





Caligrafia e Tipografia Góticas

Factores Culturais, Políticos e Religiosos
inerentes a uma forma de letra

Sandra Raquel Ortega Oliveira

Licenciada em Design Gráfico e Publicidade pelo
Instituto Politécnico do Porto, em 2005.

Dissertação orientada pelo Prof. Dino dos Santos, submetida para
satisfação parcial dos requisitos do grau de mestre referente ao Mestrado
em Design, Núcleo de Cultura Visual e Gestão do Design.

Matosinhos, 2010





À minha mãe.



Resumo

No contexto actual da Europa Ocidental, a letra normalmente utilizada na comunicação visual de teor empresarial, institucional, cultural e científico, tem uma tradição formal baseada na escrita romana. Contudo, observa-se por vezes a existência de uma forma de letra diferente da romana: a letra *gótica*. Nesta conjuntura, supõe-se que a letra gótica seja muitas vezes associada ao lado negro da vida, à morte, a determinados estilos musicais e a certos grupos raciais, ao mesmo tempo que se lhes conjectura uma ideia de facilitismo e de ociosidade.

Neste contexto, é objectivo desta investigação chegar a algumas conclusões acerca dos factores culturais, políticos e religiosos que puderam ter condicionado o desenvolvimento formal e estético da letra gótica, bem como analisar a origem e a validade dos estereótipos que, presumivelmente, lhe estão associados.

Em termos metodológicos, considera-se necessária uma abordagem histórica ao tema, pelo que se recorreu ao plano cronológico, num percurso temporal que se situa entre o século IX e a primeira década do século XXI. Para se entender melhor o enquadramento actual deste tema, realizou-se uma entrevista a alguns designers que já fizeram, pelo menos, uma interpretação da letra gótica.

Palavras-Chave: Letra, Gótica, Romana, Política, Cultura.



Abstract

In the present context of Western Europe, the most common letters in corporate, institutional, cultural and scientific communication are based on the roman writing tradition. However, one other letter is sometimes used in different contexts: the *gothic* letter. Presently, the gothic letter is often associated with the dark side of life, death, specific musical genres and racial groups, as well as with certain stereotypes of relaxation of principles and idleness.

Taking this context into consideration, the purpose of this investigation is to reach some conclusions about the cultural, political and religious factors which might have shaped the formal and aesthetic development of the gothic letter, as well as to analyse the origins and validity of the stereotypes presumably associated with it.

In terms of methodology, since an historical approach was deemed necessary, this investigation is chronologically focused on the historical period between the 9th and the 21st century. As a framework for a better understanding of current views on this subject, some designers were interviewed about their own interpretation of the gothic letter.

Key Words: Letter, Gothic, Roman, Politics, Culture.



Agradecimentos

A realização deste trabalho de investigação teve a amável ajuda de algumas pessoas que merecem o meu agradecimento. Em primeiro lugar, ao professor Dino dos Santos pela forma como orientou este trabalho, pelos conselhos e interesse sempre demonstrados. Em segundo lugar, aos designers que acederam ao meu pedido e disponibilizaram o seu tempo para participar nesta investigação através da entrevista que lhes foi solicitada, são eles: Tim Ahrens, Sami Kortemäki, Ken Barber e Martin Wenzel. Agradeço, também, aos dois designers que não responderam efectivamente à referida entrevista, mas que forneceram informação igualmente relevante: Miles Newlyn e Zuzana Licko. Em terceiro lugar, agradeço ao meu amigo Rui Manuel Amaral, pela disponibilidade demonstrada sempre que lhe bato à porta. Em quarto lugar, ao profissionalismo e à disponibilidade dos tradutores Pedro Amaral e Hugo Mergulhão. Em último lugar, à minha família pelo apoio dado nas horas de maior dificuldade, com especial agradecimento à minha mãe.



Os sistemas de escrita são políticos e a tipografia tem
exactamente o mesmo valor cultural que a gastronomia.

Otl Aicher

Nota: A classificação atribuída às formas de letra gótica nesta investigação é a VOX ATYP I de 1962, onde consta o grupo X – Fractura. Pelo facto de denominar tanto o conjunto das várias letras góticas como uma letra gótica em particular (a variante gótica de fractura), utilizaremos *Gótica* para denominar o grupo, seguindo a classificação de Pellitteri, 1963, e de Alessandrini, 1979.

Nota: Ter em atenção que a denominação *Gótica* nos Estados Unidos da América, refere-se aos caracteres de palo seco, pelo que não se deve fazer uma tradução literal, por forma a evitar confusões.

Índice

16	Introdução
19	Capítulo I. A letra gótica: origem e consolidação (séc. IX ao XVI)
20	1. Um Hino a Deus
32	2. A solenidade inglesa, a demora alemã e a resistência italiana
40	3. O luxo na letra gótica alemã
49	Capítulo II. O tipo romano humanístico: origem e consolidação (séc. XV ao XIX)
50	1. Um Hino ao Homem como o Deus na Terra
51	2. A expressão do Humanismo através da Arte
67	3. Da Europa Gótica à Europa Romana
85	Capítulo III. A gótica frente à romana (séc. XVI ao XX)
86	1. Martinho Lutero e o Protestantismo alemão
92	2. Os tipos góticos no Romantismo alemão
100	3. A nova consciência estética e social no virar do século XX
119	4. A vanguarda artística nos tipos alemães
128	5. Os tipos góticos no Nacional-Socialismo alemão
142	6. O fim do tipo gótico enquanto tipo oficial alemão
149	Capítulo IV. O rejuvenescimento dos tipos góticos (meados do séc. XX à primeira década do séc. XXI)
150	1. O tipo gótico e as subculturas
168	2. Iniciativas de libertação de preconceitos
186	3. Reacções actuais e perspectivas de futuro
190	Conclusão
196	Referências Bibliográficas
200	Lista de Imagens
209	Anexos

Introdução

A comunicação entre os seres humanos está na base do seu desenvolvimento enquanto seres racionais e a evolução da mesma está intimamente ligada aos avanços humanos, sociais e tecnológicos decorridos ao longo da história mundial. Sendo feita através da linguagem, que constitui a expressão do pensamento por meio da palavra, a comunicação é realizada, hoje, essencialmente de três formas: a visual, a gestual e a tátil, qualquer uma exigindo uma aprendizagem inicial e uma prática contínua por forma a garantir a sua qualidade, evolução e eficácia. Na forma visual, verifica-se a possibilidade de comunicar através da palavra, da imagem e/ou de símbolos gráficos, sendo que os meios pelo qual se realiza são hoje bastante diversificados, oscilando entre a vertente física e a digital: o livro, a revista, o jornal, o cartaz, o desdobrável, a embalagem, a sinalética urbana, o fax, a televisão, o telemóvel e a internet. No que diz respeito à palavra, é hoje possível escrever textos em computador, sendo que as letras que os constituem têm necessariamente uma forma visual definida, à qual se atribui o nome de *tipo*. Estes existem em grande quantidade e a sua evolução formal e estética é o resultado do trabalho de calígrafos, artistas gráficos, pintores, tipógrafos e designers tipográficos feito ao longo da história, em conjunto com a evolução dos materiais e da tecnologia subjacentes.

No contexto actual da Europa Ocidental, os tipos que normalmente são utilizados na comunicação visual de teor empresarial, institucional, cultural e científico têm uma tradição formal baseada nas letras romanas, como é exemplo o tipo escolhido para compor este texto. Da mesma forma, em concordância com a actual conjuntura político-social europeia, está instituído como norma o ensino exclusivo da escrita romana nas escolas primárias, assim como o uso da letra romana em todo o tipo de comunicações oficiais. Contudo, se se abrir o leque aos tipos utilizados por vezes na publicidade a alguns produtos de consumo, assim como na área musical, na moda ou nas fachadas das lojas comerciais, verifica-se a existência de uma forma de letra diferente da romana, uma forma que assume o nome de *gótica*. Esta torna-se muitas vezes estranha a um conjunto considerável de pessoas, que no seu dia-a-dia habituou-se às formas romanas dos tipos que vêm por defeito nos computadores. Neste contexto, supõe-se que as formas de letra gótica sejam muitas vezes associadas ao lado negro da vida, à morte, a certos estilos musicais e a alguns grupos raciais, ao mesmo tempo que se lhes conjectura uma ideia de boa vida e ociosidade.

Numa sociedade europeia altamente industrializada, com um desenvolvimento social, político, cultural e económico apurado, em que se cultivam fenómenos de globalização que tendem a desvalorizar as raízes culturais dos diversos povos, confirma-se, por conseguinte, um aumento do sentimento de identificação étnica um pouco por todo o mundo e uma vontade expressa de preservar os valores e culturas típicas de cada região. Assim, o interesse neste estudo surge num contexto espacial e temporal em que predomina a forma latina dos tipos romanos, mas onde existem também as formas estranhas e fascinantes dos tipos góticos, que incentivam a reflectir sobre as razões da sua existência, um pouco controversa e em muitos

casos afastada do dia-a-dia da generalidade das pessoas.

Nesta ordem de ideias, o presente trabalho de investigação tem como objectivo chegar a algumas conclusões acerca dos factores culturais, políticos e religiosos que puderam ter condicionado o desenvolvimento formal e estético da letra gótica, apreender as razões por que deixou de ser uma letra passível de ser usada na generalidade das comunicações visuais, bem como analisar a origem e a validade dos estereótipos que presumivelmente lhe estão associados. Neste caminho de estudo e análise considera-se necessária uma abordagem histórica ao tema, procurando-se encontrar livros, trabalhos de investigação, depoimentos e opiniões de pessoas que por qualquer motivo estiveram e/ou estão familiarizadas com este assunto. Adoptando, então, o plano cronológico e tendo em consideração os termos deste tipo de investigação, houve necessidade de se definir contornos temporais e espaciais por forma a se obter uma abordagem minimamente satisfatória e esclarecedora. Neste sentido, far-se-á um estudo do desenvolvimento da letra gótica em alguns países da Europa Ocidental, com especial enfoque na Alemanha, desde a sua origem até aos dias de hoje, sendo importante salientar que o mesmo não terá um carácter muito exaustivo e pormenorizado. Assim, estruturalmente, este trabalho de investigação encontra-se dividido em quatro capítulos: o primeiro, intitulado “A letra gótica: origem e consolidação (séc. IX ao XVI)”, pretende abordar a origem da arte gótica, onde se inclui naturalmente a letra gótica, o contexto em que se desenvolveu, a forma como se implementou em países como Inglaterra, Alemanha e Itália, e os factores que influenciaram a criação do último estilo de letra gótica, já no século XVI; o segundo capítulo, “A letra romana humanística: origem e consolidação (séc. XV ao XIX)”, tem como objectivo estudar o contexto em que se desenvolveu o renascimento da arte humanística, onde se encontra a letra romana utilizada nos dias de hoje, e perceber a forma como esta foi progressivamente substituindo a letra gótica na maior parte dos países europeus; o capítulo três, “A gótica frente à romana (séc. XVI ao XX)”, pretende estudar os factores religiosos, culturais, sociais e políticos que, porventura, condicionaram o desenvolvimento da letra gótica, numa altura em que a letra romana se ia estabelecendo em toda a Europa Ocidental, bem como perceber a ligação desta letra ao Nacional-Socialismo alemão; por fim, o capítulo quatro, intitulado “O rejuvenescimento da letra gótica (meados do séc. XX à primeira década do séc. XXI)”, tem como objectivo estudar a relação da letra gótica com as subculturas, passar em pano de fundo as principais tentativas de libertação de preconceitos protagonizadas por designers e gabinetes gráficos e analisar as reacções de alguns designers a uma entrevista feita no âmbito desta investigação. Salienta-se que para o caso específico do designer Miles Newlyn, utilizou-se uma entrevista já dada por este sobre o mesmo assunto.



Capítulo I

A letra gótica: origem e consolidação
(séc. IX ao XVI)

1. Um Hino a Deus

Na introdução ao estudo da letra gótica desenvolvida no contexto da arte gótica, torna-se necessário recuar um pouco mais no tempo e perceber o contexto social e político que precedeu a sua evolução. Desta forma, iniciar-se-á o estudo no século IX, altura em que decorria o reinado de Carlos Magno ou “Carlos, o Grande” (768-814), considerado o primeiro Sacro Imperador Romano como referência ao “Sacro Império Romano-Germânico” (em alemão, *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation*), que se baseou numa união de territórios da Europa Central que duraria até 1806, altura em que se dissolveu como resultado das Guerras Napoleónicas. Esses territórios englobavam países como a Alemanha, a Áustria, o Liechtenstein, o Luxemburgo, a República Checa, a Eslovénia, a Bélgica, os Países Baixos, e grande parte da Polónia, da França e da Itália. Sendo o filho mais velho de “Pepino, o Breve” – Rei do Império Franco entre 751 e 768 –, à morte do pai e do irmão, Carlos Magno herdou o reinado do pai e conquistou os restantes países que passaram a incorporar o referido Sacro Império Romano, chamado assim em homenagem ao poder e às glórias que o Império Romano deteve em quase todo o continente europeu. 800 anos passados desde a era Imperial Romana, Carlos Magno tinha a ambição de renovar a cultura grega e romana, de estudar a Antiguidade e de reavivar os valores humanísticos. Esta renovação cultural e intelectual tinha que passar também pela letra escrita, pois era o meio pelo qual se comunicava entre as várias províncias. Neste contexto e com o objectivo principal de uniformizar a escrita, que na altura era constituída por diferentes *bastardas* vigentes, surge uma nova forma de letra – a *minúscula carolina*.^[1]

O projecto de implementação da Carolina foi dirigido pelo abade Alcuíno do Mosteiro de York na Inglaterra ^[2], posteriormente mestre do scriptorium do convento Saint Martin de Tours, em cooperação com a escola de escrita imperial e a Chancelaria Real de Carlos Magno. (Heitlinger, 2006, p. 152).

Foram feitas cópias em minúscula carolina de documentos latinos e gregos considerados relevantes para a cultura humanística, e divulgadas por vários conventos, entre eles o de Tours, Reichenau, Lorsch e St. Gallen. Rapidamente esta letra se alastrou por todo o Ocidente cristão e por todas as províncias do largo Império Franco, o maior desde o Império Romano. “A partir de 819, a Carolina foi introduzida com sucesso na maioria das chancelarias, scriptoria e escolas de escrita do reino franco.” (Heitlinger, 2006, p. 152). É importante assinalar-se que esta nova forma de letra não surgiu do nada, mas foi uma evolução das primeiras minúsculas caligráficas francesas e recolhe algumas formas das letras *unciais* e *semi-unciais*, uma evolução tardia das maiúsculas romanas. O grande feito do imperador Carlos Magno esteve na normalização da escrita, que facilitou consideravelmente a comunicação e a troca de documentos entre as várias províncias. Não existindo ainda um conceito estado-nação, “Quicã fosse só a minúscula carolina – junto com o latim – a que gozara da oportunidade de unir culturas e de actuar como portadora de um estado, posto que se falava e lia por toda a Europa.” (Yvonne, 2001, p. 82, tradução livre). Na mesma linha de pensamento surge Phillipp Bertheau (2001), referindo a superioridade linguística do latim sob o idioma germânico como um factor impulsor desta reforma da escrita.

Nos tempos de Carlos Magno, o idioma germânico comum considerava-se uma língua vulgar (*theodiscus*, “palavra de Deus”) em oposição ao latim e às línguas romances. Neste ambiente, os célebres eruditos da corte do imperador propuseram-se reviver a cultura do mundo antigo, um designio em que se incluía a reforma da escrita. (Bertheau, 2001, p. 46, tradução livre).

O mesmo autor continua referindo o facto da forma linguística alemã do século IX, chamada de *antigo alto alemão*, ser muito semelhante às actuais línguas românicas, precisamente na regularidade com que se alternavam as consoantes e as vogais para se criar sílabas acabadas em vogal. Esta semelhança de idioma foi, na sua opinião, um dos factores que facilitou a unificação da escrita com a adopção da minúscula carolina. Não obstante, é importante destacar-se que nos textos escritos em minúscula carolina é fácil encontrar-se também letras maiúsculas romanas, como a *capitalis quadrata* ou a *capitalis rustica*, assim como *alfabetos unciais*, variações formais que se analisarão mais à frente. Estas misturas de letras diferentes resultavam necessárias para destacar títulos ou subtítulos, sendo o recurso a uma cor diferente algo também recorrente.

Decorrido o Império de Carlos Magno e depois da morte do último monarca carolíngio, em 911, assiste-se a uma mudança do poder político para norte, na Saxónia. Um dos reis saxões, Otão I, o mais ilustre de todos, restabeleceu o governo central efectivo e reavivou as ambições imperiais de Carlos Magno que incluíam o domínio das regiões de Itália, feito que nunca chegou a ser consolidado:

Depois de ter casado com a viúva de um rei lombardo, estendeu o seu domínio sobre a maior parte da Itália e fez-se coroar imperador pelo papa em 962. Daí em diante o Sacro Império Romano iria ser uma instituição germânica. Melhor diríamos, um sonho germânico, porque os sucessores de Otão I nunca chegaram a consolidar a sua alegada soberania nas regiões ao sul dos Alpes. (Janson, 1979, pp. 256-7).

Esta reivindicação teve graves consequências na história das duas regiões, levando os imperadores germânicos a séculos de conflitos com os Estados italianos e o papado, instituindo entre o Norte e o Sul relações tanto de atracção como de repugnância. Desde meados do século X até ao início do século XI, o chamado “período ottoniano”, a Alemanha consagrou-se a nação mais influente da Europa Ocidental, tanto na política como na área artística.

Depois do período carolíngio desenvolveu-se nos séculos XI e XII uma nova consciência social, política, económica e religiosa que, naturalmente, provocou profundas mudanças na sociedade europeia. Esta tornou-se mais dinâmica ao despedaçar as correntes do feudalismo, tornando possível a ascensão de novas categorias sociais dedicadas ao comércio e ao artesanato que, em vez de trabalharem para o senhor feudal, passaram a trabalhar num *burgo*, numa cidade livre. A “consolidação do poder do rei em estados como a França e a Inglaterra, onde os soberanos reorganizavam os países, restringia o espaço de manobra às prepotências e humilhações da nobreza e favorecia o comércio e ascensão das cidades” (Gozzoli, 1986, pp. 6-15). Estas tornaram-se vivas e poderosas. Fundaram-se as primeiras Universidades e o ensino académico adquiria forma. É notável também a influência do clero, que não se restringia à ocupação com as almas dos fiéis: monges e padres, abades e bispos tornaram-se os protagonistas da vida citadina, mostrando-se muito interessados no poder e nos bens materiais, ao ponto de muitas vezes entrarem em conflito com a nobreza, os soberanos ou o próprio imperador. A par deste orgulho dos bispos e dos burgueses ricos das grandes cidades, uma nova filosofia começou a ser ensinada – a *escolástica* – que afirmava ser possível ascender a Deus não só pela fé, como também pela razão. “Chegava-se a Deus por um esforço de pensamento, complexo mas requintado, rigidamente formal mas rico de subtilezas” (Gozzoli, 1986, pp. 6-15). A teologia católica foi, nesta altura, uma afirmação da luz. Um dos seus principais mentores foi Roberto Grosseteste (1168-1253), pessoa responsável pelas novas escolas de Oxford, que lia o grego, conhecia Ptolomeu e a sua nova astronomia, e estava a par dos comentários científicos feitos pelos Árabes ao *Tratado do Céu*, de Aristóteles. “Para ele, Deus ainda é luz e o universo uma esfera luminosa que irradia dum foco central nas três dimensões do espaço. Todo o saber humano procede duma irradiação espiritual da luz incriada.” (Duby, 1972, pp. 146-8). Jesus é colocado no centro de tudo, a união entre o carnal e o espiritual, Deus e o

homem. “Jesus – e a catedral que dele é símbolo – são assim designados como o centro donde tudo procede, onde se ilumina tudo, a Trindade, o Verbo encarnado, a Igreja, a humanidade, a criatura.” (Duby, 1972, pp. 146-8).

