

JORGE BACELAR

A LETRA:
COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO



ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Série - Estudos em Comunicação

Direcção: António Fidalgo

Capa e Arranjo Gráfico: Jorge Bacelar

Execução Gráfica: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior

Tiragem: 500 exemplares

Covilhã, 1998

Depósito Legal N° 129826/98

ISBN - 972-9209-66-9

Índice	3
Nota prévia	5
Introdução	7
A Racionalização do Alfabeto	11
Caligrafia	12
As formas da Tipografia	21
Os primeiros tempos da Tipografia	26
De Plantin a Bodoni	30
Raízes da Tipografia contemporânea	41
Ligações com a vanguarda artística	42
De Constable a Kandinsky	43
Impressionismo	44
Post-impressionismo e expressionismo	45
Fauvismo	48
Art-Nouveau	49
Cubismo	51
Futurismo	52
Da Evolução à Revolução	57
A Irrracionalidade (Dada)	58
Surrealismo	60
Arte não-figurativa	63
Descobrir a ordem no caos	66
A vanguarda Russa	68
Arte pela Arte / Arte pela Sociedade	69
El Lissitzky e Alexandr Rodchenko	70
Theo van Doesburg	73
Piet Zwart	74
O Ponto fulcral - Bauhaus	79
Origem	80
A Ideia	81
Tipografia na Bauhaus	82
Johannes Itten	83
Laszlo Moholy-Nagy	84
Herbert Bayer	89
Joost Schmidt	90
El Lissitzky e van Doesburg	91
O Fim e o (re)Começo	92
A Nova Tipografia	97
Meios Electrónicos e Formas Tipográficas	107
Conclusão	113
Bibliografia	117
Glossário	119
Índice onomástico	122

*Peço-vos que imaginem, perante vós, uma garrafa de vinho
e duas taças - uma de ouro maciço, lavrada com a filigrana mais requintada;
a outra do cristal mais fino e transparente - os verdadeiros apreciadores de vinho
escolherão, a meu ver; a taça de cristal, porque nela tudo está pensado
para revelar, e não para esconder, a beleza do seu conteúdo.*

Beatrice Warde, *The Crystal Goblet*, Londres, 1955
(cit. por McLEAN, *Typography*, Londres, 1980)

*A Robert Heinlein, Paul Klee e Rolando Sá Nogueira
por me terem ensinado a olhar com fascínio para o mundo.*

A ti, para que não penses que o dedico a outra...
(Almada Negreiros)

Nota prévia

Era intenção deste projecto desenvolver uma investigação sobre a evolução estética dos signos tipográficos (letras, números e caracteres especiais), avaliando-a através de referências contemporâneas nas artes plásticas. Mas, para justificar a invenção da tipografia, há que descrever o Renascimento nas suas vertentes históricas, filosóficas, sociais e económicas. Para compreender a opção de Gutenberg em copiar literalmente o desenho da caligrafia gótica, haveria que recuar um milénio na nossa História para traçar o desenvolvimento da caligrafia e da letra decorada nos *scriptoria* monásticos, a sua estética própria, as características formais desenvolvidas localmente devido ao isolamento, às guerras territoriais e à miscigenação de tribos “bárbaras” com a civilização romana em declínio. Seria necessário passar pela normalização imposta por Carlos Magno na caligrafia e na produção de documentos. Eventualmente seria necessário recuar ainda mais, até Roma, onde nasce um desenho de letra que ainda hoje é utilizado, bastando para tal observar as letras maiúsculas presentes nesta página, descendentes directas das formas gravadas na pedra dos monumentos romanos...

Foi portanto necessária a imposição de limites, pois corria-se o risco de embarcar numa viagem interminável, tantas são as ramificações que cada assunto permite, os motivos de fascínio e pistas de investigação em cada época ou autor. E os limites ficaram assim bastante mais estreitos no aspecto temporal: de meados do século passado até à fundação das bases da tipografia contemporânea.

Desde o período romântico até Jan Tschichold, com o estabelecimento e divulgação dos princípios operativos e estéticos do design tipográfico, após o desmantelamento da Bauhaus pelos nazis.

Existe uma ideia subjacente (talvez preconceituosa) à investigação proposta: a tipografia reflecte as tendências das artes plásticas, influenciando-as por seu turno. É essa suposição que se pretende confirmar, seguindo esta premissa: cada época possui as suas características históricas, económicas, sociais, religiosas, filosóficas, que condicionam todos os campos da actividade humana. A pintura tem sido vulgarmente utilizada pelos historiadores como padrão para confirmar e ilustrar as suas teses. E a tipografia? O desenho das letras, a forma dos livros, o arranjo das páginas, não estarão igualmente condicionados por esses mesmos factores? Não poderão contribuir igualmente para uma compreensão mais lata da época? Daí a hipótese da existência dum paralelismo entre a evolução das escolas pictóricas e da estética tipográfica.



Produção e comércio do livro.
Xilogravura, 1491

Introdução

No início era o pictograma.

Poderia iniciar-se desta forma uma História da Comunicação Não Verbal. Desde que o Homem descobre a possibilidade de estabelecer registos que o transcendam no tempo, que lhe sobrevivam, passando testemunhos de conquistas e derrotas, angústias e alegrias, temores de deuses e demónios. Sobre os mais diversos suportes, com as mais diversas formas e instrumentos, evoluindo no conteúdo, abstractizando-se. Distanciando-se cada vez mais da forma primordial.

Mas há um e outro refluxo. E se o pictograma é reapropriado uma e outra vez pelas artes plásticas, o fonograma, descendente distante, adquire uma dimensão estética impensada pelos seus inventores. A letra deixa de ser unidimensional, de poder expressar apenas um som, de estar submetida a um conjunto rígido de regras. Pode tornar-se veículo de significados múltiplos, universalmente reconhecidos, ou código secreto, cuja chave é exclusiva do seu autor.

É neste intervalo, limitado a um tempo de algumas décadas, que se fará este levantamento sobre a evolução formal dos signos tipográficos. Desde o seu constrangimento à rígida norma gramatical, até à sua emancipação, por parte das vanguardas artísticas do princípio do nosso século, libertando-os do seu significado meramente fonético, extraíndo-os do alinhamento das palavras e das frases, convulsionando as páginas dos livros e dos jornais.

Pretende-se encontrar uma linha de coincidências, de inter-relações entre as correntes estéticas que marcaram

as artes plásticas e a evolução do design gráfico, nomeadamente ao nível do desenho de letra. Apesar de se tratar de mundos diversos, de questões técnicas divergentes, existe algo em comum entre a pintura e as artes gráficas: comunicação visual.

Pressupondo a existência dessa linha de influências recíprocas entre a tipografia e a pintura, seguir-se-á um fio condutor baseado no tempo cronológico: iniciando-o em Gutenberg, terminando em Jan Tschichold, uma espécie de *apóstolo* da Bauhaus e da tipografia moderna, incidindo uma maior atenção no período de cerca de 100 anos, desde o surgimento da pintura romântica e dos primeiros jornais diários, ao fim da Bauhaus e do estabelecimento do design gráfico como disciplina de comunicação, pois é neste período da nossa História recente que a comunicação visual é elevada à categoria de ciência, passando a desempenhar um papel fulcral na cultura contemporânea, constituindo um dos pilares da Civilização da Imagem.

E essa hipotética linha de intersecção, de influências recíprocas, teria o seu início no preciso momento da invenção da imprensa, em meados do século XV. Os primeiros tipos teriam sido desenhados, gravados, fundidos e utilizados por Gutenberg na sua publicação inicial, supostamente uma Bíblia de 42 linhas, terminada em 1456. O invento de Gutenberg consistiu em grande parte na integração de várias tecnologias disponíveis na época (gravação com punção de aço, moldagem e fundição em matriz metálica ou de areia, prensagem mecânica, tintagem e impressão xilográficas), com a criação de um sistema de fundição de letras individuais que poderiam ser combinadas num número infundável de seqüências¹. Este sistema passou a constituir a base mecânica da impressão (Silveira, 1985).

1- O princípio de impressão de letras e imagens a partir duma superfície em relevo já era conhecida e aplicada desde a antiguidade. Contudo, esta tecnologia confinava-se à produção de estampas com motivos religiosos e cartas de jogar.

Os desenhos de letra baseados nos manuscritos medievais, foram gravados, fundidos e utilizados nos primeiros 50 anos de existência da imprensa. Alguns dos desenvolvimentos técnicos alcançados nesta primeira fase, viriam a tornar-se nas bases de alfabetos tipográficos ainda hoje em uso, não obstante as modificações estruturais sofridas com o desenvolvimento da fotomecânica e da foto-composição. Por exemplo, as letras negras gravadas por Gutenberg, continuaram a ser utilizadas praticamente sem alterações na Alemanha, até meados do século passado. Mas existem outros desenhos tipográficos primitivos que, reflectindo igualmente sensibilidades medievais acabariam por ser abandonados, sendo hoje tão estranhos e invulgares aos nossos olhos como as letras manuscritas que lhes deram origem. É o caso do primeiro alfabeto gravado em Inglaterra por William Caxton, baseado numa *letra negra Inglesa*, que ostenta um aspecto muito mais grosseiro e desagradável, se comparado com os tipos humanísticos seus contemporâneos, tipos estes que viriam a determinar por muito tempo as normas estéticas dos caracteres de imprensa.

Letra negra Inglesa, de William
Caxton, 1477

Caracteres Humanísticos, de
Aldus Manutius, Veneza, 1475

**If it plese ony man spiritual or temporal to hve ony
ppes of two and thre comemoracions of salibuci vs**

**Quidā eius libros nō ipsiū
lophoniorū tradunt: qui i**

A dificuldade e o extremo trabalho necessário para a produção de tipos, condicionaria a proliferação de estilos e corpos, que só se tornaria viável com o aumento do número de gravadores, impressores e desenhadores treinados para este novo ofício.

Contudo, estimam-se entre 8 e 10 milhões de volumes produzidos até 1500, ou seja, menos de 50 anos após a conclusão da primeira obra impressa (Drucker, 1995).

O princípio inventado por Gutenberg permitiu imitar a escrita manuscrita, conseguindo a transformação desta numa escrita mecanizada. A forma tipográfica adquire, a partir da sua origem e do seu constante confronto e coexistência com a escrita manuscrita, uma permanente tendência cursiva no seu sistema normalizado. Daqui surge uma oposição típica entre cursividade e normalização, entre a pulsão individualizante e a norma socializante, entre a individualidade², e os códigos sociais que facilitam a comunicação (Blanchard *et al*, 1992).

2 - Por individualidade, neste contexto, entenda-se não só a grafologia dos indivíduos, mas também a dos povos e das épocas.

A imprensa será para a caligrafia o que a fotografia é para o desenho: uma imitação mecanizada do acto manual de traçar, escrever, desenhar ou pintar. Por isso, a industrialização converterá a tipografia na grande difusora da mensagem escrita. A tipografia começa no Ocidente com a imprensa gutenberguiana e situa os pontos chave do seu desenvolvimento sucessivamente na Alemanha, Itália e França, com as letras Gótica, Humanística e Romana Moderna.

Após Gutenberg, a tipografia seria reinventada inúmeras vezes: os tipógrafos tentariam permanentemente ajustar um sistema mecânico à evolução da escrita manual. Desde que se iniciou a multiplicação dos caracteres, de início artesanalmente (sobre madeira e, mais tarde, sobre metal), e depois de forma industrial, as tradições da escrita (ou das escritas) estabeleceram uma série de referências sobre as formas da tipografia. Destas referências extraíram inspiração os sucessivos criadores. Obtiveram-se assim formas

alteradas, modificações e simplificações, numa série de evoluções e involuções, marcando percursos para futuros diferentes ou para um regresso ao passado.

A Racionalização do Alfabeto

É pacífica a ideia de que a invenção da imprensa trouxe alguma normalização à escrita alfabética. No entanto, deveremos ter em conta que a própria escrita continuou a diversificar-se formalmente, à medida que as suas funções se especializavam. A palavra impressa é apenas uma das áreas do território mais vasto das formas escritas produzidas no Renascimento. Tal como na Idade Média, em que as tradições da gravação em pedra subsistiram em simultâneo com o desenvolvimento de métodos altamente diferenciados, tanto para a produção de textos manuscritos, como para uso em documentos da actividade secular, também no Renascimento essas tradições foram mantidas, reinterpretadas de acordo com as necessidades das diversas áreas da actividade humana servidas pela linguagem escrita. Gutenberg ficaria relacionado com a imitação da chamada letra gótica, que se empregava na sua época e região. Aldus Manutius, entre outros, situa-se no período da escrita latina cursiva, “descoberta” pelos humanistas e utilizada nas chancelarias (ministérios e repartições oficiais do Vaticano) até aos começos do século XVI. Adoptada e adaptada dos grafismos romanos, a capital monumental das inscrições lapidares e a capital rústica, formaram o esqueleto original, sendo esta tipografia a que mais tempo prevaleceu como norma estética, persistindo ainda hoje em grande medida por todo o mundo ocidental.

3- A tipografia anglo-saxónica desenvolveu um sistema de medidas alternativo ao ponto Didot, no qual se utiliza o *ponto pica* como unidade de medida. No entanto, o ponto Didot coexistiu com este sistema até à universalização dos sistemas de edição electrónica, vindo a cair em desuso, desde então.

Quod ei audiret David: descendit in
predium. Philistini autem venientes
diffusi sunt in valle raphaim. Et co-
suevit David domum dicens. Et ascendit
ad philistinum et li dabis eos in manu
mea: Et dixit dominus ad David. Nonne
ego mares dabo philistinim in manu
tua. Venit ergo David ad baal peraza
sunt: et percussit eos ibi et dicit. Dividite
domos inimicorum meorum coram me: sicut di-
viduntur aquae. Propterea vocavit nomen
loci illius baal perazaim. Et rediit
rursum ibi super pedes suos: et vult David et
vincit eos. Et addiderunt ad haec philisti-
ini ut ascendere: et diffusi sunt in valle
raphaim. Et voluit autem David dicit.
Et ascendit contra philistinum: et mada-
ros in manus meas: et non redire. Et
ascendit contra eos sed quia non regu-
erunt: et videntes ad eos egrediebantur pueri.

Fratre vespasiano Amphyrate
in benivolentia qual porto al nostro commu-
bristofano amantissimo, mi ha confettato di
i quasi che deliberato di non volere in taglia-
che quella Bastarda tanto favorita, pure fa-
babbì alla mia Cancellaresca della quale e
in sua grandissima e le presento pollice sono da
a N. B. et albumantissima cortesia sua in

All suo Giovan Battista aardi

<p>21</p> <p>Alte Città Veronice, e Capo di Provincia in Tri- vona, e delle più asseche d'Italia. Elle convengono nella messaggia Appen- nina, al coonfinse del Re- gno Savoy, e del ducato Cuneese: ma e probabile che una volta fosse sopra la viciosa collinetta, che la circonda e serve: in quel- la regione detta alla villa i suoi naturali non proveni.</p>	<p>1870</p> <p>Nocera, antecena vil- le d'Italia au Duché de Spolète, dans les Etats du Pape, avec un évêché. Elle est au pied de l'Apennin et est très-renommée par les bains et par ses eaux qui sont très-bonnes à boire pour la santé.</p>
<p>24</p> <p>Carnara, piccola Cit- tà d'Italia, con titolo di Principato. Ai Du- chi di Massa della Ca- sa Ghibo apparteneva questo Principato, ed ora è del Duca di Mo- dena. Carnara è cele- bre per i suoi marmi da scolpir statue: giac- ce sopra una collina.</p>	<p>27</p> <p>Cento, situata vicino al Fiume Reno, ed è patria del ce- leb. Francesco Barbieri, det- to il Guercino</p>

Tipografias gótica (fragmento da Biblia de Gutenberg), humanística (“Opera... nella qualle si insegna a scribere”, Aldus Manutius, Veneza, 1554) e bodoniana (“Manuale Tipografico” de Bodoni, 1818)

Caligrafia

O milénio compreendido entre a queda do Império Romano e a invenção da Imprensa testemunhou o desenvolvimento da escrita, tanto como efectivo meio de comunicação, como na sua vertente decorativa. Fortemente localizada no contexto das actividades da Igreja, nomeadamente nos mosteiros, a caligrafia também se desenvolveu nos domínios do poder secular.

Neste período, várias escritas adquiriram identidades gráficas próprias, assim como se desenvolveram formas altamente sofisticadas de decoração, transformando as formas das letras iniciais em ornamentos visuais de grande beleza e variedade.

Apesar de individualizadas, as formas escritas na Europa da Idade Média derivam todas da mesma fonte Romana, vindo a ser gradualmente modificadas por influências diversas. No entanto, a decoração das letras iniciais revela a presença de influências anteriores a Roma, oriundas nomeadamente das artes metalúrgicas de tribos que migraram para a Europa Setentrional ainda antes da era Cristã.

À medida que o Império Romano declinava, o papel da escrita foi apropriado pelos monges, passando os *scriptoria* monásticos a ser os centros de maior produção de escrita durante esta época (com o estabelecimento, entre 400 e 900 d.C., de mosteiros por todo o continente Europeu e Ilhas Britânicas), aí se garantindo a perpetuação do saber através da cópia e iluminação de manuscritos. A escrita só voltaria aos domínios da vida secular com o desenvolvimento das universidades, a partir do século XII.

As mudanças foram ocorrendo, adaptando-se a escrita às transformações sociais. A escrita mudou de campo: das inscrições monumentais, da poesia clássica, do registo de textos legais e históricos, para a cópia de textos religiosos e clássicos no seio das comunidades religiosas. Estas transformações foram acompanhadas por algumas inovações técnicas: o *vellum* (velino) substituiu o pergaminho como suporte material e o *codex* (folhas agrupadas em livros) substituiu definitivamente os rolos.

As capitais monumentais, concebidas para inscrições na pedra, foram substituídas por configurações gráficas originadas pelo uso da pena em vez do cinzel.

Três formas de escrita foram legadas por Roma: a capital monumental, que se degradou na sua adaptação à escrita manual, a capital rústica, originada pela escrita a pincel ou estilete, cuja adaptação à forma caligráfica foi muito mais fácil e imediata, e a uncial⁴, escrita cursiva latina, ainda de configuração maiúscula, que seria a fonte donde viria a derivar a maior parte da produção caligráfica medieval. Surgiram igualmente novas formas cursivas, provenientes dos grafismos rápidos da escrita à pena, caracterizando-se por uma simplificação gráfica dos caracteres. Este cursivo, tal como outras escritas de chancelaria produzidas por uma escrita rápida, era muito utilizado em documentos oficiais que não requeriam o carácter grandioso dos desenhos de letra utilizados para as gravações lapidares (Anselmo, 1991). No entanto, cada escriba possuía o seu próprio sistema de notação gráfica, o que provocava enormes dificuldades na interpretação dos registos.

4- o termo *uncial* é atribuído a uma declaração de S. Jerónimo, no século IV, condenando a utilização nos manuscritos de caracteres excessivamente grandes, com a altura de uma polegada, que os tornava ineficazes e deselegantes (Drucker, 1992). Do termo latino para polegada, *uncia*, derivou uncial.



Caracteres unciais

Finalmente, a divisão dos elementos ao longo do texto passa a ser visualmente marcada de modo a

que títulos, inícios de frase, conclusões e comentários se organizem espacialmente, indiciados por diferentes tamanhos e desenhos, num grau de maior complexidade do que era praticável nas inscrições monumentais.

No século IV existiam mosteiros por toda a Itália e Sul de França, onde formatos romanos como a uncial e a meia-uncial tiveram o seu desenvolvimento. No século seguinte as tradições célticas emergiram, interligando-se com o estabelecimento do Cristianismo na Irlanda. Com a expansão para Inglaterra, a escrita viria a sofrer novas influências de origem Anglo-Saxónica. Nos inícios do século VII estavam já estabelecidos *scriptoria* por todo o Norte da Europa. Sendo locais muito sensíveis dos mosteiros, estavam muitas vezes instalados em torreões fortificados ou em zonas interiores, em busca de uma maior invulnerabilidade em caso de ataque⁵.

5 - O valor atribuído aos livros era de tal modo elevado, que o roubo de um manuscrito era considerado um crime grave.

Os copistas por vezes invectivavam os potenciais ladrões, gravando maldições nos manuscritos:
“Se alguém levar este livro, que sinta a morte, que seja frído em óleo fervente, que as doenças e as febres tombem sobre ele, que seja quebrado na roda e enforcado. Amén.”
 (Drucker 1995: 94)

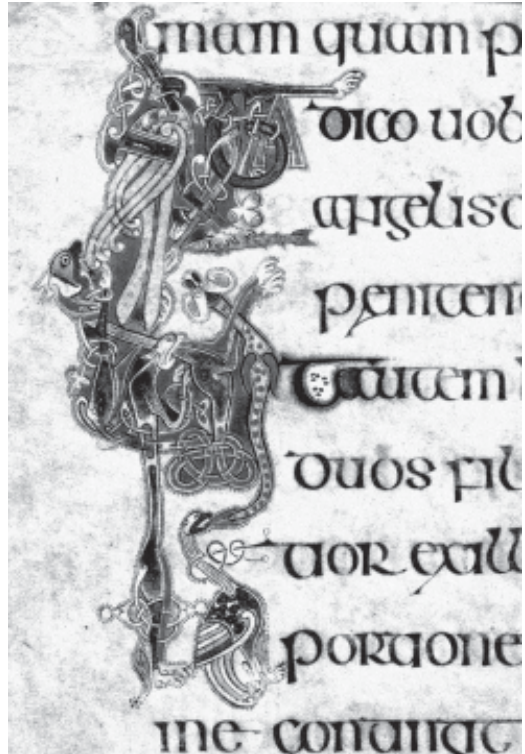
Em meados do século IV uma forma modificada, conhecida como meia-uncial, surgiu no sul da Europa, ganhando rapidamente popularidade. Foi este o primeiro alfabeto a apresentar uma minúscula regularizada, vindo a tornar-se norma para toda a produção escrita referente aos assuntos da Igreja por todo o continente (Drucker, 1995).

Nos séculos IV e V, aproveitando a desagregação do Império, movimentos migratórios de tribos não romanizadas iam ganhando terreno e, das misturas culturais provenientes da sua fixação, emergiram entidades política, social e culturalmente isoladas. A conseqüente diversidade cultural exarcebaria a diferenciação das formas escritas de tal modo que em vez de traçar uma simples linha de evolução, seria necessário fazer referência às escritas de localidades específicas, povos e períodos históricos.

Enquanto a uncial romana e a meia-uncial se estabeleciam e desenvolviam nos Estados Italianos, foi nas Ilhas Britânicas que estas formas adquiriram características de exceção e um grau de sofisticação estética inultrapassadas na escrita medieval. É de notar que a Irlanda nunca fizera parte do Império Romano, tendo a escrita latina entrado no território com os missionários cristãos. Aí introduzida, a meia-uncial rapidamente evoluiu para um estilo regional, conhecido como uncial artificial, com uma elaboração formal muito mais cuidada.

