insistência no uso da pura tipografia como meio de conseguir um livro bem resolvido.

Fournier e Baskerville foram os principais inspiradores do único grande tipógrafo do século XVIII italiano, Giambattista Bodoni: "Je ne veux que du magnifique et je ne travaille pas pour le vulgaire".

### B - O Line gótico

A letra preta tinha-se tornado uma anomalia; nenhum novo desenho de Fraktur poderia ter qualquer repercussão na Tipografia Européia. Houve poucos novos desenhos sendo o único de algum mérito o talhado em Leipzig por Breitkopf. Por volta de 1800 a tipografia alemã que tinha sido a mais nobre da Europa tinha-se degenerado e tornado-se a mais fraca e pobre.

### Expansão do alfabeto latino

Eradual foi a eliminação de Fraktur no mundo de língua alemã. Os primeiros a se rebelarem contra o monopólio do gótico foram os cientistas, médicos, economistas e técnicos; a natureza de seus estudos forçou-nos a uma colaboração internacional e através do século XIX imprimiram seus livros e periódicos em romanos para atingir um público não alemão.

Latinos de alfabetos, não latinos como o Russo e o Árabe

ba mostram a necessidade de algum sistema de normas alertável para o maior número de países.

A conversão final da imprensa alemã ao tipo romano, no entanto, não foi conseguida pelo desenvolvimento natural da preferência popular, como tinha sido o caso da Europa ocidental nos séculos XV e XVI, da Inglaterra e América no século XVII e na Europa do Norte no século XX. Ela foi imposta a um povo relutante ou indiferente. A 3 de janeiro de 1941, Hitler decretou que "o chamado tipo gótico é uma invenção judia e que daí em diante a Antiqua seria a escrita normal do povo Alemão.

O desenvolvimento do alfabeto latino é mais espantoso considerando-se que seus caracteres não são em teoria adequados às necessidades de nenhuma língua moderna. É fácil compreender que os caracteres inicialmente desenhados pelos Fenícios 3000 anos atrás para expressar os sons de uma língua semítica são bastante imperfeitos para reproduzir as palavras de um Europeu do século XX.

Um problema correlato, que diz respeito tanto ao impressor, como ao filólogo e o público em geral, é a tradução em caracteres.

Alfabeto - Sistema de sinais gráficos (letras adotadas para a transcrição de uma língua.

Série desses letras numa ordem convencional.

Alfabeto fonético - (Ling.) sistema de sinais gráficos elaborados pelos linguistas para transcrever com exatidão os sons falados. A notação fonética pode ser lata ou estrita. A primeira, também chamada fonêmica, reproduz apenas os fonemas, enquanto a segunda visa a figurar todas as realizações possíveis de um fonema, ou seja, suas variantes. Os alfabetos fonéticos utilizam o alfabeto latino, aumentado de letras especiais, ou ampliam o campo de aplicação de cada letra por meio de diacríticos (pontos, vírgulas, acentos, apóstrofes). Há tantos alfabetos fonéticos quantos são os métodos de transcrição fonética, sendo, porém, de uso mais generalizado o sistema monitípico adotado pela Associação Fonética Internacional.

A constituição do alfabeto é o ponto terminal e o aperfeiçoamento último da longa história da escrita: supõe de fato não somente a notação por signos gráficos dos vocábulos da língua, mas ainda a decomposição desses vocábulos em unidades elementares, em sons, que são transcritos cada um por uma

só letra. O alfabeto exige uma análise linguística, que se faz ao curso das adaptações sucessivas dos sistemas de escrita ideográficos e silábicos (escrita ideográfica egípcia, escrita silábica dos assírios-babilônios). Foi na bacia mediterrânea oriental que apareceu o primeiro alfabeto, o dos fenícios (séc. XIII a.C.), o qual teve modelos mais antigos (ugarítico): este supõe um sistema de escrita onde só eram representadas as consoantes dessa língua semítica. Os gregos, quando o adotaram para transcrever sua língua, anteriormente escrita com o auxílio de ideogramas já adaptados para este fim, representaram as vogais por sinais do alfabeto fenício, cujos valores não tinham emprego no grego. Foi do alfabeto grego que se originaram o alfabeto itálico, pai do alfabeto latino, os alfabetos cirílico (Cirilo e Metódio, séc. IV), copta e armênio (séc. V). O alfabeto gótico é uma forma de alfabeto latino (Ulfilas, séc. IV). Organizado em sinais digríticos, o alfabeto latino serviu para a transcrição de um grande número de línguas; a China adotou-o para as línguas das minorias (completado por sinais do alfabeto cirílico) e para a própria língua a partir de 1958 (juntamente com o antigo sistema ideográfico). Existem sistemas de escrita silábica (brâhmī e nāgarī, na Índia, árabe, etc.) casos em que não se pode falar em alfabeto no sentido próprio do termo.

### Evolução da escrita latina

A literatura latina teve um grande desenvolvimento no segundo século do nosso era, e então se forma, para os manuscritos, uma escritura diferente da cursiva utilizada para os atos da vida corrente, fenômeno análogo ao ocorrido na Grécia. A escrita "Capitale", a primeira em data, tem arestos vivos e numerosos ângulos retos; exigiu duas formas desta escrita: a capitalis quadrata - escrita de letras quadráticas - e a capitalis rustica - escrita de letras finas e elegantes. Uma forma mais recente, a oncial latina, é mais larga e mais arredondada. A partir do século IV ela atinge seu pleno desenvolvimento e se mantém nos manuscritos até o fim do século VIII. Em ambos os modos de escrita se encontram, como na escrita grega, algumas abreviações.

### A escrita carolíngia

Em sua corte em Aix-la-Chapelle, Carlos Magno mantinha grande número de escribas e reuniu toda uma biblioteca. Os sébios que atraíu à sua corte tinham a tarefa de elaborar edições filologicamente corretas da literatura clássica e da literatura teológica.

De acordo com suas tendências de centralismo cultural, Carlos Magno deliberou realizar a reforma do modo de escrita, objetivando uma unificação de formas para

substituir as particularidades das diversas escritas nacionais.

Pouco a pouco se impôs como forma standard a escrita carolínea, escrita minúscula derivada provavelmente da escrita merovínea, sob a influência da uncial e da semi-uncial-latina. Em um tempo relativamente curto ela suplante as formas nacionais, tomando naturalmente nos escribas de diversos mosteiros certas características particulares, mantendo no entanto em geral uma unidade durante o período em que o estilo românico domina a arte; existe efetivamente uma estreita correlação entre as formas da minúscula carolínea e a essência do estilo romano.

O que caracteriza o período arcaico desta escrita, são as longas barras maciças que ultrapassam bastante a altura do resto da linha e revelam o valor ornamental individual de diversas letras longas. Mais tarde, no final dos séculos XI e XII, as letras da escrita carolínea tornam-se mais estreitas, mais altas, mais fechadas e mais angulares, até o momento quando se transformam em uma forma nova: a escrita gótica.

#### A escrita gótica

Nesta época o estilo da escrita repousa na ogiva gótica. As letras são tão fechadas que frequentemente se unem. Mas nos manuscritos litúrgicos de grande formato, as letras são geralmente de grandes dimensões, largas e decorativas. Chama-se a esta escrita letra de

missal. Para o uso corrente se adota uma cursiva gótica que é a ancestral da escrita alemã atual.

#### A tipografia depois de 1914

Designers contemporâneos têm criado um grande número de caracteres, alguns inspirados em modelos antigos, outros baseados na caligrafia e outros ainda que apresentem uma originalidade excessiva diminuindo sua legibilidade.

Uma nova categoria de profissionais surge: são os programadores visuais que prestam serviços de consultoria, trabalhando junto às editoras e às empresas jornalísticas, orientando a produção em seus aspectos técnicos e estéticos.

No período de entre guerras praticava-se o estilo que os alemães chamam de "funcionalista" e que se origina na Alemanha e na Rússia. Tem por princípio que o que é útil é necessariamente verdadeiro do ponto de vista estético. Este estilo penetrou no mundo da impressão, de flagrando a tipografia "funcional" ou "elementar". O tipo mais empregado foi a "grotesca" caráter inglês de... 1815, cujas hastes apresentam a mesma espessura. Neste estilo os paquês de composição se repartem em grupos assimétricos, as próprias folhas de rosto são assimétricas, sendo o objetivo enfatizar o essencial e obter a maior expressividade a partir da simplicidade. Um ardente defensor deste movimento foi Jan Tschichold, artista alemão que viveu na Suíça. Ele reconheceu, no entanto,

que a tipografia elementar se presta melhor aos impressos publicitários do que às obras literárias. Quando em 1946, Tachichold foi encarregado de renovar a apresentação da série "Penguin Books", empregou a tipografia tradicional. Mas se a tipografia elementar foi abandonada, no entanto contribuiu a libertar a tipografia dos modelos clássicos. Foi graças a ela que a tipografia moderna se afastou da sobrecarga de ornamentação que depois de William Morris tinha estado na moda durante a primeira década do século

#### a - Inglaterra e Estados Unidos

Atualmente Inglaterra e Estados Unidos ocupam lugar dominante na tipografia. As "private presses" inglesas continuam importantes e mantendo alta qualidade de trabalho, enquanto que os designers adotaram completamente a técnica moderna. Nomes como Eric Gill, Stanley Morison, Oliver Simon e Francis Meynell adquiriram reputação mundial. Edward Johnston é igualmente célebre graças a seu livro "Writing, Illuminating and Lettering" publicado em 1906 que exerceu uma grande influência na Inglaterra e na Alemanha. Neste último país, inúmeros designers foram influenciados por Anne Simon, discípula de Johnston.

A revista "The Fleuron", publicada por Stanley Morison e Oliver Simon de 1923 a 1930 tratou dos princípios estéticos das artes gráficas. A aparição de vários caracteres tipográficos novos provocou grande interesse, em

tre outros o caráter "Perpétua" desenhado por Eric Gill e perfeitamente adaptado às exigências do livro moderno. Stanley Morison não apenas enquanto consultor da corporação "Monotype" redesenhou os caracteres de Garamond, de Baskerville e de Caslon, de modo que se adequassem às máquinas compositoras, também criou para o diário "The Times" um caráter excelente.

Entre os melhores livros impressos na Inglaterra, atualmente, estão os publicados pelas imprensas universitárias de Oxford e Cambridge.

Desde o final do século passado tem-se estabelecido nos Estados Unidos um grande número de sociedades voltadas à edição de livros de lucro em tiragem limitadas; é o caso das "private presses" e das imprensas universitárias.

Em 1893, o eminente tipógrafo Daniel Berkeley Updike funda sua própria impressora "The merrymount Press", seu livro "Printing Types" é uma obra prima da história de tipografia. Os dois outros nomes da tipografia americana, Bruce Rogers e Frederic W. Goudy são antes de tudo desenhistas de tipos. A partir do romano de Janson, Rogers desenhou um grande número de caracteres possuindo mais e mais um aspecto pessoal, sendo que com o "Centour" criou um caráter moderno e original. Goudy, proprietário da "Village Press" desenhou perto de cem caracteres diferentes, a partir de caracteres antigos, desde as inscrições romanas até as le-

tes góticas do séc.XV.

b - Alemanha

Na fundição Klingspor trabalhou, a partir de 1906, o artista Rudolf Koch, conhecido principalmente pelos caracteres que criou mais tarde, entre 1920-1930, entre outros seu elegante caráter romano e seu "Grotesk", bem como o "Maustsche Schrift", caráter gótico.

c) - França

Na França as fontes do Segundo Império dominaram durante longo tempo, utilizando-se igualmente hoje os caracteres desenhados a partir de modelos antigos, como o "Cockin", que apresenta estilo Regência, e um grande número de tipos aparentado ao estilo Garamond, além dos caracteres modernos criados por diversos artistas como Cassandre para a fundição Deberny e Peignot.

d - Países nórdicos

Nestes países a tipografia sofre atualmente a influência anglo-americana. A evolução tipográfica foi bastante lenta, na Noruega e na Finlândia; ao contrário teve um desenvolvimento bastante rápido na Dinamarca e Suécia, onde Akke Kumlien introduziu uma leveza na tipografia adotando o romano de Cohn. Hoje são utilizados sobretudo caracteres anglo-americanos.

### Introdução

Linguagem e pensamento são inseparáveis; em consequência se na origem o pensamento deve ter sido hesitante, e progressivo, a linguagem deve tê-lo sido também. Talvez um simples grito, para prevenir, para chamar, para ordenar, grito que abre a porta da palavra articulada, logo, e da comunicação inter-individual, pro fim, todas as que dela dependem e que comandam a história das técnicas e a nossa própria história.

A linguagem é talvez o primeiro utensílio do homem.

### Para sair dos limbos

A teoria da origem imitativa, chamada de bow-wow, supõe nas primeiras palavras um valor mimético. A da origem emotiva, do pooh-pooh, decide que a linguagem provém de exclamações em correspondência com as sensações e os sentimentos.

Mas Max Müller (1823-1900) propõe a teoria do ding-dong; nesta, a cada impressão recebida do exterior, o homo loquens faz corresponder uma expressão determinada.