Perante esta clara transformação de gosto, de pensamento filosófico e de ideais estéticos, assistiu-se ao nascimento de uma nova arte: a *Arte Gótica*. Tendo atingido o seu máximo esplendor em França, em cidades como Reims, Chartres, Paris, Beauvais, Amiens, entre outras, difundiu-se mais tarde de forma irregular por toda a Europa Ocidental, mantendo-se até à Renascença em Itália, século XIV, e até ao século XVI no norte dos Alpes. Na arquitectura traduziu-se em gigantescas catedrais, onde a verticalidade dominava a ânsia dos mestres (assim se chamavam os arquitectos na altura). Estas tornaram-se mais ricas em pormenores, com belíssimos vitrais a rasgar as poderosas muralhas e a encher de luz e cor o seu interior, criando nos fiéis “uma sensação de distância evocativa da transcendência celeste. (...) O resultado é deveras imponente” (Gozzoli, 1986, pp. 6-15).^[3] O arrojo da edificação transparece o progresso das técnicas, dos materiais e dos transportes, da explosão demográfica que se verificou e dos poderosos investimentos financeiros. “Pela catedral que erigia, cada cidade rivalizava com a outra em riqueza e prestígio.” (Reis, 1994, p. 176). A arquitectura foi, talvez, a arte que melhor exteriorizou e materializou a escolástica, numa geometria tecida sobre a luz e que Roberto Grosseteste explica desta forma: “Entre todos os corpos, a luz física é o que há de melhor, de mais delectável, de mais belo; o que constitui a perfeição e a beleza das formas corporais é a luz.” (Duby, 1972, pp. 146-8). Na escultura, a estátua assume uma posição autónoma no enquadramento arquitectónico, quando anteriormente obedecia aos espaços disponíveis. Não tendo ainda uma independência universal, é uma escultura de belas proporções e realista na imagem.^[4] Na pintura, o vitral e a rosácea são as inovações por excelência, adornando as paredes laterais e a cabeceira do templo. Cheios de cor, belos à luz do dia, retratavam cenas de inspiração bíblica e não só: príncipes e reis, bispos e abades, senhores da aristocracia e da Igreja ficaram imortalizados nestes vitrais.^[5]

Como seria de esperar, a letra escrita apanhou o comboio do progresso e dos novos ideais estéticos e também ela se renovou artisticamente. Nos centros universitários de Paris, Bolonha e Oxford estudavam-se várias formas de imprimir na letra escrita a estética do estilo gótico. “Estas três cidades universitárias foram os principais nichos de produção e difusão cultural onde se formaram tradições caligráficas independentes, bem diferenciadas pelo traçado e pelo tamanho das letras.” (Heitlinger, 2006, p. 154). A verticalidade que se verificou na arquitectura gótica fez eco na letra escrita e este foi, talvez, o imperativo principal que esteve na base das formas de letra gótica e aquele sob a qual se desenvolveram todas as restantes características. A economia de espaço na folha foi uma delas, permitindo produzir livros com um reduzido volume.^[6]

Os elementos que permitem identificar diversas Góticas a partir do século XII são: letras violentamente condensadas, com formas quebradas (fracturadas) ou geométricas, hastes e descendentes reduzidas, proporcionando mais letras por linha e mais linhas por página. Esta compactação do texto foi ainda reforçada pelo uso contínuo de abreviaturas. (Heitlinger, 2006, p. 154).

Traduzindo a caligrafia própria de cada região e tendo como pano de fundo as minúsculas carolinas, a letra gótica desdobrou-se num leque de estilos que se tornariam, mais tarde, nos tipos dominantes em alguns países europeus. Assim, nos primeiros anos de estudo e consolidação da mesma, destacam-se dois estilos formais: a *gótica de forma* (também chamada de *textura* ou *gotisch*) e a *gótica de suma* (também chamada de *rotunda* ou *rundgotisch*). Ambas estas letras eram letras de livro. Um outro estilo não menos importante é a *bastarda* ou *gótica primitiva*, que não se define como um estilo em particular, mas abrange todas as formas de letra desenvolvidas a nível regional e confinadas a documentos. Particularmente, na França Setentrional e em Borgonha, a caligrafia bastarda foi elevada à categoria de letra formal devi-

do em grande parte aos *livros de horas* e a outros manuscritos encomendados pela nobreza.^[7] Posteriormente, já na passagem do século XIV para o XV, surgem duas novas categorias de letra gótica: a *schwabacher* e a *gótica de fractura* (também chamada de *fraktur*).^[8] Todos estes estilos serão abordados ao longo deste texto no seu contexto histórico.

Não existindo ainda a impressão mecânica, a letra gótica desenvolveu-se durante quatro séculos (do XII ao XV) através da caligrafia, pelo que se torna indispensável aprofundar-se o assunto da cópia manual de livros e outro tipo de textos, e perceber o contexto material e técnico em que esse trabalho era feito.

Os locais onde se faziam essas cópias chamavam-se *scriptorium monásticos*, e definem-se por “oficinas caligráficas encarregadas de copiar textos religiosos e por vezes textos da Antiguidade.” (Heitlinger, 2006, p. 154). A origem destas oficinas situa-se, segundo Jorge Bacelar (1998), nos tempos do declínio do Império Romano e na consequente apropriação da escrita pelos monges, actividade que seria desenvolvida nos vários mosteiros construídos por todo o continente Europeu e Ilhas Britânicas, entre 400 e 900 d.C.. A religião era, assim, o principal factor que impulsionava o desenvolvimento da escrita caligráfica e aquele para a qual esta se praticava diariamente. Sendo a leitura uma prática obrigatória e diária dos monges, as ordens monásticas “conservaram os conhecimentos e os meios necessários para o fabrico e a cópia de livros manuscritos, quase em monopólio até ao século XII.” (Heitlinger, 2006, p. 156). A partir desta altura, com o desenvolvimento urbano e o ensino universitário, reapareceu uma instituição da Antiguidade: “a oficina de cópia comercial de livros” (Heitlinger, 2006, p. 157). Funcionando junto às universidades e sob apertada vigilância das autoridades académicas, os scriptoria urbanos tiraram aos scriptoria monásticos o monopólio da duplicação e difusão do livro medieval. Estas oficinas funcionaram, assim, até ao século XVI, produzindo “manualmente livros de luxo, exemplares únicos, encomendados e pagos a preços absolutamente astronómicos por monarcas, aristocratas e burgueses ricos.” (Heitlinger, 2006, p. 157).^[9, 10]

O trabalho do monge copista era pesado, assim como a vida dos monges em geral que, num mosteiro medieval, tinham uma esperança média de vida de cerca de 30 anos. No *scriptorium* o trabalho era dividido por partes, cada uma tendo as suas especificações, sendo o objectivo principal chegar ao fim com um *códice* manuscrito, cópia o mais aproximada possível da matriz original. Esta era emprestada pelas bibliotecas por cadernos (parte do conjunto total de um livro), permitindo fazer inúmeras cópias, quase em simultâneo, da mesma obra. Diferindo de região em região, a caligrafia era regra geral de alta qualidade; as abreviaturas e ligaduras eram abundantes, assim como as regras de estilo e a pontuação. “A imaginação artística e criadora exibia-se na decoração das *capitulares* historiadas ou floreadas e na *iluminura* – o imaginário que ilustrava os temas do livro medieval.” (Heitlinger, 2006, p. 156).

O suporte utilizado desde a Antiguidade era o *pergaminho*, que tornou-se na Idade Média o mais usado para os livros manuscritos e outros documentos. Depois de cortado em folhas, dava início um trabalho de estudo do *layout* da página, onde era calculada e depois definida a proporção da mancha de texto a escrever e das margens, recorrendo-se a linhas orientadoras riscadas em intervalos regulares. “Essa proporção, baseada em qualquer obscura e mística geometria, estabelecia a largura e o comprimento do rectângulo de texto, com maiores ou menores margens.” (Heitlinger, 2006, p. 156). A mancha de texto – contraste entre o branco da página e o preto do texto – definia o equilíbrio gráfico, a legibilidade e a economia, características estas que no seu conjunto enquadravam a beleza e a sumptuosidade da obra. O mestre do *scriptorium* era a pessoa responsável por definir todas estas questões relativas ao layout da página e por coordenar os vários especialistas e as várias tarefas por que passava a cópia manual de um livro manuscrito. Este trabalho é explicado pelo abade de Spannheim, chamado Trithemo, no seu livro do século XV, intitulado *De Scriptoribus ecclesiasticis*, e que diz assim:

Uma (pessoa) corrige o livro que outra escreveu, uma terceira ornamenta-o com tinta rubra; outra encarrega-se da pontuação, outra das pinturas, outra cola as folhas e encaderna. Outras ornaram a encadernação. Outras cortam as folhas de pergaminho, outras as vão polindo, outra pessoa traça a estilete as linhas que vão guiar o calígrafo. Enfim, prepara-se a tinta. (Heitlinger, 2006, pp. 156-7).

Como já se referiu, estas tarefas revelavam-se muitas vezes penosas e era uma satisfação para todos quando a obra terminava, quase que uma sensação de alívio da alma. Assim, por vezes, encontrava-se em subscrições de fecho do trabalho a palavra *Ámen*, ou mesmo uma pequena oração em que os copistas pediam ao leitor que rezasse pela sua alma, buscando uma espécie de recompensa moral pelo árduo trabalho.

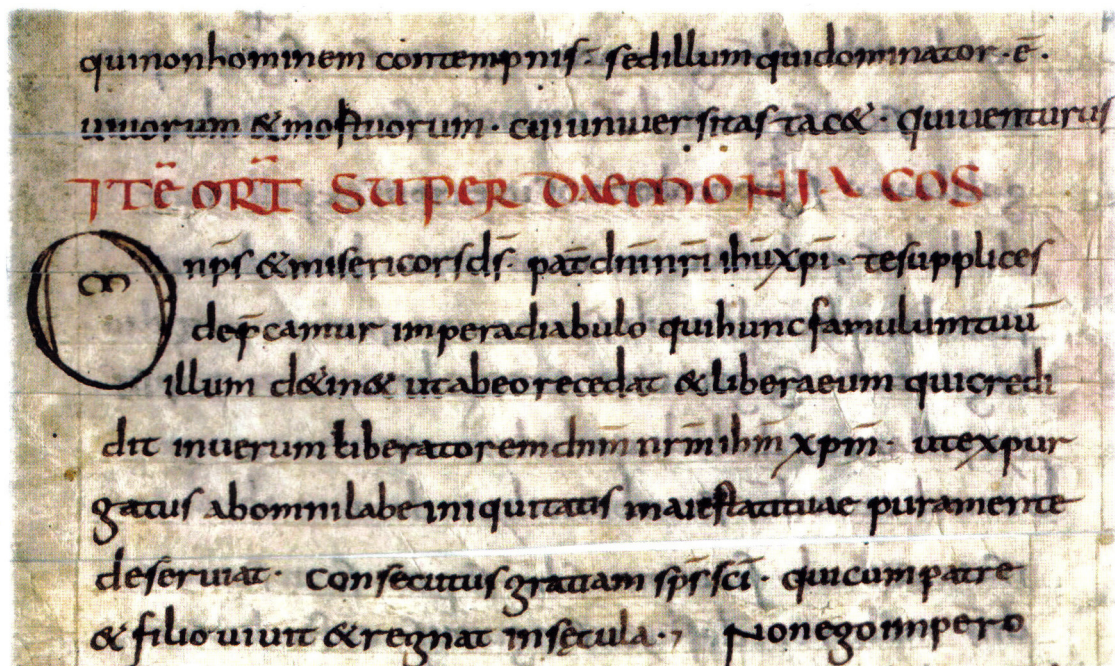
Bem-aventurado leitor, lava as tuas mãos e toma o livro. Passa cuidadosamente as páginas e mantém o teu dedo afastado das letras, pois aquele que não sabe escrever, julga que esta tarefa não exige nenhum esforço. Mas como é pesado escrever! Fere os olhos, quebra os rins e entorpece todos os membros. Três dedos copiam, mas todo o corpo trabalha. Como o marinheiro deseja chegar ao seu porto de origem, assim o copista quer chegar à última linha. (Heitlinger, 2006, p. 157).

Na fase final de encadernação, os *cadernos* eram ligados por tiras de couro e unidos a duas tábuas revestidas também a couro, definindo a capa e a contra-capas que, frequentemente, eram ornamentadas e adornadas com aplicações douradas, preciosos medalhões e gravuras em baixo relevo. O livro era, por fim, fechado com fechos metálicos e colocado nos púlpitos de madeira das bibliotecas para ser lido, sendo que os mais valiosos eram seguramente acorrentados a esses mesmos púlpitos. Os que não estavam expostos, eram guardados horizontalmente, uns em cima dos outros, em armários, arcas ou escrivaninhas.

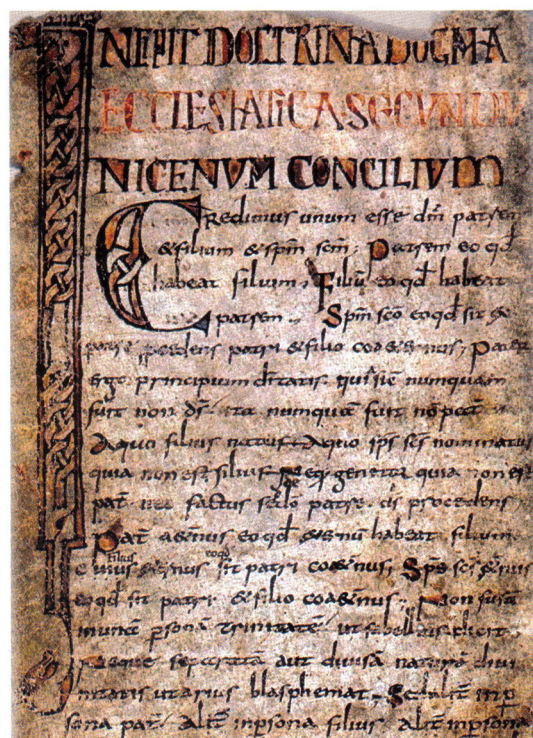
Tendo em conta todo este trabalho árduo, Bacelar (1998) chama a atenção para o facto dos *scriptoria* serem dos locais mais sensíveis dos mosteiros, estando por isso frequentemente instalados em “torreões fortificados ou zonas interiores”, procurando assim uma maior segurança em caso de ataque.

O valor atribuído aos livros era de tal modo elevado, que o roubo de um manuscrito era considerado um crime grave. Os copistas por vezes invectivavam os potenciais ladrões, gravando maldições nos manuscritos: “*Se alguém levar este livro, que sinta a morte, que seja frito em óleo fervente, que as doenças e as febres tombem sobre ele, que seja quebrado na roda e enforcado. Amén.*” (Bacelar, 1998, p. 15).

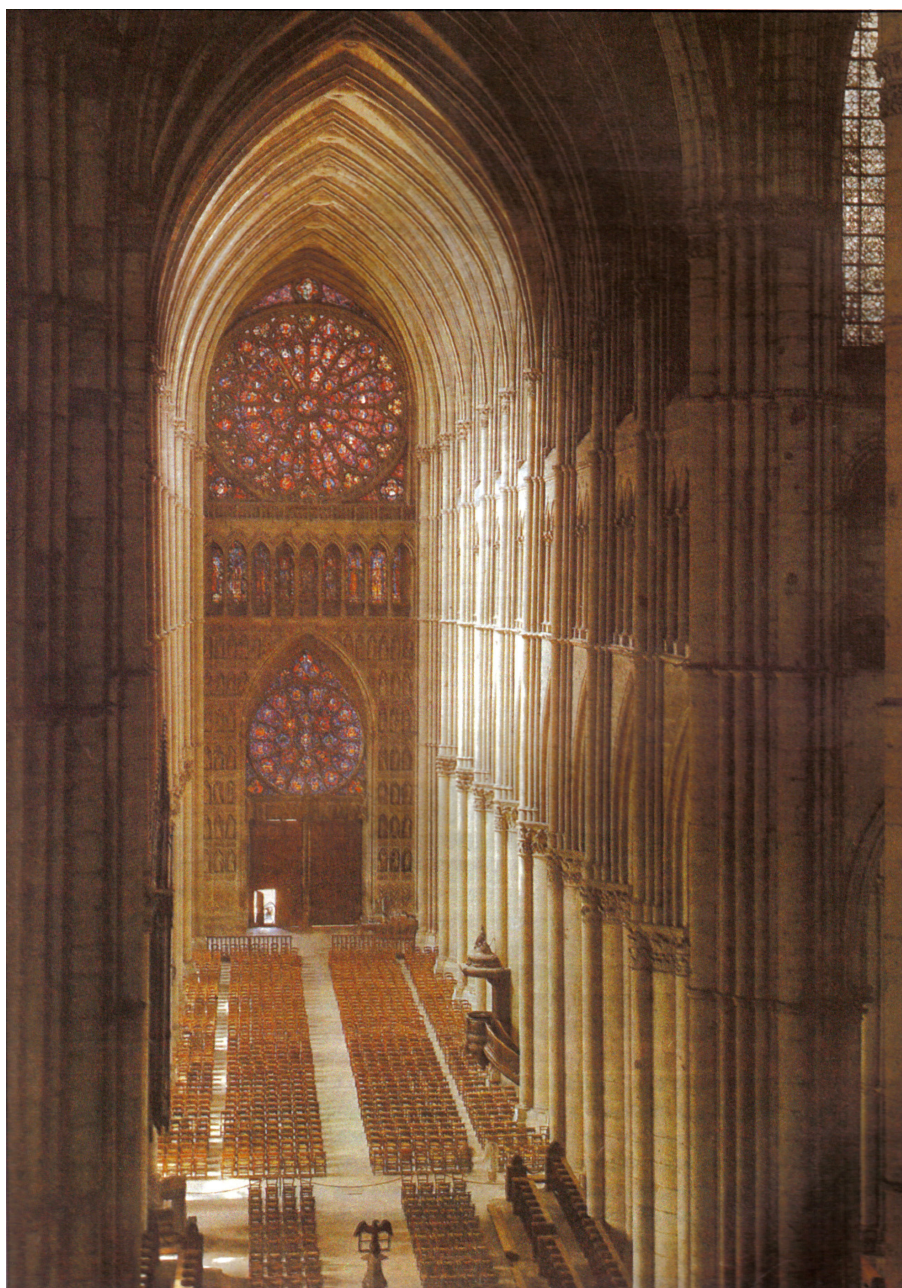
A letra gótica, em conjunto com as restantes vertentes artísticas da Arte Gótica, foi progressivamente ganhando consistência e expandindo-se um pouco por toda a Europa Ocidental, assunto que será abordado no ponto seguinte.



1 “Fragmento de um manuscrito elaborado com a minúscula carolina, contrastada com unciais vermelhas nos subítulos.”



2 “Fragmento de um pergaminho atribuível a Alcuíno de York.”



3 “A magnificência de Reims, onde a bênção de Deus sagrava os Reis de França.”



4 “No poço de Moisés, o apogeu da escultura gótica.”



