

cadernos de tipografia nr. 4
outubro de 2007

ct4

**tipografia
da
bauhaus**

Os temas

A Escrita do Sudoeste.....	2
Viva a caligrafia!.....	8
o alfabeto «sturm blond» de herbert bayer	9
alfabetos experimentais de josef albers	17
o alfabeto suíço de max bill.....	19
A primeira fonte digital?.....	21
Sobre la enseñanza de la tipografía en las escuelas de diseño	23
Letras monoespaçadas	26
Pintores de letras brasileiros	37
Anúncios	41

Os temas deste Nr.4 concentram-se à roda das «letras elementares». O percurso que começa no século VII antes na nossa era, para conhecer a primeira escrita que surgiu no território hoje chamado Portugal. Leia a pesquisa sobre um tema que parece mais interessar obscuros arqueólogos amadores do que aqueles que fazem letras. A **Escrita do Sudoeste** é a primeira das nossas letras: elementar, forte!

Reduzir as formas das letras à sua expressão mais simples possível foi o hobby favorito de alguns dos mestres da Bauhaus, campeões do Modernismo, sempre fixados nas formas geométricas elementares. Apesar desta instituição usar a lendária Akzidenz Grotesk na grande maio-



ria das suas publicações, houve sempre um grande interesse pelo chamado «alfabeto elementar». A partir da página 9 relata-se como Herbert Bayer, Josef Albers, Jan Tschichold e Max Bill realizaram os seus «alfabetos elementares», usando nas suas experiências a redução de formas. Aproveita-se essa discussão para mostrar uma digitalização do famoso «sturm blond», arquétipo de todos os protótipos de alfabetos elementares da primeira metade do século XX. Temas para quem despreocupadamente identifica a pavorosa ITC Bauhaus como sendo a «letra da Bauhaus». Fala-se, portanto das autênticas «letras da Bauhaus».

Também as letras da máquina de escrever tiveram que ser reduzidas na forma, mais elementares que os tipos de chumbo das tipografias – e monoespaçadas. Página 26.

É um prazer constatar que a aceitação dos Cadernos de Tipografia tem aumentado, o que se traduz, também, em três artigos de autores da América Latina. ¡Que los aproveche! Outra novidade são os «Anúncios», que integram, a partir deste CT4, publicidade, grátis para os anunciantes. Um convite para aqueles que desenham fontes, também. Boa Leitura!

Ficha técnica

Os *Cadernos de Tipografia* são redigidos, paginados e publicados por Paulo Heitlinger; são igualmente propriedade intelectual deste editor. Qualquer comunicação dirigida ao editor – calúnias, louvores, ofertas de dinheiro, propostas de suborno, etc. – deve ser dirigida para o email info.tipografia@gmail.com.

Os *Cadernos* estão abertos à mais ampla participação de colaboradores, quer regulares, quer episódicos, que queiram ver os seus artigos difundidos por este meio. Os artigos assinados com o nome do(s) seu autor(es) são da responsabilidade desses mesmos autor(es) – e também sua propriedade intelectual.

Conforme o nome indica, os *Cadernos de Tipografia* incidem sobre temas relacionados com a Tipografia, o typeface design,

o design gráfico, 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 parcialmente também em castelhano, galego ou catalão, dirigem os seus temas a leitores em Portugal, Brasil, Espanha e América Latina.

Os *Cadernos de Tipografia* não professam qualquer orientação nacionalista, chauvinista, partidária, religiosa, misticista ou obscurantista.

A distribuição é feita grátis, por divulgação da versão em PDF posta à disposição do público interessado em www.tipografos.net/cadernos/

Qualquer pessoa ou instituição pode (e deve!) redistribuir e propagar os *Cadernos de Tipografia*, desde que divulgue cada exemplar na sua totalidade. Não é permitida a divulgação de apenas partes de um *Caderno de Tipografia*.

© 2007 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.



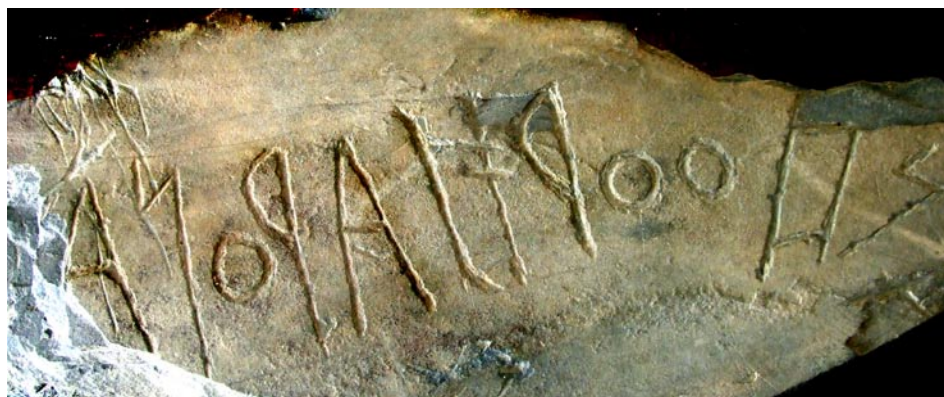
As estelas apresentam uma escrita sinistrorsa (escrita que se lê da direita para a esquerda), de estrutura semi-silábica, datável dos séculos VII e VI a.n.E., aparentada ao alfabeto fenício, mas onde o grande emprego de vogais abre a hipótese de se estar perante uma língua não semita, falada no limitado espaço geográfico.

Museu Arqueológico de Badajóz.

nos silábicos, fenómeno que nas outras escritas paleohispânicas é apenas residual. Este aspecto, descoberto por Ulrich Schmoll, permite classificar a maior parte dos signos/glifos desta escrita em silábicos, vocálicos e consonânticos.

Jesús Rodríguez Ramos, num artigo derivado da sua tese de doutoramento, explica o carácter da *Escrita do Sudoeste*: «De las escrituras paleohispánicas de las cuales tenemos un mínimo de datos para poder trabajar con ellas, sólo nos podemos plantear la sudlúsitana como la más próxima al modelo fenicio. La forma de sus signos es la más similar al fenicio (más apartada está la íbera meridional y mucho más la levantina) y es la más antigua documentada (al menos desde los siglos VI–V a.C.).»

«El funcionamiento de la escritura sudlúsitana no se conoce a la perfección, pero hay algunos aspectos claros. Se trata de un alfabeto redundante, no algún signario prefenicio. Un semisilabario, en el que de forma paralela al íbero se dispone de cinco signos para cada uno de los tres órdenes de consonantes oclusivas (verosíblemente velar, dental y labial); correspondiéndose en principio cada uno al uso exclusivo ante un signo vocálico específico. La apariencia formal de la escritura es como si a cada silabograma del íbero se le añadiera sistemáticamente el signo de la vocal ya incluida en dicho silabograma (ba + a, be + e, etc.) pero, desde un punto de vista estructural y funcional, corresponde a un alfabeto. Con todo, las inscripciones que han llegado hasta nosotros no siempre se atienen ortodoxamente a la regla general,



Escrita do Sudoeste



São sobretudo estelas funerárias – pedras tumulares talhadas em xisto – nas quais os povos ibéricos do Sudoeste ibérico faziam inscrições; as estelas eram colocadas ao alto sobre as sepulturas de defuntos da classe dirigente. Museu Arqueológico de Beja.

sino que se aprecian lo que parecen ser simplificaciones y evoluciones diversas en un grupo minoritario; además de unas pocas inscripciones que utilizan formas de signos atípicas y que deben corresponder a tradiciones epicóricas, por lo que son de difícil clasificación y complican sobremanera el establecimiento de regularidades a la hora de analizar el material.» Fim da citação.

O Museu em Almodôvar

Uma estela funerária com uma das mais longas inscrições da Escrita do Sudoeste é um dos tesouros do recentemente inaugurado *Museu da Escrita do Sudoeste* em Almodôvar (Baixo Alentejo, Portugal). Este museu tem no seu acervo importantes registos da mais antiga escrita da Península Ibérica. O facto que a sessão solene de inauguração, no Salão Nobre dos Paços do Concelho, foi presidida pela ministra da Cultura, Isabel Pires de Lima, só pode ser considerado de «macabramente irónico», se atendermos ao triste estado de abandono em que continua o património pré-histórico em solo português.

Segundo o responsável, Amílcar Guerra, a instalação do Museu de Almodôvar justificar-se-ia pelo facto que este concelho é uma das áreas da Península Ibérica com uma das mais importantes concentrações de registos. Mas não devemos esquecer que existem estelas importantes no Museu de Beja, no Museu de Badajoz e até em museus mais pequenos, como em Loulé. Uma das estelas mais importantes foi agora transferida de Beja para Almodôvar...

O *Museu da Escrita do Sudoeste* inicia-se com 20 peças, entre elas um espólio permanente de 16 estelas descobertas no núcleo arqueológico de Almodôvar. Este conjunto «deverá ser variado com a exposição de outras estelas descobertas fora do núcleo de Almodôvar, que são também muito interessantes e diversificadas», assim Amílcar Guerra.

As estelas do concelho de Almodôvar fazem parte das 75 estelas descobertas em território português e de um total de 90 conhecidas na Península Ibérica. A *Estela*

O Museu abriu no âmbito das Jornadas Europeias do Património; entretanto abriu ao público em geral. Está aberto das terças aos sábados, instalado no antigo Cine-Teatro municipal, no centro histórico de Almodôvar. Expõe alguns dos mais importantes achados arqueológicos epigrafados com caracteres da Escrita do Sudoeste. Amílcar Guerra, arqueólogo, é o coordenador científico do projecto.



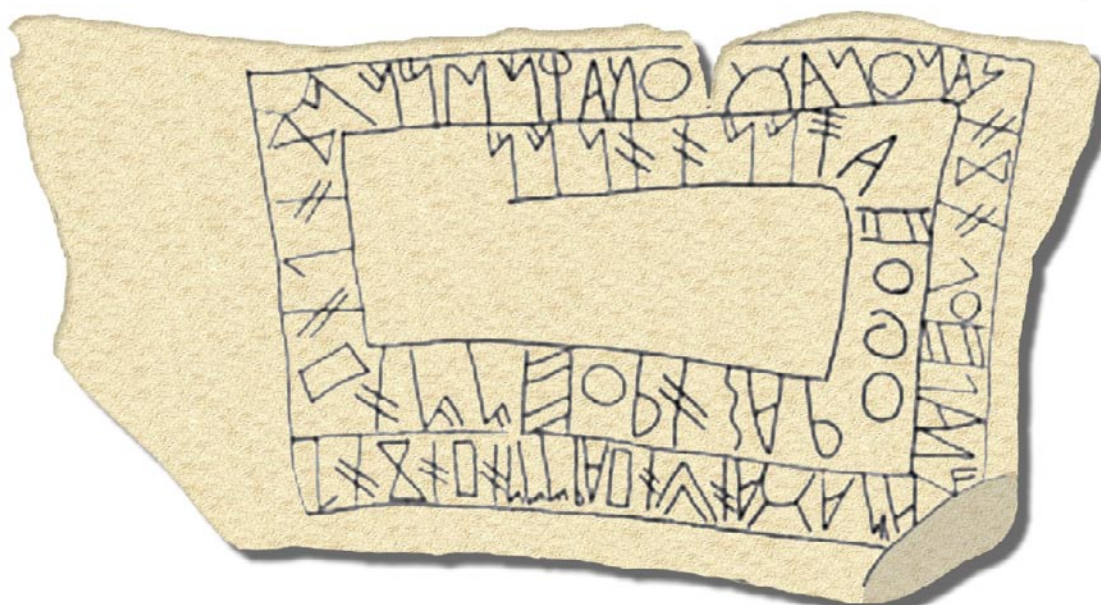
A Estela da Abóbada, achada no sítio arqueológico de Gomes Aires, em Almodôvar, é interessante, por ser uma das poucas com figuras. No centro da pedra, emoldurado pelas bandas com glifos, foi figurado um guerreiro armado, em pose agressiva.

Muitas das estelas que conhecemos provêm do Baixo Alentejo e puderam ser datadas aproximadamente a partir das necrópoles conhecidas. Estas necrópoles tinham inicialmente túmulos circulares e depois elaborados em forma rectangular. As datas destes monumentos funerários oscilam entre os séculos VII e V a.n.E.

Foto ao lado: a estela exposta no Museu de Beja transitou agora para Almodôvar (foto em baixo).



de São Martinho, achada em São Marcos da Serra, no concelho algarvio de Silves é notável, não apenas pelas suas dimensões, mas especialmente pela extensão do seu texto, com cerca de 60 signos identificados, uma das inscrições mais extensas da *Escrita do Sudoeste*.



Estela de Fonte Velha, Bensafrim. Proposta de leitura e transcrição - página seguinte

lokópóniirabótóarairikáltelokónanenaR?enákišinkólopooiitéropárepétásiiooni

Logobo Niirabo to Airigalte
logon ane nargena kis in Colopoi te
ro-mare bedasi-yo nii

Por los Dioses Lugus, a Airigalte
el logon hice aquí (en este sitio) en Colopos a ti,
frente a la estela que pedistes a nosotros

Celta Común:

Lowkowobos nîrabos to Airigaltei lowkom ane na-(Ø)are-gena eni Kolopoi tei (Ø)ro-marei gw
edasi-yo-(s)nî.

