Cadernos de Tipografia e Design
Nr. 17 / Novembro de 2010

Legible Cities: de Londres a Parramatta ... 44

Fotogramas de Moholy-Nagy

Lazló Moholy-Nagy.
Aluminum 5, 1931-35.
Óleo sobre madeira, placa de aluminio, rhodoid.

Monsieur Félix Nadar: génial!

Conhece as Latines?

Cadernos de Tipografia e Design, 17

Novembro de 2010

2ª versão. 14 de Novembro de 2010.

Índice de Temas

No Atelier de Lisboa: fotografar... e paginar 3
700 páginas de «Alfabetos» 4
Upper & lowercase 5
Monsieur Nadar: génial! 6
As sombras que as coisas fazem. 14
Recordando Lázló Moholy-Nagy 14
Conhece as ***Latines***? 27
Letras stencil, antigas 30
Alunos da ESAP fizeram design
para «Conversas de Rua» 41
Legible Cities 45
Fernão Lopes, cronista régio 54
Anúncios 59, 60

Morreu há 100 anos Félix Nadar

Nadar (1820 – 1910) nasceu em Paris. Passou a sua adolescência em Lyon. Depois de deixar o estudo da Medicina, fez a famosa «escola da vida», participando na vida boémia parisiense, povoada por um sem-número de mais ou menos brilhantes jornalistas, intelectuais, músicos, pintores, caricaturistas e escritores, muitos dos quais representam hoje *la gloire* da cultura francesa.

Em 1838 começou a escrever para jornais; em 1842, o *Le Corsaire* publicou os seus primeiros artigos e o *Charivari* as primeiras caricaturas. Nadar simpatizou com a Revolução e alistou-se no movimento de libertação da Polónia. Em 1848, no decurso da sua actividade como espião (!), foi detido na Alemanha, sendo depois repatriado para Paris, onde cria a sua *Revue Comique*.

Incentivado por um amigo, o escritor Eugène Chavette, comprou uma câmara fotográfica e começou a tirar retratos de personalidades parisienses. Queria produzir caricaturas a partir dessas fotografias; estava a elaborar o projecto *Panthéon Nadar.* Mas apenas publicou uma parte desse enorme *tableau* de caricaturas, em 1854. Pois em 1853, em parceria com o irmão Adrien, tinha aberto em Paris um estúdio fotográfico. Devido a um desentendimento com o irmão, mudou-se para um estúdio no Boulevard des Capucines, onde continuou a atrair gente famosa, os VIPs da época. Aqui, dizem muitos especialistas, captou os melhores retratos fotográficos jamais feitos. Confira-o a partir da página 6.

Boa Leitura! *Paulo Heitlinger*

Ficha técnica

Os Cadernos de Tipografia e Design são redigidos, paginados e publicados por Paulo Heitlinger; são igualmente propriedade intelectual deste editor. Qualquer comunicação dirigida ao editor – calúnias, louvores, ofertas de dinheiro ou outros valores, propostas de suborno, etc., podem ser enviados – info.tipografia@gmail.com.

Os Cadernos estão abertos à mais ampla participação de colaboradores, quer regulares, quer episódicos, que queiram ver os seus artigos e as suas criações, investigações e opiniões difundidos por este meio.

Os artigos assinalados com o nome do(s) seu(s) autor(es) são da responsabilidade desse(s) mesmo(s) autor(es) – e também sua propriedade intelectual.

Conforme o nome indica, os Cadernos incidem sobre temas relacionados com o Design, o Typeface design, o design gráfico e de produto e a análise social e cultural dos fenómenos relacionados com a visualização, edição, publicação e reprodução de textos, símbolos e imagens.

Os Cadernos, publicados em português, e ocasionalmente também em castelhano, galego e catalão, dirigem os seus temas a leitores em Portugal, no Brasil, na Espanha e na América Latina. Os Cadernos não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista. Também não discutimos temas pseudocientíficos, tais como a Semiótica ou o «Lateral Thinking», por exemplo.

Em 2010, a distribuição continua a ser feita gratuitamente, por divulgação da versão em PDF posta à disposição dos interessados em www.tipografos.net/cadernos.

© 2007, 8, 9, 2010 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.

No *Atelier de Lisboa*: fotografar... e paginar

Uma das instituições mais originais de ensino privado em Portugal é, sem dúvida, o *Atelier de Lisboa*. Foi fundado em 2006 pelo fotógrafo Bruno Pelletier Sequeira, que é coordenador e docente neste estabelecimento de ensino livre. Na maior parte dos cursos livres deste centro de Artes Visuais ensina-se Fotografia, nas suas múltiplas vertentes e tecnologias; em breve começam cursos de Paginação.

Os estudos oferecidos no Atelier de Lisboa estão organizados numa estrutura modular, permitindo que cada interessado escolha, em cada momento, a área de conhecimento que pretende desenvolver, traçando desse modo o seu próprio percurso e evolução.

Respondendo ao interesse manifestado por vários estudantes, o Atelier organiza um primeiro curso de Paginação com InDesign, que será ministrado pelo editor destes Cadernos, Paulo Heitlinger.

Bruno Pelletier Sequeira, engenheiro, fotógrafo e investigador em fotografia, cine-vídeo e som, fundador e *mastermind* do Atelier, nasceu em 1966 em Lisboa, onde vive e trabalha. Estudou fotografia na Escola Maumaus entre 1993 e 1995; nessa escola foi também docente e responsável pelos laboratórios de 1994 a 1997.

Na sequência de várias viagens à Índia realizou em 1996 a primeira exposição individual *Sunny Guest House* no Arquivo Municipal de Lisboa, realizou em 2000 na Cordoaria Nacional as exposições individuais *Panjim Inn* e *Modern Lodge*. Foi bolseiro da Fundação Oriente em 1996. Em 1994 e 1997 participou nas exposições colectivas dos *Encontros de Fotografia de Coimbra* e realizou a exposição individual *Álbum de Família* nos *Encontros da Imagem* de Braga de 1997. Foi docente de fotografia na Escola António Arroio e no ArCo. Tem trabalhos em várias colecções públicas: Centro Português de Fotografia, Encontros de Fotografia de Coimbra, Galerie du Chateau d'Eau, Arquivo Fotográfico de Lisboa, Encontros da Imagem de Braga, Fundação PLMJ.

Pode contactar o Atelier de Lisboa na
Av. António Augusto Aguiar, 80 – 3ºEsq
1150-018 - Lisboa
Email: info@atelierdelisboa.pt
web: www.atelierdelisboa.pt

Entretanto, neste centro de Artes Visuais foi lançado um curso de Pós-graduação: *Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea*. Em parceria com o Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos. Esta pós-graduação oferece ferramentas de desenvolvimento intelectual e criativo como forma de potenciar o trabalho a criadores. O plano de estudos abre um espaço privilegiado de discussão de ideias e de apresentação de projectos em desenvolvimento a uma primeira audiência. O objectivo deste curso é guiar os participantes no desenvolvimento de trabalho de autor, através da criação e produção de portfólios e da participação numa exposição colectiva final.

20 de Novembro - Paginação com InDesign

Das noções elementares até ao PDF com a arte-final, este workshop integra todas as componentes necessárias para os participantes realizarem o design editorial. Neste curso todos os conteúdos apresentados são postos em prática através de exercícios feitos num Mac ou PC, permitindo assim que os participantes adquiram, num curto espaço de tempo, as capacidades básicas de operação do Adobe Indesign. Docente: Paulo Heitlinger. 4 sessões: Sábado e Domingo. Datas: 20, 21, 27 e 28 de Novembro de 2010.

700 páginas de «Alfabetos»

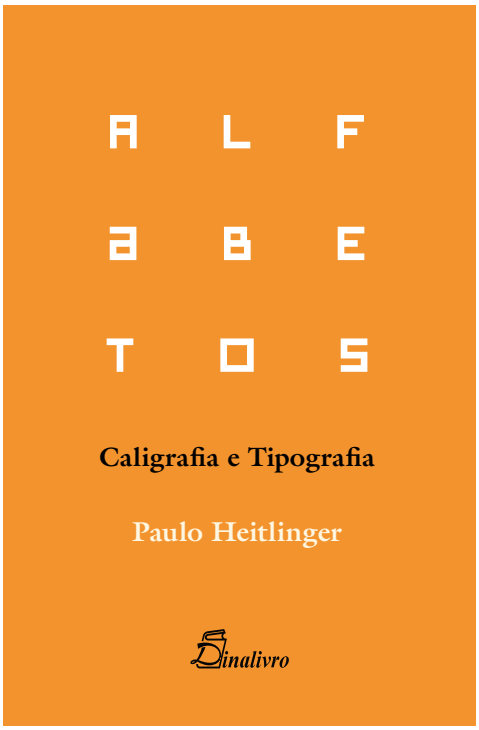
Quando se tornou previsível que o livro *Tipografia – Origens, formas e usos das letras* (Paulo Heitlinger, 2006) acabaria por se esgotar no mercado livreiro, o autor começou a estudar de que forma poderia dar continuação a esta publicação. Reimprimir a obra que tinha sido bem aceite, tanto em Portugal como no Brasil, ou substituí-la por outra, melhor, mais actual e mais abrangente?

Se bem que muitos temas tratados na área da Tipografia continuem válidos, o autor sentiu a necessidade de alargar o âmbito do livro, para poder integrar quatro anos de investigação em muitos domínios. Além disso, as experiências feitas no Typeface design, no meio universitário e também no âmbito da Pedagogia infantil, reforçavam a ideia que o primeiro livro deveria de ser drasticamente ampliado, para conter a abrangência de temas que o título genérico Alfabetos sugere.

Chegou a acordo com a editora que seriam as 700 páginas de *Alfabetos* a melhor solução para integrar não só o aprofundamento do estudo da Caligrafia e da Tipografia, como também as diversas excursões à Arqueologia, à História da Cultura e da Arte, ao Design de Comunicação e à Pedagogia infantil – excursões que o autor considera úteis para melhor explicar de que modos a evolução das letras se relaciona com os avanços sociais e culturais dos homens que escrevem e imprimem.

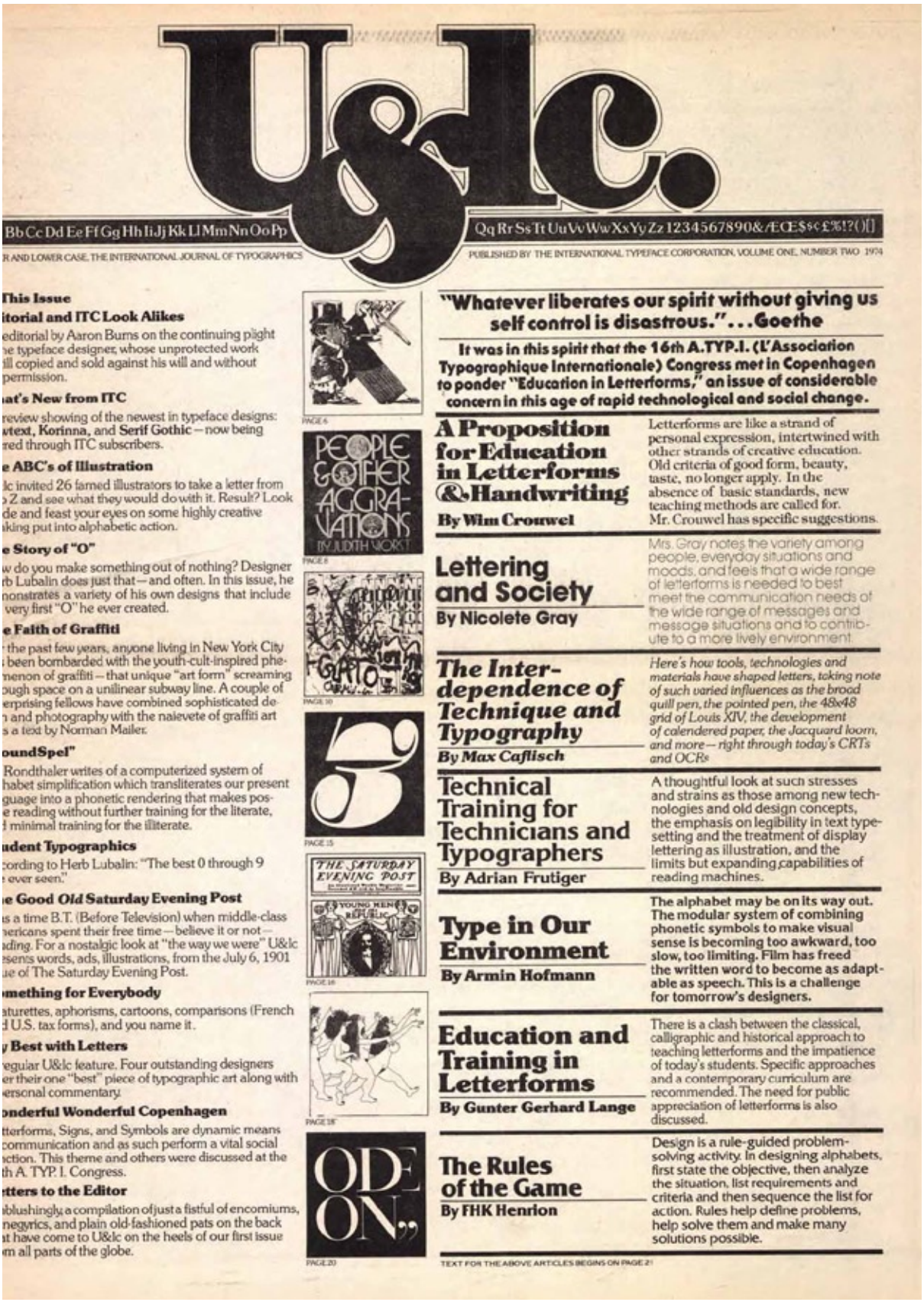
Além disso, o incremento em páginas também serviu para corrigir várias falhas na paginação, tendo em mira uma representação gráfica mais cuidada, mais digna de representar temas tão directamente relacionados com o nosso progresso civilizacional.

Se a Tipografia «só» demorou 550 anos a evoluir – regista-se para cerca de 1455 a produção do primeiro livro impresso com tipos móveis de metal – a Caligrafia tem uma história muito mais longa para contar. Deste modo, a discussão das letras manuscritas ocupa um



espaço muito maior do que ocupava no anterior livro, *Tipografia*. No entanto, Caligrafia e Tipografia não são as únicas disciplinas que definem o uso de alfabetos. Assentando nestas duas «traves-mestras», o autor decidiu descrever em pormenor outros processos de aplicar letras: por exemplo, riscando placas de metal e tabuinhas de cera, gravando-as em pedra, pintando-as com pincéis, estreitos e largos, nas vias públicas ou sobre azulejos, usando escantilhões (*stencils*) ou... máquinas de escrever. O leitor interessado em questões pedagógicas encontrará um capítulo devotado à aprendizagem da Escrita escolar.

Alfabetos, Caligrafia e Tipografia
Paulo Heitlinger / info.tipografia@gmail.com
ISBN: 978-972-576-566-1
Depósito legal: 316620/10
1.ª edição: Novembro de 2010
À venda nas livrarias portuguesas.



U&lc.

Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz 1234567890&/ÆŒ$¢£%!?()[]

R AND LOWER CASE, THE INTERNATIONAL JOURNAL OF TYPOGRAPHICS

PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL TYPEFACE CORPORATION, VOLUME ONE, NUMBER TWO 1974

This Issue

itorial and ITC Look Alikes
editorial by Aaron Burns on the continuing plight he typeface designer, whose unprotected work ill copied and sold against his will and without permission.

at's New from ITC
review showing of the newest in typeface designs: **vtext, Korinna,** and **Serif Gothic**—now being red through ITC subscribers.

e ABC's of Illustration
lc invited 26 famed illustrators to take a letter from Z and see what they would do with it. Result? Look de and feast your eyes on some highly creative king put into alphabetic action.

e Story of "O"
w do you make something out of nothing? Designer rb Lubalin does just that—and often. In this issue, he nonstrates a variety of his own designs that include very first "O" he ever created.

e Faith of Graffiti
the past few years, anyone living in New York City been bombarded with the youth-cult-inspired phenomenon of graffiti—that unique "art form" screaming ough space on a unilinear subway line. A couple of erprising fellows have combined sophisticated de- and photography with the naievete of graffiti art s a text by Norman Mailer.

oundSpel"
Rondthaler writes of a computerized system of habet simplification which transliterates our present guage into a phonetic rendering that makes pos- e reading without further training for the literate, minimal training for the illiterate.

udent Typographics
cording to Herb Lubalin: "The best 0 through 9 ever seen."

e Good *Old* Saturday Evening Post
s a time B.T. (Before Television) when middle-class nericans spent their free time—believe it or not— ding. For a nostalgic look at "the way we were" U&lc esents words, ads, illustrations, from the July 6, 1901 ue of The Saturday Evening Post.

mething for Everybody
aturettes, aphorisms, cartoons, comparisons (French U.S. tax forms), and you name it.

y Best with Letters
egular U&lc feature. Four outstanding designers er their one "best" piece of typographic art along with ersonal commentary.

onderful Wonderful Copenhagen
tterforms, Signs, and Symbols are dynamic means communication and as such perform a vital social ction. This theme and others were discussed at the h A. TYP. I. Congress.

tters to the Editor
blushingly, a compilation of just a fistful of encomiums, negyrics, and plain old-fashioned pats on the back t have come to U&lc on the heels of our first issue m all parts of the globe.

PAGE 6

PEOPLE GOTHER AGGRAVATIONS BY JUDITH VICKIT

PAGE 8

PAGE 10

PAGE 15

THE SATURDAY EVENING POST

YOUNG MEN'S REPUBLIC

PAGE 16

PAGE 18

ODE ON..

PAGE 20

"Whatever liberates our spirit without giving us self control is disastrous."...Goethe

It was in this spirit that the 16th A.TYP.I. (L'Association Typographique Internationale) Congress met in Copenhagen to ponder "Education in Letterforms," an issue of considerable concern in this age of rapid technological and social change.

A Proposition for Education in Letterforms & Handwriting
By Wim Crouwel
Letterforms are like a strand of personal expression, intertwined with other strands of creative education. Old criteria of good form, beauty, taste, no longer apply. In the absence of basic standards, new teaching methods are called for. Mr. Crouwel has specific suggestions.

Lettering and Society
By Nicolete Gray
Mrs. Gray notes the variety among people, everyday situations and moods, and feels that a wide range of letterforms is needed to best meet the communication needs of the wide range of messages and message situations and to contribute to a more lively environment.

The Interdependence of Technique and Typography
By Max Caflisch
Here's how tools, technologies and materials have shaped letters, taking note of such varied influences as the broad quill pen, the pointed pen, the 48x48 grid of Louis XIV, the development of calendered paper, the Jacquard loom, and more—right through today's CRTs and OCRs

Technical Training for Technicians and Typographers
By Adrian Frutiger
A thoughtful look at such stresses and strains as those among new technologies and old design concepts, the emphasis on legibility in text typesetting and the treatment of display lettering as illustration, and the limits but expanding capabilities of reading machines.

Type in Our Environment
By Armin Hofmann
The alphabet may be on its way out. The modular system of combining phonetic symbols to make visual sense is becoming too awkward, too slow, too limiting. Film has freed the written word to become as adaptable as speech. This is a challenge for tomorrow's designers.

Education and Training in Letterforms
By Gunter Gerhard Lange
There is a clash between the classical, calligraphic and historical approach to teaching letterforms and the impatience of today's students. Specific approaches and a contemporary curriculum are recommended. The need for public appreciation of letterforms is also discussed.

The Rules of the Game
By FHK Henrion
Design is a rule-guided problem-solving activity. In designing alphabets, first state the objective, then analyze the situation, list requirements and criteria and then sequence the list for action. Rules help define problems, help solve them and make many solutions possible.

TEXT FOR THE ABOVE ARTICLES BEGINS ON PAGE 21

Upper & lowercase

A Monotype começou a disponibilizar as revistas de Tipografia ITC Upper & lowercase em formato PDF, com textos indexados. As primeiras, de 1974, já estão online: blog.fonts.com/archives/965

A partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: ponho-me a «posar», fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.
Roland Barthes, 1984.

Monsieur Nadar: génial!

Em 2010, celebram-se os 100 anos do desaparecimento de Félix Nadar, o maior dos retratistas fotográficos de sempre. Em Portugal, esta efeméride parece ter sido completamente ignorada; em França, obviamente que não foi. Motivo para render homenagem ao homem que nos ensinou a retratar com a máquina fotográfica – quase tão bem como os grandes mestres da Pintura o tinham feito. Notas de Paulo Heitlinger.

Se não foi a primeira, o retrato foi, de certeza, a segunda aplicação da Fotografia, logo depois da sua invenção, pouco antes de 1840. (Provavelmente, hoje continua a sê-lo.) Cerca de 80 a 90% das imagens produzidas no século XIX foram retratos. Este elevado número deve-se, sem dúvida, a razões técnicas. Os primeiros aparelhos fotográficos eram muito pesados, portanto difíceis de transportar para fora de um atelier. Com estes monstrusos caixotes de madeira tornava-se díficil fotografar exteriores, monumentos e paisagens. Para agravar este handicap, os suportes foto-sensíveis eram extremamente lentos, exigindo longos tempos de exposição. Os melhoramentos que permitirão o «instantâneo» só acabarão por aparecer na década de 1880–1890.

Mas a astronómica quantidade de retratos fotográficos que foram feitos antes de 1900, deve-se, acima de tudo, à imensa procura por um determinado público. No século XIX vemos desenvolverem-se a pequena burguesia e as classes médias. À medida que estas camadas se começam a afirmar na sociedade, buscam meios

Tem sido assinalado várias vezes que o talento do retratista Félix Nadar se deve ao facto de este ter sido caricaturista. As suas excelentes e mordazes litografias demonstram que sabia concentrar-se nos detalhes essenciais para passar ao papel os «traços autênticos» do retratado. Abaixo do tronco, Nadar gostava de desenhar as suas típicas «pernas de aranha». Homens-insectos. Auto-retrato do artista, caricatura desenhada em 1852.

para afirmar a sua presença, a sua respeitabilidade e meios para assegurar a sua memória aos descendentes.