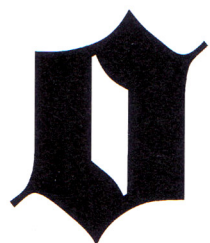
5 “Na Saint-Chapelle, a luz que entra faz do vitral um deslumbramento.”

ce amaritudo mea amarissima Tu
aut erugisti animam meā ut n̄ periret.
precisti p̄ tēgum tuū omnia peccata
mea Quia n̄ infernus confitebit̄ t̄ neq̄
mor̄ laudabit te n̄ expectabunt q̄ des-
cendunt in lacum ueritatē tuā. Onē
saluum me fac et psalmos nr̄os canta-
bimus cunctis dieb̄ uite nr̄e. in domo

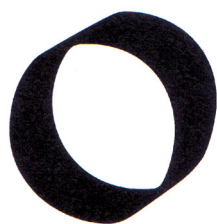
6 “Gótica manuscrita, uma variante de escrita librária, num documento do século XIII.”

to be in thy company. And desire them to be the rightfull
and of good gouernaunce. Slepe no more than shal suf-
fise onely for the sustentacion of thy body, and the rest of
thy lyfete, and extremete not nor let thy werkes be. but in
rightwysnesse and trowth without dissimulacion, and
floutte nor delay not that thou must nedely execute. Sus-
teyne and loue also thoo that be the grete multiplers, that
is to saye the cōmones that labour the erth, by thyll and
sowynge seides vpon the same. by the whiche the wyauens
and the people be susteyned, the kynghedome multiplied
and the houses full of riches. Wherefore suche thynges wol
be grete kept / and cherished. And It behoueth openly
to worship thos that be gode, every man after his discre-
cion condicion and science to that entent. that the people
may so knowe them, and be contuous to alle thos that
seke sciences, to corage them the more to lerne and entende
To studeye, so that the wyauene or prynces may be the bet-
ter for thair conyngees. Respe thy self to punyshe ma-
lefactors, and thos that putteth the in danger or trou-
ble within thy wyauene or lordship make streke of the
des publiely that othre may take example by them. to a
theffe let his hande be streken of To a robber of the hys
Waye let him be hanged, that the Waye may be the surer
Then the Sodomytes and punyshe the men taken in for-
nicacion after thair estate. And the Women in like wyse
Ware the of the Wordes of spers, and suche punyshe, se the
prysoners ones in a moneth. And Delpure thos that
ought to be depured, and geue them of thyn almes pu-
nisse incontinent thos that haue deserued. It. Yet not so

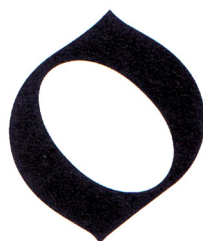
7 “The dictes or saengis of the philosophers (As palavras ou os discursos dos filósofos, William Caxton, Westminster), 1477.”



gótica de forma



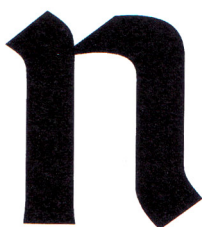
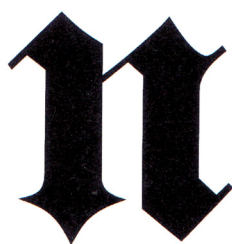
gótica de suma



schwabacher



gótica de fractura



8 Os quatro estilos principais da letra gótica.



9 “Em livros que conjugavam um texto de um autor e as glosas da autoria de outros, o layout consistia em duas manchas de texto intercaladas, preenchidas com letras de tipo e de tamanho diferente...”



10 “Já depois da Imprensa estar firmemente estabelecida, em 1550 ainda foi encomendado a um scriptorium italiano este precioso *Livro de Horas*, totalmente elaborado à mão. (...) O estilo ornamental é uma fusão eclética de elementos tardo-góticos e maneiristas.”

2. A solenidade inglesa, a demora alemã e a resistência italiana

A expansão da arte gótica pela Europa Ocidental não foi linear e existiram casos em que o gótico quase não existiu, se se comparar com o gótico francês. Em todos eles o que se verificou foi uma adaptação da ideologia francesa para cada região, de acordo com os recursos humanos, técnicos e materiais disponíveis. Também o factor cultural teve um importante papel no acolhimento desta arte, houve uma interpretação do conjunto, e a intensidade com que se materializou o gótico divergiu de área para área: na arquitectura, na pintura, na escultura e na letra escrita. Assim, veja-se alguns casos.

Inglaterra foi, de entre todos, o caso mais especial, pois evoluiu o gótico ao mesmo tempo que o seu vizinho francês, mas num sentido que lhe é característico. As grandes catedrais inglesas, como a de Lincoln^[11], a de Salisbury, a de Lichfield e a de Ely, “têm uma beleza especial, embora um tanto fria, por certo menos acolhedora que a das catedrais francesas: devem a sua rigidez sobretudo à abundância de linhas rectas de formas rectangulares.” (Colombier, 1956, pp. 203-214). A escultura foi a mais pobre da Europa, não existindo o rosto humano nas catedrais, como era usual em França. Na letra escrita, Wynken de Worde (?-1534) foi o responsável por introduzir na impressão inglesa, em 1498, a *inglesa antigua* – a versão inglesa para a gótica de forma.^[12] Contudo, foi uma introdução tardia, e esta só seria referenciada no século XVII: “A primeira alusão que se conhece da gótica de forma como *inglesa antigua* data de 1683 e aparece nos exercícios de mecânica de Joseph Moxon (*Mechanick Exercises*), que constituem o primeiro manual de impressão publicado em qualquer idioma.” (Bain & Shaw, 2001, p. 124, tradução livre). Nesta fase inicial, o alcance da letra gótica em solo inglês não foi além dos títulos de alguns periódicos.

A Alemanha, por sua vez, não recebeu o gótico com muito entusiasmo. A arquitectura inicial, conservando o espírito românico até uma época muito tardia, só de leve aceitou o estilo francês. No decorrer do século XIII, quando finalmente ergue uma série de igrejas ao estilo francês, como a Catedral de Magdeburgo, a Colegiada de Limburgo-s.-Lahn, Nossa Senhora de Tréveros e Santa Isabel de Marburgo, verifica-se que não são edifícios de grandes dimensões. Com uma instabilidade política dominante, quase nenhuma destas catedrais foi acabada e algumas só avançariam nas obras séculos mais tarde. A escultura, pelo contrário, assemelha-se em alguns casos à francesa, como é exemplo o conjunto de estátuas que se situam no coro ocidental da Catedral de Naumburgo, retratos fortemente individualizados, “os rostos imóveis parecem absorvidos num sonho interior que lhes imobiliza os traços, sem cair na rigidez.” (Colombier, 1956, pp. 203-214). Na letra escrita, a resistência é ainda maior, pois verifica-se um uso da minúscula carolina até ao século XIII. “(...) a escrita gótica, proveniente dos séculos XII e XIII, se usava na maioria da Europa, enquanto que a Alemanha se prendia às formas carolinas.” (Burke, 2000, p. 77, tradução livre). Contudo, foram-se desenvolvendo nos estados alemães várias bastardas regionais que tinham aplicações ocasionais em certos documentos e manuscritos da época. Ao mesmo tempo, é frequente encontrar-se manuscritos escritos em gótica de forma.

Itália foi o país onde menos se sentiu a arte gótica. Ao mesmo tempo que em França emergia a escolástica, em Itália aprofundavam-se as tradições clássicas trazidas por Carlos Magno: tinha começado a época de ouro Italiana – o *Renascimento*. “(...) o verdadeiro Renascimento Italiano, fundado sobre a revivescência da tradição da Antiguidade, pronuncia-se nitidamente na segunda metade do século XIII e será paralisado, no século XIV, pela invasão do gótico, que assume o carácter de uma ocupação estrangeira.” (Bazin, 1976, p. 152-7). Não existia, em Itália, uma cultura que pudesse acolher de bom grado a arte gótica, pelo contrário, verifica-se uma oposição total dos valores e concepções religiosas. Estas diferenças são bastante

visíveis na arquitectura, onde “as relações do edifício com o espaço, tanto interior como exterior, estão em oposição com as concepções arquitectónicas do templo grego, tal como o cristianismo místico da época gótica se opõe à religião racional dos Gregos.” (Upjohn, 1965, p. 197-217). Enquanto que no templo grego domina a horizontalidade, estando este ligado à terra e constituindo um todo com ela, na catedral gótica domina a verticalidade, esta “eleva-se para o céu como uma oração.” (Upjohn, 1965, p. 197-217).

Tudo está na diferença entre o estático e o dinâmico, entre o intelectual e o espiritual. O Parthénon, no seu conjunto e nos pormenores, é regido pelo pensamento do homem e tão lógico como um postulado de Euclides; a catedral gótica, tal como a filosofia medieval, exprime o intangível e transcende o homem na sua procura do além. (Upjohn, 1965, p.197-217).

Apesar desta divergência de valores, com reflexo visível no edifício arquitectónico, é possível visualizar-se um bom exemplo da arquitectura gótica em Itália – a catedral de Milão.^[13, 14]

Na pintura e na escultura, os italianos revolucionaram as concepções plásticas e desenvolveram uma arte que teve raízes em exclusivo no seu próprio solo. Nicola Pisano (1220-1278), foi uma das figuras principais na escultura italiana, inspirando-se na Antiguidade e nos sarcófagos cristãos, buscando aí uma concepção nova de escultura e um sentido heróico do homem. As suas obras principais são o púlpito de Siena (1266) e o púlpito do baptistério de Pisa (1260). Por outro lado, na pintura imprime-se um espírito novo, naturalista e humano. Tendo como pioneiro Pietro Cavallini (1250-1330), que em Roma afirmou a influência da Antiguidade em obras como os mosaicos de Santa Maria do Transtevere e os frescos de Santa Cecília do Transtevere, logo surgiu um nome que lhe seguiu os passos: Giotto (cerca de 1266-1337).^[15] Sendo defensor do naturalismo e procurando uma obra ordenada em volta de uma ideia central e clara, tem como obras principais os frescos das lendas de São João e São Francisco, em Florença, e os frescos da vida de Cristo, em Pádua. Na letra escrita, os italianos fizeram uma interpretação da letra gótica francesa, tendo em conta as suas tradições caligráficas locais, muito enraizadas na minúscula carolina. Deste modo, surgiu um novo estilo de gótica, a *gótica de suma*^[16], com formas mais largas e redondas que a sua congénere francesa, usada em manuscritos eclesiásticos como, por exemplo, livros de coros. A primeira folha de mostruário data de 1486, é da autoria do impressor alemão Erhard Ratdolt (1447-1527/8) que trabalhava em Veneza, e apresenta tipos da gótica de suma junto com tipos romanos e gregos.^[17]

Há um factor, no mínimo curioso, que se deve chamar ao estudo e que tem a ver com a origem da palavra “gótico”, que não veio do círculo francês.

Curiosamente, o seu significado e uso, foi uma invenção dos primeiros humanistas italianos, amplamente utilizados nos textos renascentistas para designar tudo aquilo que não entrava nos postulados estéticos herdados da tradição clássica. Era utilizado como insulto, esse “algo” assim adjectivado, era de tradição bárbara, portanto, primitivo e feio. (Tormo, 2001, p. 12, tradução livre).

Assim, a nomeação da arte que teve origem em França nos séculos XI e XII, recebeu o nome de *gótica* no seio de uma outra cultura, a italiana, por volta do século XII. Esta observação de Tormo reveste-se de singular importância, pois verifica-se que começa a existir desde a tradição humanística um certo grau de menosprezo no que respeita à forma e aos conteúdos divulgados mediante a letra gótica. Este facto enaltece, de forma mais evidente, a antítese de valores que separa os Italianos dos Franceses, neste tempo histórico específico.

A Arte maravilhosa que, em seus contornos definitivos, veio de França, tem a beleza que fez esquecer o desprezo pelo nome a ela atribuído numa época de entusiasmos incontroláveis como foi a da Renascença Italiana. Não era realmente fácil a quem defendia o valor da horizontalidade compreender a elegância de uma construção que é a apoteose das linhas verticais direccionadas ao céu e culminantes de agulhas e pináculos. (Reis, 1994, p. 175).

Em suma, nestes três exemplos – Inglaterra, Alemanha e Itália – é possível perceber-se as várias facetas que a arte gótica assumiu entre os séculos XI e XIII. Não se pode dizer que tenha sido acolhida de igual modo por toda a Europa, e casos houve, como o Italiano, em que funcionou como uma imposição.

A evolução desta arte ainda não tinha terminado e a Alemanha seria a protagonista do desenvolvimento dos últimos dois estilos formais de letra gótica, assunto que será analisado no ponto seguinte.



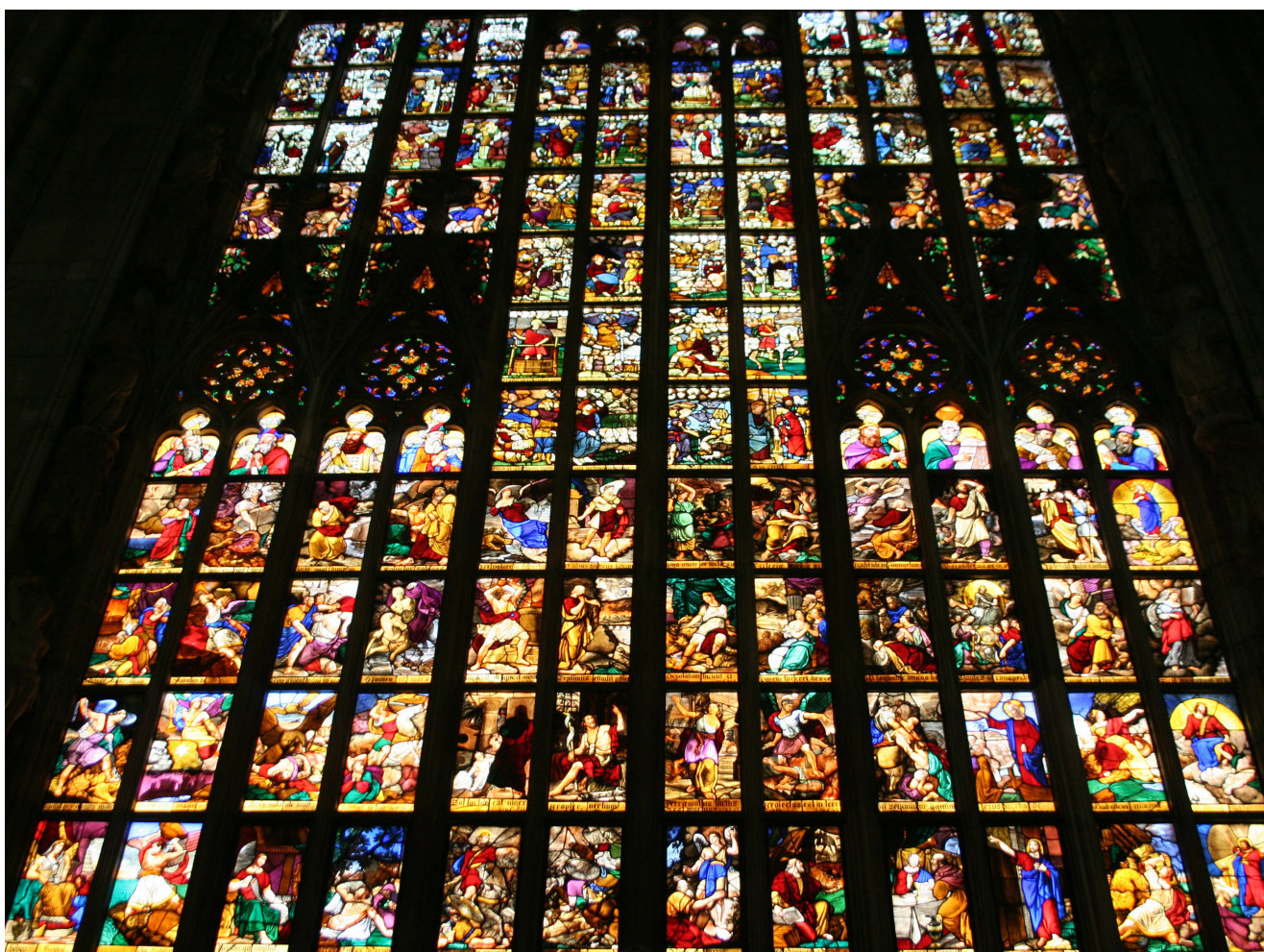
11 “A solenidade impressionante no interior da catedral de Lincoln.”

A B C D E F G
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
K S T U V W X Y Z

¹² “*Ancient Black*, Stephenson, Blake & Co (Sheffield), séc. XIX.”



13 Na catedral de Milão, o assombro das linhas verticais.



14 No interior da catedral de Milão, a luz que entra revela uma autêntica Bíblia ilustrada.



15 “A pintura de Giotto tem alma que já não cabe na Idade Média.”

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

16 “Cresci Rotunda, Philip Bouwsma (Agfa, Wilmington, Massachussets), 1995 por Giovanfrancesco Cresci, 1570.”

ona. laus: honor: virtus
tia: et gratia: actio tibi
te. Amen.

deū sic et vines per secula cum/
rouidet et tribuit deus omnia
. Proficit absque deo nullus in
abor. Illa placet tellus in qua
rua beatū. De facit et tenues
antur opes.

una volet fies de herore consul.
let hec eadem fies de consule herore.
uid amor iussit nō est cōtēdere tutū
it et in dominos ius habet ille suos
data ē vīda data ē sine fenere nobis.
a: neccerta persoluenda die.

rs docuit quod sapit omnis homo
nos frangit et firmas dirimit vires
vunt turres arte leuatur onus
ingenijs quesita est gloria multis
ijs obsta ferro medicina paratur
la per longas conualuere moras
pera nec te venturas differ in horas
est hodie cras minus aptus erit.

pro toto libertas venditur auro
bonum puerit ovis opes
is animi est bonis veneranda libertas
semper cunctis quoque despicienda
perit liuos perfiant altissima uenti
perunt de xtra fulmina missa iouis
nunquā am fides arentia glebis
currenti flumini man ar aqua

Ingenium quondam fuerat preciosius auro.
Miramurque magis quos munera mentis adornat:
Quam qui corporeis emicuere bonis.
Si qua uirtute nites ne despice quenquam
Ex alia quadam forsitā ipse nitet

Nemo suę laudis nimium letetur honore
Ne uilis factus post sua fata gemat.
Nemo nimis cupide sibi res desiderat ullas
Ne dum plus cupiat perdat & id quod habet.
Ne ue cito uerbis cuiusquam credito blandis
Sed si sint fidei respice quid moneant
Qui bene proloquitur coram sed postea prauē
Hic erit inuisus bina q ora gerat

Pax plenam uirtutis opus pax summa laborum
pax belli exacti præcium est præciumque pericli
Sidera pace uigent considunt terrea pace
Nil placitum sine pace deo non munus ad aram
Fortuna arbitrus tempus dispensat ubi
Illa rapit iuuenes illa ferit senes

κίω τέυτερίη τέ θαλεία τέ μελιπομένη τέ
Γέρχιχόρη τέράτω τέ πολυμνεία τούρανι
τε καλλιόπη θέλη προφηρεστη βίνεπα
σάωμ ιεσός χρισονό μαρια τέλος.

Indicis caractere diuersarū mane/
rierū impressioni paratarū: Finis.

Erhardi Ratdolt Augustensis viri
solertissimi: preclaro ingenio et miri
fica arte: qua olim Venetijs excelluit
celebratissimus. In imperiali nunc
vrbe Auguste vindelicorū laudatissi
me impressioni dedit. Annoq3 salu
tis. M. LXXX. I. XXXIII. Calē.
Aprilis Sidere felici compleuit.

17 “Folha de mostruário de Erhard Ratdolt (Veneza), 1486.”