«Es curioso que tengamos que leer -oi un locativo singular lo que obliga a eleminar el esperado
Kolope o Kolopui.» Proposta de José Luís González, em:

<http://personal.telefonica.terra.es/web/irea/>

Outubro de 2007
Paulo Heitlinger

Bibliografia

- Beirão, Caetano de Melo. *Epigrafia da I Idade do Ferro do Sudoeste da Península Ibérica: novos dados arqueológicos*. In: *Estudos orientais*, vol.1. *Presenças orientalizantes em Portugal. Da pré-história ao período romano*. Lisboa, Instituto Oriental, 1990, p. 107-118
- Correa, José Antonio. *Singularidad del letrero indígena de las monedas de Salacia (A.103)*. Numisma. Madrid. 177-179, p. 69-74. 1982.
- Correa, José Antonio. *El signario tartesio*. In GORROCHATEGUI, J.; MELENA, J. L.; SANTOS, J., eds. - *Studia palaeohispanica*. Actas del IV coloquio sobre lenguas y culturas paleohispánicas (Vitoria/Gasteiz, 6-10 Mayo 1985) [Veleia, 2-3, 1985-1986], Vitoria-Gasteiz : Universidad del País Vasco, p. 275-284. 1987.
- Correa, José Antonio. *La epigrafía tartesia*. In: Hertel, D.; Untermann, J. (eds). *Andalusien zwischen Vorgeschichte und Mittelalter*. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, p. 75-114. 1992.
- Correa, José Antonio. *El signario de Espanca (Castro Verde) y la escritura tartesia*. In: Untermann, J.; Villar, F. (eds). *Lengua y cultura en la Hispania prerromana*. Actas del V coloquio sobre lenguas y culturas prerromanas de la Península Ibérica (Colonia, 25-28 de Noviembre de 1989). Salamanca : Universidad, p. 521-562. 1993.
- Correa, José Antonio. *La epigrafía del Sudoeste: Estado de la cuestión*. In: Villar, F.; Encarnação, J. d', (eds) *La Hispania prerromana*. Actas del VI coloquio sobre lenguas y culturas prerromanas de la Península Ibérica (Coimbra, 13-15 de octubre de 1994). Salamanca: Universidad; Coimbra: Universidade, p. 65-75. 1996.
- Correa, José Antonio. *La epigrafía del suroeste*. In: *Arqueologia Hoje I: etno-arqueologia*. Faro, Universidade do Algarve, 1990, p. 132-145
- Correa, José Antonio. *El pueblo de las estelas: Un problema epigráfico-lingüístico*. In: *Las lenguas paleohispánicas en su entorno cultural* (Curso da la U.I.M.P.P. - Valencia, 4/9-X-1993). Valencia: Real Academia. de Cultura Valenciana, p. 233-250. 1996.
- Correia, Virgílio-Hipólito. *A epigrafia da Idade do Ferro do Sudoeste da Península Ibérica*. Porto: Etnos. 1996.
- Correia, Virgílio-Hipólito. *Os povoados da Idade do Ferro do Sul de Portugal*. In: *De Ulisses a Viriato: o primeiro milénio a.C.* Lisboa: Ministério da Cultura, p. 82-87. 1996.
- Correia, Virgílio-Hipólito. *A escrita pré-romana do Sudoeste peninsular*. In: *De Ulisses ..., pp.88-94*, 1996.

- Faria, A.M. de. *Uma inscrição em caracteres do Sudoeste achada em Mértola*. Vipasca. Aljustrel. 3, p. 61-63. 1994.
- Guerra, Amílcar. *Novos monumentos epigrafados com escrita do Sudoeste da vertente setentrional da Serra do Caldeirão*, Revista Portuguesa de Arqueologia, 5-2, pp. 219-231. 2002.
- Gomes, Mário Varela. *Estela epigrafada e necrópole, da Idade do Ferro, de Barradas, Benafim (Loulé)*. Alulyã. Loulé. 5, p. 9-22. 1996.
- Hoz, Javier de. *El origen de la escritura del S.O.*, Actas del III coloquio sobre lenguas y culturas paleohispánicas, pp. 423-464. 1985.
- Hoz, Javier de. *El origen oriental de las antiguas escrituras y el desarrollo de la escritura del Algarve*. In: *Estudos orientais, vol.1. Presenças orientalizantes em Portugal. Da pré-história ao período romano*. Lisboa, Instituto Oriental, 1990, p. 219-246.
- Navarro, António José Lopes. *A escrita pré-romana do Algarve e sudoeste: estudo e decifração*. 2.^a ed. acrescentada. Faro, [s.n.], 1990 (Faro: Tip. União).
- Parreira, Rui. ; BERROCAL-RANGEL, L. *O povoado da II Idade do Ferro da Herdade do Pomar (Ervidel, Aljustrel)*. Conimbriga. Coimbra. 29, p. 39-57. 1990.
- Rocha, A. dos S. (1971) *Estações pré-romanas da Idade do Ferro nas vizinhanças da Figueira*. In *Memórias e Explorações Arqueológicas*. II. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Rodríguez Ramos, Jesús. *La lectura de las inscripciones sudlusitano-tartesias*. Faventia 22/1, pp. 21-48. 2000. PDF em <http://ddd.uab.es/pub/faventia/02107570v22n1p21.pdf>
- Rodríguez Ramos, Jesús, *El Origen de la Escritura Sudlusitano-Tartesia y la Formación de Alfabetos a partir de Alefatos*, Rivista di Studi Fenici, pp. 187-222, vol. XXX, 2, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 2002.
- SOARES, A. M. M. (1996) *Povoado da Misericórdia (Margem esquerda do Guadiana, Serpa)*. *Ocupações humanas e vestígios metalúrgicos*. Vipasca. Aljustrel. 5, p. 103-116.
- Untermann, Jürgen. *Zum Stand der Deutung der 'tartessischen' Inschriften*. In: ESKA, J. F. ; GRUFFYDD, R. G. ; VIANA, A. (1946) - Museu Regional de Beja. Arquivo de Beja. Beja. 2, p. 3-33. 1995.
- Schmoll, Ulrich. *Die südlusitanischen Inschriften*. Wiesbaden, 1961.
- Untermann, Jürgen. *Monumenta Linguarum Hispanicarum. IV Die tartessischen, keltiberischen und lusitanischen Inschriften*, Wiesbaden. 1997.
- Sauren, Herbert; A. Sidarus, *As lápides de escrita ibérica do Museu Regional de Beja - Leitura e tradução*. Arquivo de Beja, Actas das III Jornadas / Congresso, tomo I, Beja, 2005, 169-190.
- Sauren, Herbert; (A)Y, Island, *Isolated Place. The Word in Punic and Iberian Inscriptions*, Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, Madrid, 41, 2005, 279-286.
- Sauren, Herbert. *The Iberian inscriptions deciphered. Internal proves*, El Periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental (2003). CSIC, Instituto de Arqueología, Mérida, Anejos de AEspA 35, 2005, 519-534.

Viva a caligrafia!

Vive la plume, com dizem os franceses, *Glory to Penmanship*, como diriam os britânicos. Dino dos Santos (www.dstype.com) publicou outra maravilhosa fonte caligráfica: a Ventura, inspirada na obra pedagógica de Ventura da Silva, que foi publicada em Portugal em 1820. No século XIX, o tipógrafo José Joaquim Ventura da Silva repetiu e continuou a escola caligráfica de Andrade de Figueiredo, revelando algumas ideias originais. O seu monumental tratado REGRAS METHODICAS PARA SE APRENDER A ESCRIVER teve a primeira edição no ano de 1803. Tanto a obra didáctica de Ventura da Silva como o atlas explicativo tornaram-se raros; a editora portuense Lopes & C.ª reeditou-os a ambos.

Dino dos Santos disse, numa recente entrevista: «... Se por um lado com a Ventura o objectivo foi desenhar uma fonte fiel ao modelo, seguindo os mesmos passo metodológicos do seu autor original, com a (fonte) Andrade interessou-me mais o carácter especulativo da tipografia.» A fonte Andrade foi apresentada no Caderno de Tipografia Nr.1. A nova fonte de Dino dos Santos está à venda em myfonts.com e em fonthaus.com

abcçdefghijklmnopqrstuw

wxyz. 1234567890!?

fi, st, ct, cy, sp, ffl, rpõ

it; et fbkyckipkz,

(&)~

A B C D E F G H I

J K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z



Publicidade para a revista 'die neue linie', em 1929. no cabeçalho vê-se a «sturm blond». foto de georg bienek, 1932.

o alfabeto «sturm blond» de herbert bayer

um artigo de paulo heitlinger com uma proposta de digitalização da «sturm blond». o primeiro de dois estudos sobre a modularidade como conceito de construção de letras com geometria elementar.

Entre os docentes da BAUHAUS que desenvolveram protótipos tipográficos para concretizar novos padrões estéticos e para os conjugar com o funcionalismo professo naquela escola, destacam-se os pioneiros josef albers e herbert bayer. não esquecendo o artista húngaro lászló moholy-nagy, brilhante especialista em projectos multimédia. no meu livro TIPOGRAFIA escrevi que «a maioria destes estudos experimentais não teve quaisquer resultados comerciais». infelizmente tinha cometido um erro bastante generalizado, talvez explicável pelas dificuldades de acesso a informações de boa qualidade. antes de corrigir esta formulação, será talvez boa ideia rever a biografia de bayer.

com 19 anos, herbert bayer começa uma aprendizagem no atelier do arquitecto georg schmidthammer em linz, no seu país natal, a áustria, onde desenvolve os primeiros trabalhos tipográficos. a partir de 1921 trabalha como assistente do arquitecto josef emmanuel margold, na colónia de artistas de darmstadt. depois de absolver estas aprendizagens, herbert bayer ingressou como estudante na BAUHAUS, de 1921 até 1923. já no ano de 1925, walter gropius, então director desta famosa escola de design, convidou-o para dirigir a oficina de tipografia e publicidade; assim, passou imediatamente a integrar o corpo docente.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

O alfabeto de caixa baixa **sturm blond** de herbert bayer tem por base duas formas geométricas elementares: o círculo e a linha. as letras g e k foram consideradas ainda imperfeitas, resultados preliminares. Uma versão definitiva nunca foi editada, mas este desenho protótipo serviu de base para outras versões da fonte de bayer - veja a revista 'die neue linie'.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

digitalização da **sturm blond**, uma versão ainda imperfeita. a fonte é distribuída grátis.

herbert bayer pensou poder superar os limites impostos pelo vaivém das modas; para tal, subordinou o seu design a leis «intemporais» e «objectivas». um dos seus lemas: os problemas de estilo e da expressão individual deviam retroceder face à «pureza da geometria» e às exigências da funcionalidade.

herbert bayer apresentou em 1925 o protótipo de uma letra de formas sumárias: a célebre «sturm blond» (tempestade loura). um alfabeto reduzido aos elementos geométricas mais elementares: linha recta e circunferência. bayer justificou a sua proposta de desenho: «a tipização dos elementos da letra, tendo por base o quadrado, a circunferência e o triângulo, reduz o consumo de material tipográfico.»

o método reducionista culminaria numa tipografia com formas tão elementares que pudessem atingir uma validade «universal». no alfabeto que bayer apresentou, a redução foi ainda mais extrema, pois optou por ignorar as maiúsculas; este seu alfabeto estava reduzido à fórmula gráfica mais rudimentar e simples possível.

para justificar a redução à caixa baixa, bayer argumentava que a palavra falada não fazia distinção entre maiúsculas e minúsculas. as versais seriam então desnecessárias; além disso, também se facilitava a aprendizagem da leitura na escola primária e o tipógrafo economizava espaço de armazenagem para os tipos, etc, etc.

esta tendência – minúsculas, geometria, redução, universalidade – foi em breve seguida por outros gráficos. jan tschichold também desenvolveu, entre 1926 e 1929, um abecedário «universal». tschichold eliminou as maiúsculas e foi ainda mais longe: sem mais nem menos, formulou uma revisão radical da grafia da fonética alemã. este alfabeto foi digitalizado pela FOUNDRY (uk) assim:

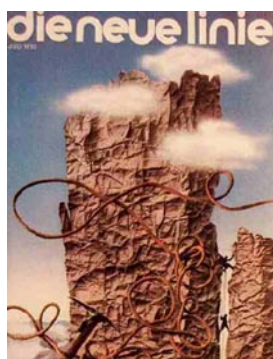
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz · 1234567890

bayer, um dandy e *radical de salão*, como é costume dizer-se na alemanha, opinava que a cultura era «artificial», enquanto a ciência e o raciocínio seriam «puros». consequentemente, deduzia que as formas de letras simples e geométricas teriam



lászló moholy-nagy
desenhou a capa do
primeiro número da
revista 'die neue linie', que
estреou em setembro de
1929. no cabeçalho vê-se a
facilmente identificável
«sturm blond». Em baixo:
o título composto com a
fonte digital sturmblood.

die neue linie



um efeito benéfico para a sociedade – porque usando-as, a sociedade não teria de se induzir em ilusões e não precisaria de usar estilizações e elitistas. os protagonistas dos alfabetos elementares e da *universal-typographie* pensavam que este sistema de glifos deveria ser «nu» – nu como uma máquina, livre de embelezamentos, e isento de qualquer ideologia da cultura.

de facto, o alfabeto que bayer apresentou estava radicalmente despojado de qualquer ornamento, reduzido a formas modulares; linhas e segmentos de círculo. Apesar disso, tinha excelente legibilidade, já que não estava muito distante das formas de uma *Akzidenz-Grotesk*, por exemplo. Contudo, a redução foi audaz, e é curioso que a sua «*sturm blond*» nunca foi digitalizada – até ao autor destas linhas se aventurar nessa tarefa.

apesar de herbert bayer advogar uma linguagem visual «nua», também se mostrou apto a trabalhar de forma mais refinada. pois em 1928, tinha deixado a *BAUHAUS* para seguir uma carreira de designer freelance. flutuando elegantemente entre os estilos e os processos praticados da época – surrealismo, verismo, fotomontagem – com um interesse muito eclético e com resultados pouco brilhantes, começou a fazer tudo: exposições, fotografia, desenho, escultura e direcção de arte.

em tipografia, desmobilizou o seu rigor e purismo, para vender o seu trabalho. em 1933, a fundição *berthold* encomendou a bayer um tipo para uso comercial; bayer apresentou a sua *sturm blond*, mas numa variante vestida, ou seja: ornada com serifas, e bastante condensada. Esta versão, um alfabeto híbrido de caixa baixa, posiciona-se algures entre letra elementar e uma clássica *Bodoni*; foi digitalizado pela *FOUNDRY* (uk):

αæbcçdefgijklmno
œpqrstuvwxȳz
[“123456789;?£”]

nos tempos pioneiros da *BAUHAUS* poucos clientes do exterior estavam interessados no design moderno e na nova tipografia feitos na escola. o sucesso comercial das ideias, dos protótipos e dos produtos (móveis, talheres, etc.) da *BAUHAUS* só começou a esboçar-se no fim dos anos 20. esta aceitação aumentou nos primeiros anos da década de 30 – para ser brutalmente interrompida pela barbárie nazi. Mas houve excepções.

entre 1929 e 1943 foi publicada a revista ‘*die neue linie*’ pela editora *VERLAG OTTO BEYER*, sedeadada em leipzig. esta publicação, recentemente lembrada numa exposição do *BAUHAUS ARCHIV* em berlim, foi o mais importante lifestyle-magazine



capa de um catálogo da bauhaus, desenhado em 1923 por herbert bayer. letras impressas por gravura de linóleo.



este cartaz de herbert bayer para a exposição europeia de artes e ofícios em leipzig, no ano de 1927, mostra que o designer alemão também criou letras versais do tipo «*sturm blond*».

alemão da sua época. nenhuma outra publicação conseguiu pôr em prática de forma tão conseguida as ideias da radical «nova tipografia». Não admira que assim fosse, pois foram designers da BAUHAUS –lászló moholy-nagy e herbert bayer –, que trabalharam como directores de arte para esta revista. Olhando para o cabeçalho da revista, logo identificamos a «sturm blond»; no primeiro número, ainda algo magra, nos seguintes, com traço mais gordo.