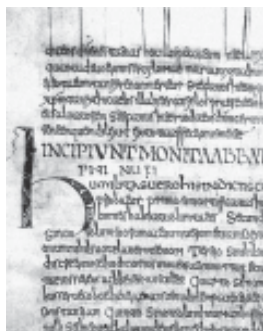
Entre os séculos VI e IX os monges Irlandeses trabalharam num relativo isolamento das influências continentais (e mesmo Britânicas), desenvolvendo uma forma escrita que atingiria o seu apogeu por volta do ano 800, com a produção de obras como o *Livro de Kells*. Neste livro estão presentes os elementos plásticos que caracterizaram o estilo Hiberniano (Irlandês). Nesta forma caligráfica, fez-se uma utilização sistemática de ligações entre letras, definindo-se um formato original com sarifos densos, quase triangulares, proporcionando aos caracteres uma sugestão de movimento fluído e gracioso (Meehan, 1994). A flexibilidade dos copistas perante a forma dos caracteres permitiu-lhes modificar a sua aparência (enquanto letras individuais ou mesmo enquanto palavras) sem grandes constrangimentos, de modo a poderem acomodá-las com elegância dentro dos limites da página. Não condicionados por fórmulas que impusessem seqüências lineares, os copistas deram largas à sua criatividade, descobrindo processos originais para o tratamento gráfico dos textos. Além das complexas soluções descobertas para a resolução dos problemas impostos pelo tratamento dos

textos, as páginas do *Livro de Kells* contêm algumas das mais elaboradas iluminuras jamais produzidas.



Livro de Kells. Evangelho segundo S. Lucas, pormenor do folio 250v.

Entretanto, o desenvolvimento de escritas locais na Europa nos séculos V e VI reflectia a contínua redistribuição do poder, as sucessivas vagas de invasão e as alterações na composição cultural das diferentes regiões. No final do século V o primeiro rei dos francos, Clovis, consolidou as tribos estabelecidas ao longo do Reno, constituindo o reino Merovíngio. A escrita de livro Merovíngia que surgiu nesses territórios passou a constituir a norma da



Escrita Merovíngia

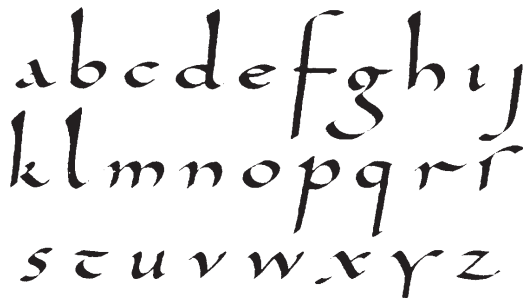
escrita dos francos. Esta caligrafia caracterizava-se pelas suas verticais muito pronunciadas, formas tortuosas, ramificações e convulsões gráficas. Um dos problemas que estes documentos viriam a provocar no futuro, seria o da extrema dificuldade na sua interpretação, pois para além dos já referidos grafismos intrincados que os caracterizavam, muitos copistas ignoravam o seu significado por não dominarem o latim, limitando-se a reproduzir os textos que tinham perante si por simples observação visual.

O período seguinte de relativa estabilidade e unidade na escrita europeia surgiu nos finais do século VIII, com a consolidação do poder de Carlos Magno, estabelecendo uma unidade administrativa nos domínios políticos e culturais. Em 789, a *minúscula Carolíngia* foi instituída por decreto e floresceu, como instrumento e como signo desta ordem política, mantendo-se como padrão de escrita por toda a Europa, até cerca do ano 1000 (Drucker, 1995).

As minúsculas carolíngias denotavam claras influências Romanas, nomeadamente no formato da meia-uncial, influências essas que teriam sido deliberadamente marcadas e promovidas pelo próprio Carlos Magno, no sentido de demonstrar que o seu poder e o seu reinado derivavam em linha recta da antiga ordem Romana. Esta continuidade seria ainda mais enfatizada pela adopção do desenho das capitulares quadradas romanas como norma para a titulação dos manuscritos carolíngios.

Ainda nesta fase de normalização da escrita, foram determinadas as proporções verticais das letras, eliminando-se os exageros estilísticos dos seus ascendentes e descendentes (porções da letra que ultrapassam as linhas que delimitam a altura do seu corpo), através do estabelecimento duma

estrutura de orientação e contenção do texto, composta por quatro linhas horizontais (Wilson, 1991). O resultado final foi um desenho de letra que viria a influenciar os calígrafos Italianos dos séculos XV e XVI, atraídos pela sua clareza, legibilidade e elegância, bem como pela *aura* clássica que possuía e transmitia. Os modelos destes primeiros calígrafos do Renascimento, por seu lado influenciariam o desenho dos primeiros tipos fundidos em Itália. Através desta linhagem, a minúscula carolíngia teve uma influência marcante no design de muitas caracteres tipográficos ainda hoje em uso.



Minúsculas Carolíngias

No fim do século IX o império de Carlos Magno começaria a desintegrar-se, devido tanto aos conflitos internos entre os seus descendentes, como devido às incursões agressivas de várias tribos em migração. Vikings, no norte, Magiares, vindos da Ásia Central, a leste, e a pressão dos Árabes por todo o Mediterrâneo, Palestina e Península Ibérica, contribuiriam decisivamente para o restabelecimento do caos na Europa.

Apesar da persistência da escrita carolíngia durante algum tempo, em meados do século XI a diversidade tinha reassumido o terreno das formas escritas. Nos

séculos XII e XIII, com a fundação das primeiras Universidades em vários pontos da Europa e, em consequência, com o ressurgir de uma cultura laica, a escrita deixa de ser património quase exclusivo das ordens religiosas. A maior procura de textos, por um público cada vez mais vasto e exigente (nobres, professores e estudantes das Universidades), contribui para o surgimento de um novo ofício, o de amanuense, que se torna cada vez mais importante e difundido, sobrevivendo até muito tempo depois da invenção da imprensa com caracteres móveis. Estes escribas laicos organizaram oficinas (chegando mesmo a constituir corporações) onde cada exemplar do livro a copiar era dividido em cadernos distribuídos a diversos copistas de modo a suprimir um pouco a lentidão dos processos de cópia, acelerando a sua produção (McMurtrie, 1965). A pesquisa de novas técnicas para acelerar o processo reprodutivo torna-se rapidamente numa exigência, dada a crescente procura de livros por uma sociedade que descobre o valor e a necessidade de instrumentos idóneos para o seu desenvolvimento cultural. E são estas exigências e estas experiências organizativas que vão criando o cenário para o surgimento de um dos maiores inventos da História: a imprensa de caracteres móveis.

Mesmo após a aparição e consolidação deste invento, devido à normalização estabelecida com a fundição dos tipos de imprensa, os copistas e os amanuenses não desapareceram, continuando em linha paralela com a imprensa de caracteres móveis, concorrendo com ela, influenciando-a formalmente, estabelecendo e desenvolvendo a caligrafia como forma autónoma de arte.

As formas da Tipografia

No Ocidente existem dois grandes grupos tipográficos: os Latinos (conhecidos como *Antiqua*, na tradição anglo-saxónica) e os Góticos (*Letra negra* ou *Inglesa antiga*). Cada um está subdividido em numerosas famílias, que frequentemente não apresentam fronteiras claramente definidas.

O desenvolvimento das formas tipográficas que mais nos dizem respeito começou em Roma. A escrita Romana com formas básicas provenientes do quadrado, triângulo e círculo, era realizada em letras capitais. Estas, enriquecidas por entradas posteriores - G, J, K, U, W, X, Y e Z - quando reduzidas à sua estrutura, apresentam um ritmo visual único e agradável, independentemente da sequência linear em que se encontrem organizadas.

Esta escrita, originalmente utilizada apenas na gravação em pedra, foi entrando noutros domínios, passando a ser registada diariamente em tábuas de cera, adaptando-se ao instrumento de escrita utilizado, o estilete, bem como à velocidade de registo que este permitia. A escrita foi-se tornando cada vez mais *estenográfica*.

Quando a pena de ganso passou a ser utilizada, assim como o papiro e o velino adoptados como materiais de escrita, surgiram as capitais *rústicas*. Geralmente apresentavam-se inclinadas devido à velocidade a que podiam ser escritas. As capitais rústicas *corriam* (do Latim *currere*): daqui provém a designação de cursivas às letras que imitam a escrita caligráfica. São igualmente a fonte dos tipos classificados como *itálicos*, pois a sua primeira

versão surge em Itália, criada pelo impressor veneziano Aldus Manutius em 1501.

A escrita dos primeiros séculos do Cristianismo era a uncial, derivada do arredondamento do desenho das antigas capitais Romanas. Nem as rústicas nem as unciais possuíam letras minúsculas. Apenas existiam algumas tentativas para melhorar a sua legibilidade pelo recurso aos *ascendentes* ou *descendentes*. A primeira tentativa de construção de um alfabeto com maiúsculas e minúsculas verificava-se com a meia-uncial, onde existem variações na escala dos caracteres, no sentido de obter contraste e hierarquia entre as letras grandes (maiúsculas) e as pequenas (minúsculas).

Com o renascimento científico no reinado de Carlos Magno, a preocupação com a preservação e uso da palavra escrita teve novo incremento. Era necessária uma forma de escrita que fosse fácil de produzir e ler. Desenvolveu-se então uma caligrafia a partir da uncial e da meia-uncial com uma grande variedade de formas, tanto rectilíneas como redondas, que podia ser rapidamente produzida com uma pena de ganso. Trata-se da primeira escrita a apresentar uma minúscula normalizada e com um desenho próprio, independente do formato da maiúscula correspondente.

No norte da Europa, o período gótico influenciaria igualmente as formas caligráficas, que se tornariam ponteadas, quebradas e esguias, originando assim a *letra negra*, fonte de uma das duas grandes famílias tipográficas ocidentais.

A classificação de formas caligráficas e tipográficas é um campo em que calígrafos, designers tipográficos, gravadores, pintores, editores e estudiosos de várias áreas do saber devotaram a sua atenção ao

longo dos séculos, com graus de sucesso variáveis. Nenhum sistema foi estabelecido, apesar dos esforços para encontrar uma classificação aceitável universalmente. Uma situação semelhante ocorre na classificação das artes: os mesmos estilos e períodos foram baptizados com nomes diversos, épocas distintas numa classificação, uniformizadas noutra, provocando a desorientação e o erro.

Sem entrar em detalhes profundos, os caracteres tipográficos em uso na nossa época podem ser assim caracterizados:

A primeira família, os caracteres latinos (ou romanos), tem três classes:

1 - *Veneziana*, incorrecta mas tradicionalmente conhecida como Medieval. Representativos desta classe são os caracteres de Garamond, Aldus Manutius e Jenson, desenhados e utilizados nos séculos XV e XVI. As maiúsculas deste período reproduzem as inscrições em pedra feitas mais de mil anos antes em Roma. Os pés, diagonais e sarifos, que foram acrescentados no século VII às letras pequenas, devido ao grafismo dos aparos de pena manipulados numa posição oblíqua ao plano de escrita, evoluíram gradualmente até à sua fixação definitiva em tipo metálico.

2 - *Romana Antiga*, que surge no período barroco. Os exemplos mais marcantes provêm das tipografias de Janson, Caslon, Baskerville e Fournier, caracterizados pelo reforço do contraste entre bastões e filetes, bem como do aumento da variedade de formas de letra, possíveis com as técnicas de gravura em chapa de cobre.

3 - *Romana Moderna*, o formato do período neoclássico, utilizado até à época Vitoriana. Os

nomes mais representativos são os de Bodoni e Didot. Muitas versões destas Romanas Modernas foram feitas até às primeiras décadas do século XIX, mantendo-se algumas delas ainda em uso, transformadas e adaptadas aos gostos e tecnologias actuais.

Surge então outra grande família tipográfica de caracteres lineares, mas morfologicamente descendente da latina, conhecida com designações tão diversas como Gótica, Grottesca, Egípcia, Italiana ou Clarendon. Estes nomes pouco ou nada têm a ver com as características morfológicas desta família, devendo-se a fantasias e tradições surgidas no meio tipográfico. Pode ser subdividida em duas classes:

- *Lineares Sans-Sarif*, cujas linhas uniformemente finas reflectem a estrutura dos caracteres latinos. Eram escritas ou desenhadas com um aparo redondo.

- *Lineares com sarifos*, à semelhança da classe anterior que se caracteriza pela (quase) uniformidade na espessura dos seus traços, mas que possui sarifos. As *Egípcias* apresentam sarifos com a mesma espessura das linhas estruturais, sendo caracterizadas pela sua ortogonalidade, sem arredondamentos nas intersecções. A *Italiana* (que nada tem a ver com os tipos itálicos), é legível e tolerável apenas em palavras isoladas. Tem linhas horizontais e sarifos densos, contrastando com a ligeireza das verticais. As *Clarendon*, diferem das *Egípcias* pela diferença de espessura entre bastões e sarifos, bem como pelo seu arredondamento nos pontos de intersecção com a estrutura do caractere. Os tipos *Cursivos* desenvolvidos a partir dos textos escritos nas Chancelarias, bem como pelo

interesse por eles demonstrado no Renascimento, tiveram um período de cerca de dois séculos a partir da invenção da imprensa em que se podiam considerar uma família tipográfica autónoma. Ao longo do tempo foram perdendo essa autonomia, passando actualmente a ser apenas variantes de qualquer classe tipográfica. A sua função resume-se à diferenciação de partes do texto (citações e destaques).

Por último, os tipos de *Fractura*, *Góticos* ou *Letra Negra*, estão a ser cada vez mais postos de parte. No tempo de Gutenberg, em meados do século XV, a *Letra Negra Estreita* ou *Escrita de Livro* era o padrão em vigor em quase toda a Europa. As curvas das letras eram decompostas em pequenos segmentos lineares originados pelo aparo cortado em bisel, originando páginas com uma textura notável, mas de difícil leitura.



A letra **n** em sete variações de tipo *redondo*. Da esquerda para a direita: *Veneziana* (também chamada *Medieval*), *Romana Antiga*, *Romana Moderna*, *Sans Sarif* (ou *Grotesca*), *Egípcia*, *Italiana* e *Clarendon*.

Desde o início da tipografia que os artistas gráficos (tipógrafos, gravadores, designers) têm feito inúmeras experiências no campo da concepção e desenvolvimento de novos desenhos tipográficos. No nosso século, essas tentativas são inúmeras, veiculando na maior parte dos casos mais o cunho do seu autor do que propriamente uma inovação marcante, seja nas características formais, seja na eficácia e legibilidade do tipo. Muitas demonstraram, com o passar dos anos, ter tanta qualidade como as antigas, enquanto a maioria simplesmente se desvaneceu, dado se limitarem a ser forma sem conteúdo, simples ecos de modas.

Os primeiros tempos da Tipografia

No princípio do século XV os livros eram inteiramente manuscritos. Apesar de se utilizar ainda o pergaminho ou o velino (pele de vitela especialmente tratada), o uso do papel, feito de desperdícios e trapos de linho, era cada vez mais comum.

O comércio de livro já existia, e a sua manufactura estava, como já foi referido, organizada em rudimentares linhas de produção. No entanto, o livro continuava muito longe de ser um objecto de uso quotidiano. Dada a situação quase universal de analfabetismo, os conhecimentos continuavam a transmitir-se oralmente, sendo os eruditos abastados, instituições eclesiásticas e algumas casas da alta nobreza, os únicos que poderiam dar-se ao luxo da sua compra, pois um simples livro de papel poderia custar até dez vezes o salário de um operário qualificado. Mas a instrução ia-se alargando, fundavam-se Universidades, e era imperioso descobrir um método de produzir livros mais eficiente e rápido do que a reprodução manual de cada uma das suas letras.

Gutenberg, ourives de ofício, sabia como fundir objectos metálicos, moedas, por exemplo, como cunhar ou estampar letras ou imagens no metal. A sua ideia consistia no estabelecimento de um processo de mecanizar a produção de livros, adoptando estas técnicas para copiar os seus textos. Ignora-se como ou quando concebeu a ideia de fundir caracteres metálicos individuais, combináveis em palavras que, uma vez impressas, seriam desmontadas para reorganizar os caracteres em novas palavras que seriam de novo impressas. O

importante é que essa ideia foi levada à prática, provocando assim uma das maiores mudanças na história da humanidade.

Gutenberg teve a visão de conjugar todas as técnicas e matérias primas já existentes e ao seu dispor, acrescentando-lhes o conceito inovador do caractere móvel. O papel e o velino que existiam em quantidade suficiente, tintas, prensas de madeira utilizadas para o linho e as uvas, modelos para copiar com uma caligrafia de grande regularidade, bem como os conhecimentos de metalurgia e de ourivesaria que possuía, constituíram os ingredientes necessários para pôr em marcha a sua ideia.



Algumas das cerca de 300 letras e ligações alternativas necessárias para simular as páginas manuscritas.

Gutenberg tinha também a sensatez necessária para saber que o êxito do seu invento dependia da total verosimilhança entre o produto impresso e o livro manuscrito. Para o conseguir, teve de cunhar e fundir várias versões dos mesmos caracteres, bem como diferentes ligações entre letras, de modo a poder imitar todas as variações do manuscrito escolhido para reproduzir. Fundiu assim uma família tipográfica que ultrapassava os trezentos tipos, número exorbitante, se comparado com uma qualquer família tipográfica moderna que, com *caixa alta*, *caixa baixa* e caracteres especiais, em pouco ultrapassará os cinquenta tipos.

O processo de fundição dos caracteres consistia numa sequência de operações iniciada com a gravação de cada letra ou sinal em relevo num bloco de aço, originando os punções correspondentes a cada caractere. Estampando estes punções num bloco de metal mais maleável, obtinham-se as matrizes, que por sua vez eram aperfeiçoadas até se transformarem no molde final. Nestes moldes era vertida uma liga metálica que tinha de responder aos seguintes

quesitos: permitir uma fusão fácil, uma fluidez uniforme do metal dentro do molde e uma resistência ao desgaste que permitisse pressioná-lo inúmeras vezes contra o velino ou o papel, mantendo a nitidez do desenho inicial. Esta liga era composta por chumbo, antimônio (que aumenta a dureza e reforça os filetes) e estanho (que impede a oxidação e facilita a fusão do chumbo), e a sua fórmula manteve-se praticamente inalterada até ao advento da fotocomposição (McLean, 1980).

No capítulo da impressão, Gutenberg constatou que a melhor tinta era uma mistura de óleo de linhaça e de pigmentos utilizada pelos pintores de óleos. É de referir que a sua qualidade, no que respeita à densidade dos negros e indelebilidade, nunca foi superada.

Gutenberg compôs a sua Bíblia com caracteres cujo desenho imitava a caligrafia que a Igreja do Norte da Europa utilizava para produzir as suas Bíblias e missais⁶. Trata-se de uma letra classificada como gótica negra ou gótica de forma (Fioravanti, 1983). Tem um desenho esguio, rectilíneo, praticamente sem curvas, mais desenhada que escrita. O seu formato, para além das semelhanças morfológicas com a arquitectura da Europa Setentrional, seria motivado pela necessidade de colocar em cada linha o maior número possível de letras, dado o custo do velino e do papel (McLean, 1980). Quanto à sua legibilidade, o mínimo que se pode dizer é que é deficiente. Os caracteres não são suficientemente diferenciados entre si: o **n**, por exemplo, é composto por dois **ii** e o **m** por três, fazendo com que combinações como **mni** se tornassem confusas. Mas a legibilidade não ocupava grande espaço entre as preocupações dos copistas

6- A Bíblia de 42 linhas é considerada o primeiro livro impresso no ocidente: a sua realização foi uma tarefa tão imensa e onerosa que terá provavelmente sido a causa da ruína de Gutenberg. Consta de 1286 páginas no formato 290 x 409 mm, repartidas em dois volumes. Calcula-se que os exemplares realmente impressos por Gutenberg rondassem os duzentos, sendo cerca de trinta sobre velino. Dos 48 exemplares conhecidos (36 sobre papel e 12 sobre velino), só 21 estão completos (McMurtrie, 1965).

clientes preferiam. Nas obras dos impressores que, tendo ultrapassado os Alpes, se iam fixando cada vez mais para sul, pode verificar-se a substituição da gótica negra pela redonda (ou humanística). Numa outra direcção geográfica, Inglaterra, a imprensa também se expandia. Em 1476 já aí se encontrava, pela mão de William Caxton. Todos os tipos utilizados por Caxton eram variantes da gótica negra, ou adaptações da caligrafia medieval anglo-saxónica, que originariam a letra negra inglesa. Gradualmente, os impressores ingleses foram adoptando os critérios estéticos seguidos em França, abandonando a gótica, substituindo-a pela redonda (Fioravanti, 1983).

De Plantin a Bodoni

No princípio do século XVI, os livros impressos começavam a tornar-se objectos verdadeiramente autónomos, e não meras cópias de manuscritos. O que não aconteceu sem oposição: os copistas, vendo no avanço da imprensa uma séria ameaça para o seu ofício, cerraram fileiras, tentando lançar a suspeita sobre a legitimidade dum processo que pretendia reproduzir a palavra de Deus sem a intervenção do Homem. Havia igualmente repulsa da parte de alguns bibliófilos, que declaravam jamais admitir a presença dum livro impresso na sua biblioteca (McLean, 1980). Ao princípio lenta e cautelosamente, e depois cada vez mais depressa, o progresso da imprensa praticamente acabou com o ofício de copista; só então houve liberdade e terreno para se estabelecerem convenções e características próprias. A *portada*

(ou *página de rosto*), que quase nunca existira nos manuscritos, tornou-se norma. Geralmente era aí impressa a marca e o nome do impressor (que era cumulativamente, o editor). Foi desenhada a *cursiva* em Itália (motivo por que também foi conhecida por *itálica*), inspirada na caligrafia rápida usada na produção de documentos nas cancelarias do Vaticano e das Cortes (daí ser igualmente conhecida como *Chanceleresca*). A cursiva tornou-se rapidamente numa alternativa tipográfica para os caracteres redondos, já que tinha a vantagem de ser simultaneamente compacta e elegante, mantendo-se como família tipográfica autónoma durante cerca de dois séculos, vindo a transformar-se gradualmente no que é hoje, uma variação da redonda.



A mais antiga representação conhecida de uma prensa tipográfica. Xilogravura, com a marca de um impressor francês (Josse Bade, sécs. XV e XVI).

Neste mesmo período verificou-se que já não havia necessidade de decorar manualmente os livros impressos, pois as técnicas de gravação e impressão com chapa de cobre ou aço já estavam perfeitamente conhecidas e dominadas.

Entre os impressores-editores do século XVI, o mais célebre terá sido Plantin, que estabeleceu uma oficina que se manteve em actividade por mais de 300 anos. Plantin estabeleceu algumas das características formais do desenho tipográfico em França que viriam a influenciar toda a produção livreira na Europa Ocidental nos séculos seguintes. Nesta casa editora ter-se-ia dado início à colaboração regular entre artistas plásticos e gráficos. Rubens, por exemplo, desenhava e gravava portadas em chapa de cobre para as edições de Plantin (Drucker, 1995).