3. O luxo na letra gótica alemã

A arte gótica continuou a expandir-se um pouco por toda a Europa e, com ela, a letra escrita foi consolidando as suas formas e encontrando centros de inovação em países como Holanda e estados alemães. A primeira gótica de forma holandesa surgiu por volta de 1490-5, pelas mãos de Henric Pieterszoon Lettersnijder (?-1511), trabalho que foi continuado por Christoffel van Dijck (1605-1669), em 1650, e mais tarde, por Johann Michael Fleischmann (1707-1768), em 1733. Do mesmo modo, nos estados alemães surge, entre 1480 e 1530, uma nova letra gótica baseada nas formas boémias e francas da escrita bastarda: a *schwabacher*. “uma letra arredondada, ‘prática’, para uso em contores, notariados e chancelarias – a expressão burguesa das letras góticas.” (Heitlinger, 2006, p. 158).^[18] Este tipo cresceu com a classe média alemã e ficou, por isso, muito conotado ao povo alemão que se identificava com as suas formas. A sua popularidade deveu-se também à adequação à xilografia, técnica que permitia gravar em madeira e, por isso, muito usada na época. Como resultado visível, verificou-se nos estados alemães uma sobreposição da *schwabacher* à gótica de forma, em finais do século XV. No entanto, a capacidade de renovação da cultura alemã não se esgotou neste estilo e quase em simultâneo, em 1507, surge um novo estilo caligráfico com contornos similares à *schwabacher*: a *fraktur*. “O termo Fraktur – *fractura* é a palavra latina para ‘quebra’ – explica-nos que as letras góticas com formas originalmente redondas tinham sido quebradas.” (Heitlinger, 2006, p. 165). Este estilo de letra surgiu pelas mãos do monge beneditino e mestre calígrafo Leonhard Wagner (1454-1522)^[19], alemão nascido em Schwabmünchen, aquando da publicação da sua obra-mestra caligráfica *Proba Centum Scripturarum una Manu Exaratarum*, dedicada ao então Imperador Maximiliano I. Esta obra era um livro de estilos caligráficos, uma compilação de mais de cem tipos de letra.^[20]

Na sequência da invenção da imprensa em 1455, assunto que se abordará de seguida, vários foram os tipos caligráficos que passaram pelo processo de adaptação aos tipos móveis de chumbo, mas cabe aqui destacar o caso da *fraktur* que apareceu pela primeira vez como tipo móvel de chumbo no *Gebetbuch* (Livro de Orações), uma obra encomendada por Maximiliano I, em 1513.^[21] Considerado um dos mais luxuosos e dispendiosos livros de todos os tempos, na sua concepção participaram não um, mas um conjunto de mestres e especialistas da corte imperial: “o chanceler imperial *Vincenz Rockner*, o mestre-escritor (Schreibmeister) *Johann Neudörffer o Velho*, o mestre-calígrafo *Leonhard Wagner*, o gravador de punções *Heyronimus Andreä*, o impressor imperial *Hans Schönsperger* e *Albrecht Dürer*.” (Heitlinger, 2006, p. 165-6). De igual modo, na sua ilustração participaram os melhores artistas da época: “*Albrecht Dürer*, *Lucas Granach*, *Hans Baldung Grien*, *Hans Buckmayer* e *Jörg Breu*” (Heitlinger, 2006, p. 166). Assim, a *fraktur* ficou ligada inicialmente à corte do imperador, sendo utilizada em documentos e celebrações, conferindo-lhes um carácter pomposo e elegante. Mais tarde, passou a ser usada como letra de livro e a sua popularidade cresceu no espaço cultural germânico, que englobava a “Alemanha e países vizinhos: Países Baixos, Áustria, Boémia, partes da Polónia, regiões da França, Luxemburgo e Suíça), e também na Escandinávia.” (Heitlinger, 2006, p. 166). Depressa a *fraktur* tomou o lugar da *schwabacher* no tipo de texto alemão, sendo bem aceite entre os círculos culturais alemães. “Encarnava, de um modo ideal, o som e a estrutura das palavras da língua alemã. Com as suas minúsculas ténues e uma legibilidade melhorada, rapidamente superou a uma *schwabacher* mais rústica.” (Yvonne, 2001, p. 83, tradução livre).

A par desta Era criativa que se verificou no ambiente alemão do século XV e início do XVI, dá-se um outro acontecimento, também nos estados alemães, que marcaria uma viragem na história da letra escrita e do livro em geral: a invenção da *Imprensa* em 1455, geralmente atribuída ao alemão Johannes Gensfleisch Gutenberg (1400-1468), mestre ourives da cidade de Mainz, com a impressão do primeiro livro

uropeu – a *Bíblia de 42 linhas* – em gótica de forma ou textur. [22, 23] Há autores que defendem que esta invenção foi um trabalho de equipa envolvendo, pelo menos, três pessoas: “é em Maguncia donde a arte admirável da tipografia foi inventada pelo engenhoso Joan Gutenberg, no ano 1450, depois melhorado e propagado para a prosperidade, devido ao capital e aos trabalhos de Joan Fust e de Pedro Schöffer.” (Tormo, 2001, p. 14, tradução livre).

Nos primeiros anos da imprensa, os impressores limitaram-se a imitar a forma manual de escrita, uma vez que o foco estava em assimilar e aperfeiçoar a técnica de impressão. A este respeito, Enric Tormo explica que a escolha da *textur* para este primeiro livro não foi em vão:

A eleição da *gótica textur* para a impressão da *Bíblia de 42 linhas* não foi gratuita, é a única letra modular que pode ser obtida artificialmente sem que se note a diferença com a manuscrita, uma vez que estabelece no ambiente tipográfico os critérios armónicos necessários para que a composição em chumbo possa funcionar, aquilo que no momento ninguém tinha podido resolver. (Tormo, 2001, p. 15, tradução livre).

Isto explica o importante papel que tiveram os calígrafos nestas primeiras experiências com a tipografia mecânica, sendo muito requisitados para ensinar aos tipógrafos todo o saber que está na base desta arte, desde a forma dos alfabetos ao layout de página. Numa conferência intitulada *Ritmo, lenguaje y tipografía: todo al servicio de la diferencia* (Ritmo, linguagem e tipografia: tudo ao serviço da diferença), no ano de 2001, Alejandro Lo Celso, designer tipográfico, chama a atenção para a importância dos calígrafos na arte da escrita:

Mas considerando ou não a escrita manual uma origem genealógica da tipografia, ninguém parece duvidar que só através da caligrafia, através da paciente dedicação dos escribas ao longo de séculos, a escrita adquiriu uma qualidade essencial de estrutura rítmica. Summer Stone diz-nos: *Para um calígrafo, a componente primária dum signo é o movimento*. Escrever palavras de maneira rítmica utilizando um instrumento simples, produz um efeito visual de regularidade, que pode apreciar-se não só no fluir dos traços, mas também no fluir dos espaços entre os traços. (...) A tipografia herdou esta qualidade rítmica quando os primeiros impressores imitaram com os seus tipos a forma manual.” (Heitlinger, 2006, p. 60).

A invenção da técnica de impressão através de caracteres de chumbo trouxe consigo uma revolução tecnológica, económica e social a nível europeu e, posteriormente, a nível mundial, pois passou-se de um processo manual e moroso, para um processo mecanizado e célere. Robin Kinross, no seu livro *Modern Typography – an essay in critical history*, faz uma abordagem importante a esta questão, salientando o facto desta invenção ter sido o primeiro passo para o desenvolvimento do mundo moderno: “Foi um processo de produção em massa: textos e imagens podem agora ser feitos em quantidade e em cópias idênticas” (Kinross, 2004, p. 13, tradução livre). Houve necessidade de uma standardização dos materiais, de uma divisão clara do trabalho. O próprio estatuto do livro enquanto obra de arte começou lentamente a mudar, iniciou-se um processo de democratização da literatura. Passou-se de atitudes medievais para atitudes modernas: o conhecimento é divulgado com uma rapidez nunca antes vista. Contudo, Kinross adverte para o facto destes efeitos só se terem feito sentir uns 250 anos depois:

Diferentes definições do conceito permitem diferentes localizações do mesmo, e o próprio começo do “moderno” foi colocado tarde em relação aos primeiros impressores: com o poder do aço e da industrialização, ou mais tarde, talvez com a Primeira Guerra Mundial. (...) Se a modernidade estava implícita na imprensa, não foi totalmente ou imediatamente realizada com a invenção de Gutenberg. A impressão permitiu a modernidade, mas a evidência ou o reconhecimento de atitudes modernas na tipografia só começaram a emergir alguns 250 anos depois da sua introdução. (Kinross, 2004, p. 14, tradução livre).

Da mesma forma, Jorge Bacelar (1998) chama a atenção para a dificuldade inicial desta forma de produção de tipos, factor que explica de certo modo a utilização contínua das letras negras de Gutenberg na Alemanha, praticamente sem alterações significativas, até meados do século XX.

A dificuldade e o extremo trabalho necessário para a produção de tipos, condicionaria a proliferação de estilos e corpos, que só se tornaria viável com o aumento do número de gravadores, impressores e desenhadores treinados para este novo ofício. Contudo, estimam-se entre 8 e 10 milhões de volumes produzidos até 1500, ou seja, menos de 50 anos após a conclusão da primeira obra impressa. (Bacelar, 1998, pp. 9-10).

Por outro lado, o processo de impressão de um livro trouxe consigo uma necessidade acrescida de planeamento e design, de desenho do layout e imposição de diagramas. Contudo, este conhecimento não era partilhado pelos primeiros impressores que, para preservar uma vantagem comercial em relação aos seus pares, rodeavam as suas actividades em segredo. Esta atitude originou um certo sentimento de mistério e surpresa em relação à então chamada “black-art” (arte negra), praticada por uma rede organizada sob linhas maçónicas, onde só entravam homens, que em segredo resistia à mudança. Este contexto de trabalho tornou-se um obstáculo para aqueles que queriam ter controlo sob o processo de produção e publicação.

No longo caminho percorrido para contrariar esta situação, o primeiro sinal surgiu quando se separou a parte editorial da oficina de impressão e se criou o *escritório de publicação*. A partir daqui os impressores começaram a ter uma atitude aberta, os segredos começaram a ser revelados. Kinross argumenta que “esta é a altura em que a ‘impressão’ se separa da ‘tipografia’”. (...) Para simplificar, a diferença é entre uma prática desarticulada com os materiais de produção (‘impressão’), e uma consciência formal do produto, pela instrução (‘tipografia’).” (Kinross, 2004, p. 15, tradução livre). A este respeito, é interessante trazermos para o estudo a famosa primeira definição de “tipógrafo”, que Joseph Moxon (1627-1691) escreveu no prefácio do seu livro *Mechanick exercises: or, the Doctrine of Handy-Works* (1694) e que diz assim:

Por tipógrafo, não entendo um impressor, como é vulgarmente considerado, da mesma forma que para o Dr. Dee um carpinteiro ou pedreiro não é um arquitecto: Por tipógrafo, entendo uma pessoa que, pelo seu discernimento, resultante de uma sólida reflexão, pode executar ou orientar outros a executar do princípio ao fim todo o trabalho manual e operações físicas relacionadas com a tipografia. (Kinross, 2004, p. 22, tradução livre).

A importância deste livro está no facto de Moxon ter sido pioneiro na discussão teórica acerca da impressão, dos métodos inerentes à sua prática, da consciência da necessidade de um coordenador em todo o processo de impressão e acabamento de um livro. A impressão tornou-se moderna com a partilha do conhecimento sobre si própria: “com a publicação descritiva das suas práticas; com a classificação dos seus materiais e processos; com o co-arranjo da dimensão dos seus materiais, proporcionando a sua troca e melhor junção; com o estabelecimento de um registo da sua história.” (Kinross, 2004, p. 16, tradução livre). Este advento de modernidade na tipografia teve a sua origem principalmente em Inglaterra e França, nos finais do séc. XVII, e no seu conjunto permitiu iluminar a “arte negra”, um processo que ainda hoje continua.

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 æ œ ä ö ü ß ſ ſſ
 , . = (&) ? ! ; :
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

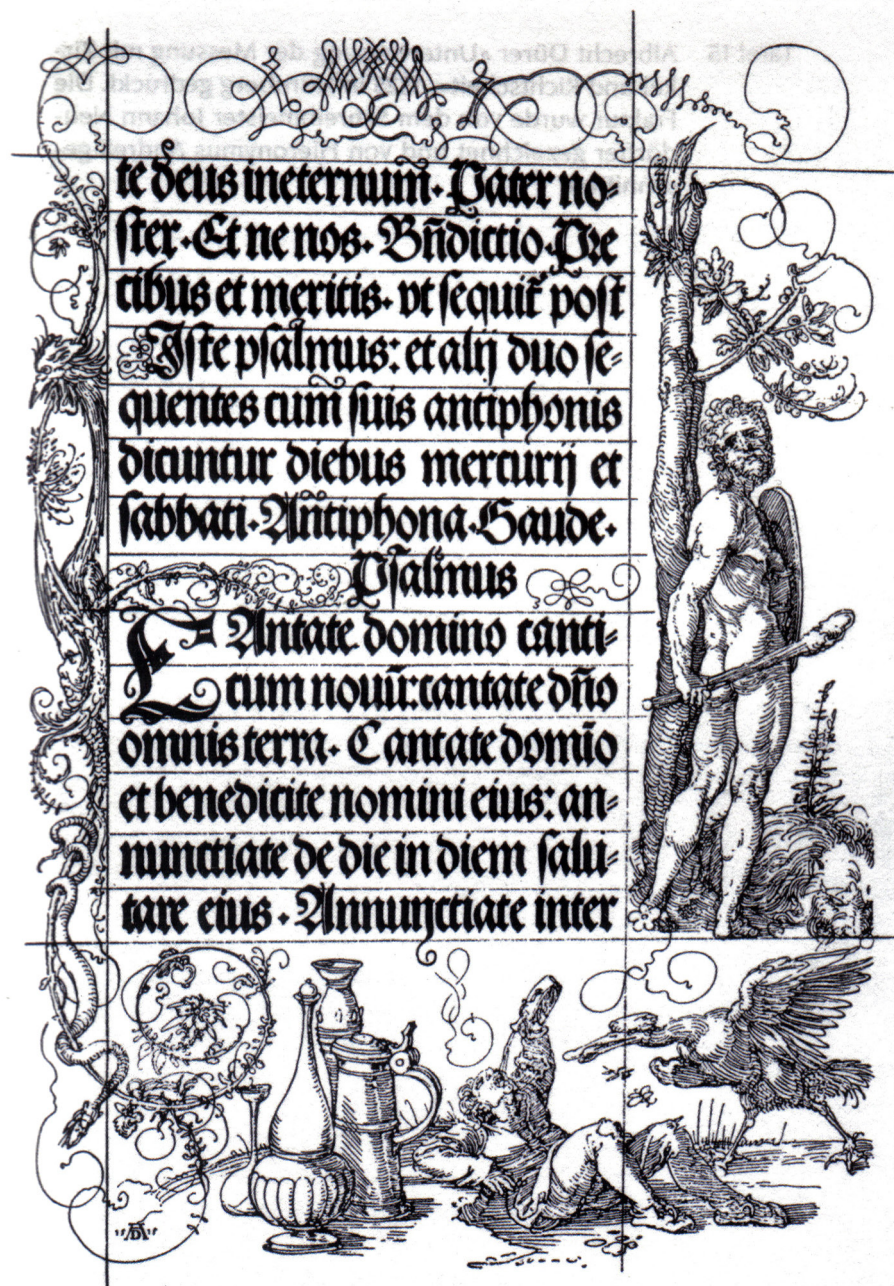
18 “*Alte Schwabacher*, 1650 aproximadamente. Revisão de 1903.”



19 “Retrato de Wagner, por Hans Holbein.”

ensuras viarum nos miliaria dicimus. Sex stadia,
galli leucas, egipcy signes. Persæ parasangas. Sunt
autem proprie quæque spatia. Miliarium mille passus
terminatur. Leuca finitur passibus quingentis. Sta-
dium est octava pars miliarij, habens passus centum
viginti quinq. Hoc primum herculem statuisse dicit.

20 “Leonhard Wagner: a letra Fraktur, curiosamente designada ‘Clipalicana maior’, do livro de provas caligráficas *Proba Centum scripturarum*, de 1507.”



21 Uma página do precioso *Gebetbuch Kaiser Maximilians* – o Livro de Orações do Imperador Maximiliano I, impresso em 1513.



22 “Página de um exemplar da Bíblia de 42 linhas, o primeiro livro europeu impresso por processo industrial, na oficina de Gutenberg em Mainz.”

ros. Unde rui vocant dii: Quia
lietres apponunt dijs argenteis et
is et ligneis: et in domibus eorum sa-
res sedent habentes tunicas scilla-
capita et barbā rasam: quos ca-
nuda sunt. Rugiunt autē clamāte
tra deos suos: sicut i ceta mortui.
Stimētra eorum auferunt sacerdotes
velciunt uxores suas et filios suos.
q; si quid mali patiuntur ab aliquo
q; si quid boni poterūt retribuere:
regem cōstituere possunt neq; au-
Similiter neq; dare diuicias possunt

23 Pormenor da *Bíblia de 42 linhas* (Johann Gutenberg, Maguncia), 1455 aproximadamente.



Capítulo 2

O tipo romano humanístico:
origem e consolidação
(séc. XV ao XIX)

1. Um Hino ao Homem como o Deus na Terra

Quando a arte gótica foi introduzida levemente em Itália, no século XIV, já estava em curso o Renascimento Italiano que, depois de uma breve interrupção, reavivou-se no século XV em todo o seu esplendor. Contudo, este movimento cultural e artístico só recebeu o nome de *Renascimento* no século XIX, quando os historiadores assim o entenderam, por forma a designar a extraordinária evolução da mentalidade e da cultura europeias, ocorrida na transição da Idade Média para a Idade Moderna.

Este movimento não foi inovador ao ponto de significar uma ruptura com a Idade Média, mas inteirou-se da sua cultura e projectou-a no futuro com cara nova. “A mudança reside, verdadeiramente, no modo de ver o Homem e a Natureza.” (Reis, 1994, p. 217). Há uma mudança de valores e pensamento religioso: o *teocentrismo* e o simbolismo da Idade Média dão lugar ao *antropocentrismo*, a uma mentalidade que tendia a explicar as coisas pela medida das capacidades humanas, colocando o Homem, cada vez mais, no centro dos interesses e das motivações. Esta crença nas capacidades humanas levou a um maior racionalismo, desenvolvendo-se um espírito crítico mais prático e realista em relação à vida. O Homem do Renascimento procurou o saber, a sua crescente curiosidade não teve limites e a descoberta da Natureza fomentou as bases do conhecimento científico moderno, no que respeita às ciências, e originou um gosto pela representação do Homem, do quotidiano e da paisagem, através do realismo e da pormenorização da flora e da fauna que a compõem, no que respeita às artes.

À semelhança do que aconteceu em França no século XII, com a queda do feudalismo e o início da era urbana, também em Itália no século XV se assistiu a um dinamismo socio-económico, que teve a sua sustentação na abertura comercial iniciada pelos novos burgueses italianos e apoiada pelos Portugueses e pelos Espanhóis na abertura do Mediterrâneo ao mundo, através das importantes descobertas geográficas, transcontinentais e transoceânicas. Este factor, por si só, tem uma importância extraordinária, pois quebrou o isolamento europeu iniciando-se uma época de grandes intercâmbios culturais e permitiu às nações europeias a construção de um comércio à escala mundial, que foi o seu sustentáculo financeiro até ao século XVIII. Pela primeira vez, os europeus tiveram noção da verdadeira forma e dimensão do globo terrestre; construíram novos saberes sobre os mares, os climas, a fauna e a flora mundiais; tiveram conhecimento das várias raças, culturas e religiões existentes na Terra, as quais lhes permitiu reconhecer o quão errados estavam certos conceitos e conhecimentos em que o Homem da Idade Média teoricamente acreditara.