Será importante assinalar que a revista ficou algum tempo livre de represálias dos nazis, já que lhes serviu de alibi para insinuar na opinião pública do estrangeiro que nem tudo tinha sido nivelado pelos fascistas, reinando a mais perfeita liberdade no desenho editorial. a revista 'neue linie' servia para passar uma falsa imagem da alemanha nazi – quando praticamente todos os vanguardistas já tinham sido forçados a exilar-se. (a exposição sobre a «die neue linie» esteve patente na primavera de 2007 no BAUHAUS ARCHIV BERLIN. catálogo: patrick rössler: DIE NEUE LINIE 1929-1943. DAS BAUHAUS AM KIOSK, 176 p. 17,50 euros.)

bayer trabalhou a tempo inteiro para a agência de publicidade DORLAND INTERNATIONAL e depois como director de arte para o famoso magazine feminino VOGUE. HARPER'S BAZAAR (a mais antiga revista de moda dos eua) teve herbert bayer como director artístico no final da década de 1920-1930. nas revistas de moda, o elegante e distinto bayer continuou a plagiar, mas acabou por encontrar a sua verdadeira vocação.

bayer chegou a nova iorque em 1938 para finalizar os preparativos da exposição BAUHAUS 1919-1928; concebeu a exposição no moma e desenhou o catálogo. este evento lançou as bases da energia vanguardista que impulsionou o design americano a partir dos anos 40. herbert bayer, depois de trabalhar 30 anos para as cultivadas «upper classes» como artista plástico e gráfico, legou o seu espólio ao DENVER ART MUSEUM.

abcçdeflçhijkl
mñooæpqrsßtu
vwxyzü!&1234
567890?\$(+)

abcdefghijklmnopqr
stvwxyz.1234567890



herbert bayer, poster 'section allemande' para a exposição do werkbund, paris 1930.



nos eua, bayer gostou de usar letras similares à «universal». poster para a cca, março de 1942.

duas versões digitalizadas de letras concebidas por herbert bayer: a p22 bayer universal e a bayerarchitype, da foundry. ambas possuem apenas caixa baixa, números árabes e pontuação.

sobre a primeira, a fundição digital p22 informa: «This font set includes three type faces designed by Herbert Bayer, including the famous "Universal" font most commonly associated with the Bauhaus school. A collection of 72 graphic elements inspired by various Bauhaus works rounds out this collection. This set is authorized by the Herbert Bayer Estate.»

este belo poster de herbert bayer para uma exposição no museu de artes e ofícios em basileia, suíça, serviu de modelo para a digitalização apresentada nesta página. esta letra seria, interpretada com alguma liberdade, uma versão condensada da «sturm blond». a precisão da letra que se vê no cartaz aponta para a possibilidade de terem existido tipos móveis de metal. vê-se um peso medium e um peso light. A partir dos números romanos na última linha, podemos imaginar que existiu um jogo de maiúsculas.

bauhaus
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
mnopqrsßtu
vwxyz!/?124
567890



Revivalismos

Em 1975, o typeface designer Victor Caruso lembrou-se de criar a aberração tipográfica chamada ITC Bauhaus. Esta fonte, uma deturpada versão da sturm blond, foi feita em colaboração com o eclético Edward Benguiat. Esta bastarda continua a fazer as delícias de muitos estudantes de design, que despreocupadamente pensam que esta seja a «fonte original da Bauhaus», já que até têm a sua suposta origem no nome. Depois deste péssimo serviço feita à comunidade do design, demorou algum tempo até aparecer uma nova fonte vagamente associável aos espíritos da Escola Bauhaus.

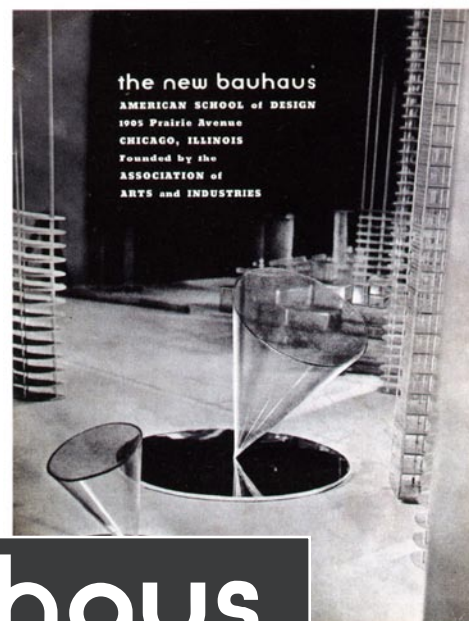
A fonte Modula, de Zuzana Licko (Emigré), foi «*the first high resolution headline face that I designed with the Macintosh computer. In 1985, the computer was very crude as far as being able to produce subtle curves, but it was outstanding at producing perfect geometric elements. As a guide, I used the proportions of my earlier Emperor Fifteen bit-map design and applied the precision of the computer's geometric elements.*» Especialmente a esguia variante Modula Round Sans aproxima-se da versão condensada da letra de Herbet Bayer:

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

A sturm blond nos EUA

Um grupo de industriais norte-americanos decidiu fundar em 1937 em Chicago uma escola de design e chamou László Moholy-Nagy para dirigi-la. Este artista húngaro tinha sido um dos grandes dinamizadores da Bauhaus, especialmente na área da tipografia e das publicações (bauhausbuecher).

Na América, a nova instituição, primeiro «the new bauhaus», viria depois a ser designada «School of Design» e mais tarde «Institute of Design». Na brochura mostrada ao lado (impressa em 1937/38), László Moholy-Nagy usa uma vez mais a sturm blond, com um t modificado, e ascendentes mais altos, num desenho tipográfico mais coerente.



The new bauhaus

Ao longo da sua carreira – 60 anos! –, Paul Rand foi director de arte, docente, escritor e consultor de design de empresas como a IBM, ABC e UPS. A sua influência foi enorme nas áreas do design gráfico e da comunicação. Paul Rand, o designer mais criativo da sua geração, lançou uma abordagem nova e fresca ao design norte-americano. Aos 23 anos de idade começou como designer editorial e criador de publicidade para as revistas *Apparel Arts*, *Esquire*, *Ken*, *Coronet* e *Glass Packer*.

O seu conhecimento da arte moderna europeia, particularmente da obra de Paul Klee, de Wassily Kandinsky, dos Cubistas, Dadaístas e Suprematistas, influenciou Rand na invenção de novas formas. O dinamismo visual, aliado a um humor refrescante e a uma provocação moderada, marcaram inconfundivelmente o estilo pessoal do seu trabalho.

László Moholy-Nagy, o pioneiro tipógrafo, fotógrafo e gráfico do movimento vanguardistas dos anos 20, docente na Bauhaus em Weimar, descreveu Paul Rand como «um idealista e um realista, usando a linguagem de um homem de negócios e de um poeta. Pensa em termos do necessário e da função. É capaz de analisar os seus problemas (racionalmente), mas a sua fantasia não conhece limites.»

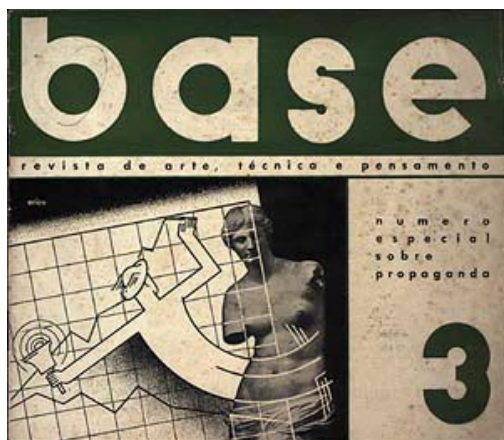
De 1941 até 1954, Rand trabalhou para a agência de publicidade Weintraub. Depois de deixar a agência, tornou-se designer independente e desenvolveu como freelancer importantes trabalhos de identidade corporativa – entre outros para a emissora ABC (logo ao lado), para a IBM, a Westinghouse, a UPS e a NEXT. Em 1956, Rand, já amplamente reconhecido em todo o mundo, começou a leccionar Graphic Design na Universidade de Yale.

Morreu em 26 de Novembro de 1996, aos 82 anos de idade. A sua carreira durou seis décadas, 3 gerações e varios capítulos da história do design de comunicação, na sua excelência. «Design is so simple, that's why it is so complicated», disse Rand na última vez que falou em público, no dia 14 de Novembro (12 dias antes de falecer) no MIT Media Lab.



O logo da emissora abc, na melhor tradição da bauhaus. criação de paul rand.

Divulgação no Brasil e em Portugal



base

Revista base, nº 2. Rio de Janeiro, 1933.
Editor: Alexander Altberg. Fonte: IEB -
Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo

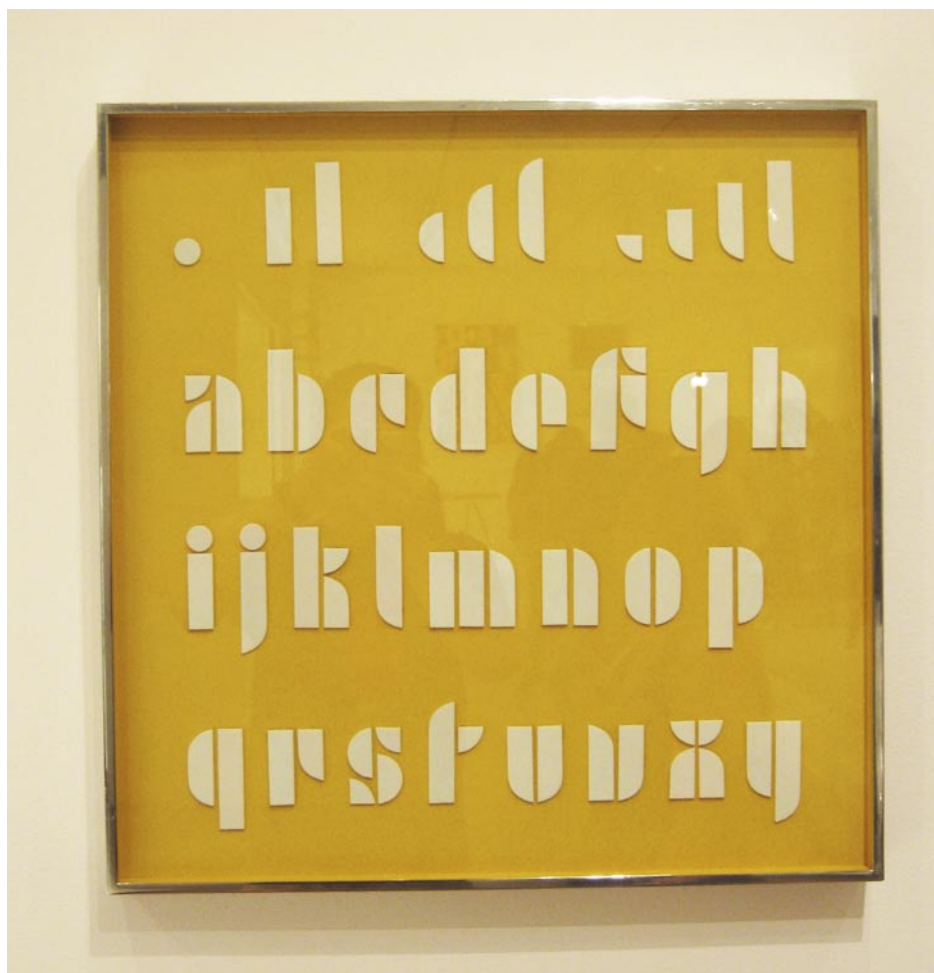
O arquitecto alemão/brasileiro Alexandre Altberg, estudante da Buahaus e acostumado às dezenas de publicações que lia na Alemanha, decidiu iniciar em 1933 uma revista própria, que recebe o nome de «base - revista de arte, técnica e pensamento». Na capa, uma adaptação da sturm blond...



A Portugal, a estética da «nova tipografia» chega muito filtrada por um gosto de nítida tendência Art Déco, o que leva à preferência por formas condensadas, e de traços menos sóbrio.