Nas artes plásticas deste século verifica-se a solidificação dos princípios filosóficos do Renascimento. O fascínio pelas civilizações clássicas, o ideal humanista tendente a tornar o Homem na medida de todas as coisas, a procura da verdade pelo estudo com o abandono gradual do dogma religioso. Até ao surgimento do capitalismo moderno e do estado absoluto, as imagens eram escassas, tinham um carácter único, o seu preço (mesmo para as de pior qualidade) era elevado, eram concebidas como instrumento didáctico ou político de uso colectivo (igrejas e edifícios públicos) e, em qualquer caso, apenas as classes dominantes podiam deter, a título privado, um grande número de imagens para uso e fruição particular.

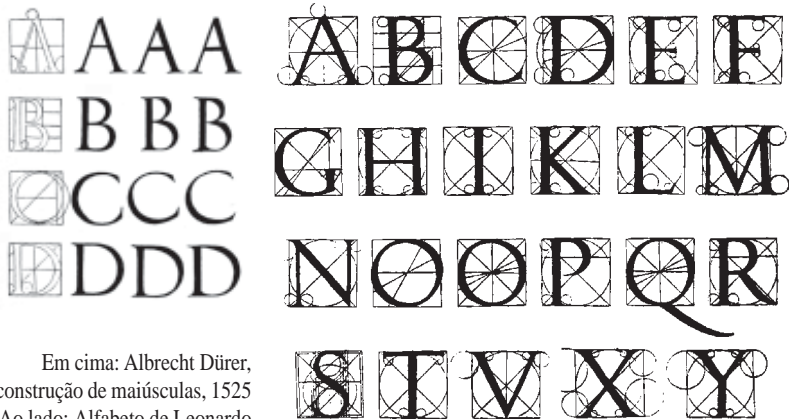
Esta situação adquire novo aspecto no fim do período medieval. Por um lado, o sistema feudal começou a ser ultrapassado pelo moderno Estado centralizado, graças a um complexo movimento social que traria

consigo o fim da servidão da gleba e o crescimento das cidades. O aumento da circulação monetária permitiria, sobretudo nalgumas regiões, iniciar um movimento expansionista para a indústria e o comércio. O descobrimento de novos territórios e de novas vias comerciais, incrementando o crescimento geral da riqueza traria consequências psicológicas notáveis, de que se pode destacar o desenvolvimento do individualismo. Coincidindo com a aparição do capitalista, o industrial ou o comerciante independentes, que triunfam a título exclusivamente pessoal, de um modo similar ao do general ou do escritor, o artista, produtor de imagens, afirma mais do que nunca a sua posição privilegiada na tentativa de alcançar a independência relativamente às antigas mas ainda poderosas corporações profissionais. No seu campo de acção, o antigo repertório temático (iconografia religiosa) é ampliado graças à importância que é atribuída à mitologia e à história clássica, sabiamente utilizadas em função dos interesses do cliente. Por outro lado, outros géneros menos comuns até então, como o retrato ou a paisagem, testemunham a crescente importância dada ao indivíduo e a progressiva utilização figurativa do meio natural (ruínas, paisagens ideais). Sem sair do campo da arte tradicional, é de salientar que as inovações nas técnicas pictóricas e escultóricas contribuíram de modo significativo para aumentar a “*densidade iconográfica*” (Ramirez, 1976:23). A pintura sobre madeira, de pequeno formato e custo, em comparação com o fresco, seria quase abandonada graças aos novos suportes como o cobre e, sobretudo, o linho. Com este último puderam obter-se grandes formatos, facilidade de transporte dado o seu reduzido peso e consideráveis reduções nos custos.

O pintor não precisava agora de sair do seu atelier e podia executar, graças a uma adequada racionalização do seu trabalho (que incluía em muitos casos a participação de vários ajudantes e aprendizes), um número de obras muito superior num reduzido prazo de tempo. O óleo, que manteria durante séculos uma supremacia indiscutível, proporcionaria imensas possibilidades pela sua facilidade de trabalho, poder de cobertura e sutileza e brilho resultantes. Os quadros tornaram-se mais baratos e muitos sectores da baixa nobreza e da burguesia nascente passaram a rodear-se de imagens de si próprios, de familiares ou de acontecimentos célebres da história, da religião, dos mitos ou da natureza. Nos Países Baixos surgiram mercados abertos de imagens pintadas, iniciando um processo de separação entre o artista e o comprador, que culminaria com a total dessacralização da imagem.

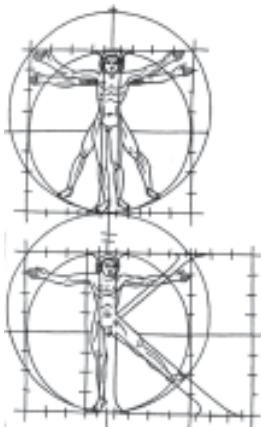
A linearidade que caracterizava as relações sociais e culturais da Idade Média desaparece no Renascimento, em que estas relações se tornam cada vez mais complexas. A imprensa de caracteres móveis surgiu e difundiu-se a uma velocidade vertiginosa. Com ela surgem os autores de todos os géneros, graças aos quais a consagração, contestação e/ou proposição de novos valores sociais, passando pelas prensas, será difundida. No campo da arte, este novo meio de produção intelectual assumirá um papel ambíguo e contraditório: por um lado permitirá a exaltação da vida e da obra de grandes artistas, divulgando sobre eles opiniões críticas e valorações, numa escala sem possibilidades de comparação com a capacidade de produção e difusão dos produtores de imagens. Enquanto o que se afirmava sobre uma imagem poderia chegar a um público virtualmente

ilimitado, essa mesma imagem, dado o seu carácter de obra única (passível de cópia mas não de repetição), ficava necessariamente reservada à contemplação por um ínfimo grupo populacional, o que permitia a manutenção da “aura” de certas obras, criando-se assim mitos e hábitos de percepção icónica fortemente impregnados de “literatura”. Por outro lado, o livro foi o principal veículo de difusão de outras imagens, o motor de uma verdadeira democratização da imagem, antecedendo os modernos *mass-media*. Esta função foi possível graças à gravura nas suas diversas aplicações: incorporada nos frontispícios, vinhetas e caixilhos decorativos, nas ilustrações interiores em inúmeros tratados literários ou científicos. Com estes paradoxos e contradições, o livro e os conteúdos por si veiculados serão porventura responsáveis por algumas das ambiguidades e insuficiências das noções sobre arte que herdamos.



Em cima: Albrecht Dürer, construção de maiúsculas, 1525
 Ao lado: Alfabeto de Leonardo da Vinci e Fra Luca Pacioli, C.1540

No campo específico da tipografia e da caligrafia, surgiram tratados sobre a construção de alfabetos baseados nos mesmos princípios da



T e K de Geoffrey Tory, baseados nas proporções humanas (*Champfleury*, 1529)



DE
IMITATIONE
CHRISTI

LIBER PRIMVS.

Admonitiones ad spiritualem vitam viles.

CAPVT I.

*De imitatione Christi, & contemptu
omnium vanitatum mundi.*



VI sequitur me, non
ambulat in tenebris:
dicit Dominus. Hæc
sunt verba Christi, qui-
bus admonemur, quatenus vitam

A

De Imitatione Christi
Imprimerie Royale, 1640

razão que nortearam o pensamento dos estudiosos da época.

Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci, entre outros, deixaram o seu contributo neste campo, influenciando o desenho de caracteres tipográficos e o ressurgimento de uma tradição caligráfica que entrara em declínio com o surgimento da imprensa.

Os livros Franceses do século XVII, decorados com ornamentos tipográficos, ilustrações e margens xilogravadas, estabeleceram padrões para o design de livros que se mantiveram em vigor até ao fim da tipografia metálica. Alguns nomes, como Estienne, Geoffrey Tory, Garamond, Granjon, deixaram nesta época a sua marca na história da tipografia.

O gosto pelo excesso ornamental e estilístico do Barroco marca fortemente o panorama das artes plásticas deste período, sendo a imprensa (nomeadamente a francesa) um espelho desse fascínio pelo ornamento. Um grande impulso é dado com a criação da Imprimerie Royale, uma espécie de editora do Estado que, com a participação da Academie des Sciences, desenvolve um projecto para a criação de um tipo oficial, exclusivo da casa real, as *Romains du Roi* (McLean, 1980), que se tornaria a curto prazo no padrão estético de praticamente toda a produção tipográfica na Europa.

No século XVIII, a tipografia sofre novos desenvolvimentos, agora na Grã-Bretanha, que se liberta das influências francesas do século anterior, tentando estabelecer padrões próprios. Dois nomes marcantes dessa evolução são William Caslon e John Baskerville, autores de várias famílias de caracteres ainda hoje em uso, bem como de um estilo editorial muito próprio (poder-se-ia dizer *Britânico*), clássico, sóbrio, sem ilustrações ou ornamentos de

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

Romana Moderna
 (Catálogo de Didot, 1800)

qualquer espécie. A arte de imprimir e os cuidados nos acabamentos das suas edições faz com que os seus livros sejam referenciados pelos seus nomes e não pela obra ou autor neles impressos. Os tipos romanos de Caslon baseavam-se no desenho produzido pelas plumas caligráficas de aparo quadrado: deslocando-se lateralmente, a linha é fina, movendo-se para baixo, grossa. Esta variação de espessuras provoca um efeito sobre as letras redondas como o *e* e o *o*, conhecida na tipografia como modulação oblíqua (Wilson, 1991).

No século XVIII, também chamado século das Luzes ou da Razão, os caracteres tipográficos abandonariam as ligações que ainda mantinham com a escrita caligráfica, convertendo-se em formas autónomas sujeitas a desenvolvimentos tanto formais como intelectuais. Foi um francês, Firmin Didot, que deu esse passo, criando a romana moderna, com uma modulação vertical (perpendicular à linha de escrita) e cujos remates, ou sarifos, são filiformes. Apesar de se tratar de uma solução intelectual e teoricamente lógica, nunca foi muito popular entre os tipógrafos anglo-saxónicos, que preferiram continuar na linha estabelecida por Caslon e Baskerville. No entanto em França, e nos restantes países da Europa meridional, os tipos modernos foram adoptados rapidamente para quase todo o material de leitura. Estes tipos de Didot pareceriam no século XVIII tão lógicos e racionais como os tipos lineares para os modernistas dos anos vinte do nosso século. Este conceito das romanas modernas teria o seu desenvolvimento final com o tipógrafo italiano Giambattista Bodoni. Os seus tipos foram-se

tornando gradualmente mais formais, rígidos e geométricos,

“(...) engrossando os traços grossos, adelgaçando os finos. Tão perfeitos eram estes caracteres nos seus detalhes, que conferiam aos livros um estilo tão oficial como uma coroação e tão frio como os vizinhos Alpes”.

(McLean, 1980:22).

ABCDEF
GHIKLMN
OPQRSTU
VWXYZ

Alfabeto tipográfico de Bodoni

Neste período as artes plásticas refletem o retomar das ideias Renascentistas, abandonando os excessos do Barroco e do Rococó, retratando situações do presente cronológico através de alegorias e referências morais da cultura greco-romana, utilizadas pelos poderes surgidos da Revolução Francesa tanto para ilustrar a ruptura com o antigo regime, como para apresentar didacticamente um modelo a seguir nos novos tempos. Modelo que se imporia nas artes, no vestuário, no mobiliário, na organização social e política. Estas transformações radicais abririam fendas nas estruturas mentais da sociedade europeia, algumas com séculos de existência, levando-as à sua desintegração e originando uma sucessão de revoluções de cariz ideológico e cultural que ainda hoje não terminaram. Uma destas fendas surge com a ideia de considerar o direito à informação e à cultura, em algo tão universal e sagrado como o direito ao alimento e à cidadania.

Para cumprir este ideal democrático, a imprensa seria o veículo de eleição, pois permitiria reproduzir em milhares de exemplares as ideias, as notícias e as descobertas que cada vez mais rapidamente se produziam. Surgem assim os jornais, os folhetos, os cartazes, que, numa cadência cada vez mais acentuada vão conquis-

tando um espaço na sociedade ocidental, vindo a ser a curto prazo algo tão essencial à existência, como o pão e a liberdade, tal como tinham postulado os revolucionários em França. Naturalmente que o súbito incremento na produção e no consumo de materiais impressos teria custos ao nível da qualidade: a tipografia começou a perder gradualmente os padrões de excelência que a nortearam desde a sua génese, respondendo apenas a critérios de rapidez, rentabilidade e de resposta aos níveis mais banais de gosto provenientes da sociedade burguesa em expansão nos grandes centros urbanos.



1919

Paul Klee, "E", 1919

Raízes da tipografia contemporânea

As raízes da tipografia contemporânea estão mais ligadas à poesia, arquitectura e pintura da primeira metade do século XX, do que a qualquer grande mudança tecnológica sentida na indústria gráfica. O período do grande salto em frente, um tempo com cerca de 20 anos que separa a tipografia moderna da tipografia clássica teria o seu início com a publicação do Manifesto Futurista em 1909.

O desenvolvimento da fotografia, de novas forças políticas e sociais, novas atitudes filosóficas, contribuíram igualmente para o estabelecimento de novas atitudes que viriam a estabelecer as bases operativas do design de comunicação.

Invenções, guerras, colapsos económicos, revoluções políticas, mudaram não só a aparência das coisas, mas também violentaram valores tidos como absolutos até então. Tradições anteriormente respeitadas e veneradas tornaram-se incómodas ou, pior ainda, obstáculos ao progresso e à adaptação ao novo mundo que se formava.

O advento do automóvel em 1885, da telefonia sem fios e do cinema em 1895, das máquinas voadoras em 1903 e de um inúmero rol de inventos e descobertas científicas, em contraste com as chacinas das guerras e o avolumar da miséria e da doença, fez surgir o sentimento que “*deve existir outro modo*”.

Era um tempo de revolução, tanto cultural como política. E se as forças que directamente afectavam a tipografia neste período foram as vanguardas poéticas, a arquitectura e a pintura, estas, por seu lado, eram afectadas pelos fenómenos tecnológicos, económicos, sociais e políticos que estavam então em curso. Na segunda metade do século XIX, as

transformações sentidas na tipografia e no design tipográfico ligavam-se às novas tecnologias de fundição, composição e impressão. Em contrapartida, não havia surpresas de nível visual. O período seguinte (1880-1920) foi, pelo contrário, uma época de fomento artístico que afectou as artes e o design de um modo irreversível.

As ligações com a vanguarda artística

O que poderão ter Picasso, Mondrian ou Kandinsky, por exemplo, a ver com o design de novos tipos ou com a escolha e aplicação de ilustrações e *letterings* no projecto de um cartaz ou de uma brochura?

Artistas plásticos, arquitectos e poetas do fim do século XIX e início do século XX, desenvolveram novos processos para a representação das relações espaciais, das formas, texturas e cores. O seu trabalho inovador, apresentando imagens e palavras de modos inéditos, era contagioso: os desenhadores de caracteres aperceberam-se das novas correntes artísticas, leram os novos poetas, viram as novas pinturas, abrindo os seus olhos e as suas mentes para novas ideias, e o seu espírito criativo e perícia técnica foram estimulados para aplicar esta lufada de ar fresco no seu trabalho. A influência das belas-arts não era tão subtil e remota como isso: poetas como Guillaume Apollinaire, pintores como El Lissitzky ou Theo van Doesburg, arquitectos como Henry van de Velde descobriram possibilidades insuspeitas nos elementos tipográficos existentes, aplicando-os de modo inovador. Além disso, havia um convívio estreito entre os criadores artísticos e tipográficos, com a conseqüente permuta de ideias e saberes. Os designers tipográficos estavam a

aprender a não depender de formulários estabelecidos, desenvolvendo soluções originais, surgidas de necessidades concretas, levantadas por problemas específicos de comunicação.

De Constable a Kandinsky

Desde o Renascimento até meados do século XIX, os assuntos tradicionais da pintura, frequentemente heróicos ou religiosos, baseavam-se no respeito aos códigos clássicos da composição, na exaltação da técnica pictórica e do saber-fazer, no uso de paletas de cores harmoniosas, perspectivas correctas e *bom desenho*. Se na arte existiu sempre algo de abstracto, manteve-se sempre dentro de limites muito restritos. Nos meados do século XIX o mecenato das artes pelo Estado, pela Igreja e pela aristocracia entrou em declínio, e os artistas tornaram-se, ou antes, foi-lhes possível tornarem-se mais subjectivos.

Os retratos e paisagens que caracterizavam muita da produção da época foram marcados pelos trabalhos de Corot e Millet, em França, e, em Inglaterra, de Constable e Turner, entre outros, que apesar de representarem a natureza de um modo muito realista, imprimiam algo de poético no resultado final. Estes autores foram classificados como românticos, pela interpretação dramática, por vezes inquietante que faziam da natureza. Pela perspectiva actual, a sua distância da representação convencional é praticamente nula.

A partir de 1870, os pintores tornaram-se mais ousados, mais subjectivos no modo de ver e representar a realidade. Os impressionistas como Monet, Pissarro, Renoir serão porventura os nomes mais marcantes dessa viragem.

As paisagens de Monet, muitas vezes representando o mesmo cenário em diversos momentos do dia, revelavam as suas sensações perante as variações de aspecto dos objectos provocadas por diferentes luminosidades. Pintavam-se impressões pessoais e não apenas paisagens. Uma nova emoção, uma vitalidade subjectiva, gráfica e espiritual, ia emergindo dos seus trabalhos. A pintura impressionista marcou a primeira grande fractura com os tradicionais valores pictóricos, já velhos de séculos.

Impressionismo

Uma interpretação mais livre do tema

Renoir, Pissarro, Monet usaram os seus pincéis mais livremente do que era então regra. Faziam manchas de cor ao acaso. Desenhavam contornos que não correspondiam necessariamente ao objecto que estavam a pintar. Mas formavam, no fim, relações coerentes entre as partes que constituíam as suas pinturas. O olhar concentrava-se nas características físicas do objecto e nas impressões de cor dele provenientes. Modificavam então a representação do óbvio com a finalidade de obterem os efeitos visuais de textura, cor e sentimento que pretendiam exprimir e partilhar. Mas a sua ruptura com a representação tradicional foi ainda mais longe: libertaram-se gradualmente das normas da perspectiva cónica, recorrendo a dois ou mais pontos de fuga numa mesma composição, ou, de forma ainda mais extrema, representando o tema dum modo bidimensional, anulando a perspectiva. No que diz respeito à composição, existem também sinais de mudança, recorrendo à organização assimétrica do campo. A cor, para além da já referida característica

emocional, passa a ser um elemento dinâmico da obra: liberta-se da sua função de preencher os contornos dos objectos (desenho pintado), transbordando dos mesmos. Nem todas as folhas têm o mesmo verde. As sombras possuem cor. A iluminação artificial (primeiro a gás e depois eléctrica) tem também as suas características cromáticas e psicológicas. Os impressionistas aperceberam-se delas e das suas potencialidades para a obtenção de certas atmosferas nocturnas e decadentes. As pinceladas passam a ser deliberadamente marcadas e a superfície deixa de ser plana. O objecto representado torna-se menos nítido, obrigando o espectador a observar não só a história, mas também a superfície da pintura.

Se hoje o seu trabalho é aceite e admirado, nem sempre assim foi. Se hoje há gente (alguns de nós também) que reage negativamente à arte gerada por computador ou às pinturas de Pollock ou Motherwell, também os apreciadores de arte rejeitaram os Impressionistas quando eles se apresentaram publicamente, rejeitando os seus trabalhos. De qualquer modo, apesar da recusa quase geral, o movimento vingou, abrindo à actividade artística percursos até então impensados.

Post-Impressionismo e Expressionismo: Cada vez mais longe do realismo absoluto

Um maior afastamento do acto de pintar meramente aquilo que os olhos vêem, caracterizou as obras dos Expressionistas Alemães, bem como de Van Gogh, Cézanne e Gauguin. Seurat desenvolveu uma técnica de aplicação das tintas através de pontos de cor pura, em vez das pinceladas convencionais. Van Gogh

e Gauguin utilizaram massas de cor saturadas e vibrantes, trazendo uma vivacidade e intensidade emocional sem precedentes à pintura. As suas imagens tinham origem tanto na sua imaginação como naquilo que os seus sentidos continuavam a captar do exterior. Do mesmo modo, Cézanne, esforçando-se para representar algo para além do real, procurando uma clareza estrutural nas suas pinturas, ignorou muitas vezes as leis da perspectiva e reduziu formas naturais a figuras geométricas simples. Novos padrões e tramas espaciais caracterizavam muitas das suas paisagens e naturezas mortas. Os últimos trabalhos de Cézanne mostravam as primeiras linhas do cubismo. O modo livre com que interpretava a forma humana, marcaram as correntes seguintes, Fauves e Cubistas, que tiveram em Cézanne um precursor⁷.

7 - As distorções da forma humana em Cézanne, teriam derivado dos seus estudos de El Greco. O domínio das verticais e o alongamento dos corpos são exemplos de distorção, não para obter efeitos dramáticos, mas para compensar a visão distorcida provocada pela altura elevada em que os painéis eram colocados, sobre os altares. Vistos do chão, e portanto de um ponto de vista não frontal, a distorção desaparece em grande medida.

De qualquer modo, as reproduções fotográficas dos trabalhos de El Greco, teriam dado a Cézanne a percepção do poder expressivo que pode residir na distorção.

No início deste século existia na Europa uma considerável desilusão com os modos de vida e as instituições anteriormente aceites. O descrédito abatia-se por toda a parte. Em 1905, a fé na sociedade e os slogans do progresso estavam de tal modo deteriorados, que interrogações sobre todos os aspectos e todas as coisas da vida, todos os valores sociais, as relações humanas e as artes, tiveram campo para se colocar.

Van Gogh, nos seus primeiros trabalhos, assemelhava-se a Courbet, um realista romântico. Posteriormente, algumas paisagens manifestavam tendências impressionistas. Finalmente, em Arles, o seu trabalho entrou em território virgem: Van Gogh foi um dos primeiros a olhar (e a ver) para além da superfície aparente das coisas, remodelando a realidade. Ele queria criar imagens que fossem “*mais reais que a própria realidade*” (Kandinsky, 1910:84).

Van Gogh e outros artistas não só misturavam imagens soltas de cenários diferentes, retratos e naturezas-mortas, com aquilo que os seus olhos de facto observavam no sentido de obter um quadro melhor estruturado, como se questionavam se a superfície aparente das coisas seria o limite para a total expressão da realidade. Não podendo satisfazer-se com o mero registo daquilo que viam, passaram a expressar nas suas pinturas aquilo que sentiam acerca do objecto ou do momento retratado. As emoções e paixões pessoais passaram a ter direito de cidadania nas suas telas. A subjectividade ia ganhando terreno nos seus trabalhos. O Expressionismo na pintura tomou tantas formas quantos os pintores, que trouxeram as suas atitudes sociais e paixões pessoais para o seu trabalho. Linhas elegantes e requintadas eram substituídas por traços grosseiros e massas de cor agressivas que, reverberando umas contra as outras, substituíram a harmonia plástica e cromática pelo drama visual, inquietante e perturbador. Muitos destes autores foram influenciados pelo exotismo expressivo dos povos de que o mundo ocidental ia tomando conhecimento, graças às expedições e à exploração crescente dos territórios ultramarinos, que se exprimiam com cores fortes e contrastantes, em que as linhas e os planos sugeriam, mais do que definiam, a realidade visível. Para os Expressionistas, cor e forma não descreviam apenas um objecto, mas transportavam uma emoção.