Este aglomerado de factos teve a sua primeira manifestação em Itália, país que reunia um conjunto de circunstâncias invulgares para a época e favoráveis a esse acontecimento: ao nível político, encontrava-se dividido, na maior parte do seu território, não em reinos ou senhorios feudais, como em alguns países europeus, mas em cidades-estado, mais abertas e ecléticas, social e culturalmente; ao nível económico, estava privilegiado em relação aos restantes países, com um desenvolvimento agro-artesanal, um domínio do comércio internacional e um conjunto de actividades financeiras muito lucrativas; ao nível social, era bastante flexível, o que permitiu a ascensão, muito cedo, da classe burguesa. Esta, organizada em poderosas famílias cujo domínio chegava ao controlo do poder político das suas cidades, embora de origem popular, teve a sabedoria necessária para se impor como elite e rivalizar com a aristocracia. Soube criar um estilo de vida próprio para o qual contribuíram o trabalho, a riqueza e o luxo, mas também a formação intelectual, literária e artística, atributos do *novo Homem* – o Homem completo ou total – que o Renascimento valorizou.

O crescente interesse e admiração pela cultura levou os ricos aristocratas e burgueses italianos, assim como os papas e restante clero, monarcas e príncipes, à prática contínua e mais sistemática do mecenatismo – hábito que cedo adquiriram.

Esta transformação da consciência humana foi impulsionada pela descoberta da cultura clássica, greco-romana, que se iniciou com Carlos Magno e que assumiu com o Renascimento um novo carisma, fruto da mentalidade moderna do Homem do século XV. Os italianos também foram pioneiros nesta renovação cultural, pois beneficiaram do facto de terem sido o berço e o centro do mundo romano, que deixou muitos vestígios monumentais e arqueológicos no seu território. Todos estes factores explicam que Itália tenha sido o centro inovador e brilhante do Renascimento artístico, que reflectiu todas estas transformações. O Humanismo e o Individualismo desta época foi assumido pelos artistas italianos que, abandonando as antigas práticas góticas, com o seu génio e um rigor conceptual e técnico, se lançaram na descoberta e criação de novas regras, novos cânones e novos temas para expressar a sua arte, que consideravam como um meio para igualar e até suplantar a própria Natureza. Houve uma mudança no estatuto de artista: se antigamente eram simples artesãos medievais que integravam corporações, agora os artistas do Renascimento são intelectuais que, com recurso ao seu talento técnico, ao seu raciocínio e compreensão das coisas, foram capazes de inovar e criar artisticamente. O conceito de arte como ciência, iniciado com o Renascimento, fez com que os artistas tomassem consciência do seu valor. As obras deixaram de ser colectivas e passaram a ser individuais, assinadas pelo autor, testemunhando a crescente individualização da arte, pela associação obra/autor. O público, por sua vez, reconheceu o génio e o poder criador dos artistas que, por isso, viram o seu estatuto social ser agora equiparado ao das elites. Intelectuais livres, os artistas italianos frequentaram as cortes, privaram com escritores, filósofos e cientistas, ombrearam com reis, nobres e príncipes que os mecenaram e para cuja glória eles contribuíram com as suas obras.

2. A expressão do Humanismo através da Arte

À semelhança da análise feita anteriormente à arte gótica, é importante assinalar-se, de uma forma geral, a forma como a arte do Renascimento se fez sentir nas várias vertentes artísticas, para se perceber a base formal e estética que está por trás da *letra romana*, aquela saída do Renascimento Italiano e espalhada por toda a Europa Ocidental.

A característica principal da arquitectura renascentista, que vem contradizer a gótica, é a predominância da linha horizontal nas construções, onde as colunatas e as abóbadas caminham paralelas ao chão. Seguindo as ambições romanas na organização das cidades, os renascentistas italianos preocuparam-se muito com o urbanismo, sendo o exemplo mais significativo a Praça Ducal de Vigevano, uma praça pública, em que a sua característica principal se baseia na articulação repetida e coerente de um único esquema: o amplo arco no piso térreo; a janela de arco, no primeiro andar; e a janela mais pequena e redonda no segundo. No mesmo seguimento, surge no Renascimento um tipo de edifício que tinha desaparecido da Europa com a queda do Império Romano: a *villa*, cuja função era ser a residência dos nobres e dos ricos fora da cidade. Fruto da mudança do poder político, que já não era exercido por indivíduos isolados mas pelo Estado, a *villa* era construída por este último, única entidade a partir de então a construir fortificações e a zelar pela segurança nos campos. No que respeita às características principais das Igrejas, destaca-se a *cúpula*, um elemento dominante em quase todas elas e cuja fonte de inspiração é romana, como é exemplo a cúpula do Panteão de Roma, a cúpula da igreja de Santa Maria del Fiore, em Florença, da autoria de Filippo Brunelleschi (1377-1446), e a cúpula de São Pedro, em Roma, da autoria de Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564). [24] Filippo Brunelleschi, uma das principais figuras que iniciou a arquitectura renascentista, foi o responsável pela implementação de uma ideia

fundamental, criada pelos Gregos e seguida pelos Romanos – a “ordem arquitectónica” – que se baseava num conjunto de regras formais e de proporção que ligavam entre si, de uma forma pré-estabelecida, todas as secções de um edifício. O ideal renascentista baseava-se na simetria absoluta, onde a exigência de racionalismo subordinava todas as coisas, resultando um edifício em que todos os eixos são simétricos, tanto na vertical como na horizontal. No interior reinava a perspectiva espacial, construindo-se uma linha de paredes articuladas segundo as regras das ordens arquitectónicas, em que as linhas horizontais dominantes convergem para um ponto único: o *ponto de fuga*.^[25] Na arquitectura civil destacam-se os palácios espalhados por toda a Itália, que eram a rica morada cidadina dos nobres ou dos mercadores e em cuja fachada se encontra a primeira aplicação do motivo das ordens sobrepostas, onde cada piso ostenta uma ordem diferente: *dórica* no piso térreo, *jónica* no primeiro andar e *coríntia* no segundo.

Na pintura Renascentista figuram um conjunto de grandes pintores que eram portadores de um grande talento: Piero della Francesca (1415-1492) e Fra Angelico (1395-1455), Leonardo da Vinci (1452-1519) e Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564), Sandro Botticelli (1445-1510) e Andrea Mantegna (1431-1506), Antonello da Messina (1430-1479) e Tiziano Vecelli (1488-1490). Numa fase posterior: Masaccio (1401-1428), Pietro Perugino (1446-1524), Raphael (1483-1520), os Bellini, Paolo Uccello (1397-1475), Giorgione (1477/8-1510), Luca Signorelli (1445-1523), os dois Lippi, Cosmè Tura (1430-1495), os Ghirlandaio e Vittore Carpaccio (1465-1525/6). Quase todos eles viveram no mesmo país, Itália, e na mesma época, a do Renascimento Italiano. No entanto, é importante adiantar já três nomes, fora do contexto Italiano, que muito contribuíram para a consolidação deste movimento ao nível europeu: o alemão Albrecht Dürer (1471-1528), artista que se falou anteriormente no contexto do *Livro de Orações* composto em fraktur, o também alemão Lucas Cranach (1472-1553) e o flamengo Jan van Eyck (antes de 1395-depois de 1441). Embora num sentido um pouco divergente do Italiano, a sua pesquisa contribuiu muito para a evolução das artes, incluindo as de Itália.

A pintura do Renascimento baseia-se numa constante procura do volume, ou seja, de um claro efeito de tridimensionalidade nas figuras humanas. A par disto verifica-se, também, uma preocupação em colocar as figuras num espaço bem definido e em relação evidente com os personagens. Os esquemas geométricos, a perspectiva e a procura de esquemas racionais em todas as situações, são uma constante no desenrolar do Renascimento. Em Miguel Ângelo, o estudo, a valorização e a representação expressiva atingem o mais alto grau exibido por este movimento artístico, com um magnífico e absoluto domínio dos próprios processos, quer sejam relativos a esquemas compositivos, de grandes linhas curvas, quer se refiram à expressão dos corpos. Em Rafael Sanzio, assim como no resto das pinturas de temas sacros, prevalece a composição em pirâmide, em que se acrescenta um fundo paisagístico que pode ser meramente natural ou arquitectónico, mas composto sempre sob esquemas regulares. Com Leonardo da Vinci, a técnica do “sfumato” atinge o seu ponto alto: o claro-escuro, ou seja, um desenho das sombras tão requintado e gradual que torna extremamente suaves, quase não se dando por elas, as passagens das zonas iluminadas para as zonas sombreadas. Esta técnica confere um carácter muito particular às suas obras, que são ricas em pormenores muito complexos e realistas.^[26] Com Fra Angelico, a graciosidade traduzida numa delicadeza do desenho e numa elegância das imagens, testemunha a procura de novas técnicas para modernizar as antigas concepções de pintura. Por fim, em Albrecht Dürer, verifica-se uma preocupação na utilização de esquemas geométricos em composições complexas. A procura do volume e da amplitude nas formas renascentistas, estão presentes nas quatro célebres estampas de Dürer, datadas de 1513 e 1514: *O Cavaleiro, A Morte e o Diabo, S. Jerónimo e A Melancolia*.^[27] Uma obra renascentista é sempre “construída” mentalmente: de uma maneira clara e segundo rigorosos cânones geométricos. E é nisto que reside, inegavelmente, muito do seu fascínio.

Na escultura Renascentista, a figura humana é o tema principal e a pirâmide é o

esquema geométrico por excelência, sendo disso exemplo a *Pièta* de Miguel Ângelo, presente na basílica de S. Pedro, em Roma. Contudo, outros esquemas livres, sem serem geométricos, tiveram lugar neste movimento artístico. Estes eram, muitas vezes, suaves e sinuosos, acompanhando o movimento e inclinação dos corpos representados. Em todos os casos, porém, já não é contorcido ou em linhas quebradas, como acontece noutros períodos da história artística. Os movimentos das figuras são por vezes muito vivos, mais desalinhados. A monumentalidade é outro factor presente na escultura renascentista, sendo exemplo a estátua equestre de Bartolomeo Colleoni, presente no Campo de S. Joao e S. Paulo, em Roma. As características renascentistas são duas: a fidelidade da representação e o carácter monumental do conjunto. Cavalo e cavaleiro têm, aqui, as respectivas proporções exactas; por outro lado, o retrato do “condottiero” é um verdadeiro “retrato”. [28]

Neste ambiente de elevada sabedoria que caracteriza a Itália do século XV, e cujo pensamento se materializa em todas as áreas científicas e artísticas, a letra escrita não podia ficar de fora desta revolução cultural e humana. É neste sentido de conjunto das partes formando um todo coerente, que se deve analisar a letra romana saída do Renascimento Italiano. Características como a linha horizontal, a simetria absoluta, os esquemas geométricos e a procura de novos cânones geométricos, que se viu anteriormente na arquitectura, pintura e escultura da renascença, estão igualmente presentes na letra romana. Para se inteirar desta letra, é necessário aprofundar um pouco os seus antecedentes e perceber as características que lhe são inerentes.

Por toda a Itália do século XV predominavam as letras versais romanas, a que hoje se chama letras maiúsculas, que tinham como base o abecedário latino. Traçando uma linha evolutiva resumida deste abecedário, torna-se convidativo recuar até ao ano 1500 a.C. e à cultura egípcia. Os egípcios foram os responsáveis por criar um alfabeto fonético, constituído por 23 ou 24 caracteres, que representavam consoantes, e por hieróglifos. A estes seguiram-se os fenícios por volta do ano 1000 a.C., que receberam e consolidaram este alfabeto, reconhecendo a sua superioridade e vantagem em relação ao sistema de escrita baseado em pictogramas. Aos fenícios seguiram-se os gregos, que adoptaram o seu alfabeto e adicionaram-lhe vogais. O *alfabeto jónico*, assim chamado em Atenas, foi a base de referência para a Grécia clássica. Aos gregos seguiram-se os etruscos e a estes os romanos que, em expansão territorial, assimilavam tudo o que era estrangeiro (ou “bárbaro”, como habitualmente lhe chamavam). Adaptando o alfabeto grego/etrusco à sua língua e fonética, os romanos criaram, então, por volta do ano I a.C., o alfabeto latino personificado na letra latina, a qual, depois de alguns aperfeiçoamentos, ficou constituída pela *capitalis quadrata*, pela *capitalis rustica* e pela *cursiva*. [29-35]

Desenvolveram letras de pompa e celebração, mas também inventaram letras com formas muito condensadas – solução mais económica. Praticaram uma grafia tosca para documentos feitos à pressa. Destes diferentes modos, uns eram usados para epígrafes, outros para documentos de uso diário, escritos com pena ou cálamo sobre pergaminho ou em tabletes de cera. Os estilos praticados foram a CAPITALIS QUADRATA, a RUSTICA e a CURSIVA. (Heitlinger, 2006, p. 19).

A *capitalis quadrata*, assente em formas básicas como o quadrado, o triângulo e o círculo, foi uma letra utilizada em documentos escritos sobre papiro ou pergaminho, assim como em lápides de pedra ou mármore. A *capitalis rustica*, uma letra menos formal, mais condensada e económica, foi inicialmente pintada à mão sobre paredes com pincéis largos e em cor preta ou vermelha, para apregoar produtos e serviços, e fazer anúncios políticos. Na fase final do Império Romano, foi a letra preferida para elaborar longos manuscritos, uma vez que ocupava menos de metade do quadrado definido pelas letras versais da *quadrata*. É interessante analisar-se que a preocupação da economia de espaço na folha, que se constatou anteriormente na análise da letra gótica, foi uma preocupação originada com os romanos séculos antes, ao contrário do que possa parecer. “A CAPITALIS RUSTICA é a base de

todas as letras posteriores de estilo condensado.” (Heitlinger, 2006, p. 20). A cursiva define-se como a raiz das formas de letra minúscula, que viriam a desenvolver-se nos séculos seguintes. Usada em documentos vulgares, esta letra surgiu da escrita acelerada que os romanos tiveram necessidade de fazer no seu dia-a-dia. Para isso, alongaram e comprimiram as formas da quadrata, e introduziram prolongamentos em várias letras, surgindo assim as ascendentes e as descendentes. Tiveram necessidade destes alongamentos, uma vez que, com a compressão das letras, perdia-se a legibilidade do texto. “Nasceu assim a CURSIVA, um género de letra apressada, que se escrevia em todo o tipo de suportes – até em barro fresco! Os glifos da CURSIVA aparecem *inclinados* pelo ducto manual, pela coreografia dos dedos a escrever rapidamente.” (Heitlinger, 2006, p. 24). Também as *abreviaturas* no texto tiveram origem com os romanos, sendo o objectivo principal a economia de tempo e espaço.

Já no final do Império Romano, época dos imperadores Augusto e Nerva, e como face visível do triunfo desta cultura, surge uma outra letra designada por *capitalis monumentalis*, tendo sido usada essencialmente nas lápides dos monumentos erguidos para o culto dos imperadores, elevados na altura ao estatuto de deuses eternos. “(...) uma letra de austero rigor e celebração, majestosa e pomposamente elegante (...) Letra do triunfo da cultura romana, a primeira escrita universal, implementada pela Roma militar em todas as colónias.” (Heitlinger, 2006, p. 20). [36]

Como apêndice do domínio Romano, aparece a letra redonda *uncialis* – uma evolução tardia da *capitalis quadrata* – que persistiu no reino de Bizâncio e durante toda a Idade Média. Jorge Bacelar explica a origem do termo *uncialis*, que em português se traduz por *uncial*, situando-a numa declaração de S. Jerónimo:

O termo *uncial* é atribuído a uma declaração de S. Jerónimo, no século IV, condenando a utilização nos manuscritos de caracteres excessivamente grandes, com a altura de uma polegada, que os tornava ineficazes e deselegantes. Do termo latino para polegada, *uncia*, derivou *uncial*. (Bacelar, 1998, p. 14)

Usada entre finais do século IV até ao século VIII, por escribas latinos e gregos, a *uncialis* tinha formas “largas, simples, amiúde riscadas com um só traço, tirando partido da superfície lisa do pergaminho, que então começou a substituir o papiro.” (Heitlinger, 2006, p. 30). [37] Entre 400 e 600, as unciais sofreram uma evolução gradual através de um aumento de ornamentos e floreados e do aparecimento de ascendentes e descendentes, dando origem às chamadas semi-unciais. A partir de 800, a *uncialis* seria usada só em títulos e sub-títulos de livros escritos em letra gótica, e de manuscritos carolíngios e góticos, muitas vezes decorados a ouro e a cores. [38] Este é um ponto interessante do estudo, pois chega-se ao tempo histórico em que se iniciou esta investigação, com a análise dos antecedentes da letra gótica, que se encontram na letra carolina que, por sua vez, teve influências da letra *uncialis*, a mesma que se acabou de caracterizar. Analisadas as várias formas que constituem a estética da letra romana no período Imperial Romano (século III a.C. ao século V d.C.), tem-se condições de retomar o período Renascentista Italiano (século XV) e iniciar o estudo da letra romana saída deste movimento artístico.

A ruptura com a letra contemporânea (a gótica) e a descoberta da cultura clássica, greco-romana, pelos calígrafos da Renascença, teve na letra romana o seu enfoque principal. Movidos pela ânsia da descoberta e uma vontade de retorno às origens, estes mestres e intelectuais reconheciam nesta letra uma qualidade estética superior: acreditavam que as mesmas obedeciam a proporções ideais; supunham um sistema de construção racional por trás que as tornavam harmoniosamente perfeitas. A inscrição romana de referência era a lápide gravada que se encontra na base da *Coluna de Trajano*, em Roma (ano 114 d.C.), monumento erguido no período áureo do império para celebrar os feitos militares do Imperador Romano, Trajano. “(...) as suas letras eram (e são) consideradas o mais requintado e elegante padrão das letras latinas, um verdadeiro *non plus ultra* em clareza, legibilidade e requinte estético.” (Heitlinger, 2006, p. 34). Assim, a partir de 1463, usando a régua e o compasso, ca-

lígrafos, artistas e gravadores estudaram e analisaram geometricamente e de forma intensiva os caracteres romanos. Todos eles usaram o mesmo método: a inserção do caractere num quadrado, considerada a forma geométrica elementar perfeita.

As proporções “ideais” da Capitalis foram sujeitas a análises e descritas por relações numéricas, obtidas com grelhas geométricas. Comum a todos os tratados ilustrados sobre o tema é a inserção das letras num quadrado, uma forma geométrica elementar, considerada “perfeita”. (Heitlinger, 2006, p. 34)

Felice Feliciano (1433-1480), Fra Luca Pacioli (1445-1517), Damiano da Moile, Sigismondo (ou Sigismundo) Fanti, Francesco Torniello (1490-1589), Ludovico Vicentino degli Arrighi (1475-1527), Hartmann Schedel (1440-1514), Albrecht Dürer (1471-1528), Geoffroy Tory (1480-1533), Giovanbattista Palatino e Marc’Antonio Rossi, são apenas alguns dos nomes de intelectuais humanistas naturais de Itália, Alemanha e França, que estudaram a letra versal romana e publicaram tratados e obras pedagógicas que explicam a construção geométrica e a quadratura desta letra. Alguns foram também responsáveis por fazer a transição da caligrafia para os tipos móveis de chumbo, já que a técnica inventada por Guttenberg tinha chegado a Itália por volta de 1463, e encontrado em Veneza o centro de impressão por excelência.