Três belos exemplos: Livraria Bertrand, Chiado, Lisboa; Cinema Ossónoba, Estói, Algarve, Café Arcada, Évora. No último, as letras foram feitas em tubo de metal. Fotos: P. Heitlinger.





alfabetos experimentais de josef albers

dos docentes da bauhaus que desenvolveram protótipos tipográficos para concretizar novos padrões estéticos destacou-se, ao lado de herbert bayer, josef albers. apresenta-se aqui os seus desenhos tipográficos.

josef albers (bottrop, 1888 – new haven, 1976) foi professor de escola primária de 1908 até 1913, mudando a sua orientação, estudou na KÖNIGLICHE KUNSTSCHULE em berlim, de 1913 a 1915, tendo sido aprovado como docente de arte. estudou ainda belas artes em essen e münchen – até que entrou na BAUHAUS, em weimar, no ano de 1920. albers concentrou-se inicialmente na pintura sobre vidro. em 1923, quando o místico docente suíço johannes itten foi convidado a sair, albers passou a leccionar o *vorkurs* (curso básico, ou curso preliminar) que servia de iniciação ao currículo da BAUHAUS. albers dava “classes de material”, paralelas às de moholy-nagy.

quando moholy-nagy saiu da BAUHAUS em 1928, albers dirigiu o *vorkurs* completo, continuando a treinar os estudantes a usar diferentes materiais. e quando a escola se mudou para dessau em 1925, foi contratado como docente. além de trabalhar com vidro e metal, desenhava móveis e tipografia.



Princípio de construção das letras, usando formas geométricas básicas.

quando a BAUHAUS cerrou em 1933, albers emigrou para os eua. começou uma nova carreira como formador, mas também como pintor abstracto. em 1939 foi chamado a dirigir o art department do recém-fundado BLACK MOUNTAIN COLLEGE, perto de asheville, carolina do norte. albers leccionou aqui até 1949.

em 1935, fez a primeira de várias viagens ao México. em 1936 realizou a primeira exposição individual em new york. naturalizou-se cidadão norte-americano em 1939. começou em 1949 a sua série de quadros abstractos. De 1950 a 1958 dirigiu o design department da YALE UNIVERSITY, new haven.

albers publicou numerosos artigos, ensaios, poesia e livros sobre arte. uma exposição sobre a sua arte foi organizada pelo moma e percorreu as américas de 1965 até 1967. outra retrospectiva da sua arte foi realizada no metropolitan museum of art, n.y., em 1971. viveu e trabalhou em new haven até à sua morte, no ano de 1976.

as suas fontes foram digitalizadas: P22Albers, três variantes do seu alfabeto experimental:

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

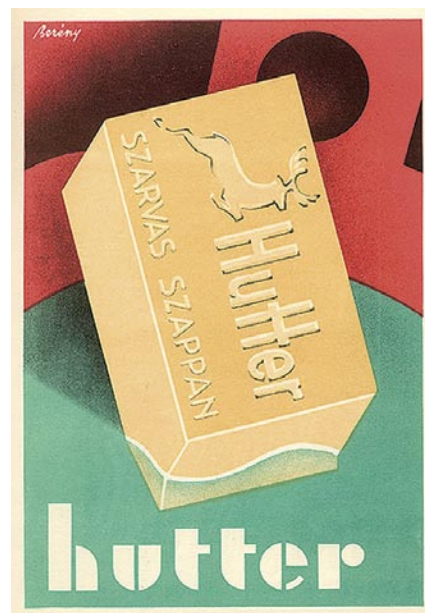
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

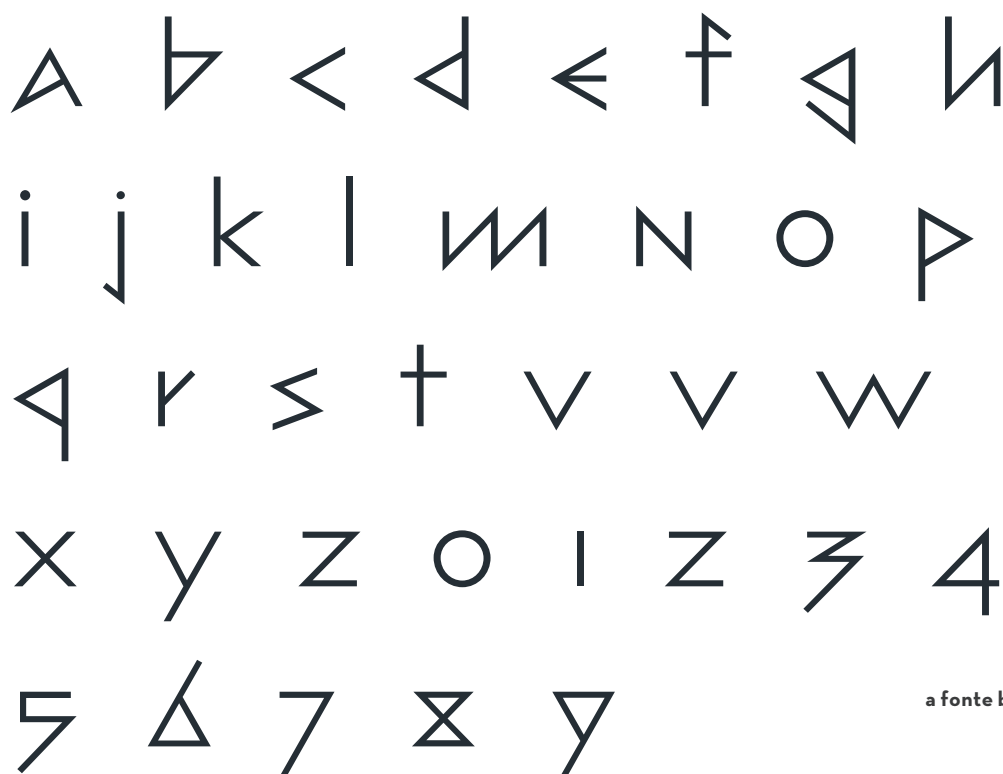
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

a b c d e f



cartaz publicitário dos anos 30.



a fonte bill architype.

o alfabeto suíço de max bill

das experiências tipográficas directamente relacionadas com os alfabetos elementares feitos na bauhaus, há que assinalar uma nova tentativa, realizada na suíça: o alfabeto de minúsculas de max bill.

O mais aclamado protagonista do *Swiss International Style* foi Max Bill (*1908, †1994). Artista plástico, escultor, arquitecto, designer gráfico e de interiores, Bill estudou na Bauhaus em Dessau, e foi mais tarde docente na hfg, hochschule für gestaltung, a Escola Superior de Design em Ulm, vocacionada para continuar o legado da Bauhaus.

Max Bill, que para os puristas do *swiss design* é um personalidade de referência e devoção, deixou uma extensa obra, quase toda ela marcada por um purismo ascético e espartano, formas minimalistas, traços e volumes reduzidos ao essencial, contenção emocional – e excelente tecnologia suíça. A sua obra gráfica é caracterizada por um purismo muitas vezes platónico e estéril. No desenho gráfico e editorial, Max Bill foi um dos primeiros a aplicar o conceito de organização racional dos espaços com o auxílio de uma grelha.

O seu trabalho foi uma tentativa constante de equilibrar o acto de criar arte livremente com a arte utilitária, aplicada a fins funcionais. O seu esforço foi equilibrar as formas severas do produto industrial com as formas fluídas da «obra de arte». Bill preocupou-se pelo pensamento filosófico e pela aplicação prática.

Max Bill começou a sua longa carreira como estudante na Bauhaus de Dessau (1927-28); aí foi «contaminado» pelos ideais do Funcionalismo. Em 1929, Bill estabeleceu-se em Zurique, onde começou uma actividade polifacetada. Em 1930/31 surgem os seus primeiros posters, como, por exemplo, o cartaz da Exposição de

Arte Rupestre Africana no Kunstgewerbemuseum Zürich. Em 1933 elabora as suas primeiras esculturas. Em 1938, Max Bill arquitecto, associa-se ao CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne, associação de arquitectos impulsionada por Le Corbusier).

A partir de 1944, começa a fazer design industrial. No ano lectivo 1944-1945 lecciona a disciplina «Formlehre» na já famosa Kunstgewerbeschule Zürich.

Em 1947, Bill fundou o seu institut für progressive cultur. Em 1951, junto com Otl Aicher, foi co-fundador da hochschule für gestaltung em Ulm, Alemanha, escola que tentou retomar e continuar o legado da Bauhaus depois da Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1952, foi reitor e director do Departamento Architektur und Produktform da hfg. Max Bill escreveu numerosos artigos e ensaios; foi distinguido com numerosos prémios e honras internacionais.

Em 1938, Max Bill (arquitecto), associou-se ao CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne, associação de arquitectos impulsionada por Le Corbusier). A partir de 1944, começou a fazer design industrial.

No ano lectivo 1944-1945 leccionou a disciplina Formlehre na já famosa Kunstgewerbeschule Zürich. Em 1947, Bill fundou o seu institut für progressive cultur.



o famosíssimo «banquinho de ulm» sintetiza toda a filosofia criativa de max bill.

A primeira fonte digital?

Se deseja iniciar-se como typeface designer – em inglês: «profissional que desenvolve caracteres digitais» – prepare-se para dispôr de suficiente tempo e domínio teórico e prático da tipografia. Este artigo de Ana Flávia Dias vai ajudá-lo a descobrir por onde começar.

O designer brasileiro Ricardo Esteves Gomes, de apenas 26 anos, tem duas famílias tipográficas – Mariam e Scrivano – à venda no mercado internacional; diz ele que «criar famílias tipográficas é um trabalho árduo, que envolve muito mais *transpiração* do que *inspiração*. Não é uma coisa que acontece de uma hora para outra, mas o resultado de meses, anos e às vezes, uma vida inteira de trabalho.»

Sabendo isto vão abaixo algumas sugestões:

- ▶ Busque referências — que também podemos chamar de “inspiração”.
- ▶ Estude as diversas formas de representação da escrita e a história da tipografia, que pode dizer muita coisa sobre o presente, como comenta Ricardo Gomes.

Domine os códigos visuais e técnicos.

Diferentemente dos antigos tipógrafos que detinham apenas uma parte do conhecimento das técnicas, deixando a cargo do gravador de punções fazer as patrizes para a produção das matrizes de novas fontes, o typeface designer de hoje deve possuir as duas competências-chave: entender a tipografia como arte e linguagem gráfica e dominar os softwares que produzem as fontes digitais.

A empresa FontLab (www.fontlab.com) produz alguns dos programas mais utilizados por typeface designers. Os mais populares são o Fontographer (US\$ 349.00), FontLab Studio (US\$ 649.00). O BitFonter, programa específico para criar fontes bitmap, custa US\$ 499.00. Ainda pela mesma distribuidora e a preço mais acessível, US\$ 99.00, o TypeTool é um editor com recursos básicos, ideal para quem está começando. Versões demo dos softwares estão disponíveis para download.

O FontForge é um software gratuito criado por George Williams; a versão beta para Windows e Mac pode ser adquirida em www.fontforge.sourceforge.net.

Crie fontes de qualidade.

De acordo com Cláudio Rocha, typeface designer brasileiro, dois aspectos definem a qualidade técnica de uma fonte digital: a sua correta resolução e a inclusão de caracteres e glifos complementares de um alfabeto (Rocha, 2002). A eficiência de uma fonte está relacionada com a ausência de bugs, por isso teste exaustivamente em diversos softwares e sistema operacionais antes da finalização.

Estude muito.

Pesquise, fique atento ao que pensam e produzem designers contemporâneos e nunca dispense a leitura de grandes nomes e obras da história da tipografia.

O projecto *Tipocracia*, estado tipográfico tem como objetivo educacional disseminar a cultura tipográfica, percorre o Brasil com atividades em vários Estados, tendo inclusive ocorrido edições em Portugal e na Áustria. O site de cursos on-line Design Total — www.designtotal.com.br/cursos/Henrique/tipocracia.php — promoverá o Tipocracia 1.0, Curso Introdutório, com previsão para o primeiro semestre de 2008. Mais informações em www.tipocracia.com.br.

Ricardo Gomes: «A fonte Maryam começou com um exercício de repetição de letras utilizando pena caligráfica de ponta larga, tinta e papel milimétrico. Depois de algumas semanas repetindo exaustivamente cada letra do alfabeto, obtive algumas dezenas de folhas de originais caligráficos que utilizei como modelo para os desenhos vectoriais. A etapa seguinte foi a tradução dos esboços manuais para o desenho vectorial no computador. Essa é uma etapa muito mais delicada do trabalho, pois cada pequeno detalhe faz muita diferença. Após chegar a uma solução formal para as letras, já pensando em suas conexões (uma vez que a Maryam teve a intenção de simular uma caligrafia de ritmo cursivo), a etapa seguinte foi transportar esses vectores para o software gerador da fonte digital. Essa terceira etapa é ainda mais trabalhosa, pois é o momento de fazer últimos pequenos acertos nas formas, ajustar os espaçamentos entre letras, os pares de kerning (na Maryam foram muitos) e os hintings. Além de desenhar todos os sinais de pontuação, sinais diacríticos, símbolos monetários, matemáticos, etc.»

No Brasil são raros os Cursos de Tipografia, geralmente o assunto é tema de alguma disciplina dentro de cursos de design, como é o caso do curso de Design Gráfico da Faculdade SENAC de Comunicação e Artes em São Paulo, onde a type-face designer Priscila Farias ministra aulas de Tipografia Digital.

No caso da falta de cursos, a melhor solução para adquirir conhecimentos teóricos sobre o assunto é a leitura. Ricardo Gomes indica alguns livros que podem ajudar na busca por esses conhecimentos e estão citados na bibliografia no final deste artigo. A prática vem com as experimentações, persistência e o domínio do software. Ter senso crítico, principalmente em relação ao seu trabalho, depois de tantos estudos torna-se mais fácil.