Este percurso de Constable a Kandinsky acabava de transpor mais um marco.

O Expressionismo implica a recusa da depuração, do refinamento. É uma simplificação da linguagem e do conteúdo que pretende muitas vezes interpretar

as novas atitudes sociais perante a vida, transpondo círculos mais vastos do que os dos artistas e dos apreciadores da arte.

Fauvismo

Um grupo de pintores Franceses entre 1904 e 1908 foi ainda mais longe na distorção das formas e na utilização das cores puras. Foram chamados Fauves, animais selvagens. Apesar de ter durado pouco tempo como movimento, o seu impacto foi notável. Outros artistas, nomeadamente Kandinsky, perante os trabalhos de Rouault, Braque ou Matisse, viram nessa altura despertar os seus sentidos para o uso inovador das dissonâncias cromáticas. Para entender a amplitude do impacto social das atitudes destes artistas, deveremos ter em conta que escritores, músicos, filósofos, em muitos países nesta mesma época, passavam por metamorfoses idênticas. As ideias antigas estavam em permanente mutação, sendo muitas vezes literalmente eliminadas. O espírito que dominava estas mudanças permanentes de atitude influenciava igualmente todos os outros modos de vida: não apenas nas artes, mas na sociedade em geral, nas suas facetas económicas, políticas, científicas e tecnológicas. E, naturalmente, em todas as disciplinas aplicadas da arte, como a arquitectura, o design gráfico e tipográfico.

Antes de passar ao estudo mais detalhado das evoluções sentidas na tipografia, continuemos a seguir o percurso dos movimentos artísticos neste século. Há que ter em conta que tipógrafos e designers, desde meados do século passado até ao dia de hoje, sempre se mantiveram atentos aos movimentos das Artes Plásticas, sendo permanentemente influen-

ciados por eles. Uma mente, uma vez aberta a uma nova ideia, nunca mais regressa à sua condição anterior, e os desenvolvimentos das Belas Artes abriam as mentes dos que se dedicavam à comunicação e às artes aplicadas.

Hoje, quando um designer tipográfico escolhe um tipo de letra, controlando a sua espessura, forma, corpo e cor, posicionando elementos tipográficos e pictóricos relativamente uns aos outros e ao plano onde vão ser impressos, manipulando espaços vazios e blocos de texto e imagem, está, na realidade a compor um cenário de equilíbrios e desequilíbrios, de formas e linhas, tons e cores, tensões e harmonias. As linhas sóbrias e contidas de alguns designs, o dinamismo e a vibração de outros, o imenso manancial de elementos tipográficos e pictóricos disponíveis, bem como critérios estéticos e operativos existentes devem muito às lições aprendidas com vários movimentos artísticos deste século.

Art-Nouveau

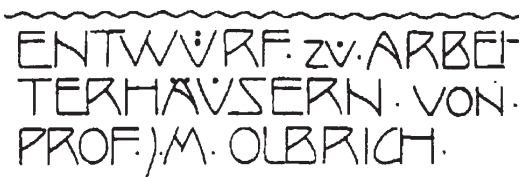
A arte como decoração

Alguns artistas do período de 1890-1910 fizeram evoluir os seus trabalhos noutra sentida. Onde os impressionistas e expressionistas usavam como referente a imagem realista como partida para o retratar de uma reacção emocional perante o tema, os artistas da Arte Nova focaram a sua atenção nas facetas decorativas do assunto ou do modelo. A Arte Nova infiltrou-se em todas as artes aplicadas, incluindo a arquitectura, o design de objectos, artes do fogo, têxtil, encadernação, artes gráficas e design tipográfico.

Era o ressurgir do estilo barroco numa perspectiva romântica. Linhas entrelaçadas e formas florais tornaram-se comuns. As entradas para o Metro de Paris, de Hector Guimard, as jóias de René Lalique, a arquitectura de António Gaudi, o logotipo da Coca-Cola, os posters de Alphonse Mucha e Toulouse-Lautrec, são alguns exemplos de como a Arte Nova influenciou e influencia ainda, muitos aspectos da nossa vida e ambiente.



Exemplos de desenho de letra da Arte Nova (Henri van de Velde, pormenor da capa do livro “Assim falava Zaratustra” e titulação de um projecto de arquitectura de Joseph Maria Olbrich, c.1900)



Nos Estados Unidos, o período da Arte Nova coincidiu (e de algum modo estimulou) o desenvolvimento de novos meios de publicidade, como os painéis laterais dos autocarros, posters, *outdoors*, catálogos e *direct-mailings*.

A Arte Nova inspirou-se num emaranhado de fontes desde a caligrafia japonesa às formas ondulantes das pinturas de Van Gogh, dos ornamentos célticos ao estilo barroco, passando ainda pelas cores planas e contornos estilizados das obras de Gauguin. Ornamentação e linhas sinuosas eram parte integrante do design, e não meros elementos adicionais da composição. Este período marcou a transição do passado, caracterizado pela representação clássica das formas, para os movimentos experimentais do início deste século.

Os designers gráficos e tipográficos que participaram na Arte Nova (em todas as suas variantes regionais) tinham formação de belas-artes, sendo igualmente sensíveis às

condicionantes e às necessidades da impressão artística. Fazendo a ponte entre as belas-artes e a indústria gráfica, foram responsáveis pela melhoria da qualidade das ilustrações e do design tipográfico, numa época em que a comunicação se tornava rapidamente massiva.

Cubismo



Pablo Picasso,
Les Femmes d'Alger (O Version O),
1907

Outra divergência de monta com a pintura realista, foi o surgimento do cubismo nos primeiros anos deste século. Tratava-se de um processo de representação de objectos (portanto não totalmente abstracto) de um modo diferente. A realidade tridimensional passava a ser interpretada pela decomposição dos planos em que se situava e dos volumes que a compunham, ignorando deliberadamente as regras Renascentistas da perspectiva.

Em *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, obra emblemática deste movimento, são fundamentalmente visíveis as linhas, as lâminas de cor sugerindo volumes, mas no fim, visualizamos um grupo de mulheres e seremos capazes de as individualizar. O resultado é, portanto, uma abstracção parcial. A evolução do cubismo levada a cabo por Picasso, Braque, Juan Gris, entre outros, marcava mais um fortíssimo corte com os quatro séculos de tradição de representação pictorial Renascentista.

Os Impressionistas modificaram a pura representação figurativa, pela introdução de novos processos de manipulação da luz e da cor; os Post-Impressionistas e Expressionistas avançaram um passo ao distorcerem os conceitos clássicos da forma real e da perspectiva para obterem o desejado efeito

8 - A expressão *cubismo* teria sido usada pela primeira vez em 1907, quando Matisse viu um quadro de Braque, "*Casas em l'Estaque*", falando depreciativamente em "*pequenos cubos*". Esta observação teria inspirado Apollinaire a baptizar este estilo como cubismo.



Georges Braque,
Statue d'Epouvante, 1913

artístico e expressivo. Os autores da Arte Nova concentraram-se sobretudo nos aspectos decorativos do objecto representado. Mas o objecto não deixava ainda de ser óbvio e linearmente interpretado. No cubismo⁸, a técnica e o estilo sobrepuseram-se ao objecto. Os pintores cubistas, fortemente influenciados pelas estilizações geométricas das esculturas africanas e igualmente por Cézanne, que gozava então de um considerável prestígio e ascendente sobre os novos pintores vanguardistas, desenvolveram finalmente um processo de representação de formas inventadas que resulta da análise e justaposição dos planos de um objecto visto de diferentes pontos de vista, e da construção de uma pintura, criando ritmos e relações formais à medida que os planos se vão compondo, substituindo, reforçando. Não é arte fotográfica. Envolve o espectador, desafiando-o a interpretar aquilo que vê. Outra importante faceta do Cubismo, no que concerne a este estudo, foi a atribuição às Letras, aos Números, às Notações Musicais e a outros caracteres tipográficos a importância de formas visuais concretas, e não de meros símbolos fonéticos ou aritméticos, passíveis de manipulação e interpretação, tal como um corpo humano ou uma árvore.

O Futurismo

O Futurismo marcou finalmente a ruptura definitiva com as tradições clássicas, levando a arquitectura, a escultura, a pintura e a literatura a um novo nível de interpretação e representação da realidade, conseguindo igualmente subverter e aniquilar o conservadorismo que ainda persistia no

design tipográfico. Para muitos artistas do século XIX (como para a maioria das pessoas), a realidade era essencialmente estática, inalterável. Mas as alterações ao pensamento social que estavam em curso, as desilusões com a existência, com os governos e com os modos estabelecidos de fazer as coisas, afectaram a percepção da realidade como algo inerte, e, conseqüentemente, a percepção da sociedade sofreu igual mutação. O terreno para a proliferação de novas tendências artísticas, de novos processos de interpretação da realidade, estava pronto a dar frutos abundantes. Um desses frutos foi o surgimento do design de comunicação.

Os Futuristas ignoraram as limitações da tipografia metálica e da impressão de texto. A ortogonalidade estava banida. Tipos em qualquer ângulo, cor e corpo eram o novo modelo. E isto muito antes do desenvolvimento das actuais técnicas de fotocomposição ou edição electrónica. No design futurista o mote era provocar o choque e o contraste, em corpos de letra, nos ângulos em que as palavras e as frases eram colocadas, na distribuição aparentemente aleatória de letras, números e outros caracteres tipográficos pela superfície da página.

Na tentativa de expressar sensações, de evocar ideias, a legibilidade e a clareza, assim como a ordenação gráfica, deram lugar ao ritmo, entoação e ênfase. Por vezes letras enormes eram utilizadas como focos visuais, enquanto linhas de caracteres oblíquas faziam a ligação entre blocos de texto, no sentido de proporcionar ritmo visual e continuidade de leitura.

De qualquer modo existia ordem no aparente caos. Filippo Tommaso Marinetti escreveu na revista Lacerba:

“Estou a fazer uma revolução tipográfica que é dirigida, acima de tudo, contra a idiota e doentia noção do livro de poemas, feito em papel artesanal, no seu estilo do século XVI, decorado com vinhetas, Minervas e Apolos, capitulares, ornamentos florais e vegetais e com os seus numerais romanos. Um livro deve ser a expressão futurista do pensamento futurista. Melhor ainda: a minha revolução é, entre outras coisas, contra a chamada harmonia tipográfica da página do livro, que está em manifesta oposição ao movimento patente no meu trabalho. Se necessário, usarei três ou quatro cores diferentes e vinte estilos tipográficos na mesma página.” (Gómez, 1995:35).

O Período Heróico da tipografia moderna pode considerar-se iniciado pelo manifesto de Marinetti em 1909. O Futurismo era uma violenta reacção dos artistas e escritores perante a falência de um modo de vida que não valia a pena tentar manter. O desenvolvimento do Futurismo foi influenciado pelas atitudes e ressentimentos sociais, bem como pelas correntes artísticas imediatamente anteriores. E rapidamente se tornou num movimento poderosamente marcante no desenvolvimento da tipografia moderna que, tal como a pintura, estava pronta para subverter muitas das suas convenções e constrangimentos, de modo a provocar impressões e choques cada vez mais violentos.

Marinetti era um poeta italiano. Revoltado com as desigualdades e injustiças, publicou em 1909, um veemente apelo a novos rumos para a arte e o

design. Este manifesto glorificava a modernidade: velocidade, revolução em muitos aspectos da vida, mesmo as revoltas e a guerra, apelando à destruição de bibliotecas e museus, repositórios de um passado falido. Um ano depois, cinco pintores publicaram um Manifesto da Pintura Futurista, onde se condenavam “*todas as formas de imitação, harmonia e bom gosto*”, e onde postulavam que “*o dinamismo universal deveria ser reproduzido na pintura como uma sensação dinâmica*” (Pereira,1992:232).



Marinetti.
Parole in libertà, 1919

As artes gráficas e a tipografia passaram a ser consideradas um importante veículo de ideias e de factos. As subtis mudanças nas atitudes artísticas

iniciadas por Monet ou Picasso, tornaram-se brutais nas mãos dos futuristas. Tal como os oradores de rua, que muitas vezes agitavam os braços e gritavam, para conseguir chamar a atenção, serem ouvidos e, de preferência, levados a sério, também os tipógrafos futuristas gritavam com enormes e densas letras negras e vermelhas que se agitavam em todos os sentidos.

No futurismo, protesto social, novas ideias e novos modos de as expressar, surgiram simultânea e explosivamente. Por toda a Europa, artistas e designers observavam fascinada e atentamente os futuristas e a sua produção, procurando os seus próprios caminhos e a forma de obter a combinação certa de vitalidade e clareza para as suas criações.

Podem considerar-se três eixos fundamentais do desenvolvimento da estética tipográfica: Passiva (eixo central vertical, simetria, mínimo de contrastes, harmonia formal entre tipos e corpos tipográficos, arranjos gráficos equilibrados); Activa (assimetria, equilíbrio dinâmico, contrastes bem marcados para enfatizar e orientar o percurso visual); Agressiva (deliberadamente desequilibrada, trepidante de contrastes, saturada de fulcros visuais, com sentidos de leitura variáveis).

No entanto, é bom ter em conta que por vezes uma obra que à primeira vista surge como agressiva, difícil de ler, caótica, dado o uso excessivo de elementos tipográficos ou ilustrações, poderá, na zona que transporta a informação que interessa *de facto* veicular, mostrar-se passiva e harmoniosa. A tipografia criativa não traz apenas a mensagem à superfície,

pode auxiliar e reforçar a fluidez visual e a clareza da mensagem, tal como o uso controlado do contraste e da assimetria poderão dar o ênfase pretendido a um ou vários dos elementos que constituem o design.

Da Evolução à Revolução

O Futurismo transformou a evolução na pintura, poesia e prosa, em revolução. As diferenças entre o que os olhos dos pintores viam, as mentes dos poetas entendiam e o modo como pintavam e escreviam tornaram-se abissais. Outros movimentos artísticos mantiveram esta ruptura com a representação da realidade pela pintura, desenho ou escrita: os dadaístas, surrealistas e artistas não-figurativos.

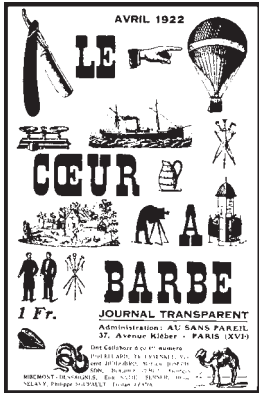
Paralelamente ao emergir destes modos extremos de representação, desenvolviam-se na Europa, tanto no Leste como no Ocidente, diversas tentativas de capturar a vitalidade das novas tendências, imprimindo-lhe alguma clareza e ordem, no sentido de obter comunicação efectiva.

Um futurista tardio, pintor, designer e poeta, Fortunato Depero, pesquisando no sentido de obter mais ordem, sem no entanto perder a vitalidade, influenciou a tipografia publicitária em Itália nos anos 20 e 30. Os sobressaltos gráficos dos primeiros futuristas e o relativo abrandamento de Depero caracterizam de algum modo os percursos sinuosos, os progressos e recuos do virtual conflito entre a clareza e ordem tipográfica contra a vitalidade e o furor comunicacional através de todo o século.



Depero. *Promoção do atelier de comunicação Dinamo-Azari, 1927*

A Irrracionalidade



Le Coeur a Barbe,
Publicação Dada, 1922

Alguns pintores e escritores europeus, entre 1916 e 1923 achavam essencial destruir as tradições vigentes antes que um mundo saudável pudesse ser construído. O assalto à arte representacional atingiu o auge com Dada. Este grupo teve a sua origem como movimento literário em Zurique. Com o poeta Romeno Tristan Tzara como seu fulcro, o grupo compunha-se de jovens poetas, músicos e pintores, muitos deles exilados ou desertores da 1ª Guerra Mundial. Para eles o mundo enlouquecera, e a única arte válida seria a Não-Arte, a única lógica, a sua ausência. Tzara declarava que “*o absurdo lógico da humanidade será substituído pela não-razão ilógica. Dada não tem sentido, tal como a natureza. Dada é natural e contra a arte*” (Gómez, 1995:85).

O seu trabalho sugeria propositadamente tratar-se duma brincadeira sem qualquer sentido. O prazer que sentiam em cultivar o absurdo e a falta de seriedade seria o seu processo de ridicularizar a decadência do mundo ocidental e a sua injustiça social. Os horrores da guerra para eles, eram apenas comparáveis aos horrores da fé cega na tecnologia que permitiria fazer tudo bem. Fizeram bandeira da absoluta ausência de códigos morais e religiosos. Para os Dadaístas, poesia e pintura tinham um papel a desempenhar nas mudanças sociais, e assim, consideravam a Arte de Salão como um brinquedo para os ricos e as elites. Essa arte era apelidada pejorativamente de burguesa e anti-humana. Pretendiam *des-esteticizar* a arte, deitando-a abaixo do seu pedestal de beleza, utilizando-a como bandeira de inquietação contra a

cultura da comodidade. Por detrás dos seus modos irresponsáveis existia um desejo sério de utilizar o humor e o absurdo para ajudar a dar um fim ao papel da incompetência e da irracionalidade na direcção dos destinos da cultura e da sociedade.

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*,
Ready-made modificado:
grafite sobre uma reprodução
da *Gioconda*, 1919

Neste trabalho, para além da óbvia intenção iconoclasta do autor, verifica-se a subversão da utilização da letra: *L.H.O.O.Q.* como palavra, não tem qualquer significado. No entanto, a transcrição fonética, em Francês, das letras que a constituem, acaba por revelar um sentido obsceno.



Na tipografia deram mais um golpe na esterilidade do design gráfico prevalecente na época, reforçando o conceito cubista das letras como formas visuais concretas (e não apenas como símbolos fonéticos), com um estilo e um valor comunicativo inerente à sua forma.

O Surrealismo



René Magritte,
O modelo encarnado, 1937
Paul Delvaux,
Ninfas no banho, 1938



À medida que o entusiasmo pela ridicularização da arte e das convenções sociais se foi atenuando, os poetas e pintores Dada passaram a assumir uma atitude mais positiva, a que não era alheio o despontar de novas realidades sociais, nomeadamente a Revolução Bolchevique.

Evitando apresentar ou representar a realidade e enfatizando a invenção e a criatividade pela revelação dos aspectos poéticos da vida e da dimensão alucinada do irracional, os Surrealistas decretaram a supremacia do inconsciente sobre a razão, preferindo a composição alegórica à estrita imitação da natureza.

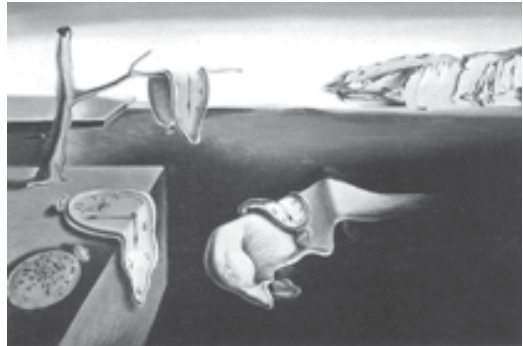
Navegando no fantástico, cultivando a imprevisibilidade, inventando jogos poéticos ou plásticos donde o inesperado irrompesse, frases como “*a beleza resulta do encontro fortuito dum guarda-chuva e duma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação*” de Lautréamont⁹ ou “*os Elefantes são contagiosos*” de Paul Éluard, são paradigmáticas da produção do grupo. No campo

9 - Lautréamont foi considerado um dos mentores do movimento Surrealista, apesar de ter morrido cerca de cinquenta anos antes da sua constituição. Esta frase, retirada dos *Chants de Maldoror*, foi de algum modo, a primeira divisa poética do movimento.

pictórico, cada quadro ilustrava um mundo habitado por criaturas misteriosas, objectos alongados, relógios derretidos ou sombras inexplicáveis surgindo no campo de visão. Suspeitando da existência de uma realidade genuína nos sonhos, no subconsciente, no inconsciente, e que a psicanálise poderia proporcionar pistas para o vislumbre dessa mesma realidade, a pesquisa Surrealista orientava-se na “*procura de uma outra realidade, como resultado da emergência de uma vida inconsciente*” (Pereira, 1992:279).



Francis Picabia,
L'Oeil Cacodylate, 1921
Salvador Dalí,
Persistência da Memória, 1931



Inicialmente formado como movimento literário, ao grupo surrealista viriam a aderir (ou, pelos menos, rondar) vários artistas plásticos cujos nomes marcaram o panorama pictórico do nosso século.

Além da procura de uma nova verdade interior, os Surrealistas estavam fortemente envolvidos na acção política, fazendo a apologia da revolução social e da implícita mudança nos costumes e na conduta dos homens. A título de exemplo transcreve-se uma declaração do grupo Surrealista



Revista Literature:
nº 7 - Dezembro, 1922;
nº 10 - Maio, 1923.

datada de 27 de Janeiro de 1925, cerca de um ano após a publicação do 1º Manifesto do movimento:

“Devido às falsas interpretações sobre o nosso Movimento, estupidamente postas a circular entre o público, nós declaramos a toda a zurrante comunidade da crítica literária, teatral, filosófica, exegética e até teológica:

1- Nada temos a ver com literatura; mas somos perfeitamente capazes de, como qualquer outra pessoa, dela fazer uso, quando necessário.

2- O Surrealismo não é uma nova corrente nem um meio de expressão mais fácil, nem sequer uma metafísica da poesia. É um meio de total libertação do espírito.

3- Estamos determinados a fazer a Revolução.

4- Ligamos a palavra Surrealismo à palavra Revolução, simplesmente para demonstrar o carácter desinteressado, independente e totalmente radical desta revolta.

5- Não temos a pretensão de converter a humanidade, mas pretendemos demonstrar a fragilidade do pensamento, e em que equívocos alicerces e em que cavernas edificamos as nossas trémulas habitações.

6- Disparamos este aviso formal à Sociedade: atenção às vossas hesitações e passos em falso - não perderemos um único de vista.

7- Em cada esquina do seu pensamento, a Sociedade encontrar-nos-á de atalaia.

8- Somos especialistas na Revolta. Não existe meio de acção a que não deitemos mão, se necessário.

9- Dizemos, em especial ao mundo Ocidental: o Surrealismo existe. E o que é este novo 'ismo' colado à nossa pele? O Surrealismo não é uma nova fórmula poética. É o grito da mente de regresso a si própria, determinada a quebrar os seus grilhões, mesmo que para tal sejam precisos martelos materiais!

