

CADEIRNO DE  
TIPOGRAFIA



Weaver Regular, uma fonte criada com a ferramenta FontStruct.

# Desenho de fontes

*Cada palavra uma flor: Nu Shu, a escrita das mulheres*

## Índice de temas

Toca a fontstructar!.....	2
Capsa. Nem Génesis, nem Eureka!.....	7
Aldus Manutius e a Imprensa Aldina .....	12
A fonte <i>Arati</i> , revivalismo de uma romana de Aldus Manutius.....	18
Cada palavra é uma flor	
- Nü Shu, a escrita das mulheres .....	23
«Tipografia elementar» de Iwan Tschichold	27
Anúncios	

O vasto campo das letras renascentistas, humanistas, garaldes, aldinhas, não tem sido um área privilegiada pelos typeface designers portugueses. Por isso, é motivo de grande satisfação ter conseguido incluir nesta edição dos CT contribuições dentro desta área tipográfica: a fonte Capsa, do designer profissional Dino dos Santos, e a fonte *Arati*, *work in progress* de Ana Currálo. A figura do famoso editor e impressor Manutius, a sua actividade na Neacademia em Itália e a qualidade dos seus livros são temas recorrentes nas boas publicações tipográficas; em Portugal, quase nada se publicou. Por isso, o artigo de Ana Currálo será motivo de regozijo para todos os estudantes da disciplina. Um verdadeiro achado foi o tema do Nu Shu, desenvolvido por Birgit Wegemann. Boa leitura! *Paulo Heitlinger*



Força nessa alavanca! Ana Currálo, que inicia neste número a sua colaboração com os Cadernos de Tipografia, é doutoranda do Curso de Design de Comunicação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É Mestre em *Typographic Studies* - London College of Printing/Communication, University of Arts, Londres. Presentemente, é docente das Áreas de Design, Comunicação e Multimédia da Escola Superior de Educação e da Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Tutora de Design Gráfico da Associação Empresarial de Portugal e consultora de Design na Associação Comercial e Industrial de Barcelos, Portugal. Entre as distinções que recebeu, salientamos o Prémio Runner-Up (2005) por um cartaz para a St. Bride Library, Londres. Foi segunda classificada (2002) na competição internacional *Illustrare il Tessile per Arredamento*, Itália. No concurso para a Coca-Cola (Portugal, 2002) obteve a Classificação de Mérito na área da Ilustração. Na área da Tipografia, Ana Currálo fez, entre outros trabalhos, uma profunda pesquisa à obra do famoso impressor renascentista Aldo Manuzio, cujos resultados sintetiza em dois artigos deste Caderno de Tipografia.

## 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 ou outros valores, propostas de suborno, etc.

- [info.tipografia@gmail.com](mailto: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 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 de Tipografia incidem sobre temas relacionados com a Tipogra-

fia, 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 também em brasileiro, 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. Também não discutimos temas pseudo-científicos, como a Semiótica, por exemplo.

Em 2008, a distribuição é feita grátis, por divulgação do PDF posto à disposição do público interessado em [www.tipografos.net/cadernos](http://www.tipografos.net/cadernos)  
© 2007,8 by Paulo Heitlinger. All rights reserved.



Trabalho concentrado, na Escola Profissional de Braga.

## Toca a fontstructar!

**No seu último workshop de iniciação ao desenho de tipos digitais, Paulo Heitlinger teve a oportunidade de pôr à prova um novo software para o desenho de pixel fonts, posto online pela empresa Fontshop. Os resultados foram surpreendentemente positivos. FontStruct é uma óptima ferramenta didáctica, que motiva professores e estudantes.**

A Escola Profissional de Braga tinha requisitado para Abril de 2008 dois workshops de iniciação ao desenho digital de tipos, no âmbito das estimulantes *Jornadas Gráficas* aí realizadas. Experiências preliminares tinham-me mostrado que é boa ideia confrontar os principiantes – juvenis a partir dos 13, 14 anos – com o desenho de *pixel fonts*, muito mais simples que o desenho vectorial com curvas Bézier, que exige muita destreza. Para tal, havia proposto o desenho em papel quadriculado, obtendo uma série de bons desenhos da parte das crianças participantes neste tipo de workshops, que sempre incluem uma forte componente lúdica. Nesta variante simplificada, tudo é feito manualmente – como recomendam os designers de typefaces profissionais – e os resultados são corrigidos com a borracha e refeitos com o lápis...

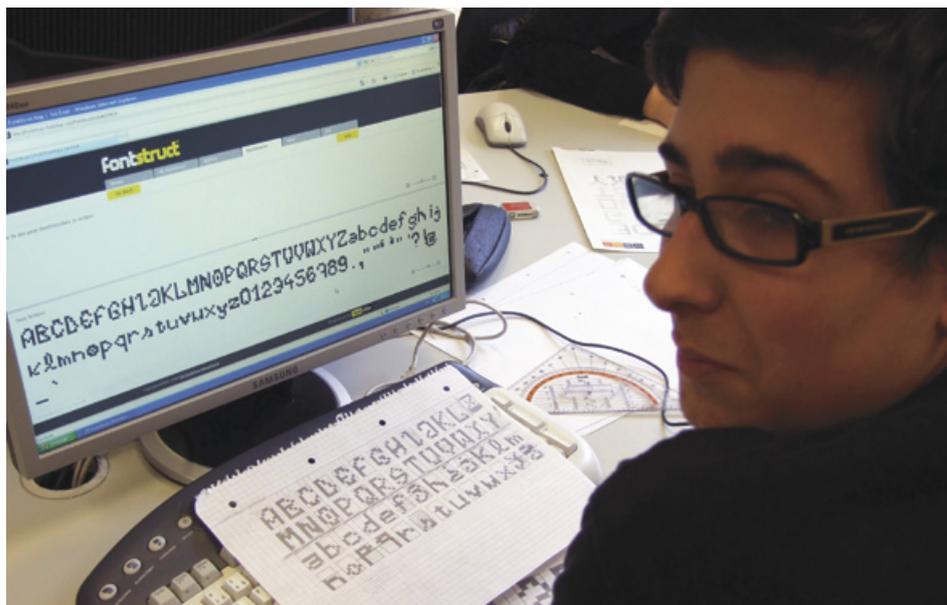
Como complemento a este desenho manual em papel quadriculado, decidi usar na Escola Profissional de Braga o software FontStruct, uma solução online, recentemente posta na Internet pela empresa FontShop. As vantagens essenciais desta solução é de ser a) grátis, b) não ser necessário fazer qualquer instalação nos computadores (em Braga, todos os alunos trabalham com computador e estão sempre online) e c) a aplicação disponibilizar todas as ferramentas necessárias para fazer um desenho de fontes simples, mas consistente.

<http://fontstruct.fontshop.com> é um site que imediatamente nos solta a imaginação para criar fontes. Basta fazer um registo simples e logo se passa a dispor do *Fontstructor*, uma aplicação gratuita, com a qual se pode estruturar, esboçar e desenvolver pixel fonts, letra por letra. Os pixels – aqui designados por «bricks» (tijolos) apresentam várias formas elementares geométricas – quadrados, círculos e triângulos – o que de imediato permite fabricar um grande leque de formas de letras. É uma espécie de «Lego», adaptado aos desenhos de fontes...



Texture, a FontStructuration by Wolfgang Krimmel

O site FontStruct foi lançado no dia 1 de Abril de 2008, depois de meses de planeamento, design, produção e teste – assim como a opção por *licensing schemes* que permitam a partilha de fontes, salvaguardando os direitos de autor. Poucos dias depois, já o site registava 1.500 utilizadores registados, apesar de não ter sido anunciado oficialmente. Impressionante não só este número, como também a qualidade e originalidade das criações tipográficas!



Do papel quadriculado à fonte digital em 60 a 120 minutos – este foi o tempo médio que os jovens typeface designers necessitaram para obter uma fonte digital a funcionar nos seus computadores.

Os alfabetos podem ser criados em diferentes graus de complexidade, conforme a paleta de glifos eleita – Latin, Latin Extended, etc. Deste modo, podem ser criados maiúsculas, minúsculas, números, pontuação, mas também diacríticos, as letras com acentos fonéticos. Obviamente, também podem ser construídos dingbats pixelados.

Todos os alunos que participaram nesta estimulante experiência, desenharam primeiro as suas letras em papel quadriculado, permitindo assim acertar previamente uma série de detalhes técnicos e estéticos. Deste modo, o trabalho com o computador e a ferramenta online assumiu o carácter de «etapa de produção».

A simplicidade de interação entre o site e o utilizador é notável, pelo que a funcionalidade desta ferramenta é atractiva, intuitiva e apelativa para os novos criadores de fontes. Sem grandes preparações técnicas, criam-se fontes no espaço de uma a duas horas. Uma grande vantagem é a possibilidade de cada um fazer o download da fonte criada online, passando o jovem designer a dispor da sua fonte no seu computador, para a integrar em qualquer trabalho gráfico.

Os elementos didácticos que se obtêm quase de forma intuitiva são, entre outros, os seguintes:

- os alunos percebem conscientemente a essência específica, as formas típicas dos diferentes glifos,
- percebem a necessidade de trabalhar com linhas auxiliares: linha de base, altura do x, altura das maiúsculas, linha dos elementos descendentes,
- percebem a *unidade formal* que deve existir entre os diferentes glifos de um alfabeto,
- aprendem a manter o necessário equilíbrio entre o *aspecto funcional* (legibilidade da fonte) e a liberdade de *criar formas originais*.
- percebem a necessidade de pôr a fonte em *teste de composição de palavras*, tão logo disponham de um set mínimo de caracteres.

### O método Briem

Curiosamente, a aplicação FontStruct permite pôr em prática os métodos descritos pelo islandês Briem, em <http://briem.ismennt.is/2/2.3.4a/2.3.4.02.grid.htm>



Trabalho concentrado dos estudantes da Escola Profissional de Braga.



Também Briem propõe «blocos de construção» para compor o seu alfabeto pedagógico: quadrado, elemento curvo e outro diagonal. A base do desenho é uma grelha simples, definida por uma matriz de 5 x 8 pixels.

Eventualmente, Briem passa rapidamente do âmbito dos *pixel fonts* para o desenho vectorial com curvas Bézier: <http://briem.ismennt.is/2/2.3.4a/2.3.4.03.curve.htm>. Como resultado final, Briem obteve uma fonte híbrida e modular, comercial, que já foi vendida em várias versões: a BriemAkademi, aqui no peso Black:

# Briem Akademi

## Sucesso imediato

«Created by the designer/engineer Rob Meek, FontStruct is a free font-building tool that lets you quickly and easily create fonts constructed out of geometrical shapes. You arrange the shapes, called “bricks”, in a grid pattern, just like tiles in a mosaic.»

Até o typeface designer profissional Mark Simonson tinha desenterrado os seus desenhos feitos há 30 anos com papel milimétrico para realizar online os alfabetos Boxy 1 e 2. Depois de 21 dias de presença online, as estatísticas eram: 21.620 utilizadores registados, 23.323 FontStructions (716 públicos), 367.921 glifos desenhados, 29.991 FontStruction downloads.

FontStruct, para além de permitir a criação de pixel fonts, destaca-se ainda por permitir ao utilizador a partilha das suas fontes e o acesso às que foram criadas por outros utilizadores, tornando-se assim uma razoável biblioteca de fontes grátis.

Veja um exemplo:



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

A fonte Tight é uma FontStruction seleccionada pelo staff da FontStruct. By wolfkrim, cloned from Texture by wolfkrim.

O autor deseja agradecer toda a cooperação e ajuda proporcionada por professores e alunos da Escola Profissional de Braga e da Escola EB2 de Viseu. Agradece igualmente aos estudantes que permitiram a utilização das fotos feitas durante o «fontstructar». A Isabel Medeiros, um especial obrigado por todo o feedback, depois do curso livre, em Viseu.

*Last, but not least*, obrigado a Erik Spiekermann!

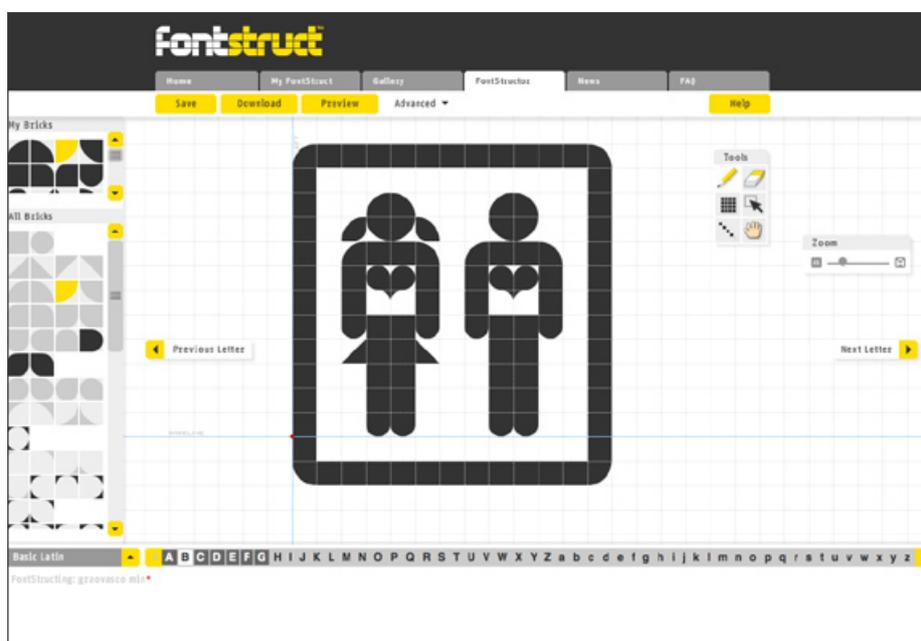
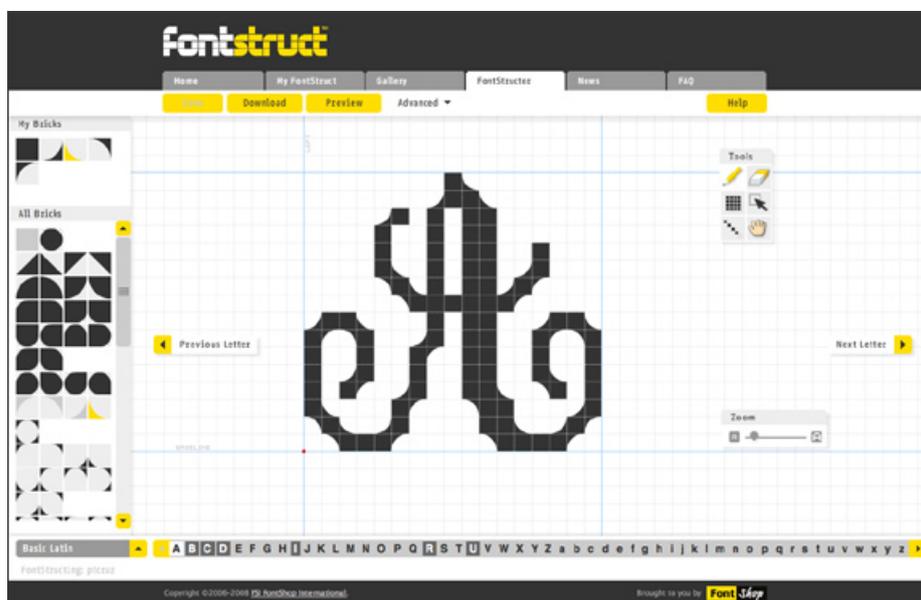
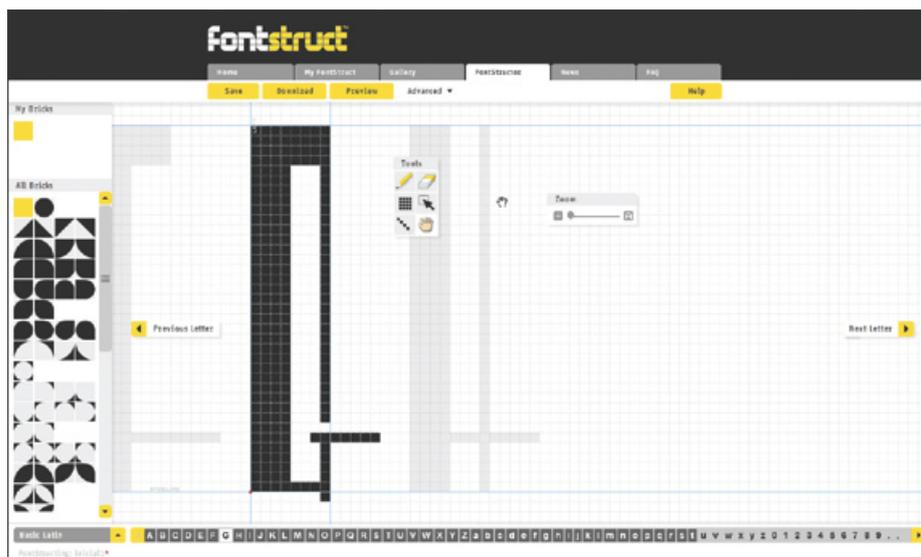
Na página seguinte, a finalizar este artigo, algumas FontStructions.