Desde sempre, mandar fazer um retrato significára inscrever-se na sociedade como um nome importante, sucessor de uma linhagem. À semelhança dos aristocratas, agora também a burguesia queria ter uma galeria de retratos de família em casa. Contudo, não dispunha de meios para encomendar um retrato pintado. Será portanto o fotógrafo-retratista o incumbido de cumprir esta missão. O retrato fotográfico será muito menos caro e, se fosse aplicado o processo inventado por um tal britânico chamado Talbot, até seria reproduzível, permitindo que se ofereça um retrato aos amigos e familiares.

Estas condições sociais e técnicas explicam a enchente de daguerreótipias que se registou em todos os países civilizados. São, na sua grande maioria, retratos banais, feitos sem qualquer empenho, no estúdio ou no *salon* de qualquer «profissional» mais ou menos obscuro. Tecnicamente, os retratos bem reproduzem a imagem real do retratado – mas são decepcionantes, ocos e vazios, registando poses padrão, caras imóveis e atitudes petrificadas. É raro o sorriso, é raro qualquer expressão genuína do retratado. Não são retratos de indivíduos, são retratos de uma classe – da classe burguesa. No entanto, não esqueçamos o que Roland Barthes observou: «Primeiro, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta ser notável aquilo que ela fotografa.»

De facto, o público burguês quiz acreditar nestas pobres fotografias, perdão daguerreótipias, nestes desalmados retratos. Movido por ardente cinismo, Charles Baudelaire comenta, em 1859, o (mau) gosto de um público parisiense que crê «que a Arte é, e não pode ser outra coisa, que não a reprodução exacta da Natureza (...). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à Natureza será a Arte absoluta».

E Baudelaire continua a sua investida: «Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então esta multidão diz a si mesma: "Visto que a Fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (eles crêem nisso, os insensatos), a Arte é a Fotografia". A partir desse momento, a socie-

O escritor e jornalista Théophile Gautier caracterizou Nadar no seguinte artigo, escrito para o jornal ***La Presse***, na edição de 7 de Junho de 1853:

Nadar est le nom de fantaisie d'un homme de lettres sérieux, dessinateur pour rire; il a vécu dans la familiarité des poètes, des littérateurs, des vaudevillistes, des comédiens, des peintres, des statuaires, des compositeurs.

Tout ce qui tient une plume, une brosse, un crayon, un ciseau, un archet, un masque tragique ou comique a posé devant lui. Il possède un musée de cinq ou six cents charges (peut-être plus, peut-être moins) de personnages remarquables à un titre quelconque.

Ces charges, à travers l'exagération nécessaire, sont de véritables portraits intimes, sans emphase, où ressort le trait principal, le tic particulier de la physionomie; ce n'est pas le caprice de Goya, la fantaisie de Cruikshank, l'humour de Hogarth; c'est le daguerréotype avec un objectif qui déforme légèrement les lignes pour les rendre comiques.

Retrato fotográfico de Théophile Gautier, por Felix Nadar, cerca de 1855.

No artigo *O público moderno e a Fotografia*, no qual escreveu sobre o que viu no *Salon de 1859*, Charles Baudelaire manifestou em frases mordazes a sua aversão àquilo que considerava ser responsável pela decadência do gosto francês: a obsessão pelo «real», e a Fotografia como catalisadora desse mau gosto.

«Como a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabarem os seus estudos, esse deslumbramento universal [do público] teve não só o carácter de cegueira e imbecilidade, mas também a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da Fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do génio artístico francês, já tão raro. A Fatuidade moderna rugirá forte, fará roncar todas as flatulências da sua obesa personalidade; vomitará todos os sofismas indigestos que uma filosofia recente lhe serviu até que se empanturrasse, o que torna evidente que a Indústria, irrompendo-se dentro da Arte, se torna a sua mais mortal inimiga, e que a confusão de funções impeça que ambas realizem os seus potenciais.

A Poesia e o Progresso são dois ambiciosos que se odeiam com um ódio instintivo, e quando se encontram, é necessário que um sirva ao outro. Se for permitido à Fotografia substituir a Arte em qualquer uma das suas funções, será logo totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser serva das Ciências e das Artes, a mais humilde das servas, como a Imprensa e a Estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a Literatura. Que enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva aos seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que a Fotografia ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que acrescente ensinamentos às hipóteses do astrónomo, que seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise na sua profissão, de uma absoluta precisão material – até aí, nada melhor.

Que a Fotografia salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo da nossa memória, ela terá nossa gratidão e será aplaudida. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então... que desgraça a nossa!

Um famoso retrato: Charles Baudelaire, fotografado por Nadar, em 1855.

Quando a actriz de teatro Sarah Bernhardt posou para Félix Nadar, ainda estava longe de ser a famosa diva dos palcos parisienses. Teria a jovem actriz a consciência que esta célebre fotografia a tornaria conhecida?

dade imunda lança-se, como um único Narciso, à contemplação da sua imagem trivial sobre o metal.»

Mas não demorará muito tempo até que se consagre um artista entre os fotógrafos. Estava assente que seria Féliz Nadar a merecer esse destaque: um verdadeiro artista! Nadar, um «amigo do peito» de Charles Baudelaire, o poeta maldito. Nadar, um homem de olho e de espírito. Quem era esse personagem?

Foi jornalista, escritor, espião, caricaturista, aeronauta, crítico de arte e sobretudo um extraordinário fotógrafo.Foi conhecido por sua paixão pela aventura e pelas novas descobertas tecnológicas. Gaspar Félix Tournachon – Félix Nadar – nasceu em 1820, em Paris. Passou a sua adolescência em Lyon. Depois de deixar o estudo da Medicina, fez a famosa «escola da vida», participando na vida boémia parisiense, populada por um sem-número de mais ou menos brilhantes jornalistas, intelectuais, músicos, pintores, caricaturistas e escritores, muitos dos quais representam hoje *la gloire* da cultura francesa.

Em 1838 começou a escrever para os jornais; em 1842, o *Le Corsaire* publicou os seus primeiros artigos e o *Charivari* as primeiras caricaturas. Como intelectual progressista francês que se preza, Nadar simpatizou com a Revolução e alistou-se no movimento de libertação da Polónia. Em 1848, no decurso da sua actividade como espião (!), foi detido

na Alemanha pelos prussianos, sendo depois enviado para Paris, onde cria a sua *Revue Comique* – uma revista de caricaturas, obviamente.

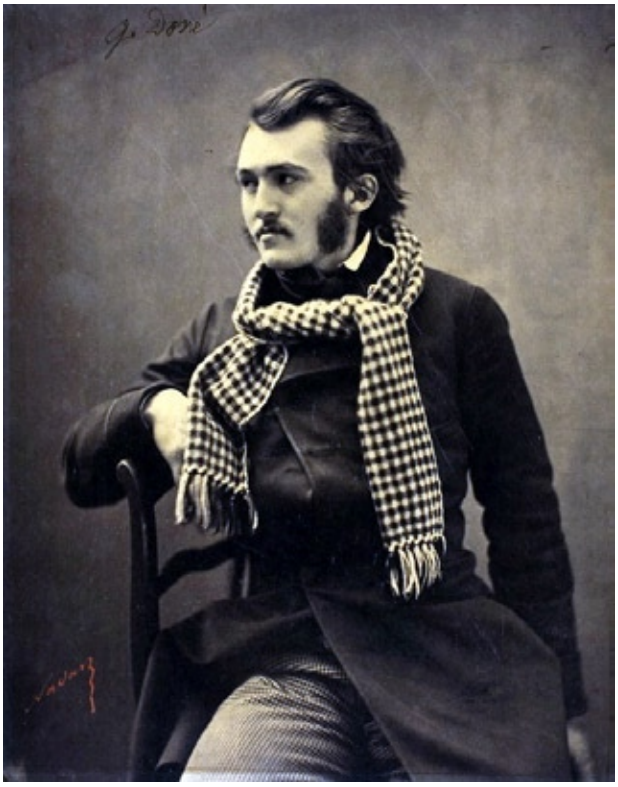
Incentivado por um amigo, o escritor Eugène Chavette, comprou uma câmara fotográfica e começou a tirar retratos de personalidades parisienses. Queria produzir caricaturas a partir dessas fotografias; Nadar estava a elaborar o projecto *Panthéon Nadar*, mas apenas publicou uma parte desse enorme *tableau* de caricaturas, em 1854.

Nesse ano de 1859, o Salon tinha sido aberto à participação da Fotografia, incorporando a III Exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, no mesmo *Pavillon des Beaux Arts*, mas com uma entrada separada para esta nova secção. A participação da Fotografia tinha sido conquistada pelo presidente da Sociedade, o célebre fotógrafo Gustave Le Gray – e graças ao peso de seus afiliados, entre eles o próprio Nadar.

Para Nadar, a participação em eventos desta dimensão não era novidade; era uma necessidade para publicitar a sua actividade profissional, que exerceu, no principio, em parceria com o seu irmão. Em 1855, Félix e o seu irmão Adrien tinham fotografado o mimo Deburau em traje de Pierrot, produzindo uma série de fotos que lhes traz uma medalha na *Exposition Universelle* de 1855. Infelizmente, instala-se uma violenta disputa entre os dois irmão. Adrien, que passa a assinar as suas fotos com «Nadar jeune», quer continuar a exercer a sua profissão sozinho, mas Félix Nadar abre-lhe um processo em 1856 – o qual ganha em 1857 – para recuperar o uso exclusivo do pseudónimo Nadar.

Num atelier alugado na rue Saint-Lazare, ocupado de 1854 até 1860, Nadar desenvolve algo de novo no mundo da Fotografia: o retrato, abordado como género estético e como um modo muito sensivél de usar a máquina fotográfica não só para registar os traços peculiares, mas para penetrar na alma do retratado. Pela primeira vez, a Fotografia consegue fazer concorrência à Arte, quando, manejada por Nadar, começa a igualar a autenticidade, a intimidade e verdade dos retratos produzidos pelos grandes pintores da Renascença, do Maneirismo e do Barroco.

George Sand



Paul Gustave Doré.

continua na página 12

O lado psicológico da Fotografia

Nadar tinha uma opinião bem clara e bem articulada sobre as qualidades que o diferenciava dos outros colegas fotógrafos que produziam daguerreótipos às dúzias, mas sem paixão e sem empenho. O seguinte texto, escrito em 1857 por ocasião da sua disputa com o irmão, que também queria usar o nome de artista *Nadar* é como uma profissão de fé:

«A Fotografia é uma descoberta maravilhosa, uma ciência que ocupa as mais altas inteligências, uma arte que aguça os espíritos mais sagazes – e cuja aplicação está ao alcance do último dos imbecis. (...)

Vemos a cada passo operar fotograficamente um pintor que nunca tinha pintado, um tenor sem emprego, e eu preocupo-me [da educação] do seu cocheiro e do seu criado - estou a falar mesmo a sério, – para numa única lição formar mais outros dois operadores de fotografia. A teoria aprende-se numa hora; as primeiras noções de prática fotográfica aprendem-se num dia...

Ora o que não se aprende, permita-me dizê-lo: é o sentido da luz, é a apreciação artística dos efeitos produzidos por iluminações diversas e combinadas, é a aplicação destes ou daqueles efeitos, segundo a natureza da fisionomia que como artista há que reproduzir.

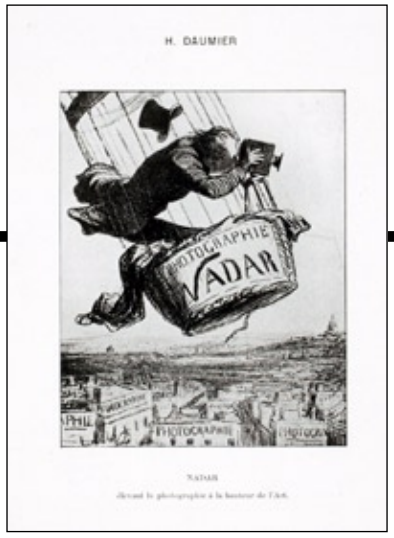
O que ainda muito menos se aprende, é [saber captar] a inteligência moral do retratado, é o tacto rápido que nos põe em comunicação com o modelo, nos faz avaliar e dirigir em direcção aos seus hábitos, as suas ideias, segundo o seu carácter, e vos permite reproduzir, não banalmente e aleatoriamente uma indiferente reprodução plástica ao alcance do último dos empregados de laboratório, mas a verosimilhança a mais familiar e mais favorável – a parecença íntima. É o lado psicológico da Fotografia, a expressão não me parece demasiada ambiciosa.»

«La photographie est une découverte merveilleuse, une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces - et dont l'application est à la portée du dernier des imbéciles... (...)

Vous voyez à chaque pas opérer photographiquement un peintre qui n'avait jamais peint, un ténor sans engagement, et de votre cocher comme de votre concierge je me charge - c'est sérieusement que je parle, - de faire en une leçon deux opérateurs photographes de plus. La théorie photographique s'apprend en une heure ; les premières notions de pratique en une journée...

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : - c'est le sentiment de la lumière, - c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, - c'est l'application de tel ou tel de ces effets selon la nature des physionomie qu'artiste vous avez à reproduire.

Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, -c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. - C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux.»



Nadar, elevando a Fotografia à altura da Arte. Litografia de Honoré Daumier, publicada no jornal Le Boulevard, em 25 de Maio, 1863.

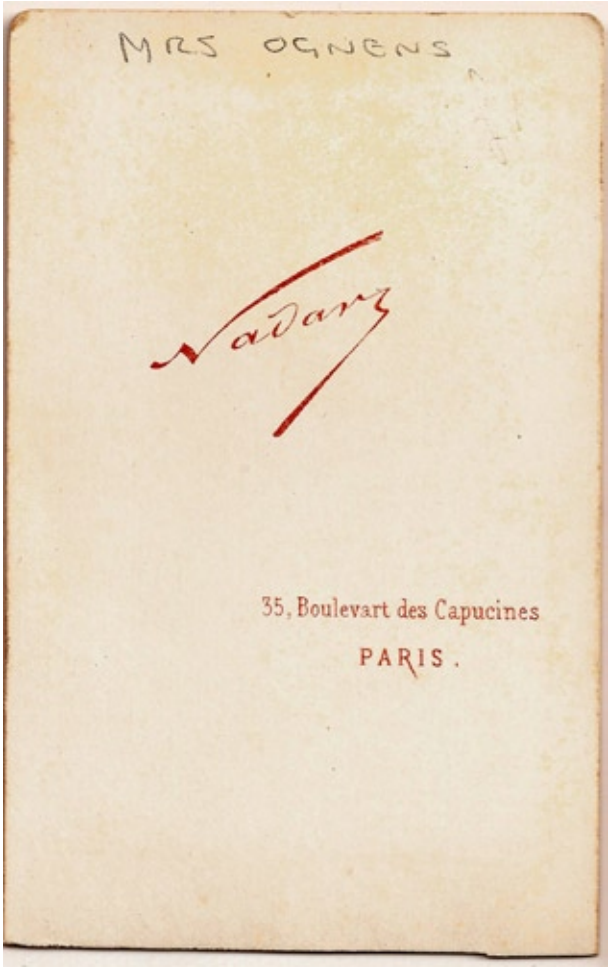
Nadar torna-se conhecido em Paris – graças às suas fotografia sóbrias, mas muito marcantes e autênticas, que retratam as grandes personalidades românticas do seu tempo. Pelos seu estúdio passam todas as celebridades da época: Hector Berlioz, Victor Hugo, Theophile Gautier, Charles Baudelaire, Jules Verne, Camille Corot, Gustave Courbet, Édouard Manet, Franz Liszt, George Sand, Gioacchino Rossini, Alexandre Dumas, Claude Monet, Eugène Delacroix, Sarah Bernhardt, Georges Clemenceau, etc, etc.

Num texto frequentemente divulgado (leia na página anterior), Nadar assume uma atitude de trabalho bem diferente da de Disdéri [1)], que em Paris foi o seu grande concurrente no sector do retrato fotográfico.

Felix Nadar concebeu o retrato como a expressão da verdade interior, do carácter e da personalidade do modelo – e não como um mero reflexo das suas convenções sociais. Aqui reside o seu grande mérito e criatividade! (Esta maneira de abordar o retrato fotográfico, buscando a «verossimilhança psicológica» será determinante para muitos fotógrafos europeus que seguiram os passos de Nadar.)

Em breve, o Atelier Nadar tinha-se tornado uma empresa. O cliente que desejava fazer um retrato instala-se para uma *séance de prises de vue*. O estúdio está instalado sob grandes janelas de vidro para poder captar o máximo da luz natural. A câmara fotográfica utilizada para captar o retrato é um imposante aparelho, em frente do qual é posicionado o modelo. Vários apoios permitem ao retratado manter a pose durante alguns segundos, para que se possa realizar uma fotografia que não tolera movimentos.

O fundo neutro que no inicio domina, passará a ser substituido por toda uma série de cenas pintadas e os



mais diversos acessórios. Os preços variam, segundo o formato desejado e o número de imagens pretendido. Tomam-se várias fotografias, para seleccionar aquelas que melhor agradam ao cliente.

Em 1860, Nadar sai do estúdio na rue Saint-Lazare e instala um luxuoso atelier no Boulevard des Capucines, Nr. 35. A partir de aqui, foi o sucesso artístico e comercial. Poucos anos depois, Nadar debate-se com grandes dificuldades económicas. O seu filho Paul continuará a dirigir o estúdio.

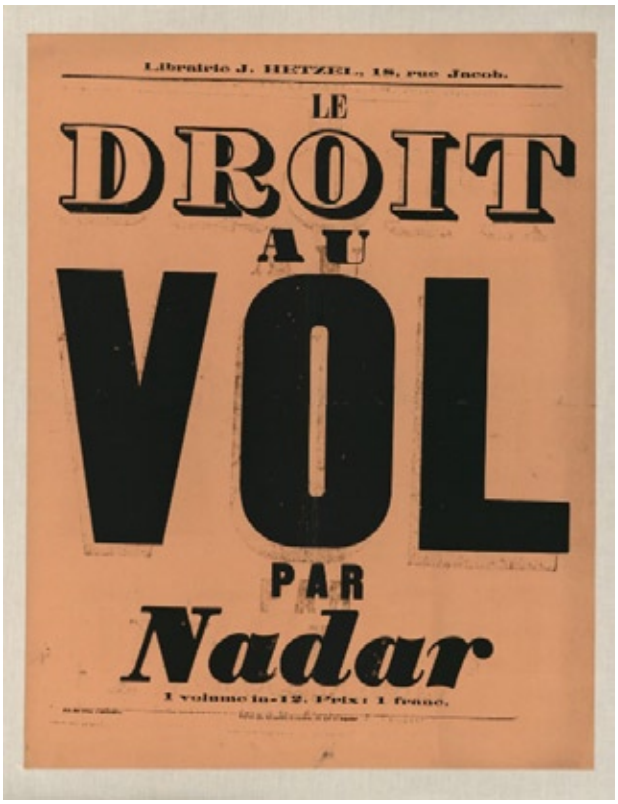
Não podemos terminar estas notas sem mencionar as extraordinárias aventuras de Nadar como aeronauta civil e militar. Em 1855 patenteou a ideia de utilizar a fotografia aérea para a cartografia. Um género de fotografia que só conseguiria realizar três anos depois, em 1858, quando logrou tirar a primeira fotografia aérea a bordo de um balão. No seu livro autobiográfico descreve a primeira foto aérea: «apagada, pálida, mas nítida e certeira...as três únicas casas que compõem a

1 André Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889) foi um representante do retrato fotográfico popular de estilo mais banal e academista. Teve um enorme êxito comercial e um grande número de clientes – o que provocou queixas de outros fotógrafos, seus concorrentes, que se viram obrigados a fechar os seus estúdios. Praticou um sistema para tornar as fotografias mais baratas: a *carte de visite*. Numa única placa fixava 8 retratos, utilizando assim menos produtos químicos, placas e tempo. Para sobreviver como profissional, Nadar viu-se obrigado a adoptar o sistema da *carte de visite*.

aldeia: uma quinta, um albergue e um quartel – podemos distinguir perfeitamente as formas dos telhados.»

A caricatura satírica que Honoré Daumier desenhou, mostrando Nadar a fotografar a cidade de Paris a bordo de um balão – «Nadar elevando a Fotografia à altura da Arte» –, divulgou a façanha e tornou Nadar ainda mais famoso.

Entusiasmado por estes primeirso resultados, por volta de 1863 manda construir um enorme balão de ar quente, com cerca de 6.000 m³, chamado *Le Géant*. Este colossal balão inspira Jules Verne a escrever o seu romance de aventuras *Cinq semaines en ballon*. Foi criada a *Société d'encouragement de la navigation aérienne au moyen du plus lourd que l'air*, tendo com Nadar como presidente e Jules Verne como secretário. Em 1863, o fotógrafo publicará o *Manifeste de l'autolocomotion aérienne*. Continuou apaixonado pelo balonismo até sofrer um terrível acidente, que lesionou gravemente a mulher e alguns amigos, quando uma rajada de vento levou o *Géant* a cair no solo.



Le Droit au vol, J. Hetzel, 1865.

Auto-retrato, como balonista.

Exposições

Nadar, la Norme et le caprice, até ao dia 7 de Novembro de 2010. Château de Tours. Exposition organisée par le Jeu de Paume.

Bibliografia

André Barret. *Nadar. 50 photographies de ses illustres contemporains*. Julliard, 1994.

Nadar. *Quand j'étais photographe*. Editions du Seuil, 1994.

Roubert, Paul-Louis. *Public Moderne et la photographie. Édition commentée*. In: *Études Photographiques nº VI*. Paris. Société Française de Photographie, 1999.

Roland Barthes. *A Câmara Clara*. Edições 70. Colecção: Obras de Roland Barthes. 2010 (Reimpressão). Derradeira de Roland Barthes, a *Câmara Clara* é uma reflexão sobre a imagem fotográfica – expressa, aliás, no próprio subtítulo, «nota sobre a fotografia»; mas é também uma meditação sobre a vida e a morte.

As sombras que as coisas fazem. Recordando Lázló Moholy-Nagy

Os leitores dos Cadernos de Tipografia e Design já tiveram a oportunidade de travar conhecimento com importantes protagonistas da vanguarda dos anos 20 e 30, com artistas como Jan Tschichold (CDT 9/2008), Herbert Bayer, Josef Albers e Joos Schmidt (CDT 4/2006).
Nesta edição, apresentamos um retrato do artista multifacetado que foi Lázló Moholy-Nagy. Conhecido pelos seus fotogramas, pelas suas edições tipográficas, pelos seu design gráfico e pelas suas inspiradoras publicações. Apontamentos de Paulo Heitlinger.