Assinam: Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Joel Bousquet, J.-A. Boiffard, André Breton, Jean Carrive, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Max Ernst, et al.
(Nadeau, 1989:240-41)

Arte Não-Figurativa

A suave quebra com o absoluto realismo na pintura, registando fielmente o que os olhos vêem, que começou com Constable, Turner, Corot, Millet, teve o seu fim de linha na arte abstracta, não objectual.

Enquanto todas as outras linhas tinham invariavelmente como ponto de partida objectos, naturezas-mortas, paisagens, retratos, aos quais se lhes imprimia um carácter mais ou menos subjectivo, a arte abstracta, tal como a sua designação sugere, não respeita qualquer objecto concreto; por vezes, as formas que compõem uma figura são derivações ou abstracções provenientes de um objecto, ou paisagem, mas o espectador poderá nem se aperceber do facto. A abstracção pode situar-se algures ao longo do processo criativo, mas quando é total, o resultado final apresenta-se como não-figurativo. Desde as primeiras décadas do século XX, a distinção entre o objecto como é visto e o seu registo enquanto

imagem, foi-se tomando cada vez maior. Assim, tal como nas outras correntes, o ponto de partida poderá ser também um objecto, o qual poderá eventualmente desaparecer durante o processo, deixando de ser legível e perceptível.



Kandinsky,
Mancha Vermelha II, 1921

“ A impossibilidade e a inutilidade de copiar o objecto, sem outra finalidade para além da mera cópia, devem ser o ponto de partida do artista que procura arrancar do objecto a sua expressão. Se quer atingir a verdadeira arte, terá de partir da aparência literária do objecto, numa via que o conduzirá à composição. (...) Ela [a forma] é apenas um dos elementos constitutivos da grande composição formal. Esta forma é apenas aquilo que é.(...) É assim que lentamente vemos passar a primeiro plano aquilo que ainda ontem se escondia, com timidez, por detrás das tendências puramente materialistas. (...) Uma série de figuras humanas, por exemplo, formam uma composição romboidal. A nossa sensibilidade interroga-se. Ela tem a vaga impressão de que as figuras não são absolutamente

necessárias. E interroga-se se elas não poderiam ser substituídas por quaisquer outras formas, na condição de lhes conservar uma disposição que não alterasse o ‘Som Fundamental Interior’ do conjunto (...)’ (Kandinsky, 1910: 67,68).

Kandinsky, Klee, Malevich, Mondrian, entre muitos outros, baniram completamente o objecto (real) do seu trabalho. Pretendiam obter uma expressão tão pura e absoluta como na música. O seu trabalho baseava-se na cor e na linha e não em coisas, pessoas ou paisagens. Para isso, bastavam as câmaras fotográficas. Desenvolvia-se deste modo uma nova abordagem à linguagem visual. Muitos artistas das épocas mais recentes, cada um pelo seu próprio trajecto, podem ser classificados com o mesmo rótulo de não-figurativos. Sob esta designação, há no entanto uma corrente que se pode destacar: o expressionismo abstracto¹⁰.

10 - Trata-se de um movimento essencialmente Americano, surgido em New York na década de 40, também conhecido como *Action Painting* ou *Escola de N. York*. Um denominador comum desta corrente são as qualidades de superfície obtidas através de texturas e pinceladas, ou mesmo do registo de incidentes e acasos ocorridos durante o trabalho, que se mantinham patentes no resultado final. Estes trabalhos, de grande liberdade formal e cromática, contribuíram para o desenvolvimento de grafismos mais livres e informais no design gráfico e tipográfico, nomeadamente na década de 80.

Na arte não-figurativa, o movimento é um dos elementos pictóricos mais relevantes. Em lugar de rostos, árvores ou qualquer outro conjunto de objectos mais ou menos identificáveis, os elementos pictóricos são linhas, manchas, cores e texturas. O movimento é gerado pelo desequilíbrio e pela tensão entre as formas, pela orientação dos vários elementos. Esta energia provém igualmente da grande liberdade das formas, por vezes flutuando ou rodando no espaço. O objectivo desta expressão plástica não é a figuração do objecto, mas a sua expressão, ou se totalmente liberta do objecto-referência, gerar trocas de energia e vitalidade (sem representações ou abstracções de objectos), entre o quadro e o espectador e, em última análise, dos componentes do quadro entre si (Kandinsky, 1910).

Ao mesmo tempo que as várias correntes descritas anteriormente evoluíam da representação figurativa da natureza até à não-figuração totalmente abstracta, outros movimentos e artistas procuravam novos tipos de ordem e organização, sem perder de vista a obtenção de fluxos energéticos e a geração de uma grande vitalidade visual e comunicacional, por vezes de grande conteúdo simbólico.

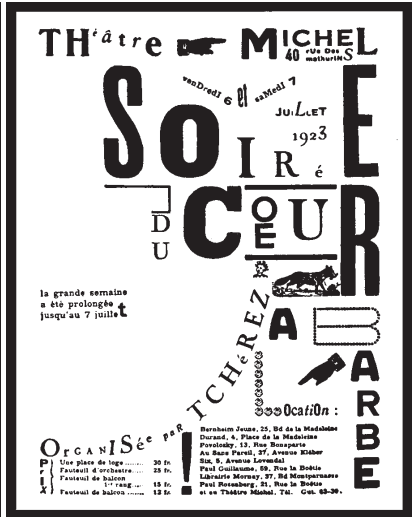
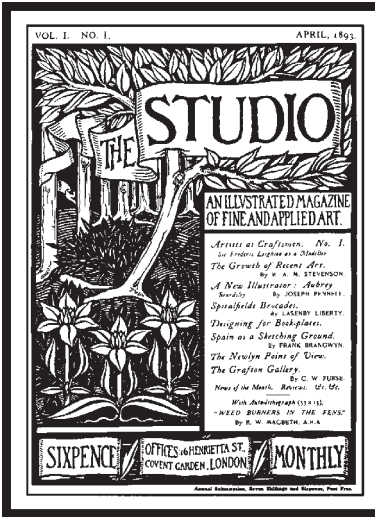
Estes movimentos, de grande importância no estabelecimento do design gráfico, e do seu ulterior desenvolvimento enquanto ofício autónomo, incluíam o construtivismo e o suprematismo, na Rússia, o movimento De Stijl, na Holanda e a Bauhaus, na Alemanha.

Descobrir a Ordem no Caos

A tipografia destina-se, antes de tudo o mais, a veicular e a reforçar a comunicação de ideias e informação.

Os movimentos artísticos do final do século XIX e inícios deste século, despertaram não só os artistas plásticos mas também os designers tipográficos para as possibilidades de animação visual existentes não só na tela como na folha de papel. Alguns dos mais excitantes e estridentes trabalhos do futurismo e do dadaísmo provocaram uma reacção entre alguns designers não integrados nesses movimentos: procurar um modo de misturar as novas descobertas e possibilidades da mensagem impressa com uma apresentação mais disciplinada que permitisse melhorar a leitura e compreensão da mensagem. O objectivo estava em obter o melhor de dois mundos - beleza gráfica, contrastes e animação

que chamariam a atenção, e uma estrutura gráfica que contribuisse para a clareza da mensagem e do seu impacto.



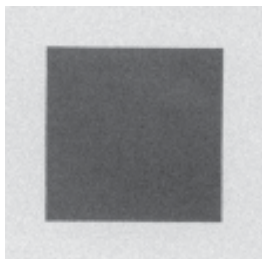
Duas produções gráficas que demonstram a diversidade de linguagens na viragem do século: uma revista dos Arts and Crafts (ilustração de John Beardsley) e um cartaz Dada, de Ilya Zdanevich, onde mais de 40 tipos de letra são utilizados.

Para manter estes desenvolvimentos numa perspectiva correcta, há que ter em conta que a tipografia tradicionalista, liminarmente rejeitada pelas vanguardas, não era confusa nem caótica. As tipografias Vitoriana e da Arte Nova, por exemplo, eram sistemas estéticos perfeitamente coerentes, com as suas estruturas peculiares, vocabulários elaborados, gramáticas consistentes e um sentido de ordem específico.

O caso é que as vanguardas mais radicais (futuristas, dada) recusavam violentamente tudo o que lhes parecesse racionalismo burguês e senso-comum, clareza e decência, imprimindo alternativa e deliberadamente a irracionalidade e o absurdo, o *nonsense* e o caos.

A Vanguarda Russa

Abstracção, Vitalidade, Ordem



Kasimir Malevitch,
Kvadrat, 1913

Kasimir Malevich tinha já pintado e experimentado os estilos cubista e futurista, estando igualmente ao corrente da pintura expressionista e abstracta de Kandinsky. Em 1913 apresenta um óleo intitulado *Kvadrat*, que descreve como “*nada mais nada menos que um quadrado preto sobre um fundo branco*” (Pereira, 1992:260). Outras composições com simples quadrados, círculos ou outras formas geométricas simples seguiram-se-lhe. Para Malevich, o seu primeiro Quadrado “*não era um quadrado vazio, ... mas a experiência da não-objectividade*” (idem).

Outros autores, como El Lissitzky e Alexander Rodchenko, foram atraídos pelo Suprematismo como forma de expressão não objectiva, em que a utilização e distribuição de formas geométricas planas sobre a tela em branco, proporcionavam um modo de “*libertação da arte dos esteios do mundo representacional*” (Pereira, 1992:261).

O nome deste movimento, Suprematismo, provém da opinião de Malevich que a arte só poderia atingir a sua expressão suprema se soubesse libertar-se dos condicionalismos das ideias e do sentido do prático. Reconsiderando os valores formais do ponto, linha, espaço, cor, superfície, cultivou-se uma nova espiritualidade baseada nas estruturas de composição e nos arranjos gráficos dos seus elementos.

Se Malevich levou a abstracção ao extremo da não-objectividade, Kandinsky tentou com a abstracção “*visualisar o interior das coisas*”, encontrar e isolar a sua essência. Impressionado com o poder da

cor pura, procurou “*uma composição puramente, infinitamente e exclusivamente baseada na descoberta das leis, das combinações dos movimentos, da consonância e da dissonância, leis que regem a composição do desenho e da cor*” (Kandinsky, 1910:93,95). A função da pintura não era reproduzir a matéria, mas alimentar o espírito, tal como na música.



Kasimir Malevitch,
Composição Suprematista, 1915

Uma Divisão:

Arte pela Arte vs. Arte pela Sociedade

A Revolução de Outubro de 1917 trouxe uma divisão ao movimento artístico de vanguarda. Malevich e Kandinsky mantiveram a sua atitude de arte pela arte, continuando a trabalhar no campo da abstracção e da pintura não objectiva. Para eles a arte era um factor de expressão espiritual e como tal deveria manter-se arredada de propósitos utilitários.

El Lissitzky e Alexandr Rodchenko

Seduzidos pelo ambiente revolucionário, vários autores abandonaram esta perspectiva da arte pela arte e, em 1921, liderados por Alexandr Rodchenko, focaram os seus talentos e energia no design industrial, na comunicação de massas e em todas as artes aplicadas no intuito de melhor servir a nova sociedade socialista. A arte adquiriu uma dimensão utilitária, passando estes criadores a projectar de tudo um pouco, desde chaleiras e caldeiras melhoradas a cartazes de propaganda¹¹.

11 - Os princípios desta concepção de trabalho criativo eram os seguintes: **Tectónicos** (formas visuais que expressam o ideal comunista); **Textura** (estudo dos materiais e sua melhor aplicação industrial), e **Construção** (o processo criativo propriamente dito e o desenvolvimento das leis da organização visual). Este último princípio deu o nome ao movimento: Construtivismo. (Gottschall, 1987:26)

Foi com este movimento, particularmente nos trabalhos de design tipográfico de El Lissitzky e de Rodchenko, que os vários elementos pictóricos que “*competiam entre si em busca da supremacia, foram manipulados de modo a obter a ordem e a organização necessárias para tornar a comunicação efectiva*” sem no entanto sacrificarem a vitalidade visual e o vigor gráfico necessários para atrair, interessar e fixar os leitores.



Rodchenko - Posters:
A imprensa é a nossa arma!, 1925
O Couraçado Potemkin, 1929



Para abranger a extensão da mudança por que El Lissitzky passou desde a pintura construtivista ao design gráfico, podemos citá-lo: “*É tempo que as*

reuniões de intelectuais deixem de ser bazares de ideias para passarem a ser fábricas de acção!” (Gottshall, 1989:26). E estas palavras não eram uma mera declaração de intenções: pô-las mesmo em prática. Foi mais revolucionário do que William Morris, no século anterior em Inglaterra, tinha podido ser. Morris, socialista utópico, tinha pugnado por casas mais belas e por uma existência mais agradável para as classes trabalhadoras, mas rejeitava ao mesmo tempo as máquinas que poderiam produzir os tecidos, o papel de parede ou os móveis que proporcionariam essas melhorias: os seus produtos tornavam-se assim caros e elitistas, passando apenas a ser visíveis nas casas dos ricos e poderosos. Acreditou, mas não praticou adequadamente as bases económicas da sua utopia. El Lissitzky praticou o que defendia, nomeadamente no campo da comunicação de massas, estabelecendo bases operativas que ainda hoje são actuais.

El Lissitzky foi dos primeiros designers a aperceber-se que o espaço branco não é necessariamente espaço desaproveitado, mas algo a considerar na composição, passível de ser usado e manipulado. Reconheceu o espaço vazio como um elemento vital do design, com tanta importância como as imagens ou a mancha negra do texto impresso. A sua formação em Belas Artes, onde desenvolveu (tal como muitos outros do seu tempo) uma prática que punha permanentemente em causa as normas formais da representação naturalista, foi igualmente aplicada à arquitectura, design gráfico e de produtos. O desenvolvimento da fotografia ajudou-o igualmente a organizar a página impressa com novas soluções. Com

12- “Para a moderna
propaganda, para a
comunicação e exposição
actual das formas, o elemento
individual, o **toque pessoal** do
artista é absolutamente
inconsequente (...)
Palavras impressas são **vistas**,
não são **ouvidas** (...)
Os conceitos deverão ser
expressos com a maior
economia, **óptica** e não
foneticamente (...)
A organização do texto na
página deverá reflectir o ritmo
do seu conteúdo (...)
O novo livro exige novos
escritores.”

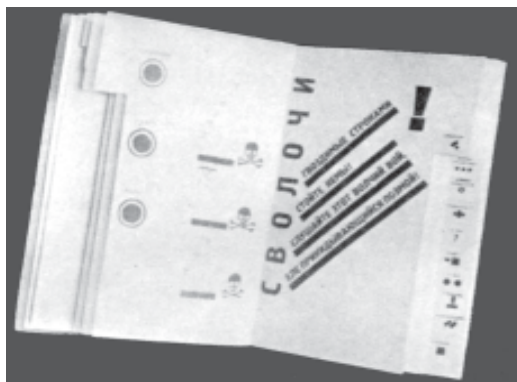
(El Lissitzky, *Topografia da
Tipografia*, 1920, in Tschichold,
1928:60)

milhões de pessoas ávidas de informação, constatou que os livros e revistas tinham de ser atraentes, excitantes e, contudo, legíveis. Tal como a cenografia deixara de ser mera decoração para se tornar parte integrante do espectáculo, também o design editorial ultrapassou o umbral do ornamento passando a integrar a experiência da leitura¹².

Tanto El Lissitzky como Rodchenko deixaram a pintura, dedicando-se às artes gráficas. Todas as correntes criativas, que desde Constable a Kandinsky foram libertando a arte das amarras do real, através destes autores encontraram a necessária disciplina para estabelecer os fundamentos do design tipográfico, tal como praticamente hoje o conhecemos. Se todas essas correntes se harmonizaram através do trabalho dos Construtivistas Russos, tornar-se-iam mais claras ainda quando El Lissitzky e Theo van Doesburg, fundador do movimento De Stijl, contactaram e trabalharam com os estudantes e os professores da Bauhaus.



El Lissitzky - Capa e páginas de um livro de poemas de Mayakovsky, 1923



13 - “a finalidade da natureza é o homem... a finalidade do homem é o estilo.

- Existe uma velha e uma nova consciência do tempo. A antiga está ligada ao individual: a nova, ligada ao universal. A luta do individual contra o universal revelou-se durante a guerra, tal como se revela hoje na arte.
- A nova arte evidencia o que contém a nova consciência do tempo: equilíbrio entre o universal e o individual.
- A nova consciência leva à percepção tanto da vida interior como da realidade externa.
- Tradições, dogmas e o domínio do indivíduo são antagónicos a esta nova percepção.
- Os fundadores da nova arte plástica apelam a todos os que creem na reforma da arte e da cultura que aniquilem esses obstáculos ao desenvolvimento, tal como aniquilaram na nova arte plástica (pela abolição da forma natural) tudo o que impede a clara expressão da arte, a suprema consequência de todas as noções de arte.
- Os artistas de hoje, foram por todo o mundo tocados por esta nova consciência, e por isso passaram a tomar parte, de um ponto de vista intelectual, nesta guerra contra o despotismo individual. São, portanto, solidários com todos os que trabalham pela formação de uma unidade internacional na Vida, Arte e Cultura, tanto intelectual como materialmente. (O manifesto de De Stijl, 1918 in Holland in Vorm, 1987:279-84)

Ordem, Tipos Rectangulares, Equilíbrio Assimétrico

Os membros do movimento De Stijl¹³ eram pintores, designers, arquitectos, escultores e poetas. Através das suas publicações e, nomeadamente através dos seus trabalhos, foram tornando conhecida a sua filosofia, cujos ingredientes essenciais eram a harmonia, o equilíbrio, o uso das cores primárias, de linhas e ângulos rectos. Tal como outros movimentos da época, operavam numa perspectiva de arte pela arte, sem concessões à realidade externa.

Eram os anos da 1ª Guerra Mundial e da sua ressaca, e a abordagem de De Stijl seria um modo de expurgar a tragédia da arte. A emoção visual, expressa em curvas, diagonais, fusões de cores, estava banida. O próprio nome De Stijl foi escrito em letras maiúsculas, com blocos rectangulares horizontais e verticais, solução visual que alastrou em seguida ao design gráfico.



Theo van Doesburg

Tal como El Lissitzky, Rodchenko e os Construtivistas da URSS, van Doesburg acreditava na função social da arte. Para além da sua actividade artística, van Doesburg multiplicava-se em conferências, publicações, organização de congressos e reuniões, tanto de carácter formal como informal, onde as ideias e as disciplinas, como

a arquitectura, escultura, pintura, design gráfico, tipografia, design de mobiliário e de produtos, se misturavam e se inter-influenciavam.

Sobre design gráfico e tipografia, van Doesburg escreveu que

*“um livro é lido da esquerda para a direita e de cima para baixo, linha após linha. Mas ao mesmo tempo a página é vista na sua totalidade. Este processo simultâneo (acústico-óptico) proporcionou ao livro uma nova dimensão plástica. A antiga estruturação era passiva e frontal, enquanto o novo arranjo gráfico é activo e espacio-temporal. O livro moderno já não é uma sequência pré-estabelecida de assuntos. A **intensidade** substituiu a **direcção** e, devido a esta nova realidade, necessitamos de um suporte tipográfico para o texto que, no entanto, não signifique efeito ornamental ou o tipo de ilustração tipográfica tão popular hoje em dia entre os Russos, mas sim um integral sistema de significações tipográficas: espaço branco, texto, cor e, por último, imagem fotográfica. Tanto na concepção do livro como na da casa, defrontamo-nos com um duplo problema: tanto a casa como o livro devem ser não só úteis mas bonitos de se ver...”* (Gottshall, 1989:27).

Piet Zwart

Apesar de ter trabalhado com Theo van Doesburg e com outros membros do De Stijl, Piet Zwart nunca foi membro do movimento e o seu trabalho reflete orientações mais individualistas, se bem que fortemente influenciadas pelo grupo.

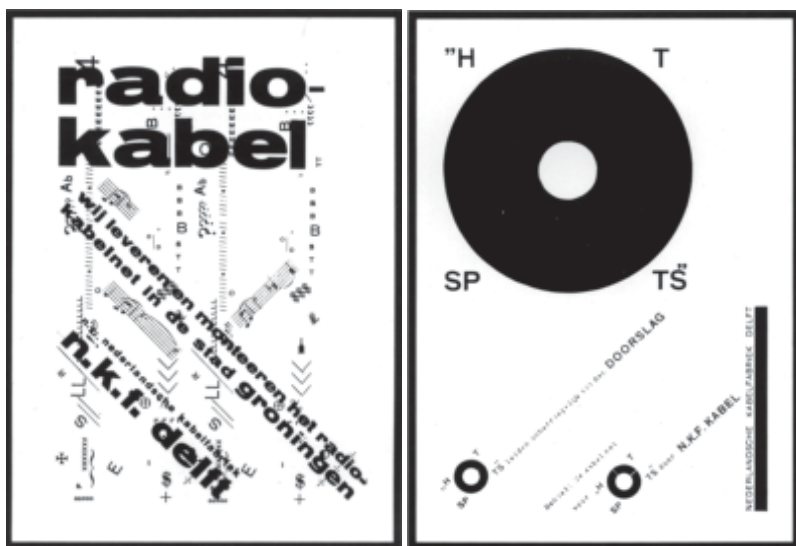
Uma análise ao seu trabalho denota um sentido de ordem similar aos princípios de De Stijl, mas evidencia também uma animação visual peculiar, devida à sua contribuição pessoal, onde se utilizam livremente diagonais, formas curvas e fotomontagens.

O seu trabalho desenvolveu-se principalmente no campo da publicidade, nomeadamente na concepção de catálogos e cartazes de produtos. Inovou a manipulação de tipos recorrendo a variações de escala, aplicando as cores primárias do grupo De Stijl, provocando fortes contrastes pela utilização simultânea de linhas rectas e formas circulares e, de um modo mais consistente que o dos construtivistas, manipulando imagens fotográficas através de fotomontagens, clichés coloridos e deformações. Estava definido um novo processo de obter animação visual sem nunca perder de vista a legibilidade.

Tipograficamente, trabalhou com letras de desenho muito simples. A animação surgia do modo como posicionava e dimensionava os tipos. Sobre esse assunto disse que *“quanto mais desinteressante for uma letra, mais útil esta se torna para o designer”*. Considerou igualmente o espaço vazio como um elemento gráfico fundamental e não um *“mero buraco a ser preenchido”*, assim como sobre a cor que *“é um elemento criativo, não é ornamento”* (McLean, 1980:66,67).

Piet Zwart, um homem de eminente consciência social, viu o problema como uma questão essencialmente funcional: a renovação da tipografia era tanto um problema do leitor como o era da leitura. Zwart trouxe o elemento espaço

para a sua tipografia, contrastando a página branca com o negro do texto impresso, enfatizando-o com fotos reticuladas, obtendo muitas vezes surpreendentes efeitos de terceira dimensão.



Cartazes de Piet Zwart, onde se verifica uma utilização intensiva de elementos tipográficos

Mais importante ainda, poderá ser a inclusão do factor tempo na função da tipografia, porque através do uso sinalético de letras e do posicionamento diagonal de blocos de texto, a página é absorvida de um modo novo e dinâmico. Deixa de ser o ritmo cadenciado e inorgânico da mudança de linhas que distribui o texto, mas um ritmo vivo que flui do seu próprio conteúdo (McLean, 1985).