Outra teoria, a do yo-he-ho, em que as contrações vocais durante os trabalhos de grupo fornecem as embriões da linguagem. O soviético Marr imagina que a lin

gungem articulada se foi progressivamente substituindo à linguagem por gestos. Mas Ronan (1823-92) pensa que a linguagem se constitui de uma única vez. Supõe Steinthal que, tal como na criança, a linguagem só aparece quando a vida psíquica atinge um certo desenvolvimento. O homem, que inventou a linguagem, também a recebe em herança. Consequentemente, ei-lo com um patrimonio, que se informa numa história. A história é evidentemente, transmissão da primeira reflexão filosófica e da primeira técnica, as duas, no princípio, confundidas com a magia. E, na ausência da linguagem escrita, é transmitida pela tradição oral, com certeza. Privado de meios gráficos, o homem, para conservar e transportar as suas aquisições, recorre à palavra. Não aos arquivos, mas à memória colectiva.

O homem da pré-história, privado da escrita, pode dispor de outros meios de transmissão, sem ser os orais? É-nos permitido considerar que as mais antigas expressões de atividade artística, que remontam a cerca de 15 ou 20 mil anos, - a arte paleolítica - até aqui encerradas apenas como a expressão duma fascinação mágica, foram parcialmente concebidas para contar e transmitir: Com isto encontramos-nos, na verdade, na primeira forma de escrita, a pictografia.

#### Uma família numerosa: as escritas

Representar as suas idéias, sem floresdos nem preocupação de arte, com um puro fim utilitário, foi uma ne-

cessidade que se impôs desde há muito ao homem. Todas as civilizações primitivas conhecem processo mnemotécnicos. Todas as civilizações primitivas os conhecem.

O primeiro estágio da escrita, escrita que é chamada sintética, ou ideográfica, é a escrita de idéias. A segunda fase é a escrita de palavras, chamada analítica, e entre as mais antigas estão a suméria, a egípcia, a chinesa.

Falta ainda um último progresso: enotar os sons, o que opera uma imensa simplificação nos sinais gráficos necessários. E chega-se enfim à escrita fonética, quer seja sílabica ou alfabética.

É evidente que desta progressão - sintética, analítica, fonética - o alfabeto é a conclusão lógica. Alfa e beta, as duas primeiras letras gregas, dão precisamente a palavra alfabeto, em latim alphabetum: um conjunto de sinais gráficos que, exprimindo os sons elementares da linguagem, constituem as letras.

Na passagem do segundo para o primeiro milênio antes da nossa era, encontramos os povos semitas da Síria. Em 1029, as escavações de Ras-Shamra põem os sábios em presença do alfabeto da civilização de Ugarit, de aspecto cuneiforme, mas sem qualquer relação com a escrita sumero-acádica. Na mesma data as escavações de Biblos revelam outro alfabeto, dum centena de sinais. É este a matriz dos outros mais alfabetos, inclusive do nosso. A partir dele, o primeiro elo por descendência direta é o alfabeto fenício, de vinte e dois sinais.

Consideremos o alfabeto grego. É de importância capital, porque faz a transição entre o semítico e o latino, e porque pela primeira vez anota as vogais. Quanto à sua filiação: descende do fenício. Cerca do século IV, o alfabeto chamado fônico unifica a multiplicidade dos alfabetos gregos locais. Comporta então 24 letras, entre as quais as vogais. O alfabeto grego vai dar origem a outras, mas multiplica-se sobretudo entre os povos que ocupam a península itálica antes de Roma e, em primeiro lugar, os Etruscos. Por isso Roma retoma-o muito naturalmente, transformando-o mais uma vez e impõe-no a todo o Ocidente antigo. No século I a.C., o alfabeto latino dispõe das suas 23 letras definitivas.

Todavia, esta escrita, romana vai ver muitas vezes modificar-se o seu traçado. Durante os dois primeiros séculos da nossa era, a maiúscula, pesada, tem um carácter g-  
ficial, enquanto a escrita comum é cursiva. A estas duas sucedem duas outras: a nova escrita comum e a uncial, espécie da grafia de luxo. Na Idade Média, a atividade es-  
criturária dos mosteiros faz nascer as grafias pré-  
carolíngias. Por volta do século IX, com a renovação inte-  
lectual que Carlos Magno inspira, aparece um tipo comum,  
a escrita carolíngia. Esta é substituída nos séculos XII  
e XIII, pela escrita gótica, de aspecto anguloso. Mas o Re-  
nascimento italiano ressuscita o carolíngio, e temos a  
escrita humanística. Desta, e de outras como a gótica cor-  
rente e bastarda, nascem as nossas escritas contemporâneas.

O alfabeto latino triunfa no Ocidente, passa as fronteiras deste, sem dificuldade quanto às línguas que ainda não tinham escrito, as africanas e algumas da U.R.S.S.; faz concorrência também à escrita árabe, na Malásia, no Irã, implantando-o mesmo na Turquia, em 1928. Para citar alguns números, mais de novecentos milhões de homens o utilizam.

A estenografia, escrita tão rápida quanto a palavra, exige os sinais mais simples possível, linhas retas ou curvas diversamente orientadas. Num último estágio, a metagráfica é uma super-simplificação.

A música, as matemáticas, a lógica, dão lugar ainda a escritas especializadas.

#### Livros, papel, impressores e companhia

O "liber" latino e o "biblos" grego levam-nos até a madeira e à casca de árvores. Eis, portanto, do que eram feitos os primeiros livros. Percível, a madeira tem sido outros inconvenientes. É pesado, rígido e pouco manejável. Por isso, felizmente, que o Egito inventou o papiro, depois o pergaminho.

O papiro apareceu muito remotamente, desde o 3º milênio. O termo designa o próprio vegetal e também a folha obtida e preparada a partir da planta, para receber a escrita. Trezentos anos a.C. o Egito propõe o pergaminho.

A indústria e o comércio do livro podem agora surgir, e em primeiro lugar, na civilização greco-romana. Quintan

tos anos a.C. Atenas possui editores e livrarias. Roma também, sendo editados Horácio e Cícero. Não existem ainda os direitos de autor, mas já há a susceptível censura, que proíbe, queima ou confisca.

Neste mesmo mundo antigo, o "codex", constituído por folhas chates - o nosso livro portante - sucede ao "volumen", que era um rolo.

É sobre o pergaminho que o Ocidente vai aprender a ler. É no entanto, desde antes da nossa era, os Chineses tinham revolucionado este domínio do livro. Inventaram o papel. Depois de se ter espalhado pela China toda, o papel, entre os sécs. VI e VII, passa a Coreia, ao Japão, e até à Pérsia.

Lamentamos que só em 712 da nossa era os cavaleiros árabes conquistem Bamarcanda, porque foi aí que eles aprenderam dos vencidos a fabricação do papel. A Sicília só a recebe do Islão no séc. XII. Quase ao mesmo tempo, a Espanha muçalmã é a primeira a fabricar o papel. Enfim, entre o fim do séc. XII e o séc. XV, os molinos de pasta de papel começam a funcionar sucessivamente na Itália, na França, na Alemanha, na Suíça, e, um século mais tarde, na Suécia.

Voltemos a Roma: o Império desagregando-se, os Bárbaros acabam ele, o Cristianismo sucede-lhe. Escribas, oficinas de escravos, livrarias, bibliotecas públicas ou particulares, tudo desaparece.

Os que vão agora produzir o livro, depois dum longo

scipos, são os monges. Reunidos no scriptorium, grande sala do mosteiro, os monges copiam à mão, recopiam e difundem os textos sagrados, depois os históricos, literários, filosóficos.

São essencialmente as missões irlandesas que multiplicam por toda parte, a partir do séc.VII, as oficinas de cópia monásticas. Assim aconteceu na Gália, na Suíça, na Itália. Depois, grandes monarcas, como Carlos Magno e Luis, o Piedoso, dão uma nova expansão ao funcionamento do scriptorium, sobretudo na Alemanha. A Escandinávia, essa, tem que esperar pelo séc.XII.

Estamos assim no séc. XIII. O papel existe e os estudantes e os príncipes suplantam então os scriptoria. Duzentos anos bastam de 1200 a 1400 para que a Europa veja surgir mais de cinquenta centros universitários célebres: Oxford, Pisa, Salamanca, Praga, Viena, Heidelberg, Cracóvia e Paris.

O livro tornou-se mais belo do que nunca. As encadernações são de couro, marfim ou com trabalho de ourivesaria; outras de tecido bordado ou adameado; outras ainda são de prata ou de bronze. Por dentro caligrafia e pintura unem-se para produzir a iluminura. A origem desta arte requintada está na miniatura bizantina e na irlandesa.

Surge a nova metamorfose, a imprensa. Então o livro parece com o aspecto que hoje lhe conhecemos, de letras finas, apertadas, regulares. Aspecto mais antigo que

parece, visto que os chineses o conheciam cerca de este século antes da Europa. O Ocidente começa um pouco depois de 1400 por gravar sobre placas as figuras e os caracteres a fim de os reproduzir sobre papel.

Mas Johannes Gutenberg inventa a tipografia, isto é, a impressão com caracteres móveis agrupados. É a Europa inteira começa a imprimir esses preciosos livros, que se chamam incunáveis e que valem hoje uma fortuna.

Johann Mentelin, em 1459, em Estrasburgo, Albrecht Pfister em 1461, em Bamberg, Sweynhoyt e Pannartz em 1464 em Subiaco, e por volta de 1470, a França, os Países Baixos, a Espanha, a Inglaterra. A Itália, só por si, fornece quase metade da produção europeia impressa. No séc. XVI a edição toma um caráter industrial.

Exige capitães, estandarização, divisão do trabalho, mecanização. O que é muitíssimo normal quando um Anton Koberger, em Nuremberg, possui 24 prelos e dirige uns cem operários e empregados.

A imprensa atravessa os mares e chega ao México em 1539, ao Peru em 1582, à América do Norte em 1638, a Cuba em 1707.

As nações disputam entre si o primeiro lugar na edição. Pelo fim do séc. XVI, Veneza e Roma delcinam. Francfort torna-se o grande mercado do livro. Mas os

Países Baixos, com os Plantin em Anvers, e os Elzévir, em Amsterdão e Leyde, passam-lhe a frente. E o gorm a França: os célebres Didot conseguem o seu domínio sobre a Europa durante 50 anos.

Durante todo este tempo, de Gutenberg até ao fim do séc. XVIII, se a técnica progride é bastante lentamente. Em 1739, em Edimburgo, William Ged imprime o primeiro livro estereotipado; em 1757, Baskerville, na Inglaterra, consegue fabricar o volino, papel liso e que a formatação deixa vincos.

A ilustração das belas obras merece, por seu lado, os melhores cuidados dos editores. E é aos maiores nomes da pintura que se dirigem. Desenvolve-se a gravura sobre cobre, pelo que tende a desaparecer a gravura sobre madeira.

O séc. XIX, como é fácil de imaginar, traz consigo toda a espécie de perturbações à edição e ao livro. Para começar, a França perde o primeiro lugar que ocupava na Europa, em proveito da Inglaterra. Em 1662, Londres contava apenas 60 editoras e em 1896, perto de 700. Mas 2 países, nos meados do século, tornam-se perigosos concorrentes. São a Alemanha e os Estados Unidos. Leipzig torna-se uma capital do livro. A partir de 1885, quando o número dos seus editores é de 45, passará para quase mil em 1936. E quanto aos E.U.A. acabam por imprimir em 1927 um pouco mais de 200 milhões de exemplares.

Para se chegar a estas tiragens, foram necessários o desenvolvimento industrial e a elevação constante do nível cultural, a oferta e a procura, que permitem uma produção em massa. É preciso ceder aos imperativos do fenômeno da concentração, renovar os comerciais - publicidade, caixeiros viajantes, depositários, distribuição - recorrer aos bancos para comprar dinheiro no mercado de capitais.

Este grande movimento econômico apoia-se necessariamente num outro de ordem técnica: o papel é fabricado agora em bobinas; máquinas suprimem a composição manual; as linotipos compõem e fundem as linhas-blocos, as monotipos compõem e fundem letras; a própria impressão precisava ser mecanizada - depois do prelo de madeira surge o prelo metálico que tornar-se-á mecânico.

E seguem-se outras invenções: a litografia é descoberta dela derivando o offret ou retocalcografia que permite tiragens econômicas; é inventada a retogravura em 1875; a fotografia é adaptada à imprensa.

O cartaz é conhecido já dos povos antigos. Os gregos utilizavam placas de madeira ou de pedra, para tornar públicas as leis ou anúncios particulares. Rome cria o "album", parede cuidada de branco, dividida em retângulos, para receber as inscrições. O papel e depois a imprensa vão tornar possível esse fugaz revestimento

de nossas paredes.

A imprensa, ajudada pelo carteiro, põe um calendário em cada família. Esta vulgarização mascara a sua longínqua origem, que remonta aos Egípcios, e já ninguém pensa hoje que a designação de calendário nos vem dos antigos romanos, que chamavam calendas ao primeiro dia do mês.