Para Moholy-Nagy (1895 – 1946) não existiam divisões nas artes e nas tecnologias; deambulou entre a Pintura, a Fotografia, a Escultura, a Escenografia e a Tipografia. A sua visão ecleticamente global foi um contributo fundamental em duas das mais importantes escolas de artes visuais do século XX: a Bauhaus em Weimar / Dessau e o Chicago Institute of Design. Artista multifacetado, Moholy-Nagy fez uma óptima e vigorosa Tipografia e Design gráfico, praticou uma humorística técnica de fotocolagem e re-inventou o fotograma, usando interferências artísticas na impressão das foto–grafias elementares que esta prática permite. Como se absteve de qualquer tomada de posição política, passou a ser um «artista exemplar», muito ao gosto dos *culture managers* da actualidade, facto pelo qual tem sido premiado com várias grandes exposições nos últimos anos. Presentemente, Nagy está no mais pleno revivalismo. Está ... em moda.

Embora a sua vida profissional como docente, publicista, designer gráfico e artista de publicidade tenha sido bastante mais notória do que a sua produção artística, as exposições que lhe têm sido dedicadas abordam quase exclusivamente a vertente da fotografia artística. Mas não será heresia afirmar que

Lucia Moholy (1894 – 1989). Retrato de László Moholy-Nagy. Dessau, 1926. O artista usava na Bauhaus uma espécie de fato-macaco, cor-de-laranja, para enfatizar – de forma elegante e em pose mundana – a sua condição de «artista-operário».

Moholy-Nagy ficará sempre em segundo plano ao lado de artistas da sua época como El Lissitzky, de fotógrafos como Alfred Renger-Patsch ou de tipógrafos como Jan Tschichold.

A László Moholy-Nagy (pronuncie: láje-ló mó-hó-linádje), um verdadeiro cidadão do mundo, calhou nascer na Hungria, no seio de uma família judaica. A partir de 1913 estudou Direito em Budapeste, mas em 1915 alistou-se no exército. Mandado para a frente, seria gravemente ferido em 1917.

Seguindo a sua vocação de artista, já tinha realizado alguns trabalhos de pintura e de desenho, influenciados pela corrente expressionista. Em 1918 junta-se a uma comunidade de artistas de vanguarda e tenta filiar-se no movimento comunista húngaro, porém foi recusado – por ser considerado burguês. Deste modo não teve participação activa, mas foi simpatizante da República Soviética Húngara, surgida após o colapso do Império Austro-Húngaro. Este grupo de soviétes teve uma vida curta, que terminou com a ocupação romena de Budapeste.

Em 1919 muda-se para Viena. Aqui associa-se aos artistas exilados em torno do jornal *Ma* (Hoje), liderado por Lajos Kassák – escritor, teórico vanguardista e importante activista na República Soviética Húngara. Neste curto período, Moholy-Nagy assimila influências do Cubismo de Lajos Tihanyi e Sándor Bortnyik.

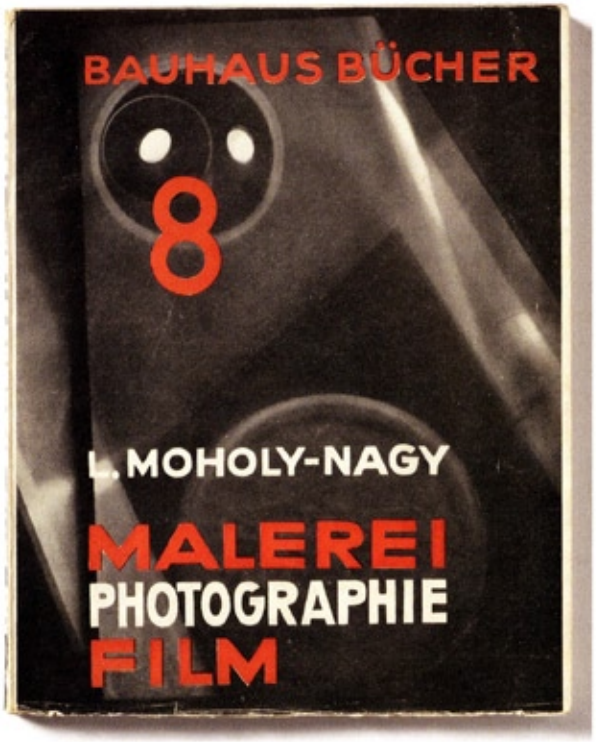
Moholy-Nagy não gosta de Viena. Chega a Berlim na Primavera de 1920. Nesta enorme metrópole, pólo de confluência de todos os fluxos intelectuais e artísticos, realiza a sua primeira exposição individual, em 1922, na galeria *Der Sturm*.

Um ano antes, em 1921, tinha-se casado com Lucia Schultz, que exerceu forte influência na sua aprendizagem da Fotografia.

Lucia Moholy (1894 – 1989). Retrato de László Moholy-Nagy, 1925-26. Impressão em gelatina de sais de prata, depois de 1928. 25.6 x 20 cm.

Docente na Bauhaus

Já em 1923 foi chamado por Walter Gropius para docente na Bauhaus, onde leccionou entre 1923 e 1928. Dirigiu a Oficina de Metal, mais tarde a Oficina de Impressão/Publicidade e também o Curso Preliminar, o *Vorkurs*. Este preliminar era um curso obrigatório de formação fundamental que devia dar ao estudante uma qualificação básica, eliminando quais-



Malerei, Photographie, Film (Pintura, Fotografia, Cinema)

O *bauhausbuch* que acompanhou a primeira exposição da Bauhaus, realizada em Weimar em 1923, continha o ensaio-manifesto de Lázló Moholy-Nagy intitulado *die neue typographie*. Alguns excertos:

«A Tipografia é uma ferramenta de comunicação. Deve ser comunicação na sua forma mais intensa. O ênfase deve estar na clareza absoluta, pois é isto que distingue o carácter de nossa escrita das formas pictográficas usadas em tempos ancestrais. [...]

Legibilidade! A comunicação não pode nunca ser moldada por qualquer estética a priori. As letras não podem ser forçadas num molde préconcebido, por exemplo, ao quadrado.

A imagem impressa deve corresponder ao conteúdo obedecendo a leis ópticas e psicológicas específicas, o que exige formas típicas. A essência e o propósito da impressão requer o uso ilimitado de todas as direcções (portanto não só da articulação horizontal).

Usamos todos os tipos, tamanhos, formas geométricas, cores, etc. Queremos criar uma nova linguagem para a Tipografia, cuja flexibilidade, variabilidade e frescura sejam exclusivamente ditadas pela lei interna da expressão e do efeito visual.

O mais importante aspecto da Tipografia contemporânea é o uso de técnicas de fotolito, a produção mecanizada de impressões fotográficas de todos os tamanhos. [...]

A objectividade da fotografia liberta o leitor receptivo da necessidade de se apoiar nas idiossincrasias do autor – e o força-o a formar sua própria opinião.

É seguro predizer que a crescente documentação pela fotografia levará, num futuro próximo, à substituição da literatura pelo cinema. [...]

Uma mudança igualmente decisiva na imagem tipográfica ocorrerá nos cartazes, assim que a fotografia tenha substituído o cartaz pintado. [...]

Através do uso profissional da câmara e de todas as técnicas fotográficas, como o retoque, a montagem, a superimposição, a distorção, a ampliação, etc., em combinação com a linha tipográfica liberta, a efectividade dos cartazes pode ser imensamente ampliada.

O novo cartaz apoia-se na fotografia, que é a nova narrativa da civilização, combinando com o impacto de novos tipos e efeitos de cores brilhantes, dependendo da intensidade desejada para a mensagem.

A *nova tipografia* é a experiência simultânea da visão e da comunicação.»

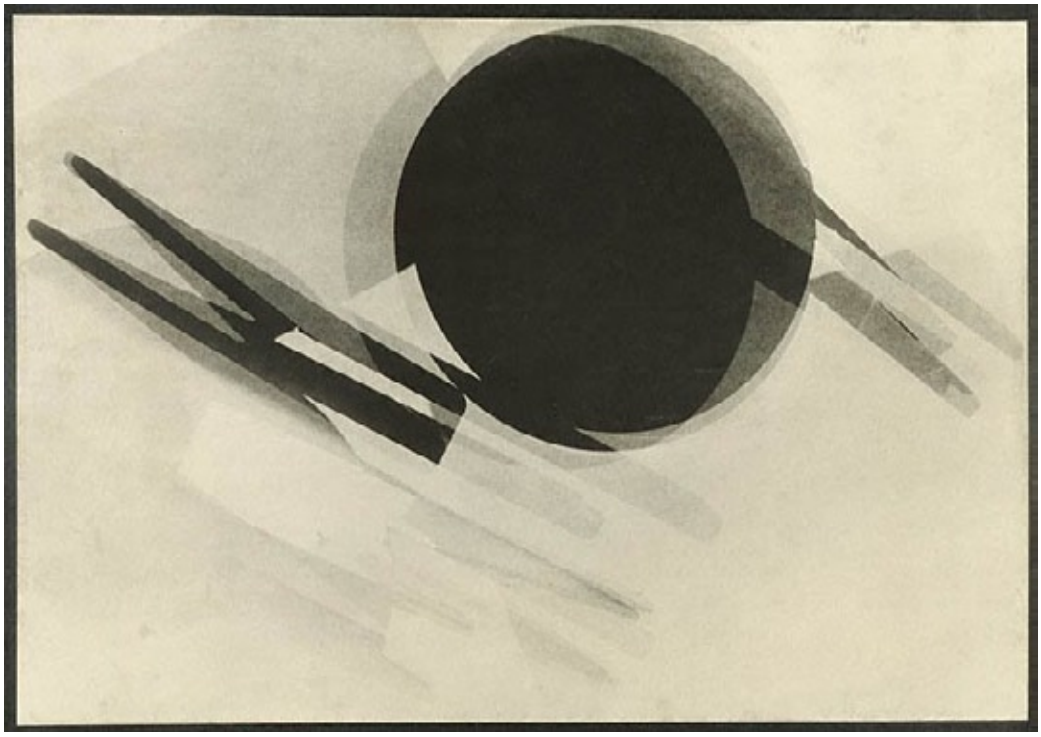
quer preconceitos, para que este pudesse transcender o individualismo artístico quando começasse os seus processos criativos. Nagy leccionou a aplicação de materiais e a avaliação do espaço.

No período Bauhaus, realizou trabalhos de Pintura abstracta, de Tipografia e de Fotografia – embora que nunca tivesse sido responsável pelas aulas de Fotografia. Moholy-Nagy escreve dois livros. Um foi *Malerei, Photographie, Film* (Pintura, Fotografia, Cinema); o outro que também integrou as publicações da Bauhaus foi *Von Material zu Architektur* (München, Editora Albert Langen, 1929).

Do Material à Arquitectura foi escrito em 1928; neste livro, Moholy-Nagy, além de expor o núcleo central das suas concepções sobre o uso da luz, do movimento, da fotografia e do cinema, ensina como usar diferentes materiais, explica as ferramentas e as máquinas necessárias para a elaboração artística e arquitectónica. O livro foi publicado em inglês, em várias edições, com o título *The New Vision)*.

Moholy-Nagy foi o editor do departamento de Arte e Fotografia da revista de vanguarda europeia *International Revue i 10*, de 1927 até 1929.

Levou a cabo numerosas experiências fotográficas. Inventou novas formas de fazer fotogramas – a pura «grafia da luz» –, ao mesmo tempo em que o surrealista norte-americano Man Ray começou a produzir em Paris os seus *rayogramas*.



László Moholy-Nagy «Fotograma nr.1 - O Espelho». Negativo realizado em 1922-1923; a impressão foi feita cerca de 1928.

Moholy-Nagy, que fará fotogramas[1] quase até ao final da sua vida, fá-los com todo o tipo de objectos. Man Ray preferia usar objectos com contornos bem definidos (pregos, chaves, vidros, etc.). Enquanto que Ray, fiel ao mantra surrealista, tratava de «indagar o enigmático, o inquietante, o insólito», e de «criar uma aura para o habitual», para Moholy-Nagy o essencial estava na composição formal, no jogo com intensidades luminosas, com imagens desfocadas, insinuando na imagem camadas tridimensionais, sempre apostando no «milagre óptico do branco e do negro», que devia surgir através da «radiação imaterial da luz»; não precisava de aludir aos significados ocultos tão típicos das piruetas intelectuais dos Surrealistas.

Para ele, um «fotograma» era a impressão directa, com todos os claros e todas as sombras, distorções e deformações provocadas por objectos colocados sobre um papel foto-sensível. Usava a técnica do fotograma como um instrumento para estudar os fenómenos luminosos. Explorava os efeitos de reflexão e refracção, os contrastes fortes, mas também as subtis gradações

Moholy-Nagy. Fotograma, 1922. gelatin silver print, 37.2 x 27.3 cm.

1 Nagy tem sido creditado como sendo «inventor do fotograma». Nada mais errado. Fotogramas já tinham sido feitos pelo pioneiro da Fotografia William Henry Fox Talbot, por Mathew Carey Lea (*Photogenic Drawings of Plants*) e por Anna Atkins.

de cinzentos fixados no papel fotosensível. Os objectos colocados sobre o papel eram «modeladores de luz». Outros fotógrafos de vanguarda, como o soviético Rodchenko e o alemão Renger-Patzsch, chegaram a criticar o experimentalismo de Moholy-Nagy como uma atitude esteticista, sem compromisso com questões sociais.

As fotomontagens são regidas pela mesma atitude experimentalista; para obter a matéria-prima para as suas *collages*, Moholy-Nagy foi buscar fotografias às mais diversas proveniências: catálogos, revistas ilustradas, cartazes políticos, etc, etc. A fotografia (no sentido mais convencional do termo) de Nagy não alcançou nunca a qualidade que outros contemporâneos seus atingiram.

László Moholy-Nagy. Komposition A 19, 1927. Pintura a óleo sobre tela, 830 x 990 mm.

Publicista na Bauhaus

Nagy foi um dos grandes impulsionadores das actividades editoriais e publicistas da Bauhaus. Nas publicações que pôs em marcha nesta escola, merece especial destaque a série *bauhausbücher* (literalmente: livros da bauhaus), 8 livros publicados até 1925 (de um total de 14 editados até 1930) revelando nestas concepções um amadurecimento da sua linguagem gráfica, que tinha ensaiado pelo experimentalismo.

die neue typographie foi o título programático de um artigo escrito por Moholy-Nagy, publicado em 1923 num *bauhausbuch*; um artigo que articulou ideias essenciais deste novo movimento. Pouco depois, Jan Tschichold faz ressonância às teses de Moholy-Nagy, ampliando a sua divulgação.

Graças à estudada intencionalidade e devido às referências neoplasticistas e construtivistas – as idéias que imperavam nos movimentos afins –, a obra publicista de Moholy-Nagy está entre os primeiros exemplos da implementação comercial da *nova tipografia* e demonstra um certo distanciamento das composições tipográficas futuristas, dadaístas e surrealistas.

Mais do que manifestos idealistas, os *livros da bauhaus* e as subsequentes obras publicadas pela Oficina de Impressão / Curso de

Moholy-Nagy. Fotograma, cerca de 1940. gelatin silver print, 40.5 x 50.4 cm.

Publicidade da Bauhaus constituiram um elo importante no relacionamento desta instituição com o mundo «lá fora».

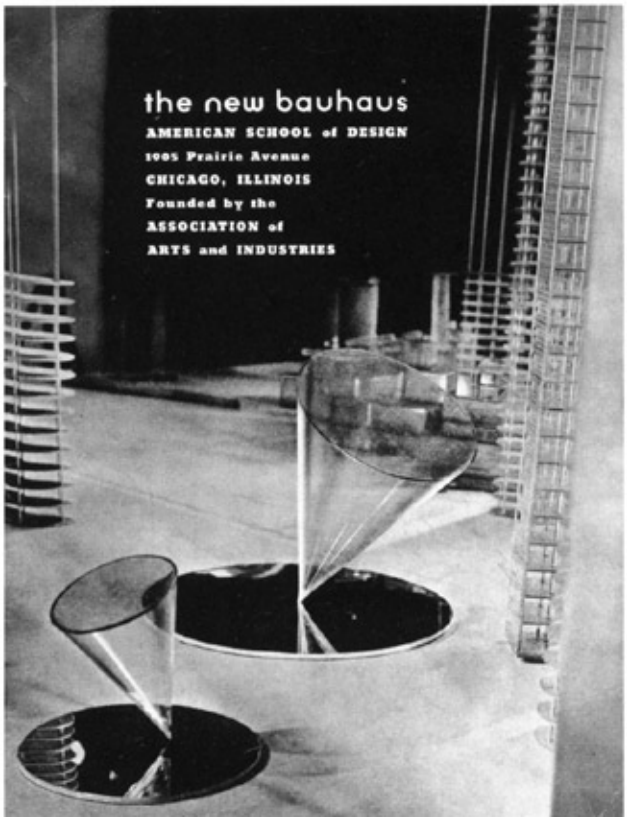
Designer gráfico freelancer

Depois de sair da Bauhaus, entre 1928 e 1934, Moholy-Nagy dirigiu um gabinete de Design gráfico em Berlim. Em 1933 iniciou uma cooperação com o gabinete de publicidade da empresa de Jena Glaswerk Schott & Gen. De 1933 até 1937, criou uma campanha publicitária original para a colecção de vidros domésticos concebida por Wilhelm Wagenfeld para a Schott & Gen. Trabalhou em filmes experimentais e fez projectos para a Ópera Kroll e para o teatro de Erwin Piscator.

Em 1929, participou na grande exposição do Deutscher Werkbund [1] intitulada *Film und Foto*, onde apresenta nada menos que 97 fotografias, foto-objectos e fotogramas. [2]

Se bem que muitas atitudes e tomadas de posição de Moholy-Nagy foram de cariz tendencialmente emancipatório, o artista nunca «sujou as mãos» com a participação em programas ou publicações afins ao Partido Comunista alemão ou a outras organizações progressistas – como o fez, por exemplo, John Heartfield, com as suas famosas fotomontagens políticas. Moholy-

Moholy-Nagy desenhou a capa do primeiro número da revista «die neue linie», que estreou em Setembro de 1929.
Uma forma precoce do que mais tarde seria designado «lifestyle magazine», orientada para públicos cultos, com elevado poder de compra. A imgaem da capa é uma fotomontagem de MN.



1 O Deutscher Werkbund foi uma importante associação de industriais, artistas e publicitários, fundada em Munique. O seu objectivo era melhorar o trabalho profissional e a qualidade dos produtos alemães mediante a educação e a propaganda, e através da acção conjunta da indústria e do artesanato. O Deutscher Werkbund, um agrupamento de vontades fundado em 1907, servia para incentivar as relações entre os artistas, os artesãos qualificados e a indústria. Esta «Vereinigung von Künstlern, Architekten, Unternehmern und Sachverständigen» teve como sócios fundadores 12 empresas e 12 pessoas - Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg e Fritz Schumacher.

2 «Die Stuttgarter Ausstellung des Deutschen Werkbundes „Film und Foto“ – eine reduzierte Auswahl wurde auch in Berlin, München, Wien und an anderen Orten gezeigt – propagierte die „neusachliche Fotografie“, wie sie damals in Anlehnung an der Malerei genannt wurde, als internationale Erscheinung und versammelte rund 1.200 Werke von etwa 200 Bildautoren, darunter die wesentlichen Exponenten der ‘neuen Richtung’.» Tim Stahrl. *Moderne*.

Nagy, que, muito à semelhança de Herbert Bayer, sempre cultivou a imagem do intelectual elegante, burguês e cosmopolita, evitou sempre uma tomada de partido directa e aberta, quando a grande polarização entre o Nazismo e o Comunismo tornou quase inevitável que todos definissem as suas posições [1].

Na década de 30 realizou uma série de *Moduladores Espaciais*, objectos que são uma das primeiras manifestações do que mais tarde viria a ser chamado «arte cinética».

Em 1934, emigrou para Amsterdão, seguindo depois para Londres, onde trabalha como designer gráfico; dessa época conhecemos alguns cartazes que fez para a London Transport. Os britânicos, que acolhem Moholy-Nagy friamente, perdem uma grande oportunidade de guardar no seu país um dos mais criativos designers da época, pois o artista fez poucos trabalhos publicitários e fotográficos durante o período londrino[2]. Concebeu a publicidade para a empresa de Jack Pritchard, que fabricava móveis modernistas, a Isokon Furniture Company. E trabalhou para uma companhia britânica de aviação.

Em 1936, regressou uma última vez a Berlim, no intuito de filmar recções do público que assistia aos Jogos Olímpicos. Encontrou um antigo estudante, que vestia agora o uniforme da SS. Moholy-Nagy abandonou de seguida a capital alemã. As suas obras começaram a ser retiradas de galerias de arte em Essen, Hannover e Mannheim, etiquetadas pelos nazis como «arte degenerada».

Moholy-Nagy. Estudo com alfinetes e fitas, 1937-38. Impressão a cores, pelo processo Vivex, 34.9 x 26.5 cm.

A new bauhaus

Um grupo de industriais norte-americanos, reunidos na *Association of Arts and Industries*, decide fundar em Chicago, no ano de 1937, uma escola de Design. Walter Paepcke, *chairman* da Container Corporation of America, chama Moholy-Nagy para dirigi-la. Esta instituição, a *New Bauhaus*, virá depois a ser designada *School of Design* e, mais tarde, *Institute of Design*. Na *New Bauhaus*, Nagy aplicou os conceitos e métodos pedagógicos postos em prática na Bauhaus de Weimar e Dessau. Sybil Moholy-Nagy, a segunda esposa de Moholy-Nagy, foi a sua parceira na gestão das escolas em Chicago. Em 1944, a *New Bauhaus* tornou-se *Institute of Design*, e este foi, em 1949, integrado no Illinois Institute of Technology.

Nesta etapa americana, moldou pequenas esculturas em acrílico e concentrou-se novamente na pintura abstracta, a partir de 1944. Nesta fase cria o *Double Loop*. Morre em Chicago, vitimado pela leucemia, em

1 «He was certainly a leftist, but not in an absolute political sense. Also later, when he thought it was possible to transform society through modern technology and culture, in fact, he was a rather an utopian than a proponent of political realism. He was more gifted for creation than for destruction.» Krisztina Passuth.