Onde, no passado, uma página era composta para obter um aspecto decorativo e harmonioso, Zwart procurou obter uma legibilidade brutal, assimétrica e funcionalmente orientada. Uma tensão na distribuição de elementos básicos que se tornasse apelativa da atenção dos leitores: o tipo certo (ele

lamentava a ausência de um tipo ideal para o seu tempo) com todos os signos correspondentes. Os espaços brancos (pausas), as partes de uma frase e, finalmente, como sinal e foco de tensão visual, uma cor inesperada.

Sobre o papel do designer gráfico e tipográfico, declarou:

“A tarefa da tipografia funcional é criar o look tipográfico do nosso tempo, livre de tradições, estimulando tanto quanto possível as soluções tipográficas para encontrar modos de expressão claros e ordenados, definir o contorno dos novos métodos e operações tipográficas, tais como a composição mecânica, fotocomposição e, por fim, quebrar a mentalidade corporativista” (Gottshall, 1989: 29).



Capa do 1º número da revista *Bauhaus*, editada trimestralmente entre 1926 e 1931. Design de Herbert Bayer

O Ponto Focal - BAUHAUS

Tudo acabou por se fundir e emergir em Weimar na Alemanha.



Símbolo da Bauhaus,
de Oskar Schlemmer, 1922

Um novo tipo de escola abriu as portas em 1919. Tratava-se de uma mistura interdisciplinar das belas-artes e dos ofícios. Simultaneamente idealista e pragmático, enfatizava os ofícios e a excelência do artesanato. Uma mistura de mãos à obra, ateliers de aprendizagem prática e atitudes abertas perante todas as novas formas de expressão. Na arquitectura, pintura, escultura, design gráfico, procurou-se obter ordem na apresentação, com vigor e relevância na expressão.

A Bauhaus tornou-se rapidamente uma espécie de magneto cultural. Artistas e designers de toda a Europa ali foram chegando, permutando ideias, como professores ou como alunos, e de lá saíram

divulgando o pensamento e a metodologia da Bauhaus por todo o mundo ocidental. O design tipográfico, uma das disciplinas da Bauhaus, metamorfoseou-se, evoluindo em direcções inesperadas. Apesar do design de comunicação contemporâneo em nada, ou quase nada, apresentar semelhanças com a produção da Bauhaus, muitas das soluções e metodologias hoje aplicadas são consequência directa do trabalho feito sob a orientação de professores como Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Joost Schmidt, bem como pela influência de Theo van Doesburg e El Lissitzky.

Porque a Bauhaus foi a charneira entre as correntes de pensamento sobre arte e design que se vinham desenvolvendo desde 1880 e o ponto de partida para o design tipográfico nas décadas seguintes, seria porventura interessante fazer um breve escrutínio à sua história, filosofia, figuras centrais, ao desenvolvimento do programa tipográfico, aos novos desenhos de letra, àquilo que efectivamente foi conseguido pela Bauhaus, e por fim, ao papel de Jan Tschichold como *apóstolo* e divulgador da Bauhaus e do modernismo.

Origem

Em 1902 foi reconhecida a necessidade de modernizar a Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas-Artes de Weimar. Para tal, foi chamado um belga, arquitecto e designer da Arte Nova, Henri van de Velde, que foi nomeado director da Escola e da Academia. O curriculum e os conceitos que estabeleceu tornaram-se na base do que viria a ser a Bauhaus. Em 1914, com a eminência da guerra entre a Alemanha e a Bélgica, Van de Velde resignou do

seu cargo, regressando ao seu país. Recomendou entretanto três possíveis sucessores, um dos quais era um jovem mas já conhecido arquitecto, Walter Gropius, que tinha utilizado vidro e aço de forma inovadora numa fábrica que projectara.

Durante a guerra as escolas foram encerradas, reabrindo em 1919, fundidas numa única estrutura sob a direcção de Walter Gropius. A nova escola chamava-se Das Staatliches Bauhaus.

A Bauhaus foi fundada na consciência da derrota na 1ª Guerra Mundial. Era um período para repensar os valores políticos, económicos e culturais vigentes durante décadas, para procurar uma nova ordem social, para encontrar novas atitudes perante muitos aspectos da vida. A Bauhaus nasceu no local certo e no momento certo, constituindo terreno fértil para cultivar e explorar as novas atitudes na aplicação da arte e do design.

A Ideia

O Manifesto Bauhaus foi a primeira publicação oficial onde era explanada a filosofia da escola. O programa apresentado englobava um vasto número de disciplinas, incluindo o Desenho de Letra, mas não considerava ainda a Tipografia, que viria a tornar-se parte integrante do currículo com a chegada de Moholy-Nagy.

Gropius tinha a visão de uma comunidade internacional de artistas, e foi nisso que a Bauhaus acabaria por se tornar. Talentos em muitas disciplinas e vindos de muitos países afluíram à Bauhaus, tornando-a efectivamente o ponto fulcral para todas as correntes de arte e design deste século. Mais tarde, quando os Nacional-Socialistas

14- Pode efectivamente sentir-se o sabor internacional da Bauhaus apenas pela verificação da origem de alguns dos seus mestres: Kandinsky veio da Rússia, tal como El Lissitzky que, embora não pertencendo à Bauhaus, influenciou fortemente o seu programa tipográfico; Paul Klee e Johannes Itten, da Suíça; Moholy-Nagy e Marcel Breuer, da Hungria; Theo van Doesburg, que tal como El Lissitzky não fazia oficialmente parte da Bauhaus, mas que a influenciou grandemente, veio da Holanda; Lyonel Feininger, dos Estados Unidos; Josef Albers e Joost Schmidt, da Alemanha; Herbert Bayer da Áustria.

encerraram a escola, estes talentos irradiaram por todo o mundo, disseminando a influência e as ideias da Bauhaus¹⁴.

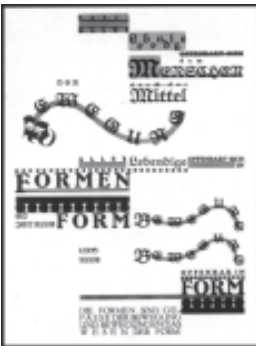
A Bauhaus, foi-se tornando gradualmente interveniente no plano ideológico, enveredando por uma atitude *não-burguesa*. Só os ricos tinham acesso aos objectos feitos à mão, tal como o movimento Arts and Crafts, no século anterior, tinha demonstrado. A arte, para ser *não-burguesa*, deveria ser feita por máquinas. As volutas e as linhas curvas artísticas não eram facilmente reproduzíveis pelas máquinas mas, em contrapartida, o estilo linear e ortogonal dos artistas De Stijl parecia feito à medida para os aparelhos mecânicos. As curvas, considerava van Doesburg, eram voluptuosas, luxuriantes e destinadas às elites. Gropius entendeu o ponto de vista de van Doesburg, e as linhas rectas na arquitectura e no design gráfico, que acabariam por se tornar (embora erroneamente) na identidade visual da Bauhaus, devem muito à influência de van Doesburg. “*Arte e Tecnologia - Uma nova Unidade*”, que passou a ser o mote de Gropius e da Bauhaus, reflectia o entusiasmo pelo funcionalismo na arte, bem como as opções ideológicas que se iam delineando. As implicações políticas desta opção teriam muito a ver com o encerramento da escola pelos nazis em 1933, embora já desde os seus primeiros tempos, em Weimar, a Bauhaus sempre fora considerada “*um covil de bolcheviques e judeus*”.

Tipografia na Bauhaus

Como se pode constatar pela introdução, a Bauhaus não era uma escola de Design Gráfico ou Tipográfico.

A Tipografia não estava sequer considerada no seu Manifesto inicial nem nas descrições curriculares. No entanto, a tipografia desde cedo desempenhou um papel importante no programa da escola e nos seus cartazes e publicações. Aqui, a tipografia alcançou finalmente o tão procurado equilíbrio entre uma apresentação clara e rigorosa e uma expressão atraente e empolgante. Esta evolução foi marcada pela influência de seis figuras ao longo dos 14 anos de vida da instituição. Destes seis, quatro foram mestres na Bauhaus: Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer e Joost Schmidt. Os dois restantes foram El Lissitzky e Theo van Doesburg.

Johannes Itten



Design tipográfico de Johannes Itten. Página de *Utopia*, 1921.

Um exemplo das primeiras experiências tipográficas na Bauhaus, demonstrando as opções expressionistas e plásticas de Itten em detrimento da clareza comunicacional.

Uma das figuras mais marcantes e controversas da Bauhaus, Itten tinha a seu cargo a orientação de um curso preliminar, obrigatório para todos os estudantes, com a duração de seis meses. Este curso era orientado num espírito informal, lúdico, no sentido de permitir aos estudantes o livre desenvolvimento das suas capacidades tácteis e visuais. Para Itten, a arte era essencialmente um meio de expressão físico, acabando por entrar em colisão com o pragmatismo de Gropius. A insistência de Itten na auto-expressão, na individualidade, acabaria por provocar uma crise ideológica, levando-o em 1923 a renunciar ao seu posto. A Tipografia estava prestes a ser reconhecida como uma importante forma de comunicação e de expressão artística, e sob a orientação de Moholy-Nagy, uma abordagem construtivista iria substituir o expressionismo advogado por Itten.

László Moholy-Nagy

Em Weimar, a Bauhaus não estava equipada para o ensino da Tipografia, mas os estudantes iam fazendo experiências por si mesmos. A oficina primitiva utilizava os tipos disponíveis na época, e o aspecto final dos seus impressos não se distinguia em nada da produção de qualquer outra tipografia. Mas com a saída de Itten e a sua substituição por Moholy-Nagy, que assumiu a orientação do curso preliminar, a Tipografia tornou-se uma área importante. Além de ministrar o referido curso preliminar, Moholy-Nagy fez o design dos *Bauhausbüchen* (Livros Bauhaus), desenvolvendo um estilo institucional, estimulando assim a oficina e o ensino das técnicas de impressão. Para este desenvolvimento contribuíram o dadaísta Kurt Schwitters, o mentor do De Stijl, Theo van Doesburg e alguns estudantes, nomeadamente Herbert Bayer e Joost Schmidt.

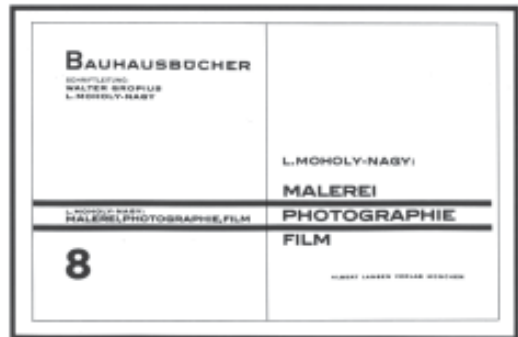
Moholy-Nagy, em Berlim, antes de integrar a Bauhaus, tinha desenvolvido contactos com El Lissitzky, integrando as suas ideias de vitalidade e ordem na sua própria concepção de design, introduzindo esta perspectiva no seu ensino na Bauhaus. Durante a sua permanência, convidou El Lissitzky para dirigir vários seminários.

Nos seus trabalhos tipográficos utilizava letras simples e modulares em alternativa aos estilos e desenhos já existentes. A sua preferência ia claramente para os designs lineares, sans-sarif. Estruturas dinâmicas com elementos posicionados pela sua importância relativa substituíam o estilo convencional, baseado num eixo vertical centrado.

Moholy-Nagy, de origem húngara, era um pintor não-objectivo. Por toda a Europa tinha contactado e trabalhado com gente das vanguardas, tendo sido fortemente influenciado por Malevich, Lissitzky, van Doesburg, Kurt Schwitters, Man Ray, etc. De Man Ray recebeu o fascínio pela fotografia e pelo seu potencial criativo. Com um entusiasmo contagiante, envolveu os seus estudantes em toda a espécie de pesquisas visuais. Ao fazer o design dos *Bauhausbüchen* aplicou todas as sensibilidades que o influenciaram.

Os signos visuais eram utilizados como fulcros capazes de captar e reter a atenção. O sentido assimétrico de De Stijl tornar-se-ia uma espécie de imagem de marca da Bauhaus. Apesar de não estar ainda no currículo, o design gráfico era estudado e praticado informalmente, estabelecendo-se contactos com designers como Jan Tschichold ou Piet Zwart.

Capa e contracapa do livro *Malerei, Photographie, Film*, de Moholy-Nagy, integrado nos *Bauhausbüchen*.



O envolvimento de Moholy-Nagy na pesquisa pela clareza tipográfica, e a importância que atribuía à fotografia na comunicação gráfica, são expressos nas seguintes citações, extraídas do

seu livro *Malerei Photographie Film* (Pintura Fotografia Filme; Munique: 1925):

“A tipografia deverá ser comunicação óbvia na sua forma mais intensa... a clareza é a essência da impressão moderna.”

Sobre o papel do design tipográfico numa época em que nos cartazes e nos novos meios de comunicação que iam surgindo, se começava a sentir a necessidade de atrair, agarrar e impressionar, bem como de informar o público, comentou:

“Atendendo a que a tipografia desde Gutenberg até aos primeiros posters, era meramente uma [necessária] ligação intermédia entre o conteúdo de uma mensagem e o receptor, um novo estádio de desenvolvimento teve lugar com os primeiros posters(...) Começou-se por constatar o facto que a forma, escala, cor e arranjo do material tipográfico (letras e signos) contribuem para validar o conteúdo da mensagem; quer isto dizer, que para a impressão, o conteúdo também é definido pictoricamente (...) Esta é a tarefa essencial do design visual-tipográfico (...) A tipografia é uma ferramenta de comunicação. Deverá ser comunicação no seu sentido mais veemente. A ênfase deverá ser dada à absoluta clareza: legibilidade. A comunicação nunca deverá ser espartilhada por estéticas apriorísticas. Uma letra nunca deverá ser forçada a encaixar numa estrutura preconcebida, num quadrado, por exemplo(...) O arranjo harmonioso do espaço, as invisíveis mas contudo perceptíveis relações lineares entre elementos, que permitem obter não só simetrias, mas outros tipos de

equilíbrios, formam uma parte essencial da organização tipográfica. Em vez do equilíbrio estático-concêntrico velho de séculos, estamos a tentar criar hoje equilíbrios dinâmicos não-centrados. No primeiro caso, o objectivo tipográfico baseia-se no relacionamento central de todos os elementos, mesmo os periféricos, vistos num relance; no segundo caso, o olhar é gradualmente dirigido dum ponto ao seguinte, sem no entanto se perder a correlação entre as partes.” (Gottschall, 1988: 33-35)

Para Moholy-Nagy, a fotografia, incluindo fotogramas e fotomontagens oferecia um novíssimo modo de ver, um novo processo de tornar credível e compreensível a comunicação. Sobre o assunto, escreveu:

“Conhecer a fotografia é tão importante como conhecer o alfabeto. O iletrado do futuro será tanto aquele que ignora a câmara como o que ignora a caneta (...) Cada época tem a sua forma de expressão visual. A nossa: o filme. O signo eclético, simultaneidade na emissão e na recepção de estímulos. Que está na origem de um gradual desenvolvimento de novas bases criativas em vários campos, nomeadamente na tipografia. A tipografia Gutenbergiana, que resistiu praticamente até hoje, existe exclusivamente numa dimensão linear. A intervenção do processo fotográfico expandiu-a para uma nova dimensionalidade, reconhecida actualmente como total. O trabalho preliminar neste campo foi feito pelos jornais ilustrados, posters e anúncios impressos.

Até há muito pouco tempo, o desenho de tipos e os arranjos tipográficos preservavam rigidamente uma técnica que garantia sem margem de dúvida a pureza do efeito linear, mas que ignorava as novas dimensões e direcções da vida. Só muito recentemente se produziu trabalho com recurso aos contrastes tipográficos (letras, signos, valores e planos positivos e negativos), numa tentativa de estabelecer uma correspondência com a vida moderna. No entanto, estes esforços conseguiram modificar muito pouco a inflexibilidade que até agora prevaleceu na prática tipográfica. Um efectivo abrandamento só poderá ser conseguido pelo uso radical e global de todas as técnicas de fotografia, zincogravura. etc. A flexibilidade e elasticidade destas técnicas fazem surgir uma nova reciprocidade entre economia e beleza (...) [estas técnicas darão origem a outras ainda mais flexíveis, que produzirão resultados] que serão, concerteza muito diferentes tipográfica, óptica e sinópticamente da linearidade tipográfica de hoje (...) A tipografia linear é uma mera linha de contacto entre o conteúdo da mensagem e a pessoa que a recebe:

COMUNICAÇÃO ↔ TIPOGRAFIA ↔ PESSOA

Em vez de utilizar a tipografia - como até hoje - como um mero veículo, o desafio está em incorporá-la criativamente, bem como o seu potencial efeito subjectivo, no conteúdo” (Gottschall, 1988:34).

Herbert Bayer

- 15 - O “estilo” Bauhaus, de teor construtivista, definido por Herbert Bayer, caracterizava-se por:
- Tipografia sans-serif;
 - Utilização de círculos, quadrados, rectângulos, triângulos, barras e filetes, para unir, separar ou criar destaques entre elementos, mas nunca para decoração;
 - Cores primárias;
 - Introdução de alfabetos tipográficos sem caixa alta;
 - Subdivisão da mancha ao estilo De Stijl, com os contrastes provenientes das várias orientações, comprimentos e espessuras das linhas de texto;
 - Contrastes extremos nos corpos e espessuras dos signos tipográficos com a finalidade de obter vários graus de ênfase;
 - Texto e imagem dimensionados à mesma largura de coluna;
 - Preponderância de horizontais e verticais;
 - Introdução do texto justificado à esquerda;
 - Palavras-chave destacadas a cor;
 - Fotografias impressas em cores incomuns (desenvolvimento dos trabalhos de Moholy-Nagy);
 - Rotação de alguns blocos de texto a 90°.

1925 foi um ano de grandes mudanças na Bauhaus. A escola foi deslocada de Weimar para Dessau, deixando para trás a organização de cariz medieval baseada numa estrutura hierárquica de mestres, operários e aprendizes. Passou a ser conhecida como Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma). Foi igualmente em 1925 que Jan Tschichold publicou *Elementare Typographie*, dando início à divulgação da tipografia funcionalista.

Outro factor de grande significado foi a inclusão do design gráfico no currículo, sendo atribuído a um antigo aluno da instituição, Herbert Bayer, a orientação do atelier de design gráfico e impressão. Antigo aluno de Kandinsky e de Moholy-Nagy, Bayer estabeleceu finalmente as bases do estilo tipográfico da Bauhaus¹⁵.

Bayer desenhou um alfabeto com essas características em 1925 (Universal). Todas as letras se baseavam em arcos concordantes e linhas rectas. Apenas as estruturas essenciais eram utilizadas. No seu trabalho na Bauhaus deu continuidade às teses de Moholy-Nagy, insistindo na importância dos aspectos psicológicos na tipografia, no design gráfico e na publicidade.

Bayer sentia que “*devemos ultrapassar a nefasta noção de que o artista é um luxo. O seu papel na sociedade é tão importante como o do operário*”. Um designer deveria ser simultaneamente um artista, se bem que reconhecesse claramente as diferenças entre um pintor e um designer gráfico:

“O primeiro passo na concepção de um projecto passa pela análise dos seus propósitos

e finalidade, das suas funções, dimensão, proporções, materiais e estrutura. Com esta análise desenvolve-se uma linha de pensamento e, subsequentemente, um conceito para o projecto. O pintor não tem que lidar com nada disto...”

(Gottschall, 1988:35).

Para Bayer, a tipografia era arte aplicada, de serviço à comunicação. Mas era mais do que um meio para tornar a linguagem visível, pois possuía capacidades ópticas específicas, com capacidades expressivas próprias. *“O design gráfico será cada vez mais determinado pela finalidade da mensagem. O designer gráfico e tipográfico poderá e deverá descobrir novos processos de expressão na pesquisa visual”* (Gottschall, 1988:35).



Bayer - Estudo para o alfabeto *Universal*; Cartaz para uma palestra na Bauhaus. 1926



Ainda na Bauhaus, Bayer estabeleceu os standards DIN (Deutsche Industrie Norm) para os formatos de papel que ainda hoje se utilizam.

Joost Schmidt

Tal como Herbert Bayer, Joost Schmidt tinha estudado na Bauhaus em Weimar, tornando-se

docente em Dessau, onde ensinou desenho tipográfico, arte comercial, desenho à vista e composição escultórica. Quando Bayer saiu da Bauhaus, em 1928, Schmidt ficou responsável pelo atelier de design e impressão. Abandonou a linha construtivista do seu antecessor, trabalhando com um maior leque de alfabetos tipográficos aumentando igualmente a importância da fotografia nas técnicas de impressão. Com Schmidt surgiram os primeiros trabalhos baseados em grelhas construtivas pré-definidas que, graças à sua investigação e à difusão do seu trabalho por intermédio dos seus alunos, viria a influenciar fortemente a tipografia europeia, nomeadamente a suíça, com resultados notáveis e que ainda hoje prevalecem.

El Lissitzky e van Doesburg

A influência exercida por El Lissitzky no desenvolvimento da tipografia na Bauhaus deveu-se primeiro aos contactos que teve com Moholy-Nagy em Berlim e, depois, pelas suas visitas e pelos seminários que orientou em Weimar. Marinetti libertara a tipografia para lhe imprimir excitação e tumulto visual. El Lissitzky, retendo a vitalidade visual, trouxe ordem, clareza e ênfase controlada à comunicação gráfica. Educado como arquitecto combinou uma mentalidade analítica com a paixão pelas novas formas de arte. Exposto às influências do futurismo, do cubismo, da arte não-objectiva de Malevich, do abstraccionismo de Kandinsky, poder-se-ia dizer que foi o homem certo, no lugar certo, no momento certo. Fazendo uma síntese de todas as correntes do seu tempo, acrescentando-lhes uma

vertente funcionalista, influenciou o surgimento do sistema de grelha construtiva continuado por Joost Schmidt, que acabaria por se desenvolver formalmente na Suíça.

Se El Lissitzky foi o grande inovador, a Bauhaus foi o laboratório onde as suas invenções foram testadas e desenvolvidas e onde efectivamente nasceu a nova tipografia. El Lissitzky considerava que a tipografia deveria provocar no leitor o mesmo que a voz ou a música provocam no ouvinte. O modo livre como tratava e posicionava os elementos tipográficos, seria hoje muito simples de reproduzir graças às facilidades da fotomecânica ou da edição electrónica. Mas os constrangimentos da tipografia metálica foram insuficientes para limitar a sua pesquisa sobre a expressividade e clareza na comunicação tipográfica.

Por seu turno Van Doesburg teria manifestado o seu interesse em fazer parte da Bauhaus, mas Gropius considerava-o demasiado orientado e comprometido estilisticamente com o movimento De Stijl. De qualquer modo, van Doesburg acabou por deixar a sua marca na Bauhaus, nomeadamente nas questões filosóficas que corporizaram a área do design.