### Informações

Detalhes sobre os workshops de Paulo Heitlinger:

<http://www.tipografos.net/workshops>

Trabalhos enviados por Paulo Heitlinger e Isabel Medeiros.

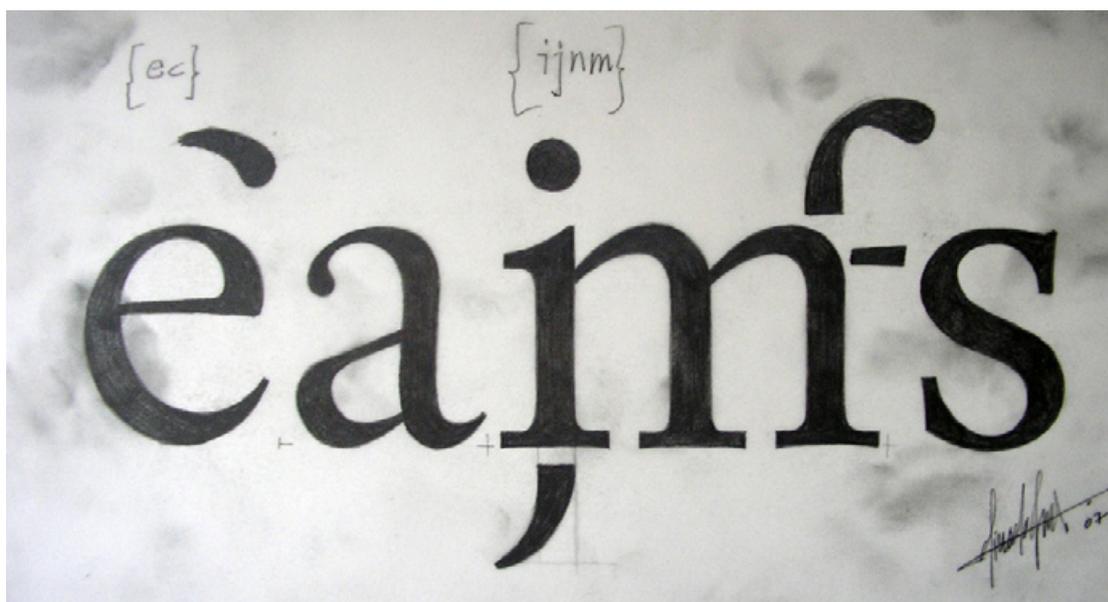


## Capsa. Nem Génesis, nem Eureka!

**O processo tipográfico, embora frequentemente relacionado com uma determinada visão artística do mundo, raramente se compatibiliza com as diversas apreciações românticas de índole criacionista ou mesmo com surtos de inspiração súbita, mais ou menos fenomenais. A eureka! tipográfica apresenta-se-nos, sobretudo, sustentada na pesquisa histórica (tipográfica ou não), crítica e construtiva, com a assumpção de propósitos muito bem definidos. Um artigo de Dino dos Santos.**

**U**m novo tipo de letra nasce sabendo que não é, e provavelmente jamais será, passível de ser considerado novo, pelo que parece mais interessante, como princípio de trabalho, clarificar o objectivo de um novo tipo antes ainda do seu desenvolvimento enquanto desenho.

O caso que apresento reporta-se a um tipo de letra desenhado para ser utilizado como tipo de texto para livro, assumindo uma fluidez muito maior que um tipo desenhado para, por exemplo, uma publicação periódica, como um jornal. O livro apresenta características únicas, uma linearidade muito própria e enquanto interface coloca-se perante o leitor de um modo conivente, íntimo, quase confidente. O tipo de letra deve exaltar esta interface, mais que interferir na mesma.



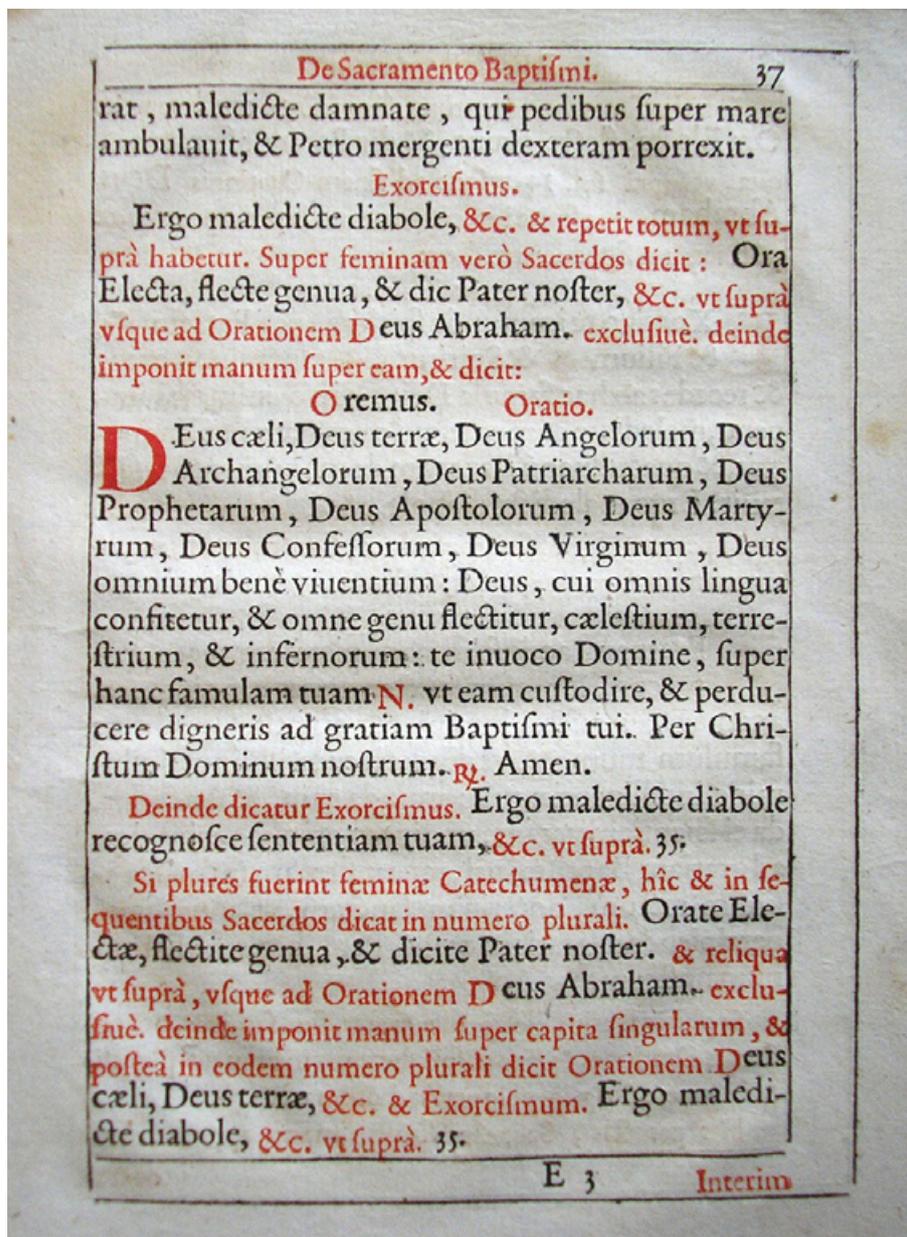
### *Esboço*

Compreender as necessidades do texto de livro, permite-nos partir para uma observação cuidada de alguns livros publicados em tipos romanos e destinados ao grande público, datados de finais do século XVI e início do século XVII.

Neste capítulo encontram-se referenciados historicamente os tipos desenhados por Claude Garamond (1480-1561) e celebrizados pelo magnífico impressor Cristoffel Plantin (1520-1589) e posteriormente por Balthasar I Moretus (1574-1641). A imagem apresentada refere-se a um *Rituale Romanum* impresso por Plantin-Moretus, datado de 1611, onde é possível perceber a fluidez e vigor do texto, assim como

a utilização de ligaduras que, mais do que facilitarem a leitura, são relevantes do ponto de vista estritamente tipográfico, ou se preferirmos, estético.

A análise dos impressos destas páginas revelou-se extremamente produtiva, não somente pela possibilidade de observar a capacidade e qualidade de impressão, mas sobretudo pela sábia utilização e construção do bloco tipográfico, coma utilização sistemática do s longo, «oldstyle».

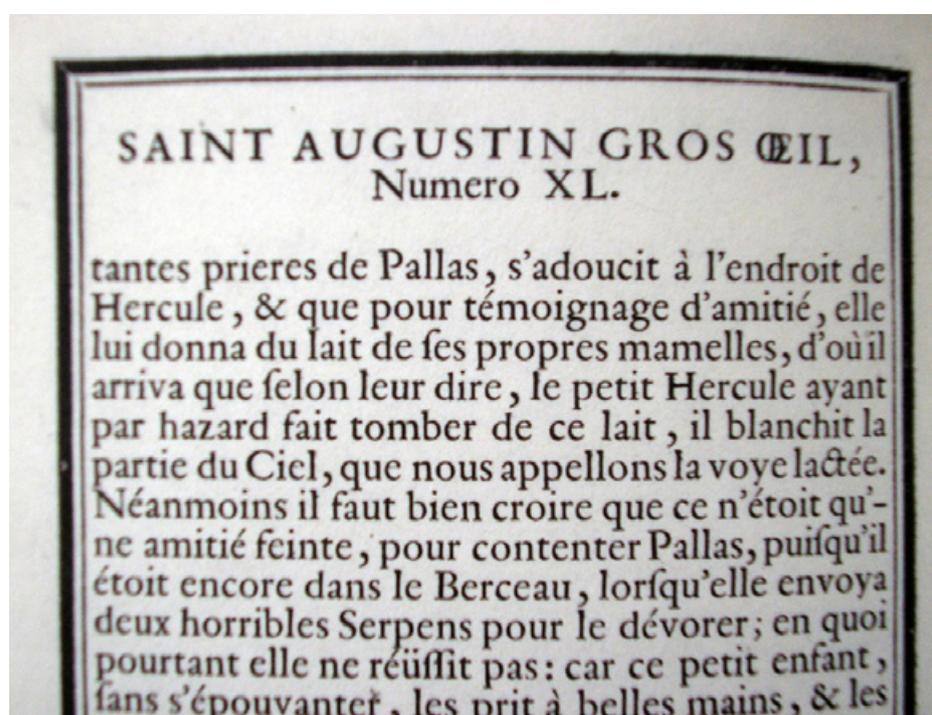
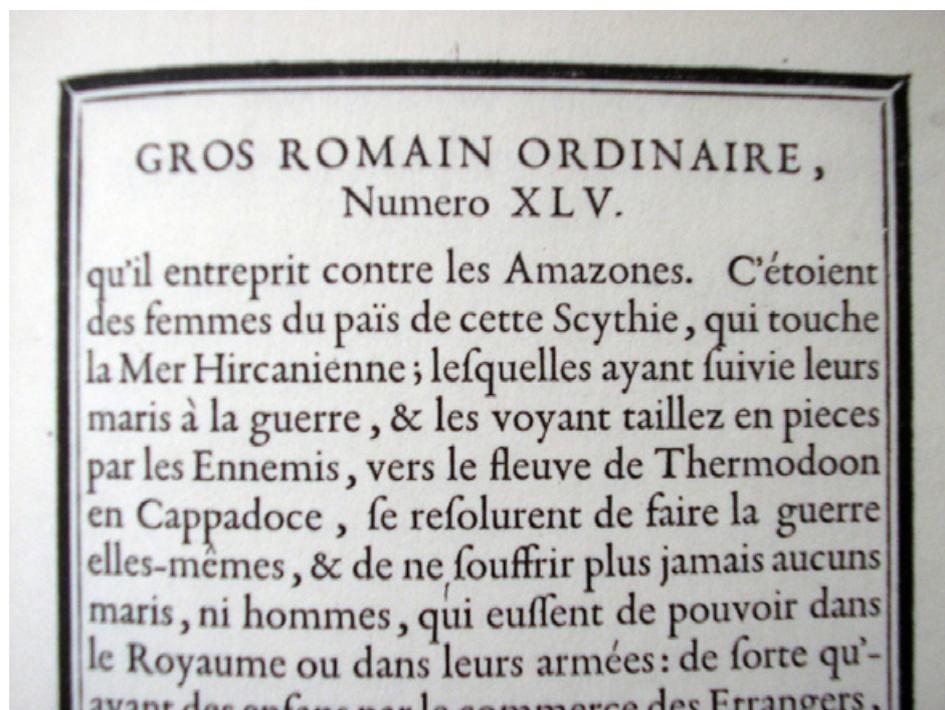


Rituale Romanum impresso por Plantin-Moretus, 1611.

Procedendo a uma comparação muito livre do texto impresso por Plantin-Moretus, com as matrizes tipográficas de diversos períodos da tipografia francófona, trazidas até aos nossos dias na obra *Épreuves générales des caractères qui se trouvent chez Claude Lamesle*, impresso em Paris, em 1742 (ou na versão facsimile da primeira edição, editada por Menno Hertzberger & Co em 1965, denominada por *The type-Specimens of Claude Lamesle*), o trabalho tipográfico ganhou uma vida

muito própria, com uma mistura saudável de tipografias barrocas com tipografias pré-modernas.

O Saint Augustin Oeil Ordinaire é, claramente, um tipo garamondiano, enquanto o Gros Romain Ordinaire revela um carácter mais moderno, embora



permanecendo com certas características garaldes. O seu interesse, mais que o próprio desenho, como veremos mais adiante, consiste na assimetria provocada pelos meios de impressão, que embora evoluídos para a época, permitem observar um enorme conjunto de imperfeições, sobretudo se atentarmos nos mesmos caracteres em diversas linhas de texto.

Estas idiosincrasias naturais do texto impresso são a pedra de toque da tipografia que vos apresento, assim como a supressão máxima de elementos rectilí-

neos, permitindo construir um tipo proporcional, altamente legível, historicamente referenciável e com elevado ritmo tipográfico, algo que penso ser apreciável em tipos de letra para livro.

A família tipográfica Capsa\* sustenta-se na trindade tipográfica Roman, Itálico e Bold, ambas contendo versaletes (SmallCaps) incorporadas no mapa de caracteres. Todas as versões são acompanhadas por um diverso número de ligaduras tipográficas que permitem levar a composição do texto para uma outra dimensão. Capsa não pretende ser um revival tipográfico, antes a análise de uma plêiade de tipos históricos e uma dissertação tipográfica acerca da sua (im)provável unidade.