2 «He was the most inventive and engaging of all the Bauhaus artists, galvanising the movement to ever-greater heights. What a shame Britain never embraced László Moholy-Nagy when he fled the Nazis in the 1930s.» Fiona MacCarthy, The Guardian.

1946. A sua obra *Visions of Motion* foi publicada postumamente, em 1947[1].

Ainda sobre fotogramas e fotomontagens

Na década de 1920–1930, dois novos meios foram alvo de múltiplas experimentações e especulações: a Fotografia e o Cinema. A Fotografia, já solidamente estabelecida em termos comerciais e firmemente integrada em publicações como as revistas ilustradas, foi abordada com novos olhos, com diferentes propósitos – ou como sendo um meio de genuína expressão artística, ou como veículo de representação documental, ou ainda como suporte de propaganda política. Na Alemanha tem-se frequentemente usado o termo *Neues Sehen («Nova Visão»)* para caracterizar este período, repleto de inovações.

Moholy-Nagy mostrou-se muito mais interessado na Fotografia experimental do que na sua utilização para o *Agitprop*, a agitação política. Contudo, praticou a sua inclusão em layouts de revistas, por exemplo no magazine ilustrado alemão *die neue linie*, que dirigiu como director de arte, em parceria com Herbert Bayer.

Destacava a «qualidade criativa» da Fotografia quando explorava as suas possibilidades técnicas, e não como mera extensão dos modos de representação tradicionais do desenho e da pintura. Em primeiro lugar, a liberdade de experimentar:

«O inimigo da Fotografia é a convenção, as regras fixas de 'como fazer'. A salvação da Fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias preconcebidas sobre a Fotografia, não acredita que seja apenas como é conhecida hoje, exacta repetição e representação da visão habitual. Ele não pensa que os erros fotográficos devam ser evitados (...). Ele ousa dar o nome de 'fotografia' a todos os resultados que possam ser alcançados com uma câmara, ou sem ela, todos os resultados obtidos com meios fotossensíveis químicos, expostos à luz, ao calor, ao frio, à pressão, etc.»

Construction AL6, 1933-34. Óleo sobre alumínio.

Explicou ainda: «Na Fotografia que se fez anteriormente, o facto de que uma superfície sensível à luz, quimicamente preparada (vidro, metal, papel, celulóide, etc), é um dos elementos básicos do processo fotográfico, foi completamente negligenciado. Esta superfície nunca foi relacionada com outra coisa que não fosse a câmara obscura, obedecendo às leis da perspectiva para fixar (reproduzir) objectos individuais no seu carácter especial de reflectores ou absorvedores da luz.

Tão pouco foram consciente ou suficientemente exploradas

1 «Asked to identify a single work that epitomizes his achievement, that represents the sum of his imagination and intelligence, I would choose, without intending to deprecate anything else, not a work of primarily visual art but the big book written in Chicago.» Richard Kostelanetz, crítico de arte norte-americano.

Leuk 5, 1946
oil and pencil on canvas
30 1/4 x 38 in. (76.9 x 96.5 cm.) Smithsonian American Art Museum

as potencialidades destas combinações. Pois se houvesse a consciência deste potencial, teria sido possível, com a ajuda da câmara fotográfica, tornar visíveis existências que não podem ser percebidas por nosso instrumento óptico, o olho [...]

Por outro lado, temos usado as capacidades da câmara num segundo sentido. Isto é aparente nas chamadas fotografias 'erradas': a visão de cima, de baixo, a visão oblíqua, que hoje desconcerta as pessoas, que as entendem como fotos acidentais.

O segredo do seu efeito é que a câmara reproduz a imagem puramente óptica e assim apresenta as verdadeiras distorções, enquanto o olho, junto com a experiência intelectual, complementa o fenómeno percebido através de associações...[...] Assim, na fotografia, temos a mais confiável ajuda para o começo de uma visão objectiva.»

Nagy levou a cabo uma importante prática experimental; no entanto, nem os mais entusiastas louvores à sua obra nos devem fazer abdicar de uma apreciação crítica das suas imagens. Mesmo uma análise menos profunda nos levará a constatar que, ao lado de obras de convincente estética e invenção, encontramos outras que nos surpreendem negativamente pela sua banalidade e trivialidade.

Os mercadores de arte, interessados na comercialização da maior quantidade possível do legado do artista, tem evitado separar o trigo do joio. Os que organizam exposições, jogam o mesmo jogo. Os que publicam livros e catálogos, igualmente participam em apagar critérios válidos de apreciação crítica. O que resta, é o *Moholy-Nagy Big Show*.

A obra de Moholy-Nagy está representada em numerosos museus. Entre os museus norte-americanos mais importantes: Museum of Modern Art, Metropolitan Museum of Art, Guggenheim - New York, Paul Getty Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago, George Eastman House, Harvard Art Museum e Norton Simon Museum.

Em 2006, a Tate Modern em Londres realizou a exposição *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*, relacionando dois artistas, que, no fundo, nada tiveram em comum – além de terem sido docentes na Bauhaus, claro.

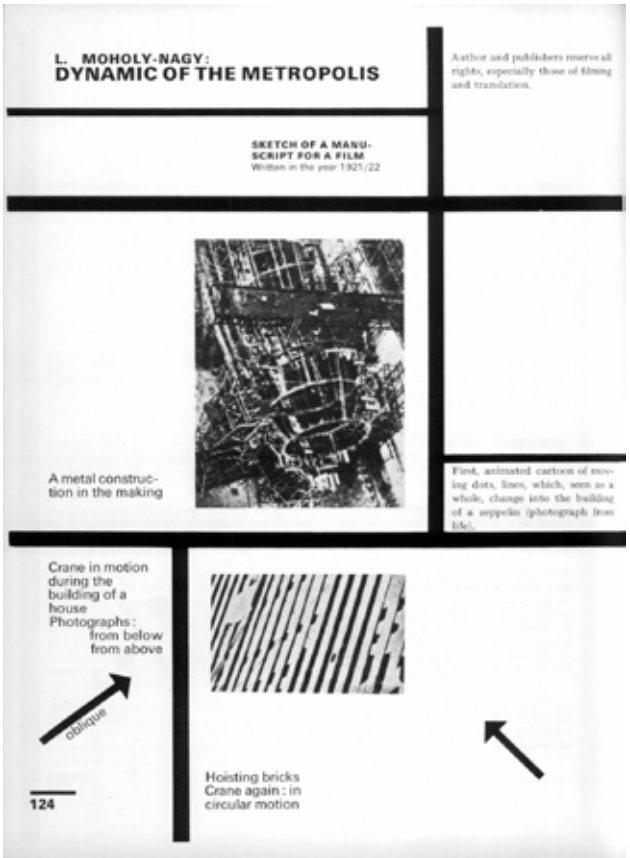
Em 2009-2010 realizou-se a mostra retrospectiva *László Moholy Nagy – Rückblick und Synopsis*. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main.

De Fevereiro a Maio de 2010: *Moholy-Nagy: An Education of the Senses*. Loyola University Museum of Art, Chicago, Illinois.

Junho – Agosto de 2010. László Moholy-Nagy: The Art of Light, Circulo de Bellas Artes. Madrid.

De Agosto a Outubro de 2010: *Von Kunst zu Leben: Ungarn am Bauhaus* (From Art to Life: Hungarians at the Bauhaus). János Pannonicus Museum. Pécs, Hungria.

Novembro de 2010 a Janeiro de 2011: *László Moholy-Nagy: The Art of Light*, Martin-Gropius-Bau. Berlim.



Bibliografia Moholy-Nagy e Fotogramas

Lloyd C. Engelbrecht. *Moholy-Nagy: Mentor to Modernism*. The Flying Trapeze Press. 2009. www.flyingtrapezepress.com

Sibyl Moholy-Nagy. *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*. Cambridge: The MIT Press. 1969.

Floris M. Neusüss. *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. DuMont. Köln. 1990.

Thomas Maschke/Thomas Heinemann. *Fotografieren ohne Kamera. Fotogramme - der direkte Weg zu außergewöhnlichen Bildern*. Augustus Verlag, Augsburgo, 1998.

Terry Suhre, editor. *Moholy-Nagy: a New Vision for Chicago*. Chicago. University of Illinois Press and the Illinois State Museum. 1990.

Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (ed.). *László Moholy-Nagy, Retrospektive*. Esta publicação mostra mais de 170 obras, de 1919 até 1946. Mit einem Vorwort von Max Hollein und Texten von Ulrike Gärtner, Kai-Uwe Hemken, Gerald Köhler, Herbert Molderings, Ingrid Pfeiffer und Joyce Tsai. Deutsche Ausgabe, 192 Seiten, 220 farbige Abbildungen, Prestel Verlag, München, 2009.

Jürgen Wilde, *Die neue Sicht der Dinge. Aufbruch der Fotografie zu einer Kunstform*. In: *Die neue Sicht der Dinge. Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren*. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle und Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Hamburg, Lübeck 1995.

Renate Heye, Floris M. Neusüss. *Catalogue Raisonne: Moholy-Nagy - The Photograms*. Verlag Hatje Cantz, Ostfildern. 312 páginas, 616 imagens. 80,20 Euro.

Fiedler, Jeannine. *Fotografie am Bauhaus*. Berlin, 1990.

Haus, Andreas, Frizot, Michel. *Stilfiguren, Das Neue Sehen und die Fotografie*. In: Michel Frizot (ed.). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln, 1998.

Designing is not a profession but an attitude.

Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, 1947, página 42.

Design has many connotations. It is the organization of materials and processes in the most productive, economic way, in a harmonious balance of all elements necessary for a certain function.

It is not a matter of façade, of mere external appearance; rather it is the essence of products and institutions, penetrating and comprehensive.

Designing is a complex and intricate task. It is integration of technological, social and economic requirements, biological necessities, and the psychophysical effects of materials, shape, color, volume, and space: thinking in relationships.

The designer must see the periphery as well as the core, the immediate and the ultimate, at least in the biological sense. He must anchor his special job in the complex whole. The designer must be trained not only in the use of materials and various skills, but also in appreciation of organic functions and planning. He must know that design is indivisible, that the internal and external characteristics of a dish, a chair, a table, a machine, painting, sculpture are not to be separated.

The idea of design and the profession of the designer has to be transformed from the notion of a specialist function into a generally valid attitude of resourcefulness and inventiveness which allows projects to be seen not in isolation but in relationship with the need of the individual and the community. One cannot simply lift out any subject matter from the complexity of life and try to handle it as an independent unit.

There is design in organization of emotional experiences, in family life, in labor relations, in city planning, in working together as civilized human beings. Ultimately all problems of design merge into one great problem: 'design for life'.

In a healthy society this design for life will encourage every profession and vocation to play its part since

Praticar design não é uma profissão, é uma atitude.

Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, edição de 1947.

O Design tem muitas conotações. É a organização de materiais e processos do modo mais produtivo e económico, num equilíbrio harmonioso de todos os elementos necessários para obter uma determinada função.

Não é uma questão de fachada ou de mera aparência externa; é sim a essência, tanto de produtos, como de instituições; essência penetradora e abrangente.

Praticar design é uma tarefa complicada e complexa. Significa integrar requisitos tecnológicos, sociais e económicos, necessidades biológicas e os efeitos psicológicos dos materiais, das formas, das cores, dos volumes e dos espaços: pensando em relações e afinidades.

O designer deve saber ver tanto o periférico como o cerne, o imediato e o definitivo, pelo menos no sentido biológico. Deve ancorar o seu trabalho particular num total complexo. O designer deve ser treinado não apenas no uso dos materiais e para obter várias competências, mas também deve ser treinado a apreciar funções orgânicas e o planeamento. Deve saber que o design é indivisível, que as características internas e externas de uma tigela, cadeira, mesa, máquina, pintura ou escultura nunca devem ser separadas.

A idéia do design e da profissão de designer como especialista deve ser transformada numa atitude generalista, de uma inventividade tal que permita que os projectos não sejam vistos isoladamente, mas em relação com as necessidades dos indivíduos e da comunidade. Não devemos arrancar qualquer assunto da complexidade da vida, tentando resolvê-lo como uma unidade independente.

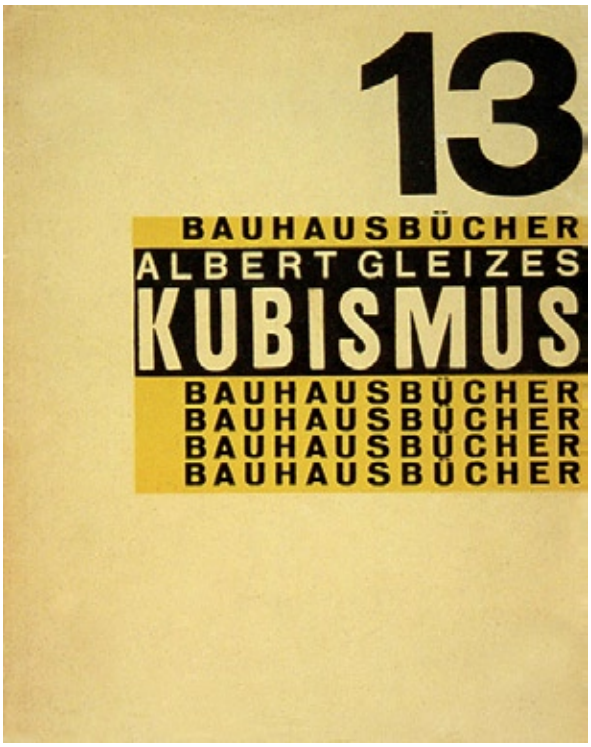
Existe design na organização das experiências emocionais, na vida familiar, nas relações laborais, no planeamento urbano, no trabalho conjunto de seres humanos civilizados. Ultimamente, todos os problemas do design fundem-se num único grande problema: «o design para a vida».

the degree of relatedness in all their work gives to any civilization its quality.

This implies that it is desirable that everyone should solve his special task with the wide scope of a true "designer" with the new urge to integrated relationships. It further implies that there is no hierarchy of the arts, painting, photography, music, poetry, sculpture, architecture, nor of any other fields such as industrial design. They are equally valid departures toward the fusion of function and content in 'design.'

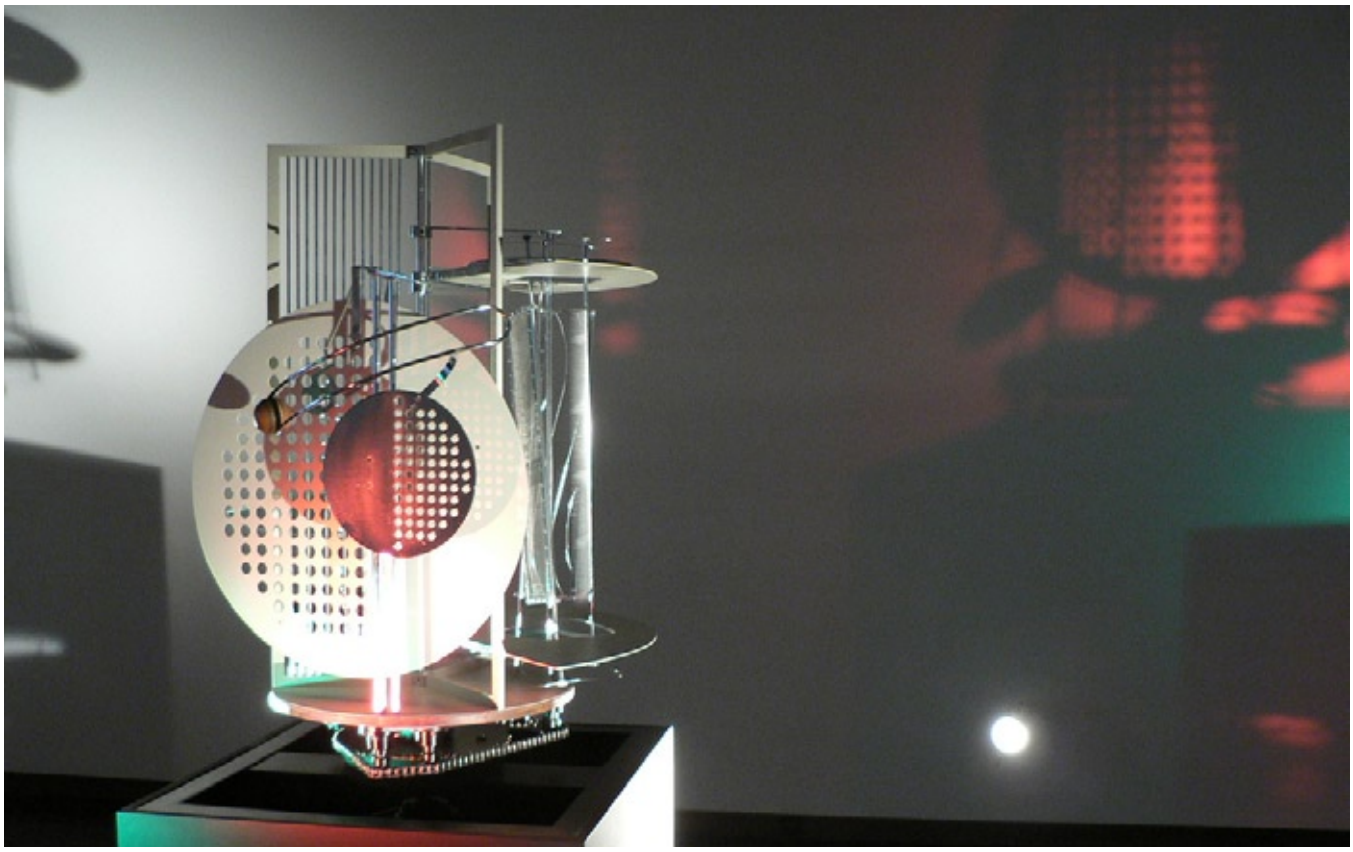
Numa sociedade saudável, esse design para a vida irá encorajar todas as profissões e vocações a contribuírem com a sua parte, já que o grau de inter-relação em todos os trabalhos dá qualidade a qualquer civilização.

Isto implica que é desejável que todos resolvam as suas tarefas específicas com a visão ampla de um verdadeiro «designer», tendo em mira relações integradas. Também implica a não-existência de hierarquias entre as artes – pintura, fotografia, música, poesia, escultura, arquitectura, ou qualquer outra área, como, por exemplo, o desenho industrial. Todos são pontos de partida válidos, rumo à fusão da função e do conteúdo no «design».



O *bauhausbuch nr. 13* foi devotado ao Cubismo.
50 Jahre Bauhaus foi uma memorável exposição, realizada em Estugarda em 1969, que levou a Bauhaus e o seu leque de ideologias às gerações do pós-guerra. Na conjuntura desta mostra, foram lançadas no comércio pela primeira vez reedições de móveis da Bauhaus, que até hoje marcam a imagem material desta instituição.
Em 2009, a Bauhaus comemorou 90 anos de existência. Exposições em Weimar, Dessau, Berlim e Nova Iorque relembraram a instituição que foi e que continua a ser extremamente influente, que contribuiu de maneira decisiva para a divulgação internacional do Modernismo na Arquitectura, na Fotografia, na Tipografia e no Design.

- Walter Gropius, Internationale Architektur, Bauhausbücher 1, München 1925.
- Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch. Bauhausbücher 2, München 1925.
- Adolf Meyer, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar. Bauhausbücher 3, München, 1925.
- Oskar Schlemmer, Die Bühne im Bauhaus, Bauhausbücher 4, München 1925.
- Piet Mondrian, Neue Gestaltung. Neoplastizismus, Bauhausbücher 5, Eschwege 1925.
- Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Bauhausbücher 6, München 1924.
- Walter Gropius, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstaetten, Bauhausbücher 7, München, 1925.
- Lázló Moholy-Nagy, Malerei. Fotografie. Film. Bauhausbücher 8, München, 1925.
- Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bauhausbücher 9, München, 1926.
- Jan Peter Oud, Holländische Architektur, Bauhausbücher 10, München, 1926.
- Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, Bauhausbücher 11, München, 1927.
- Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau. Bauhausbücher 12.
- Albert Gleizes, Kubismus. Bauhausbücher 13, München, 1928.
- Laszlo Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, 1929.



Light Space Modulator, 1930.

Moholy-Nagy
Eifersucht (Ciúme), 1927.
Collage com elementos fotográficos/ fotomecânicos e desenhos. 63.8 x 56.1 cm.

Conhece as *Latines*?

A intensa energia criativa do século XIX, impulsionada pelas exigências da recém-nascida Publicidade e favorecida pela possibilidade de usar novos suportes e novos formatos de papel, deixou marcas indeléveis na Tipografia. Não só foram criados os tipos sem-serifa e os chamados *Egípcios*, como também apareceu um estilo de letras romanas serifadas que levou o nome de *Latines* e que se reconhece facilmente por exibir serifas de forma triangular.

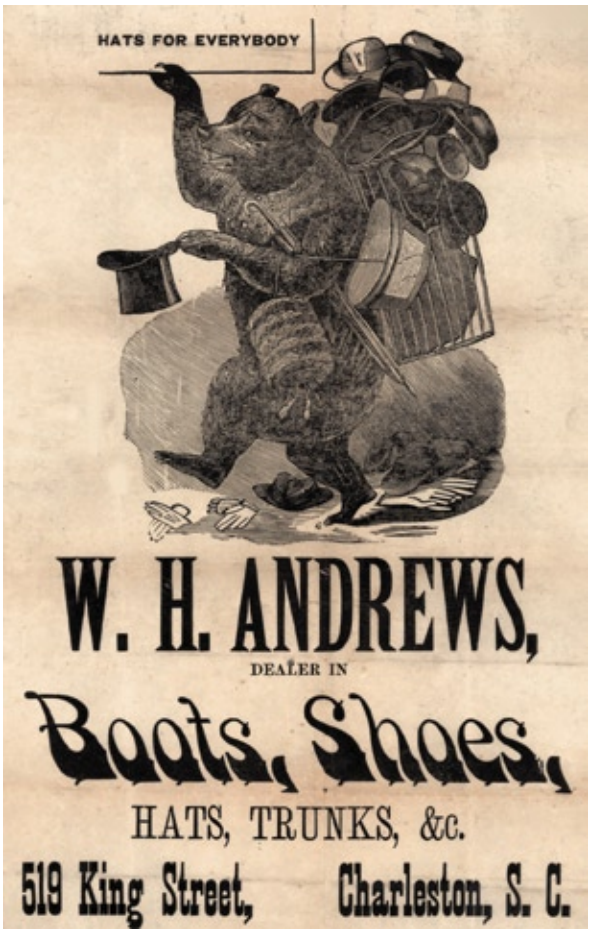
Estas *Latines* são um modelo eloquente para servir de exemplo a todas as transformações, deformações, distorções e aberrações que as formas da Romana clássica têm sofrido nos últimos duzentos anos.