#### O jornal eo tempo

Parece que o verdadeiro antepassado do jornal seriam de preferência os "Acta Diurna" romanos, espécie de jornal oficial criado por César para relatar os trabalhos do Senado; mas acrescentam-se-lhes em breve a relação dum grande na de acontecimentos secundários.

No entanto, e apesar da aparição do papel no Ocidente cerca do início do século XII e da imprensa em 1450, a história do jornal só começa na Europa no século XVI. Então surgem as pequenas talhas manuscritas, chamadas "evsai" em Itália e "Zeitungen" na Alemanha.

São os donos das mudas de posta, depois os banqueiros e os mercadores, que primeiro pensam em tirar partido da imprensa. Uns, para revenderem as notícias que sabem de própria boca dos viajantes; os outros, para darem a conhecer o preço das mercadorias, nos vários mercados Europeus. É assim que os fuggar, ricos banqueiros de Augsburgo, estabelecem um verdadeiro serviço de informações para uso dos outros banqueiros. Do mesmo modo, em Veneza, são os mercadores os primeiros assinantes das "fo-

gli e mano", que se vendem já nas primeiras praças públicas ao preço módico de uma Gazzeta.

Mas é graças à invenção da imprensa, que permite uma difusão menos cara e mais numerosa, e graças também à melhoria constante dos transportes, que torna mais rápida esta difusão, que o jornal vai, pouco a pouco, desenvolver-se a partir do século XVII. Da Itália e da Alemanha espalha-se pela Europa.

Mas os jornais que são antes de mais nada órgãos do governo, vai juntar-se, em breve, na França, uma imprensa de divulgação e distração. No entanto, ao mesmo tempo que se publicam os primeiros jornais diários, a imprensa toma, pouco a pouco, consciência do seu poder e da sua força. Por isso, a fim de assegurar a sua sobrevivência e a firmar o seu desenvolvimento, é levada a reclamar a sua liberdade.

Em França, até o fim do século XVIII, isto é, até a Revolução, a imprensa está sujeita ao regime preventivo e arbitrário que a monarquia absoluta lhe impõe. Qualquer publicação passa obrigatoriamente pela censura.

Contudo, à margem desta imprensa oficiosa, quocunqui al, existe na sombra uma imprensa de opinião. Combativa, ardente, este utiliza o panfleto. É na Inglaterra que a liberdade de imprensa marca o 1º ponto. Primeiro, em 1641, pela abolição da Star Chamber, depois em 1695 pela da Licensing Act, o que suprime definitivamente a censura. No entanto, o governo temerário cria um impos-

to especial, o imposto do selo, que vai ficar em vigor até 1885. É nos E.U.A., depois da Revolução de 1776, que aparece pela primeira vez a afirmação da liberdade de imprensa, na Declaração do Estado de Virgínia. Esta liberdade é objeto, em 1751, da primeira emenda introduzida na constituição. Na França, a Declaração de 1789 proclama a liberdade de imprensa.

— O século XIX é o século de ouro da imprensa. Sucedem-se as invenções que transformam a tipografia e a impressão sendo que as que marcam mais profundamente a imprensa vêm dos Estados Unidos: são a rotativa e a linotipo. Surgem nos meados do século as primeiras agências de notícias: a Associated Press abre as suas portas em 1848. Contribuindo para o prodigioso desenvolvimento da imprensa, é preciso considerar ainda dois fatores: o aumento da população e os progressos da instrução. Mas a imprensa deve ainda muito a alguns homens excepcionais: o francês Emile de Girardin lança em 1836 o jornal "Le Presse" com um preço sensivelmente inferior ao dos demais, aumentando, assim, em muito, a tiragem; cria também a noção de anúncio: "um anúncio deve ser simples, vincar e ir direto ao fim". Millaud funda em 1863 o "Petit Journal" visando atingir a clientela popular, reduzindo pouco a pouco os artigos de fundo e dando, cada vez mais, lugar às notícias breves, depois às informações desportivas. O "Journal des Débats" inaugura o folhetim começando com a publicação do "Judeu errante" e dos "Mise-

ráveis. Na Inglaterra, John Walter, e depois o filho, fazem do "Times" em 50 anos o jornal mais célebre do mundo - ao mesmo tempo que, no interior do país, o tornam u na força teida pelos meios políticos; são os Walter os que empregam o primeiro correspondente de guerra. Em 1896, Lord Northcliff funda o "Daily Mail" que vende 295.000 exemplares num dia; as notícias tomam cada vez mais importância, e ocupam, em breve, quase 90% do jornal; e, de fato inédito, os títulos passam à escala de notícias. Nos Estados Unidos três homens vão partilhar entre si o domínio da imprensa: Bonnet funda em 1835 o "New York Herald", um jornal perfeitamente adaptado ao ritmo trepidante do leitor americano; compreendendo que são o "espetacular" e o "sensacional" de uma notícia que lhe dão todo o valor, dá prioridade à rapidez de informação: a partir de 1849 o seu jornal contém já 10 colunas de notícias telegráficas. Pulitzer, que vai criar um prêmio para perpetuar o seu nome, faz passar a tiragem do "World", que dirige, de 50.000 para 700.000 assinantes, em menos de 10 anos. Hearst com 23 anos é diretor do "Examiner" de S. Francisco. Em 1895 compra o "New York Journal" e, no fim da vida possui um trust de 38 jornais e 12 revistas, o que representa, só quanto aos jornais, uma política pessoal que desenvolve à custa de informações sensacionais, organiza fantásticas campanhas de imprensa, através de uma tiragem global e diária de 12 milhões de exemplares.

Mas o princípio do século XX e sobretudo o após-guerra de 1918 vêm surgir um fenômeno novo. Se as tiragens continuam a aumentar, em contrapartida o número de jornais diminui. É hoje, o aparecimento dos meios áudio -visuais, o rádio, a televisão e o cinema vem disputar com a imprensa a preeminência da informação.

Declaração do Estado de Virgínia - E.U.A. 1776.

artigo 12

"A liberdade de imprensa é um dos baluartes mais poderosos da liberdade, e que só os governos despóticos podem enterrar".

Primeira emenda (1791) da Constituição dos E.U.A.

"O Congresso não fará qualquer lei restringindo a liberdade de palavra ou de imprensa".

### Tele

A palavra "tele" é um advérbio grego que significa "ao longe".

Para comunicar à distância, o homem não esperou que fosse descoberta e utilizada a eletricidade; o tambor africano é suficiente, do mesmo modo que, baseando-se em sinais convencionais, são suficientes, de noite, as fogueiras sobre as colinas. Durante vários séculos resta ao homem a telegrafia ótica.

Quanto ao telégrafo elétrico, é o americano Samuel Morse quem tira em partido concreto dos trabalhos anteriores. Utilizando um eletro-ímã, e por meio de um código tra-

ço-ponte, o alfabeto morse, correspondendo, estes traços e pontos, a uma emissão de corrente de duração variável, o pensamento vai instantaneamente transmitir-se a uma grande distância.

Em determinado momento passa-se da telegrafia terrestre à telegrafia submarina. Depois da guerra de 1870 existem em terra 2 milhões de quilômetros de fios e de baixo do mar, 80.000 quilômetros. Em 1903, Theodor Roosevelt e Clarence Mackray trocam a primeira mensagem à volta do mundo.

Os primeiros telefones são chamados acústicos. Os que se seguem, os verdadeiros de certo modo e que utilizamos agora, são elétricos. O americano Graham Bell reúne e dá forma, duma maneira quase definitiva, aos trabalhos dos seus predecessores. Em 1880, todas as grandes cidades americanas, e muitas das europeias, estão já equipadas com telefones.

O telefone e o telógrafo têm necessidade dum fio condutor. Suprimindo este, chega-se à T.S.F., que são as iniciações de telegrafia sem fio e telefonia sem fio, descobertas por Marconi em 1896.

O T.S.F. emissor, segundo um ritmo determinado, envia para a antena correntes de alta frequência. Estas correntes geram ondas hertzianas que se propagam até ao receptor, onde a própria sede de correntes alternadas que têm a mesma frequência do emissor. As correntes induzidas são detectadas. Em 1898 estabelece-se a primeira comunicação entre a França e a Inglaterra; em 1903 u-

na transmissão atravessa o Atlântico, em 1915 é o Pa-  
cífico que é atravessado, de São Francisco ao Japão.  
Um dia a imagem junta-se à voz na travessia do tempo  
e do espaço. No princípio do séc. XIX são primeiro 2  
franceses que imaginam fixar as imagens sobre super-  
fícies sensíveis à luz. Niepce e Daguerre trabalhã-  
do de início independentemente reúnem mais tarde seus  
esforços no desenvolvimento de seus estudos fotográ-  
ficos. Estava começado o caminho à fotogravura e à gi  
miligravura, o que permite a imprensa ilustrada.

Thomas Edison realiza em 1878 um aparelho para regis-  
trar sons, por meio dum cilindro rodeado de papel de  
estenho. O cilindro coloca-se no fonógrafo e temos a  
reprodução do som.

Alguns anos mais tarde, em 1895, nasce o cinematógrafo,  
concebido pelos irmãos Lumière.

#### Dos irmãos Lumière ao Tolster

Os irmãos Lumière inventaram o cinema que um quarto  
de século depois se torna a segunda indústria do país  
mais industrializado do mundo - os E.U.A.

Com Méliès começa a história do espetáculo cinemato-  
gráfico; em 1895 funda uma empresa de produção, a pri-  
meira de todas, e manda construir um estúdio, onde de  
1895 a 1914 filma mais de quatro mil fitas. Encadeadas,  
fundidas, sobre impressões, substituições, desdobramen-  
tos, maquettes, o cinema deu-lhe tudo isso, e também  
os primeiros ensaios de cor e de som.

O cinema inflama o mundo. A Europa é a primeira a entregar-se-lhe; em seguida, a América. Comercialmente o cinema organizou-se em empresas de produção, como a Gaumont e Pathé, em França, os United Artists nos Estados Unidos. Griffith torna a câmara móvel; Vogt, Mapple e Éngl tiram patente dum processo de cinema novo e Vogel aperfeiçoa a película pancromática, enquanto na U.R.S.S. Einstein desenvolve a montagem.

Além Atlântico o cinema é agora Hollywood que cresce apesar da censura pois até 1921, todos os produtores tem que passar diante de 47 censores diferentes. O primeiro filme sonoro "O cantor de Jazz" é realizado em 1927. Conquistada o som, falta a cor. Em 1906 é feita a patente a patente do Kinemacolor por dois ingleses; os americanos replicam com o Technicolor, seguida do Agfacolor alemão, (1942), o Suncolor soviético (1946), o Ferranicolor (italiano (1950) e o mais realizado de todos,, o Eastmancolor. Em 1935, Walt Disney cria o desenho animado sonoro e a cores. Após a segunda guerra mundial surge o cinemascópio e o cinerama. A televisão moderna começa por volta de 1935. Deve muito a dois homens: Zworykin e Barthélemy. No entanto em 1948 ainda somente quatro países asseguram programas regulares: os Estados Unidos, o Reino Unido, a França e a U.R.S.S. Estes quatro vão em breve passar a ser sessenta e cinco. Depois da Segunda Guerra Mundial a expansão é prodigiosa. Em 1962, a América do Norte pos -

sui 59 milhões de receptores. Calcula-se o crescimento mundial, entre 1948 e 1961, em 1900 % contra 4,4% da imprensa escrita e 85,7% do rádio. 53 milhões de quilômetros de éter, desde que existe o Mariner II. Só América do Norte, em 1962, dispunha de 182 milhões de postes receptores.

Em 1948 os americanos inventaram o transistor. Dez anos mais tarde, também nas EUA é proposto o laser (light amplification by stimulated emission of radiation) Resulta que, num futuro próximo, haja a possibilidade dos engenheiros americanos transmitirem, num único raio de laser, todos os programas de 160 cadeias de televisão. Outro projeto grandioso, a mundovisão, ou seja, a possibilidade de transmitir uma imagem, no mesmo instante, a toda a superfície do globo. Foi em 1962 que se realizou a primeira transmissão de imagens sobre o oceano, graças ao satélite Telstar. E já se preparam os syncoms, satélites síncronos com o movimento da terra, dos quais somente três permitem estabelecer ligação entre todos os pontos da terra.

O telefone democratiza-se, automatiza-se, internacionaliza-se; o telégrafo orienta-se no sentido do serviço telex; a radiotelegrafia e a radiotelefonia são já realidade.

A imprensa periódica escrita mundial, apesar dos seus 8.000 jornais diários, com 290 milhões de exemplares, sofre uma espécie de paralisação no crescimento. O que

não a impede de progredir no plano técnico: teleescritores e radiofototelegrafia por um lado, por outro lado os foto-compositores. Mas o seu monopólio de informação sofre uma terrível concorrência por parte da televisão e do rádio.

As memórias eletrônicas são já um fato. A velocidade de suas operações permitem que bastem e minutos e uma IBM para transmitir os 26 volumes da Enciclopédia Britânica. Portanto, todo o saber universal poderá encontrar-se um dia memorizado em centrais de informação. Então bastará: por meio de um transistor, por exemplo, pormo-nos, em comunicação com elas. Assim se acaba a coisa impressa.