No desenrolar destes estudos sobre a letra versal romana, um problema surgiu: a ausência de uma letra minúscula romana que se insira nos contornos formais e estéticos do Renascimento. É bom recordar que, nesta altura, a letra minúscula em curso era a gótica de suma, a variante do tipo gótico que mais êxito atingiu nos países de línguas romances. Neste ambiente de descoberta e criação artística que caracteriza o Renascimento, era urgente e necessário alterar este panorama e criar uma letra minúscula romana que se identificasse com as actuais letras versais romanas. Este feito foi conseguido pelo francês Nicolas Jenson (1420-1480) que, depois de trabalhar como aprendiz na oficina de Guttenberg em Mainz, instalou-se em Veneza, a partir de 1468, trabalhando como gravador de punções, impressor e editor. Tendo como referência a minúscula carolina, que para os humanistas italianos se adequava melhor ao latim e ao italiano, e como influência estética a já referida Coluna de Trajano, Nicolas Jenson grava, em 1470, os punções de um novo tipo metálico de romanas: nasce assim o primeiro alfabeto misto autenticamente romano, cujo tipo se chamaria *littera antiqua*. “O grande feito tipográfico do franco-veneziano Nicolas Jenson foi a realização em chumbo de um alfabeto misto – a *littera antiqua* tipográfica. (...) As maiúsculas lapidares da *Capitalis Quadrata* foram complementadas com *minúsculas humanistas*, por sua vez derivadas da *letra carolina*.” (Heitlinger, 2006, p. 44).

A cultura humanística começou, então, a ser profundamente divulgada por toda a Itália, numa fase inicial, e progressivamente alastrada por toda a Europa Ocidental. Nicolas Jenson editou cerca de 150 livros entre 1470 e 1480. A ele seguiu-se o mestre impressor alemão Erhard Ratdolt (1442-1528), que trabalhou em Veneza entre 1475 e 1485, cujas obras mais importantes são: o *Calendario* de Monteregio, em que aparece pela primeira vez um *frontispício* (folha explicativa da obra), e os *Elementos* de Euclides (1477) onde faz uso da xilogravura e torna-se o primeiro tipógrafo a ilustrar livros com gravuras policromáticas, imprimindo a 4 cores: negro, vermelho, ouro e verde-oliva. [39] Erhardt Ratdolt foi, também, o responsável por introduzir na cultura alemã o humanismo italiano e a romana humanista, usando romanas e góticas consoante a preferência do seu público. Contudo, seria com o veneziano Aldus Manutius (1452-1515) que o livro renascentista tomaria a sua forma e estética mais sublimes. A pedido de Alberto Pio (1475-1530), príncipe de Carpi, e com o seu financiamento, Aldus criou a famosa *Imprensa Aldina* em Veneza, no ano de 1490, com o objectivo principal de fomentar os clássicos gregos. “Ao seu redor reuniu sábios e compositores gregos; tanto em sua casa como na oficina falava-se grego. Humanista entusiasta, sábio, editor e publicista, Manutius devotou-se com-

pletamente ao espírito da Grécia clássica.” (Heitlinger, 2006, p. 53). O tipógrafo bolognês Francesco Griffo foi o companheiro de Aldus e o responsável por gravar em punções a primeira versão tipográfica da *cancellaresca*, termo italiano de *chancery* (em inglês), que designa um tipo de cursiva específico e muito condensado, usado pelos copistas nos scriptoria monásticos até ao século XII. Também denominado *aldino*, este tipo era constituído por mais de 150 glifos e foi usado, pela primeira vez, na edição de *Virgílio* (1501), impressa por Aldus Manutius, um livro pequeno, económico e leve, semelhante aos livros de bolso. Outras edições da literatura clássica se seguiram, mas a obra que se tornaria o expoente máximo do livro na Renascença, também considerado o primeiro livro moderno, foi a edição aldina da obra *Hypnerotomachia poliphili* (1499) [40], composta com caracteres romanos e alguns gregos, e ilustrada com gravuras monocromáticas. Este último factor demonstra uma clara mudança na estética dos livros em relação à idade média, altura em que eram adornados com muitas ilustrações a cores e ornamentados com grandes capitulares. “A combinação de texto e imagem dão provas de um finíssimo estilo gráfico e de um invulgar sentido de harmonia e equilíbrio.” (Heitlinger, 2006, p. 53).

Entre os vários tratados e obras pedagógicas que explicam a construção geométrica da letra romana, é importante destacar-se o tratado do alemão Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung* (Instruções para tirar medida). [41] Esta obra é pioneira na ilustração técnica e arquitectónica, integrando mais de 150 xilogravuras, bons exemplos de projecção ortográfica, temas geométricos, conceitos básicos da geometria linear, plana e sólida, que constituem os fundamentos para a aplicação prática na arquitectura e nas belas-artes. Albrecht Dürer, artista multifacetado e humanista, procurou assim trazer para a zona de influência gótica, nos estados alemães, o conhecimento adquirido nas academias italianas. Tendo como público-alvo a classe conservadora alemã habituada à letra gótica, Dürer redigiu a obra em fraktur procurando, desta forma, sensibilizar esta fatia da sociedade para uma nova realidade.



24 “Também para Miguel Ângelo tudo o que sobe converge.”



25 “A nave de S. Lourenço de Brunelleschi, o espaço da perspectiva.”



26 “Harmonia na geometria e outros segredos de Leonardo.”



27 “A melancolia é o sentimento do homem a quem a perfeição sempre escapa.”



28 “Homem poderoso e aventureiro, o Colleone de Verrocchio.”

ATQ·ILIVMI
PRAETEREAT
HAEDORYM
PONTVSEIO

29 “As formas básicas da Capitalis Quadrata são o quadrado, o triângulo e o círculo.”

MEMORIAE
RVPIINATONEGRECO
MYLA 9H CHORVLE
OVIVIXITANNOS

RIMICHSEVBIGITSIBRACCHIAFORTEREMISII
AIQILIVMINTRAECIPSPRONORATHIIVENSAMNI
PRAETERIATAISVNIARCIVRISIDERANOBIS
HAI DORYMIQ·DIESSERVANDIEILVCTIVSANG
QVAMQVIB·INPATRIAMVENIOSAPERALOVORA
PONTVSHIOSIRIHERITAVCISTEMPLANIVRABYD
LIBRADIESOMNIQ·PARESVBIFECITTHORAS
HIMEDIVAMVCIATQ·VMBRISIAMDIVIDIHORBI
EXRCHIVIRHIAVROSSIRITHORDEACAMPIS
VSQ·SVBIXIRIMVMBRYMAEINIRACTABILISIA

30 “Capitalis Quadrata: em cima gravada em pedra; em baixo, escrita à mão sobre pergaminho.”



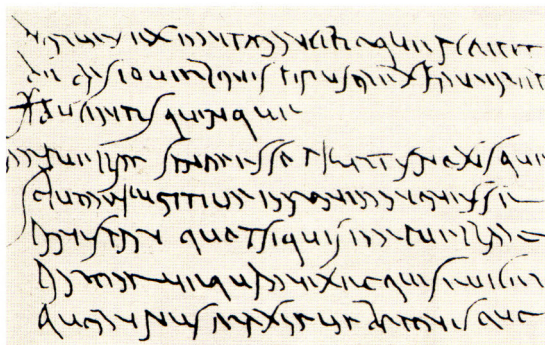
31 “Exemplo de uma fina Rustica com serfas pronunciadas. Pompeia, Itália.”



32 “A Rustica, pintada à mão sobre paredes, aplicada com pincéis largos e em cor preta ou vermelha, servia para apregoar mercadorias e serviços, fazer anúncios políticos... Foto a preto e branco de Albert Kapr, feita em Pompeia.”

AVICUMSOLENOVOTERRASINRORATIOUS·
NOCTELEVESMELIVSSTIPULAENOCTEARIDA
TONDENTUR·NOCTISLENTUSNONDEFICITV

33 Exemplo de uma Rustica.



34 “A letra cursiva romana derivou da escrita acelerada, que condensou as formas da Quadrata. Com a aposição de alongamentos, formou-se gradualmente a primeira letra minúscula.”

QVE·LIBIDINE·MORTIS·
SINE·MORSIBVS·ANIM

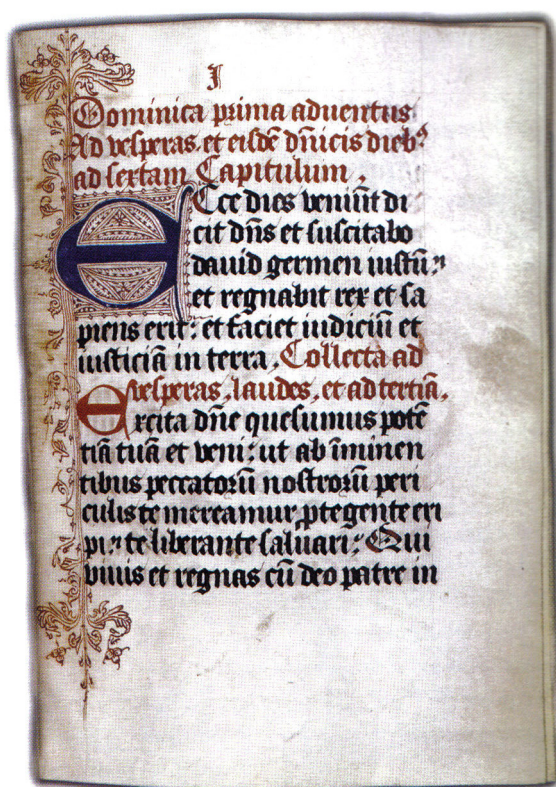
35 “Caligrafia cursiva, escrita sobre uma placa de cera, encontrada na cidade romana de Herculaneum.”



36 “Magnífico exemplo de Capitalis Monumentalis nas ruínas de Pompeia.”



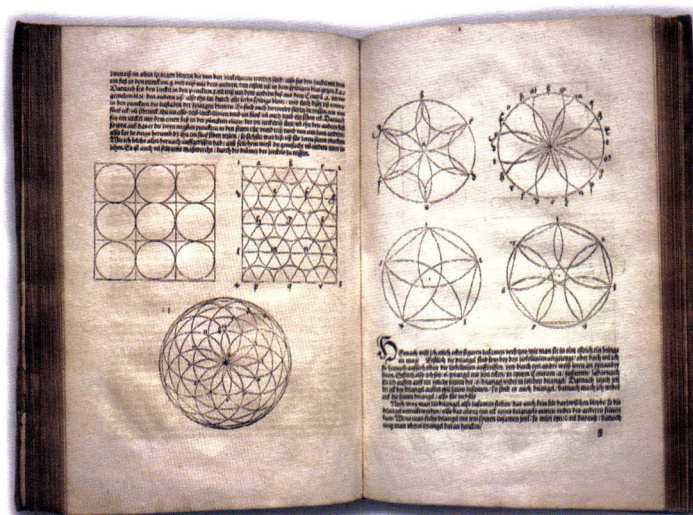
37 “Preciosa caligrafia realizada em letras unciais, adornada com borduras românicas. Este manuscrito em latim é o Evangelho segundo São Lucas. Provavelmente foi elaborado pelos monges do convento Saint-Armand, no Norte da França. Século IX.”



38 “Página de um manuscrito gótico medieval, ornado com uncias: uma capitular azul e uma inicial vermelha.”



39 “Impresso por Erhardt Ratdolt em Veneza, 1477: o tratado de Euclides sobre a geometria.”



41 Underweysung der Messung, Albrecht Dürer.



O spettacolo di incredibile acerbitate, & di crudeltate insigne, O inaudita & insolente calamitate, scena da spectare horrenda, di confiderato miserabile, di sentire formidolosa & spaueteuole, & di pensiculado aspernabile & fugienda. O me trista me, & meschina dolente, O uesenza sperancia ad questi mortali pericoli son io cusi uenuta. Heu mi che cose sono queste maledicte & furiabile: che io do: Per laquale cosa inuasa da mortale spauento, & proximata la statuta & decreta morte, incominciatea piagere, cum copiosa frequentia di lachrymaspiri, & non sonori gemitu, aspectando & cheanc

APENA POLIPHILLO HEBBE TERMINATO LA SVA NARRATIONE, CHE POLIA GLI DICE DEL SVO VEHEMENTE AMORE INTIMAMENTE SAVGIA, ET DI AMARLO MOLTO A VIDISSIMA, CVM VARIE EXEMPLIFICATIONE, ET PER MANIFESTARE IL SVO VERGENTE AFFECTO, GLI DEDE VNO PERSVAVE BASIO PER ARRA DEL SVO EXCESSIVO AMORE, ET QUELLO CHE LA VENERABILE ANTISTA RESPONDE NARRA.

QUALMENTE IO NON SO CVM QUAL REMUNERATIONE POLIPHILE AMANTISSIMO MIO, SI NON CUM SINCERA FIDE, & cum uerace & ardente amore & cum dolere & eximia pietate alla crudele iniuria illata consuamente fu ppendo di ricompensare. Cum aqua uiciffi tudine, & no cum misore peccate remunerata delle Hyades Dicio che non meno me commoue & prouoca la tua honesta petitione, che la prefrenza tua per me languesciente. Di hora in hora succellina, & mento di quella iudicando fencia fallo compertissimo hauendo effere lo effecto. Non altramente cruciolo apprendomi che Hektor interempto per la uolabile puluere tracto, Cum discorsi grandi di fumido sangue, & cum la flaua cafarie cruentata, & cum la facia obblinita & puluervilenta dinanti gli occhi lachrymiferi della dolente & dilectissima Andromeda. O core mio. O loto bene mio. O sperancia dolor, Effendole il tuo cruciato & costato core attrillato per mia ferocia di animo introuerso, Seruo, diro & impetoso, & di errore decepto fi protracto di tempo amaricato. Trahebdo la nogliosa uita in incessabili fletti & pianti. Et nel presente pieno & illuato nauicemente di tribuloso infinto di amore ad gli mei lachryma bonidi occhi rappresentato. Et di uolere seguire la granditate del nobile & digno animo tuo, & di excellentia di amore feruolamente ornato. Hualche hora non trouerai forda & inane audientia. Et dicio in paucula horula uolrai ponere modo, & salubre fine agli tui dolori. Che effendo licente domellicato uno ceco disio dagli mei edaci occhi del core mio, nel primissimo petto, Ancora io non mettroio imune uacua, anzi partecipe uola cōmunicco cum gli tui mali. Per laquale cosa, non intendo di ripartir: la uita mia che iace nel tuo arbitrio & uolere. Et la florida mia & silafai fanciullecta, agli tui ardenti desiderii, & gratiosi uoti de ferire. Et non ufando gia quello che per auanti io ragiono uolmente douea, potra facilmente incorrere nelle inuitabile del mio Signore Cupidine. Doue cum omni

40 “Os admiráveis caracteres romanos de Francesco Griffo. Uma belíssima página da obra Hypnerotomachia Poliphili, talvez o primeiro livro moderno, composto com caracteres romanos (e em parte gregos), ilustrado com xilografuras a preto e branco, saído do prelo de Aldus Manutius em 1499. “

3. Da Europa Gótica à Europa Romana

O excelente trabalho conseguido em Veneza teve de imediato eco em Paris e a cultura humanista italiana adquiriu a elegância e a perfeição próprias dos franceses. Quando chegou a França, no início do século XVI, a *littera antiqua* passou a chamar-se *romain* e substituiu a letra gótica nos textos franceses. Esta passagem da forma gótica para a forma romana é compreensível, de acordo com Philipp Bertheau: “Em Francês, apesar das consoantes permanecerem no final de sílabas e palavras, estas não se pronunciam, com o qual as terminações das sílabas soam vocálicas; portanto, a adopção do tipo romano é compreensível.” (Bertheau, 2001, p. 54-5, tradução livre). Antoine Augereau, gravador de punções, tipógrafo e impressor em Paris, foi um dos principais responsáveis pela eliminação dos caracteres góticos das oficinas de Paris, imprimindo os seus textos exclusivamente em *romain*. Assim, o primeiro texto francês impresso nesta letra, data de 1519, foi mandado imprimir pelo editor Galliot Du Pré na oficina do mestre tipógrafo Pierre Vidoue e intitula-se *Généalogies faictz et gestes des Saints Pères Papes*.

Vários foram os tipógrafos e mestres franceses que se renderam aos contornos estéticos da letra humanista italiana, entre os quais se destacam “Claude Garamond, Henri e Robert Estienne, Simon de Colines, Geoffroy Tory e Jean de Tournes” (Heitlinger, 2006, p. 75). Claude Garamond (1490-1561) tem uma importância acrescida, pois foi pioneiro na especialização em desenho de tipos de metal, fazendo disso a sua profissão e vendendo as suas matrizes a outros impressores.^[42] Tendo como principais influências Aldus Manutius (1449/50-1515), Francesco Griffo e o seu mestre Antoine Augereau, Garamond destacou-se pela sua insistência na clareza do desenho, na qualidade da composição, no equilíbrio do texto na página e na qualidade da encadernação, factores que tornavam as suas obras verdadeiras peças de luxo. Impressas em francês, latim e grego, estas obras de cariz religioso e teor humanista, encontravam na classe alta francesa o seu público principal. Contudo, o seu feito tipográfico reside no facto de ter conseguido aperfeiçoar, em termos estéticos, a letra romana impressa, com o aperfeiçoamento dos respectivos tipos de metal. “Embora dentro da estética veneziana, as letras de Garamond brilham nos olhos dos especialistas pela perfeição técnica; uma técnica que ainda não era tão elaborada e exacta nos trabalhos tipográficos de Griffo e Jenson.” (Heitlinger, 2006, p. 75). Assim, a sua primeira letra romana data de 1530 e foi usada para a impressão de *Paraphasis in Elegantiarum Libros Laurentii Vallæ Erasmus*. Garamond também trabalhou como editor entre 1545 e 1546, sendo que o seu primeiro trabalho neste campo foi a obra *Pia et religiosa Meditatio*, de David Chambellan.

A popularidade e o reconhecimento estético da *romain* de Garamond teve, em alguns tipógrafos e impressores franceses e alemães, o seu principal testemunho. O francês Christophe Plantin (1514-1589), célebre impressor contemporâneo de Garamond, fundou em Antuérpia (1570) a sua oficina de impressão onde funcionavam continuamente 22 prelos e comprou as matrizes a Claude Garamond e a outros peritos franceses, precisamente para assegurar a melhor qualidade tipográfica possível. Também Jakob Sabon, um fundidor de tipos em Frankfurt, adquiriu punções deste tipo. No mesmo seguimento surge o fundidor de tipos Konrad Berner, da Fundação *EgenolffBerner* de Frankfurt am Main, que em 1592 publicou um catálogo de espécimens dos tipos de Garamond, estando na posse de sete séries das suas *romains*. No role de tipógrafos que seguiram os passos de Garamond, cabe aqui destacar dois em especial: Robert Granjon (1513-1590) e o suíço Jean Jannon (1580-1658), que influenciados pela perfeição estética que Garamond imprimia no seu trabalho, gravaram romanas muito semelhantes às dele.