Nas últimas décadas, este estilo de letra tem sido objecto de vários revivalismos. A Latin Wide (em cima) teve a sua origem na fundição britânica Stephenson, Blake & Co., que começou a operar em Sheffield no ano de 1818; é publicada, entre outros, pela URW. A fonte Spike foi desenhada por David Vereschagin, em 1997, e é comercializada pela Quadrat Communications.

A fonte Birch foi desenhada por Kim Buker Chansler, em 1990; baseia-se em tipos de madeira publicados em 1879 num livro de espécimens tipográficos de William Page. A fonte Neggro, de cor bem negra, com uma expressão algo agressiva, foi desenhada por František Štorm, inspirado nas Latines da Stephenson, Blake & Co., evocando a atmosfera desse período.

Da Monotype conhecemos uma Latin Condensed; do type designer David Quay temos uma Latino Elongated, desenhada em 1988. A família de fontes Matrix, da Emigré, já tem estatuto de culto; foi desenhada por Zuzana Licko em 1992; as serifas são estritamente triangulares, em todas as divertidas variantes.

Na década de 1980, o typeface designer Mark Jamra foi encarregado de desenhar uma fonte para uso contemporâneo, baseado nas *Latines*. O resultado foi a Latienne (Regular, Itálico, Swash, Bold), com um leque de aplicações bastante mais amplo que as originais Latines, que eram usadas quase exclusivamente em títulos de cartazes publicitários. Publicada em 1991, a Latienne tornou-se uma das fontes preferidas por desenhadores de logótipos e de embalagens. Incluiu toda a parafernália de opções possíveis numa fonte OpenType. A Latin FB de Roger Black foi desenhada para o magazine americano *Key West*; um trabalho do FontBureau. ¶



Hats For Everybody. W. H. Andrews, Dealer In Boots, Shoes, Hats, Trunks, &c. Poster publicitário norte-americano, cerca de 1870 – 1890.

Latin, but very Wide!

Neggro: Stephenson, Blake

ABCDEFGHJKLMNOPQRSTXZ

ABCDEFGHIJKmnopqrstuvwxyz;
Latin Monotype: abcdefg 1234567890.

Birch: Kim Buker Chansler, Will Page

Matrix Inline
Design by Licko

Latino Longo Delfinário Subtil

abcdefghijklmopqrstuvwxyz

Latienne Swash by Mark Jamra

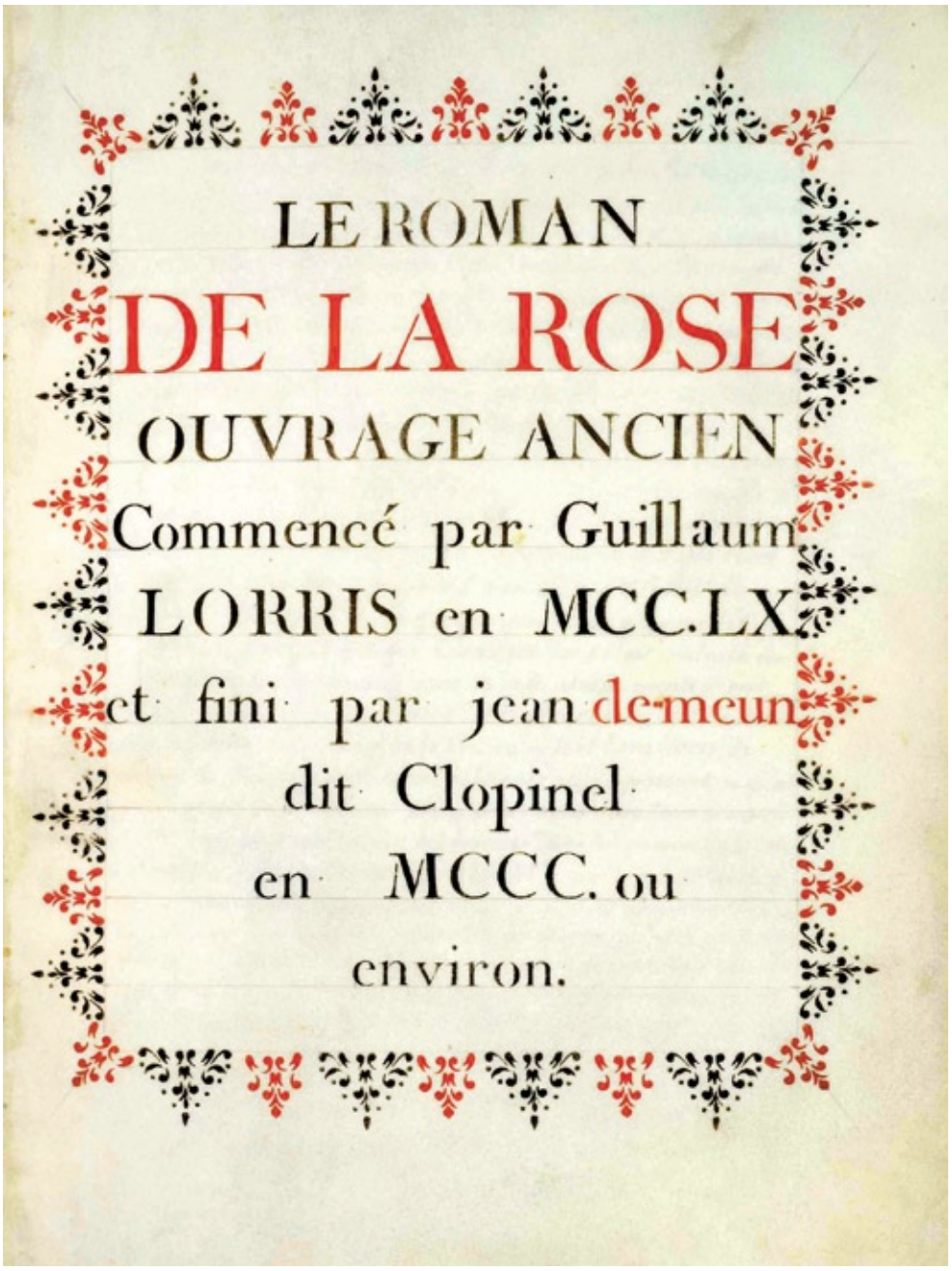
ABCDEGHIJKLMNOPQR
STUVWXYZ.:, 1234567890?!

Samba!

Latino Rumbero

VENDOME

ZINGHA

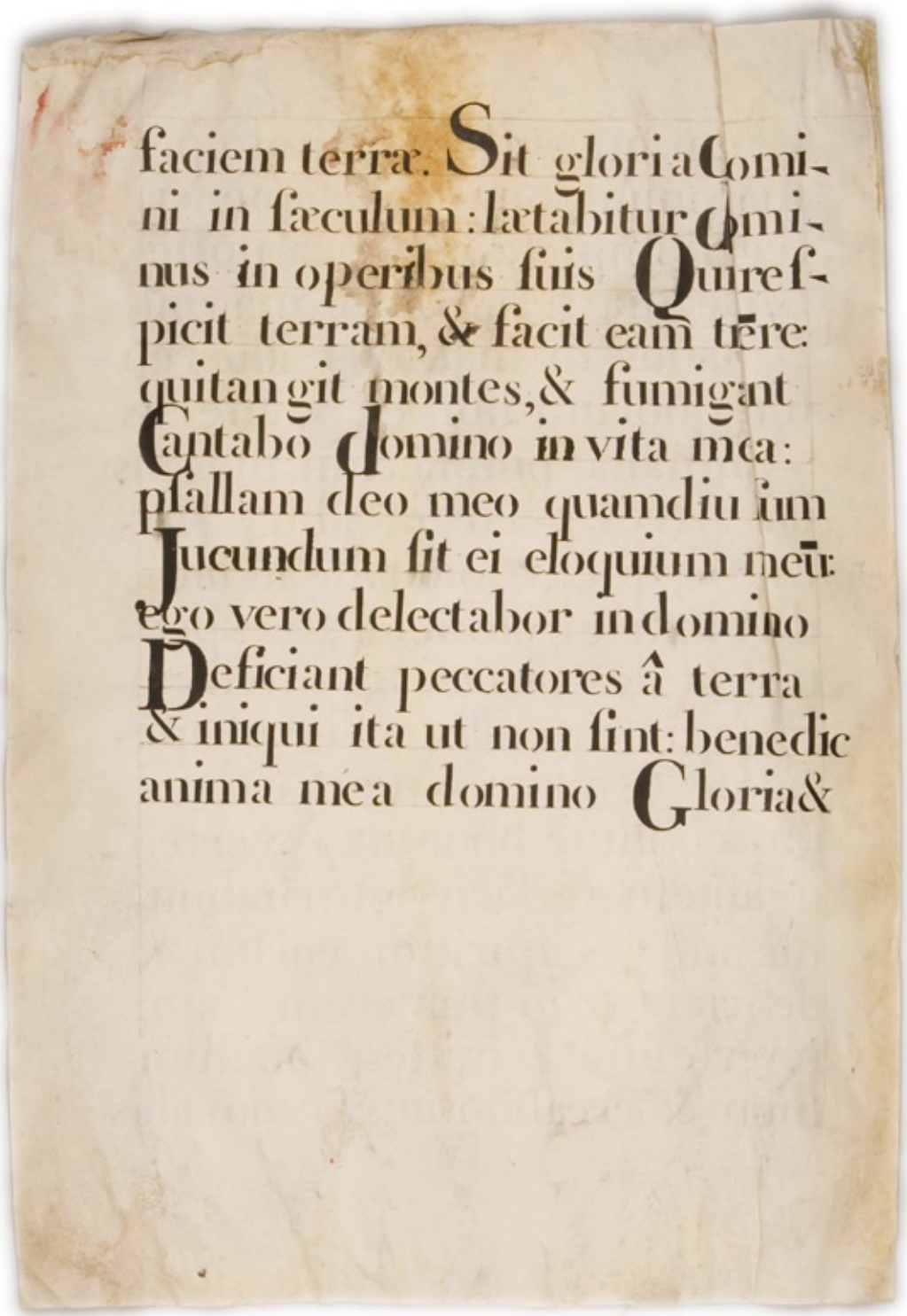


Este frontispício realizado com letras stencil é um dos mais antigos testemunhos desta técnica de aplicar letras. É datável para o século XVIII. *Roman de la Rose*. University of Notre Dame, Hesburgh Library, Special Collections, MS. 34. Um exemplo particularmente belo. Esta página de rosto foi confeccionada para servir de «abertura» a um manuscrito muito mais antigo, escrito em letras góticas. http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium/individual/InNdHLSp-44.xml?showLightbox=yes

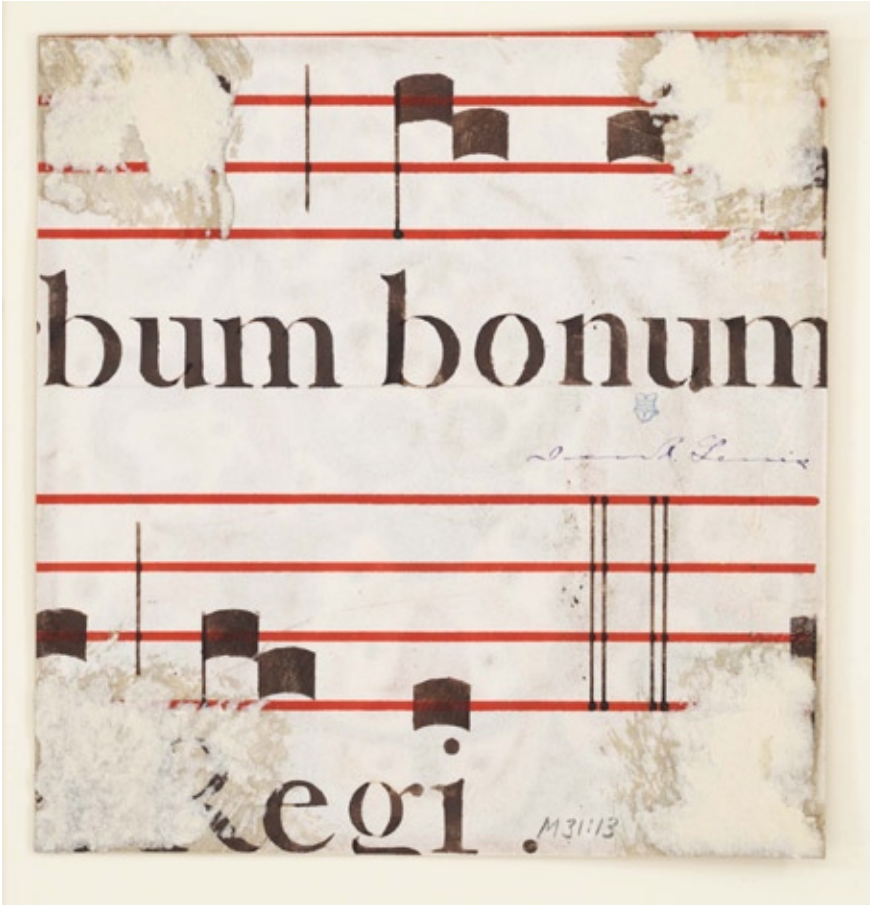
Letras stencil, antigas

Estamos habituados a associar «letras stencil» ao universo industrial e técnico do século XX. No entanto, a prática de aplicar letras stencil já existe há 300 anos. No decurso de investigações online, Paulo Heitlinger descobriu exemplos históricos deste tipo de letra: Romanas stencil.

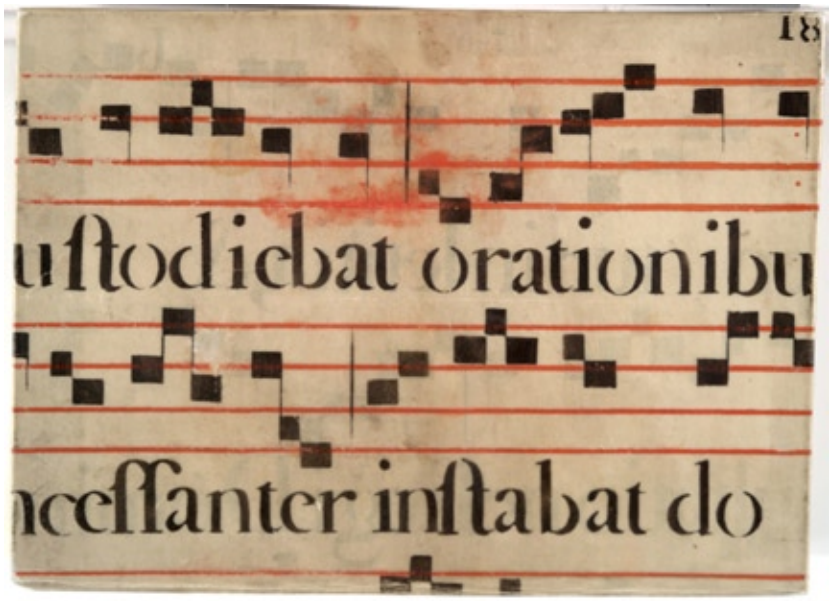
Já num dos primeiros Cadernos de Tipografia e Design – concretamente no Nr. 2 / 2007 – abordamos a temática das letras produzidas com escantilhões. Agora vamos actualizar este tema com algumas interessantes novidades: letras stencil bastante antigas. Não só frontispícios (folhas de rosto), como até livros completos realizados com letras stencil pertencem aos mais antigos testemunhos desta técnica de aplicar letras. Datam do século XVII/XVIII e per-


faciem terræ. Sit gloria Domi-
ni in sæculum: lætabitur Domi-
nus in operibus suis Qui re-
spicit terram, & facit eam trē-
quitangit montes, & fumigant
Cantabo domino in vita mea:
psallam deo meo quamdiu sum
Jucundum sit ei eloquium meū:
ego vero delectabor in domino
Deficiant peccatores â terra
& iniqui ita ut non sint: benedic
anima mea domino Gloria&

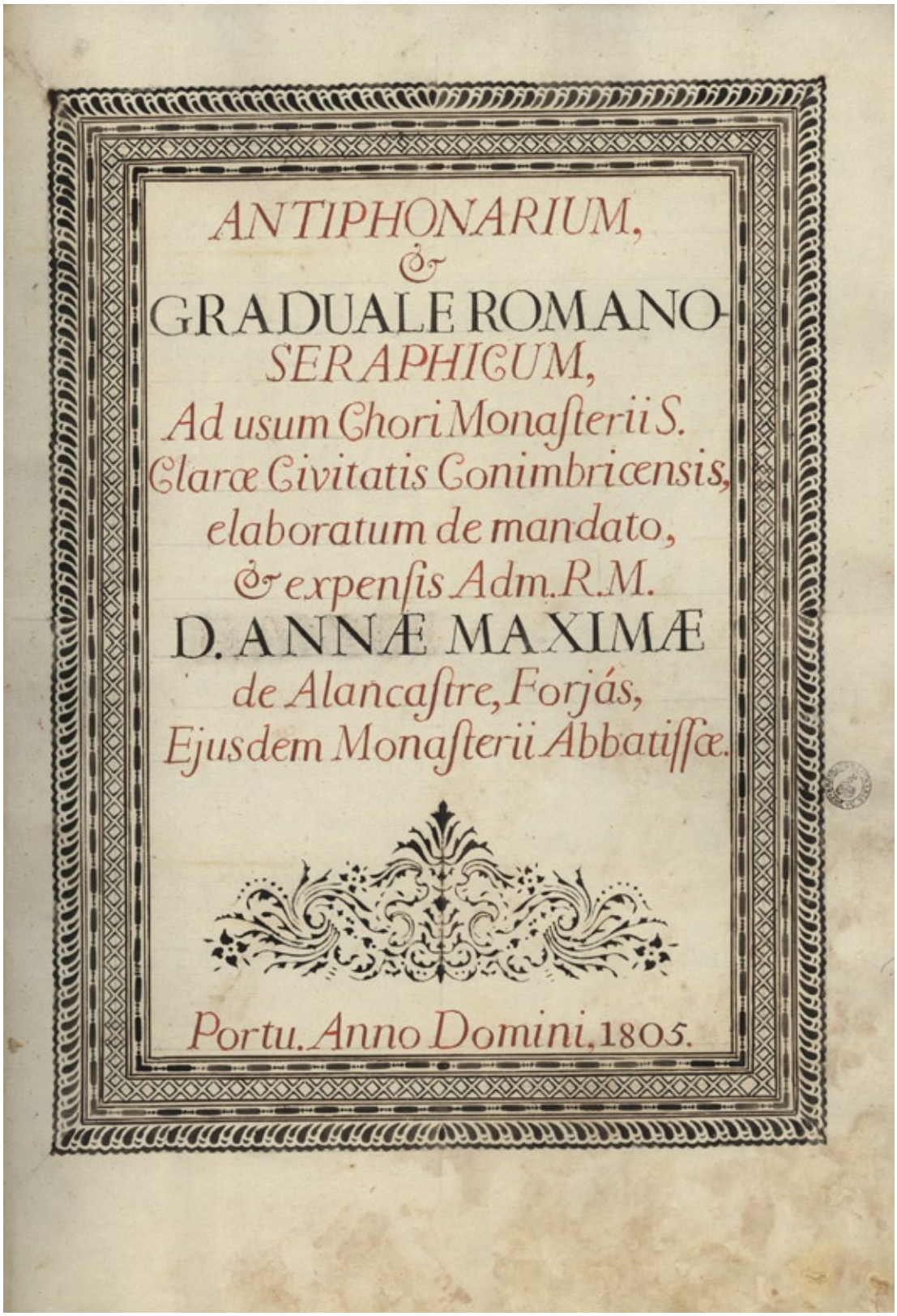
Conception Abbey and Seminary. Saltério. Pergaminho — 817 x 565 —
19 linhas de texto, sobre grelha de tinta de cor pálida.
Todas as palavras deste texto em latim, incluindo as (defeituosas e mal posicionadas) letras iniciais e a pontuação, foi realizado com letras stencil.
O alinhamento não é perfeito.
Espanha, século XVIII. Digital Scriptorium



Missal espanhol? Fragmento.
Letras em stencil, refeitas com uma pena ou caneta.
Século XVII ou XVIII.
Digital Scriptorium.



Fragmento de um missal. Todo o texto foi realizado em letras stencil. Século XVIII ?
Digital Scriptorium


ANTIPHONARIUM,
&
GRADUALE ROMANO-
SERAPHICUM,
Ad usum Chori Monasterii S.
Claræ Civitatis Conimbricensis,
elaboratum de mandato,
& expensis Adm. R. M.
D. ANNÆ MAXIMÆ
de Alancastre, Forjás,
Ejusdem Monasterii Abbatissæ.
Portu. Anno Domini, 1805.

Antifonário. Gradual. Mosteiro de Santa Clara de Coimbra. 1805. Texto e cercaduras realizados em stencil. Letras redesenhadas com uma pena fina. Antiphonarium et graduale romano seraphicum, ad usum chori Monasterii S. Clarae Civitatis Conimbricensis, elaboratum de mandato, et expensis Adm. R. M. D. Annae Maximae de Alancastre, Forjás, ejusdem Monasterii Albatissae... Papel ; 537x368 mm. Texto em latim. Notação quadrada negra sobre pentagrama, clave e guião. Biblioteca da Universidade de Coimbra. Online em http://web.bg.uc.pt.

ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTU
VWXYZ:;?!123
4567,STENCIL

↑ Fonte ***Stencil Bold***, Adobe.

RUBBER STAMP
PLAIN FONT.
ZOMBIES

↑ ***RubberStamp Plain***

Rótulos em letras stencil aplicadas com tinta branca, um conceito de *branding* explorado com sucesso por alguns produtores de Vinho do Porto (em cima) e de Vinho da Madeira (em baixo).

tencem todos à categoria de livros eclesiásticos. Recordemos que um *stencil* representa um glifo, símbolo ou qualquer outra forma ou imagem que possa ser obtida com um molde em negativo – um escantilhão.