O Fim e o (re)Começo

A Bauhaus nasceu em Weimar, em 11 de Abril de 1919, morrendo em Berlim, em 11 de Abril de 1933, quando a polícia de choque nazi selou as suas portas após uma rusga infrutífera, em busca de “*materiais ilegais de propaganda*” (Droste, 1992:233). Assim, numa brevíssima cronologia:

Weimar, 1919-1925; Dessau, 1925-1932; Berlim, 1932-1933.

Os políticos de direita no poder, em Weimar, cortaram e recusaram a renovação de fundos e subsídios da Escola, obrigando-a a deslocar-se para Dessau. Aí, a Bauhaus constituiu uma empresa, a Bauhaus GmbH, com o intuito de comercializar os protótipos da escola à indústria. Em 1926 surgiu a revista trimestral Bauhaus, um primeiro ensaio de investigação foto-tipográfica que, em conjunto com os *Bauhausbüchen* contribuiu para a divulgação das novas ideias sobre teoria da arte, arquitectura e design. Em 1932 os nazis tomaram o controlo do conselho municipal de Dessau, obrigando a uma nova deslocação da escola, para Berlim, onde subsistiu efemeramente como empresa privada não subsidiada.

Do ponto de vista do design tipográfico, o período de Dessau foi crucial para o desenvolvimento e estabelecimento de uma tipografia funcional e vigorosa. As portas seladas pelos nazis em 1933, se por um lado marcam a morte da escola, por outro dão lugar ao nascimento de um movimento cultural internacional. A evolução e o crescimento desse movimento foi em larga medida marcada por três factores:

- A emigração para os Estados Unidos de muitos professores e alunos da Bauhaus;
- O papel de Jan Tschichold como divulgador da nova tipografia;
- Os ajustamentos finais da tipografia funcional por um grupo de designers na Suíça.

O Impacto e o Significado:

Então e Agora.

A tipografia da Bauhaus, apesar de todas as inovações e novas abordagens, da responsabilidade de Moholy-Nagy, Herbert Bayer e outros, nunca constituiu um estilo. Superficial e momentaneamente chegou a sê-lo, mas já então, e hoje, à distância de seis décadas, a sua real importância assenta, e continuará a assentar numa nova forma de encarar a tipografia e o design gráfico como uma ferramenta de comunicação poderosa e maleável. Levando aos olhos e cérebros de todos uma nova acepção do funcionalismo, criando uma solução de design para cada problema concreto, descobrindo e estabelecendo formatos apropriados a cada nova situação.

Todos os processos de impressão foram afectados pelo pensamento da Bauhaus: livros, revistas, cartazes, foram os primeiros campos de ensaio onde se misturou a nova clareza tipográfica com animação visual. À superfície, poder-se-ão ver arranjos gráficos simples e assimétricos, equilíbrios dinâmicos, letras sans serif, recurso intensivo aos espaços vazios, utilização de caracteres e signos tipográficos, linhas, quadrados, círculos. Não com o intuito de ornamentar, mas para estimular a percepção, funcionando ao nível psicológico, conduzindo o olhar, enfatizando de um modo deliberado, mas controlado. Os instrumentos específicos introduzidos para alcançar esta finalidade serão talvez menos importantes que a nova atitude e estratégia de uso da tipografia para impulsionar

a mensagem, e não para uma mera apresentação e/ou ornamentação da mesma. Sem a Bauhaus a tipografia nunca seria o que é hoje. O actual design gráfico poderá utilizar um imenso manancial de instrumentos, poderá navegar num mar de soluções diferentes, marcadas por distintas personalidades e parâmetros culturais e de gosto, mas o critério de uso da tipografia como veículo para reforçar o sentido da mensagem, tal como foi estabelecido na Bauhaus, mantém-se.



Joost Schmidt,
Cartaz da Exposição anual da
Bauhaus - Weimar, 1923

VORZUGS-ANGEBOT

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Dreibundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt
und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhafte Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wann wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Hauptformel**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht fälschlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typographie**“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Eefehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle ändern (z. B. postaliachen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Worden und Wesen der neuen Typographie

Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Rockblak und Kriak)
Die neue Markt
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen

Das Typograt
Der Gesehtsborag
Der Halbbrief
Büchfäden eines Fenster
Fensterbriefhüllen
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klapp
Die Geschäftskarte
Die Besuchskarte
We-Besuchen (Karten, Blätter, Prospekte, Kataloge)
Das Typopaket
Das Blisopaket
Schildformate, Tafeln und Rahmen
basare
Die Zerschrift
Die Typensetzung
Die illustrierte Zeitung
Tabellensatz
Das neue Buch

Bibliographie

Verzeichnisse der Abbildungen
Register

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel zweifarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem **Kunstdruckpapier**. Es erscheint im Format **DIN A5 (148 x 210 mm)** und ist **biegsam in Ganzeinen gebunden**.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellschein umstehend ➔

typ. tschichold

Folheto de promoção do livro
Die Neue Typographie,
de Jan Tschichold

A nova tipografia

Qualquer causa, para ter sucesso, necessita de um advogado entusiasta e apaixonado. Se a Bauhaus foi o ponto focal em que novas ideias e novos métodos de pintura e de design tipográfico se fundiram e emergiram como um novo sistema teórico-prático de comunicação, o seu advogado, o apóstolo que iria difundir os mandamentos da nova tipografia funcionalista, foi Jan Tschichold. É no entanto curioso referir que Tschichold não pertenceu nunca à Bauhaus, nem como estudante nem como professor.

Além de ser um observador atento de todos os movimentos artísticos da sua época, entendeu a necessidade construtivista de imprimir no design tipográfico “*os aspectos utilitários de ordem artística*” e estava particularmente interessado nas tentativas de De Stijl para a criação de um estilo apropriado para todas as vertentes da vida contemporânea, abrangendo inúmeros territórios, desde as chávenas de chá à tipografia. Frequentou aulas e seminários orientados por vários designers tradicionais, bem como pelos inovadores do seu tempo, como Theo van Doesburg, El Lissitzky, Moholy-Nagy e Piet Zwart. Com uma estrutura tão eclética, foi autor de vários livros (hoje clássicos) que provocaram alguns sobressaltos no pequeno, fechado e conservador mundo tipográfico.

Na sua obra “*Die Neue Typographie*” uma espécie de Livro de Estilo do movimento tipográfico modernista, publicada em 1928, fazia um diagnóstico pouco lisonjeiro do panorama da tipografia da época, nomeadamente na Alemanha. Comentando a mediocridade generalizada na tipografia alemã dos anos 20, “*resultado de muitos desenhos de letra mal feitos, arranjos gráficos descuidados e indisciplinados*”, (Tschichold, 1928:23-24) advogava, tal como

El Lissitzky e a Bauhaus, uma rotura total com a tipografia tradicional. Foi um livro largamente divulgado, tendo influenciado inúmeros designers da época.

Na sua perspectiva, o movimento Freie Richtung (tipografia livre), da década de 1890 e o Jugendstijl, dos inícios do século tentaram libertar a tipografia do seu cinzentismo, da sua desordem e ilegibilidade, mas falharam na tentativa, pois limitaram-se a substituir as antigas restrições por um grupo de novas e igualmente ineficazes regras restritivas e ornamentais. No período de 1910 -1925 viveu-se uma proliferação de novos e mais expressivos desenhos de letra. Se até aos anos 20 a tipografia centrada e com ornatos clássicos dominava a produção, a reacção mostrou-se caótica, sendo as regras substituídas pela sua ausência. “É urgente a criação de um sistema tipográfico novo que não dependa de layouts préfabricados, que expresse o espírito, a vida e a sensibilidade visual destes tempos” (Tschichold, 1928:78). Estas tentativas de melhorar a tipografia falharam igualmente, pois concentraram-se apenas no design de novos tipos, enquanto que o verdadeiro problema residia na paginação, no design gráfico, no modo como esses tipos eram aplicados.

O objectivo central da nova tipografia era tanto tornar a leitura simples, como ter uma aparência simples, para a tornar acessível. Este era considerado um princípio essencial para manter o interesse pela leitura.

Tschichold considerava que, libertando-se do ornamento, cada elemento de um trabalho tipográfico assumia uma nova importância, assim como passava a ser importante a interacção das suas relações



Exemplo dos maus arranjos gráficos dos anos 20. (Gottschall, 1988:40)

visuais. E porque a relação harmoniosa entre os elementos de cada trabalho é sempre diferente, cada trabalho teria uma aparência única e irrepetível.

Sobre a simplicidade no design, escreveu: *“Buscamos a simplicidade: assim, requeremos desenhos de letra simples e claros”* (Tschichold, 1928:78). Considerou os tipos *sans serif* os melhores e mais adequados para o seu tempo. As suas características morfológicas e a possibilidade de combinar redondos com itálicos, finos, médios e negros da mesma família tornava possível a obtenção de contrastes, cruciais para a eficácia do design. Contestou o uso do espacejamento forçado das letras do corpo de texto, fosse para justificar linhas, fosse para obter efeitos visuais. Para Tschichold, o espacejamento forçado provocava espaços brancos irregulares no corpo do texto, quebrando a cor da mancha tipográfica, tornando-a incontrolável, desagradável e menos legível. Para criar efeitos visuais, seriam suficientes os negros ou os itálicos. Propunha ainda uma radical mudança nas normas ortográficas, com a abolição das letras maiúsculas ou, pelo menos, muita contenção no seu uso. Muitos destes princípios enunciados por Tschichold abriram caminho à adopção de uma nova estética tipográfica baseada na composição em bandeira (ou justificada à esquerda), utilização intensiva do *sans-serif* e de alfabetos sem maiúsculas (continuando as propostas de Bayer). Reconheceu no entanto, que a sua popularidade se deveu mais às modas da época e que *“o seu sucesso tem menos a ver com o seu mérito, do que com a sua associação à moda prevalecente na época”* (Tschichold, 1952:14).

Tschichold era a voz e consciência da nova tipografia e o seu trabalho como designer foi uma demons-

tração permanente de rigor e vitalidade, assim como os mais de 150 livros e artigos que publicou ao longo de 50 anos.

“A essência da nova tipografia é a clareza. Aqui reside o contraste com a antiga tipografia, que procurava a beleza, mas que não atingia os níveis de clareza hoje exigidos. Contudo, não é só a ideia preconcebida da organização axial, mas todas - incluindo os designs pseudo-construtivistas que são contrárias à essência da Nova Tipografia. Qualquer design baseado numa ideia pré-concebida, e não importa de que tipo, é errado. A Nova Tipografia difere da antiga pela tentativa de encontrar e atingir a sua forma em função do texto.” (Tschichold, 1928:13).



“Errado!

Parece funcional, mas se for examinado mais detalhadamente, verifica-se a sua superficialidade, pois não expressa o texto. No centro, torna-se complicado descobrir para onde dirigir a leitura.

Certas formas de pintura abstracta apreendidas superficialmente, foram utilizadas neste trabalho, mas a tipografia não é pintura!”

(Tschichold, 1928:84)

Em 1933 o governo Nacional-Socialista acusou Tschichold de promover a cultura bolchevique (“*kulturbolschevismus*”) ao tentar criar uma tipografia não-germânica. Após algumas semanas de prisão domiciliária, as acusações foram-lhe retiradas, mas ficou impossibilitado de continuar a sua actividade docente em Munique. Rapidamente se mudou para a Suíça, onde retomou as suas actividades profissionais, contribuindo para o estabelecimento definitivo dos sistemas de grelha construtiva.

Ao longo do tempo Tschichold repensou e re-equacionou as suas teses iniciais sobre a Nova Tipografia, vindo a tornar-se um dos seus mais ferozes críticos, retomando critérios mais moderados de design gráfico e tipográfico, baseando-se em alfabetos Latinos, Egípcios e Cursivos, organizados no sistema axial que anteriormente repudiara. Abandonou quase por completo os caracteres sans-sarif pois na sua opinião, textos longos compostos com esses caracteres tornavam-se cansativos e difíceis de ler.

Tschichold, Poster. 1937
Equilíbrio dinâmico, composto
integralmente em caixa-baixa.
Utilização do espaço vazio
como elemento estruturante
do design.



Para se poder ficar com uma ideia da honestidade intelectual de Tschichold, e da coragem que demonstrou ao destruir o mito criado pelo sucesso de “*Die Neue Typographie*”, transcreve-se a tradução (parcial) de uma comunicação que fez no seminário “*Typography U.S.A.*”, promovido pelo Type Directors Club, em Nova York, 1959:

“ (...) Na Suíça, há alguns anos atrás, existiam rumores sobre a possibilidade de existir uma tipografia ‘Suíça’. Não acredito no valor de nenhuma tipografia ‘nacional’, e a tentativa de criar algo do género é, a meu ver, uma falácia. Naturalmente que não poderemos ignorar abordagens específicas, como a anglo-saxónica ou a italiana, bem como ninguém duvidará da

existência de uma abordagem caracteristicamente helvética. Esta é o exemplo de uma tipografia inflexível que não faz qualquer distinção entre um cartaz de cinema e um catálogo de ferragens. É uma abordagem que não admite a necessidade humana de diversidade, revelando uma atitude intrinsecamente militarista.

O que hoje faço não está na linha do meu muito mencionado livro 'Die Neue Typographie', já que me considero o mais severo crítico do jovem Tschichold de 1925-28. Um provérbio Chinês diz que 'a pressa leva ao erro'. Muitas ideias aí divulgadas são erróneas, pois a minha juventude era grande e a minha experiência reduzida.

Na Alemanha de 1925 (e a situação actual não difere muito da de então) eram utilizados muitos desenhos tipográficos e, com raras excepções, a má qualidade imperava. Esses caracteres pretensamente germânicos eram utilizados e apresentados em arranjos e combinações de péssimo gosto, de modo algum 'tradicionais' pelo significado que é actualmente atribuído ao termo.

Quem não contactou com essa época e com o que nela foi produzido pela imprensa dificilmente fará ideia do panorama. Como designer e como homem de letras (literalmente...), sentia-me insultado, dia após dia, pela aparência horrenda dos jornais, revistas e de todo o género de anúncios.

A imprensa estava doente, e para a sua cura sugeri dois remédios: um para a tipografia, outro para o arranjo gráfico. De modo a poder reduzir o excesso de desenhos de letra, a solução poderia passar pela adopção de uma única família tipográfica adequada a todas as finalidades,

família que na Alemanha é conhecida como 'Grotesk', 'Sans Sarif' em Inglaterra, ou 'Gothic' nos Estados Unidos. Para o arranjo gráfico, a assimetria substituiria as linhas centradas.

Agora devo dizer o que considero errado relativamente a estas ideias juvenis, bem como à situação que se vivia nesses anos na Alemanha: não se trata da enorme quantidade de famílias tipográficas em voga, mas da sua péssima qualidade, bem como não de trata da inoperância de um design baseado num eixo central, mas da incompetência dos compositores revelada nesses arranjos. Fosse eu mais instruído nos arranjos gráficos e nos problemas subtis que caracterizam a comunicação tipográfica, tivesse eu mais experiência então do que seria legítimo esperar de um jovem com 23 anos, e então talvez eu tivesse reflectido sobre as minhas imaturas ideias mais cautelosamente.

Até aqui, esta pressa levou certamente ao erro; no entanto, frequentemente, o erro é factor de criação. Os meus erros foram mais férteis do que poderia alguma vez imaginar. A tipografia estava doente, precisando urgentemente de médico. O tratamento proposto era duro, mas revigorante, e era preferível uma cura radical à manutenção de uma terapia que se arrastasse indefinidamente. Uma das debilidades residia na inexistência de pelo menos um bom tipo de letra. Teria sido preferível procurar um bom tipo ou, melhor ainda, um conjunto de tipos utilizáveis, do que restringir o seu número a

uma única família tipográfica, eleita pelas vanguardas, mas de duvidosa eficácia.

À luz dos meus actuais conhecimentos, foi infantil considerar o Sans Sarif o tipo mais adequado e mesmo o que mais correspondia à ideia de modernidade. Uma família tipográfica tem, antes de mais, de ser legível, óbvia, visível, e o Sans Sarif não é, certamente, o modelo mais legível! Pelo menos quando utilizado extensamente. Do mesmo modo um arranjo centrado, com demasiados, diferentes e até horrendos tipos de letra, não prova a sua inconsistência, demonstrando antes a falta de perícia técnica e sensibilidade artística de quem o produziu.

Alguns anos depois de 'Die Neue Typographie', Hitler chegou. Fui então acusado de criar uma tipografia e uma arte não germânicas. Preferi abandonar a Alemanha e, desde 1933 passei a viver em Basileia, na Suíça onde, nos primeiros anos continuei a desenvolver o que eu chamava a Nova Tipografia. Em 1935 escrevi outro livro, 'Typographische Gestaltung', muito mais prudente que 'Die Neue Typographie' foi, sendo ainda hoje uma obra de referência útil para muitos designers e estudiosos deste assunto.

Com o tempo, as questões da tipografia tomaram um aspecto muito diferente aos meus olhos e, para meu espanto e desgosto, detectei muitas coincidências chocantes entre as teses de 'Die Neue Typographie' e o Nacional-Socialismo e o fascismo. Semelhanças óbvias residem na impiedosa restrição de famílias

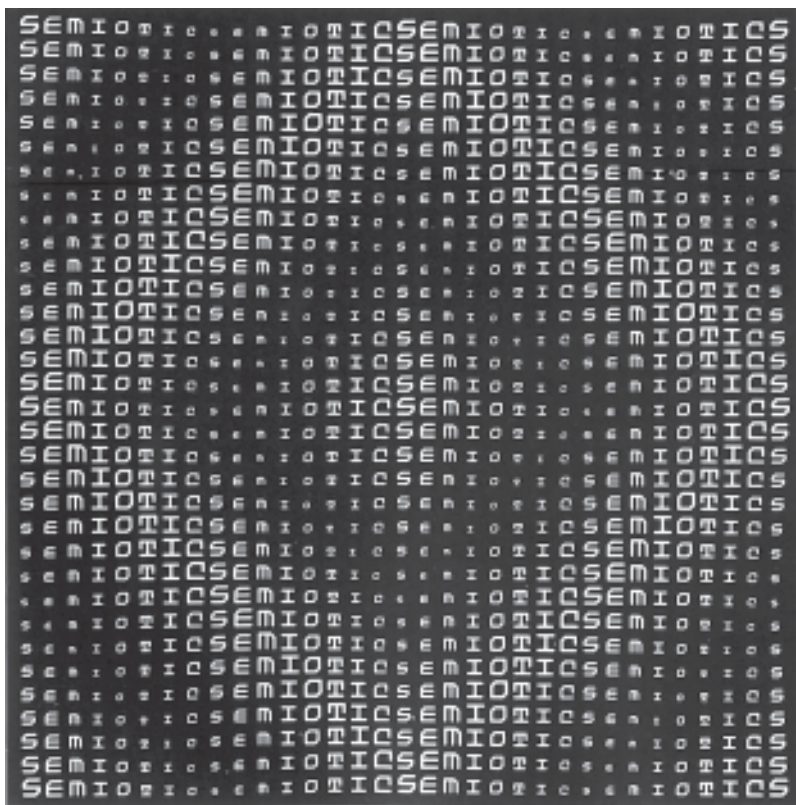
tipográficas em paralelo com o infame ‘Gleichschaltung’ (alinhamento político) de Goebbels, bem como o arranjo militarista das linhas e da páginas.

Porque eu não queria ser responsável pela divulgação das mesmas ideias que me compeliram a abandonar a Alemanha, repensei novamente o papel do tipógrafo e da tipografia. Que caracteres são bons? Qual o arranjo mais adequado? A boa tipografia tem de ser perfeitamente legível, resultado de um planeamento inteligente. As famílias clássicas como as Garamond, Janson ou Baskerville, serão sem dúvida das mais legíveis. O Sans Serif é adequado para algumas situações que seja necessário enfatizar: As ocasiões para a sua utilização serão tão raras como as que justificam o uso de decorações barrocas...

A tipografia deverá promover a individualidade, isto é, surgir tão diversa como diversas são as pessoas à nossa volta, tal como há homens e mulheres, gordos e magros, sábios e estúpidos, sisudos e alegres.

O objectivo da tipografia não deverá ser expressão, menos ainda auto-expressão, mas perfeita comunicação conseguida com perícia e sensibilidade. Apropriarmo-nos de padrões de tempos idos, ou mesmo do trabalho de outros designers é um assunto delicado, mas não é, na essência, errado.

A tipografia é apenas um instrumento e nada mais do que um instrumento. Deverá ser, isso sim, um instrumento perfeito.” (Gottschall, 1988:39).



Cartaz de divulgação de uma
publicação sobre semiótica.
Design de Jurriaan Schrofer,
Holanda

Meios electrónicos e formas tipográficas

Apesar de se terem dado muitas inovações estilísticas na tipografia e no design nos princípios deste século, nenhuma envolveu uma reconceptualização radical dos desenhos de letra, fosse em termos teóricos ou práticos, até ao desenvolvimento da fotografia e, mais propriamente, dos métodos de produção electrónicos terem surgido em cena. Até aos anos 50 do nosso século, os impressores continuavam a basear-se em métodos convencionais de produção e composição tipográficos. A fotografia tornou-se um instrumento no ofício da impressão, mas foi muito raramente utilizada como processo de composição tipográfica até essa altura. A incorporação dos métodos fotográficos na composição tipográfica levantou alguns problemas (distorções, recorte dos desenhos afectado pelas variações dos banhos químicos, procedimentos morosos para fazer correcções), mas trouxe igualmente novas possibilidades (abastecimento ilimitado, velocidade de composição). Esta tecnologia não implicou no entanto grandes mudanças nos métodos de concepção e design dos caracteres tipográficos. As variações nas formas dos tipos tornadas possíveis pela fotografia abarcavam gradações centesimais dos corpos de letra, modificações de escala, inclinação e distorção. Mas estes recursos estavam baseados num único negativo e eram realizados através de processos ópticos, limitados pela capacidade dos suportes fotográficos e das lentes anamórficas. As letras continuavam a ser formas pictográficas.

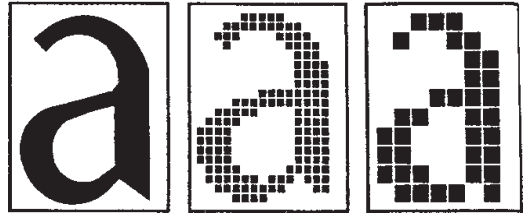
Muito trabalho foi desenvolvido nos designs de tipógrafos inovadores como Adrian Frutiger ou Hermann Zapf na adaptação de caracteres tipográficos convencionais às peculiaridades do processo fotográfico, mas os problemas com que se depararam continuaram a ser os mesmos com que os tipógrafos se confrontavam desde o século XV: adaptação das formas das letras às diferentes escalas, harmonia entre redondas e itálicas, espaçamento entre caracteres, de forma a evitar sobreposições ou *buracos* na linha de texto¹⁶.