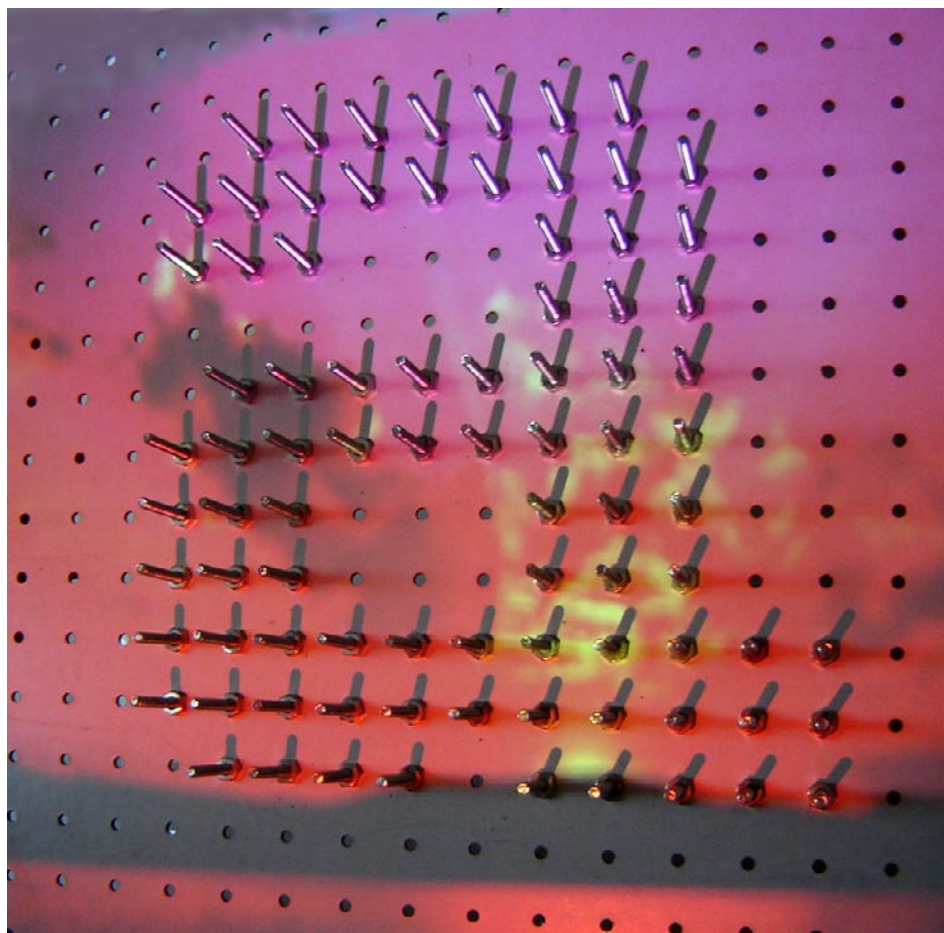
Depois da fonte estar pronta, é a hora de vendê-la. O web-site MyFonts.com é um bom começo, eles são mais receptivos a novos designers e novas propostas, permitindo assim maior liberdade, afirma Ricardo Gomes. A publicação da fonte é feita mediante um contrato de cessão não-exclusiva de direitos de comercialização, o designer determina o preço e o site cobra uma comissão pela venda.

Espero que essas dicas ajudem nos primeiros passos, dados antes de muitos outros, para entrar no mercado internacional tipográfico.

Outubro de 2007, Ana Flávia Dias, www.sobredesign.wordpress.com

Bibliografia:

- BRINGHURST, Robert. (2005). Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0). São Paulo: Cosac Naify.
- CHENG, Karen. (2005) Designing type. New Haven: Yale University Press.
- Farias, Priscila (1998, 2001). Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias. Rio de Janeiro: 2AB.
- Farias, Priscila; PIQUEIRA, G. (orgs) (2002). Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001. São Paulo: Rosari.
- Frutiger, Adrian. (2002). En torno de la tipografía. Barcelona: Gustavo Gili.
- JOHNSTON, Edward. (1995). Writing & illuminating & lettering. New York: Dover Publications.
- Lupton, Ellen. (2006). Pensar com tipos. São Paulo: Cosac Naify.
- NOORDZIJ, Gerrit. (2000) Letterletter: an inconsistent collection of tentative theories that do not claim any authority other than that of common sense. Vancouver: Hartley & Marks Publisher.
- NOORDZIJ, Gerrit. (2005). The stroke: theory of writing. London: Hyphen Press.
- OUTRAS FONTES. Ricardo Gomes. www.outrasfontes.com/
- Rocha, Cláudio (2002). Projeto Tipográfico Análise e produção de fontes digitais. São Paulo: Rosari
- Rocha, Cláudio. (2005). Tipografia comparada. São Paulo: Edições Rosari, 2005.
- TRACY, Walter. (2003). Letters of Credit: a view on type design. Boston: David R. Godine Publisher.
- ZAPF, Hermann. (2005). Histórias de Alfabetos: a autobiografia e a tipografia de Hermann Zapf. São Paulo: Edições Rosari.



Sobre la enseñanza de la tipografía en las escuelas de diseño

Reflexiones de Olcar Alcaide, profesor titular de la materia Tipografía en los niveles I, II y III de la Universidad Nacional de Lanús, Argentina.

Desde fecha muy reciente, si la comparamos con los siglos que demandó la evolución de la escritura, academias de arte y diseño comenzaron a experimentar y planificar programas de enseñanza de tipografía inserta en su oferta de estudio.

La pedagogía –como toda ciencia– es una disciplina dinámica, que se modifica permanentemente y es influenciada muchas veces por ideologías y políticas educativas.

Probablemente la tipografía haya surgido por la necesidad de expandir la producción de libros realizados manualmente por los escribas, para brindar de este modo la posibilidad del acceso al conocimiento a un mayor número de personas.

Sin lugar a dudas se produjo un cambio que originó el nacimiento de una nueva profesión que inicialmente integraba las de editor, diseñador, tipógrafo, impresor y comerciante.

Las ediciones de prensa sobre el final de la Edad Media y principios del Renacimiento transformó la sociedad y posibilitó el impulso de la cultura.

Según avanzaba esta revolución cultural en los siglos precedentes, sería factible trazar un mapa en Europa occidental por donde las nuevas fuentes tipográficas surgieron como un torrente del espíritu creador de minuciosos dibujantes, orfebres y audaces impresores. Siempre con el mismo objetivo: mejorar la legibilidad. Desde Venecia a Inglaterra pasando por Francia y los Países Bajos, para luego instalarse en América del norte y retomar un impulso en el siglo xx en Alemania y Suiza.

Los objetivos fueron variando: desde la búsqueda de legibilidad, el impacto visual y la velocidad de lectura hasta la economía de producción.

Por entonces podíamos hablar de “estilos” regionales o identificar algunas formas de letras con las tendencias estéticas del momento. Pero la nueva tecnología digital, con superveloces microprocesadores y comunicación instantánea en cualquier punto del planeta que nos brinda una abrumadora alternativa de imágenes e información, parece desdibujarse en la diversidad. Sería deseable que esta tendencia a la pérdida de identidad deje lugar a una cultura pluralista y más tolerante a la integración de las diversas étnias, religiones y sobre todo a la inclusión social de vastos sectores de la población mundial que aún viven marginados. No obstante ello, las personas tenemos la necesidad real de identificarnos con una serie de símbolos que nos son conocidos y nos hacen sentir parte de un conjunto social.

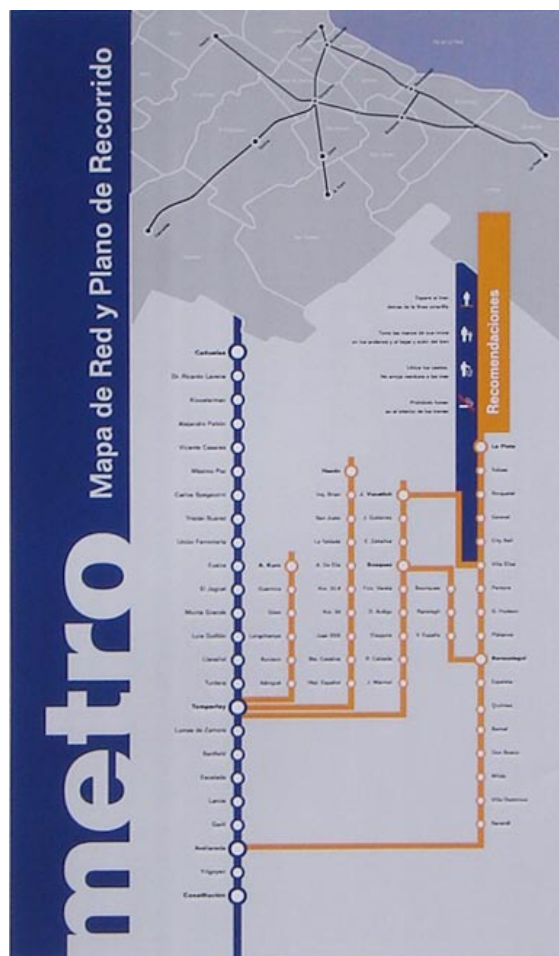
Tal vez podríamos establecer un paralelismo entre las innovaciones de Gutenberg, sus colegas venecianos y la aparición de los ordenadores personales y la creación de Internet. El quiebre de un modelo de trabajo y comunicación se produjo. Naturalmente el nuevo software específico de diseño gráfico y tipográfico, cambió dramáticamente el oficio pero no el modo de proyectar, en todo caso los nuevos problemas demandan nuevas soluciones.

Motorizado por el enorme cambio tecnológico y social, en las últimas dos décadas han surgido nuevas escuelas de diseño en todo el mundo, también muchas prestigiosas universidades fueron incorporando la carrera de diseñador gráfico. En consecuencia, se ha venido desarrollando nuevos planes de estudio y formación de docentes especializados en tipografía.

Uno de los aspectos mas importantes a tener en cuenta en el hecho pedagógico es la comunicación entre docente y educando, en la energía cinética que se genera donde ambos tienen elementos para dar y recibir: el docente también aprende de sus alumnos y desarrolla su didáctica a partir de las acciones creativas e innovadoras que ellos proponen.

Sobre la base de este principio, podemos afirmar que todo alumno tiene la capacidad innata para el aprendizaje y admiración por lo nuevo a descubrir. Este aprendizaje se alimenta con el resultado positivo; el éxito inicial promueve nuevos éxitos.

El objetivo básico de asignatura responde al uso práctico de la tipografía en la pieza gráfica y sus aspectos técnicos e históricos: medición tipográfica, alineamiento, espaciado óptico entre caracteres, palabras y líneas de texto, como también





Fotos: Experiencias pedagógicas realizadas en la Universidad de Buenos Aires, y en la Universidad Nacional de Lanús, Argentina y Eurotypo. Docentes colaboradores: Angelina Sánchez, Alejandra Rodríguez, Patricia Caprini.

aspectos formales y la disposición espacial de los signos y sus relaciones con la imagen figurativa.

El estudio de la tipografía es especialmente complejo, exige la comprensión de la relación entre forma y función, el conocimiento de los signos, su estructura, su forma, su relación entre pares y de conjunto, su disposición espacial. Comprende a su vez el conocimiento de tecnologías en constante evolución y como hemos señalado, su vinculación con el contexto económico y social.

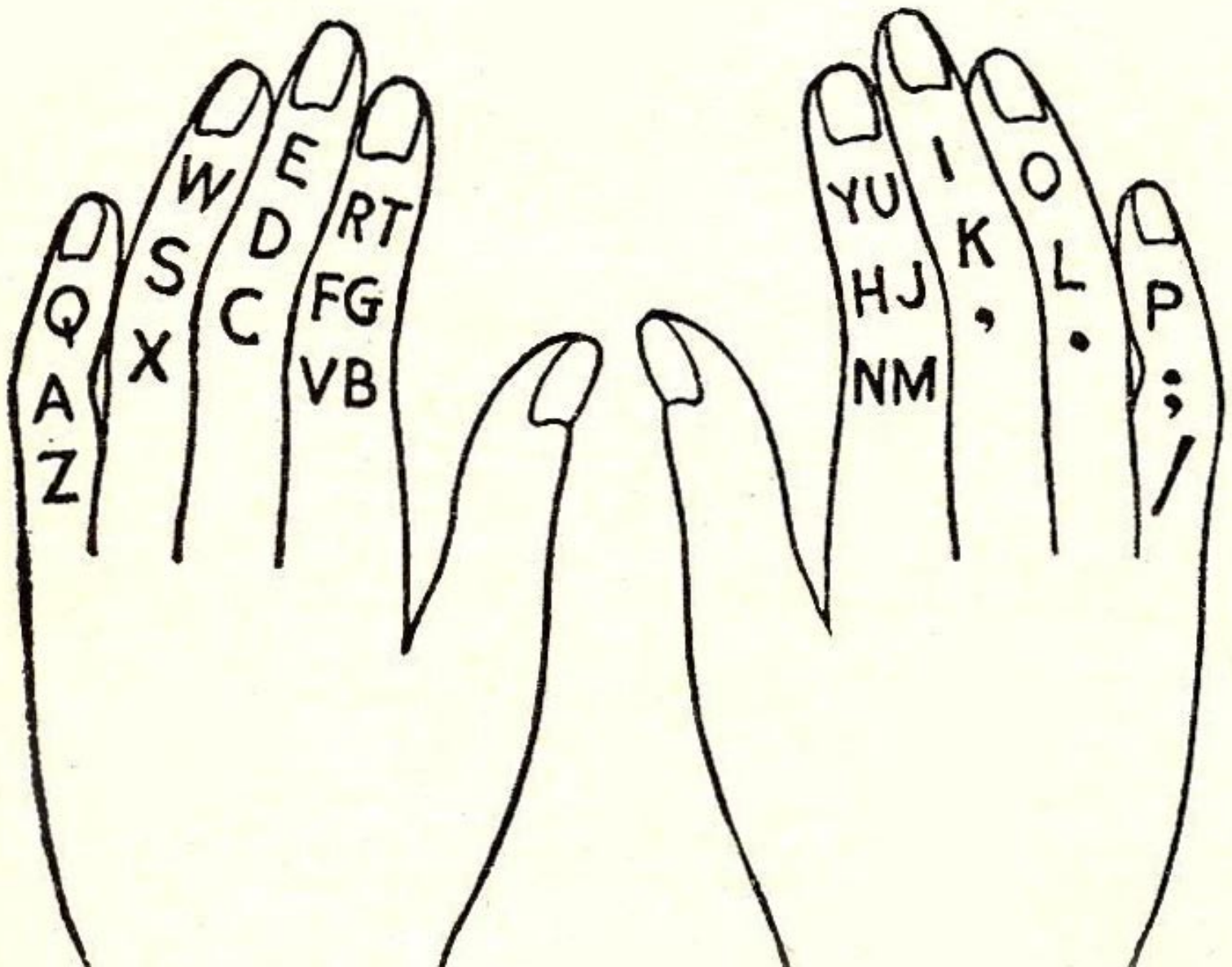
Si bien el concepto “escritura” se refiere a toda forma que sea capaz de ser leída, la relación forma–función establece claras diferencias. En los últimos años hemos visto la aparición de muchos nuevos diseños de fuentes, algunos de ellos de brillante ejecución se ajustan a nuevos desafíos de legibilidad, otros tantos simplemente decorativos, intrascendentes, aumentan la confusión y el caos visual del espacio urbano.