A palavra "intelectrônica" significa que os cérebros eletrônicos vão chamar-se, comunicar entre si, consultar as respectivas memórias, trocar informações.

JAN TSCHICHOLD

Alemanha  
1902

Cedo desenvolveu interesse pela caligrafia, através de seu pai, designer e desenhista de letras.

25 - publica um estudo "Elementare Typographie" no jornal especializado "Typographische Mitteilungen", onde introduz o trabalho de Lissitzky para um vasto público de impressores pela primeira vez.

Em numerosos artigos em publicações alemãs e estrangeiras mostra-se um dos mais ardentes defensores da tipografia moderna e codifica e demonstra os princípios da tipografia assimétrica.

Desenhe um alfabeto único de tipos sem serifa, incluindo uma versão fonética e publica fortes argumentos em favor do uso de tipos sem serifa.

26/33 - professor de tipografia - desenho de letras no "Musterschule für Deutschlands", em Munich.

28 - publica seu primeiro livro "Die New Typographie".

29 - publica o livro "Eine Stunde Druckgestaltung."

35 - publica o livro "Typographische Gestaltung", em Basle.

35 - seu trabalho é introduzido na Inglaterra através da exposição em Lund Humphries em Londres.

Planeja o número de 1938 da The Penrose Annual."

Antes do início da segunda guerra começa a se afetar da "nova tipografia" que identifica com o fascis

mo e retorna à tipografia clássica e simétrica.

46 - vai a Londres onde fica durante 3 anos, fazendo o planejamento da coleção Penguin, retornando à Suíça onde vive.

L'UNIVERS DES LIVRES (étude historique des origines  
à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle)  
Albert Flocon

Hermann  
Paris 1961

### As escritas fonéticas

A invenção de um sistema de escrita racional, em que a cada som elementar corresponde um signo foi realizada na Fenícia, por volta de 100 a.C. Todas as grandes famílias de escrita fonética derivam dela. Nenhuma outra civilização soube desvincular a escrita de considerações metafísicas e concebê-la de modo puramente utilitário.

Os fenícios falando dialetos semítico-ocidentais, estavam agrupados em cidades marítimas da atual Síria-Palestina. Navegadores e comerciantes tinham contatos frequentes com o mundo egípcio, mesopotâmico e hebreu. Conscientes da multiplicidade de línguas independentes e práticas adotaram dos sistemas de escrita existentes os elementos mais racionais, os elementos fonéticos para elaborar pouco a pouco sua própria técnica de notação, bem adaptada ao mecanismo interno de própria língua. Com efeito, o esqueleto das palavras semíticas, sua raiz, é dado por três consoantes; as vogais intercaladas indicam a função gramatical; as homofonias são raras; é pois uma escrita que nota somente as consoantes permanecendo suficientemente explícita.

Os primeiros alfabetos eram consonantais.

O essencial foi a concepção do fonetismo, a decomposição das palavras em seus elementos de base.

### Os alfabetos grego e latino

As origens de escritura grega

"As extensões de escritas são frequentemente ligadas às extensões de religiões universalistas bem como a correntes comerciais; seu fechamento em formas distintas se associa a divisões nacionais." (Marcel Cohen - "A escrita").

A origem semítica da escrita grega de onde derivam todas as escritas ocidentais, está bem estabelecida. Ele foi elaborada por transformação e adaptação da escrita fenícia. Navegadores, comerciantes e colonizadores, como os fenícios, os gregos atribuem eles mesmos a invenção da escrita ao legendário Cadmo, fundador de Tebas e filho de rei fenício. Herodoto diz "Phoinikeia Grammata", escrita fenícia. A adaptação se operou por volta de 1000 a.C. e vários tipos de escrita regionais o testemunharam. O alfabeto consonantal fenício era, por natureza, inapto à notação de língua grega, de uma estrutura muito diferente, onde as vogais devem figurar sob pena de grandes confusões. Os Gregos também elaboraram rapidamente uma notação rigorosa das vogais (breves) e (longas), servindo-se de signos consonantais fenícios sem emprêgo e criaram três signos novos.

As inscrições exaicas são indistintamente traçadas da direita para a esquerda ou inversamente, algumas vezes boustrofedamente. As letras são sempre orientadas no sentido da linha. A separação de palavras não é indicada. Este período entre 1000 a.C. e 500 a.C. até o impulso do mundo grego: a colonização do contorno do mar Egeu, o estabelecimento de cidades, o surgimento de uma ordem política e social nova, onde o indivíduo tem destacado lugar. A escrita, em suas múltiplas variantes locais era reservada essencialmente ao uso público, as inscrições lapidárias o comprovam. Outros textos figuram em vasos de estilo "Geométrico". A literatura é oral.

#### O alfabeto clássico

A partir de 500 a.C. o alfabeto grego clássico, dito "jônico" está definitivamente constituído: vinte e quatro letras, vogais e consoantes. A escrita vai da esquerda à direita, sem separação de palavras. Este alfabeto substituirá os alfabetos locais na redação de textos legislativos desde 400 a.C. A adoção voluntária de uma escrita comum é a prova mais tangível de uma comunidade linguística, base da comunidade cultural. A intensa criação intelectual e artística se estendendo por três séculos, "o milagre grego" forjou seu meio de expressão escrita, meio harmonioso, perfeito.

Tendo-se operado a reforma da escrita, o alfabeto

clássico se diversifica de novo em razão mesmo de seu emprego intenso e múltiplo. Apenas a escrita lapidária fará exceção; angular e retilínea ela conserva no conjunto suas formas tradicionais até a época bizantina. Por outro lado, as escritas literárias praticadas nos ateliers dos copistas e nas escolas, as escritas públicas e privadas alteram rapidamente o traçado clássico, adaptando-se às necessidades de uma escrita rápida.

### Escritas helenísticas e bizantinas

Diferentes tipos de escrita aparecem na época helenística.

1ª - a inicial grega - é a escrita de livreria que se afasta pouco do prototipo clássico; esliografado com desvelo ela subsistirá até ao séc.VIII;

2ª - cursiva - é a escrita dos negócios; seu traçado é simplificado, carente, e os caracteres são ligados entre si;

3ª - escrita de chancelaria - é a escrita administrativa dos Ptolomeus e dos Romanos do Egito, as letras ultrapassando o alto e o baixo das linhas.

A escrita dita minúscula aparece no séc.VIII e substitui a inicial na livreria bizantina. Derivada da cursiva ela se estabelece sobre quatro linhas com as letras longas ultrapassando o alto ou o baixo das linhas, do meio. Ela utiliza ligaduras e abreviações e será o protótipo dos caracteres de imprensa

grega dos sécs. XVI e XVII. Acentos, signos de pontuação são, como a minúscula, criações bizantinas.

### O alfabeto latino

"O alfabeto latino é um alfabeto grego" afirma R. Marichal." A Grécia cativa vence seu selvagem (bravio) vencedor." - Horácio. Com efeito o Império romano será bilingue e a contribuição grega de Atenas à Alexandria será decisiva em tudo o que se refere à escrita.

O alfabeto latino definitivo com suas 23 letras se constituirá somente no primeiro século. Escrita do vencedor na competição italiana ele se impõe a todo o Ocidente. As mais antigas escrituras italianas remontam a 800 a.C.

O alfabeto latino era uma das numerosas escritas locais que existiam dos Alpes à Sicília, sendo a diversificação da escrita consequência da diversificação linguística.

O alfabeto latino arcaico é todo cheio de lembranças etruscas. Os Etruscos vencidos foram o primeiro fermento cultural para Roma, como os gregos o seriam quatro séculos mais tarde.

### As escritas latinas

Os termos técnicos gregos aparecem na língua latina a partir de 200 a.C., quando a Grécia foi conquistada. Para registrá-los, os Romanos tomaram do alfab

jônico o Y e o Z e eles anotaram as consoantes aspiradas por CH, TH, PH. O V registrava W e DU. A forma das letras, sua ordem, seu nome, permaneceram os mesmos. A partir da época imperial os escritos tomam um lugar considerável. A escrita monumental se encontra gravada nas grandes construções romanas.

Grandes construtores, os Romanos tinham um imenso senso da publicidade imperial. Certa escrita chamada capital variou pouco em suas formas e é ainda a mesma em nossas letras iniciais. As palavras já eram separadas, as ligaduras frequentes.

Para a escrita corrente sobre papiros e tabletes esta capital se deforma em uma cursiva e se torna "uncial" no séc. III, escritura normal dos manuscritos. Na uncial o caráter se arredonda no A, D, E, G, H, M, Q, V e L. Os avanços excedentes da linhas são frequentes e mais accentuados na semi-uncial, que se encaminha para uma verdadeira minúscula. Esta não será completamente constituída senão no séc. VIII, com a minúscula carolíngia.

No "século de Augusto" a língua latina se tornou juntamente com o grego, o veículo de pensamento ocidental, principalmente sob a forma cristã, até os tempos modernos.

### Desenho de letra

O ângulo de tensão ou sombreado de uma letra é a direção da parte mais grossa das hastes curvas; em tipo romano ele varia entre a diagonal (tensão oblíqua) da parte inferior esquerda para direita, e a vertical.

Cerifes podem ser divididas em duas classes: a cerifa superior aparece encimando uma haste vertical e pode ser horizontal ou diagonal; a cerifa de pé, na base de uma haste vertical, é normalmente horizontal.

O capilar de uma letra é a sua parte mais fina, que não a cerifa.

A haste principal é a haste mais grossa de uma letra que contém linhas de várias espessuras; ou em uma letra que tem unicamente uma haste, consiste usualmente de haste principal e cerifes.

O conteúdo é o espaço todo ou parcialmente contido pelas hastes da letra.

### Tipo de texto

Nenhum tipo sobreviveu de séculos anteriores para a composição mecânica, exceto os poucos fundidos para as máquinas compositoras no final do século XIX.

As metrizas primitivas não podem ser utilizadas nas novas máquinas, e hoje praticamente todos os textos são

produzidos à máquina. Porém alguns desenhos antigos foram revividos e adaptados para composição mecânica. Se o tipógrafo pretenda utilizar uma espécie determinada de máquina, sua escolha de tipo é limitada pelo conjunto de matrizes disponíveis para uso desta máquina. Algumas séries bastante difundidas são de uso comum a duas ou três compositores. A disponibilidade de variações de uma fonte é portanto elemento essencial na escolha do tipo de texto.

### A forma da letra

A primeira qualidade de um desenho de tipo é a familiaridade. Nas proporções gerais, na espessura da haste, no contorno da linha, cada letra de uma boa fonte deve ser similar, dentro de limites razoáveis, à forma da letra a qual o leitor está acostumado. A primeira função da letra é comunicar instantaneamente. Cada letra deve ser distinta das outras e capaz de ser reconhecida de imediato; mas nenhuma letra deve ser tão característica a ponto de aborver o olhar.

Estabelecendo contraste nos pontos de intersecção e abrindo a parte contida, o sombreado de uma letra de clareza e a torna leve.

Quando a tensão é oblíqua ela serve para enfatizar a diferença entre certas letras. Assim as: a b h m n p - as curvas tendem a ser mais grossas na parte superior; e d q u as curvas são mais grossas na base. Tensão vertical, por outro lado, engrossa as hastes verticais que

são comuns. Muitas letras, em vez das curvas que são comuns a poucas, deste modo enfatizando sua similaridade umas com as outras; uma tensão vertical pronunciada pode reduzir o alfabeto a uma aparência de uma estrutura de linhas verticais, muito tenuemente conectadas.

Em fontes de texto o final de quase todas as hastas verticais e oblíquas é enfatizado por uma cerifa. Sua função mais útil, no entanto, é estabelecer uma ligação de haste a haste e combinar as hastas e letras de uma palavra em uma entidade, para enfatizar a separação de palavras, mesmo quando o espaçamento entre palavras é pequeno.

Sombreado e cerifa não são nenhum dos dois parte essencial de letra romana, que podem ser lidas sem eles. Cerifa e tensão são resultados acidentais de método caligráfico. Igualmente importante é o comprimento das hastas ascendentes e descendentes. Algumas séries de desenho contemporâneo e mesmo algumas revivescências de tipos clássicos são desfiguradas pelo encurtamento das extensões. Designers de tipos diminuíram os prolongamentos para permitir que as linhas se aproximem os tipógrafos. Espacojam as linhas novamente para compensar esta mutilação. As extensões são raramente longas em séries de texto; quando isto ocorre, desfiguram a página com uma estrutura predominantemente vertical. O desenho das minúsculas deve ser tal que se harmoni-

zem numa página de texto em caixa baixa. A espessura relativa da haste principal nas maiúsculas varia de série para série; ela deve ser apenas um pouco maior do que na caixa baixa, ou ter um aumento de espessura correspondendo no máximo à metade da espessura de caixa-baixa. Uma aproximação de espessura da haste principal das caixas alta e baixa é uma boa qualidade de qualquer fonte.