*Quæstiones selectæ ex Universa Philosophia*

Gros Romain Ordinaire

Das Schriftgiessergewerbe in Süddeutschland

*De incarnatione & sacramentis*

Épreuves générales des

CARACTÈRES

*qui se trouvent chez Claude Lamesle*

**Breviarium Romanum**

*Saint Augustin Gros Oeil*

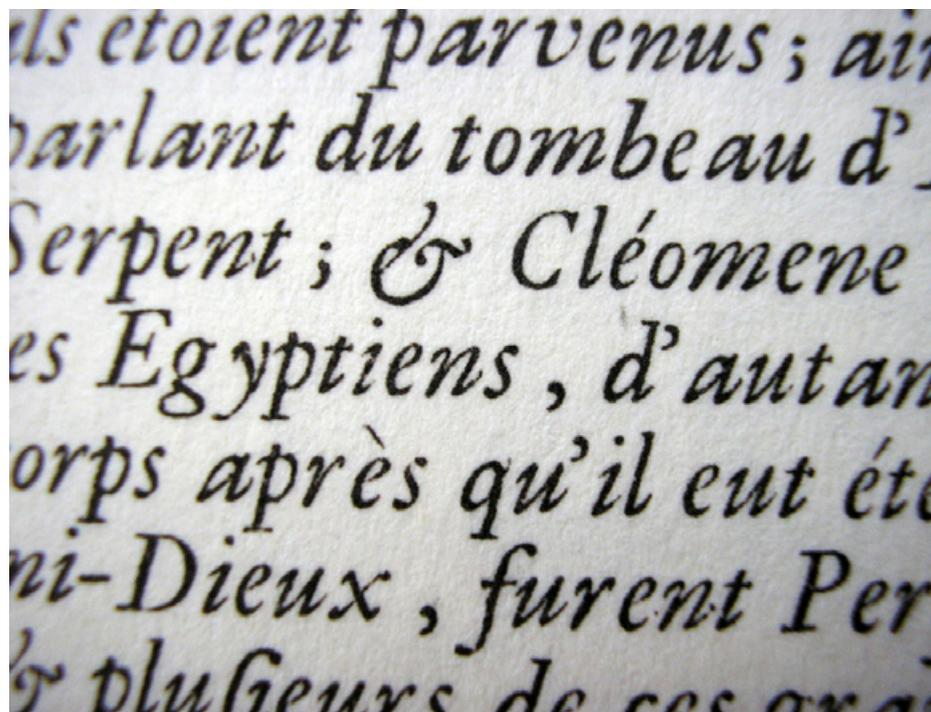
De Appetitu Intellectus ad Logicam

*et* *de* *e*

*A fonte Capsa de Dino dos Santos: preview*

O itálico apresenta inclinações distintas nas caixas alta e baixa, cuja diferença de 8 graus (10° na caixa alta e 18° na caixa baixa), remetem para uma apreciação histórica perfeitamente observável no Cicero Italiqve Gros Oeil, Numero XXXV. O

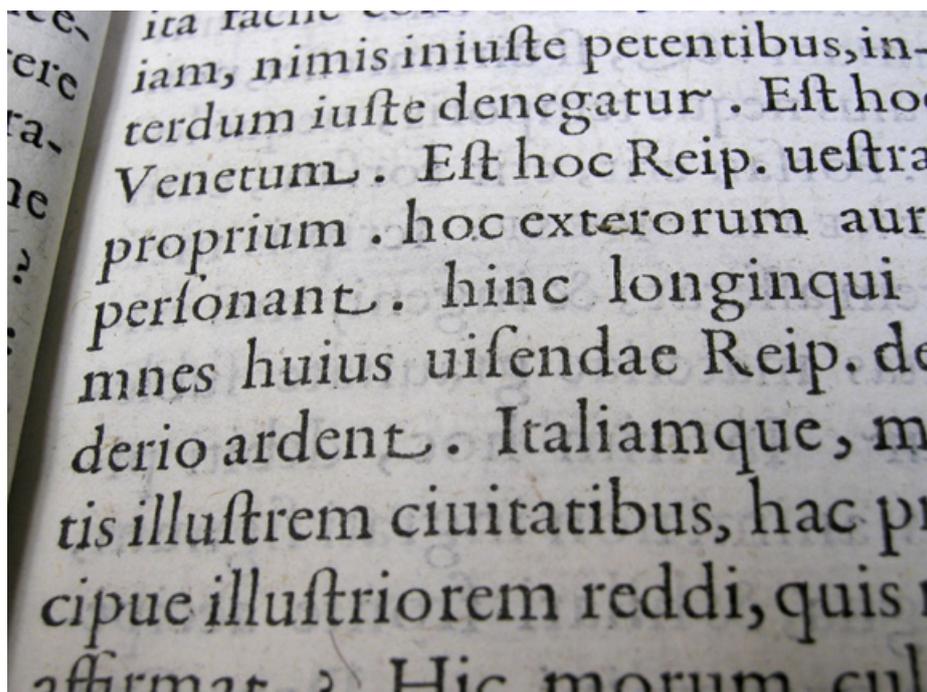
propósito desta diferença consiste na criação de ritmos e no incremento da fluidez, tal como havia sido enunciado pelos scriptorium italianos do primeiro quartel do século XVI, numa clara edificação pós-renascentista e mesmo caligráfica.



Cicero

Capsa é uma família de fontes desenhada por Dino dos Santos para DStype, 2008 ©. Esta família tipográfica estará brevemente disponível nas versões Roman, Italic, Bold, Swashes, Vignettes e Patterns. Para mais informações sobre Dino dos Santos, consulte o site [www.dstype.com](http://www.dstype.com)

\*Capsa, Estojo de forma cilíndrica que se usava nas bibliotecas da antiguidade para conservar no sentido vertical os rolos de papiro e pergaminho.



## Aldus Manutius e a Imprensa Aldina

**Aldus Manutius (Sermoneta, 1452 - Veneza, 1515) foi um dos grandes impressores humanistas. A sua magnífica obra continua a inspirar a Tipografia contemporânea; mas dispomos de pouca informação em língua portuguesa. Um óptimo pretexto para publicar a seguinte apresentação de Ana Currálo, que também digitalizou um dos caracteres romanos usados por Manutius.**

O seu nome original era Teobaldo Manucci, o qual modificou para Aldo Manuzio, em latim Aldus Manutius, uma prática comum entre os eruditos da época Renascentista.

Aldus desfrutou de uma educação clássica. Foi estudante de Latim na Faculdade de Letras da Universidade de Roma entre os anos de 1467 (aos quinze anos) e 1473. Deixou Roma para frequentar a Universidade de Ferrara, onde estudou Grego. Nos finais da década de 1480, tornou-se tutor dos filhos do Duque de Carpi, perto da Universidade de Ferrara.

No século xv o conhecimento da cultura da Grécia Clássica era preservado por uma minoria, um conhecimento centrado na Literatura e na Filosofia. Contudo, o interesse pela Antiguidade grega tinha aumentado, mesmo antes da conquista de Constantinopla pelos Turcos em 1453, invasão que encaminhou uma avalanche de refugiados estudiosos e manuscritos gregos para a Itália.

Aldus iniciou a sua carreira como professor, tornando-se em breve conhecido e um dos mais importantes humanistas do seu tempo. O seu amor pela Literatura grega inspirou-o a imprimir os importantes textos gregos, os quais ele conservou, editou, publicou, traduziu para Latim e colocou à disposição do público para o crescimento e apreciação da literatura e dos ideais clássicos. Acreditava na superioridade da cultura grega clássica e propôs-se, por isso mesmo, editar o mais corretamente possível os textos significativos da civilização helénica.

A família abastada de Aldus concordou em financiar o projecto, bastante dispendioso, uma vez que era necessário montar uma equipa de editores e tradutores, para além da aquisição do material tipográfico e de impressão.

Com a idade de 40 anos, já um respeitado estudioso e erudito cidadão, Aldus muda-se para Veneza, centro da indústria editorial em Itália, para aí implementar a Imprensa Aldina. Esta cidade era um grande centro de comércio entre a Europa e o Oriente, um mercado cosmopolita para os livros. Um factor essencial para esta escolha foi saber da disponibilidade de artesãos com competências para estabelecer uma completa oficina tipográfica. Outro ponto vital foi a existência de uma grande colónia de emigrantes gregos em Veneza, da qual Aldus recrutou os editores e revisores para a sua oficina.

Chegado a Veneza por volta de 1490, Aldus inicia a sua actividade reunindo uma equipa com alguns grandes estudiosos da época, que incluía até a colaboração de Erasmo de Roterdão (Lawson, 1990: 77). Demorou cinco anos para imprimir o primeiro livro: uma gramática em Latim e Grego.

Estas edições eram onerosas de produzir, já que as letras eram de difíceis cortes e de fixação no papel, exigindo mais do que o habitual cuidado e tempo. A produção destes textos foi apoiada pela publicação de obras populares; os textos mais vendidos foram os impressos em Latim clássico.

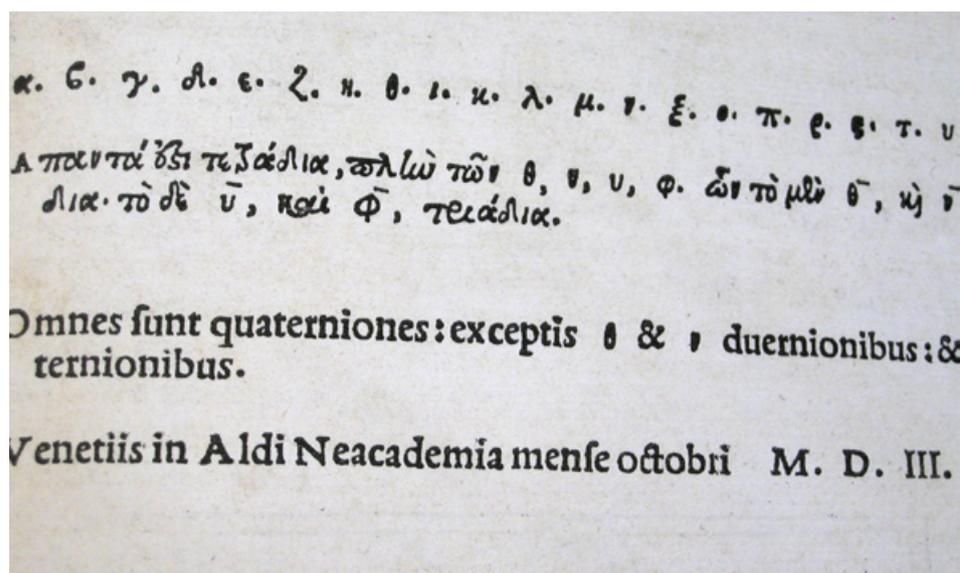
Aldus tinha uma boa relação com os humanistas contemporâneos como Pietro Bembo (1470-1547), que se tornou um dos mais populares autores do Renascimento. Aldus publicou em 1495-6 *De Ætna*, obra escrita por Bembo (o autor tinha então vinte e cinco anos e mais tarde tornar-se-ia cardeal), que relata uma visita ao vulcão Etna. Os famosos tipos de imprensa deste livro iriam ser - em 1929 - a inspiração para a fonte Bembo da Monotype.

Aldus manifestou a sua filosofia como editor na introdução à sua edição de Aristoteles *Organon*: «Aqueles que cultivam as letras devem ser fornecidos com os livros necessários para a sua finalidade, e até que esse abastecimento seja garantido não vou descansar.» Em verdade, ele não descansou! (Lawson, 1990: 78).

A sua grandeza manifesta-se principalmente nas suas funções de tipógrafo e editor. A actividade editorial, ao contrário da grande maioria das impressões de incunábulos, foi inspirada por metas claras culturais e intelectuais - para além das de natureza económica. O objectivo foi de proporcionar textos impressos de boa qualidade e precisão. Para este efeito utilizou o layout de manuscritos, cuja finalidade era garantir uma correcta leitura. Contribuiu de forma decisiva para o estudo e cultivo das letras gregas.

Certamente que foi não só pela sua cultura, pelos seus conhecimentos da civilização literária greco-latina e pelo seu rigor filológico, mas também pelo seu gosto estético, o qual distingue a elegância dos caracteres dos seus livros, a qualidade do papel e todos os outros pormenores da composição tipográfica, que atingiu o mérito pelo qual é hoje reconhecido.

Aldus iniciou a democratização do livro, já que produziu textos de fácil acesso e, sobretudo, económicos! Em 1501 introduziu um novo formato aos livros, conhecido hoje como «livro de bolso», substituindo os volumosos livros da época. Este sucesso foi rapidamente plagiado em Itália e em França. Os livros de Aldus apoiavam uma leitura mais informal, em contraste a uma leitura de fixação e de estudo em biblioteca. Através de pequenos volumes portáteis e suficientemente leves para não precisarem do suporte literário que até então era normalmente exigido.



Segundo alguns historiadores, Aldus foi o primeiro tipógrafo a utilizar o *ponto e vírgula*. Também foi o primeiro a publicar sobre os princípios de pontuação.

Os tipos de imprensa romanos usados em *De Aetna* foram gravados em punção pelo ex-ourives bolonhês Francesco Griffo, também conhecido por Francesco da Bologna. Este gravador de punções desempenhou um papel vital na obra de Manutius. Em intensiva busca da excelência de qualidade, os tipos de imprensa eram constantemente reformados, para melhorar a clareza e legibilidade. Griffo produziu todos os tipos móveis da Imprensa Aldina e foi o alicerce para o sucesso de Manutius.

Não podemos compreender inteiramente o trabalho de Aldus Manutius e a Imprensa Aldina, com as suas inovações representadas por livros de pequeno formato e caracteres itálicos, gregos e romanos claros e legíveis, sem conhecer a condição intelectual da época e os ensaios realizados por gravadores de punções alguns anos antes.

Em 1500, o público leitor pensava em coisas novas: novas edições de antigos tratados religiosos e didáticos, antigos poemas e romances. Estes foram impressos destinados, na grande maioria, a abranger as massas, inclusive as classes menos eruditas.

O tipo de imprensa Garalde (*Aldine*, em inglês) é um arquétipo de caracteres Old Style (Estilo Antigo), que durante o século XVI estabeleceu a sua ascendência gótica ao longo de toda a Europa.

Francesco Griffo utilizou os tipos de imprensa de Jenson como base de inspiração, contudo alterou significativamente a forma. A maioria dos tipos móveis da Prototipografia italiana – o período de Nicolas Jenson – eram adaptações das letras caligráficas usadas nos manuscritos humanistas. Por isso, o traço dos glifos tendia a ser mais grosso, tal como as serifas. Griffo apercebeu-se da escrava dependência da pena caligráfica no desenho de caracteres. A gravura de um punção de aço com as ferramentas de ourives possibilitavam grande precisão na concepção e realização das formas das letras móveis. É evidente que Griffo percebeu o potencial destas ferramentas.

A qualidade destes tipos móveis deve-se à imaginação e habilidade de Griffo. As suas principais características são a inclinação caligráfica nas formas das letras, os traços modulados, o eixo inclinado (humanista), o reduzido contraste nas varia-

ções de grossura das hastes, a altura do x pequena, as serifas geralmente apoiadas e côncavas.

Griffo demorou alguns anos a desenvolver estes conceitos. O historiador e desenhador Giovanni Mardersteig especulou que os tipos de imprensa de Griffo foram baseados nas letras de Nicolas Jenson; porém mostraram uma evolução gradual a partir das primeiras formas e uma melhoria constante até que atingiram a sua melhor forma.

A barra da letra minúscula *e* é bastante elevada e horizontal (inovação, no tipo de Jenson a barra do *e* era oblíqua) e a sua contraforma é mais pequena do que a barra da letra *a*. As letras encaixam uniformemente em conjunto e são ligeiramente condensadas, mas sem visualmente o aparentar. Tipos contemporâneos com estas características compõem textos claramente legíveis, páginas confortáveis e esteticamente harmoniosas.

### Hypnerotomachia Poliphili

É de reafirmar que, para além da concepção estética harmoniosa do tipo de imprensa Aldino, é notável a sua legibilidade e conforto visual. Segundo Stanley Morrison, os tipos cortados por Griffo para *De Aetna* não foram muito bem sucedidos, porém a terceira fonte romana, utilizada na edição da famosa obra *Hypnerotomachia Poliphili*, foi excelente (Morrison, 1999: 47).

*Hypnerotomachia Poliphili* é considerado o primeiro «livro moderno», composto com tipos de imprensa romanos (e em parte gregos), e ilustrado com gravuras a preto e branco. A *Hypnerotomachia* é considerado um dos mais belos livros jamais impressos. A combinação de texto e imagem dão provas de um finíssimo estilo e de invulgar sentido de harmonia e equilíbrio.

A obra, impressa exclusivamente a cor negra, marca uma mudança radical na estética dos livros, que na época medieval vinham guarnecidos de ilustrações a cor e ornados com pomposas iniciais. Sem dúvida que a *Hypnerotomachia Poliphili* representa um dos momentos mais altos da arte do livro na Renascença; foi impresso na oficina de Aldus Manutius em 1499, nessa data a imprensa mais prestigiosa de Veneza (Heitlinger, 2006: 53).

Esta obra de arte é composta por um texto híbrido. Para além de ser um tratado, é também um *romanzo d'amore*, na tradição de Giovanni Boccaccio (1313 – 1375), notável humanista renascentista.

Vários historiadores elogiam este trabalho, pois subtilmente esconde com prudência uma história de amor e o seu insuspeito erotismo. O erotismo das ilustrações foi objecto de censura. Uma leitura mais próxima revela que este erotismo é o dispositivo central, não só nas gravuras, mas também da estruturação do enredo da história, aparentemente reunindo as diferentes partes do livro, incluindo os trechos académicos.

Na realidade, o erotismo é indissociável ao erudito, é uma espécie de manifesto polémico erótico, aplicado não só às pessoas, mas a todo um modo de vida. Numa altura em que a castidade é o principal alicerce na construção de feminilidade, um terço do texto é retomada com o que é provavelmente a primeira defesa do direito da mulher expressar a sua própria sexualidade, através da personagem Polia, amada de Poliphilo.

Este livro-manifesto é provavelmente o primeiro argumento sustentado deste tipo, que elevará o tema do livro erótico a partir da realidade subtil para os mais

audazes temas de uma política sexual. De todos os temas eróticos presentes no livro o mais notável é a metáfora dos edifícios como a encarnação de Polia.