Es sumamente positivo el desarrollo que la disciplina tipografía ha alcanzado y su inserción en la currícula académica como parte de la formación del diseñador gráfico y comunicador visual. Por otra parte, la creación de nuevas fuentes tipográficas demanda un conocimiento muy profundo del signo, de los fenómenos perceptivos, lingüísticos y tecnológicos por lo que cabría proponerse como una opción de pos-grado o especialización en las escuelas de diseño.

Oscar Alcaide, 2007

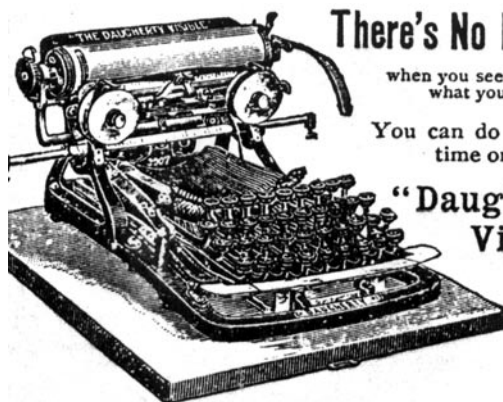


Letras monoespaciaadas



typewriter

Já alguma vez se perguntou de onde vieram as letras monoespaçadas, como a Courier, por exemplo? O controlo sobre a produção de fontes e a impressão de documentos permaneceu durante séculos nas tipografias. Este monopólio só acabaria com a máquina de escrever. O primeiro engenho foi construído pelo austríaco Mitterhofer em 1864; a primeira máquina produzida em série saiu da fábrica do milionário Remington. Para estes aparelhos foram concebidos caracteres monoespaçados, que hoje continuam em uso no design gráfico...



There's No Mistake

when you see
what you write.

You can do so all the
time on the

**"Daugherty-
Visible"**

And the
price,
\$75.00,
is a saver.

Hoje, os textos saem directamente do computador. Seja uma carta pessoal, seja correspondência comercial, seja um breve email ou um complexo trabalho editorial para ser impresso em quadricromia, tudo «sai» do PC.

Já é difícil imaginar que há apenas uma geração grande parte dos documentos eram produzidos com máquinas de escrever. Estas práticas máquinas foram importantes não só por causa da sua enorme eficácia em escritórios, notariados, repartições, etc., mas porque familiarizaram muitas pessoas com um processo tipográfico simples, mas eficiente.

Embora as máquinas de escrever permitissem apenas a produção de um original com o máximo de duas ou três cópias obtidas com papel-

químico, estes aparelhos puseram a composição mecânica de texto, se bem que numa forma elementar, ao serviço de milhões de pessoas. A máquina de escrever, inventada na segunda metade do século XIX, colocou a letra de imprensa nas mãos do escritor. Substitui o «mangas de alapaca» pela «menina dactilógrafa». Introduziu milhões de mulheres no mundo profissional dos escritórios no comércio e nas repartições públicas.

Foi a precursora do processador de texto computadorizado; muito antes das fontes digitais e das impressoras laser de alta resolução, a máquina de escrever permitiu produzir um documento rapidamente e com letra bem legível...

Os dedos, em vez de dirigirem a caneta de aparo, passaram a bater o teclado. Esta mediação substituiu abruptamente a relação caligráfica com a escrita, a «letra bonita». Os efeitos desta tecnologia afectaram a criação jornalística e literária, ficaram visíveis na poesia e na ficção modernas.

Uma vez adoptada como instrumento de composição, este dispositivo mecânico gerou novas propriedades da escrita. Friedrich Nietzsche usou uma máquina de escrever para reduzir as suas dores de cabeça. Mark Twain foi o primeiro escritor a apresentar ao seu editor um manuscrito dactilografado; uso que em breve se generalizou.

Breve historial.

O engenheiro britânico **Henry Mill** passou boa parte da sua vida a tentar aperfeiçoar um sistema de escrita mais veloz e mais claro que a tradicional caligrafia. Em 1714, **Mill** conseguiu registar a patente para um engenho mecânico, que imprimia sobre uma folha de papel, por meio de alavancas. Mas não conhecemos nem desenhos, nem qualquer protótipo dessa invenção, mas eis a descrição da patente: «An artificial machine or method for the impressing or transcribing of letters singly or progressively one after another, as in writing, whereby all writing whatever may be engrossed in paper or parchment so neat and exact as not to be distinguished from print.»

Bom, as primeiras maquinetas de escrever apresentadas ao público eram embaraçantes, complicadas e extremamente barulhentas, pois não tinham sido fabricadas para obter uma escrita mais rápida, clara e legível, mas para ... para auxiliar cegos.

Foi só por volta de 1810 que se começou a conceber a ideia de que uma tal «máquina de escrever» poderia também ser usada por pessoas sem problemas visuais.

Você sabe o que é máquina de escrever?

Foi uma grata surpresa. Domingo à noite. Estava quieto no meu canto num bar do Flamengo. Ali perto havia uma mesa enorme, com umas 15 pessoas, mais ou menos. Aí chega um sujeito alto trazendo um pequeno trambolho chamado **Hermes Baby**. É uma máquina de escrever portátil. Aprendi a mal digitar numa **Hermes Baby**, já lá se vão, caramba, céus, uns 30 anos ou quase... Ninguém daquela turma tinha nascido. Caramba, céus... Ainda usam isso?

- Comprei na Glória, dia desses - explica o Romã, dono da relíquia.

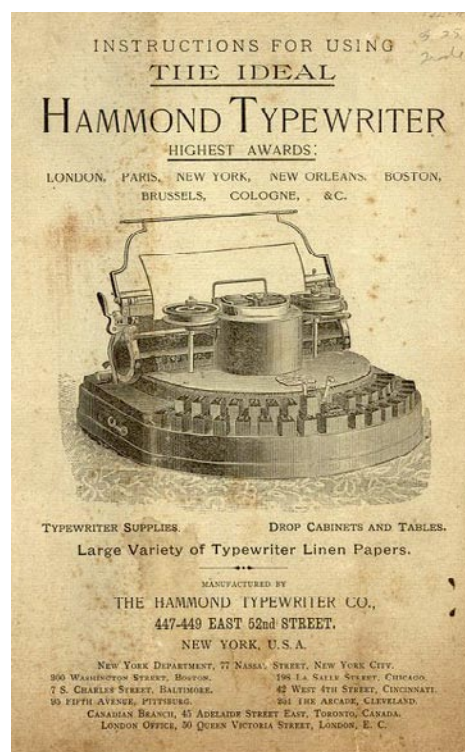
- Trouxe aqui para o pessoal fazer poesia durante o chope.

Bacana. A turma da mesa foi se revezando. Pelo que vi, nem todos experimentaram. Para quem foi criado à base de teclados macios, foi uma onda diferente.

Mas a idéia é boa. Aos poucos, foram teclando seus versos. Com alguma dificuldade, claro, porque não é tão fácil usar uma máquina de escrever, essa coisa do século retrasado. E é bom que imprime na hora.

Torço para que essa moda se espalhe por aí. Não sou bem chegado a poesias, mas fazer poesia é bem mais interessante que discutir, sei lá, Big Brother e outras barbaridades...

Publicado no Blog brasileiro "Olho da Rua"



Na América do Norte e em França, a iniciativa teve êxito. O norte-americano **William Austin Burth** patenteou um aparelho chamado *Typograph*. Alguns anos depois, o francês **Progrin** inventou uma máquina na qual, em lugar das alavancas com os caracteres tipográficos, batiam martelos, através de uma fita copiadora, sobre um cilindro.

O italiano **Giuseppe Ravizza**, advogado de Novara, fabricou uma máquina em que o teclado permanecia fixo, enquanto um carrinho se movimentava com a folha de papel. **Ravizza** foi o genial inventor da estreita banda de têxtil impregnada de tinta. Posteriormente, os americanos, com o auxílio do mecânico Carlos Thuber, apresentaram um modelo aperfeiçoado, com maior rapidez de escrita (1843).

As primeiras máquinas possuíam apenas caracteres maiúsculos. Foi um tal Brooks que conseguiu integrar caracteres maiúsculos e minúsculos.

O padre brasileiro **Francisco João Azevedo** apresentou em 1861 na Exposição do Rio de Janeiro, o *Mecanógrafo*, premiado pelo imperador Pedro II com uma medalha de ouro. Esta «máquina taquigráfica» evoluiu. Azevedo teve a idéia de construir uma máquina de escrever, quando, em 1854, a primeira linha telegráfica transmitiu uma primeira mensagem entre Washington e Baltimore. O aparelho de **David Edward Hugues** (1831-1900) permitia escrever à máquina as mensagens telegráficas transmitidas à distância. Azevedo teve que construir a máquina taquigráfica por razões económicas. Precisava de um aparelho para ganhar dinheiro e, nesse sentido, nada melhor do que a taquigráfica, já que tanto o Conselho de Estado como a Câmara Legislativa e o Tribunal de Justiça precisavam de um processo prático para protocolar discursos, diálogos e debates dos seus membros, durante as sessões.

Contudo, a primeira máquina funcional terá sido construída pelo austríaco **Peter Mitterhofer** em 1864, com a parte mecânica feita de madeira e arames. Em 1993, para comemorar o centenário da morte deste inventor, o município de Partschins (Tirol do Sul) edificou um *Museu da Máquina de Escrever*, no centro de Partschins. Todos os demais detalhes sobre esta tirolesca iniciativa online, em: www.typewritermuseum.com.

Os nórdicos alegam que o primeiro *typewriter* a alcançar a maturidade técnica para a produção industrial foi o modelo dinamarquês **Malling-Hansen Writing Ball** de 1867.



A empresa Oliver, de Chicago, logrou penetrar o mercado com sucesso. A máquina tinha uma forma distinta. A forma dos botões do teclado faz as delícias dos colecionadores de hoje.

Sholes-Glidden: a primeira comercial.

Por volta de 1870, o rico armeiro norte-americano **Philo Remington** (1816-1889) mandou construir uma máquina de escrever segundo o modelo idealizado por um tipógrafo genial, o americano **Christopher Latham Shole** (1819-1890). Por volta de 1873, este primeiro aparelho comercial, a máquina **Sholes-Glidden**, dispondo apenas de caixa alta, começa a ser produzido na fábrica de espingardas de Remington. A máquina **Remington Standard** derivou da **Sholes-Glidden**, depois de a viúva de Sholes ter concordado com a alteração do nome de marca. Estas máquinas levavam já a marca **Remington 1**.

QWERTY é o layout dos teclados actualmente mais utilizado (em computadores e máquinas de escrever). O nome vem das primeiras seis letras Q-W-E-R-T-Y.

Esta disposição das letras no teclado foi patenteada por **Christopher Sholes** em 1868 e vendido à **Remington** em 1873, quando foi usado pela primeira vez em máquinas de escrever. Os pares de letras utilizados com maior frequência na língua inglesa foram separados em metades opostas do teclado, numa tentativa de evitar o bloqueamento do mecanismo das rudimentares máquinas do século XIX. Ao alternar o uso das teclas, este arranjo evitava o travamento de teclas nas antigas máquinas de escrever: enquanto uma mão acerta uma tecla, a outra localiza a tecla seguinte.

as Remington

A **Remington 2** apareceu em 1879, e incluía o importante aperfeiçoamento que era a comutação (*shift key*). Como esta tecla permitia alternar entre caixa baixa e caixa alta, os textos já se podiam mecanografar com letra minúscula e maiúscula!

A **Remington Model 7**, introduzida no mercado em 1897, era idêntica ao modelo americano No. 6, com a diferença de que dispunha das letras do alfabetos alemão e escandinavo Ø, Ä, Ö e Ü. Quando estalou a Guerra Mundial em 1914, a produção do **Model 7** foi interrompida.

Como os modelos anteriores, a **Remington 6** continha ainda um *understrike mechanism*, o que significava que as primeiras linhas batidas não eram visíveis ao operador da máquina. Só com o advento do **Model 10** em 1908 é que a Remington começou a oferecer um *visible writer*.

Com estas características mais sofisticadas, a máquina de escrever difundiu-se rapidamente. Os países industrializados da Europa e da América instalaram fábricas para produzir em grande escala máquinas de escrever, com a mesma disposição no teclado, dito *universal*. Já em 1903 a AEG começara a produzir uma *Typenzylindermaschine*, designada **Mignon**.