### Legibilidade

Uma linha grossa é mais visível do que uma fina, o que não significa que um tipo em negrito seja mais legível do que um claro.

Uma letra não é simplesmente uma linha, é uma estrutura, construída de linhas. Não apenas as linhas em si, mas as formas das letras, devem ser claras. Clareza é determinada não apenas pela espessura das linhas, mas por sua distância umas das outras e pela distância das linhas adjacentes das letras da mesma palavra. A quantidade de brancos no interior das letras e entre as letras é tão importante quanto a espessura das linhas. Se não existem proporções ideais entre a altura e a largura de uma letra e a espessura de suas linhas, as fontes cujas proporções mais se aproximam do ideal são provavelmente as mais legíveis.

### Tipos para o futuro

Alguns tipos contemporâneos indicam o caminho de futuros desenvolvimentos.

Os designers do futuro se preocuparão mais do que os do passado em realizar novos sinais ou adaptar os existentes utilizados na pontuação e mesmo caracteres subsidiários. Van Krimpon, por exemplo, desenhou para utilização na sua série Romulus, uma pequena haste oblíqua, que pode ser usada em lugar de vírgula, ponto ou traço de união.

Que novos e úteis tipos podem ainda ser desenhados é demonstrado pelas séries Romulus e Times New Roman. São ambos exemplares de famílias de tipos bem elaboradas com as quais o designer pode encontrar um uso e criar uma demanda. A política de produção de matrizes da Monotype Corporation inclui a expansão das séries existentes em famílias completas e esta política deverá exercer influência na seleção de tipos.

Despojados do espessamento artificial do desenho, os futuros tipos necessitarão de força em sua própria estruturação. Realmente, capilares excessivamente finos e contrastes abruptos entre as finas e grossas, serão considerados um grande defeito. A economia do traço - do é válida para uso especial, mas em combinação com outras qualidades, uma largura generosa como na Des-kerville, contribui muito para a legibilidade. No futuro os tipos mostrarão provavelmente extensões diminuídas como alternativa.

Quanto ao itálico, existe uma grande variedade de escolhas, tendo Van Krimpon demonstrado que o século XX

pode produzir uma nova itálica no estilo chancelaria.

Frequência do desenho de tipo

Relação dos 12 tipos de maior ocorrência na exposição anual do "National Book League" da Inglaterra:

1945 - 55	1956 - 63
1 Bembo (1)	1 Bembo (1)
2 Baskerville (2)	2 Baskerville (2)
3 Times (4)	3 Plantin (10)
4 Fournier (5)	4 Times (3)
5 Imprint (10)	5 Fournier (4)
6 Perpetua (-)	6 Poliphilus (11)
7 Walbaum (11)	7 Garamond (8)
8 Garamond (7)	8 Bell (9)
9 Baskerville (3)	9 Errhardt (-)
10 Plantin (3)	10 Imprint (5)
11 Poliphilus (6)	11 Walbaum (7)
12 Caslon (12)	12 Caslon (12)

Na tabela o número entre parênteses indica a sua aparição na coluna oposta.

### Introdução

O novo vocabulário da tipografia e do graphic design foi forjado em um período de menos de 20 anos, iniciado com o manifesto de Marinetti no Figaro em 1909, tendo alcançado o climax no início dos anos 20 sendo que o final da década corresponde à uma fase de consolidação.

A revolução na tipografia foi levada a efeito por homens alheios à indústria gráfica mas que reconheceram seus verdadeiros objetivos: um meio potente para difundir idéias.

O primeiro afastamento real do layout centralizado do livro foi introduzido pelos expoentes do Artistic Printing por volta de 1870 que lançaram as sementes de nova tipografia que na época não encontrou condições para desenvolver-se.

Reagindo contra o convencionalismo os futuristas adotaram nova e agressiva técnica para colocar suas noções em forma impressa. O Manifesto Futurista definiu um novo conceito de arte e design. O futurismo abraça ve entusiasticamente a civilização moderna e reconhecia a beleza da máquina. Pretendia chegar a formas novas que quebrassem as limitações das duas dimensões e expressassem revolução e movimento. Usaram uma téc

nica de propaganda violenta que influenciou toda a Europa! os Dadas na França, Suíça e Alemanha, os Construtivistas na Rússia e o de Still na Holanda. Marinetti escreveu: "O livro será a expressão futurista de nossa consciência futurista"... "Sou contra o que se conhece como harmonia de uma composição. Quando necessário usaremos 3 ou 4 colunas em uma página e 20 tipos diferentes. Representaremos percepções apaixonadas em itálico e um grito em negrito... uma representação tipográfica nova, plástica nascerá na página impressa." Cerca de 1914 o Futurismo estava firmemente estabelecido na Rússia sendo Larionov, e, Malevich seus principais representantes. As composições Raionistas de Larionov em Moscou e os trabalhos de Kandinsky em Munich eram as mais puramente abstratas pinturas de 1911 e 1912, porém em 1913 Malevich deu o passo final em direção da pura abstração quando exibiu seu trabalho "quadrado". Em Zurich -1916- o Dadaísmo nascia da desilusão e revolta contra a guerra e proclamava a supremacia humana e o valor da arte. Os pioneiros Dada foram - Hans Arp, Hugo Ball e Tristan Tzara. Parodiavam os valores da sociedade em bancarrota e usavam o ridículo para demonstrar o absurdo dos valores assentados. Em seus comentários utilizavam a técnica cubista da colagem que foi aprofundada por Schwitters em seus trabalhos Merz. O Surrealismo surgido em Paris em 24 também utiliza extensivamente a colagem. Em 21 o dadaísta americano Man Ray desenvolveu consideravelmente a técnica fotográfica usando objetos tri-dimensionais em seus "Rayograms". Moholy-Nagy descreveu a nova técnica

ca como: "o mais completo meio desmaterializado que a nova visão comanda".

Em 1917 foi fundado o grupo de Stijl na Holanda, por Theo van Doesburg, sendo este e Mondrian os principais teóricos do grupo. Proclamaram que a harmonia entre pintura, arquitetura e design podia ser obtida apenas adotando-se um estilo geometricamente puro e impessoal. O trabalho e as idéias do grupo foram disseminados pelo jornal "de Stijl" de 1917/1932 e a influência do movimento espalhou-se por toda a Europa.

Futurismo, Dadaísmo, de Stijl, Suprematismo e Construtivismo contribuíram para a configuração da moderna tipografia e para a fusão da palavra e imagem. E foi na Alemanha que as principais correntes do movimento moderno convergiram. Em 1920 van Doesburg convidou os expoentes do Construtivismo para participar de uma conferência em Weimar, onde encontraram membros Dada, encontro este que estabeleceu uma ponte entre as idéias do grupo.

A Bauhaus e o de Stijl tinham objetivos similares, e, em 1920 van Doesburg decidiu ir para Weimar. A casa de van Doesburg tornou-se centro de encontro de professores e alunos da Bauhaus e o impacto de suas idéias tornou-se aparente principalmente nos trabalhos de tipografia e mobiliário da escola. Os trabalhos realizados pela Bauhaus em Dessau apresentam um estilo reconhecível. O impacto dos pensamentos de Stijl e Construtivismo

tivistas eram insofismáveis. Mas a aplicação racional de certos princípios para os quais todos tinham contribuído criou um novo e rico vocabulário.

A visita de Lissitzky à Varsóvia é decisiva para Beglows que se muda para Berlim e trabalha uma série de experiências que levam à "Mechano-faktura". Seus trabalhos descritos como "construtivismo mecânico, são essencialmente composições gráficas bi-dimensionais, construídas de elementos geométricos e reproduzíveis empregando material tipográfico e as cores vermelha preta e branco.

A diferença fundamental entre a tipografia tradicional e moderna é que uma é passiva e a outra ativa, e, tem como base a assimetria e o contraste. Os futuristas destruíram a disciplina horizontal imposta à página e produziram composições não lineares em composição que mesmo com os recursos de hoje, a fotocomposição e a letreset não podem ser suplantados como demonstração de liberdade e flexibilidade tipográfica. Nos trabalhos dos futuristas e dos dadaístas contraste era alcançado através da combinação de uma grande variedade de tipos diferentes em peso e tamanho bem como em desenho. Mas foram os construtivistas e os integrantes do de Stijl que exploraram as oportunidades especiais do design assimétrico e que indicaram como tensão e clareza podem ser introduzidos na página impressa através da distribuição do espaço, tipo, papel.



## TEORIA Y PRATICA DE LA TIPOGRAFIA

V.Martinez Sicluna

Editorial Gustavo Gili,S.A.  
Espanha, 1945

### Estilos e nomes dos caracteres na Espanha

Até meados do sec. XVI se imprimiu na Espanha com os caracteres chamados "tortis", que se conheciam tam - bém com os nomes de "bula", "gótica", "veneciana," "càterilla E" e "Lemosina", e que foram idealizados pelo famoso imperador veneziano Bautista de Tortis, no final do séc.XV.

O tipo tortis tem sua origem na letra monacal do séc. XII, que inspirou os primeiros impressores alemães. Um tipo de letra de escrita moderna é a bastarda es - panhola, criado e fundido por volta de 1880 pelo im - pressor e tipógrafo catalão Ceferino Gorchs que o em - pregou numa bela edição de "D.Quijote". O desenho da bastarda espanhola se inspira na caligrafia de Cer - vantes e teve uma grande aceitação pelos tipógrafos.

### As famílias-tipo de F.Thibauden

Os caracteres de imprensa se constituem em quatro fa - mílias-tipo nomeadas pelo tipógrafo francês F.Thibau - den de antiga, egípcia, romana de Elzevir e romana de Didot caracterizadas pelas cerifas: a egípcia com cerifa retangular; a Elzevir com cerifa triangular, e Didot com cerifa horizontal e a antiga, sem cerifa.

### Ex libris

O "Ex libris" palavra latina que significa: "dos li -

vres é a marca de posse do livro e vem sendo utilizado desde o séc. XV.

Inicialmente era concebido de maneira sensível, escrito a pena, com apenas o nome do possuidor - e algum sinal que o distinguisse; depois se aplicaram adornos e mais adiante tomou a forma de um escudo ou emblema, com artísticas figuras alegóricas, à imitação da marca do impressor.

#### Notas históricas

A Espanha conserva em seus arquivos e bibliotecas muitos dos belos códices dos séc. VIII e XV. O tipo de escrita dos códices varia entre o ulfilano, inventado no séc. IV, pelo bispo Godo Ulfiles; o gótico antigo e o romano cursivado, empregando-se uniformemente nos livros segundo seu caráter bíblico, litúrgico, ou filosófico ou literário.

O códice mais antigo que se conserva na Espanha é o "Breviário de Aniano, do séc. V, escrito no mosteiro do Escorial,

Barcelona, Zaragoza e Valencia foram as principais cidades espanholas que tiveram imprensa (1468-1473 e 1474)

Os primeiros impressores na Espanha eram estrangeiros e sua maioria, ambulantes alemães, portadores de artefatos para compor e imprimir: Hurus em Zaragoza, Luchner em Montserrat, Rosembach em Barcelona, Stin

dula em Valencia. A partir de 1560 os livros eram impressões por Espanhóis e em Madrid, depois das impressões feitas em impressoras sucursais de outras estrangeiras, Juan de la Cuesta, em 1605, imprimiu a primeira parte do "Quijote" (com 666 pgs.) e em 1615 a segunda parte (com 582 pgs.).

Em Alcalá de Henares, perto de Madrid, onde havia estabelecido imprensa no ano de 1500 o alemão Arnaldo Guilherme de Brecono, se imprimiu em 1509 -1517 a "Bíblia Poliglota" conhecida por Complutense do cardeal Gimógenes de Cisneros. Cristóbal Plantin, impressor de origem francesa, estabelecido em Amberes desde 1534, imprimiu para a Espanha de 1569 a 1573, por ordem do rei Felipe II, a "Bíblia Poliglota", chamada "Régia". Plantin obteve do monarca espanhol vários privilégios inclusive a exclusividade de impressão dos livros litúrgicos para a Espanha e seus domínios.

Cabe mencionar aqui quatro famosos impressores espanhóis: Joaquim Ibarra, de Zaragoza, estabelecido em Madrid, em 1754, onde adquiriu grande renome por sua vasta cultura, por suas iniciativas no melhoramento da tipografia; Antonio de Sanche, de Guadalejara, continuador de Ibarra com quem trabalhou durante alguns anos e que imprimiu uma esmerada edição das "Novelas Exemplares" de Cervantes; Manuel Rivadaneira e Antonio Sena Oliveres, catalão, estivéssimos propagadores e reformadores da imprensa, ambos notáveis artistas

so séc.XIX.

São muitas as honras e recomendações que a arte da  
Imprensa e os profissionais da mesma receberam dos  
monarcas espanhóis.