Em suma, o trabalho e a destreza técnica dos mestres tipógrafos franceses, responsáveis por aperfeiçoar a romana vinda de Itália, marcou uma viragem histórica na cultura tipográfica francesa, provando a influência que o Renascimento teve neste país que, se bem se recorda, ainda à pouco tempo atrás estava mergulhado

nas profundezas da cultura gótica. A este respeito, é oportuno trazer para o estudo as palavras de Douglas Crawford McMurtrie (1888-1944), proferidas na sua obra de referência *O Livro*, e relativas a esta época em concreto:

Os impressores de Paris que, com o apoio do de François I, fizeram dos primeiros sessenta anos do século XVI a época áurea da tipografia (francesa), eram eruditos e artistas; neles encontramos a expressão do ideal da Renascença. Escreveram livros, imprimiram-nos e editaram os clássicos que saíram dos seus prelos. Na Idade de Ouro, a arte do livro foi também tipicamente renascentista. Em flagrante contraste com o vigor, a variedade e a ingenuidade do livro francês quatrocentista, o livro da Época Áurea ostentava casta simplicidade, sobriedade clássica e requinte de estilo tipicamente renascentista. Os organizadores e tipógrafos destes livros não andavam a copiar os estilos de outros, mas estavam a abrir novos caminhos e a estabelecer estilos de rara beleza e encanto, que inspiraram os melhores impressores dos últimos trezentos anos. (Heitlinger, 2006, p. 75).

Tendo conseguido atingir um patamar de perfeição técnica e estética, a *romain* foi inspiração para os desenvolvimentos tipográficos que se lhe seguiram noutros países da Europa. Contudo, as características que os franceses lhe imprimiram não foram continuadas, e a letra romana assumiu outras facetas. “Quando os tipos de *Garamond*, *Granjon* e *Jannon* se espalharam pela Europa, a letra perdeu algo da sua austera fineza francesa. Deixou de ser menos filigrana, tornou-se mais robusta, cheia e reforçada, mais versátil.” (Heitlinger, 2006, p. 87). Estas mudanças de gosto reflectem a crise religiosa que a Europa estava a passar em finais do século XVI e inícios do século XVII. Depois de uma época de descoberta de outros povos e culturas, a oriente e a ocidente, em que se conheceu o modo de viver asceta e indígena, em que se descobriu um mundo completamente novo e diferente onde os valores cristãos não tinham lugar, os europeus questionam-se a si mesmos, reflectem sobre os progressos materiais alcançados e a relação destes com a vida moral.

Efectivamente, a degeneração dos costumes e a subversão dos valores cristãos aparece como situação dramática de culpas perante o ascetismo de hindus e budistas, espanto dos viajantes, tanto quanto face à pureza indígena de povos americanos. A sociedade europeia tem razões para sofrer a angústia de muitas dúvidas. (Reis, 1994, p. 277).

Neste ambiente de inquietude, a Cristandade está fragilizada. Para este facto, em muito contribuiu também a Reforma religiosa de Lutero, na Alemanha, precursor do Protestantismo, dividindo em duas partes a ortodoxia: os fiéis católicos e os fiéis protestantes, assunto que se analisará mais à frente. Este emergir de uma nova ordem religiosa, que progressivamente foi conquistando príncipes e reis, trouxe naturalmente muita instabilidade que não se restringia somente à liberdade de culto, mas incluía também rivalidades dinásticas, territoriais e comerciais. Neste contexto era de esperar um conflito entre povos, e ele surge com a famosa Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), que não se resume a uma guerra em concreto, mas a várias e sucessivas pequenas guerras que aconteceram durante esse período. “A repressão e ferocidade atingem extremos sanguinários porque, de facto, o ódio entre católicos e protestantes era mais forte que o desequilíbrio político que opunha as Nações ao Império.” (Reis, 1994, p. 277). No geral, estas guerras travaram-se entre o Sacro Império Romano-Germânico, católico e dominado pela dinastia dos *Habsburgos* que governavam a Áustria, e um amplo conjunto de cidades e principais alemães protestantes. De início, os protestantes tiveram o apoio das principais potências anticatólicas, como a Suécia e os Países Baixos, e os católicos contaram com a preciosa ajuda da França, que não trazia interesses religiosos mas o objectivo principal de diminuir a força da dinastia dos *Habsburgos*. Acabando por envolver outros países, como a Dinamarca, a Espanha e os estados Italianos, a guerra terminou com a assinatura de alguns tratados, conhecidos como *Paz de Vestfália*, nas cidades alemãs de Münster e Osnabrück. Estes tratados tiveram uma importância extraor-

dinária na história europeia, sendo apontados frequentemente como um marco na diplomacia moderna, uma vez que deram início ao sistema moderno do Estado-Nação onde, pela primeira vez, se reconheceu a soberania de cada um dos Estados envolvidos. Depois de uma série de conflitos, surgiu a noção de uma necessidade de paz duradoura que seria alcançada com um equilíbrio de poder. Outras consequências destes tratados residem na formação das Repúblicas da Holanda e da Suíça, e na fragmentação da Alemanha em 350 estados quase independentes do Imperador, atrasando a unificação num único Estado, questão que perduraria até ao séc. XIX. De facto, a Alemanha foi a única que saiu derrotada, devastada e arruinada destas guerras, já que os principais campos de batalha foram as suas cidades e os seus principados, estimando-se uma perda de 20% da população durante a guerra, sendo que em algumas regiões essa percentagem aumentou para 50%, pois vilas inteiras foram destruídas. Foi considerada uma guerra devastadora e uma das mais ferozes da História Europeia, causando sérios problemas económicos e demográficos na Europa Central. Uma última observação que se tira destes tratados reside na erradicação da ideia de que o Sacro Império Romano pudesse dominar secularmente o Mundo Cristão por completo.

Depois deste ambiente de fragilidade religiosa vivido pelos fiéis católicos e como resposta à reforma luterana, a Igreja Católica com centro em Roma surge renovada, completamente restabelecida, de novo encontrada na sua fé e em toda a sua plenitude. É neste contexto que, em finais do século XVI, surge em Itália, na cidade de Roma, um novo movimento artístico: o *Barroco*, que se expandiu inicialmente pelos países católicos do Sul da Europa, e depois pela Áustria e pela Alemanha, que não abandonaram a Religião Católica. Este movimento expressionista tinha como objectivo principal uma acção psicológica sobre as pessoas, recorrendo a situações extremas, sejam elas produzidas pela abundância ou pela simplicidade. “Arte expressionista, extremada: E. W. Hesse fala da ‘estética barroca de exageração e surpresa, inventada para assombrar o público’.” (Maravall, 1981, pp. 424-432). Durante muito tempo, o termo “barroco”, teve um sentido pejorativo, como indicado no dicionário da Academia francesa: “Barroco, bizarro, em sentido físico como em sentido moral” (Daniel-Rops, 1969, pp. 489-495). Hoje, essa ideia está invertida e este movimento é visto por alguns autores como “uma forma característica da civilização ocidental, outros uma constante mesmo do espírito humano” (Daniel-Rops, 1969, pp. 489-495). Inicialmente considerada uma degeneração da arte do Renascimento, logo se percebeu a sua total oposição, e, segundo os rigorosos cânones do Alto Renascimento, aparece como uma arte menos perfeita.

O barroco, como forma de arte, define-se pela exuberância, um certo maneirismo, procura do efeito, gosto das matérias ricas, decorações marcadamente pomposas, e também por uma insistência às vezes pouco moderada em exprimir, em toda a sua violência, sentimentos como aspectos de paixão. (Daniel-Rops, 1969, pp. 489-495).

Na arquitectura, os edifícios transformam-se em enormes cenários, sendo a fachada o palco principal, perdendo a rigidez anterior para se encher de curvas e contracurvas. Como oposição ao protestantismo, que detesta as imagens, as ornamentações nas igrejas e o luxo, as Igrejas Católicas cobrem-se de estátuas de santos e santas, enchem-se de ouro, mármore e porfírios. Maria, a Imaculada, é posta em mais evidência sobre os altares; os anjos, elemento marcadamente barroco, são materializados na pedra ou na tela em sintonia com a teologia.^[43] Na escultura, verifica-se uma ruptura com o equilíbrio clássico renascentista, procurando-se um movimento total através de atitudes forçadas e gestos dramáticos.^[44] Na pintura, procurou-se imprimir a realidade tanto quanto possível, através da utilização da perspectiva e da luz (claro-escuro). Também na música e na literatura se verificou uma transformação ao gosto do barroco – todas as formas de arte se associaram para glorificar Deus e a sua Igreja.

A arte da letra escrita também seguiu o caminho das outras e é neste contexto

que se retoma o assunto da expansão da tipografia francesa. Depois do apogeu francês com a *romain*, a letra romana encontra novos centros de inovação, desta vez nos Países Baixos, que começaram por adquirir matrizes a Garamond e a outros gravadores franceses. Christophe Plantin, de que se falou à pouco, estabelecido em Antuérpia, ficou famoso pela impressão da *Bíblia Régia* encomendada por Filipe II de Espanha, em 1572, e pela publicação de missais e livros de música. Da mesma forma, a família Elzevier, de origem judaica, foi responsável pela impressão de magníficas obras com um leque temático vastíssimo: desde temas científicos, a literatura clássica e contemporânea, história, arquitectura e desenho, entre outros. Christoffel van Dijck (1601-1669), tipógrafo alemão estabelecido em Amsterdão, fez uma interpretação da romana francesa aumentando-lhe significativamente a altura-x, modificando as serifas e reforçando os caracteres, à qual resultou uma letra mais robusta que a de Garamond.^[45] Os Elzevier fizeram uso desta letra que ficou conhecida na Europa como letra Elzevier, e na Grã-Bretanha e na América como *Old Style*. Neste contexto, e como reflexo da influência barroca nesta zona da Europa, as obras holandesas adquiriram um carácter próprio, sendo frequentemente adornadas com decorações, borduras e *fleurons*, assim como ilustrações gravadas, tornando-se verdadeiras peças preciosas e luxuosas que iam conquistando prestígio e chamando a atenção dos países estrangeiros.

Nesta altura, um dos principais importadores dos tipos holandeses eram os ingleses, que ainda não tinham definido os seus próprios padrões tipográficos. No entanto, a realidade inglesa mudaria por completo com o advento de dois novos tipógrafos, cujo trabalho marcaria a evolução da tipografia romana nos séculos XVII e XVIII: são eles William Caslon I (1692-1766) e John Baskerville (1706-1775). Antes de se abordar o trabalho desenvolvido por estes dois tipógrafos ingleses, é necessário contextualizar-se a realidade inglesa desta altura, que viu no mercado livreiro grandes transformações. “Pelos fins do século XVII, a leitura de material literário, intelectual, científico e comercial torna-se uma actividade vital para as classes altas e médias. O livro é um factor comercial de primeira ordem, a tipografia industrializa-se.” (Heitlinger, 2006, p. 89). É neste contexto que surgem dois novos meios de comunicação como hoje se conhecem: o jornal e a revista. A actual revista semanal, também chamada de *magazine*, teve o seu início em Inglaterra, em 1709. Também o actual jornal diário, frequentemente chamado de *newspaper*, teve origem em Inglaterra, em 1730, contudo confinava-se só a anúncios de compra e venda. A indústria da comunicação escrita desenvolveu-se substancialmente e em 1785 aparece o jornal *The Daily Universal Register*, editado por John Walter (1785-1803), que em 1788 passa a chamar-se *The Times*.

É neste fervilhar de acontecimentos marcantes que se encaixam os dois tipógrafos ingleses referenciados à pouco. William Caslon I, nascido em Worcestershire, iniciou a sua actividade como gravador de espingardas e de *toolmaker*, dedicando-se mais tarde ao ofício de gravador e fornecedor de punções para os encadernadores de livros. Sendo um bom homem de negócios e um artista de talento, em 1720 monta a sua fundição perto da Oxford University Press, com a ajuda financeira de dois impressores. Em 1722 aparecem os primeiros tipos de Caslon, uma interpretação das romanas francesa e holandesa, de desenho muito simples e de fácil leitura.^[46] Rapidamente estes tipos se popularizaram no Reino Unido e nas colónias americanas, e a *Caslon Letter-Foundry* tornara-se a principal fundição de tipos londrina, exportando o seu produto em ambos os continentes: europeu e americano. Morrendo em 1766, Caslon deixara três descendentes, William Caslon II, III e IV, que dariam continuidade à tradição dos tipos funcionais. John Baskerville, nascido em Worcester, tem um temperamento e um percurso diferente do de Caslon: inicia a sua carreira em 1723 como professor de caligrafia e gravador de lápides, passando em 1740 a dirigir um negócio de lacas e vernizes em Birmingham, negócio esse que o tornou rico, e como *hobby*, em 1750, inicia um role de experiências no campo da fabricação de papel, passando pelas tintas, fundição de tipos e impressão. Estas experiências culminaram com o desenho do seu primeiro tipo, em 1754, sendo os

punções gravados pelo artesão John Handy, e com a sua primeira composição e impressão – *Bucolica*, de Virgílio. John tinha a ambição de superar os tipos de Caslon, contudo a sua pouca experiência materializou um tipo muito semelhante ao deste último, conseguindo, no entanto, imprimir-lhe um ar mais leve, de formas mais largas e redondas, com um carácter funcional e prático. A grande inovação de John está na paginação e na obsessão pela qualidade do seu trabalho. “Baskerville usava nos seus *layouts* espaços entre linhas bem abertos e páginas com margens extremamente generosas.” (Heitlinger, 2006, p. 92). Nas suas impressões usava *Whatman paper*, um novo tipo de papel feito por si próprio, que proporcionava uma melhor superfície de impressão, assim como tintas de impressão também da sua autoria. Resultavam obras extremamente caras, com uma qualidade impressionante, exalando uma simplicidade e sobriedade claramente direccionadas a um público de elite.^[47] A respeito do seu trabalho enquanto tipógrafo, John Baskerville escreveu: “Sendo desde jovem admirador da beleza das Letras, quis intensamente contribuir para aperfeiçoá-las. Concebi noções de como formá-las com maior exactidão, e ousei produzir um jogo de Tipos seguindo a minha concepção das suas autênticas proporções.” (Heitlinger, 2006, p. 93). Em 1758 é nomeado impressor oficial da Universidade de Cambridge e em 1763 publica a sua obra-mestra tipográfica, a que viria a ser a mais famosa *Bíblia* Inglesa. O pouco uso de elementos decorativos nas suas obras foi, também, um factor de inovação em Inglaterra, já que a ornamentação fazia parte do layout do livro desta época. Todos estes pormenores contribuíram para uma nova abordagem ao desenho de livros, realçando a clareza, a sobriedade e a simplicidade, factores que se tornariam referência e inspiração para os mestres tipógrafos que se seguiram, tanto em solo britânico como no restante continente europeu.

Ao mesmo tempo que a tipografia inglesa se afirmava no panorama europeu, um novo movimento artístico tomava forma em França, no século XVII, sob as rédeas de Luís XIV e a sua monarquia absoluta: o *Neoclassicismo*, como o próprio nome indica, um novo classicismo, também apelidado pelos franceses de *Estilo de Luís XIV*. Não sendo alheios ao *Barroco*, os franceses, contudo, não se deixaram levar pelos seus exageros desmedidos, tomando uma atitude razoável:

Sem dúvida, o génio francês, mais razoável, logo suspeitou dos perigos insidiosos que a arte barroca trazia em si, e a sua fê, mais comedida, desconfiou. Porque neste estilo tão sedutor existem ameaças secretas. A da sensualidade é muito evidente. A expressão dos sentimentos atinge uma tal violência que roça pela morbidez. (Daniel-Rops, 1969, pp. 489-495).

Fruto de uma ligação íntima ao Renascimento Italiano que se verificou no século XVI e alimentado pelo humanismo francês, o Neoclassicismo procurava um novo retorno aos valores clássicos, gregos e romanos, como aconteceu com o Renascimento. No entanto, este repetir da história não teve os mesmos efeitos, pois o contexto social, político e económico em que se origina é diferente do contexto Italiano do século XV. Contudo, o espírito de mudança é o mesmo: verifica-se o nascimento de uma nova filosofia de vida – o Iluminismo/ Positivismo –, que defendia a libertação do Homem de todos os preconceitos e a adopção do pensamento racional. Acreditava-se que com a Razão era possível o progresso para a liberdade e a felicidade do Homem, com base no desenvolvimento técnico e científico, na libertação dos povos e na renovação das mentalidades. Estes valores contestam o absolutismo político e o obscurantismo religioso, e estão na base do liberalismo que emergiu com a Revolução Francesa. Sob o lema “liberdade, igualdade e fraternidade”, os franceses pretendiam o fim da sociedade de ordens e o nascimento de uma sociedade de classes, aclamavam que todo o Homem é naturalmente livre e tem os mesmos direitos. É neste contexto que é formulada e divulgada a primeira Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, onde se defende, entre outras coisas, o direito à liberdade, à propriedade, à igualdade jurídica e à resistência à opressão. Estes princípios são a base do pensamento moderno e abriram caminho

para a revolução que se seguiu: a Revolução Industrial, iniciada no século XVIII em Inglaterra.

É neste clima de mudança que surge uma nova interpretação da letra romana que, mais tarde, ficaria conhecida como o *tipo francês* usado nas publicações francesas. Nascendo numa família com uma larga tradição na impressão, edição e fundição de tipos – a família *Didot* – Firmin Didot (1764-1836) criou, em 1784, a primeira romana neoclássica, usando-a na impressão da obra *Gerusalemme Liberata*, de Tasso.^[48] Influenciado pelo trabalho desenvolvido por Nicolas Jenson, William Caslon I e John Baskerville, desenvolveu uma romana que se distingue das anteriores pelos traços e remates muito finos, em contraste com hastes grossas. Uma romana muito elegante e de construção geométrica, com um carácter austero, imperial e uma boa legibilidade. Esta foi conseguida, também, devido ao papel que fora inventado por John Baskerville em Inglaterra, um papel que pelas suas características permitia um melhor resultado técnico e estético. O trabalho de Firmin Didot tem, portanto, um base sólida criada pelas cinco gerações da dinastia Didot, que marcaram a qualidade da tipografia francesa e que foram responsáveis por muitos avanços tecnológicos em todo o processo de impressão. François Didot (1699-1757), iniciando a sua carreira como livreiro em Paris, foi o fundador da oficina tipográfica, comprando-a a uma viúva de nome *Simon*. O seu filho mais velho, François-Ambroise Didot (1730-1801), trabalhando também como livreiro, iniciou a sua carreira como tipógrafo e impressor na oficina de seu pai em 1757, sendo responsável por grandes avanços tecnológicos, dos quais se destacam: a criação de uma nova unidade de medida em 1757 – o “ponto tipográfico” –, que perdurou até hoje; o aperfeiçoamento do prelo, que originou um aumento da produtividade; a construção de uma prensa de um só movimento, por volta de 1780; a substituição do material utilizado, a madeira, por outros mais fortes, como o ferro, o mármore e o cobre; a introdução de uma platina que, por sua vez, aumentou a rapidez de impressão; e a introdução de um novo tipo de papel – o *papier vélin* –, mandado fabricar por si na Oficina Johannot, em Annonay. No final da sua carreira, François tinha uma fundição e uma fábrica de papel, retirando-se do negócio em 1789. Firmin Didot (1764-1836), segundo filho de François-Ambroise Didot, dirigiu a fundição do pai a partir de 1789, e foi o responsável por aperfeiçoar ainda mais a qualidade dos caracteres: pôs em prática o sistema de pontos inventado pelo seu pai; inventou um novo tipo romano, referido anteriormente como o primeiro tipo neoclássico; em 1797, depois de várias experiências, inventou a *estereotipia*, uma técnica que permite, de forma fácil e económica, a conservação das formas tipográficas; numa fase posterior, conseguiu fechar a cadeia de produção tipográfica, completando a sua fábrica com a produção mecânica de papel. Firmin Didot também era um cobiçado bibliófilo, possuindo uma biblioteca enorme, dispersa em 1811. Pierre Didot (1761-1853), o filho mais velho de François-Ambroise Didot, assumiu o negócio da família na década de 1790, instalando a imprensa no Louvre, onde imprimiu edições de grande qualidade ilustradas pelos melhores artistas da época, das quais se destacam: Virgílio (1798); Horácio (1799); e Racine (1801). Saiu do negócio em 1841. Por fim, Jules Didot (1794-1871), filho de Pierre Didot, assumiu o negócio em 1822, transferindo a imprensa e a fundição para Bruxelas, no ano de 1830, para a vender ao governo belga que a iria constituir *Imprimerie Royale*. Quando voltou para Paris, montou uma nova oficina de imprensa, mas esta não fez história como a anterior, fechando logo em 1838. Três bons exemplos da aplicação das fontes *Didot* em livros e da tradição desta família na tipografia e na concepção de livros, são mostrados nas figuras 49 a 51.^[49-51]