A Imprensa Aldina introduziu muitas inovações no mundo dos impressos, além do livro portátil que provou ser um grande serviço para a mobilidade dos estudiosos, homens de negócio e entre outros, a criação do *grifo* (designação portuguesa para *itálico*).

Segundo Daniel Updike, a decisão de Aldus de imitar a letra manuscrita cursiva para as suas novas fontes não será totalmente explicável apenas pelo desejo de obter um caractere compacto. Os caracteres itálicos resultam do desenvolvimento de uma ideia já praticada nos caracteres gregos. Os mais antigos manuscritos gregos empregavam caracteres simples e formais, bem separados uns dos outros, e poucas ligaduras ou contracções. Em vez de adaptar assim os caracteres, Aldus preferiu imitar a caligrafia cursiva grega preenchida com um imenso número de ligaduras, contracções e complicações.

Updike acredita que Aldus fez para as formas das letras latinas o que tinha sido desenvolvido para as «velhas» letras gregas. Aldus adoptou a letra inclinada como sua nova fonte, porque sugere um carácter popular e informal. Qualquer que tivesse sido o seu motivo, o resultado foi o caractere itálico (Updike, 2001: 129).

No entanto, para as edições clássicas impressas em pequenas dimensões, foi o princípio de economia de espaço, e não as motivações estéticas que ditou o uso do Aldino Itálico (Dowing, 1998: 43).

Griffo gravou os punções para estes tipos de imprensa itálicos, com letras ligeiramente inclinadas. Nas letras *b*, *d*, *h*, *k* e *l*, as serifas coincidem com a linha ascendente, contudo só o *p* e o *q* são serifados, coincidindo o remate da serifa com a linha descendente. No último, a linha da serifa é visivelmente notável. A forma e tratamento destas serifas varia consideravelmente mediante os imprevistos técnicos (Dowing, 1998: 45).

O tipo de imprensa itálico Aldino tornou-se um modelo para a maioria dos itálicos concebidos posteriormente. Os Italianos denominaram o tipo *Aldino*, porém outros o chamaram *Itálico*.

A famosa marca tipográfica – golfinho e âncora – veio de uma moeda romana dada a Manutius por Pietro Bembo e apareceu como a sua marca de impressor em 1502. A mais rápida das criaturas do mar combinada com uma âncora, para indicar o epigrama: *Make haste slowly*.

Após a separação de Griffo e Manutius em 1502, não se assinala mais inovação. Aldus Manutius morreu em 1515, famoso em toda a Europa pela excelente qualidade dos seus livros e por ser o grande vulgarizador dos caracteres gregos, mas também dos romanos. Após a morte de Aldus, André Torresano (sogro) continuou a utilizar a mesma identificação durante o período entre 1516-1529. Palus Manutius, filho de Aldus, dirige a tipografia entre 1533 a 1574. A partir de 1540 até 1554 surge no rosto das obras *Paulus Manutius Aldi F.*

### Edições aldinas

Em Portugal podemos encontrar edições aldinas na Biblioteca Nacional em Lisboa, na Biblioteca Geral de Coimbra e na Biblioteca Municipal do Porto. A Biblioteca Nacional e a Biblioteca Pública Municipal do Porto orgulham-se das suas Edições Aldinas, entre elas um dos mais belos exemplares da tipografia europeia: *Hypnerotomachia Polophili*.

## Bibliografia

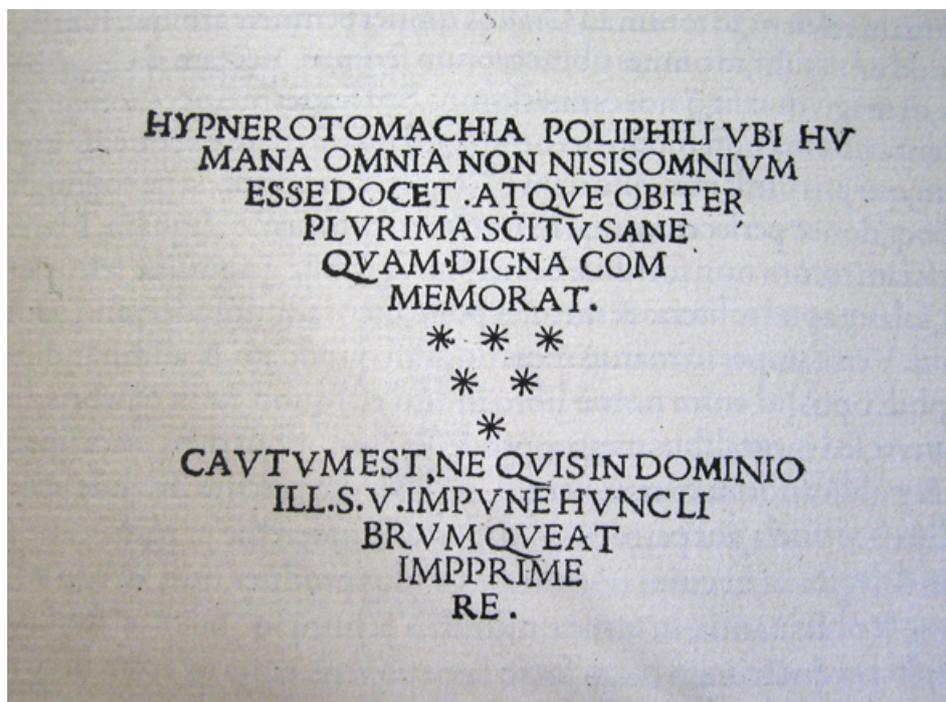
- Bringhurst, R. (1996). *The elements of typographic style*. Vancouver: Hartley & Marks
- Dowding, G.(1998). *An Introduction to the History of Printing Types*. Oak Knoll Press
- Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro
- Lawson, A. (1990). *Anatomy of a Typeface*. Boston: David R.Godine
- Morison, S. (1999). *A Tally of Types*. Boston: David R.Godine
- Spiller, D. (1997). *Hand list of those books produced by The Aldine Press 1495-1515*. Londres: National Art Library - Victoria & Albert Museum.

## Websites

[www.tipografia.net](http://www.tipografia.net)

<http://mitpress.mit.edu/e-books/>

<http://www.italnet.nd.edu/>



## A fonte *Arati*, revivalismo de uma romana de Aldus Manutius

**Considerações ao longo da produção de uma fonte digital, de Ana Curralo.**

*The type designer's work will not be so much a mere drawing of letters, but rather something growing naturally into being, well defined and vividly alive.*  
Frederic W. Goudy

Segundo o famoso designer tipográfico Frederic W. Goudy, a nossa admiração pelo trabalho dos mestres da Tipografia não deve conduzir à idolatria absoluta. Os caracteres antigos devem sugerir uma continuação na percepções de ideias que ajudam um designer a criar novas expressões de beleza e utilidade, promovendo assim o crescimento e desenvolvimento, mantendo o trabalho num movimento saudável, impedindo assim o desgaste e estagnação (Heller; Megs, 2001: 17).

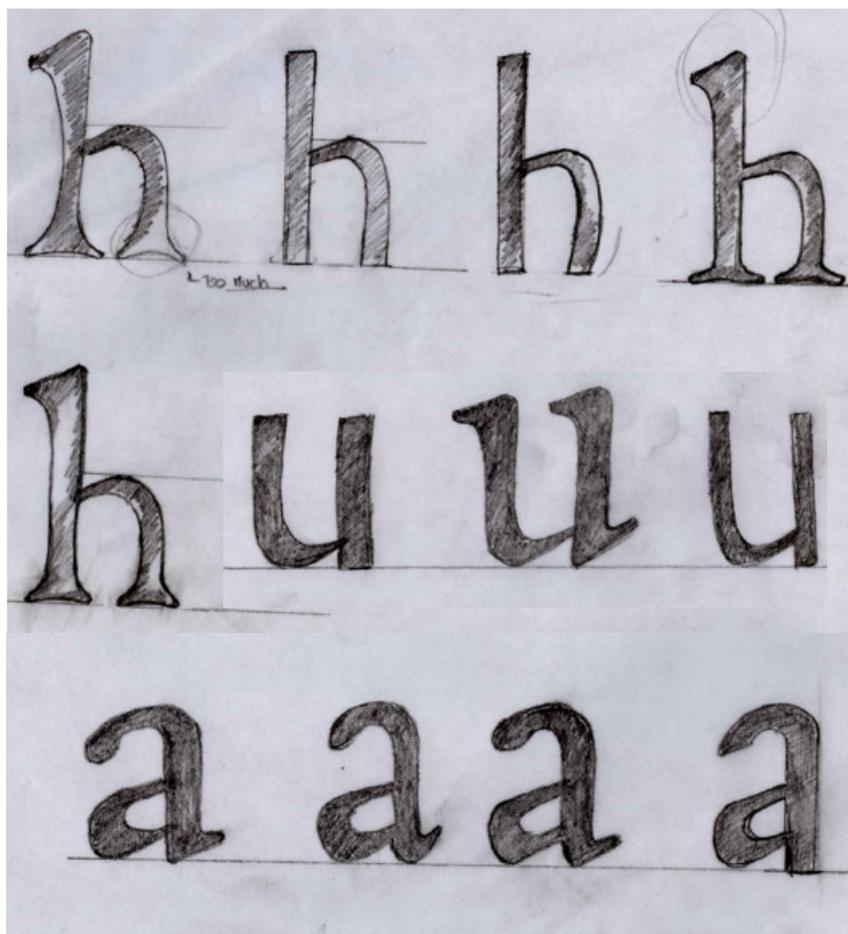
Cada designer tipográfico que contribui com fontes revivais, colabora para as diferenças de pensamentos e concepção metodológica. Cada experiência na profissão de designer tipográfico, combinada com factores como idade, princípios sociais, personalidade e sensibilidade histórica, contribui de forma subtil para a produção de bons tipos de imprensa.

Designers tipográficos devem encontrar meios expressivos e alternativas de estilo que obedeçam e definam o momento em que os caracteres são utilizados. Embora Goudy critique o que denomina «a insaciável procura da novidade», concordou com a renovação dos clássicos tipográficos e a invenção de formas únicas para satisfazer novos requisitos estéticos e comerciais.

Segundo Goudy, devemos continuar a exercer as belas tradições do passado, sem deixar de respeitar os preconceitos do presente e os novos modelos tipográficos podem ser baseados em modelos clássicos exprimindo a individualidade artística. Claro que não poderia ter predito que, após a sua morte (1947), a ascendência da concepção de design tipográfico, na era do computador, se tenha transformado numa instantaneidade de livre acesso a qualquer amador que disponha de um scanner e de software adequado (Heller; Megs, 2001: 18).

Porém, só um profissional pode criar caracteres tipográficos de distinção, independentemente das ferramentas disponíveis. Podemos afirmar que a distinção de caracteres tipográficos baseia-se numa não assumida simplicidade, liberdade de excentricidades, indolência e força de expressão um pensamento cuidado em cada detalhe e legibilidade. Actualmente existe um considerável número de *fontographers*, mas apenas alguns são qualificados e capazes de ter sucesso na Arte do design tipográfico. Para um criador ser reconhecido, tem de equilibrar o entendimento histórico com as normas e paradigmas da estética contemporânea e ao mesmo tempo, explorar o lado empírico experimental.

Quando decidi desenvolver um revivalismo tipográfico digital, não foi como objectivo de procurar novas formas, nem de reproduzir com exactidão a forma já existente. Sendo o design tipográfico uma das mais importantes ferramentas visuais que expressam a sua época, cada forma de letra possui uma mensagem com conteúdo cultural, princípios sociais, personalidade e experiência vivida na época



Uma primeira abordagem à fonte *Arati* com serifas e sem serifas - experimentação da metamorfose da forma.

de criação. Os cânones de proporção e legibilidade foram ricas fontes de aprendizagem, recordando o espírito renascentista.

A curiosidade em conhecer mais profundamente as normas clássicas, conduziu-me ao editor Manutius e aos tipos de imprensa de Francesco Griffo. O exercício consistiu numa iniciação ao estudo da Tipografia, temática que me despertou interesse desde os meus primeiros anos na licenciatura em Design de Comunicação.

A aprendizagem fundou-se ao nível técnico, estético, teórico e sobretudo no entendimento da essência dos tipos de Griffo. Os estilos tipográficos de hoje funcionam como há quinhentos anos, pois as suas bases foram criadas na madeira e depois no metal quente dos tipos móveis.

A possibilidade de observar, fotografar e analisar várias edições aldinas, algumas delas versões originais, mostra-nos que a diferença entre uma edição original e uma facsimile é notável.

Recordo vivamente a surpresa ao aperceber-me da diferença entre a impressão do prelo (*letterpress*) e de uma impressora digital, especialmente na comparação do que supostamente seriam os mesmo caracteres. O que me impressionou não foi a diferença tecnológica, pois diferentes tecnologias produzem resultados diferentes. O prelo «esculpe» a forma da letra em três dimensões no papel. Quando o tipo de metal estampa no papel, forma uma moldura tridimensional. Esta técnica de impressão, associada ao material físico, nenhuma outra técnica de impressão é capaz de igualar.

Após um estudo de diversas edições aldinas, selecionei a obra *Arati Solenisis*, impressa por Aldus em 1499, em Veneza. Esta edição, além de possuir gravuras extraordinárias, tem um tipo de imprensa com excelente legibilidade. Os tipos usa-

HAKrcg  
EhPRkf

Primeiros resultados da fonte digital *Arati*, mera experimentação ainda em desenvolvimento.

dos para imprimir o livro *Arati Solenisis* possuem uma serena qualidade, chamam a atenção porque se recusam a chamar atenção, pela sua elegância e descrição em harmonia com o universo.

Para uma interpretação das formas das letras, desenhei sobre a fotografia aumentada das letras, resultando assim formas irregulares próprias da tecnologia da época – as matrizes gastas, a tinta por vezes escorrida, deformando a forma, e a irregularidade da textura do papel. Utilizei várias técnicas de registo gráfico, tais como a metamorfose da forma – simplificação e acentuação das hastes, serifas, terminais entre outros – e processos de análise e de síntese.

Mediando entre as tendências contemporâneas no design tipográfico – Interpretação *versus* Experimentação – optei pela simbiose de ambas. Porém, esta decisão causou muitos problemas, porque cada tipo de letra resultou diferente, causando dificuldade de reconhecimento e identidade. Erik Spiekerman comentou os esboços tipográficos: *Each letter looks like belonging to a different family*. Consequentemente, a uniformização das formas de letra passou a ser tarefa prioritária. As letras devem relacionar-se morfológicamente umas com as outras, e esta conformidade relacional é um elemento crucial do bom typeface design.

Após as decisões formais, as letras foram transferidas para o formato digital. Neste processo, tornei-as mais precisas, unificadas e regularizadas. Prossegui para o desenho digital das letras no programa FreeHand. Seleccionei as formas mais interessantes e transferei-as para o formato digital onde retoquei tecnicamente, possibilitando uma uniformidade na forma.

Utilizei a palavra favorita da indústria tipográfica: *Hamburgfont*. Esta palavra possui as letras mais importantes a nível formal do abecedário, que compõem todas as formas existentes. A selecção das letras permitiu executar, numa forma geral, a harmonização destas – na versão serifada e sem-serifa.

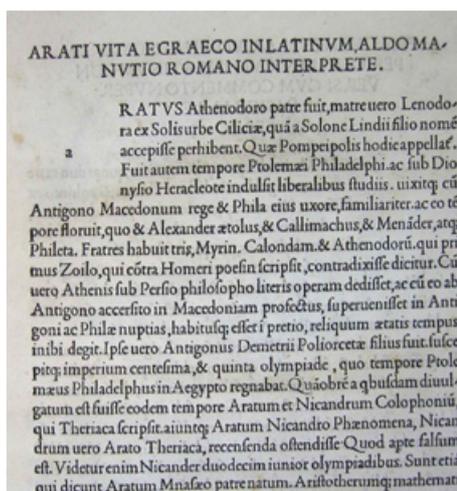
Para a edição final da fonte *Arati*, transferei as letras do FreeHand para o Fontographer. Esta transferência causou uma inesperada modificação na forma das letras. Foi necessário uma refinação, um trabalho exaustivo e meticuloso, para corrigir o contraste entre as formas grossas e finas, a uniformização das hastes e remates de serifas. Uma infinidade de pormenores que marcam a diferença na qualidade visual da composição, pois o refinamento da letra ajuda ao equilíbrio e uma regularidade da textura visual que é essencial para o conforto do leitor.