Um escantilhão (gabarito, no Brasil) é fabricado por corte ou perfuração em plástico, papel, papelão, lata, metal ou outros materiais. É usado para imprimir formas e imagens sobre superfícies. A definição exacta do termo francês – pochoir –, «feuille de carton ou de métal découpée, pour colorier avec une brosse, le dessin ayant le contour de la découpure», já aparece no dicionário Larousse de 1874.

Pensadas para a rápida letragem de sacos, fardos, caixas de madeira, de latão e outros tipos de empacotamentos, foram desenvolvidas várias técnicas de stencil, da qual derivaram os respectivos moldes de letra. Nestas páginas, veja alguns exemplos que exploram aspectos técnicos, estéticos e experimentais da produção de letras com moldes pré-fabricados.

Nas seguintes páginas apresentamos algumas fontes stencil de qualidade e elegância.

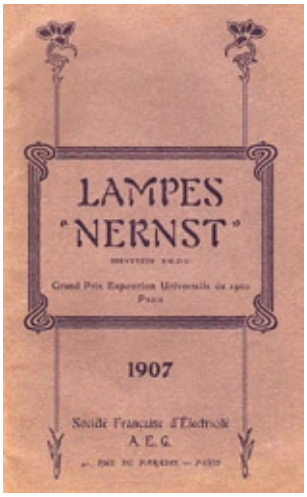
Auriol Noir & Chat Blanc

Uma viagem com Manuel Teixeira Gomes, *Sarau Municipal Cómico-Académico.*

A fonte Auriol (em cima) é manifestamente uma letra stencil, quando vista em corpos grandes – e de aparência bem mais caligráfica quando visualizada em tamanho de texto corrido. Quando foi lançada, foi chamada *Romain au pinceau* e também *écriture typographique*, para expressar a feliz síntese de Caligrafia com Tipografia; este original desenho Art Nouveau sugere letras pintadas manualmente.

O francês George Auriol (1863 – 1938, pseudónimo de Jean Georges Huyot) destacou-se como calígrafo, artista gráfico, pintor, poeta, *chansonnier*, jornalista, gravador, autor e desenhador de tipos e monogramas. É conhecido pelos seus belos cartazes no estilo Arte Nova. Em 1883 juntou-se ao grupo que editava a revista *Chat Noir*, órgão literário do cabaret parisiense do mesmo nome. Auriol cultivou amizade com Théophile Alexandre Steinlen e com o famoso pintor e litógrafo Henri de Toulouse-Lautrec.

Em 1900, Auriol desenhou, a pedido de Georges Peignot, director da Fundição Peignot em Paris, vários alfabetos muito expressivos, que alcançaram assinalável êxito. A fauna e a flora inspiraram-no nas suas criações decorativas. Como complemento dos seus caractéres, desenhou centenas de vinhetas e *fleurons*, que também alcançaram notoriedade. Entre 1901 e 1924 Auriol publicou, em três colecções, mais de quinhentos monogramas: *Monogrammes, cachets, marques et ex libris*.



Anúncio da AEG, 1907.

A bela família de fontes Auriol, vendida por Georges Peignot, compreende a Auriol redonda e a itálica (1901), a ligeira (1902), a gravada (1903), a alargada e a Auriol Labeur (1904). Durante algum tempo, a Auriol foi aplicada na sinalética do metropolitano de Paris.

Auriol trabalhou para as editoras Larousse e Hachette na decoração de encadernações das populares enciclopédias que estas publicaram. A partir de 1925 leccionou na École Estienne uma cadeira de História da Escrita. Os tipos criados por Auriol estiveram muito em moda em França, tanto para trabalhos tipográficos quotidianos como para obras gráficas mais elaboradas. Entre as fontes que criou, foram digitalizadas as seguintes: Auriol (1901/1904), La Française, Champlève, Le Clair de Lune, Le Robur. ¶

OPALESCÊNCIA

Exaustivo Rinoceronte

Amigos e Familiares nas Xenofobias directas!

SATRIUM

De modo geral, as fontes digitais em estilo stencil cultivam as referências às suas origens no mundo dos escantilhões; mas, por vezes, são criações autónomas, como a ***Ecru***, (em cima) de finíssimo recorte. Um desenho original de Margo Case, que serviu a Richard Lipton para realizar um alfabeto completo, à venda na FontBureau.

Galante e ao mesmo tempo espartana, a fonte ***Nyx*** é um desenho stencil de Rick Cusick, que lhe deu o nome da sua musa, a deusa grega da noite.

NYXDORE,MEIS
KLIJOU.PRETSC

Em princípio, qualquer letra pode ser transformada numa letra stencil; basta abrir pequenas ligações para evitar que as contraformas fiquem fechadas e ligar os espaços interiores com os exteriores. Por esta simples razão, observa-se uma sem-fim de versões deste tipo de letra...

URBANOS®
We make it possible.

ISABELINHA-MARIA
S-1224-L

BODYBOARD
VERTMAG 80
TOM BOYLE / INDO ROADTRIP

transito, de jan tschichold

Foto-Qualitaet.
Capa de revista, design de Lazló Moholy-Nagy (veja página xy)

Por vezes, alguém tenta dar aos sistemas de letragem stencil um aspecto mais digno e clássico – como, por exemplo, neste letreiro que anuncia o *Ponte Rosso*, na Paróquia de S. Alvise, em Veneza. Contudo, o «aspecto digno» ficou perturbado pela falta de *kerning*, que foi esquecido nas duas primeira linhas. (Ninguém é perfeito!)

Em baixo: A fonte ***CutsOut FLF***, uma das poucas que integram minúsculas, para uma composição... mais digna.

Sistema Oculto da Paixão Serial: Caixões Fatais! 42 Camarão «F» Xilogravar

Lontano 72/86 pt,
nei dimenticati spazi
non segnati
nelle carte geografiche

Minotype, um stencil typeface desenhado para a sinalética de Veneza, encomendada pela IUAV (www.iuav.it) em 2004.
Uma bela fonte de Luciano Perondi, baseada nos ***ninzioletti***, que são as letras stencil aplicadas na sinalética de Veneza pelo município desta cidade. Mais informações em www.molotro.com/ninzio.html

Alunos da ESAP fizeram design para «Conversas de Rua»

Em 2004/05 desenvolveu-se uma parceria entre a Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e a instituição lisboeta de solidariedade social «Conversas de Rua». Desta parceria resultou um projecto num segundo ano do Curso de Arte e Comunicação, envolvendo todos os estudantes. Um sumário das actividades, recapitulado por Suzana Dias e Paulo Fernandes, os docentes responsáveis pelos projectos na ESAP.

Um estudante defende o seu trabalho junto dos docentes e o representante da associação.

Durante o ano lectivo de 2004/05, Suzana Dias e Paulo Fernandes, juntamente com a Escola Superior Artística do Porto (ESAP), desenvolveram uma parceria com uma instituição particular de solidariedade social, a *Conversas de Rua*, com sede em Lisboa.

Esta parceria deu origem a um projecto de Design de Comunicação, incluído no âmbito da cadeira de Tecnologias Aplicadas, leccionada por ambos, no Curso de Licenciatura de Arte e Comunicação, envolvendo todos os estudantes de um segundo ano. (Este curso, com as alterações segundo o modelo de Bolonha, deu origem ao actual curso de Design e Comunicação Multimédia.)

Localizada no centro histórico do Porto, a Escola Superior Artística do Porto (www.esap.pt) existe desde 1982; oferece actualmente 7 cursos. Através de um seminário organizado pela direcção do curso de Animação e Produção Cultural (um dos cursos existentes na ESAP) os docentes tiveram o primeiro contacto com o educador da associação *Conversas de Rua*, Hélder Luís. O poder da sua comunicação e o carácter pedagógico do projecto levou a que os professores aceitassem participar na resolução de um problema: dar mais visibilidade à instituição através do desenvolvimento de todo o material gráfico.

A *Conversas de Rua* (www.conversasderua.org) é uma instituição de âmbito nacional que procura, através do trabalho educativo de rua, construir relações e ajudar a desenvolver projectos de vida. Faz trabalho educativo de rua com crianças, jovens e adultos, tendo em vista o desenvolvimento comunitário; desenvolve projectos de Redução de Riscos e Minimização de Danos destinados a consumidores de substâncias psicoactivas, em contexto de diversão – discotecas, afterhours, festivais e *rave partys* de verão, desde Janeiro de 2002.

Apresenta o *Holofote – Luz Sobre Cenas da Vida*, um grupo de teatro de intervenção, com o objectivo de levar os espectadores a reflectir sobre a realidade social que os envolve.

Objectivos do projecto

O projecto definiu a criação e concepção de diversos suportes gráficos utilizados pelos educadores da Associação nas suas acções sociais, para três objectivos de comunicação:

a.) *Flyers* para informação sobre Redução de Danos destinados a consumidores de substâncias psicoac-

tivas, com as temáticas: álcool, hipertermia, ecstasy, cannabis;

b.) cartazes e postais para divulgação da peça de teatro «Os meus não dão problemas» do grupo *Holofote*;

c.) redesign e criação de produtos de *merchandising* para angariação de fundos da Associação.

Ao abraçar este projecto, os professores cumpriam os objectivos e conteúdos do programa: responder a um exercício que se apresentava num contexto real e proporcionar a visão global das diversas fases metodológicas de um projecto de Design, desde o briefing e enunciação do problema, até à apresentação dos projectos, produção e edição dos resultados. Estes objectivos foram tidos como etapas de avaliação do desempenho dos estudantes no âmbito académico.

Além disso, realizava-se também um alargamento das potencialidades da ESAP: encorajar os alunos a dirigirem a criatividade para a comunicação em certas áreas sociais e culturais, muitas vezes veladas por falta de financiamentos, mas merecedoras deste esforço.

Neste projecto associou-se a pedagogia a uma acção social, envolvendo os alunos não só enquanto criativos, mas enquanto actores sociais, responsáveis pela comunicação efectiva dos objectivos da associação.

O projecto foi dividido em diversas etapas:

1. Briefing. O educador Hélder Luís apresentou e contextualizou a sua associação à turma. Definiu os seus campos de acção, os públicos-alvo, as posturas educativas e interventivas. Apresentou a necessidade de possuir suportes comunicativos actualizados, directos, sem moralidades, com impacto e até divertidos, para falar de assuntos sérios. O público-alvo correspondia à faixa etária dos alunos. Forneceu todas as informações escritas. Estipulou-se um calendário de acompanhamento e de execução do projecto. Formaram-se grupos de trabalho.

2. Pesquisa. Aprofundamento na compreensão dos temas e análise de outras organizações com material comunicativo «forte» e já implementado. Recolha de material gráfico proveniente do quotidiano. Análise de aspectos estéticos, formais, funcionais, criativos, materiais, orçamentais, etc.

Trabalho realizado pela aluna Ana Muge.

Nesta fase convidou-se o designer gráfico Nuno Coelho para partilhar com a turma a sua experiência na concepção de *flyers* para auto-divulgação das noites *CompactDiscothèque*, onde actuava como DJ.

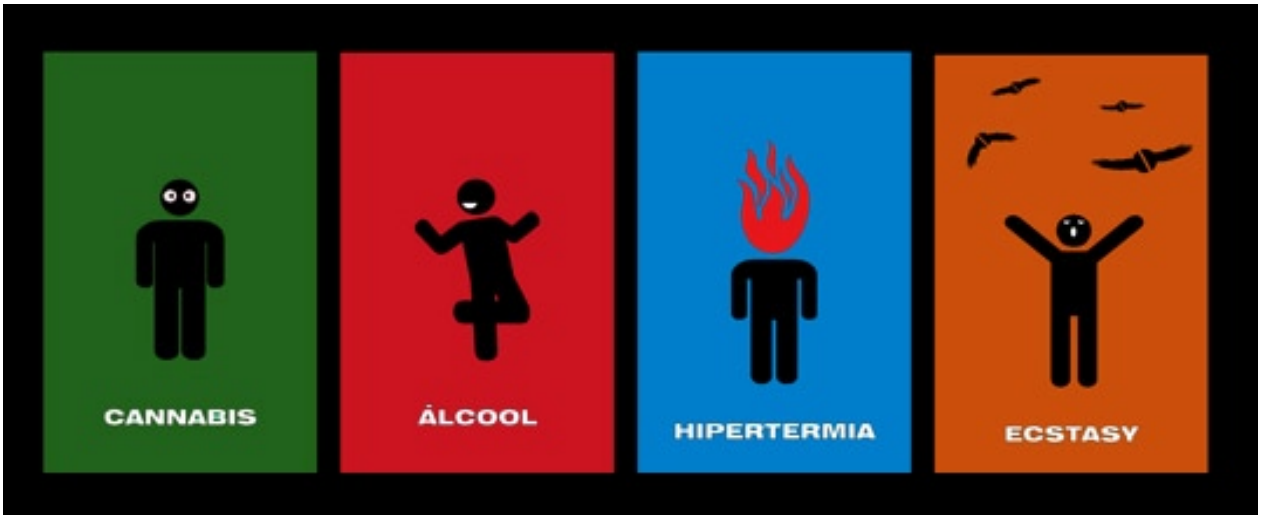
3. Brainstorming: discussão e apresentação de ideias. Toda a turma partilhou o seu ponto de vista e participou com a sua primeira abordagem do problema. Apresentou esboços e as primeiras maquetes. Esta fase foi fortemente conceptual e de domínio semântico na linguagem visual.

4. Avaliação e análise: de forma anónima, todos os estudantes avaliaram por escrito questões de estética e de funcionalidade nas maquetes dos colegas. Avaliou-se o impacto e a legibilidade. Detectaram-se erros. Após esta fase, contactaram-se empresas gráficas para «negociar orçamentos», escolher o papel e os materiais para impressão. Os estudantes aprenderam a fazer um pedido de orçamento.

Com estes dados, procedeu-se aos ajustes das maquetes e prepararam-se os projectos de forma a que todos adquirissem um aspecto acabado, simulando uma impressão offset.

Cada estudante organizou um dossier contendo as informações sobre o seu projecto, incluindo os orçamentos e contactos das gráficas seleccionadas.

5. Apresentação dos resultados: durante a segunda visita do educador Hélder Luís à ESAP, os grupos apresentaram os seus trabalhos. Esta fase correspondeu a



Quatro flyers da autoria do aluno Pedro Agra (trabalho editado).

uma avaliação final da maquete. O olhar do «cliente» é fundamental para a avaliação da mensagem, colocando e discutindo questões quanto à eficácia comunicativa, principalmente na interpretação dos elementos visuais. Os alunos expõem as suas ideias, apresentado os respectivos orçamentos e contactos de gráficas.

O dossier de cada projecto foi levado para ser analisado pelos membros da associação em Lisboa, sendo também um material fundamental para pedidos de patrocínio junto das autarquias.

6. Após a análise crítica dos projectos, os alunos desenvolvem a arte-final. Nesta fase são ensinados os conteúdos técnicos de organização e preparação dos ficheiros. Após esta fase, todos os projectos ficaram convertidos em formato digital e prontos para serem entregues a qualquer empresa gráfica pela associação.

A qualidade dos resultados e o significado da parceria levou a que as Câmaras Municipais de Sintra e Cascais, e também a própria associação, aceitassem financiar a produção da maior parte dos projectos.

Segundo a *Conversas de Rua*, «esta parceria foi, não só um projecto inovador, como também um projecto cujos frutos nos fazem apresentá-lo como paradigma de boas práticas e de sucesso na relação Escola e Sociedade Civil. Pela primeira vez em Portugal, um grupo de estudantes concebeu produtos de redução de danos, para contextos de diversão, destinado a jovens como eles. Este projecto serviu para os estudantes tomarem consciência das atitudes a ter com os consumidores nestes contextos, tornando-se, além de criadores, actores sociais.»

A adesão e a qualidade dos projectos resultantes surpreenderam a *Conversas de Rua* que rapidamente envidou todos os esforços junto de financiadores para que fossem produzidos, na sua maioria. Foram aprovados e financiados pela Câmara Municipal de Lisboa o cartaz e os postais para a divulgação do grupo de teatro *Holofote*, com 36 *muppies* para a cidade de Lisboa; financiados pela Câmara Municipal de Cascais *flyers* para informação sobre a prevenção de danos para festas de *trance* e *clubbing*; a *Conversas de Rua* financiou outros *flyers*, assim como a proposta para os produtos de angariação de fundos (crachás, sacos, t-shirts, relógios, etc.).

Deste projecto fizeram-se duas exposições, uma na Galeria da ESAP, e outra na Biblioteca Municipal de Sintra. A associação utilizou estes momentos para fazer o seu trabalho de acção social, não só distribuindo os *flyers*, como intervindo e agitando as consciências com o seu grupo de teatro *Holofote*. Este projecto foi «um estímulo para desenvolver outras iniciativas com o mesmo cariz.»

Este projecto deu início a outras parcerias, seguindo-se a *Liga de Profilaxia Social* no Porto (LPPS) e a associação *SOS Racismo* (www.sosracismo.pt).

O convite que a *SOS Racismo* lançou aos docentes surgiu da visibilidade da exposição do projecto ante-

rior realizada na ESAP. Constituiu-se pelo redesign da marca, com o respectivo manual de normas, e nas suas diversas aplicações em produtos de *merchandising*. Seguindo os propósitos lectivos do projecto *Conversas de Rua*, foram então desenvolvidos pelos estudantes (de uma nova turma do 2.º ano) várias soluções gráficas. Por fim, um dos projectos foi eleito pela assembleia geral de sócios, para representar a *SOS Racismo*. A nova marca foi assumida por ocasião da comemoração dos 17 anos da *SOS Racismo*, em 2007.

Os estudantes responsáveis por essa nova imagem continuaram posteriormente a desenvolver trabalhos, de forma independente, para e com a Associação.

Destas iniciativas resultaram trabalhos realizados no contexto académico que, ultrapassando o seu universo, tocam nos autores e passam para a produção, ou seja, para o público-alvo a que se destinaram os projectos. É de salientar o empenho e a vontade que todos os estudantes demonstraram em fundamentar as suas ideias e em pesquisar as temáticas propostas. Os estudantes ganharam conhecimentos e experiência, passando a ter obra produzida no seu portfólio.

Os docentes: «Este tipo de postura revelou-se de grande importância sob o ponto de vista da responsabilidade social e pedagógica. Os estudantes, além de desenvolverem competências técnicas e criativas, tiveram oportunidade de contactar directamente com a sociedade através de aspectos onde a sua criatividade foi de grande utilidade. Desenvolve-se, assim também, o sentido da responsabilidade e ética profissional.»

«Com estes projectos, reconhecemos que a Escola pode ser um local ideal para cruzar intenções pedagógicas a diversos níveis. Os frutos destas parcerias permitem apresentá-los hoje como paradigmas de sucesso na relação da Escola com movimentos de cariz social, e por isso, como um exemplo pedagógico que outras instituições de ensino poderiam promover. Acreditamos que o envolvimento emocional do aluno e a utilidade das propostas dadas em aula podem ser os principais potenciadores da aprendizagem. Agradecemos a todos os estudantes que connosco materializaram esta convicção.»

Exposição na galeria da ESAP

Os autores

Suzana Dias, designer de Comunicação, é Mestre em Artes Digitais pela UCP; doutoranda em Arte e Design na FBAUP. Actualmente docente no Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (IPCA), nos cursos de Design Gráfico e Industrial. Email: cdias@ipca.pt

Paulo Fernandes é docente na ESAP e director do Curso de Design e Comunicação Multimédia. Email: Paulo.fernandes@gogopixel.

Marca gráfica actual da associação SOS Racismo, da autoria dos alunos Diogo Landô e Mariana Malafaya.

Legible London poderia servir de modelo para outras capitais do mundo. Foi conseguido através da colaboração de designers, empresas municipais de transporte e órgãos administrativos da cidade. Foto: Tristan Appleby.

Legible Cities

A empresa londrina *Applied Information Group* ajudou uma série de municípios ingleses a tornar as suas ruas mais «legíveis» para pedestres. Bristol foi a primeira *Legible City*, seguida por programas implementados em Londres, Glasgow e Leeds. *Legible London* é o wayfinding system desenvolvido pela Applied Information Group para a tornar a cidade de Londres mais fácil de percorrer a pé, ajudando turistas e habitantes da cidade.

Uma evolução já não muito recente na sinalética urbana é *Legible London*, um *wayfinding system* para pedestres, que proporciona a habitantes e visitantes da grande metrópole britânica um sistema coerente de orientação baseado em mapas e sinalética urbana. Mas este é, até hoje, o projecto mais ambicioso jamais realizado num âmbito urbano. *Legible London* é constituido por sinais, mapas e «mobiliário urbano». Começou a ser testado na zona de Bond Street; o projecto piloto foi em seguida instalado em três outras

Foto: Martin Deutsch.

àreas da cidade. Ao longo de 2010 será instalado nas restantes zonas de Londres.

Este sistema, capaz de orientar visualmente (mas também por SMS) um pessoa caminhando de qualquer ponto para qualquer outro ponto de Londres, prima pela sua clareza, pelo grafismo sóbrio e apelativo e pela sua ergonomia. Um sistema de informação totalmente novo, mas que continua a tradição de qualidade da emblemática sinalética do *Tube* de Londres.