A tipografia não é apenas uma técnica utilitária para transmitir informação: ela pode adquirir valor estético por si mesma. Ela é, como o arte do ator, interpretativa, transmitindo palavras da mente do autor para a do leitor. O tipógrafo, através do espaçamento, peso ou grau de intensidade de um tipo, tamanho das letras, escolha de caixa-alta, caixa baixa ou itálico, pode igualmente encontrar a forma apropriada para a qualidade e espírito das palavras. Neste sentido, tipografia é alocução visual: dá forma visível à linguagem. Um tipógrafo deve ser treinado e ser sensível tanto ao aspecto visual quanto ao linguístico de uma palavra; deve ter o ator às letras como entidades físicas que têm beleza abstrata própria, à parte das ideias que podem expressar ou das emoções que evoca. No desenho de tipos é o efeito geral nas combinações em palavras e linhas que conta. Um desenho pode ser melhor em determinado tamanho. Em display, quando apenas poucas palavras são envolvidas sua solução depende da combinação particular de letras em palavras, de tamanho e posição. Um tipo pode ser inadequado em um livro, mas bom para certa espécie de publicidade. Tipos de texto requerem uma legibilidade instantânea enquanto que os tipos display exigem impacto.

A legibilidade está intimamente relacionada à familiaridade. Eric Gill declara a este respeito "legibilidade na prática reduz-se ao que se está acostumado." Outros fatores relevantes para a legibilidade são: background, isto é, o papel - seu tom, cor e texturas - e menos que haja suficiente contraste entre a letra e o seu Background se tornará ilegível; o tom da letra em si; o espaço interliteral, entre palavras e interlinhas; a quantidade e cor da luz que ilumina a página; a distância do texto ao olho; e muitos outros fatores subjetivos que foram revelados no estudo da percepção, como motivação, familiaridade do leitor com a matéria, estado de saúde, fadiga, etc.

O que é mais importante é conhecer e entender os movimentos artísticos do séc. XX, estar a par dos desenvolvimentos técnicos, e estar preparado para encontrar soluções contemporâneas para problemas contemporâneos.

### Letra

A letra é a unidade visual da tipografia, não tendo em si nenhum significado literário ou intelectual. Mas as letras devem ser consideradas como tendo significado visual ao mesmo modo como outras formas de arte podem ser visualmente significativas, mesmo se o conteúdo literário for irrelevante ou ausente. Cada letra do alfabeto pode ser considerada como um desenho abstrato. O desenho de cada letra pode ser analisado como uma estrutura composta de sólidos e vazios; de fato,

uma linha é indispensável da área que contém, de tal forma que definir a forma linear de uma letra é ao mesmo tempo definir uma área que ele envolve.

O designer deve considerar as relações das letras umas com as outras e particularmente a relação entre as letras que ocorrem frequentemente juntas. Cada letra deve ser satisfatória em si e deve mostrar-se satisfatória em associação com outras letras. O teste de um alfabeto não é o comportamento de cada letra mas como as letras se combinam em palavras, linhas e páginas.

Estas são as principais maneiras que uma letra pode variar afetando assim a textura geral resultante: largura - enquanto a altura de uma letra e a espessura de suas hastes permanece constante, a largura pode ser alterada consideravelmente; além dos limites de compressão ou expansão a letra torna-se difícil de ler e pode ser questionada;

peso - o peso ou grau de negritude de uma letra é o resultado da proporção da largura de haste em relação à sua altura.

cerifa - as projeções nas extremidades da haste conhecidas como cerifas têm uma influência considerável no caráter de um tipo. As inscrições latinas mais antigas são as letras sem cerifa, enquanto por séculos as letras sem cerifa prevaleceram, mas no séc. I e.C. as letras romanas clássicas com a espécie da ca

rife e que estamos acostumados, tinham já se estabelecido. Hoje testemunhamos uma enorme expansão da letra sem serifa.

sombreado - significa o grau e a colocação do ponto de máxima tensão em letras que têm hastes finas e grossas. O caráter de cada letra é também muito influenciado pela maneira como a haste grossa emerge no fina, isto é, pela forma abrupta ou gradual da transição.

decoração - tipos de corpo 14 para baixo são vistos em termos de palavras; nos tipos de corpo 18 e maiores se percebe cada letra. Nos tamanhos menores - corpo 8 e corpo 6 - as proporções das letras são diferentes das dos corpos maiores; de um modo geral pode-se encarar as letras como unidades decorativas.

1 - Origens e influências na forma de comunicação tipográfica

Tipografia - uso de materiais visando a comunicação. Desde a Renascença italiana, quando impressores como Nicolas Jenson e Aldus Manutius utilizaram tipos romanos, houve pouca diferença na aparência dos tipos e na maneira de usá-los, até o início do séc. XIX, quando, por exigência do comércio e da propaganda, surgiram as primeiras letras "display". Robert Thorne na Fan Street Foundry, em Londres, produziu a primeira letra larga em 1803, seguida pelo Gótico (Vincent Figgins 1815) e sem serifa (William Carlon IV, 1816). Centenas de variantes desenvolveram alterando completamente o aspecto de impressos efêmeros, porém a tipografia de livros continuava presa a convenções de escrita e leitura mantendo o estilo formado que os italianos haviam estabelecido no séc. XV.

A primeira revolta contra o uso de tipos "modernos" atenuados foi feita em 1840 por Charles Whittingham em Chiswick Press, com uma reviviscência do Carlon's "Old face".

Porém o grande protesto contra a desvitalizada Post Renascentista tipografia foi feita por William Morris, uma das primeiras grandes figuras do moderno movimen-

to do design europeu.

Depois de praticar com sucesso uma variedade de artes e ofícios, incluindo caligrafia, decoração de interiores, desenho de papel de parede, desenho de tecidos, Morrison 1891 fundou a Kelmscott Press. "Eu comecei a imprimir livros com a esperança de produzir alguns que tivessem um apelo definitivo à beleza, enquanto que ao mesmo tempo fossem fáceis de ler e não ofendessem os olhos ou perturbassem o intelecto do leitor pela excentricidade da forma das letras. Eu sempre fui um grande admirador da caligrafia da Idade Média e dos primitivos impressos que tomaram seu lugar. Com relação aos livros do séc. XV, eu observei que eles eram sempre bonitos por força apenas da tipografia, mesmo sem adição de ornamento dos quais muitos deles eram tão abundantemente dotados. E em assência do meu propósito produzir livros que fossem um prazer para olhar como exemplos de impressão e de disposição de tipos.

Com relação ao Layout Morris observou: "E vou tão longe a ponto de afirmar que qualquer livro que tenha a página apropriadamente colocada no papel é tolerável de olhar apesar de utilizar um tipo pobre - e menos que não haja mau ornamento que prejudique o conjunto. Qualquer livro no qual a página esteja colocada no papel é intolerável de olhar apesar de utilizar bons tipos e bons ornamentos."

Morris procurava uma página de textura fechada, do

preto mais rico do que se poderia criar com os tipos romanos de textura cinza e então redesenhava os tipos de Janson.

Não satisfeito, criou três desenhos de letras góticas perfeitamente legíveis: o Golden, o Troy e o Chaucer. Morris exerceu grande influência na Deutscher Werkbund, em Gropius e na Bauhaus.

No final do séc. XIX dois movimentos artísticos revivizavam: o Arts and Crafts Movement, inspirado pela visão de Morris, relativa ao Socialismo Cooperativo e na necessidade de rejeitar a idade da máquina da Revolução Industrial, e, o Art Nouveau.

Art Nouveau foi o nome dado a um estilo de decoração que se caracterizava principalmente pelos motivos repetidos que eram uma oscilante linha curva. Como exemplos de tipografia Art Nouveau são os livros produzidos por Lucien Pissarro e por Charles Ricketts. Mas o maior interesse de tipografia Art Nouveau está em Whistlers. Suas características são o uso do espaço, as folhas de rosto assimétricas, o cuidadoso planejamento de paginação e o uso do corpo do texto para aberturas de capítulos e folhas de rosto. Um exemplo de tipo Art Nouveau é o Eckmann-Schmuck desenhado em 1900 por Otto Eckmann

A Deutscher Werkbund, fundada por Hermann Muthesius, foi o equivalente alemão e o sucessor do Arts and Crafts Movements.

Um dos mais jovens líderes de Werkbund, Walter Gropius, foi o primeiro diretor da Bauhaus em 1914, essencialmente uma escola tecnológica. Os novos movimentos artísticos, o Cubismo, Suprematismo, Construtivismo, De Stijl, Dadaísmo e Expressionismo tiveram seus efeitos na tipografia da Bauhaus.

Os cubistas destruíram a aparência visual dos objetos cotidianos, através da observação totalmente inconvencional, alterando a visão perspectiva da Renascença. As três influências principais na moderna tipografia diagonal dinâmica dos Suprematistas Russos como El Lissitzky, o desenho assimétrico estático de Mondrian e a liberdade de Dada.

Os tipógrafos de Bauhaus, como L. Moholy Nagy, Herbert Bayer e Jost Schmidt rejeitaram a simetria axial e as margens tradicionais bem como serifas e decoração e finalmente aboliram o uso das caixas-altas. Eles tentaram desenhar o tipo ideal usando retas e círculos, um alfabeto geométrico.

Herbert Bayer desenhou um tipo universal em 1925. Utilizaram também linhas (fios), quadrados e tarjas. Moholy Nagy disse com relação à tipografia: "Ela deve ser clara comunicação em sua mais vívida forma. Comunicação não pode estabelecer-se sobre noções estéticas préconcebidas.

As letras não podem ser comprimidas nunca em formas arbitrárias - como o quadrado. Uma nova linguagem ti

tipográfica precisa ser criada, combinando elasticidade, variedade e um partido renovado dos materiais de impressão."

Herbert Bayer: "Porque devemos imprimir com dois alfabetos? Ambos, um grande e um pequeno signos não são necessários para indicar um único som. Caixa-alta A é igual a caixa-baixa a.

Os livros da Bauhaus desenvolvidos com precisa lógica mecânica estabeleceram um estilo tipográfico novo. Os princípios da chamada Nova Tipografia ou Tipografia Funcional ou Tipografia Construtivista foram enunciados por Jan Tschichold, que, apesar de não estar ligado à Bauhaus, representa uma continuação refinada de seu trabalho e são: Libertação da tradição, simplicidade geométrica, contraste de materiais tipográficos, exclusão de qualquer ornamento não funcionalmente necessário; a preferência por trabalhar com tamanho de tipos que pudessem ser processados mecanicamente, uso de fotografias para ilustração, uso de cores primárias, a aceitação da idade das máquinas e dos propósitos utilitários da tipografia.

## 2 - Tendências modernas na comunicação tipográfica

A linguagem do tipógrafo depende das palavras e as palavras são expressas através de símbolos reconhecíveis - letras. Isto envolve uma contradição fundamental: o pensamento moderno está sendo expresso por meio

de símbolos renascentistas: os tipos romanos e itálicos.

A tensão provocada pelo conflito entre o impacto visual do design e o sentido literário é o problema com que se defronta o tipógrafo.

O importante é transmitir uma mensagem do autor para o leitor.

Herbert Bayer observou "Tipografia não é auto-expressão com predominado sentido estético, mas é condicionada pela mensagem que visualiza."

Stanley Morison disse em Primeiros princípios de Tipografia:

Tradição—é uma outra palavra para unanimidade a respeito de princípios fundamentais que se estabelecem por julgamentos, erros e correções de muitos séculos."

Uma letra sem cerifa talvez não seja tão legível como uma cerifada em um layout convencional com 12 letras por palavra, mas certamente é mais legível em linhas de 5 a 7 palavras, como ocorre em jornais e tabloides. Afinal não lemos por letras e nem mesmo por palavras, mas por grupos de palavras.

As três formas de letras básicas que o alfabeto sem cerifa adotou são: primeiro, o baseado em círculos e quadrados como o Cable de Rudolf Koch e a Futura de Paul Renner (1928), segundo a letra estilo Renascimento que deu suas proporções a Gill Sans dese -

nhada por Eric Gill em 1928, e, finalmente, as grotescas ou góticas que são mais aproximadas em alguns sentidos às letras góticas do que o romano normal.

O consenso geral atual dá preferência às grotescas. Estes tipos são baseados em séries de tipos talhados primeiramente na Inglaterra por volta de 1830 e posteriormente na Alemanha e América.

A primeira sem cerifa (apenas taixe-alta) foi realmente apresentada pela "Caslon Letter Foundry" em 1816 e chamada "Two-line English Egyptian". Estes tipos eram chamados grotescos na Inglaterra e Góticos, na América. Bahne, Garnett e Cia., sucessores de Caslon expressaram alguma individualidade por volta de 1830 chamando-se de "sans serryphs." As grotescas primitivas eram tão pesadas como as letras góticas (black letter) até Caslon apresentar uma variedade de pesos em seu catálogo de 1854. Hoje nós temos uma grande variedade à disposição. Para texto a Universal de Debuny e Peignot desenhada por Adrian Frutiger, agora em posse da ATF América e da Monotype Corporation na Inglaterra é a mais séria tentativa de produzir um conjunto de séries relacionadas desde Eric Gill nos anos 30. Universal na versão americana tem 21 séries diferentes. Monotype é limitada a 20 séries. Os tamanhos pequenos das séries normais são excepção

nalmente legíveis. Isto é parcialmente devido à forma expandida dessas letras, mais largas do que outras grotescas comumente usadas por texto.