Até 1980 foram criados por toda a parte inúmeros modelos, com constantes aperfeiçoamentos para tornar a máquina de escrever mais veloz, prática, manuseável, silenciosa e elegante – e ao alcance de muitos. No que diz respeito a máquinas elegantes, com impactante design, em breve se destaca a empresa Olivetti...

A máquina portátil.

Desde o início da produção industrial, existiu a preocupação de lançar modelos compactos, leves, e portáteis. Em 1892, **George Canfield Blickensderfer** apresentou uma máquina pequena e leve, que pesava apenas três quilos! Tinha um campo de teclado algo semelhante ao nosso contemporâneo.

A máquina eléctrica.

O trabalho de «bater» textos no teclado mecânico era extenuante, o que reduzia a produtividade das dactilógrafas. Deste modo, já a partir de 1890 se registam as primeiras tentativas de «electrificar» a máquina de escrever, para reduzir o esforço das operadoras.

Em 1902, **George Blickensderfer** apresentou o primeiro aparelho eléctrico, plenamente funcional – a lendária **Blick's Electric**. Infelizmente, a máquina não foi um sucesso, pois a maioria dos escritórios ainda não dispunha de energia eléctrica. Só passados 20 anos é que apareceu no mercado a primeira máquina eléctrica produzida em série. Na Alemanha, a **Mercedes Elektra** de 1921 foi o primeiro aparelho eléctrico produzido em série. Nos EUA tinha sido apresentada uma máquina semelhante, a **Underwood**.

Câmbio de fontes.

Todas as máquinas apresentavam possibilidades tipográficas muito limitadas; um único alfabeto, com caixa alta e caixa baixa, números e os demais caracteres de uso comum.

Esta grave limitação só foi superada com rodas de tipos e cabeças esféricas, guarnecidas com tipos distintos, que podiam ser posicionadas na máquina para obter letra formal, elegante, de manuscrito, de uso comercial, etc.

Foi a IBM que lançou uma máquina de escrever eléctrica com cabeças esféricas, que permitiu pela primeira vez usar vários tipos na mesma máquina.



ALL NEW!

It's like wearing "Magic Gloves"
Golden-Touch Typing!

The only standard typewriter with light-light Golden-Touch

NOW!
Up to 26% less
typing effort

Lightest touch in standard typewriter history—brings you easy Top-Top typing! It took the really new Underwood "Touch-Master" to end back-breaking, pound-pound typing forever! Just a light tap-top path those Golden-Touch keys into action. Immediately you'll feel the wonderful difference—and love it!

Magic Extras of Golden-Touch
Extra-easy carriage return—a light "tick" done it!
Extra-clear carbon copies with Golden-Touch.
Extra-smart letters with for greater ease.
For a Golden-Touch demonstration, call your Underwood Showroom—listed in the Yellow Pages.

underwood...only standard typewriter with Golden-Touch

“a machine with balls”

O IBM Selectric Typewriter (também chamado IBM Golfball Typewriter) foi introduzido em 1961 e revolucionou a funcionalidade da máquina de escrever, tornando-a um verdadeiro aparelho de composição. Estavam definitivamente eliminados os típicos defeitos técnicos dos aparelhos mecânicos; por exemplo, os braços encravados.

Em vez de «typebars», a Selectric vinha equipada com um *typeball* que permitia escolher a fonte desejada para escrever dado documento – ressuscitando uma capacidade que o pioneiro aparelho de Blickensderfer já tinha apresentado 60 anos antes. Máquinas sofisticadas como a IBM Selectric começaram a ser usadas como terminais de computadores; tudo assinalava a nova Era do Silicóneo...



o legado

Da máquina de escrever ficou como legado técnico o **teclado**, interface comum a todos os Personal Computers e Workstations. Aposentada do ambiente profissional do «Primeiro Mundo», as máquinas de escrever continuam a ser usadas no «Terceiro Mundo», à falta de computadores. Alguns termos da era dactilográfica sobreviveram no mundo informático: *carbon copy* “CC”, para desinar cópias de um email; *cursor* – um marcador que indica onde o seguinte carácter será impresso; *carriage return* (CR), que indica um «end of line and return» para a primeira coluna de texto; *line feed* (newline) – mover o cursor para a seguinte linha de texto.

Letras mono-espaçadas

Para nós, ficou um legado tipográfico sui-generis. Os aparelhos de escrever confrontaram os seus utilizadores com tipos particulares: as letras mono-espaçadas, providas de fortes serifas, como as *egípcias*. Neste tipo, um «M» ou um «W» tem a mesma largura que um «i»! Só já no

MONOTYPE TYPEWRITER FACES

10 Point Underwood Typewriter, No. 270L

THE MONOTYPE TYPESETTING MACHINE IS USED IN HUNDREDS OF PRINTING PLANTS AND Commercial Letter Shops For The Production Of Typewriter Composition, To Be printed by Letterpress and Reproducing Processes or on the Multigraph. The combination of the high quality of printing which can be done with Monotype-set type and speed in production makes the Monotype superior to all other methods of producing typewriter composition. The Monotype was invented by Tolbert Lanston,

ABCDEF GHIJ KLMNOPQRSTUVWXYZ& abcdefghijklmnopqrstuvwxyz .,:;!?'()' "\$1234567890
 $\frac{113}{424}$ %@/¢#×+*—_ 10H9-270L .030" drive .,:;!'"

12 Point Underwood Typewriter, No. 270L

THE MONOTYPE TYPESETTING MACHINE IS USED IN HUNDREDS OF PRINTING Plants And Commercial Letter Shops For The Production Of Type-writer Composition, to be printed by Letterpress and Reproducing Processes or on the Multigraph. The combination of the high quality of printing which can be done with Monotype-set type and speed in production makes the Monotype superior to all other

ABCDEF GHIJ KLMNOPQRSTUVWXYZ& abcdefghijklmnopqrstuvwxyz .,:;!?'()' (\$1234567890 $\frac{113}{424}$ %@/¢#×+*—_ 12H9-270L .030" drive .,:;!'"

TYPEWRITER TYPE. ABCDEF GHIJ KLMNO
 PQRSTU VWXYZ, 1234567890. abc cdefg
 hijklm nopqrstuvw xyz:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$
 $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$? ! ¢ ±

ITC American Typewriter Condensed. ABCDEF GHIJ KLMNOP
 QRSTU VWXYZ, 1234567890. abc cdefghijklmnopqrstuvwxy
 z:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$? ! ¢ ±

ITC American Typewriter Condensed Alternate. ABCDEF GHI
 JKLMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. abc cdefghijklmnopq
 rstuvwxyz:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$? ! ¢ ±

**ITC American Typewriter Bold Condensed. ABCDEF GHIJK
 LMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. abc cdefghijklmnopq
 rstuvwxyz:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$? ! ¢ ±**

ITC American Typewriter Light. ABCDEF GHIJK
 LMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. abc cdefghi
 jklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$? ! ¢ ±

ITC American Typewriter Medium. ABCDEF GH
 IJKLMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. abc c d
 efghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$?
 ! ¢ ±

**ITC American Typewriter Bold. ABCDEF GHIJ
 KLMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. abc c d
 efghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+ # $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$?
 ? ! ¢ ±**

ITC American Typewriter was designed by Joel Kaden and Tony Stan. It is an ode to the invention that shaped reading habits and the idea of legibility, the typewriter. A compromise between the rigidity of its ancestor and the expectations of the digital age, ITC American Typewriter retains the typical typewriter alphabet forms, lending the font a hint of nostalgia.

Foram as primeiras fontes monoespaçadas sem serifa para máquinas de escrever eléctricas, desenhadas para a IBM Selectric. Roger Roberson desenhou a fonte **Letter Gothic** entre 1956 e 1962. Inspirado pela fonte Optima (em baixo), este typeface tinha originalmente *flared stems*. Na década de 1990, a versão digitalizada desta fonte caiu em moda, explica Jürgen Siebert no seu Fontblog.de.

O FSI FontShop International mandou completar o desenho. A versão inclinada não é uma itálica autêntica, é apenas uma letra inclinada, oblíqua (*slanted*). Ao longo dos anos, surgiram as seguintes versões da Letter Gothic:

- A. Em esferas de tipo / máquinas de escrever IBM (com pouco contraste entre o peso Roman e Bold)
- B. da Bitstream, 12 Pitch (com itálica autêntica)
- C. da Adobe/Agfa (mostrada em baixo, Letter Gothic Std.)
- D. da Monotype
- E. a família FontFont Letter Gothic

Letter Gothic Std, Medium. ABCDE
FGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. Æ Æ æ ß
µ þ þ a b c ç d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z : ; = & % \$ * + #
½ ¼ ¹ ¾ ³ ² ¿ ? ! ¢ ±

Letter Gothic Std, Bold. ABCDEFGHIJKLMNOP
QRSTUVWXYZ, 1234567890. a b c ç d e f g h i j k l m n o
p q r s t u v w x y z : ; = & % \$ * + # ½ ¼ ¹ ¾ ³ ² ¿ ? ! ¢ ±

Letter Gothic Std, Medium Slanted. ABCD
EFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ, 1234567890. a b c ç d
e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z : ; = & % \$ * + # ¿ ? ! ¢ ±

Como termo de comparação, a Optima:

Optima Medium. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,
1234567890, a b c ç d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z : ; , ? !



Trixie Plain. ABCDEFGHI JKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890

.ÆEæœß abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+/# ¿?!Ç

Trixie Light. ABCDEFGHI JKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890

.ÆEæœß abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+/# ¿?!Ç

Trixie Cameo. ABCDEFGHI JKLMNOPQRSTUVWXYZ,123456789

0.ÆEæœß abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+/# ¿?!Ç

Trixie extra 1234567890 abc defghijklmnopqrstuvwxyz

Trixie Text. ABCDEFGHI JKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890.

.ÆEæœß abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+/# ¿?!Ç

Trixie, uma família de fontes de Erik van Blokland,

foi desenhada para o FontShop em 1991. Trixie is

famous for its use in the international TV-Series

"The X-Files". Existem também caracteres cirílicos

АБВГДЗЙЛМНОПТФХЦЖ.

Magda Plain. ABCÇDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890

.ÆEæœßabcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;=&%\$*+/#½¿?!@

Magda Thin. ABCDEFGHI JKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890.Æ

Eæœß abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;=&

Magda Cameo. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890.

abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:\$*+/#½¿?!

Magda Mixed. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890.

.ÆEæœß,abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz;

Magda Text. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890.Æ

Eæœß,abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:

Magda Ultra. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ,1234567890.

abcçdefghijklmnopqrstuvwxyz:;+#½¿?!

A família de fontes Magda foi desenhada por Cornel Windlin em 1995.

A	Æ	B	C	D	E	?	G	H
I	J	K	L	M	N	O	Œ	P
Q	R	S	T	U	V	W	X	Y
Z	£	a	b	c	ç	d	e	f
g	h	i	j	k	l	m	n	o
p	q	r	s	t	u	v	w	x
y	z							

HardCase: Dimitri Lavrow, 1996:
uma original divagação!



O pintor de letras Mazinho em sua oficina, Itaipava/RJ (Maio de 2005) Fotos: M. Dohmann.

A denominação pintor de letras é atribuída aos indivíduos que fazem pintura de letras e ícones em murais, painéis, placas, cartazes e até carrocerias de caminhão, não importando o tipo de suporte material a ser utilizado, para o seu sustento e de sua família. Até hoje, no Brasil não é reconhecida oficialmente como profissão regular, podendo ser praticada livremente por qualquer pessoa que se julgar habilitada para tal, sem necessidade de registro profissional.

Ao longo da presente pesquisa, foram encontradas algumas referências que erradamente denominam esses indivíduos como letristas, termo este que caracterizava um profissional que trabalhava em agências de publicidade em época anterior às impressões computadorizadas. Esse profissional normalmente tinha uma formação técnica mais elevada, ao contrário do pintor de letras que vem das categorias menos favorecidas, com a sua experiência empírica.

Pintores de letras brasileiros

Um artigo de Marcus Vinicius Dohmann Brandão, doutorado em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, Chefe do Departamento de Comunicação Visual da EBA/UFRJ e Coordenador do LabGraf/EBA/UFR. Baseado numa investigação feita em Itaipava, perto do Rio de Janeiro.

Signos criados de forma artesanal e intuitiva compõem uma comunicação visual regional, popular – são desenhos de letras que conferem uma vitalidade quase infantil a mensagens expostas em muros, placas e tapumes, em localidades onde estas inscrições urbanas ainda não sucumbiram por completo às inovações tecnológicas.

Neste expressivo segmento da cultura visual do povo brasileiro constata-se a habilidade para o desenho e representação de formas como factor determinante para o ganha-pão dos pintores de letras. Mas observa-se também uma progressiva desqualificação profissional face às novas tecnologias computacionais.

Esta investigação foi realizada na localidade de Itaipava. Terceiro distrito do Município de Petrópolis, Itaipava está a 70 km do Rio de Janeiro. É cenário de visões contrastantes; os seus fluxos de comunicação e as mensagens visuais elaboradas de forma alternativa travam uma verdadeira batalha visual com as comunicações visuais da cultura oficial.

Hoje pode-se ver Itaipava como resultado de um planeamento que cada vez mais a aproxima a uma perspectiva voltada para o consumo, numa revitalização ampa-

rada nas tendências do temperado Pós-modernismo escapista dos grandes centros. Como lugar em moda, a estância serrana tem sua ocupação territorial pautada pelos interesses especulativos, fazendo com que o rural e o urbano caminhem juntos a passos largos para o incremento dos processos tecnológicos em nome da globalização.

Na mão e contramão dos fluxos da tecnologia visual, a *Estrada União e Indústria*, principal via da região, torna-se o palco de uma disputa dos exemplos da comunicação visual urbana oficial com as placas indicativas da comunicação popular, apontando desde os préstimos de um variado serviço de concertos a composições emblemáticas elaboradas pelo traço «espontâneo» dos seus anónimos autores (Price, 2000).