Neste ponto, tive necessidade de regressar à análise dos caracteres originais do livro *Arati Solenisi*, para alcançar melhor coerência tipográfica. Uma questão relevante foi manter o peso e a proporção de cada letra de forma coerente e harmo-

*Arati Solenisis* faz parte de *Scriptores Astronomici Vetere*, uma colectânea de textos astrológicos, o mais completo manual sobre Astrologia desde a Antiguidade. A edição de Aldus foi a mais completa no seu tempo e o seu texto é quase duas vezes mais longo que o impresso em 1497 por Simone Belilaqua (1487-1516).

ARATI VITA EGRAECO INLATINVM, ALDO MANVTIO ROMANO INTERPRETE.

a RATIS Athenodoro patre fuit, matre uero Lenora ex Solis urbe Ciliciae, quae a Solone Lindii filio nomine accepisse perhibent. Quae Pompeiopolis et hodie diel appellat. Fuit autem tempore Ptolemaei Philadelphii ac sub Dionysio Heracleote uxores indulgit. uime accepisse perhibent. Quae tenho Athenodori, qui prius Zoilo, qui contra Homerum poe finis feripit, contradixisse dicitur. Cuius Athenis sub Perseo quae philofo literis operam dedisset, ac uirto eo Antigono mo accerfio in Macedonia profectus, superuenisset in Antinibi degiter. Antigono accerfio in Macedonia profectus, super renisset ulfce pitaq; imperium centesima, quintas olym pidae ade, quandes quo tempora Prole maesus Theriaca scripfit, co tradixiffesaioilo, qui contra Homerum poe finis feripit, contra ae dixiffe dicitur. Cuius Athenis sub Perseo philofo literis operam dedisset, ac uirto eo Antigono accerfi Macedonia profectus, superuenisset in Antinibi degiter. Quae brea a qui Aratoftherumq; audiuisse patre papium medicum fuisse quae dicunt Geraeo quoq; Cyrenensi familiariter utebatue, a preti apitaq; imperium centesima, quintas olym pidae duoadecimo ade, quandes quo tempora Prole maesus Theriaca scripfit, co



Primeiros resultados de composição com a fonte Arati, ao lado do texto impresso por Aldus Manutius.

niosa. O espaçamento é a lição mais difícil neste processo, que foi facilitada pelo uso do espaçamento da *Monotype Bembo*, visto esta fonte ser um revivalismo do tipo de metal que Aldus Manutius usou no livro *De Aetna*.

O sucesso ou o fracasso de um modelo tipográfico é uma questão de equilíbrio do espaço branco dentro das letras (contraformas) e fora das letras. A definição do espaço padrão entre as letras, a atribuição do ajustamento individual do espaço entre letras, deve ser feito de modo que, quando as letras já estão associados em palavras, mostrem uma relação equilibrada, sem falhas, nem congestionamento visual.

As fontes renascentistas preservam certas características caligráficas: hastes relativamente grossas, serifas oblíquas. As letras da fonte Arati são ligeiramente condensadas, confortavelmente legíveis e não só produzem uma página de texto sólida e esteticamente agradável, como também proporcionam economia de espaço.

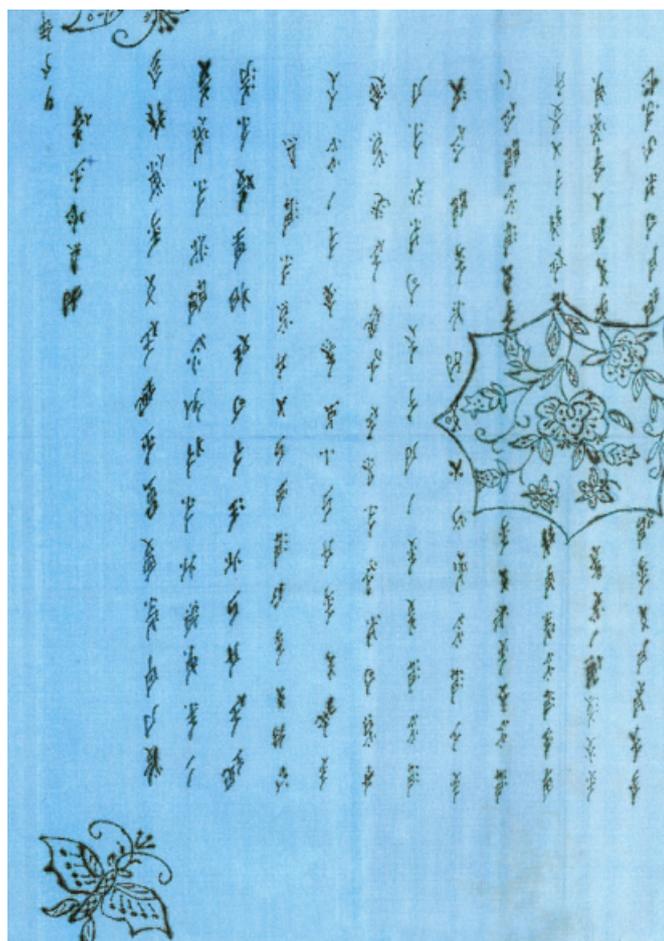
Uma fonte clássica para texto, especialmente para a edição de livros, tem de oferecer leitura fácil, sem expressões de moda. O balanço equilibrado da altura do x, da largura e do peso são factores importantes. A concepção e produção de uma fonte digital obriga a atender escrupulosamente aos mais pequenos pormenores, porque tais detalhes podem ser repetidos centenas de vezes numa página. Significa que cada elemento – cada letra, símbolo, sinal de pontuação – deve trabalhar harmoniosamente de modo que a combinação de formas não distraia o leitor.

Contudo, uma fonte clássica não é aquela que possui os cânones clássicos, mas sim aquela que melhor se adapta ao seu tempo. O design tipográfico contemporâneo é influenciado por duas forças adversárias: a necessidade de ser reconhecido dentro das aceitáveis convenções do alfabeto, *versus* a variedade de objectivos expressivos, valores semânticos, referências e distinções que a actualidade oferece. O tipo de letra digital vive actualmente dentro de duas tendências – a re-interpretação histórica e a formal experimentação que caracteriza a nossa realidade contemporânea. (Currello, 2008)

Após esta experiência no desenvolvimento de um revivalismo tipográfico, estou certa que é por amor e muita dedicação ao design tipográfico, e não apenas o lucro, que inspira as pessoas a explorar renovadas ideias e desenvolver novas formas de letras.

## Bibliografia

- Currello, Ana. (2008) *Design Tipográfico: do caixotim ao teclado*. Buenos Aires. Actas de Diseño. Publicação semestral, da Facultad de Diseño y Comunicación da Universidade de Palermo.
- McLean, Ruari (1980). *Typography*. London: Thames & Hudson
- Heller, S.; Meggs, P. (2001). *Texts on Type*. New York: Allworth Press.

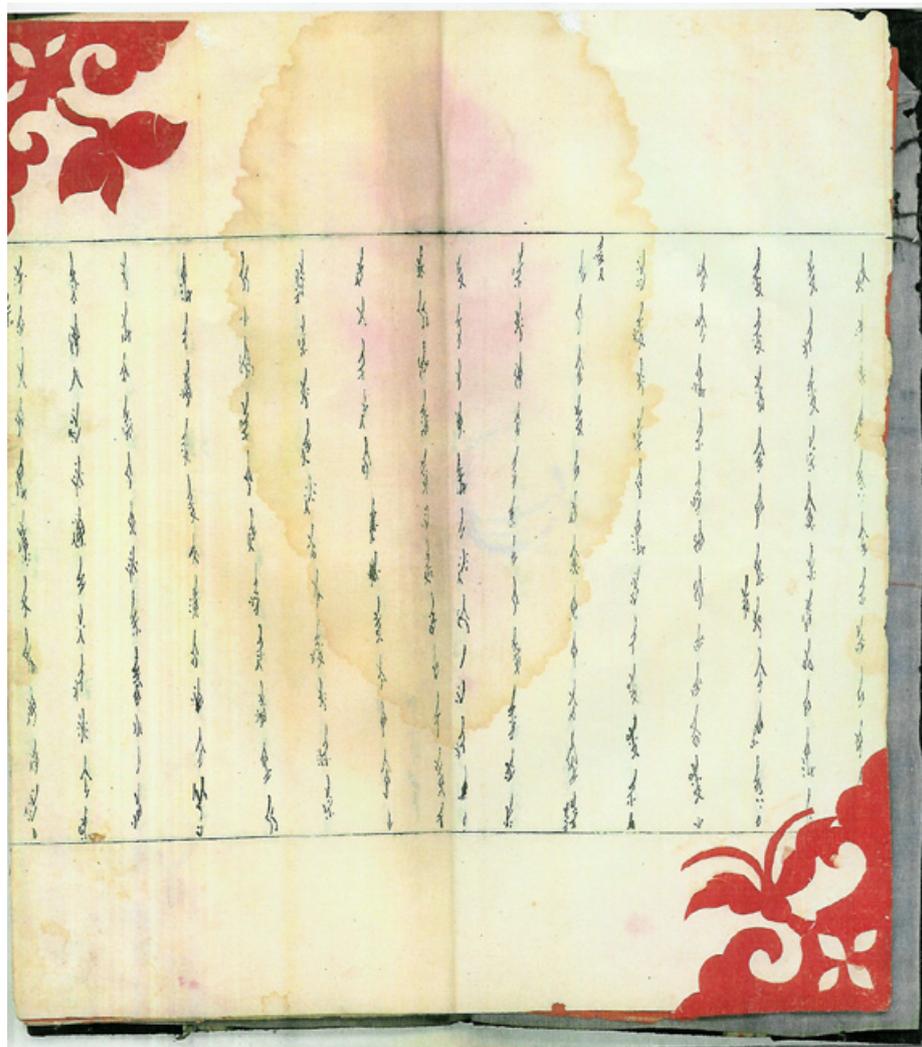


## Cada palavra é uma flor – Nü Shu, a escrita das mulheres

**Na região chinesa de Hunan, na Prefeitura Jiang Yong, conservou-se um até hoje um sistema de escrita exclusivamente praticado por mulheres. Que prova que a China confucionista não foi um bloco cultural monolítico, generalizado e homogêneo, como muitos sinólogos se habituaram a crer. Notas de Birgit Wegemann.**

**E**ste sistema de escrita foi inventada pelas mulheres muito provavelmente depois do Período Ming, para registrar biografias, poesias e canções; praticamente todos os textos foram escritos em versos. Nesta remota região rural, relativamente abastada, as mulheres, antes de casar, formavam uma estreita comunidade (*sworn sisters*). Os glifos da escrita que desenvolveram eram bordados à mão, sobre lenços de seda; também foram elaborados pequenos livros com estes grafemas. «As Missivas do Terceiro Dia» (*San Chao Shu*, *livros forrados a pano*) eram oferecidas às esposas no terceiro dia após a cerimónia de bodas, contendo nas primeiras páginas poesias exprimindo votos de felicidade e a pena de mães, avós e tias pelo afastamento da mulher da comunidade feminina das solteiras.

Edward Cod escreveu no *Washington Post*: «Three days after the wedding, the adolescent bride would receive a *Third Day Book*, a cloth-bound volume in which her sworn sisters and her mother would record their sorrow at losing a friend and daughter and express best wishes for happiness in the married life that lay ahead. The first half-dozen pages contained these laments and hopes, written in nushu



Um exemplo de Nu Shu. Os grafemas são escritos de cima para baixo e da direita para a esquerda. Traços longos e finos são considerados a marca de uma mão destra neste tipo de escrita. A forma dos traços tem sido poeticamente comparada a patas de mosquito ou pegadas de ave na neve.

«They are constructed from just four kinds of strokes – dots, horizontals, virgules and arcs – and written in vertical columns». Jeff Connor-Linton.

that the groom could not read. The rest were left blank for the bride to record her own feelings and experiences – in nu shu – for what would become a treasured diary.»

Este tipo de livro continha folhas vazias, que iriam sendo preenchidas pela esposa durante o resto da sua vida, que iria decorrer na reclusão da casa do seu marido. Mas o relato perdia-se, porque muitas vezes, este livro era queimado com os restos mortais da mulher, depois do seu falecimento, o que explica que existam poucos desses livros.

Contudo, os registos também podiam ser relatos dramáticos, por exemplo o pungente registo das torturas infligidas a uma mulher chinesa, pelos ocupantes japoneses, durante a II Guerra Mundial, conforme o relata a investigadora japonesa Orié Endo no seu livro.

O sistema de escrita está relacionado com o Chéng Guan, falado pela etnia Yao. Mas Nü Shu não é um idioma, é um sistema de escrita usado para representar um idioma falado. Este sistema permitia às mulheres expressar os seus sentimentos e a sua vida interior de forma genuína, negando-se elas a usar os sistemas de escrita «masculinos», como o vigente Hansi. Contrariamente ao Hansi, que é um sistema de pictogramas, o Nü Shu, que é um silabário, usa glifos de natureza fonética; conhece-se um universo de cerca de 600 grafemas.

Na China marcada pelo machismo opressor do Confucionismo, o privilégio de aprender a ler e escrever Chinês (e consequentemente, o exercício de faculdades

intelectuais e artísticas) esteve sempre reservado ao género masculino, e os pés distorcidos e as estruturas de opressão social limitavam as mulheres a permanecer a vida inteira em casa dos maridos, depois do casamento. As mulheres num fértil vale da Província de Hunan (que não trabalhavam no campo, mas também estavam confinadas à vida em espaços fechados) lograram – os cientistas ainda não sabem exactamente como e quando – desenvolver autonomamente o seu próprio sistema de comunicação.

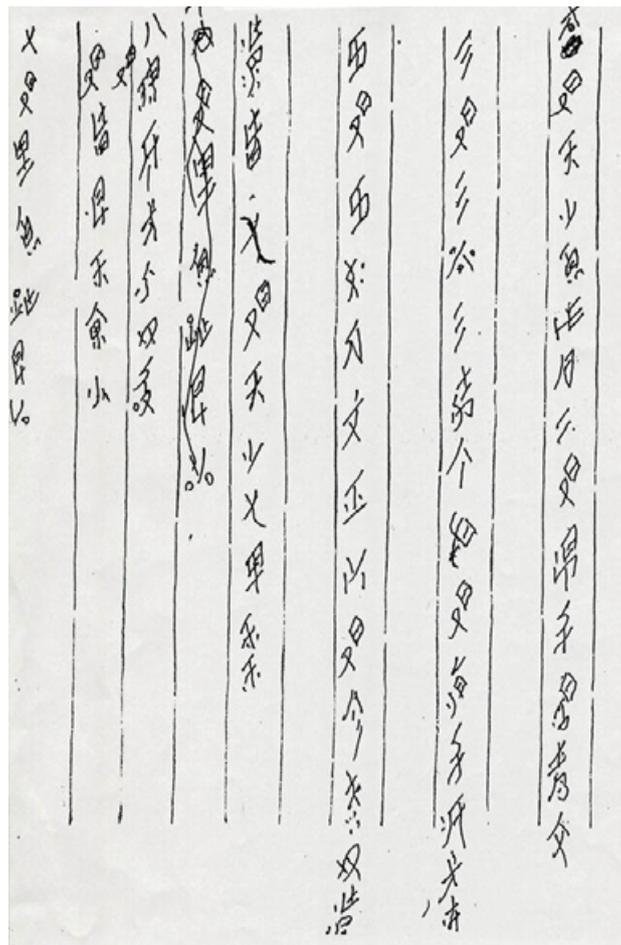
O Nü Shu, literalmente a *Escrita das Mulheres*, desenvolveu-se como um sistema de delicados glifos caligráficos, relacionados com a técnica de bordar, sistema transmitido de avó para neta, de tia para afilhada, de amiga para amiga – mas nunca partilhado com rapazes ou homens. Nas folhas escritas com estes esguios glifos com suaves curvas, cada palavra parece uma delicada flor.

Os conteúdos escritos com estes glifos longos e esbeltos, eram autobiografias, cartas, poesia, canções tradicionais e narrativas. Até recentemente, restavam apenas 2 (duas) mulheres, Yang Huan Yi-zà e He Yan-xin, que ainda dominavam este sistema de escrita; deve-se às pesquisas da Dr<sup>a</sup> Orié Endo (japonesa) e de antropólogos norte-americanos o conhecimento deste singular sistema de comunicação social. Laura Miller ressalta o aspecto que não se tratava de um «código secreto», exclusivamente partilhado pelas mulheres, mas de um sistema de escrita *menosprezado* pelos homens. Os glifos, que representam sílabas, foram claramente derivados do Mandarim, obtendo-se as formas características do Nu Shu por distorção dos glifos «quadrados», característicos do Mandarim.