Dos tipos Monotype, Modern. n. 1 (série 7), redesenhado por Miller e Richard, é um tipo claro, legível com excelentes numerais; Ehrhardt, baseado nos tipos usados na Fundação Ehrhardt, em Leipzig, é outro bom tipo econômico e excelente em papel de arte. Walbaum é de todos os "modern" tipos provavelmente o de maior charme especialmente em tamanhos grandes apresentando bom itálico. De Linotype Coladonia é um desenho neo-clássico de U.A. Diggins, baseado no tipo talhado por William Martin cerca de 1790. Jonios e Century School book são claros e próximos em proporção às grotescas. Para texto: Bembo, Carlone, Garamond, Baskerville e Fournier serão usados por muito tempo.

VISION IN MOTION  
L. Moholy-Nagy

Paul Theobald and Company  
Chicago 1961

### A nova Tipografia

Como em cada campo onde a tecnologia e a produção em série destruíram a qualidade do artesanato, assim na produção de livros a introdução de desenvolvimentos tecnológicos destruiu a alta qualidade dos manuscritos iluminados e da tipografia manual. Mas houve homens que compreenderam que com a era da máquina estava a caminho uma nova tipografia e uma nova arte de produção de livros e estavam ansiosos para fazer experiências com os novos meios.

A nova tecnologia de comunicação visual, que inclui tipografia, ilustração, fotografia, cinema e televisão, veio com tal rapidez que o homem teve dificuldade em acompanhá-la. A discrepância entre a tecnologia e o desenvolvimento do design era espantosa.

Felizmente, as enormes solicitações da publicidade forçaram o tipógrafo e o artista comercial e algumas soluções imaginativas que podem ser entendidas como uma bem sucedida preparação para a complexa tarefa de nova comunicação. A nova produção de livros deve e irá utilizar os instrumentos da publicidade onde a comunicação deve ser medida em termos de eficácia econômica. Catálogos de mercadorias, publicidades ilustradas, cartazes, primeiras páginas de jornais caminham em dire

ção de uma articulação visual e inventiva. Mas inicialmente os elementos da nova tecnologia de impressão e artes gráficas têm que ser compreendidos para serem usados com clareza e segurança. Os ideogramas de Apollinaire e os poemas de Marinetti servem, talvez, não tanto como modelos, mas como quebras de tradição que liberam os experimentadores para criar uma comunicação simultânea rápida de várias mensagens. O início causou uma quase explosão, uma tipografia selvagem, aparentemente despropositada. Mas esta "selvageria" tinha um sistema em si - o sistema de contrastes.

A história da impressão viu a degeneração do incunábulo com iniciais coloridas e grandes letras, até a página cinzenta de pequenos tipos sem nenhuma consideração pelos fundamentos visuais. Os ideogramas de Apollinaire foram uma resposta lógica a esta tipografia inávida e esta composição mecânica cinzenta e inarticulada. Ele não apenas imprimiu as palavras, mas através da ênfase de posição e diferenciação de tamanhos das letras, tentou torná-las quase audíveis. Os futuristas e dadaístas continuaram esses esforços destruindo a rigidez horizontal da composição tipográfica e empregando materiais tipográficos como elementos flexíveis em composições pictóricas. Em contraste, os construtivistas enfatizaram o papel funcional da tipografia.

Esse uso vigoroso de elementos tipográficos breve de

✓

gerou em formas decorativas a medida que eram utilizadas mais e mais em publicidade jornalística. O resultado foi um caos visual que só pode ser remediado pelo retorno aos fundamentos da nova tipografia, isto é simplicidade e vigor através da organização simultânea de numerosas mensagens que deveriam ser transmitidas ao leitor. Os jornais - especialmente na apresentação das notícias heterogêneas da primeira página - inconscientemente alcançaram uma qualidade simultânea de tipo e ilustração. Mas congestionamento é inimigo da organização; essa simultaneidade teve que ser desenvolvida para um maior refinamento. Aí, revistas, papéis comerciais assumiram a liderança.

Com o posterior desenvolvimento das técnicas de litogravação, um grande número de outros procedimentos visuais, como superimposição e fotomontagem foram acrescentados ao dicionário da comunicação visual, aumentando também as tentativas de fundir numa "colagem" todos os elementos, isto é, o texto, desenhos, fotografias, facsimiles de documentos, etc. Outra tentativa de induzir a uma rápida compreensão foi o estabelecimento de uma continuidade visual das páginas sucessivas do livro. Catálogos, livros infantis, folhetos, convites, mostram este desenvolvimento e parece não haver limites para a variedade de meios. Se bem que a maior parte destes procedimentos

seja usada principalmente em publicidade pode ser seguramente predito que breve eles serão a rotina normal de todos os tipos de comunicação, do discurso científico ao filosófico.

WILLIAM MORRIS  
Giancarlo De Carlo

Ediciones Infinito  
Buenos Aires 1955

O elemento determinante na atividade européia do séc. XVIII foi o racionalismo. A ciência experimental e a filosofia indutiva afirmaram a soberania da razão - e portanto do homem. Da ciência positiva nasceu a máquina, e da máquina a indústria. Da filosofia indutiva nasceu a aspiração à liberdade, e necessidade de uma harmonia social. Nestas duas forças subversivas, independentes e complementares, teve origem o processo revolucionário do séc. XVIII que culminou com o choque violento de 89.

O séc. XIX se abriu sobre um mundo novo configurado pela Revolução francesa e pela Revolução Industrial. O lugar do senhor feudal tinha sido ocupado pelo senhor industrial, a fábrica substituiu a oficina, o operário tomou o lugar do artesão. Ao aumento de produção seguia-se uma maior demanda de mão de obra, e a este um aumento rapidíssimo da população, concentrada nos centros de trabalho. A vida dos homens amontoados nos tétricos bairros que surgiam nos subúrbios, tinha-se tornado intolerável.

Agora não havia lugar para a arte na corrida da produção; os produtos eram valorados somente com base na sua comercialização.

Os arquitetos, insensíveis à crise de seu tempo eram a

lheios às infinitas possibilidades que a nova civilização oferecia a seu trabalho. A arquitetura europeia conhece a sua maior decadência. A equação original de Schlegel - cristianismo é gótico - se converteu na insígnia dos restauradores góticos, acusados de obscurantismo pelos neoclássicos.

Inicia-se o período das fusões arbitrárias de estilos passados com estilos crêdicos.

Entretanto a Revolução Francesa tinha cumprido sua obra subversiva e a revolução industrial estava em pleno desenvolvimento: novas classes sociais tinham substituído as antigas com novas exigências e novas necessidades; os novos modos de produção tinham originado possibilidades imprevisitas de criar uma nova estética desvinculada do passado. Já a engenharia se tinha lançado a novas aventuras tornades possíveis pelo advento da máquina.

Mas os arquitetos presos à afirmação de Gilbert Scott "A arquitetura é ornamento da construção" - só em uma circunstância aceitavam a máquina - já que repugnavam a máquina e a questão social - para produzir em grande quantidade objetos ornamentais calcados em estilos antigos.

A rebelião contra uma concepção tão falsa da arquitetura teve lugar no plano moral e atacou, antes de arquitetura em si mesma, a figura do arquiteto. John Ruskin foi o primeiro a se insurgir. Em "Seis lâmpa-

das da Arquitetura" identificou na escassa moral dos arquitetos contemporâneos as causas da decadência da arquitetura.

Dos ensinamentos de Ruskin brotou o movimento das artes aplicadas que recebeu grande impulso do grupo de prerafaelistas do qual faziam parte Dante Gabriele Rossetti, Holman Hunt, John Everett Millais Thomas Wodner e Burne Jones.

Partindo da exigência ética de Ruskin, Morris ousou enfrentar o problema em seu aspecto verdadeiramente essencial: a arte de uma época não pode estar separada de seu sistema social. O artista que não reconhece esta verdade abdica de sua missão e renuncia a criar obras que vivam em seu tempo.

Morris odiava a classe dominante, que qualificava de "árida, ignorante e irresponsável" e acreditava na energia e vigor dos homens que pertenciam às classes oprimidas. Cria na revolução social, em um mundo melhor, liberado da injustiça e da miséria. Pensava que a missão do artista e, em particular do arquiteto, era a de antecipar a chegada desta nova civilização, provocá-la com o recurso de sua arte, não transformando a arte em um instrumento de luta, mas enriquecendo-a de conteúdo humano. "Para criar uma arte viva é necessário antes de tudo interessar o povo na arte. É necessário que a arte se converta em parte integrante de sua vida, tão importante como a água e a luz." "Não

posse conceber a arte privilégio de poucos, assim como não posso conceber a educação ou a liberdade para uma minoria." Assim, em vez de criar uma casa de decoraçãõ para a nobreza inglesa, criou uma escola de artesãos, trabalhando ele mesmo, com suas mãos, junto a seus operários. Desenhou e construiu móveis e objetos para a casa, estudou novos procedimentos artesanais, explorou todas as civilizações artísticas, desde as da Idade Média até as do Extremo Oriente, a fim de extrair ensinamentos para os artistas de seu tempo. Lutou no plano político, escreveu para os diários revolucionários, fez comícios para os operários nas fábricas, difundiu com seus livros a aspiração para uma autêntica liberdade e justiça.

Quando Morris interveio no movimento das artes aplicadas, a tendência de Ruskin se reajustava à tradição, remontava ao gótico e pregava a indissolubilidade da arte e do conceito de utilidade.

Morris, ao contrário de Ruskin e dos prerafaelistas, compreendeu a importância que poderiam ter para o artesanato os resultados das pesquisas de seus adversários. Seu ideal era criar uma escola de artesãos animados do mesmo fervor dos artesãos medievais, capazes de criar uma beleza estritamente vinculada à vida, refletida em objetos de uso diário do homem. Também os meios de expressão extraídos dos impressionistas podiam servir para este fim.

Portanto, no laboratório que abriu em Merton Abbey todos os procedimentos e todas as técnicas foram experimentadas e aplicados a uma produção sem limites. Tudo o que se referia ao homem fazia parte de seu interesse.

Desenhou e construiu móveis e tapetes que por sua novidade revolucionaram a opinião pública acostumada com a vulgaridade dos produtos da época. Morris não inventava pelo simples prazer de inventar, o importante para ele era descobrir em cada material a beleza secreta que escondia e fazê-la explícita em suas criações. Para chegar a esta sensibilidade era necessário uma íntima comunhão com o meio de expressão e, portanto, a um estado de graça, uma fé que tinha um precedente admirável nos artesãos medievais. Deí o medievalismo de Morris que não é imitação e em certo sentido nem sequer tem vínculos com o "historicismo." Seu medievalismo se resumia na aspiração de acender nos artesãos de sua época a mesma fé que animava os construtores góticos. Nesta aspiração reside sua força e seus limites.

Chegou a identificar na máquina as causas da perver- são moral e artística, recusando-se a adotar em sua oficina sistemas de trabalho que não fossem puramente artesanais o que determinou que seus produtos custassem muito mais do que os produzidos industrialmente e em vez de chegarem ao povo como ele havia dese-

jado converteram-se em privilégio de poucos. Este erro influenciou o desenvolvimento das artes aplicadas, porém não diminuiu o fato de que na obra e doutrina de Morris se encontra a premissa fundamental de todo o movimento moderno.

Seus ensinamentos foram propagados por seus alunos e seguidores e, sob seu impulso, grande número de arquitetos europeus, a maior parte ingleses, dedicou-se às artes aplicadas que até então eram consideradas indignas das atenções dos artistas. Em sua obra e doutrina de Morris alcançou resultados mais eficazes, depurando-se os elementos polêmicos destrutivos que continha; também a máquina foi reconhecida passando-se da arte aplicada à arte mecânica.

Morris tinha ensinado que a atenção do arquiteto devia dirigir-se sobretudo do problema da casa do homem para resolvê-lo em sua integridade, do objeto ao móvel até à construção. No caminho desses ensinamentos seus seguidores descobriram e propeleram o que se converteu mais tarde em um dos postulados essenciais do movimento moderno: a relação orgânica que existe entre as artes e a arquitetura e entre arte e a urbanística.

Com relação aos problemas gráficos, Morris insiste nos seguintes fatores técnicos além da ordenação tipográfica: o papel, o tipo, o espaçamento entre letras e palavras, as tintas e a encadernação.

Os métodos utilizados por Morris para a impressão de

seus livros na Kelmscott Press foram integralmente artesanalmente. A impressão manual foi para Morris a única técnica possível para a ratificação total de seus ideais. As tiragens eram mínimas, sirva de exemplo o seu primeiro livro publicado na Kelmscott: "Story of the Glittering Plain", que foi de 20 exemplares, devendo logo elevar-se por uma demanda inesperada à cifra de 200 exemplares.

Os livros da "Kelmscott Press" contaram com a valiosíssima colaboração de Sir Edward Burne-Jones para as ilustrações que foram gravadas em madeira por um extraordinário artesão - William Marcout Hooper. Com relação ao papel utilizado em seus livros, Morris, ao não encontrar nenhum que satisfizesse, mandou fazê-lo especialmente, sendo três as suas criações: "flower", "Apple" e "Perch".