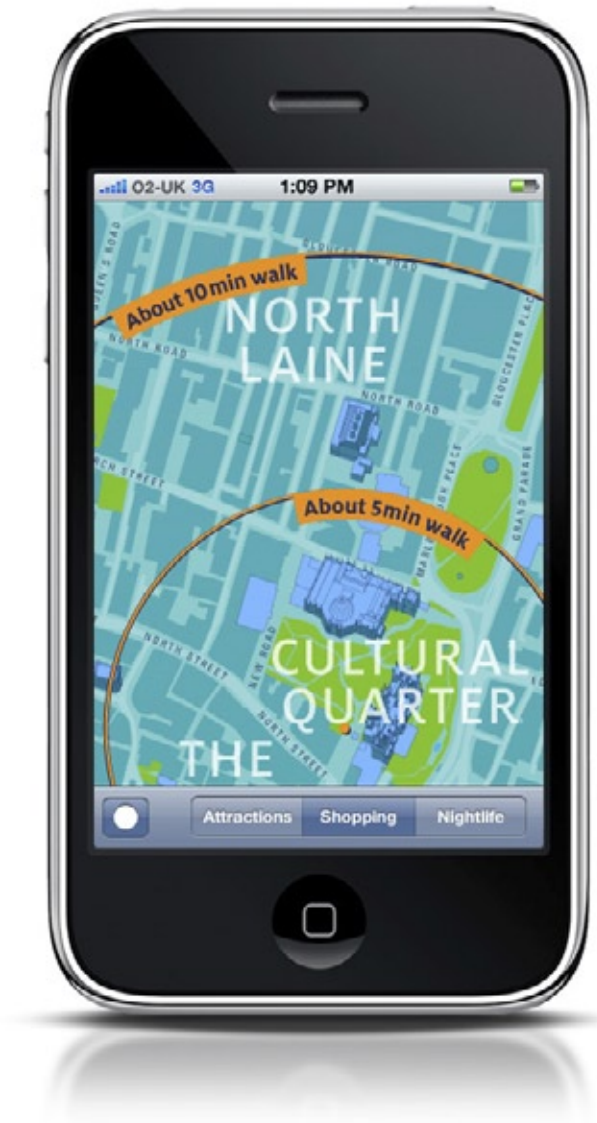
Com base no *Legible London Wayfinding Study Report*, um estudos efectuado em 2006, que concluiu serem benéficas as deslocações pedestres para a mobilidade em Londres e para o sistema de transportes públicos, as recomendações para o sistema a implementar foram claras: criação de um sistema de informação capaz de assistir os «mapas mentais» usados pelas pessoas, e um sistema uniforme de mapas que possam ser usados tanto em suportes urbanos, como em material impresso.

O sistema criado baseia-se num conjunto de grafismos uniformes e claros, na introdução de representações tridimensionais de edificios marcantes (*landmarks*), que muitas vezes funcionam como referências importantes por serem destinos conhecidos, pelos conceitos de escalabilidade, baseado em orientações para atingir três niveis/escalas de destinos (grandes zonas da cidade, villages (o equivalente a bairros ou freguesias nos conceitos urbanos portugueses) e zonas de proximidade).

Um mobiliário urbano específico, fácilmente identificável, espalhado de modo que permita a navegação à vista (é possivel de cada ponto de informação avistar os pontos seguintes) e uma uniformidade e coerência total entre os grafismos usados no mobiliário urbano, nos mapas espalhados em *muppies* e o material impresso, permite a fácil correspondência e planeamento de trajectos.

O esquema foi lançado em Novembro de 2007, no West End de Londres, com um protótipo de sinais projetados com os parceiros da AIG. Desde então, o regime foi alargado em Londres e os pilotos locais estão a ser executados em três áreas principais de Londres, com a AIG no papel de supervisor.

A AIG formou a idéia de *Legible London* como parte de do projeto de parceria Central London financiado pela Transport for London (TfL). Um estudo identificou consideráveis benefícios proporcionados por uma caminhada na capital: indivíduos mais saudáveis, mais benefícios para o comércio local, assim como para o meio-ambiente, segurança para a comunidade e alí-



vio da pressão sobre os sistemas de transportes urbanos durante as horas de ponta.
Veja online:
www.legiblelondon.info
the blue hamster blog
London Daily Photo blog
Designlifereckoning.com

Bristol Legible City
http://www.appliedinformationgroup.com/projects/bristol-legible-city-city-wayfinding
http://www.bristollegiblecity.info/

Glasgow city wayfinding
http://www.appliedinformationgroup.com/projects/glasgow-city-wayfinding

A empresa londrina Applied Information Group ajudou uma série de municípios ingleses a tornar as suas ruas mais «legíveis» para pedestres. Bristol foi a primeira "Legible City," seguida por programas implementados em London, Glasgow e Leeds. «Focused on improving visitor engagement, encouraging walking, and reducing dependence on the car and public transport.»
Brighton foi provavelmente o primeiro *wayfinding program* a ser integrado numa aplicação para telemóveis.

Walk21 - International conference on wallking
http://www.walk21.com

Urban Wayfinding em Parramatta, New South Wales, Australia

The Walker and the City

The Walker and the City, edited by Manuel João Ramos and Mário J. Alves, is the third volume of the collection "Pedestrian studies" of ACA-M. Contributors: Aymeric B.-Richard, Daniel Malet, Daniel Sauter, Gerard Horta, Heiner Monheim, Jim Walker, Nicole Muhrad, Ralf Risser, Rob Methorst, Rodolfo Soares, Victor Meirinhos.

Annexes: Walk21's International Charter for Walking and the Portuguese Charter of Pedestrian Rights (ACA-M/APSI).

The book was published within the frameworks of COST Action 358, Pedestrian Quality Needs, of the European Science Foundation, and of the research project on Pedestrian Flows in Portugal and Spain (a collaboration between Univ. Barcelona, ISCTE-IUL and ACA-M). The publication of *The Walker and the City* was made possible thanks to the support of the Friedrich Ebert Stiftung and Instituto da Mobilidade e Transportes Terrestres.

Fortuitous encounters between anonymous people are a recurring cornerstone of urban life. Cities' public spaces have always been fundamental attractors of people and a guarantee of continuous individual and communal interaction. It is through them that, to a great extent, urban citizens go about the dynamic construction of that essential process known as "public affairs" and "politics".

The international Conference The Walker and the City, which took place at the Goethe Institute in Lisbon on November 12th, 2008, gathered experts from different European countries seeking to reflect, from a multidisciplinary and comparative perspective at European level on a functional category of urban mobility: that of the ubiquitous and historically stigmatized figure of the "pedestrian" - or rather, as the new mobility trend prefers to call it the "walker".

At this meeting, the participants discussed the status, needs and prospects of urban walking in Europe, from perspectives as diverse as transport engineering, psychology and urban and social sciences. ISBN: 978-989-96665-0-4 228 pages 7,5 euros

Menos um Carro

Um movimento institucional a favor de uma mobilidade mais sustentável. O objectivo: convidar cada pessoa a repensar a necessidade de utilização de viatura particular na cidade, dadas as alternativas e argumentos assentes na sustentabilidade.

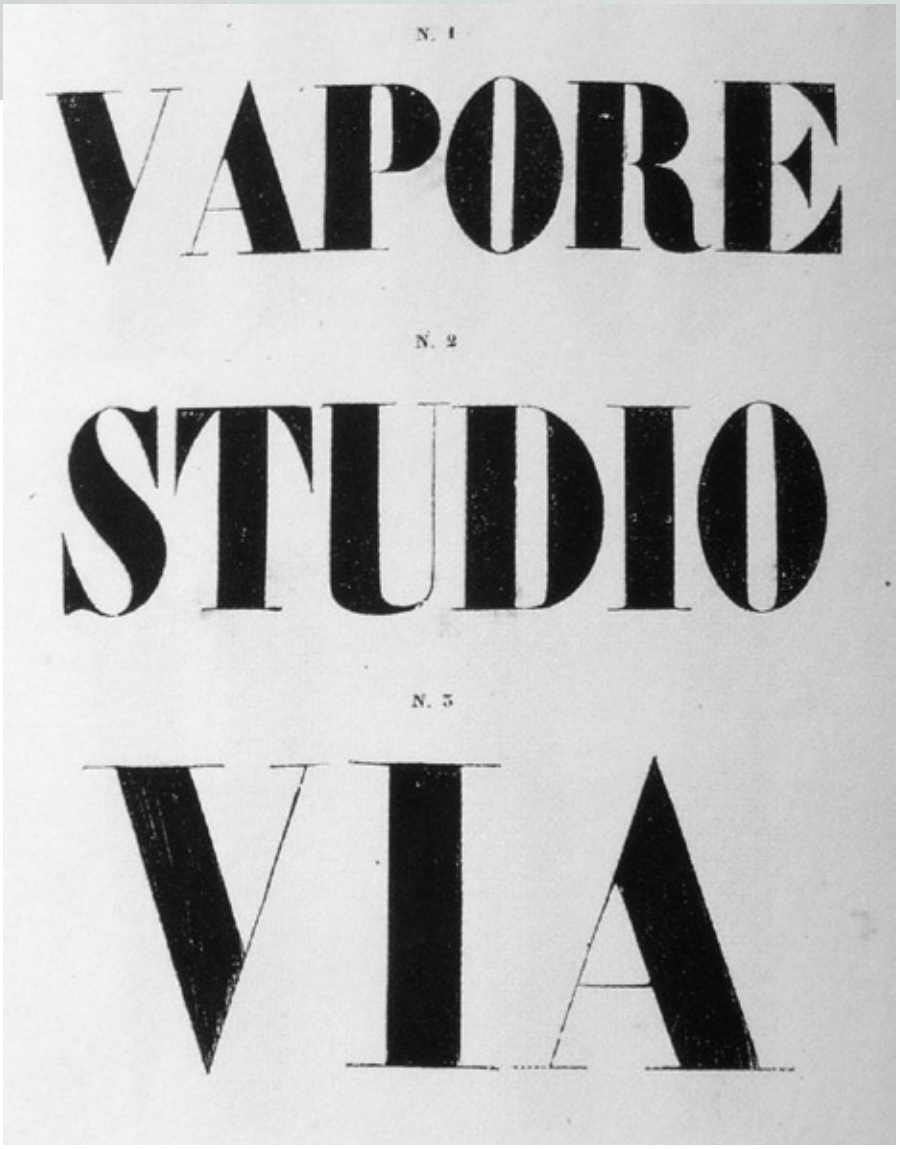
A ideia nasceu na Carris, empresa de transporte colectivo que serve a Grande Lisboa, e intui uma sinergia de esforços, articulando o empenho de diferentes entidades, no sentido do alerta e da sensibilização para a mudança de atitudes e comportamentos.

Foi criado um ponto de encontro online onde pode aceder a toda a informação no sentido de conhecer o porquê da urgência de uma mudança e perceber quais os reais benefícios em optar por uma mobilidade mais sustentável, quer seja do ponto de vista ambiental, do social, como do económico.

Aqui é possível aderir ao Movimento e conhecer o Índice de Mobilidade Sustentável (IMS), através de um questionário que permite aceder a determinado valor, e assim realizar até que ponto se materializa o comportamento quotidiano. Este registo, para além da demonstração do empenho individual, permite um acompanhamento personalizado (e anónimo) da progressão de resultados do IMS ao longo do tempo.

É importante que se compreenda que optar pela utilização de transportes colectivos não se cinge apenas a uma questão económica. A preocupação deve recair numa consciência ambiental e social partilhada.
Começa pela Grande Lisboa, onde estão disponíveis os serviços da entidade impulsionadora – Carris -, mas ambicionamos a projecção e replicação do Movimento Menos um Carro por todo o país. www.menosumcarro.pt

N. 6
CHIE

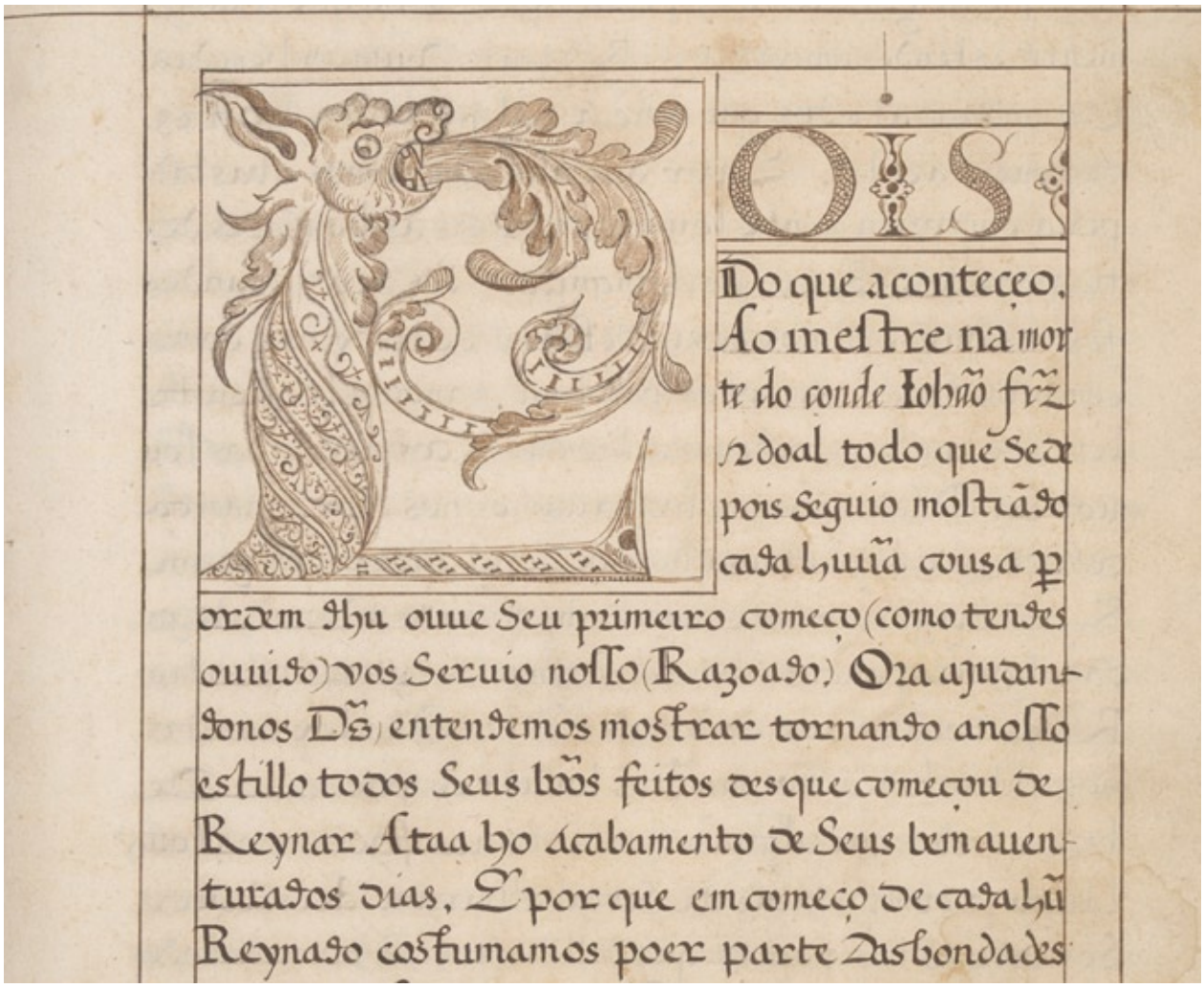

N. 1
VAPORE
N. 2
STUDIO
N. 3
VIA

N. 4
DIO
N. 5
MAI
16

VAPORE STUDIOS

BRISTOL ULTRA BLACK AABC

Um documento que é, de certo modo, um «canto do cisne caligráfico» — nas últimas décadas, os serviços de caligrafia tradicionais têm sido requeridos para elaborar certidões laudatórias como esta, pertencente à Healey Collection. Esta colecção foi reunida por Horace G. Healey (1867-1938), uma calígrafo da «Golden Age of Penmanship» nos EUA.


Do que aconteceo.
Ao mestre na mor
te do conde Lohão frz
ardoal todo que se de
pois seguio mostrão
cada huũa cousa p
ordem thu ouue seu primeiro começo (como tendes
ouuido) vos seruio nosso (Razoado) Ora ajudan-
donos Dõs entendemos mostrar tornando anosso
estillo todos seus bõs feitos desque começou de
Reynar Ataa ho acabamento de seus bem auen-
turados dias, E por que em começo de cada hũ
Reynado costumamos poer parte das bondades

Fernão Lopes, cronista régio

Algumas notas sobre os escrivães da chancelaria real, e os que escreviam, prestando serviço directamente ao rei: os «escrivães da Puridade». Entre estes últimos, o cronista Fernão Lopes é o mais destacado. Numa biblioteca norte-americana conserva-se um cópia da sua *Crónica de Don João*.

As funções da chancelaria real

Como nos outros países europeus, a chancelaria régia executava a redacção, a validação (por aposição do selo régio) e a expedição de todos os actos escritos emitidos pelo rei. Os serviços da chancelaria régia portuguesa (chancelaria-mor) podiam também reconhecer e conferir carácter público a documentos particulares que lhe fossem submetidos para validação [1].

Presidia à chancelaria o chanceler do rei (*cancelarius, notarius curiæ, notator*), ao qual estavam confiados os

1.) «A par da chancelaria régia, centro de produção de documentos do Reino de Portugal, que, para se distinguir de tantas outras, passa a ser designada por chancelaria-mor, prolifera uma rede de chancelarias (episcopais, monásticas e particulares) onde a escrita e o escrito funcionavam como a base de toda a organização governativa. Refiro-me àquelas das alfândegas, dos armazéns, dos almoxarifados, e, mais concretamente, à da Casa da Índia, centro de todo o comércio e administração do Ultramar, que possuía mesmo um arquivo e um departamento de contabilidade e de preços, e, onde trabalhavam por Regimento de 1509, cinco escrivães. Mas também quero aludir à da Casa de Ceuta, à da Casa da Guiné e da Mina e à da Casa dos Escravos, cuja governação dependia, por inteiro, da escrita que acompanhava o afã diário que nelas se vivia.» Citado do artigo de Maria José Azevedo Santos, *Algumas considerações sobre a difusão da escrita no tempo das Descobertas*. 2003.

selos régios. Desde a formação do reino de Portugal, o chanceler do rei foi sempre referenciado como um dos mais próximos «ministros» do soberano. Nos primeiros tempos da monarquia portuguesa a corte não tinha sede fixa e o chanceler acompanhava o rei quando este se deslocava de um ponto do país para o outro. Só no reinado de Afonso III é que a chancelaria passou a ter um arquivo fixo, em Lisboa. Contudo, o chanceler continuou a viajar com o rei pelo país.

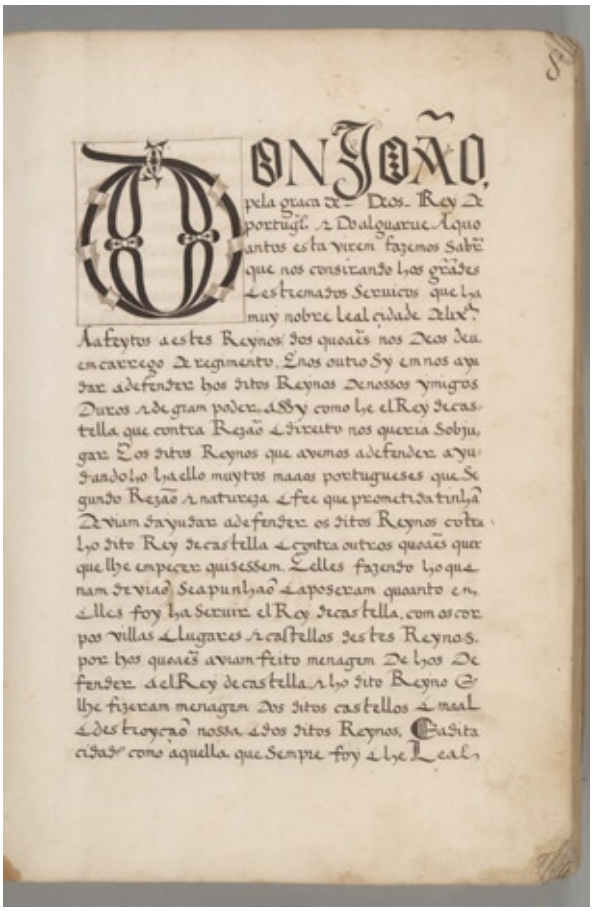
Com o aumento da complexidade da administração e o aparecimento de outros ministros e funcionários, cujas decisões eram proferidas «em nome do rei», nomeadamente contadores, ouvidores e sobrejuízes, as actividades do chanceler centraram-se em competências técnico-jurídicas, quer de redacção, quer de exame de diplomas régios e particulares, verificando se o seu conteúdo não contradizia leis gerais ou privilégios da coroa ou de particulares [1].

Nos séculos XIV – XV, o chanceler do rei foi associado à *Casa da Suplicação*, o mais alto tribunal do reino, para que às decisões desse tribunal fossem conferidos maior peso e dignidade. Além do chanceler, estavam ao serviço da chancelaria oficiais designados por «notários da chancelaria e escrivães da chancelaria».

Nos primeiros reinados encontram-se vários diplomas em que o chanceler é simultaneamente autor e redactor de uma carta. Como a passagem de todas as cartas enviadas para validação pela chancelaria-mor implicava que os interessados pagassem taxas próprias, o seu primeiro *regimento* (atribuído a Afonso IV), limita-se a regulamentar as taxas que deviam ser cobradas segundo as várias tipologias das cartas.

São referidas *cartas de appellaçom, de sitaçom, de inquiriçom, de obrigaçom, de testemunho, de protestaçom, de rogo, de ricusaçom, de sentença interlucotoria ou definitiva, de tituria, de execuçom, de quitaçom* e cartas segundo o valor da mercê concedida.

1.) No século XIV, a chancelaria régia passou a ser a chancelaria-mor, para a distinguir das chancelarias de outros serviços da administração real, como os da Casa dos Contos, da Casa do Cível, das Câmaras de Lisboa e Porto, das Correições das Comarcas e da Chancelaria da Rainha, entre outras. À chancelaria-mor foi dado um segundo *Regimento*, em 1589, que regulou todo o seu despacho.



A *Crónica de Don João* foi escrita pelo cronista Fernão Lopes, por incumbência do rei Duarte. A primeira parte descreve o que se passou entre a morte de D. Fernando e a subida ao trono de João I.

O regimento refere também *cartas de Tabeliam, de livredões ou bemfeitorio, de confirmação de juízes, de aprezentaçom de Egreja, de Almoxarifado, de entrega de Caetello, de prestamo, de que ElRey dá em dinheiros, de Boaçom, de confirmação de Doaçom, ou Privilegios, ou Fôros, de Doações de oras, e de Coutos, e cartas de graça*, assim como a matéria do selo, devendo ser pagas taxas mais altas por cartas com selo de chumbo em vez de lacre.

O escrivão da Puridade

Em Portugal, registamos a particularidade da função do *escrivão da Puridade* – o escrivão responsável pelos documentos particulares do rei.

O primeiro *escrivão da Puridade* aparece no reinado de Afonso IV (1325–1357). No curto reinado de Pedro I (1357–1367), este funcionário passou a ser detentor do *selo do camafeu* ou *selo da Puridade*, selo que permitia

autenticar documentos régios, sem necessidade de passar pela chancelaria real. Era da sua competência tudo o que dissesse respeito às cortes e aos negócios exteriores.