«The girls used to get together and sing and talk, and that's when we learned from one another,» explicou Yang Huan Yi, uma senhora de 98 anos de idade, rugosa viúva de uma agricultor, que aprendeu Nu Shu quando rapariga jovem. «It made our lives better, because we could express ourselves that way.» (Citação do *Washington Post*). Infelizmente, esta senhora, uma das últimas tranmissoras, faleceu em 2004.

Em 1999, a documentarista chinesa Yue-Qing Yang filmou uma reportagem sobre Nü Shu (*A Hidden Language of Women in China*. Filme de Yue-Qing Yang. Canada/China, 1999, 59 m), atraindo mais atenção para este interessantíssimo sistema de comunicação, usado exclusivamente pelas mulheres.

As autoridades chinesas não tem sucedido em preservar o património cultural Nü Shu, pelo que há que temer que esta tradição secular desapareça completamente. O facto de alguns lenços bordados serem comercializados como atracção turística (no chamado Nü Shu Garden) e alguns cursos de aprendizagem parecem contribuir para manter viva a prática do Nü Shu, mas já completamente fora do contexto social e emocional feminino que lhe deu a sua origem.



## Mais informações, links

A discussão mais profunda do tema: Anne E. McLaren. *Crossing Gender Boundaries in China: Nüshu Narratives*. <http://intersections.anu.edu.au/issue1/nushu2.html> «In minority (non-Chinese) groups women had a higher social status and considerable sexual freedom, a freedom which becomes reduced the greater the sinification of the region. The vibrant woman's culture of Shangjiangxh is by no means unique in China, a similar phenomenon is known in the Canton delta and elsewhere[3] but the invention of a specific script to transcribe this culture is unique to the Shangjiangxh region.»

Lisa See, jornalista e autora da novela *Snow Flower and the Secret Fan* (2005):

<http://itc.conversationsnetwork.org/shows/detail612.html#>

Orie Endo's World of Nüshu website: <http://www2.ttcn.ne.jp/~orie/home.htm>

Endo Orie. *Chugoku no onnamoji* [Chinese Women's Script]. Tokyo: Sanichi Shobo, 1997, 175 pp.

ISBN 4-380-96240-7. Endo Orie, a professor in the Department of Literature of Bunky Daigaku is an accomplished scholar in Japanese language and language education with a research interest in gender differentiation in language. The Women's Script of China first came to her notice in 1992 when she came across an introductory article in Japanese. Subsequently she wrote to Zhao Liming, the female linguistics scholar based at Beijing's Qinghua University, who has made a very significant contribution to Women's Script study. With Zhao's assistance she made four trips to Jiangyong from around 1993-1995. Her book is based on first-hand observations of the area together with interviews with women practitioners, their families and local ethnographers. Additionally she includes a lot of Women's Script material in Japanese translation, including some autobiographies that give a graphic account of Japanese atrocities in the area during WWII. The book is enriched by many photos, diagrams and maps of the region.

<http://intersections.anu.edu.au/issue2/endoreview.html>

The Observer, September 26, 2004. *Language dies with woman*. Yang Huanyi, China's last woman proficient in the mysterious Nushu language, died at her home last week. She was thought to be 98. Yang learned possibly the world's only female-specific language from seven sworn sisters as a girl. Nushu characters are structured by four kinds of strokes, including dots, horizontals, verticals and arcs. Linguists believe her death marks the end of a 400-year-old tradition in which women shared their innermost feelings through codes incomprehensible to men.

A language by women, for women. Washington Post: <http://www.msnbc.msn.com/id/4356095/>

A resposta de Laura Miller: <http://keywords.oxus.net/archives/2004/02/29/much-ado-about-nushu-an-invited-post/>

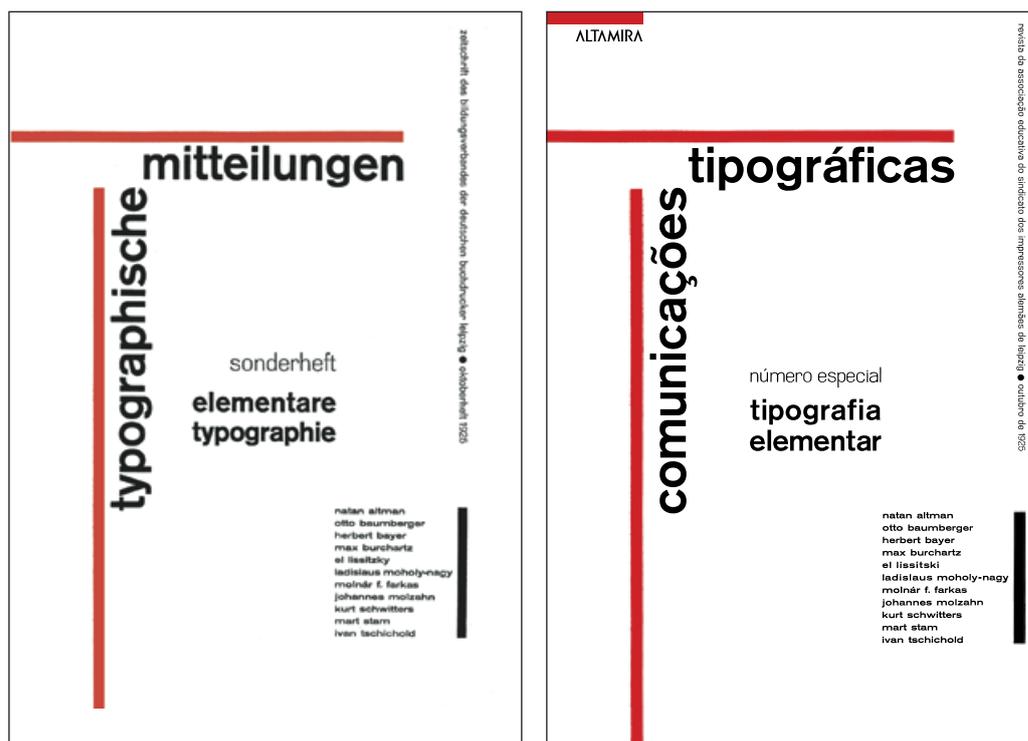
Chiang, William Wei, *We Two Know the Script; We Have Become Good Friends*, University Press of America, 1995, based on his 1991 Yale dissertation).

Silber, Cathy, *From daughter to daughter-in-law in the women's script of southern Hunan*, in Christina K. Gilmartin et al, (eds), *Engendering China: Women, Culture and the State*, Cambridge: Harvard University Press, 1994, pp. 47-68.

Liu, Fei-wen. 1997. *Nuzi (Female Script), Nushu (Female Literature), Nuge (Female Songs) and Peasant Women's De-Silencing of Themselves, Jiangyong County, Hunan Province, China*. Ph.D. Dissertation, Syracuse University.

Liu, Fei-wen, 2001. *The Confrontation between Fidelity and Fertility: Nushu (Female Literature)*, *Journal of Asian Studies* 60(4).

McLaren, Anne. *Women's voices and Textuality: Chastity and Abduction in Chinese Nushu Writing*. *Modern China* 22.4 (Oct 1996): 382-416.



## «Tipografia elementar» de Iwan Tschichold

**Na década de 1920-30, um pequeno caderno gerou uma ampla controvérsia sobre os méritos da Nova Tipografia, um movimento que teve uma das suas origens na Bauhaus. O movimento de renovação foi impulsionado pelo caderno de J.T. datado de 1925, disponível desde 2007 em versão brasileira, por iniciativa da editora Altamira. Uma recapitulação da obra do grande mestre tipográfico do século xx, por Paulo Heitlinger.**

Com base no seu profundo conhecimento tipográfico e sintonizado com os movimentos vanguardistas da época, entre eles o Construtivismo, Iwan Tschichold (como então assinava, entusiasmado com a Revolução Bolchevique, como a maioria dos intelectuais progressistas alemães) apresentou este novo conceito de comunicação num número especial das *Typographische Mitteilungen* (Comunicações tipográficas), apresentando o seu famoso decálogo Tipografia Elementar.

Foi uma ruptura com os modelos antigos, um novo conceito que propunha um design racional, funcional e limpo, no qual a forma deveria ser adaptada à comunicação do conteúdo.

Em 2007 foi publicada a primeira tradução (algo diletante) do alemão para o brasileiro da íntegra deste documento histórico de grande importância para a Tipografia e o Design editorial, numa edição estruturada de modo semelhante ao original. O leitor fica não apenas com as informações técnicas e históricas, mas também com a informação visual dos movimentos que romperam todas as barreiras do convencional no início do século xx.

## Os dois Tschicholds: da tradição à vanguarda – e de regresso à tradição

Jan Tschichold personificou três personagens diferentes, cada um destes situado nos pólos elementares e opostos da Tipografia, que são a Caligrafia e a Geometria. O primeiro Tschichold, o jovem, foi o amante da Caligrafia e da Tradição. O segundo, foi o vanguardista, que deu toda a prioridade à Geometria, às letras construídas, ao desenho racionalizado. O terceiro Tschichold foi o modernista arrependido, que renegou o vanguardismo que professou melhor que nenhum outro, para regressar às fontes renascentistas, à caligrafia, ao tradicional eixo simétrico.

Nascido em Leipzig, Jan Tschichold (1902-1974) praticou pintura de letras e caligrafia desde muito jovem. Tinha material suficiente e de primeira escolha; Leipzig, na Saxónia, era um dos grandes centros da tipografia alemã. (Ainda hoje se realiza nesta cidade uma importante feira do livro, a *Leipziger Buchmesse*).

O seu desejo era seguir Belas Artes e ser pintor-artista, mas os seus pais não apoiavam a aspiração e orientaram Jan para um ofício mais seguro, persuadindo-o a tentar uma carreira de professor de desenho.

O jovem Jan Tschichold foi-se introduzindo no mundo da caligrafia e na arte de fazer livros. O seu livro de cabeceira era *Writing, Illuminating and Lettering*, obra do calígrafo e tipógrafo britânico Edward Johnston (autor do lettering para o Metro de Londres).

Passava longas horas no Museu da Imprensa de Leipzig (<http://www.druckkunst-museum.de>), absorvendo avidamente todo o património histórico nesse edifício. Em breve, Jan Tschichold era perito em *Buchgestaltung* clássica.

Mas, longe de ser um «rato de museu», Jan orientava-se para a actualidade; a visita à *Bugra* (Feira do Livro e das Artes Gráficas de Leipzig) em 1914 foi uma das experiências que o moldaram – com a idade de 12 anos.

Os seus conhecimentos de francês e latim, adquiridos em Grimma, e a sua cultura humanista, serviram-lhe para se introduzir profundamente na Tipografia clássica. Passou pela *Escola de Artes e Ofícios de Dresden*, para logo regressar a Leipzig.

Dedicava inúmeras horas ao estudo dos livros da Biblioteca da Federação de Impressores de Leipzig, onde aprofundou o seu saber sobre tipografia clássica, especialmente Fournier, e começou a coleccionar livros antigos.

Em 1921, com 19 anos, o director da *Academia de Belas Artes de Leipzig*, Walter Tiemann, propõe-lhe começar a dar classes de caligrafia neste estabelecimento. Entre 1921 e 1925 desenhou cartazes caligráficos para várias das feiras comerciais que tinham lugar em Leipzig.

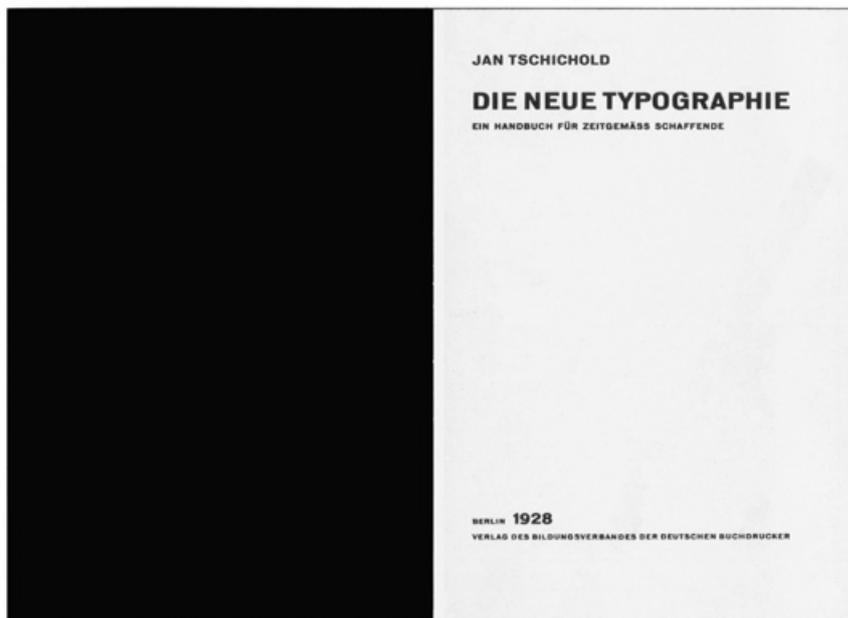
Alguns dos seus trabalhos para a editora Insel Verlag foram seleccionados para uma exposição internacional de caligrafia em Viena, em 1926 – evento em que se mostraram obras dos consagrados Eric Gill, Edward Johnston e Alfred Fairbank. O seu interesse pelo desenho de tipos levou-o a fazer alguns esboços de letras para a empresa *Poeschel und Trepte*.

A carreira profissional de Jan começara, mas o que despoletou o seu violento interesse pela tipografia de vanguarda – a *neue typographie* – foi a visita à exposição da Escola Estatal Bauhaus em Agosto de 1923. Conheceu assim a primeira exposição da Bauhaus em Weimar e o soberbo catálogo que para o evento desenhou Herbert Bayer.



O jovem Jan Tschichold, com a idade de 26 anos.





Capa da «*neue typographie*», obra publicada em 1928 em Berlim.

movimento Dada e pelo gesto patético do Expressionismo. Vivia-se uma negação radical dos ornamentos e dos maneirismos do Jugendstil. Exigia-se uma saída do sectarismo nacional, que na Alemanha se havia desenvolvido em torno da Fraktur. A via do futuro devia de ser o Internacionalismo, a comunidade solidária mundial.

«O carácter nacionalista e particularista da Fraktur, mas também o das ‘escritas nacionais’ de outras nações, por exemplo da russa e da chinesa, está em contradição com os laços transnacionais hoje cultivados entre os povos — e exige a sua imediata remoção. Continuar com a Fraktur é retrógrado. A letra latina é a letra internacional do futuro.» Jan Tschichold, 1928.

Empenhados em alcançar clareza e simplicidade sem compromissos, os adeptos dos tipos latinos e das letras sem serifas repudiaram radicalmente todos os padrões tradicionais. A sua clarividência e a sua intransigência levaram a cabo a renovação profunda que hoje define a nossa prática diária tipográfica. Mudaram-se as letras, e renovou-se de raiz o desenho gráfico. Nos anos 20 e 30, paralelamente aos móveis funcionais e à arquitectura de Le Corbusier, Gropius e van der Rohe, nasceram o desenho editorial e o layout moderno.

«No século xx não é só a radical mudança na escolha de tipos que caracteriza o Zeitgeist do Modernismo. O facto de as grotescas começarem a dominar, não é caracterização suficiente. A partir de 1900 sucedem rupturas a vários níveis. A tipografia separa-se da ilustração e junta-se à fotografia...»  
...precisava Jan Tschichold, arauto e impulsor deste movimento.

### **O impacto da «*neue typographie*»**

Muitas das ideias que Tschichold fixou nos seus primeiros artigos já tinham sido formuladas com toda a clareza por Moholy-Nagy. Mas nesta nova e audaz articulação — acrescida do peso da autoridade profissional de J.T. — agiram como fermento vivo; foi o mais importante manifesto renovador do desenho gráfico e da tipografia do século xx, com profundas repercussões até hoje.

Depois do tiro de aviso que foi o pequeno caderno *elementare typographie*, Jan Tschichold publicou em 1928 a obra *die neue typographie* (a nova tipografia), o primeiro manual do desenho tipográfico moderno. «Tschichold, que nunca deu

aulas na Bauhaus, foi o que melhor materializou as ideias da Bauhaus», afirmou com razão Albert Kapr, mestre-tipógrafo da velha escola alemã.

Este foi o primeiro livro que Jan Tschichold escreveu e compôs na sua totalidade, livro que se tornou imediatamente o grande manifesto renovador do design gráfico. A *neue typographie*, obra prática dirigida a tipógrafos, paginadores, impressores e publicistas, tornou-se em apenas um ano a obra de referência para orientar os profissionais nos novos princípios da composição e da tipografia.

die *neue typographie* foi o primeiro manual de desenho tipográfico e editorial verdadeiramente moderno, no sentido vanguardista que o termo tinha nessa época. Os quatro tomos da *Practice of Typography*, que o americano De Vinne publicara em 1910, eram uma obra para as «Artes Gráficas». Mas o livro de Tschichold abordava o assunto sob o ponto de vista do paginador e do desenhador de tipos. E tinha maior envergadura e solidez que *First Principles of Typography*, artigo que o especialista britânico Stanley Morison publicaria em 1930 na sua revista tipográfica *The Fleuron*.