16 - O par de letras **RA** apresenta um espaço que deverá ser atenuado pela sua aproximação, enquanto **AV** deverá ser resolvido por uma solução oposta. Cada par de letras deveria ser assim considerado, o que nos permite vislumbrar a complexidade dos problemas que são levantados num projecto de design tipográfico.

Uma mudança substancial surgiu com a introdução do conceito dos caracteres como blocos de informação e não como imagens. As formas tipográficas foram repensadas através do trabalho conjunto de matemáticos e designers levantando-se questões sobre a identidade das letras e das suas formas. Seria o alfabeto um conjunto descontínuo de elementos, possuindo cada um deles características intrínsecas que poderiam ser codificadas numa equação matemática? Ou seria uma sequência de marcas diferenciando-se umas das outras através das suas partes elementares (hastes, arcos, travessões, etc.), em combinações que lhes permitiriam manter-se visualmente distintas, mas que não possuíam formas essenciais? As respostas a estas questões condicionariam os processos de armazenamento de caracteres, programas de processamento de texto e paginação, bem como da concepção e construção de sistemas de reconhecimento óptico de caracteres.

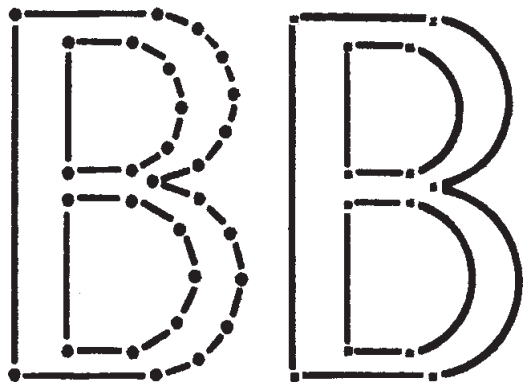
A flexibilidade dos meios electrónicos é tal, que nos últimos anos foi possível desenvolver caracteres tipográficos recorrendo a todos esses parâmetros: podem ser considerados simples padrões lineares,

Diagramas de *pixels*: quanto mais densa for a rede (definição), mais nítido se torna o caractere.



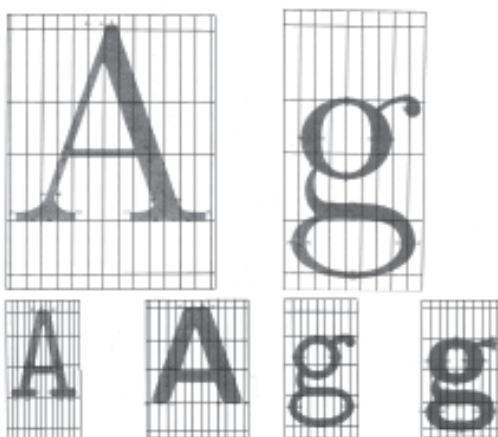
caso em que a única variável é a espessura das linhas que os definem; como padrões de pixels, que não possuem outra identidade para além dos valores atribuídos a cada ponto na imagem, tal como um cartão quadriculado que define a tapeçaria; ou como polígonos cujos contornos são configurados por um conjunto de pontos que definem segmentos de recta e arcos de circunferência, pontos esses que podem ser manipulados individualmente, de modo idêntico ao utilizado para realizar uma forma plana com um elástico contornando um conjunto de alfinetes.

Caracteres construídos com segmentos de recta (esq.) e combinações de segmentos de recta e arcos (dir.)



A mais recente inovação no design tipográfico num ambiente electrónico permite gerar toda uma gama de alfabetos entre as suas versões com e sem sarif, redondas, itálicas, finas, médias e negras, a partir de um único design. As letras são construídas a partir de um

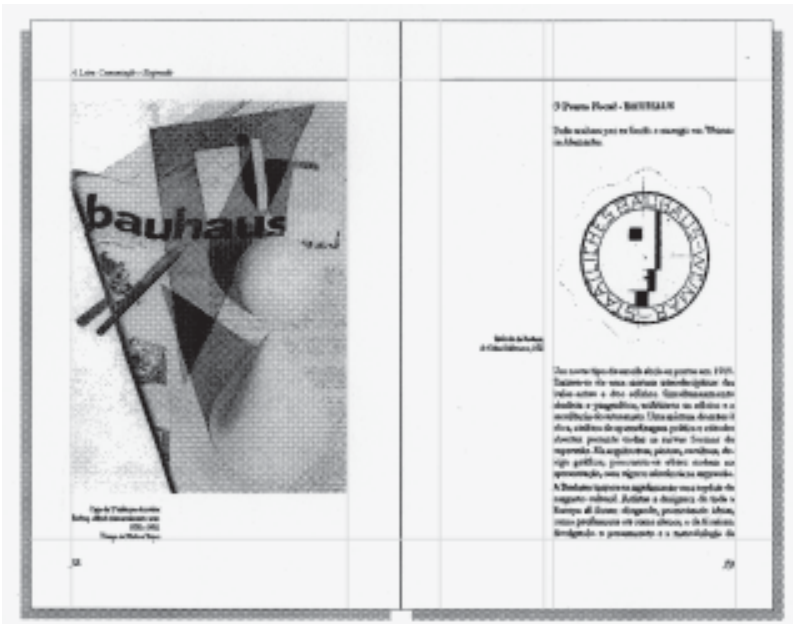
conjunto de parâmetros inter-relacionados que modificam o desenho em cada uma das versões referidas. O resultado final será uma forma mais adequada ao ambiente electrónico do que as versões adaptadas de modelos ópticos e fotográficos.



Diagramas para fontes de edição electrónica

As possibilidades de produzir formas originais de letras nunca foram tão grandes, e acessíveis a um cada vez maior número de indivíduos, desde que o computador permite combinar a liberdade do desenho caligráfico, com as possibilidades reprodutivas da fotografia e as capacidades geradoras do processamento electrónico. Poderemos neste ponto levantar algumas reservas à qualidade dos resultados: haverá sempre trigo e joio. Provavelmente muito joio, mas sempre assim foi ao longo da história. As modas são sempre efémeras. Os alfabetos e todas as criações gráficas que contenham a vitalidade e consistência necessárias e indispensáveis para sobreviver, manter-se-ão ao longo de gerações. As restantes terão logo à partida o seu destino marcado: o esquecimento.

Os meios electrónicos oferecem igualmente possibilidades de experimentação que não estão condicionadas nem às restrições lineares da impressão tipográfica nem às limitações dos suportes físicos que a humanidade utilizou ao longo da História. Os próximos anos deverão testemunhar a reinvenção da imaginação caligráfica, tipográfica e pictórica em suporte electrónico, pressupondo essa mudança uma aprendizagem de métodos totalmente novos de leitura e processamento visual da linguagem e da imagem.



Exemplo da utilização dos sistemas de edição electrónica: previsão das páginas 78 e 79 desta publicação.



O Novo Copista
Adaptação, pelo autor, da
gravura da pág. 6.

Conclusão

No início deste texto foi referida a hipótese da existência de uma linha de coincidências e inter-relações entre as inovações estéticas nas artes plásticas e a evolução formal da tipografia, sendo ambas efeito (e nalgumas circunstâncias, causa) das transformações históricas, económicas, sociais, ideológicas e religiosas na sociedade humana.

Após toda a investigação efectuada, inúmeras reflexões sobre os elementos recolhidos, condicionadas provavelmente por um repertório prático e teórico previamente construído, essa suspeita torna-se mais difusa: não se vislumbra com nitidez a sua existência, tal como não se encontram indícios da sua ausência.

As vanguardas artísticas limitaram-se a utilizar os recursos técnicos da tipografia, do mesmo modo que incorporaram técnicas e saberes de outras áreas, deixando por todo o lado marcas da sua passagem, desencadeando movimentos de repulsa ou de adesão. A formulação e adopção das leis da perspectiva cónica ilustram um contacto entre as artes plásticas, a geometria e a matemática; na descoberta da pintura a óleo, uma incursão da química (ou da alquimia) nos domínios da pintura; perdendo o domínio da representação do real com o desenvolvimento da fotografia, a pintura segue para outras paragens, desta vez nos domínios não visíveis do movimento, do sonho e da emoção, recuperando posteriormente algum do terreno perdido, com o recurso à colagem, às telas fotosensíveis e ao revivalismo da “*boa pintura*”.

A tipografia incorporou alguns dos novos conceitos, rejeitou outros, mas manteve um percurso evolutivo

paralelo. As únicas excepções dizem respeito ao movimento Arts and Crafts e à Bauhaus, onde se pretendia atingir a síntese e a fusão de objectivos e técnicas. Em ambos, com maior ou menor êxito, o objectivo foi conseguido, mas podem considerar-se fenómenos deliberadamente provocados, ao invés de movimentos surgidos espontaneamente. Os Arts and Crafts, movidos pela visão utópica de Ruskin e Morris, pretendiam um mundo mais humano, livre das máquinas que produziam artefactos sem alma, contaminando e destituindo de sentido a existência de quem os utilizava. Foi um movimento de reduzido impacto na época, pois a industrialização era irreversível e os objectos produzidos segundo os métodos de Morris tornavam-se inacessíveis para aqueles a quem, na sua génese, o movimento se destinava. No entanto, este movimento deixou uma marca muito importante para o futuro: a ideia da qualidade intrínseca do objecto, do saber-fazer, que actualmente preside a muitas campanhas publicitárias e estratégias de comunicação empresarial.

A Bauhaus, ao contrário dos Arts and Crafts, ao considerar a máquina e a sua capacidade de produzir ilimitadamente os objectos necessários ao bem-estar dos homens, lançaria os fundamentos do design industrial. Num molde ideológico muito rígido, com postulados extremistas (que se justificam com o panorama social e ideológico da época), atribuiu à função dos objectos a primazia sobre a forma. A paisagem de revolução social que enquadrava a Europa marcaria toda a produção formal da Bauhaus (apesar da repulsa dos seus elementos perante a simples ideia de terem um estilo).

Os continuadores da Bauhaus e do modernismo, nomeadamente Moholy-Nagy e Tschichold, cedo se deram conta dos erros cometidos. Reabilitando a tipografia “*burguesa e reaccionária*” dos séculos XVIII e XIX, pois havia lugar para um equilíbrio entre a forma das letras e a sua função comunicativa, para um compromisso entre a eficácia e o prazer da leitura, retirariam ao design de comunicação post-Bauhaus o seu carácter frio e militarista.

Ao contrário da pintura que, com o surgimento da fotografia deixou de ser exclusivamente um meio, para poder igualmente ser um fim, o design tipográfico continua a ser um suporte, um veículo do texto. As novas técnicas operativas que a tipografia vai integrando no seu edifício, os recursos electrónicos e a reconceptualização do desenho de letra, não lhe alteraram o estatuto e a função, apesar da alteração radical das relações entre produtor e destinatário da página impressa, que tende a eliminar uma série de saberes officinais, permitindo, em última análise, a qualquer indivíduo produzir o seu próprio material impresso.

O ponto de contacto que permanece nítido entre estes dois territórios continua a ser o mesmo: comunicação visual.

Bibliografia

ANSELMO, Artur - **História da Edição em Portugal** (1º Vol.). Lello & Irmão Editores, Porto:1991

ANSELMO, Artur - **Origens da Imprensa em Portugal**. I.N.C.M., Lisboa:1981

BLANCHARD, Gérard (coord.); COSTA, Joan; ROUSSELOT, Ricardo; FRANÇOIS, Claude Lauren; ALMEIDA, José de Mendoza; LARCHER, Jean; PONOT, René; VALLS, Oriol - **La Letra**. Enciclopedia del Diseño, Ediciones CEAC, Barcelona:1992

DONDIS, Donis A. - **A primer of visual literacy**. MIT Press, Cambridge, Massachusets:1973

DROSTE, Magdalena - **Bauhaus**. Bauhaus Archiv, Berlin:1992

DRUCKER, Johanna - **The Alphabetic Labyrinth**. Thames & Hudson, London:1995

FIORAVANTI, Giorgio - **Grafica & Stampa**. Zanichelli Editore, Milano:1985

FRANÇA, José-Augusto - **História da Arte Ocidental 1780-1980**. Livros Horizonte, Lisboa:1987

GÓMEZ, Xésus González - **Manifestos das Vanguardas Europeas**. Edicións Laidvento, Santiago de Compostela: 1995

GOTTSCHALL, Edward - **Typographic Communications Today**. MIT Press, Cambridge, Massachusets:1988

JANSON, H.W. - **História da Arte**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa:1992

KANDINSKY, Wassily - **Do Espiritual na Arte**. (1ª ed:1912) - trad. de Maria Helena de Freitas, Publicações Dom Quixote, Lisboa:1991

McLEAN, Ruari - **Typography**. Thames & Hudson, London:1980

McMURTRIE, Douglas C. - **O livro**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa:1982

- MEEHAN, Bernard - **The book of Kells**. Thames & Hudson, London:1994
- NADEAU, Maurice - **The History of Surrealism**. Belknap Press, Cambridge:1989
- PEREIRA, José Fernandes - **História das Artes Visuais - séculos XIX e XX**. Texto Editora, Lisboa:1992
- RAMIREZ, Juan Antonio - **Medios de masas e historia del arte**. Ediciones Catedra, Madrid:1976
- READ, Herbert - **The Meaning of Art**. Penguin Books, (s.l.):1949
- SILVEIRA, Norberto - **Introdução às Artes Gráficas**. Editora Sulina, Porto Alegre:1985
- TSCHICHOLD, Jan - **The new Typography**. (1ª ed: 1928) - trad. de Ruari McLean, University of California Press, Berkeley:1995
- TSCHICHOLD, Jan - **Treasury of Alphabets and Lettering**. (1ª ed: 1952) - W.W.Norton & Co., NewYork:1992
- TZARA, Tristan - **Sete Manifestos Dada**. (1ª ed: 1924) - trad. de José Miranda Justo, Hiena Editores, Lisboa:1987
- WILLS, F. H. - **Fundamentals of Layout**. Oak Tree Press, London:1965
- WILSON, Diana Hardy - **The encyclopedia of calligraphy techniques**. Headline Books, London:1991

Catálogos e Revistas

- ABSTRACÇÃO E MONTAGEM 1916-1945** • A coleção do Instituto Valenciano de Arte Moderna, Catálogo da exposição no Centro Cultural de Belém, Ed. Fundação das Descobertas, Lisboa:1995
- HOLLAND IN VORM: Dutch Design 1945-1987** • Catálogo da exposição de Design Holandês. Ed. Ministerio dos Assuntos Culturais da Holanda, Eindhoven:1987
- KLEE** - Catálogo da Exposição de desenhos, óleos, aguarelas e

gravuras, na Fundação Juan March (Março - Maio 1981), Ed. Fundacion Juan March, Madrid:1981

Typography - Selected from the Graphis Annuals. Page One Publishing, Singapore:1994

Step-by-Step Graphics - Vol.3 N°7, Dinamic Graphics Inc. Peoria, Illinois: Nov/Dez 1987

Glossário

Tal como na restante terminologia tipográfica, muitas das expressões e classificações existentes sugerem uma nomenclatura criada arbitrariamente. Por força da tradição, de hábitos de trabalho adquiridos, de códigos construídos ao



*longo de gerações em diferentes oficinas tipográficas, estas designações foram constituindo o vocabulário tipográfico. As designações aqui apresentadas não são universais mas, tanto quanto possível, as mais comuns (por exemplo, a “orelha” da letra **g** poderia ser igualmente chamada “puxador”).*

Ascendente - Parte do caractere que passa para cima da linha indicadora da altura da fonte. (ver Corpo)

Caixa-Alta - Maiúscula, em linguagem tipográfica. A expressão provém da colocação dos caracteres maiúsculos nos compartimentos superiores do cavalete de composição tipográfica.

Caixa-Baixa - Minúscula, em linguagem tipográfica. A expressão provém da colocação dos caracteres minúsculos nos compartimentos inferiores do cavalete de composição tipográfica.

Capitular - Letra maiúscula decorada (ou de corpo exageradamente grande), utilizada para iniciar um novo capítulo, ou parte do texto que se pretende destacar.

Chanceleresca (it. Cancilleresca) - Escrita manual cursiva dos séculos XV e XVI.

Codex (ou Códice) - Conjunto de folhas agrupadas em cadernos, formando um livro, resguardadas por tábuas de madeira.

Corpo - Convencionou-se que a altura dum caractere tipográfico corresponde à medida vertical (em pontos) da letra **x** minúscula da fonte a que esse caractere pertence.

Cursiva (letra) - Escrita manual produzida com rapidez e sem grandes cuidados com a caligrafia. A obliquidade (normalmente para a direita) desta escrita viria a influenciar uma infinidade de desenhos tipográficos, particularmente em Inglaterra.

Descendente - Porção do caractere que ultrapassa, para baixo, a linha inferior, ou linha de base da fonte. (ver Corpo)

Fonte - Tradicionalmente considerava-se um conjunto completo de caracteres, constituindo uma família tipográfica; actualmente é sinónimo de “tipo”.

Gravura - Técnica de incisão (com buril ou com ácido) em

chapas de metal de desenhos ou diagramas complexos impossíveis de obter através da xilogravura.

Justificação - pequenos ajustamentos feitos nos espaços entre letras e/ou palavras ao longo de uma linha, de modo a que esta preencha por completo a largura da coluna.

Layout - Termo inglês para indicar o esboço e o projecto tipográfico.

Lettering - Termo utilizado nos meios tipográficos, englobando todas as opções e operações técnicas e estéticas que envolvem o uso, manipulação e/ou criação de uma ou várias fontes em determinado projecto gráfico.

Órfão - Primeira linha de um parágrafo na última linha da página ou coluna.

Paginação - O. m. q. layout.

Prelo - Artefacto para impressão, utilizando uma prensa que comprime a matriz embebida em tinta contra o suporte a imprimir.

Sans-Sarif - Tipo de letra sem alargamento terminal, conhecida nos finais do século XIX com as designações de Bastão ou Grottesca.

Sarifo - o m. q. Sarif - Alargamento das terminações das letras.

Scriptorium (pl. Scriptoria) - local destinado ao estudo e à prática da escrita.

Suporte - Superfície onde serão impressos os vários elementos tipográficos definidos no layout.

Tipo - Caractere tipográfico. A expressão provém da tipografia primitiva de caracteres móveis, mas persistiu no tempo, aplicando-se ainda hoje a cada um dos elementos constituintes do texto impresso.

Tipografia - Sistema de impressão com matrizes em relevo; o termo é utilizado igualmente para indicar o local onde se desenvolve todo o ciclo de produção, em qualquer sistema, de um trabalho impresso.

Uncial - Forma caligráfica originária da notação Romana, que marca a evolução da letra maiúscula para a minúscula.

Vellum (ou velino) - Do latim, *vitulus*. Pele de vitela especialmente criada para o efeito, preparada para a escrita, através da sua imersão em lodo ou excrementos, sendo seguidamente limpa de pêlos e detritos com uma faca semicircular.

Viúva - Última linha de um parágrafo, no início de uma página

ou coluna.

Xilogravura - Matriz em madeira escavada, utilizada para imprimir desenhos ou capitulares decoradas nos primeiros tempos da tipografia.

Zincogravura • Matriz de zinco em relevo (cliché) obtida pelo processo de fotoincisão.

El Greco - 46
El Lissitzky - 42, 68, 70, 71, 72, 73, 80, 82-85, 91, 92, 97
Éluard, Paul - 60
Estienne - 36

Índice Onomástico

Albers, Josef - 82
Apollinaire, Guillaume - 42, 52

Baskerville - 23, 36
Bayer, Herbert - 78, 80-84, 89, 90
Beardsley, John - 67
Bodoni, Giambattista - 12, 24, 30, 37, 38
Braque, Georges - 48, 51, 52
Breuer, Marcel - 82

Carlos Magno - 5, 18, 19, 22
Caslon, William - 22, 36, 37
Caxton, William - 9, 30
Cézanne - 45, 46, 52
Clovis - 17
Constable - 43, 47, 63, 72
Corot - 43, 63
Courbet - 46

Dali, Salvador - 61
Depero, Fortunato - 57
Didot - 12, 24, 37
Delvaux, Paul - 60
Duchamp, Marcel - 59
Dürer, Albrecht - 35, 36

Feininger, Lyonel - 82
Fra Luca Pacioli - 35
Frutiger, Adrian - 108
Fournier - 23

Garamond - 23, 36
Gaudi, Antonio - 50
Gauguin - 45, 46, 50
Granjon - 36
Gris, Juan - 51
Gropius, Walter - 81, 82, 83
Guimard, Hector - 50
Gutenberg - 5, 8-11, 12, 25, 26, 27, 28, 29

Itten, Johannes - 80, 82, 83, 84

Janson - 23
Jenson - 23

Kandinsky, Wassily - 42, 43, 47, 48, 64, 65, 68, 69, 72, 82, 89, 91
Klee, Paul - 40, 65, 82

Lalique, René - 50
Lautréamont - 60
Leonardo da Vinci - 35, 36

Magritte, René - 60
Malevich, Kasimir - 65, 68, 69, 85, 91
Man Ray - 85
Manutius, Aldus - 9, 11, 12, 22, 23
Marinetti, Filippo Tomaso - 54, 55

Matisse - 48, 52
Millet - 43, 63
Moholy-Nagy, László - 80 - 84, 85, 86-89, 91,
97, 115
Mondrian, Piet - 43, 44, 56
Monet - 41, 42, 52
Morris, William - 71, 114
Motherwell - 45
Mucha, Alphonse - 50

Olbrich, Joseph Maria - 50

Picabia, Francis - 61
Picasso, Pablo - 42, 51, 52
Pissarro - 43, 44
Plantin - 30, 32
Pollock, Jackson - 45
Renoir - 43, 44
Rodchenko, Alexandr - 68, 70, 72
Rouault - 48
Rubens - 32
Ruskin - 114

Schlemmer, Oskar - 79
Schmidt, Joost - 80, 82-84, 90-92, 95
Schrofer, Jurriaan - 106
Schwitters, Kurt - 84, 85
Seurat - 45

Theo van Doesburg - 42, 72 - 74, 80, 82-85, 91, 92, 97
Tory, Geoffrey - 36
Toulouse Lautrec - 50
Tschichold, Jan - 6, 8, 80, 85, 89, 93, 96, 97-99, 100,
101, 102-105, 115
Turner - 43, 63
Tzara, Tristan - 58

*Os números em itálico indicam repro-
duções de quadros ou trabalhos gráficos
do autor referenciado.*

Van de Velde, Henri - 42, 50, 80
Van Gogh - 45-47, 50

Warde, Beatrice - 4

Agradeço a todos os que me acompanharam e apoiaram, em especial à Lena, que foi durante todo este tempo o meu “Sistema de Grelha” privativo, ao Professor António Fidalgo, Professor Santos Pereira, Professor Jorge Negreiros e Dr. Frederico Lopes pelos comentários, rectificações e esclarecimentos; e a todos os elementos dos Serviços Gráficos da UBI pela colaboração e profissionalismo demonstrados para a publicação desta obra.