Durante o reinado de Pedro I, o *escrivão da Puridade* iria ultrapassar, na hierarquia da corte, a posição do chanceler real; torna-se – valha a comparação –, uma espécie de primeiro-ministro. Certo é que o *escrivão da Puridade*, com quem o rei despachava directamente, se convertera no ministro da confiança do monarca.

Com Pedro I, este funcionário teve a missão de distribuir assuntos pelos diversos ministros e o privilégio dum circuito burocrático próprio, independente da chancelaria régia. O chanceler passou a ter uma posição mais administrativa e burocrática – ao contrário do que acontecera nos reinados anteriores.

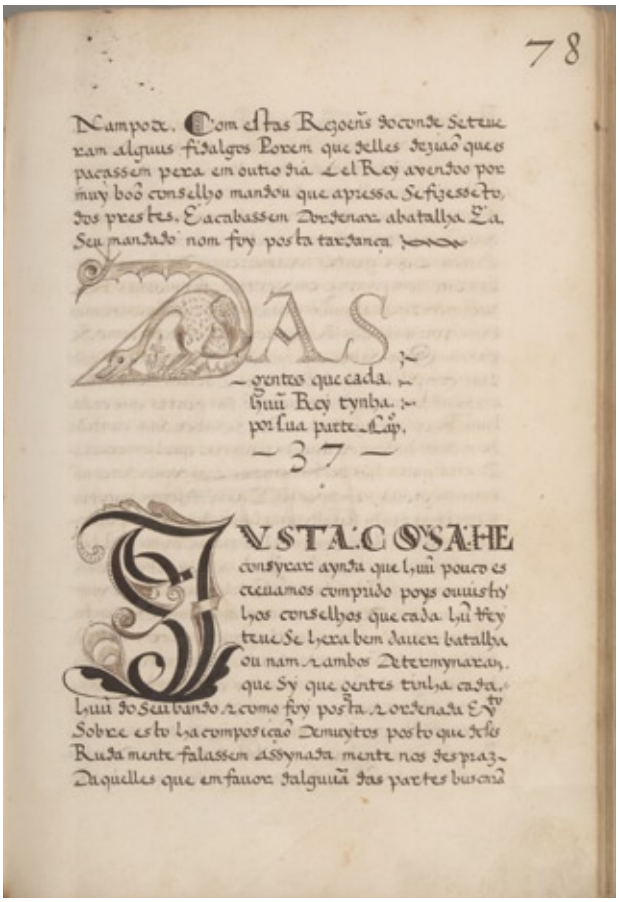
O cronista Fernão Lopes

Entre os *escrivães da Puridade* mais distinguidos está Fernão Lopes, eminente cronista das viagens ultramarinas. Lopes poderá ter nascido entre 1378 e 1390, visto que em 1418 já ocupava as funções de *Guarda-mor das escrituras* da Torre do Tombo (arquivo real). Como prémio dos seus serviços, recebeu o título de *vassalo de El-rei*, uma carta de nobreza que era atribuída com certa liberalidade a membros das classes não nobres.

Na sua carreira profissional, primeiro, Fernão Lopes foi tabelião (notário). Depois, foi funcionário da corte, escrivão do infante Duarte, do rei João I, e do infante Fernando, em cuja casa ocupou o importante posto de *escrivão da Puridade*, a partir de 1422, que correspondia ao cargo de maior confiança pessoal concedido por um rei português (ou infante). Em 1437, lavrou o testamento do infante sacrificado pelos seus irmãos, martirizado em Tanger, já como *tabelião geral* do reino.

Em 1419 tinha começado a redigir a crónica dos sete primeiros reis de Portugal; escreveu depois as crónicas de Pedro e Fernando, bem como parte da crónica de João I.

Data de 1434, segundo Damião de Góis, a sua investidura por Dom Duarte do cargo de cronista do reino, ao ser-lhe confiada a missão fazer «as estórias dos reis que antigamente em Portugal foram», bem como os «grandes feitos e altos do mui virtuoso» rei João I.


78

Nampoe. Com estas Rezoẽs ho conde se teue
ram alguns fidalgos Porem que elles dezião que o
pacassem pera em outro dia. E el Rey avendo por
muy boõ conselho mandou que apressa se fizesse o
dos prestes. E acabassem de tenere abatalha. E a
Seu mandado nom foy posta tardança.

DAS
gentes que cada
huũ Rey tynha
por sua parte. Cap.
– 37 –

TVSTA. C. O. SAHE
consyrar aynda que huũ pouco es
ceuamos comprido poys ouuisty
los conselhos que cada huũ Rey
teue se hera bem dauer batalha
ou nam. E ambos determynaram.
que Sy que gentes tinha cada
huũ ho seu bando. E como foy posta. E ordenada. E
Sobre esto ha composiçam demuytos posto que ho
Ruda mente falassem assynada mente nos desprazz
Daquelles que emfauor dalguũa das partes buscam

Berkeley, University of California, Bancroft Library
Manuscrito BANC MS UCB 143:104

Nesse ano de 1434, Duarte I, acabado de subir ao trono, concedeu ao cronista uma tença de 14.000 réis anuais e carta de nobreza, como pago pelos seus serviços. Em 1449, Afonso V aumentou a tença do cronista para 20.000 réis anuais.

Em 1452 (ou 54?) foi reformado do cargo de Guarda-mor da Torre do Tombo. A sua avançada idade tinha-o obrigado a afastar-se da Torre do Tombo; foi substituído no cargo de *guardador das escrituras do Tombo* por Gomes Eanes de Zurara (1410 – 1474), outro cronista de renome.

Em 1449, pouco antes da batalha de Alfarrobeira, ainda recebeu um pagamento de Afonso V pelos seus trabalhos historiográficos, mas parece que já nessa época entrara em actividade Gomes Eanes de Zurara. Ainda vivia em 1459, segundo um documento de transmissão da sua herança. A última obra em que Fernão Lopes trabalhou, a Crónica de João I, ficou incompleta e foi continuada por Zurara. Esta crónica estava

Começou de chamar Afoão nomeando por seu nome E
ho outro Respondedo começou elle delle dizer que se
viesse pera el Rey seu Sm̃or pera ho servir E que lhe
faria muytas merces Respondeo ho de dentro Dizendo
Alvaron, Dou oye eu ho demo ty E teu Rey E as merces
que me elle ha de fazer aas maas oras Quando me elle
haa doo daguoa que vay por esse Rijo. Diguo cheuge
meamyn, haa doo dessa agua que maal me faria dos ry
nheiros que teuesse na arca

COMO

Os da villa queymarõ
Abalhda a el Rey E
do Recado que lhe
chegou do duque Da
lencast.ro Capitolo.

— 65 —

SENDO

Abalhda guoardada, daquellõ
que della tinham carreguo E
certou huũ dia que era agoar
de de Vasco piz de Sampayo E
Sendo elle ao Serão ceando No

dividida em três partes, Fernão Lopes só pode escrever as duas primeiras.

Zurara teve a seu cargo a livraria real, obtendo em 1454 o cargo de *Guarda-mor da Torre do Tombo*, sucedendo a Fernão Lopes. Exerceu este cargo até 1474.

O manuscrito mostrada nestas páginas, não é, obviamente, o manuscrito original escrito por Fernão Lopes. Trata-se de um apógrafo [1] realizado no século XVI, hoje guardado nos EUA.

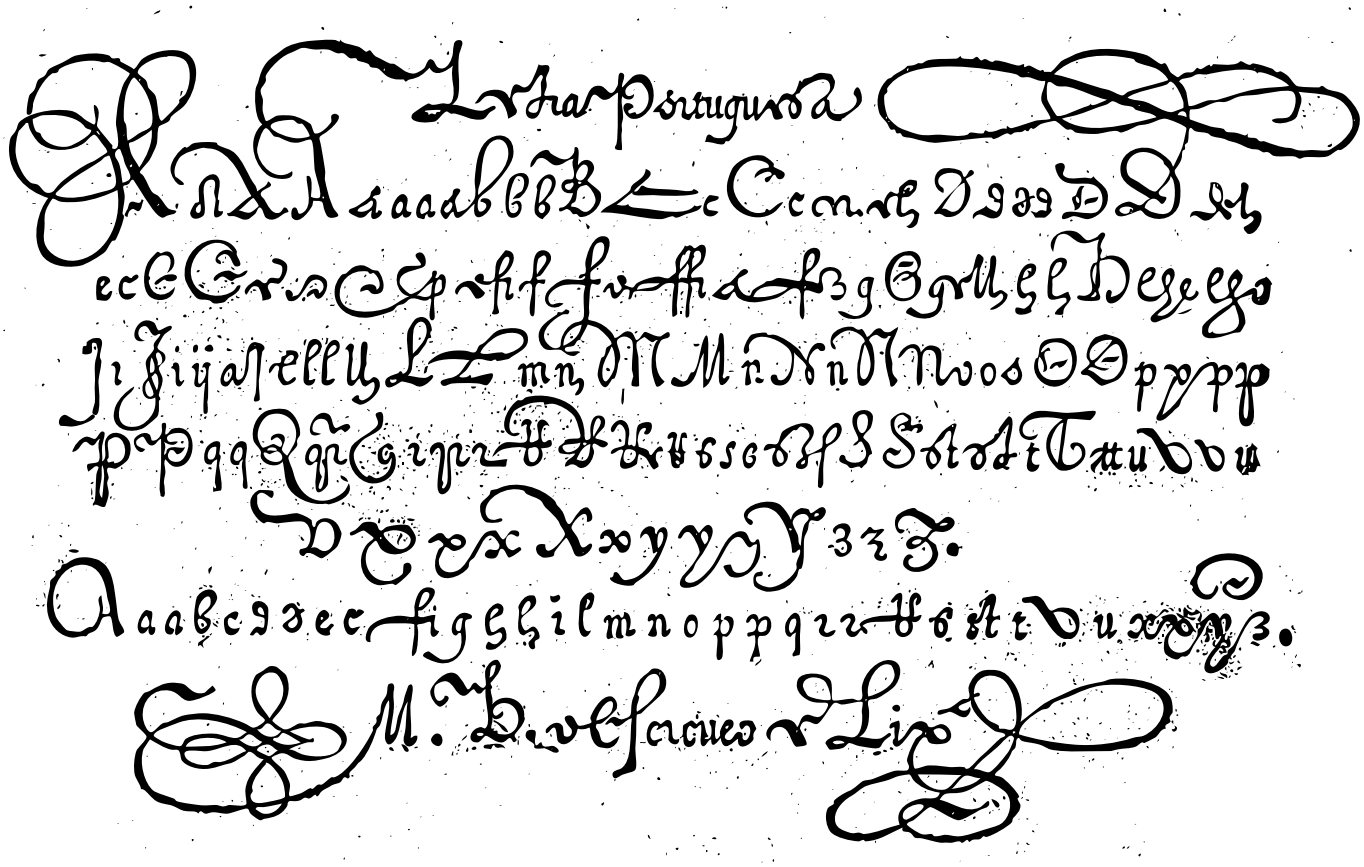
Se bem que o valor documental desta cópia seja relativo, comparado ao original, é particularmente interessante o tipo de letra usado para o «texto corrido» (existem vários tipos de letras ornamentais). Não é, conforme lemos na página web deste documento, um «Humanistic script». Também não é uma Gótica Rotunda, embora muitas das letras tenham formas bastante similares. Será então aquela variante da Bastarda renascentista que Manuel Barata denomina «Letra Portuguesa», no seu pequeno manual de Caligrafia intitulado *Exemplares de diuersas sortes de letras tirados da Polygraphia*?[2] Ou será uma letra próxima da caligrafia da chancelaria manuelina, usada, por exemplo, nas *Cartas de Foral*? Deixamos ao leitor a resposta a esta pergunta.

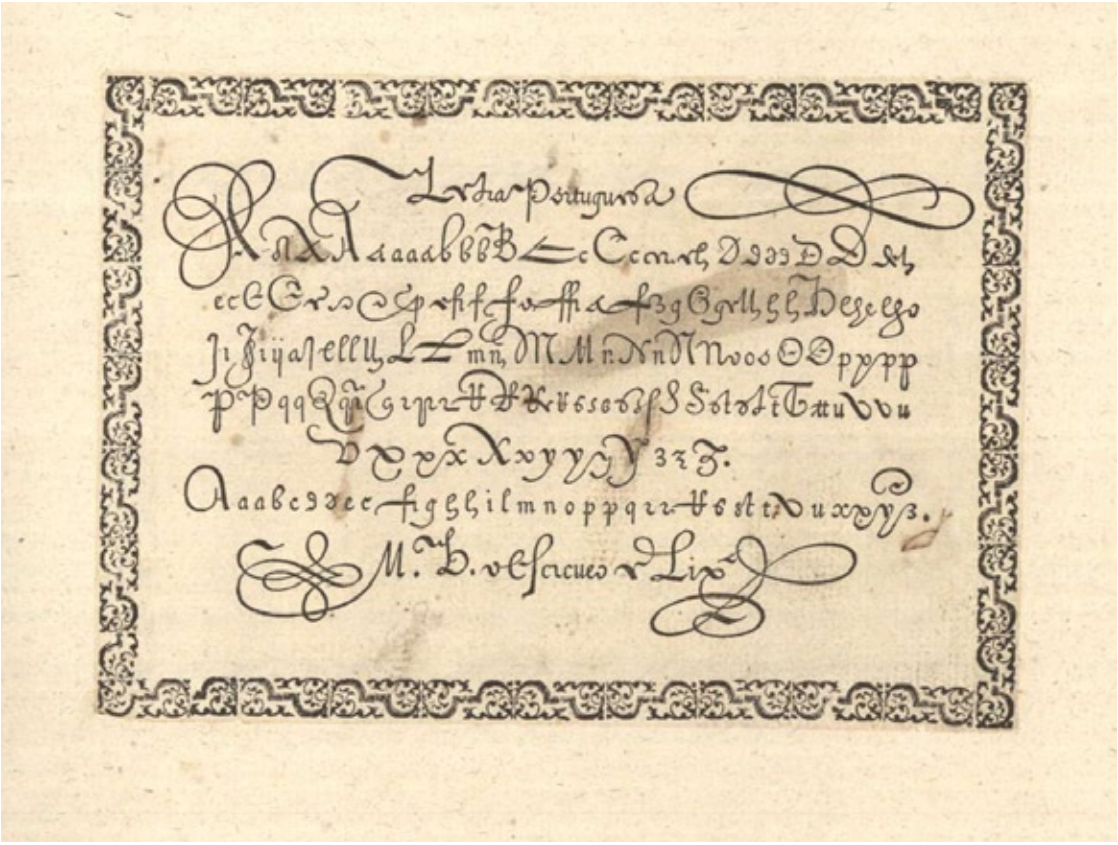
A Crónica de João I é da autoria de Fernão Lopes. É considerada a crónica medieval portuguesa mais importante, tanto pelos acontecimentos que relata como pela qualidade literária da sua prosa. Encontra-se dividida em duas partes. A primeira ocupa-se do espaço de tempo que vai da morte de Dom Fernando até à eleição de João I. A segunda relata o reinado deste monarca até à paz com Castela. Lopes chegou a iniciar uma terceira parte da obra, que foi continuada por Gomes Eanes de Zurara.

A fonte digital Venturoso: uma aproximação à caligrafia da chancelaria manuelina, usada, por exemplo, nas Cartas de Foral.

1.) apógrafo = traslado de um original.

2.) Barata, Manuel. Exemplares de diuersas sortes de letras tirados da Polygraphia de Manuel Baratta escriptor portugues acrecentados pello mesmo autor... Acostados a elles hum Tratado de arismetica e outro de Ortographia portuguesa.... - Em Lisboa : por Antonio Aluarez : a custa de Ioão de Ocanha, livreiro, 1590. - [26] f. ; 4º oblongo (14 cm). Exemplar guardado na Biblioteca Nacional, em Lisboa: purl.pt/15204





Manuel Baratta. A *Letra Portuguesa*, conforme mostrada no manual de Caligrafia *Exemplares de diuersas sortes de letras tirados da Polygraphia. 1590.*

tipografos.net/workshops

Anúncio

Paginação profissional com InDesign CS no Atelier de Lisboa

Das noções elementares até ao layout profissional: este workshop integra todas as componentes para os participantes desempenharem profissionalmente as tarefas do Design editorial contemporâneo, oferecendo as seguintes componentes:

— Tipografia digital: fontes, formatos, cortes, estilos. Selecção de tipos adequados.
— Espaçamentos e justificações. Grelhas. Trabalhando com InDesign e Illustrator.
— Layouts para cartazes, prospectos, rótulos, brochuras e livros. Newsletters e periódicos (jornais, revistas).
— Os passos para um Branding e/ou Corporate Design coerentes.
— Boas Práticas Tipográficas: onde observar as regras, onde ultrapassá-las. Como visualizar hierarquias de conteúdos.
— Digitalização, preparação e posicionamento de imagens e gráficos vectoriais.
— *Colour management* desde a imagem até ao documento final. Separação de cores correcta. CMYK e Pantones.
— Pré-impressão e arte final: os segredos do "bom acabamento". Fotólitos e CPT.
— As virtudes do novo formato PDF/X.

Quais são as diferenças entre o desenho editorial para impressos e o chamado *on-screen design*?
Dos milhares de *typefaces* digitais hoje disponíveis, quais são os mais adequados para dada tarefa?
Que importância se deve dar à legibilidade, à hierarquia visual, aos *trends* e modas actuais?
Como usar racionalmente grelhas, com defini-las?
Como obter do *InDesign* a sua melhor performance?
Porquê preferir uma fonte OTF a uma TTF? Para que servem os SC, Swash, ligaduras, OSF e Titlings?

O curso é leccionado por Paulo Heitlinger, profissional com vasta experiência internacional no campo do Design editorial profissional, da Tipografia e do Typeface Design. É o autor da obra de referência «Alfabetos, Tipografia e Caligrafia».

Não perca esta excelente oportunidade para por em dia os seus conhecimentos práticos. Actualize o seu know-how num curso prático inédito. Todos os pormenores apresentados são sempre postos em prática através de exercícios feitos no PC.
Duração: 4 sessões: Sábado e Domingo.
Datas: 20, 21, 27 e 28 de Novembro de 2010.
Atelier de Lisboa
Av. António Augusto Aguiar, 80 – 3ºEsq
1150-018 - Lisboa
Email: info@atelierdelisboa.pt
web: www.atelierdelisboa.pt

Mais infos: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, pheitlinger@gmail.com

tipografos.net

Anúncio

Há cerca de 5 mil anos, os nossos antepassados riscavam *placas de xisto* com padrões gráficos para identificar os seus defuntos, sepultados em dólmenes. É neste passado longínquo que entronca o primeiro sistema gráfico de Comunicação social praticado na Península Ibérica. Mais tarde, os diligentes Fenícios trarão um alfabeto fonético, que dará origem à *Escrita do Sudoeste*. Depois destes alvores, é Roma que vai definir toda a posterior evolução dos alfabetos – até hoje.

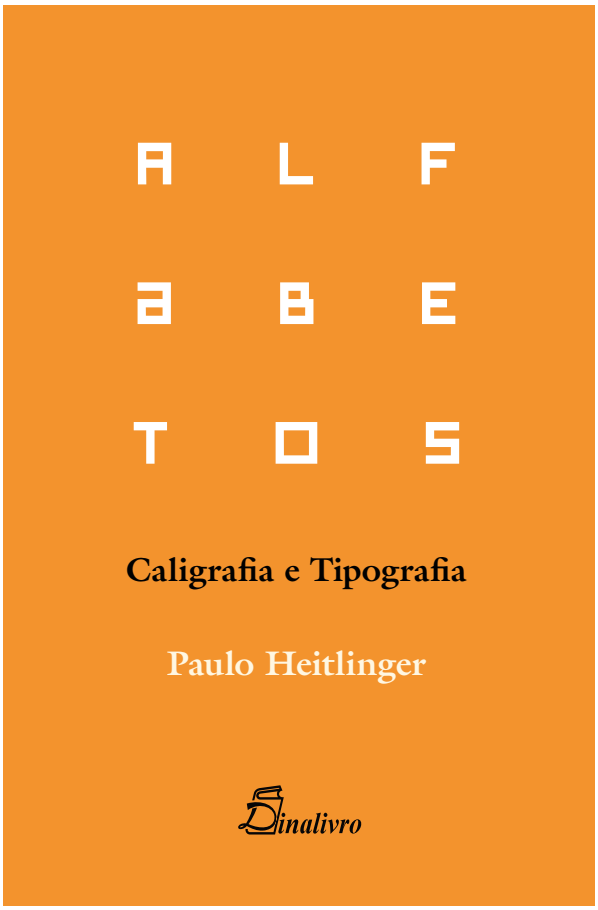
Identificando as etapas mais significativas da evolução da letra manuscrita, Paulo Heitlinger descreveu em «Alfabetos» de modo inédito padrões caligráficos importantes, por exemplo a Visigótica e a Gótica Rotunda. Sem descurar a estética dos documentos escritos ao longo de séculos com a *Chanceleresca*, a *Bastarda*, a *Letra Inglesa*, etc.

Assentando nas traves-mestras, a Caligrafia e a Tipografia, Paulo Heitlinger descreve em pormenor outros processos de fazer ou aplicar letras: riscar placas de metal e tabuinhas de cera, gravando-as em pedra, pintando-as com pincéis, estreitos e largos, nas vias públicas ou sobre azulejos, usando escantilhões ou máquinas de escrever. Os leitores interessados em questões pedagógicas encontrarão um capítulo devotado à aprendizagem da *Escrita escolar*. À questão da *legibilidade* também foi dedicado um extenso capítulo.

A Tipografia – um pilar essencial do Design gráfico – foi discutida em pormenor, tanto na vertente da estética tradicional e contemporânea, como na da execução técnica, desde a fundição de tipos móveis até ao design de fontes digitais.

Profusamente ilustrado e enriquecido com fontes digitais do autor, Alfabetos foi escrito para inspirar os que têm de resolver tarefas de paginação, edição e desenho gráfico. Dirige-se aos interessados em temas de Design, aos estudantes, docentes e profissionais que fazem Design editorial, Publicidade e Marketing.

Paulo Heitlinger enquadrou os temas numa visão alargada, para também captar o interesse dos que apreciam temas socioculturais, estéticos e históricos.



Alfabetos, Caligrafia e Tipografia
Paulo Heitlinger / info.tipografia@gmail.com
ISBN: 978-972-576-566-1
Depósito legal: 316620/10
1.ª edição: Novembro de 2010
À venda nas livrarias portuguesas.