Houve ainda outras obras significativas, como *In the Day's Work*, de Daniel Updike, em 1924; *Typography*, de Francis Meynell, em 1923; *Typographie als Kunst*, um manual de Paul Renner (inventor da Futura), em 1922 e *Printing for Bussines*, de Joseph Thorp, em 1919.

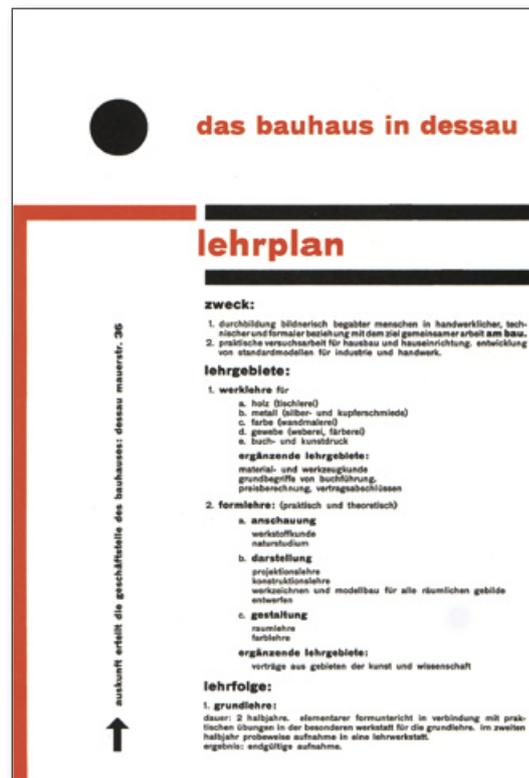
Mas o livro de Tschichold, cheio de vitalidade renovadora e autoconfiança, foi o primeiro concebido para compositores e *gestalter* gráficos – e tinha todo o peso da peritagem de Tschichold em assuntos de tipografia clássica e tradicional. Com esta fama e reputação, J.T. empenhou-se em varrer os tipos antigos e os esquemas tradicionais da sala de composição moderna.

«A forma e o estilo da tipografia antiga estavam adaptados às necessidades dos seus leitores, que dispunham de tempo suficiente para ler, linha por linha, de maneira sossegada. Nesses tempos, a função ainda não tinha um papel significativo. Por esta razão, a tipografia antiga tinha menos a ver com a função e mais com o que então era considerado «beleza» ou «arte». Os problemas estéticos (eleição do tipo, mistura de tipos e de ornamentos) dominavam sobre qualquer consideração, sobre a forma.

A história da tipografia desde Aldus Manutius não foi mais que a busca da clareza da aparência (a única exceção começa no período de Didot, Bodoni, Baskerville e Walbaum), em conjunto com desenvolvimento de tipos históricos e ornamentos. Isto deixou para a nossa época a tarefa de encontrar uma resposta ao problema da forma, do desenho.

Enquanto até agora a forma tem sido considerada algo externo, produto da «imaginação artística», hoje estamos mais próximos de reconhecer a sua essência através de renovados estudos da natureza e, mais especialmente, da Tecnologia (que é apenas uma categoria especial da Natureza).

Ambas – Natureza e Tecnologia – nos mostram que a forma não é independente, mas depende da função (do propósito), independentemente dos



*O plano lectivo da Bauhaus em Dessau, composto na mais pura estética gráfica da «neue typographie», com tipos Akzidenz Grotesk. Flyer de formato DINA4, desenho de Herbert Bayer, impresso a duas cores na Bauhaus em Novembro de 1925, numa tiragem de 500 exemplares.*

für den noien menſen eksistirt nur  
das glaihgēviht tsviren natur unt  
gaist. tsu jedē tſaitpunkt der  
fergāenheit varen alē variatsjo-  
nen des alten ›noik‹ aber es var  
niht ›das‹ noie.

*das noie, em vez de: Das Neue. Texto composto com o alfabeto minimalista concebido por Jan Tschichold.*

*Esta escrita «universal» define-se não só pelo uso exclusivo da caixa baixa, como também por caracteres elementares, geométricos, muito simplificados. Além disso, propõe uma reforma da grafia da fonética alemã. A curiosa fonte é hoje comercializada sob o nome de TschicholdArchiType.*

para u novu ómēm só igzijstē u  
ikilibriu entre a natureza i u spiritu.  
em qualqer mumentu du passadu  
iksistiram sempre variassōes du velhu  
«NOVU» mas não era «U NOVU»

materiais utilizados (orgânicos ou técnicos) e do modo como estes tenham sido utilizados. [...]

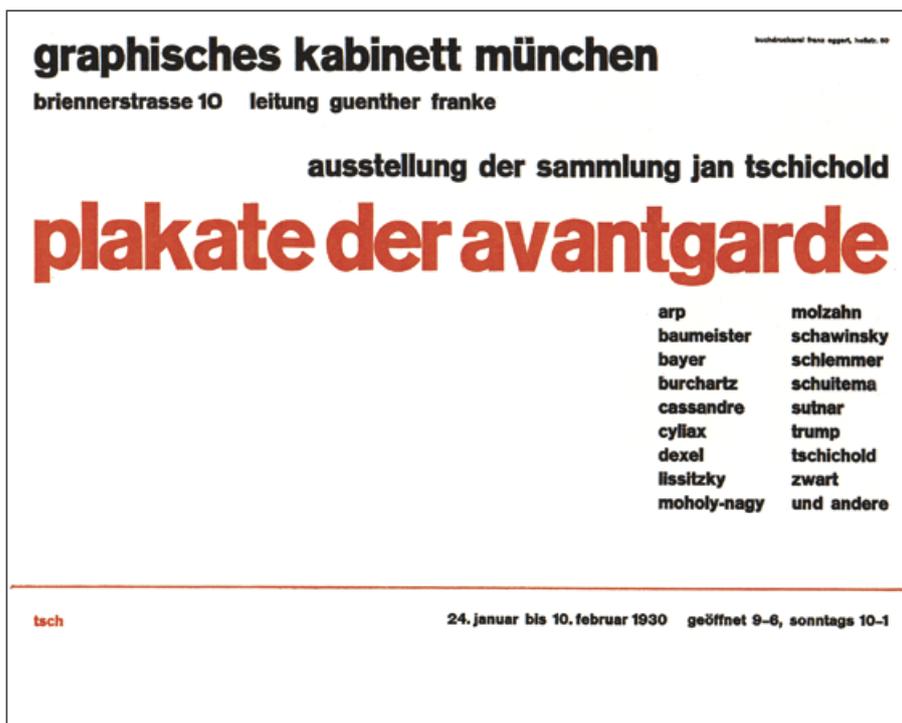
Durante o processo de elaboração da forma, ambas, Tecnologia e Natureza, obedecem às mesmas leis de economia, precisão, fricção mínima. E a Tecnologia, pela sua própria natureza, nunca pode ser um fim em si mesma, mas apenas um meio para atingir esse fim, pode, por isso, fazer parte da vida espiritual dos homens só indirectamente, enquanto os restantes campos da criatividade humana se elevam acima das formas puramente funcionais ou técnicas.»

Jan Tschichold enaltece os ideias estéticos e práticos do Funcionalismo: clareza e simplicidade. E passa a demonstrar como a Tipografia devia adoptar os mesmos princípios estético-funcionais que já se observavam na arquitectura moderna:

«Mas, seguindo as leis da Natureza, [estas disciplinas] também se orientam pela busca da clareza e da simplicidade da forma. Deste modo, a Arquitectura abandonou as fachadas ornamentadas e os móveis decorados. O desenvolvimento das formas derivadas da função dos edifícios faz com que estes sejam construídos não de fora para dentro, mas de dentro para fora, pela via natural.

Assim, também a Tipografia se liberta das suas formas superficiais e formalistas do presente, chamadas ‘tradicionais’ e que são desenhos já há muito tempo fossilizados. Para nós, a sucessão de estilos históricos, as reacções contra o Jugendstil (Arte Nova), não passam de uma prova de incompetência criativa.

Não pode, nem deve, servir-nos hoje a extrema inflexibilidade da tipografia dos séculos anteriores, ela mesma condicionada pela sua época. A nossa era, com objectivos totalmente diferentes e com outras vias e tecnologias disponíveis, deve ditar novas formas. Embora a sua importância seja inegável,



Poster de 1930, anunciando uma mostra de cartazes de vanguarda. Uma homenagem de J.T. aos seus companheiros de armas Arp, Baumeister, Herbert Bayer, A.M. Cassandre, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Trump, Piet Zwart e outros. Poster composto segundo os rigorosos preceitos da *neue typographie*: Assimetria, conteúdos claramente hierquizados, contraste de cor, etc. A fonte usada é o «cavalo de batalha» dos vanguardistas: a Akzidenz Grotesk.

pensar hoje que a Bíblia de Gutenberg representa um feito que jamais poderá ser igualado, é uma tolice ingénua e romântica.

Se queremos realmente pôr à prova para nós mesmos os sucessos do passado que são realmente significativos, devemos tentar que os nossos próprios sucessos transcendam o nosso tempo. Só chegarão a ser 'clássicos', se forem intemporais.

A essência da nova tipografia é a clareza. Isto faz com que esteja em deliberada oposição à velha tipografia, cujo objectivo era a 'beleza' e cuja clareza não atinge o alto nível de que necessitamos hoje em dia. Esta extrema clareza é necessária hoje, porque as enormes quantidades de informação impressa que reclama a nossa atenção requer uma grande economia de expressão.»

### Contra a decoração e o ornamento

J.T. afirmava que «é essencial dar expressão pura e directa ao conteúdo a ser impresso». Isto significava arrumar a casa, deitar no lixo todo o arsenal inútil de adornos e elementos decorativos:

«Praticar desenho funcional significa abolir a 'ornamentação' que tem reinado durante séculos... ceder a um instinto primitivo de decorar revela, em última análise, medo da forma pura. O arquitecto Adolf Loos, um dos primeiros adeptos da pura forma, já escrevera, polemicamente, em 1908: 'Quanto mais primitivo um povo, mais extravagantemente esse povo usa o ornamento e a decoração.

[...] Insistir na decoração é colocar-se no mesmo nível de um índio. O índio em nós deve ser derrotado.

[...] Vemos hoje na tendência para a ornamentação uma tendência ignorante que o nosso século deve reprimir.'

[...] Mesmo a combinação de linhas paralelas grossas e finas é ornamento — e deve ser evitada.»

## O primado da fotografia

Livre do balastro histórico, inadequado e desnecessário, o designer-tipógrafo poderá agora tirar partido das novas tecnologias da sua época:

«Os signos e letras da sala de composição não são os únicos meios à disposição da nova tipografia

[...] Da mesma forma que a fotografia normal, existem variações que podem participar na nova tipografia; por exemplo, fotogramas [...] fotos em negativo, dupla exposição e outras combinações.

[...] Qualquer um, ou todos esses recursos, pode ser usado, posto ao serviço da expressão gráfica.

[...] Embora a fotografia seja o meio mais importante de expressão pictórica na nova tipografia, não exclui o uso de desenhos lineares feitos à mão livre, ou de desenhos diagramáticos.» Assim argumentava Jan Tschichold, em 1935.

## Legado para a Escola Suíça

A nova prática racional e funcional da tipografia que Jan Tschichold reivindicou, só de forma limitada foi posta em prática na sua época. Depois da II Guerra Mundial, os seus postulados foram adoptados enfaticamente pela Escola Suíça, em nome dos valores de um Estilo Internacional.

Vinte anos depois de a Bauhaus ter cerrado as portas, os suíços viriam a ser os verdadeiros executores da **nova tipografia**, que se obtinha utilizando exclusivamente tipos sem serifa, fotografia, composição assimétrica, contrastes de tamanhos e posições dos elementos gráficos, sempre estruturados por um *Gitterraster*, uma grelha auxiliar.

Seguindo os lemas de Tschichold, os suíços iriam requerer em unísono a adesão total à neutralidade emocional do designer, que deveria resistir a todo custo à tentação da auto-expressão, para preservar o propósito funcional, evitando a subjectividade, os ruídos ornamentais e qualquer superficialidade estética. Os melhores designers seriam então... como os «melhores tipos»:

«Os melhores tipos são aqueles que podem ser usados para qualquer fim, e os maus tipos são aqueles que só podem ser usados para cartões de visita ou livros de hinos religiosos. Uma boa letra é a que se expressa, ou antes, a que ‘fala’ com a maior distinção e clareza. E um bom tipo não tem mais propósito algum que ser um tipo da maior clareza possível.»

## Os anos de exílio

Já em 1926, por recomendação de Paul Renner, Tschichold tinha ido para Munique ensinar na Escola dos Mestres de Artes Gráficas, onde deu aulas até ser expulso pelos nazis em 1933.

Muitas vítimas da repressão nazi escolheram a Suíça como país de exílio, e entre elas Tschichold. Ali foi influenciar de forma deter-

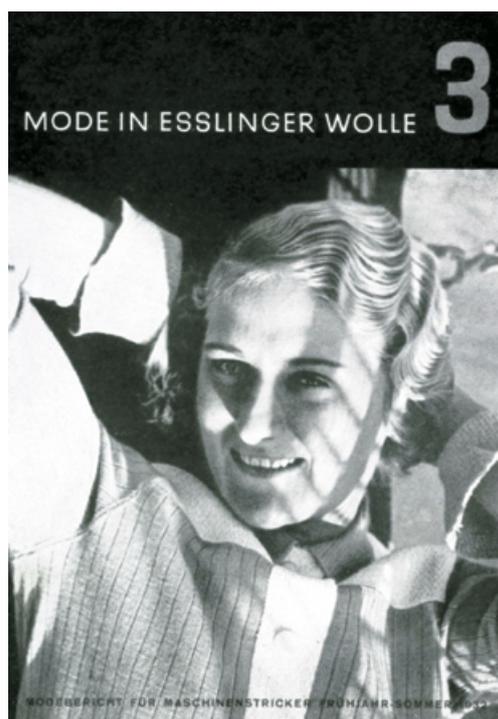


**Fototek I**, de 1930, foi o primeiro livro de uma série editada por Jan Tschichold e Franz Roh, dedicada a divulgar a obra de fotógrafos modernos. Este primeiro número, com texto em três idiomas, foi dedicado a László Moholy-Nagy.

Pintor, escultor, desenhador, fotógrafo e autor de fotomontagens, Moholy-Nagy (Hungria, 1895 – Chicago, 1946) começou o seu percurso artístico por aderir ao Construtivismo. A sua primeira exposição individual foi realizada em 1922 na galeria «Der Sturm», em Berlin. De 1923 a 1928, Moholy-Nagy ensinou e trabalhou na Bauhaus: foi docente na oficina de metal e director do curso preliminar.

A partir de 1924, e em cooperação com Walter Gropius, Moholy-Nagy concebeu e editou a série de livros «Bauhausbücher».

Em 1937, Moholy-Nagy, que emigrara para os EUA, assumiu a direcção da «New Bauhaus» em Chicago.



Estes anúncios desenhados por Walter Brudi para uma empresa de lãs textéis em Esslingen foram reproduzidas em 1933 numa revista de Publicidade alemã. O uso de fotografia, de letras sem serifa e o layout assimétrico estavam em perfeita sintonia com os ideais da «neue typographie» – uma eloquente prova da influência que a Nova Tipografia exerceu no desenho editorial da época.

minante a evolução da tipografia suíça. Tschichold passou anos de sacrifícios até conseguir o direito de residência em Basileia; contudo, preferiu viver na Suíça até à sua morte em 1974 – com a excepção de uma estadia em Londres, onde reformulou o design editorial da série de livros de bolso Penguin Books.

No exílio em Basileia, Tschichold reconsiderou os seus postulados de juventude, pareceu-lhe ter exagerado e ter sido dogmático, e decidiu voltar à tipografia tradicional e aos layouts de composição simétrica – e com esta viragem de 180° regressou ao ponto por onde tinha começado a sua carreira: nos valores tradicionais e consagrados da Tipografia e da Caligrafia.

Mas a viragem a 180° não foi tão abrupta como costuma ser relatada. Já em Abril de 1935 Tschichold tinha sinalizado uma mudança da sua orientação no design editorial quando publicou um artigo sobre «Tipografia simétrica» (*Vom richtigen Satz auf Mittelachse*) na *Typographische Monatsblätter* Nr. 4, reclamando que a «Tipografia centrada» era aceitável em casos específicos, como na paginação de livros, por exemplo – além de ser mais fácil de executar para os compositores.