Face a tal diversidade, fizemos uma divisão em três trechos. No primeiro, com início no monumento localizado no trevo da entrada do Distrito, encontram-se, na sua grande maioria, as comunicações da cultura oficial, sinalizando toda a espécie de apelos consumistas expostos nos seus *outdoors*.

No segundo trecho, a partir do *Hortomercado* de Itaipava, as comunicações oficiais ainda persistem de forma intensa, porém já mesclados com alguns significativos exemplos da comunicação popular alternativa.

A delimitação do terceiro trecho começa no *Terminal Rodoviário* de Itaipava, que oferece uma drástica mudança no cenário urbano. Interessantes combinações entre artefactos reciclados e informação pintada estão patentes nas soluções desenvolvidas por indivíduos que formularam mensagens comerciais de forma intuitiva e artesanal. Neste último segmento da *Estrada União e Indústria*, dentro do Distrito de Itaipava, as comunicações elaboradas com a letra popular atestam sua maioria absoluta, em clara descontinuidade entre a cultura visual erudita e a popular.

Linhas ascendentes, descendentes e transversais vão gerando um autêntico «design popular» dessa escrita vernacular que é articulada com a restrita bagagem cultural de indivíduos que desconhecem os postulados das técnicas académicas. Conforme nos ensina Lelia Coelho Frota (2005), trata-se de um senso estético baseado no saber popular, advindo das experiências visuais do quotidiano.

A observação da multiplicidade comunicacional gerou, através de diferentes modos de apropriação, resultados visualmente híbridos das formas pintadas, identificando releituras dos modelos apropriados de uma comunicação oficial consagrada, provando de modo veemente, conforme Néstor García Canclini (2003), as práticas de um inegável processo de reconversão cultural.

A crescente sensação de perda de identidade nas comunicações dos media oficiais como efeito de uma estética globalizante não é compartilhada pela linguagem da tipografia popular, que representada pelo desenho dos seus sinceros traços e no preenchimento de suas cores puras, oferece o total desnudamento de qualquer tecnicismo conceitual. São sinais e signos que se debruçam e entrelaçam sobre um mesmo sentido não-contemplativo, único, solidário e, sobretudo, utilitário, sem conflitos, entrelinhas ou segundas intenções, como nos lembra Roland Barthes (2000). É a força de uma arte não-contemplativa que busca um utilitarismo explícito na veiculação das suas mensagens.

Esse tipo de comunicação visual, com o seu carácter de informalidade, tem funções utilitárias objectivas e precisas: necessita de chamar a atenção do transeunte; devendo transmitir rapidamente informações claras sobre a actividade do estabelecimento que quer divulgar, operando sobre a categoria social do indivíduo que quer



Contraste visual observado à beira da estrada União e Indústria, com cartazes da cultura oficial e típicos exemplos de letreiros populares.



Placas pintadas à mão que sinalizam o rico repertório visual encontrado às margens da rodovia União e Indústria, no distrito de Itaipava, em Petrópolis-RJ.

atingir. Em circunstâncias diversas, seja pela disponibilidade de recursos ou necessidade de rápidas alterações, estas manifestações têm o seu repertório de soluções caracterizado por um estreito vínculo, formado entre as tendências artísticas alimentadas a partir de especificidades regionais e as apropriações da comunicação erudita que muitas vezes lhes empresta o sentido.



O pintor de letras: uma categoria obscurecida

A pintura de letras, na maioria dos casos, é passada do mestre para o aprendiz, numa relação onde a tradição oral (Zoladz, 2005) e a prática manual transmitem os conhecimentos indispensáveis para o ofício. O principal instrumento utilizado para os painéis ainda é a pintura a pincel manual, que pouco modificou a sua prática na confecção de placas, faixas ou murais, desde o século XIX.

O não-reconhecimento oficial da profissão de pintor de letras faz com que o seu aprendizado, praticado de forma não qualificada e extra-oficial, não se distinga da dos tempos de outrora. Caracteriza-se pela comunicação imediata, onde as proporções são adaptadas às circunstâncias, muitas vezes orientadas pela intuição e pelo impulso criativo dos seus autores, confirmando uma actividade onde os parâmetros estéticos reflectem os seus valores, mas também as suas limitações.

O conhecimento empírico, muitas vezes angariado pela simples observação de modelos da cultura *mainstream*, determina a composição visual desenvolvida. A forma ímpar de expressão dessa arte que enriquece e unifica a gráfica popular «espontânea» tem na diagramação dos textos, no volume e proporção dos seus tipos de letras e formas, na legibilidade, nos contrastes e nas composições cromáticas, um claro diferencial que lhe confere identidade própria.

No ofício destes pintores, a limitação cultural é um dos factores que dificultam a apropriação das novas tecnologias, acelerando a sua desqualificação profissional através de um irremediável processo de exclusão que os distancia cada vez mais da actual tecnologia. A observação desse facto vem reforçar a tese da desmontagem de um saber específico, baseado na produção artística do desenho de letras, pela substituição da sua base artesanal através da crescente produção visual gerada por equipamentos digitais da última geração.

Talento e identidade

Entrevistas feitas aos pintores de letras mais famosos da região estudada trazem um foco sobre os seus desenhos intuídos, representado pelas letras que informam, vendem e avisam nas composições contratadas. Este tipo de trabalho nem sempre deixa transparecer a difícil tarefa que conjuga o cuidado, a experiência e a habilidade na criação das formas. Nos seus depoimentos, a destreza para o desenho e a representação de formas bidimensionais figura como factor determinante para enfrentar os desafios do quotidiano, sobretudo para sua subsistência económica.

Apesar de toda a tecnologia circundante, na concepção desses indivíduos o talento para o desenho mostra-se como um factor principal e insubstituível que realça e valoriza o trabalho manual em relação a impassividade e a artificialidade dos novos meios multimidiáticos.

Bela composição demonstrando toda a força da letragem popular através do uso da esfuziante combinação cromática.



Painéis móveis para comunicação, do tipo porta-preços, de grandes dimensões para materiais de construção. Suportes em lona vinílica, com textos pintados em preto. Note-se o campo retangular para preenchimento dos preços em giz. Moldura em canos de ferro galvanizado.

Numa época em que o debate sobre o *autêntico design brasileiro* se concentra na definição da sua origem e dos seus limites, ora buscando se estabelecer na concretude de alguns exemplos da nossa cultura material, ora estabelecendo conceitos advindos das tradições herdadas, percebe-se que este tensionamento pretende fixar o seu início na determinação de um estilo que contemple soluções que reflitam a típica emoção e descontração do nosso povo. Estas formas compõem o que pode ser definido como uma perfeita amostra de identidade, no que se refere a este tipo de representação carregada de brasilidade através da sua expressão popular, vernacular.

O popular como fonte de inspiração

Para alguns designers, o rústico e o pitoresco passaram a ser palavras de ordem ditas em prol do resgate de uma cultura visual popular, explorando um conteúdo ainda experimental e apresentando uma estética contestadora que valoriza elementos antes tidos como precários ou mesmo simplesmente prosaicos. É a cultura oficial realimentando-se das raízes populares, reelaborando-as e, sobretudo, legitimando-as. Alguns jovens designers já desenvolveram novas fontes digitais inspiradas no visual popular encontrado nos bairros das periferias dos grandes centros urbanos.

Exemplos que estampam o lado mais cruel da arte da letragem popular, através dos rústicos traços que compõem seus tipos, reafirmando a sua condição de actividade marginal, excluída dos circuitos da cultura *mainstream*. O desenho das letras populares urbanas encerra todo o idealismo de uma escrita artesanal que tem sido abafada e sufocada pelos diversos códigos visuais dos ultra-recentes paradigmas tecnológicos, dando o triste exemplo de uma engenhosidade popular entregue à sorte dos seus últimos talentos.

Com os seus possíveis regionalismos, apesar de figurar como um pequeno recorte nesse vasto terreno da oposição entre a cultura hegemónica da nossa sociedade e a cultura popular, essa escrita artesanal assume uma importância mais significativa pelas mãos do pintor de letras, que mesmo com o seu trabalho tão ameaçado pelas novas tecnologias, delineia os contornos de um tema actual que vem enchendo os olhos de jovens designers em busca de novos horizontes.

Marcus Dohmann, Outubro de 2007.

As fotos foram feitas pelo autor de 2002 a 2005.

Bibliografia

- Barthes, Roland. O grau zero da escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
 – A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
 Canclini, Nestor G. Culturas híbridas. São Paulo: EDUSP, 2003.
 Chartier, Roger. Os desafios da escrita. São Paulo: UNESP, 2002.
 – Formas e sentido. Cultura escrita: Entre distinção e apropriação. São Paulo: Mercado de Letras, 2003.
 Frota, Lelia C. Pequeno dicionário de artes do povo brasileiro. Século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano. Petrobrás, 2005.
 Goldenbverg, Mirian. A arte de pesquisar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
 Price, Sally. Arte Primitiva em Centros Civilizados. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
 Zoladz, Rosza W. v. (Org.), Imaginário brasileiro e zonas periféricas: algumas proposições da sociologia da arte. Rio de Janeiro: 7Letras, FAPERJ, 2005.

Anúncios

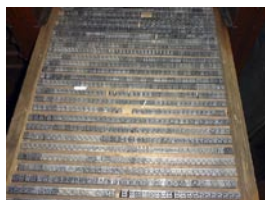
Vende-se

CONJUNTO INESTIMÁVEL DE TIPOS DE METAL.

A Tipografia Migotto actuou, desde 1948,
no bairro da Moóca em São Paulo/Brasil.
Fecha depois de 60 anos de labor tipográfico
e coloca à venda todo o seu acervo
de tipos móveis de metal.

Alfabetos completos, várias fontes e corpos.
Os tipos estão organizados e armazenados
em gaveteiros.

Contacto: rosaesteves@ajato.com.br



Lista de tipos: PDF anexo a este Caderno

Tipos fixes!

*Um workshop para gente jovem,
que aprende a fazer letras de
modos divertidos...*

Com início em 2007, Paulo Heitlinger
oferece Workshops de Tipografia.
Estes cursos livres são dirigidos a
crianças dos 7 aos 10 e jovens dos 10
aos 16 anos de idade.

Os workshops realizam-se numa
atmosfera de «oficina de tipografia»,
com uma aproximação lúdica a
tecnologias e processos da tipografia
clássica e contemporânea.

Para muitos jovens, este workshop é o
primeiro contacto com uma disciplina básica
do Design de Comunicação, portanto,
é também uma iniciação ao Design.

A duração destes workshops é variável,
1 dia, 2 ou 3 dias.

Uma sessão diária dura, em regra, duas a três
horas. Tudo depende do público, da sua idade
média, das necessidades e possibilidades da
entidade que oferece o workshop, do
orçamento.

O workshop destina-se a alcançar as metas:

- Desenvolver / cultivar nas crianças uma
atitude de interesse / curiosidade face às
letras, as suas formas, a sua expressividade,
o seu uso.
- Desenvolver / reforçar o «gosto pelas
letras», apoiado numa atitude lúdica e
criativa para as formas gráficas.
- Criar uma consciência do legado histórico
que as letras representam.
- Incentivar a criatividade / fantasia nos
processos gráficos subjacentes à criação de
novos alfabetos.

Contactos: 289 366 106

91 899 11 05

pheitlinger@gmail.com

TIPOS



TIPOGRAFIA MIGOTTO

TIPOS



TIPOGRAFIA MIGOTTO

Tipo	Fonte	gaveta nº
SANTUÁRIO - KABEL 1/2 CLARO	6 8 12	41,82 21 31
SANTUÁRIO - KABEL / GRIFO	6	46, 101
SANTUÁRIO - GROTESCA NORMAL	6 8 10 12 16 20	49,84 50,85,86 22,34 87 88 89
SANTUÁRIO - REFORMA 1/2 PRETO	6 8 10 16 20	57,58 30 25 48 47
SANTUÁRIO - REFORMA - CLARO	6 8 12 16	26 27 28 29
SANTUÁRIO - KABEL PRETO	6 8 10 12 16 20	
REFORMA NORMAL	6 8 10 12 16	91 24 92 93 94
GROTESCA LARGA CLARA	6 8	95 96
SANTUÁRIO - MENPHIS	6 8 16	03 51 45
SANTUÁRIO - NEGRITO 5/6	5/6 6 8 10 12	9 10 11 12 13
SANTUÁRIO - FLORETE	6 8	70 71
SANTUÁRIO - KABEL 1/2 MAGRO	8 10 16	42,98 99 100
SANTUÁRIO - CLARO	6 12	54 54
Santuário GRIFO	6 8	73 74
Santuário / ANTIGA OFICIAL	8	04,18
SANTOS - KABEL (1/2 Magro)	10 16	83 33
SANTOS - BODONI	10 12 16	23 16 17
SANTOS - MÁQUINA	10	32
SANTOS - EXCELSIOR	10	55,56
SANTOS - Elberado	10 12 16 20	64 65 66 67

Tipo	Fonte	gaveta n°
<i>SANTOS - Eldorado</i>	10 12 16 20	64 65 66 67
<i>SANTOS - Eldorado Preto</i>	12	63
<i>SANTOS - Arcona</i>	12 16	66 69
<i>SANTOS - Atenas</i>	12 16 20	76 77 78
SANTOS	12	63
SANTOS	12	44
<i>Santos</i>	20	81,97
<i>Santos</i>	18	62
ABC		113
ABC		114
ABCO		115
ABCE		116
ABCO *†		117
ABCDP		118
ABC Rah		119
ABC rt		120
ABD pi		121

TIPOS

Tipo	Fonte	gaveta n°
ABCE bi		122
ABCM		125
ABCR rm		126

TIPOGRAFIA MIGOTTO