Com relação ao cuidado de impressão e nobreza dos materiais o trabalho de Morris é inobjetable. Deve também ser feita menção da qualidade das tintas e da encadernação e da meticulosidade do trabalho e das provas de Morris.

Três são os tipos criados por William Morris: o "Golden", o "Troy" e o "Chaucer". O Golden deriva dos tipos romanos, tendo certa semelhança com os tipos de Nicolás Jansen e seus contemporâneos. Começado o desenho em 1889, as últimas provas se finalizaram em 1891, empregando-se na "Story of the Glittering Plain". O

"Troy" é um tipo de marcada influência gótica, largo e algo pesado. Morris o criou para utilizá-lo no "Recuyell of the History of Troy", sendo substituído logo nesta obra pelo "Chaucer". Este tem características similares ao "Troy", porém em uma escala mais reduzida, tendo a vantagem de não alargar muito os textos, o que acontecia com o Troy. Em "Love is Enough" ou no "Chaucer" a decoração que cobre a totalidade da página se integra ao texto com girandas e vinhetas, dando como resultado um motivo ornamental. Já outras obras exemplificam outra modalidade compositiva de Morris: a relação muito marcada existente, entre o total da página e a superfície impressa, bem como entre as páginas pares e as páginas ímpar; os brancos levados muito em conta, dão valores diversos dentro da unidade da página.

## CITACÕES

- O novo homem deve ter a coragem de ser novo. Raoul Hausmann - 1921.
- A palavra e a imagem são umas (uma só coisa). Hugo Ball - 1917.
- Não visões do mundo, mas - realidade do mundo. El Lissitzky.
- A Arte deve afastar-se de todas as práticas de arte perfumada; perçversa, hipersensitiva, histérica, romantica, do tipo boudoir, de ontem. Ela deve criar uma nova linguagem de formas, disponível para todos e em harmonia com o ritmo da vida". Henryk Barleux, 1924.
- Nossa arte tem de ser jovem, ela tem de ser nova, tem de integrar todas as tendências experimentais dos futuristas e cubistas. Sobretudo, nossa arte tem de ser internacional pois acreditamos numa Internacional do Espírito. Richard Huelsenbeck, 1916.
- Catálogos, cartazes, publicidades de toda espécie. Acreditem-me, eles contêm a poesia da nossa época. Guilherme Apollinaire, 1912.
- Pinte com fotos, escreva poesias com fotos! John Heartfield, 1929.
- O novo livro demanda novos escritores. El Lissitzky.
- A nova tipografia não é uma moda. Jan Tschichold.

- Contraste é talvez o elemento mais importante de todo o design moderno. Jan Tschichold.
- Tipografia deve ser comunicação clara em sua mais vívida forma. Clareza é a essência da impressão moderna. Moholy-Nagy, 1923.
- Para a propaganda moderna e para o moderno intérprete de forma, o elemento individual - "o toque próprio do artista" é absolutamente sem consequência. El Lissitzky.
- Conceitos devem ser expressos com a melhor economia. El Lissitzky.
- Uma fotografia não mente nem diz a verdade. John Heartfield.
- Na tipografia centralizada a forma pura vem antes do significado das palavras. Jan Tschichold.
- Quanto menos interessante é uma letra, mais útil ela é para o tipógrafo. Piet Zwart.
- A cor é um elemento criativo, e não um adorno. Piet Zwart.
- O tipo sem serifa é o tipo de hoje. Jan Tschichold.
- Contraste é a marca de nossa época. Theo van Doesburg, 1926.
- O conhecimento da fotografia é tão importante como o do alfabeto.
- Os iliteratos do futuro serão as pessoas ignorantes da câmera bem como as da pena. Moholy-Nagy.
- Os criminosos na Rússia eram marcados atrás com um lo

sango vermelho e deportados para a Sibéria... aqui em Weimar o Bauhaus põe a sua marca (seu selo) - o quadrado vermelho em todas as coisas, na frente e atrás.

#### BIBLIOGRAFIA

Bauhaus - 1915/28 - Bayer, Herbert; Gropius, Walter, London, George Allen & Unwin.

Herbert Bayer - painter designer, architect - Bayer, Herbert - London; Studio Vista.

El Lissitzky - Lissitzky - Kuppers, Sophie - London, Thomas and Hudson.

The Bauhaus - Naylor, Gilman - London, Studio Vista.

Asymmetric Typography Tischhold, Jan - London.

Faber and Faber.

Pioneers of Modern Design - Nicolaus Pevsner - Pinguin Books.

CANTIGA POR QUERENDO O ALTO DEUS

(3º quarteto)

José de Anchieta

"Santa Maria" séra, anãngupiára,  
Tupã rendabeté, Tupã rajyra,  
Tupã ay'rama ri imoñangimby're,  
teo rupiára ñe, tekobé jára.

Estrofe de uma poesia em tupi, de louvação  
a Santa Maria.

apud Leodegário Amarante de Azevedo Filho, Anchieta, a  
idade média e o barroco, Edições Gernassa, Rio de Janeiro,  
1966, pág. 166.

CICERO ATTICO SAL

Litterae mihi a Quinto fratre cum senatus consulto ,  
quod de me est factum,elictae sunt.Mihi in animo est  
legum latorem expectare,et,si obtrectatibur, utar  
auctoritate senatus et potius vite quam patria care-  
bo.Tu,quasso,festina ad nos venire.

(Ep. ad Atticum,III,26)

## DECLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN

Cette déclaration, vptée par l'Assemblée constituante en août 1789 et qui forme le préambule de la Constitution du 3 septembre 1791, sert de base au droit public français. En voici le texte:

Article premier - Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune .

.....

Article 11 - La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi.

SECONDE LETTRE (Extraits) La Grâce Suffisante

(Pascal) Les Provinciales - 1656 - 1657

Et m'enforment après de la doctrine des nouveaux thomistes: Elle est bizarre, me dit-il; ils sont d'accord avec les jésuites d'admettre une grâce suffisante donnée à tous les hommes; mais ils veulent néanmoins que les hommes n'agissent jamais avec cette seule grâce, et qu'il faille, pour les faire agir, que Dieu leur donne une grâce efficace qui détermine réellement leur volonté à l'action, et laquelle Dieu ne donne pas à tous. - De sorte que, suivant cette doctrine, lui dis-je, cette grâce est suffisante sans l'être. - Justement, me dit-il: car, si elle suffit, il n'en faut pas davantage pour agir; et si elle ne suffit pas, elle n'est pas suffisante.  
(Classiques Larousse, 32<sup>e</sup> édition - Paris)

Universal - concebido por Adrian Frutiger, em 1957, para Deberny e Reignot, Paris.

É constituído por 21 séries diferentes com um sistema decimal de classificação indicando peso e largura: 40 para clara, 50 para média, 60 para negra, etc.; 3 denota expandida, 7 condensada, 9 extra condensada. Todos os tamanhos e pesos foram desenhados em relação uns aos outros para produzir uma escala harmoniosa de variações.

É encontrado no Deberny e Reignot e na American Type Foundry e para composição mecânica nos máquinas "Lumitype", "Monophoto" e "Monotype". Para a produção do Universal foram realizados 4.000 desenhos para a confecção de 35.000 matrizes sendo necessárias 150.000 horas de gravação. Tem um nome apropriado por sua utilização quase universal.

A escrita nasceu da dupla necessidade de transmitir à distância a mensagem verbal e de conservá-la. As primeiras escritas foram desenhos (pictogramas) que estabeleciam uma correspondência entre a imagem e o objeto, isto é, entre o sinal gráfico e o objeto significado; essa linguagem, estilizada e institucionalizada, é independente da forma falada; a escrita pictográfica (ou ideográfica) pode ser utilizada para transcrever línguas diferentes ou diversos dialetos de uma mesma língua. Quando a análise da língua falada revelou unidades menores que os vocábulos, os ideogramas serviram para estabelecer uma correspondência entre o signo gráfico e o som. As escritas ideográficas conhecidas são geralmente uma combinação de pictogramas e fonogramas (representação gráfica de certos sons ou grupos de sons; ) tal é a escrita egípcia antiga. Mas a escrita deu um passo decisivo quando os signos gráficos, oriundos dos ideogramas e cujo traçado foi simplificado, serviram para transcrever sílabas, independentemente do sentido dos vocábulos; estes últimos são considerados como combinações de grupos fônicos. A escrita silábica (como a escrita dévanāgarī atual) pode ser substituída por uma escrita alfabética (a escrita grega alfabética tomou emprestado seus signos gráficos a uma escrita silábica). Se a escrita de forma alfabética (latina, grega, cirílica) foi inicialmente uma transcrição de formas faladas, as línguas assim escritas puderam adquirir certo grau de autonomia, a tal ponto que, em línguas co

em o inglês ou o francês, os vocábulos gráficos tornaram-se de novo imagens e pronúncias diferentes.

(Grande Enciclonédia Delta Larousse - Editora Delta S.A. 1970, vol.5, pág.2486).

## ICONOGRAFIA

1

Vaso nº1 de Kachish, do século XIII a.C.

Escrita cuneiforme gravada em argila.

Táboa comparativa da evolução do alfabeto norte-semítico ao neo-púnico.

Táboa comparativa da evolução do alfabeto fenício arcaico ao grego clássico.

Escrita grega do século III a.C.

2

Pedra negra do Forum Romanum.

Inscrição lapidária romana.

Táboa comparativa da evolução do alfabeto norte-semítico arcaico ao alfabeto romano moderno.

Letras iniciais extraídas do "Rouleau Mortuaire" de São Vidal.

Caligrafias latinas em capitulos e uncias:

a) caligrafia romana, século IV; b) caligrafia uncial, século V; c) caligrafia uncial, século VIII; d) moderna caligrafia uncial.

3

Evolução da escrita da capitular romana às variedades manuscritas medievais.

Variedades de escritas medievais.

**Variedades dos estilos semiuncial e minúsculo:**

**a) documento merovíngio; b) semicursiva; c) semiuncial;  
d) minúscula carolíngia; e) gótico do século XIV.**

**Inicial do "Evangélio de Prum" do scriptorium de Tours,  
século IX.**

**4**

**A Bíblia de Bamberg de Johannes Gutenberg, 1458.**

**Caracteres góticos com e sem traços finais, ligaduras e  
abreviações pertencentes ao atelier de Gutenberg.**

**Cícero: De oratore - Conrad Swaynheym e Arnold Pan -  
nartz, em Subiaco, 1465.**

**Primeiro catálogo de caracteres, Augsburg, Erhard, Rot -  
dolf, 1486.**

**5**

**Simon de Colines, Paris, 1545.**

**Antonio Blado, Roma, 1553.**

**Plantin, Antuérpia, 1565.**

**Robert Estienne, Paris, 1569.**

**6**

**Edição Princeps de "Os Lusíadas" de Camões, 1572.**

**Desenho de esquema caligráfico do final do século XVI.**

**Primeiro livro impresso na América do Norte, 1638 - Bay  
psalm book.**

**Edição Princeps dos Sermões do Padre Antonio Vieira ,  
1654.**

7

Primeiro número da primeira gazete publicada Em Portugal, 1641.

Imprimerie Royale, Paris, 1702.

University Press, Oxford, 1704.

Caractères de Fournier, 1781.

John Bell, 1788.

8

Giambattista Bodoni, Parma, 1793.

Pesquisa da Conjuração de João de Deus, 1798.

Primeira página do primeiro número do primeiro jornal brasileiro.

W. Pickering e C. Whittigham, Londres, 1844.

9

William Morris, Londres, 1892.

Página do "Well at the World's End", Morris, 1890.

Cartaz de Mucha para Medéia, 1898.

Primeiro cartaz cinematográfico, 1896.

De Stijl, editor: Theo van Doesburg, 1917.

10

Caricatura inglesa satirizando a política de Wilson, do "Punch", 1919.

Bruce Rogers, University Press, Cambridge, 1918.

Cartaz político parisiense, 1919.

Página do livro de Marinetti: "Les mots en liberté", 1919.

11

Oliver Simon, Londres, 1923.

D. B. Updike na Merrimount Press, Boston, 1923.

L. Moholy - Nagy, Bauhaus, 1923.

Walter Gropius e L. Moholy - Nagy, Bauhaus, 1924.

12

Walter Lewis - University Press, Cambridge, 1925.

El Lissitzky e Hans Arp em "The Isms of Art", 1925.

Malevich, Munique, 1927.

Rudolf Koch, desenho do tipo gótico, 1926.

Jan Tschichold, Berlin, 1928.

13

Bruce Rogers, desenho de carácter "Centaur", 1935.

Howards Productions, 1936.

Lurçat, integração da pintura e caligrafia.

British Olivetti, Ltda., 1952.

Olivetti GMBH, Deutsche.

14

White Horse Distillers, 1953.

Ralph Beyer, Tipologia para a Coventry Cathedral, 1958.

Rótulos Beyer, 1960.

O homem contemporâneo.

15

O tipo no periodismo.