Tschichold sempre mostrou um cuidado extremo no desenho de capas de livro, sabendo que esta área sempre tivera sido muito negligenciada. (Mais informações no excelente artigo de Richard Doubleday, *Jan Tschichold at Penguin Books: A Resurgence of Classical Book Design*).

Mas quando J.T. virou definitivamente, vários colegas, entre eles um empoladamente polémico e dogmático Max Bill, não lhe perdoaram esse retorno às tradições – mesmo depois de Jan Tschichold ter apresentado sólidos trabalhos como a sua fonte renascentista Sabon.

Jan Tschichold foi uma figura singular, expoente bipolar das duas grandes correntes estéticas que dominaram a tipografia do século XX: a ousada Nova Tipografia e o Revivalismo da tipografia clássica, orientada pelas convenções seculares em vigor desde a Renascença. Neste último contexto, Tschichold desenhou a sua fonte Sabon, porventura o projecto menos feliz da sua fenomenal carreira.

A Sabon foi baseada na tipografia utilizada nos impressos de Claude Garamond. Esta fonte sofreu severas restrições, pois foi o resultado de um programa conjunto da Linotype, Stempel e Monotype, que queriam uma fonte que fosse disponível numa versão para composição manual, e noutra versão, para composição mecânica (linotipia e monotipia) e fotocomposição.

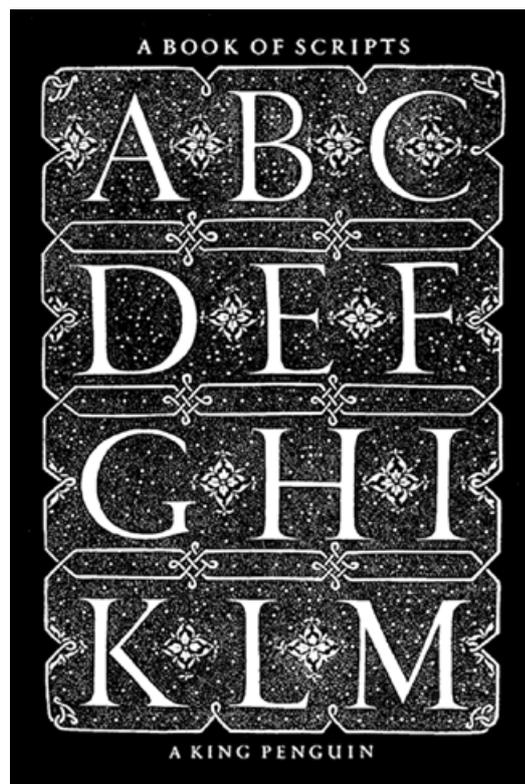
O tipo encomendado deveria ter como ponto de partida os desenhos de Claude Garamond no século XVI, devendo sofrer uma condensação de 5%. Não havia escassez de tipos Garamond no mercado, mas a intenção era eliminar a enorme confusão provocada pelas diferentes versões. O desenvolvimento do desenho do novo tipo foi requisitado a Jan Tschichold.

Para o novo design da Garamond, Tschichold recorreu ao catálogo da fundição Engenolff-Berner de 1592, de onde seleccionou um tipo romano de corpo 14, atribuído a Claude Garamond. Os desenhos à mão originais foram desenvolvidos numa dimensão dez vezes superior à do corpo 10.

Tschichold não pretendia fazer uma cópia desse desenho, mesmo porque as irregularidades que existiam nos tipos da época, gravados em metal, não eram compatíveis com a tipografia moderna, onde um pantógrafo determina as proporções de cada corpo a partir de uma matriz padrão.

Para o desenho da versão em itálico, Tschichold também partiu de uma fonte do catálogo da Egenolff-Berner, atribuída a Robert Granjon, que foi um gravador de punções contemporâneo de Claude Garamond.

A Sabon foi entretanto redesenhada, para a livrar das suas limitações: a Sabon Next, de Jean François Porchez. [www.typofonderie.com/alphabets/view/SabonNextLT](http://www.typofonderie.com/alphabets/view/SabonNextLT). Esta Sabon integra 47 cortes, pesos e estilos.



Na King Penguin Series foi publicado *A Book of Scripts*, da autoria de Alfred Fairbank (1895-1982), com um desenho de capa de Tschichold.

Para tal, J.T. adaptou um desenho de versais da *Arte Subtilissima* intitulada *Orthographia Pratica*, uma obra de caligrafia do mestre espanhol Juan de Yciar (1515-90).

A National Book League premiou este título como um dos *best-designed books of 1949*.

## Garamond Gloire France

### *les lettres de la Renaissance*

Sabon Lt Std

## Garamond Gloire France

### *les lettres de la Renaissance*

Sabon Next Lt

## Os dez mandamentos de 1925

A profunda influência que Jan Tschichold exerceu sobre os seus contemporâneos deve-se em grande parte ao impacto das suas publicações entre 1925 e 1928. Com uma contundente clareza de argumentação, boa dose de retórica e ótimos exemplos ilustrativos, Tschichold formulou o credo essencial do novo conceito radical de comunicação gráfica.

Em Outubro (mês da revolução!) de 1925, Tschichold publicou na Newsletter *Typographische Mitteilungen* o manifesto **Elementare Typographie**, propagando dez regras.

Para salientar o carácter vanguardista das suas teses, Jan Tschichold assinava «Iwan Tschichold», provocando conscientemente a associação à revolução soviética, que tão fortemente agitava os espíritos.

Aqui, em síntese, os seus dez postulados:

1. A nova tipografia tem cariz funcional (zweckbetont).
2. A função de qualquer tipografia é a comunicação [disponibilizando os meios que lhe são próprios]. A comunicação deve aparecer na forma mais breve, simples e incisiva possível.
3. Para que a tipografia possa ser meio de comunicação social, requer tanto a *organização interna* da sua matéria-prima [ordenando os conteúdos] como a *organização externa* [dos distintos meios da tipografia, em jogo uns com os outros].
4. A *organização interna* é limitada pelos recursos elementares da tipografia: letras, números, signos e filetes da caixa de tipos móveis ou da máquina de composição.

No mundo actual, voltado para o visual, a imagem exacta, a fotografia, também pertence aos recursos elementares da tipografia.

A forma elementar da letra é a grotesca ou sem serifa, em todas as suas variantes: fina, **medium** e **negrito**; desde a *condensada* até à *expandida*.

[...]

Pode-se fazer uma grande economia usando exclusivamente letras minúsculas, eliminando todas as maiúsculas. A nossa escrita não perde nada se for articulada só em caixa baixa; pelo contrário: torna-se mais legível, mais fácil de aprender, mais económica.

Para que há-de um fonema, por exemplo o «a», ter duas representações – «a» e «A»? Para que devemos ter disponível o dobro dos caracteres necessários? A melhor solução é: um som = um carácter.

[...]

A estrutura lógica do texto impresso deve visualizar-se através do uso bem diferenciado dos tamanhos e cortes dos tipos, e sem qualquer consideração por estéticas previamente definidas. As áreas livres (não impressas) do papel são elementos de comunicação de importância igual à das partes impressas.

5. A organização externa (a macro-tipografia, diríamos hoje) é a composição feita com os contrastes mais intensos [simultaneidade], logrados através de formas, tamanhos e pesos diferenciados [os quais, logicamente, devem corresponder à importância dos vários elementos do conteúdo] e com a criação de relações/tensões entre os valores formais positivos [a cor da mancha de texto] e os valores negativos [o papel branco].
6. Um **desenho elementar tipográfico** consiste na criação da relação lógica e visual entre as letras, as palavras e o texto a serem compostos num layout, com a relação determinada pelas características específicas de cada trabalho.
7. Com o fim de incrementar a incisão e o carácter sensacionalista da *neue typographie*, podem utilizar-se linhas (barras) de orientação vertical e diagonal, como meios de organização interna.
8. A prática do diagramação elementar (*elementare Gestaltung*) exclui o uso de qualquer tipo de ornamento. O uso de barras e de outras formas elementares inerentes [quadrados, círculos, triângulos] deve estar convincentemente fundamentado na construção geral. O uso decorativo, pseudo-artístico e especulativo destes elementos não está em consonância com a prática do «desenho elementar».

9. A ordem dos elementos na nova tipografia deverá basear-se no futuro na estandardização do formato dos papéis segundo normas DIN (Deutsche Industrie Norm). Em particular, o DIN A4 [210 x 297 mm] deveria ser o formato básico para papel de carta e outros impressos comerciais.

10. Quer na tipografia, quer em outros campos, o desenho elementar não é absoluto ou definitivo. Certos elementos variam a partir de novas descobertas, por exemplo, da fotografia; pelo que o conceito de «desenho elementar» mudará necessária e continuamente.

O decálogo foi traduzido por Paulo Heitlinger com base na reimpressão do número especial da revista **Typografische Mitteilungen** do ano de 1925, Newsletter da Associação dos Profissionais Tipógrafos **Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker**, em Leipzig, publicada para os seus associados; reimpressão em facsimile oportunamente publicada em 1986 pela inovadora editora H. Schmidt em Mainz. (<http://www.typografie.de>)

J.T. aprofundou as temáticas três anos mais tarde, na obra mais extensa **die neue typographie** (*a nova tipografia*), publicada em 1928 e dirigida a tipógrafos, paginadores, impressores e publicistas. A seguinte obra importante foi **Foto-Auge**, um livro de 96 páginas sobre fotógrafos modernos, editado em 1929.

**Fototek I**, de 1930, editado em colaboração com Franz Roh, foi uma outra série sobre fotógrafos, com o primeiro número dedicado a Moholy-Nagy.

Em 1930, Tschichold publicou outra obra didáctica: **Eine Stunde Druckgestaltung** (*Aula de Composição*), com exemplos comparativos entre a composição tradicional e o novo estilo. Em 1931, Tschichold publicou um livro em formato A5 com alfabetos caligráficos, intitulado **Schriftschreiben für Setzer**. Em 1935, saiu do prelo de uma editora suíça nova obra didáctica: **Typographische Gestaltung**.

## Obras de Jan Tschichold (selecção)

- Elementare Typographie*. Número extra de *Typografische Mitteilungen*, de 1925. Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, Leipzig. Reimpressão em fac-símile: Verlag H. Schmidt. Mainz, 1986.
- Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende*. Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. Berlin, 1928. O manual para profissionais que consagrou J. Tschichold.
- The New Typography: A Handbook For Modern Designers*. Tradução de Ruari McLean para o inglês da obra publicada em 1928. University of California Press. Berkeley, 1995.
- Foto-Auge*. Um livro sobre fotógrafos modernos, 1929.
- Fototek I. O primeiro livro de uma série editada em colaboração com Franz Roh, dedicada à obra dos fotógrafos modernos. 1930. O N° 1 foi dedicado a Moholy-Nagy.
- Eine Stunde Druckgestaltung. Grundbegriffe der Neuen Typografie in Bildbeispielen für Setzer, Werbefachleute, Drucksachenverbraucher und Bibliotheken*. Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co. Stuttgart, 1930. Obra didáctica: «Uma Aula de Composição», 100 páginas A4, comparando a composição/paginação tradicional com as novas correntes. Incluiu o texto de síntese «Was ist und was will die Neue Typographie?»
- Schriftschreiben für Setzer*. Um livro em formato A5 com exemplos de alfabetos caligráficos. 1931.
- Typographische Entwurfstechnik*. Em apenas 22 páginas A4, uma pequena obra pedagógica. 1932.
- Entre 1933 e 1946, J.T. publicou numerosos artigos da sua especialidade.
- Typographische Gestaltung*. Benno Schwabe & Co. Basileia, 1935. Nova obra didáctica, publicada na Suíça.
- Asymmetric Typography*. Tradução de *Typographische Gestaltung* por Ruari McLean. Faber & Faber Ltd, Londres, 1967.
- Geschichte der Schrift in Bildern*. Basileia, 1941.
- Schatzkammer der Schreibkunst*. Verlag Birkhäuser. Basel, 1945. Obras-primas da caligrafia, escolhidas por J.T.
- Meisterbuch der Schrift*. Ravensburg, 1952.
- Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels*. (Proporções da página do livro e da mancha de texto, livres de arbitrariedade). Obra traduzida para vários idiomas, a que mais expansão teve.
- Treasury of Alphabets and Lettering. A Source Book of the Best Letter Forms of Past and Present*. Tradução de *Meisterbuch der Schrift*, 1952. Reinhold Publishing. Nova Iorque, 1966.
- Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*. Birkhäuser Verlag, Basel, 1975, 1987. Coleção de ensaios.
- The form of the book. Essays on the Morality of good design*. Tradução do alemão por Hajo Hadel, editado e introduzido por Robert Bringhurst. Hartley & Marks /Lund Humphries. Point Roberts, Washington, 1991.
- Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann*. Otto Maier Verlag, 1960; Maro Verlag. Augsburg, 2001.

## Paginação profissional com InDesign

### Curso livre / workshop

Das noções elementares até ao layout profissional: este workshop integra todas as componentes para desempenhar profissionalmente as tarefas do design editorial contemporâneo, oferecendo as seguintes componentes:

- Tipografia digital: fontes, formatos, cortes, estilos. Seleção de tipos adequados.
- Espaçamentos e justificações. Grelhas. Domínio do 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 João Nunes 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 «Tipografia, Formas e Uso das Letras». Não perca esta excelente oportunidade para por em dia os seus conhecimentos teóricos e práticos. Actualize o seu know-how num curso prático inédito no Algarve.

Todos os pormenores apresentados no curso são sempre postos em prática através de exercícios feitos no PC.

Duração: 24 horas (4 x 6 horas ou 8 x 3 horas)  
Computadores: Mac ou PC-Windows

Datas, Inscrição e mais informações online:  
[www.tipografos.net/workshops](http://www.tipografos.net/workshops)

Software: Adobe InDesign

Mais informações: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, 289 366 106, [pheitlinger@gmail.com](mailto:pheitlinger@gmail.com)

Baixe este prospecto em [www.tipografos.net/workshops](http://www.tipografos.net/workshops)

## Typeface Design, 1: Iniciação ao desenho de tipos

### Curso livre / workshop

Das noções elementares até ao desenho de tipos digitais: este workshop integra todas as componentes para iniciar os participantes ao typeface design, oferecendo os seguintes módulos:

- Classificação de tipos sob aspectos funcionais.
- Estrutura das letras. Proporções e relações mútuas. Semelhanças e diferenças.
- Dos tipos de metal às fontes digitais: evolução tecnológica.
- Caligrafia e geometria.
- Como alcançar legibilidade?
- As particularidades do OpenType: versaletes, algarismos antigos, Swash, ligaduras, etc.
- Desenhando letras com papel e lápis.
- Exercícios práticos.
- Tipografia digital: fontes, formatos, pesos, cortes, estilos (compressed, extended).
- Primeiros exercícios com pixel fonts digitais, realizados com o software online FontStruct.
- Domínio da ferramenta de typeface design FontLab da FontStudio. Desenho vectorial.
- O Tracing de scans. Depois da digitalização, preparação e posicionamento de gráficos vectoriais. Domínio das curvas Bézier.
- Teste de fontes.
- Tracking, Hinting e Kerning.
- Do esboço ao produto final: Produção de uma fonte digital simples (1 peso, 1 corte).

Dirigido a estudantes e profissionais de Design de Comunicação, este curso introdutório mostra a importância da tipografia através da estrutura dos tipos, a comparação de fontes clássicas e contemporâneas, assim como introduz os participantes ao desenho de letras. São realizados esboços com técnicas tradicionais, logo transferidos para a produção de fontes com software *state of the art*.

Os participantes estudam as bases, Caligrafia e Geometria, levando os dois aspectos à síntese de uma fonte original, apta a ser usada em programas de texto e de paginação.

Os conteúdos do curso foram desenvolvidos como complemento à formação académica e à auto-aprendizagem, contemplando os temas e as necessidades da prática profissional.

As didácticas aplicadas são compostas por abordagens teóricas, debates e muitas actividades práticas, *hands on* no computador.

Este workshop realiza-se nas instalações do docente ou, alternativamente, em espaço de trabalho adequado.

Número de participantes:

Mínimo:4. Máximo: 10.

Custo: 150 Euros por participante (15 horas).

Desconto a grupos.

Docente: Dr. Paulo Heitlinger

Inscrições: pheitlinger@gmail.com

Duração: 15 horas (5 x 3 horas)

Computadores: Mac ou PC-Windows

Mais informações: Paulo Heitlinger, 91 899 11 05, 289 366 106, pheitlinger@gmail.com

Baixe este prospecto em [www.tipografos.net/workshops](http://www.tipografos.net/workshops)