O sucesso do tipo de Firmin Didot chegou pouco depois a Itália, onde se encontrava um tipógrafo chamado Giambattista Bodoni (1740-1813), que nessa altura já tinha um interessante currículo. Aprendendo o ofício de tipógrafo e de gravador de tipos na oficina do pai, com 18 anos viaja para Roma onde começa a trabalhar como gravador de punções e vinhetas, passando posteriormente a compositor numa editora poliglota, desenvolvendo, assim, o gosto por idiomas e culturas

estrangeiras. As suas primeiras obras são um missal e um *Alfabeto Tibetano* do Padre Giorgi, impressos em 1762. Bodoni começa a desenhar os seus tipos, tendo como principal referência o tipo do francês Firmin Didot. A sua letra é muito semelhante à de Didot no contraste entre traços muito grossos e muito finos, contudo, assume-se mais robusta e dura. O seu trabalho só obteve reconhecimento dos seus contemporâneos quando, em 1767, é convidado a dirigir a imprensa do grão-duque Ferdinando di Parma e tem oportunidade de dar a conhecer o seu trabalho através da impressão de obras com os seus próprios tipos. No ano de 1771, edita a sua primeira obra tipográfica, *Fregi e Majuscole*, e um vasto número de manuais técnicos que espalha por toda a Europa para dar a conhecer a sua Oficina Tipográfica. A partir de 1790, Bodoni inicia a exploração de uma oficina particular, a convite do grão-duque de Parma, imprimindo várias edições de clássicos gregos, romanos e italianos, sendo que estas edições já levavam o seu selo identificativo: *Parmæ Typis Bodonianis*. Mas a sua obra-mestra, a que foi sendo preparada ao longo de 50 anos e publicada em dois volumes, contabilizando 543 páginas no total, foi o *Manuale Tipografico*, publicado em 1818, já depois da sua morte, pela sua esposa Margherita Dall'Aglio, que acabou também de o compor. “Este ‘Manuale’ tornou-se um dos mais eminentes monumentos da tipografia. (...) obra plena das mais variadas formas de letras, e ao mesmo tempo legado estético do impressor de Parma. O ‘Manuale Tipografico’ é o virtuoso portfolio do *Rei dos Tipógrafos*.” (Heitlinger, 2006, p. 106). Neste trabalho estão contidos 169 cortes do alfabeto latino, entre outros, como o cirílico, o aramaico, o grego, o hebraico, o árabe, o tibetano e o turco, e mais de mil formas de ornamentação.^[52] É oportuno descrever-se na íntegra parte da introdução que Bodoni faz a este trabalho, sendo visível a paixão que sempre dedicou a esta arte:

Aqui entrego os frutos do esforço e do trabalho de muitos anos, tempo que empenhei com prazer e amor na minha arte, que é o resultado acabado da mais bela, mais útil invenção da Humanidade: a escrita. A sua forma mais excelente é a arte da tipografia, que nos dá muitos exemplares do mesmo texto, quando urge garantir incondicionalmente a plena semelhança, e muito especialmente quando se trata de um livro que merece vir à luz dos olhos dos nossos descendentes em forma clara e bem legível. (Heitlinger, 2006, p. 106).

Por apresentarem muitas semelhanças e marcarem um estilo próprio, os tipos de Didot e de Bodoni foram apelidados pelos franceses de *didones*, ficando a ser conhecidos como os *tipos neoclássicos*, claros na sua estrutura e elegantes na sua estética.

Depois do apogeu das letras classicistas de Didot e Bodoni, a letra romana vê-se perante uma série de novas experiências, protagonizadas pelos artistas gráficos durante o século XIX. Estas experiências deram origem a dois novos estilos tipográficos: as letras de *serifa grossa* (ou *egípcias*) e as *grotescas* (ou *sem serifas*). Heitlinger (2006) aponta os pintores de tabuletas, muito vulgares em Inglaterra nesta altura, como os responsáveis pelos primeiros desenhos destes estilos, já que neste país usavam-se muito estas tabuletas para identificação de tabernas e albergues. “Terá surgido da mão dos pintores de tabuletas e adquiriu notório êxito na Inglaterra, país onde eram muito usadas tabuletas para *pubs* (tabernas) e *inns* (albergues).” (Heitlinger, 2006, p. 120). Com o objectivo de aumentar a legibilidade e a facilidade de leitura, uma vez que estas tabuletas eram vistas a uma certa distância, estes artistas rectificaram as elegantes letras clássicas de Bodoni e de Didot, alargando-lhes os traços e alterando-lhes as serifas, por vezes eliminando-as por completo. A concorrência comercial obrigava os comerciantes a munirem-se de todas as formas possíveis para chamar a atenção do cliente e certamente a letra escrita tinha aqui um papel fundamental. “As ‘serifas-grossas’ são letras cem por cento vocacionadas para a publicidade. A sua missão é impactar, chamar a atenção do consumidor – se necessário, em altos brados!” (Heitlinger, 2006, p. 121).^[53-56]

Inglaterra era, nesta altura, o país que se dedicava mais à impressão e que, sobretudo, beneficiava do facto de ser o centro da Revolução Industrial. Em 1811,

o alemão Friedrich König (1774-1833), estabelecido em Londres, inventou a prensa mecânica que reduziu para três as operações inerentes à impressão: colocação do papel; colocação da tábua de entintagem e impressão; finalização com o papel impresso. Outros melhoramentos foram introduzidos nas máquinas de impressão que, com o apuramento tecnológico, foram ficando cada vez mais eficientes e rápidas. Em 1814, a *Doppelmaschine*, uma máquina de dois cilindros, também da autoria de König, imprimia 1100 exemplares por hora. É possível aperceber-se do desenvolvimento económico e social que estas invenções provocaram. Não foi por acaso que, nesta altura, verificou-se uma explosão do número de jornais diários disponíveis no mercado e da publicidade comercial feita através de cartazes de rua e folhetos de propaganda. Estavam criadas as condições para um desenvolvimento mais significativo dos meios de comunicação visual.

A B C D E F G
H I L M N O P
Q Q_u R S T V Y
X W Æ Œ a b c d
e f g h i j l m n o p q r
s t u v x y z à á æ ã ð
è é ð ð ð ð ð ð ð ð ð
ſ ſ t u & ❧

42 “Antiqua renascentista francesa. Claude Garamond, 1544.”



43 “Em Santa Clara do Porto barroco, um estado de excitação e turbulência.”



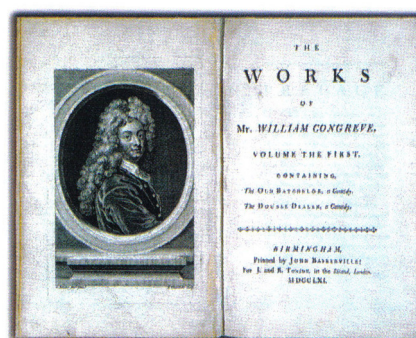
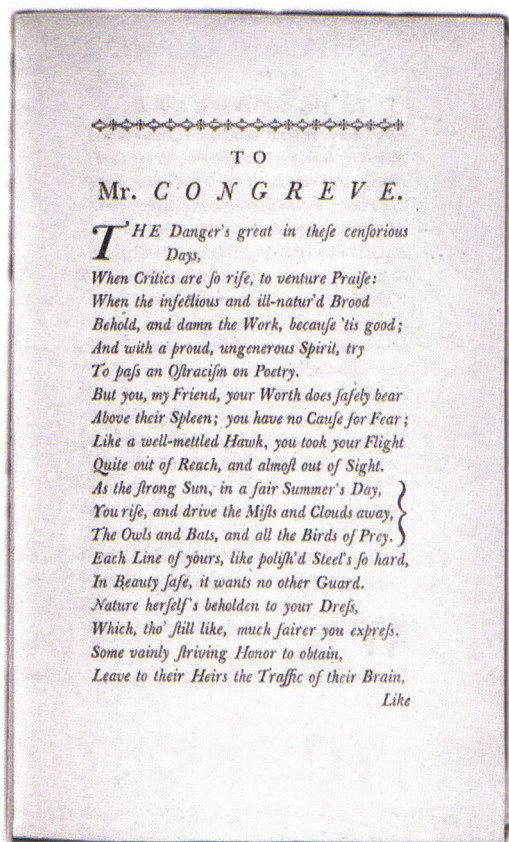
44 “Foi a mais doce carícia da alma por Deus.”

Quod quisque in ano est, sci
unt. Sciunt Id qui in Aurum
Rex reginæ dixerit : Sciunt
quod Juno; Neque & futura
in Æ ABCDEFGHIKLMN
OPRSTVWXUY Δ Ϡ ϡ *

45 “As Romanas de van Dijk, com a altura-x já mais alta que a de Garamond. Mostruário da época.”

ABCDEFGHIJ	aAbBcCeEfFgG
KLMNOPQRS	<i>ABCDEFGHIJ</i>
TUVWXYZ&	<i>KLMNOPQR</i>
1234567890?	<i>STUVWXYZ</i>
abcdefghijklm	€ 1234567890!;?
nopqrstuvwxyz	<i>aæbcdefffghijklmno</i>
<i>opqrstuvwxyz.</i>	<i>pqrsßsttuuvvwxyz</i>

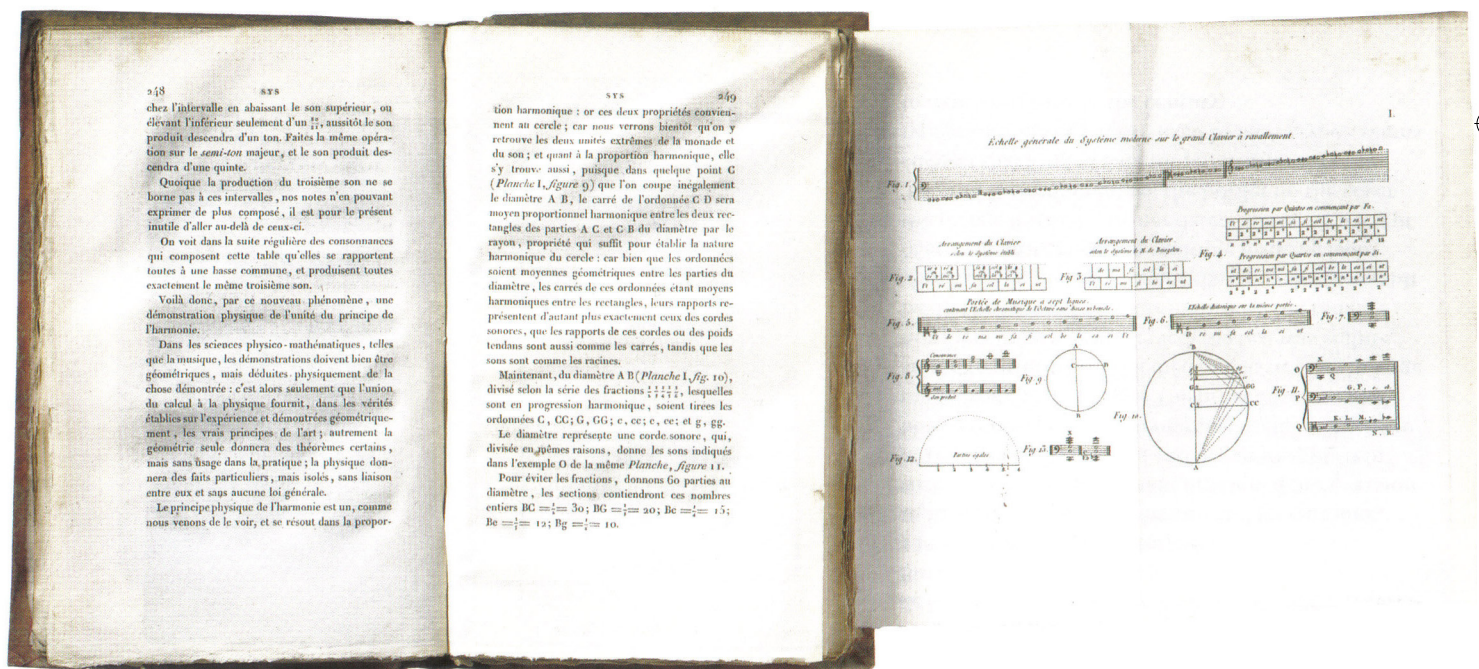
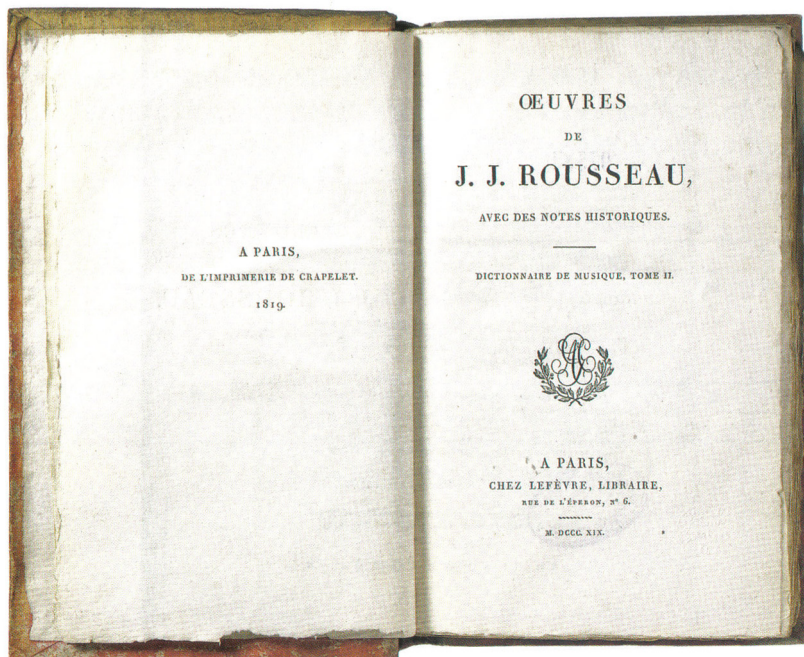
46 “Coluna da esquerda: Da autoria de Edward Benguiat, a Caslon 224 Bk Bt (1983), Book e Italic, apresenta forte contraste na grossura das hastes e exibe alguns maneirismos exagerados. A Adobe Caslon Pro, na coluna da direita, exibe menos contraste e um desenho mais sóbrio, mais próximo do padrão histórico.”



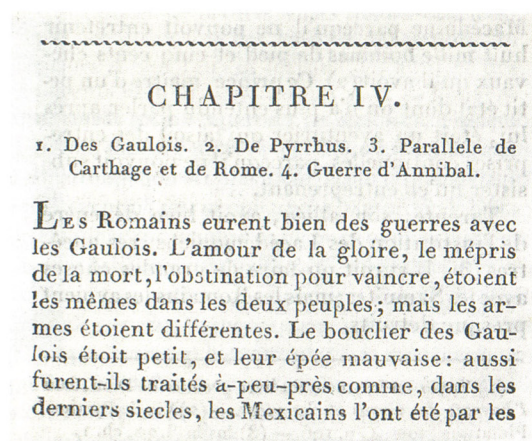
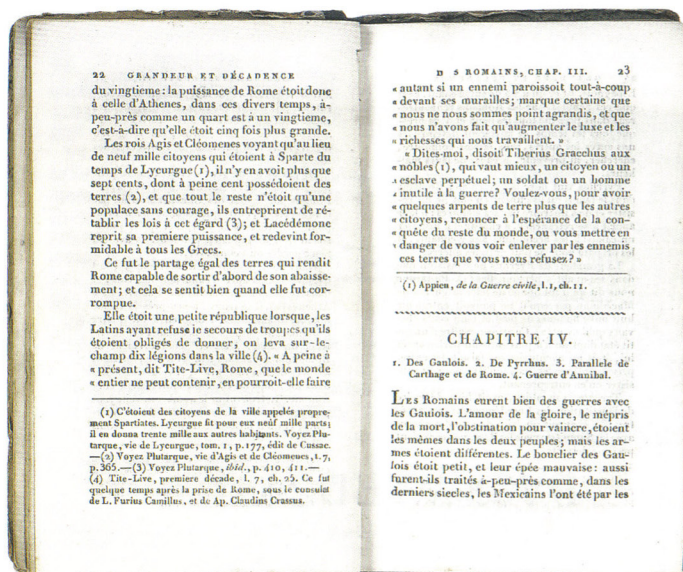
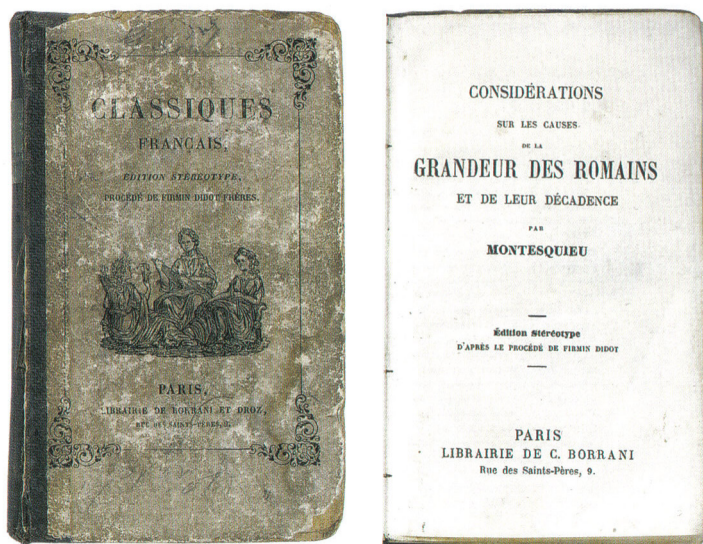
47 “William Congreve’s Collected Works, impressos em Birmingham por John Baskerville.”

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

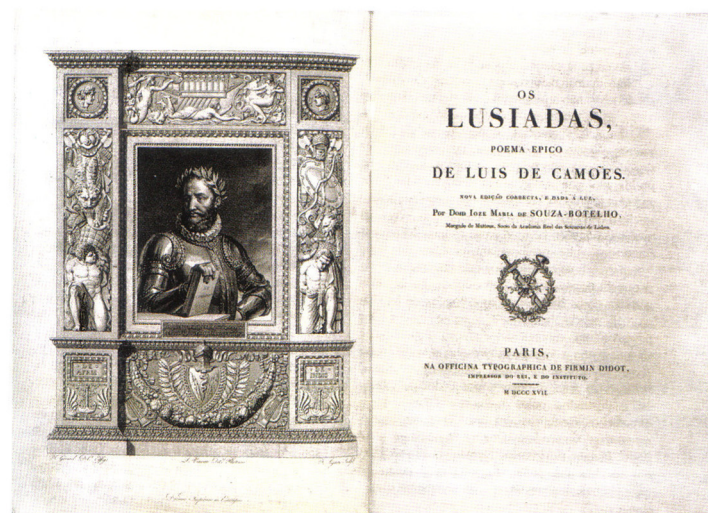
48 Didot, 1784.



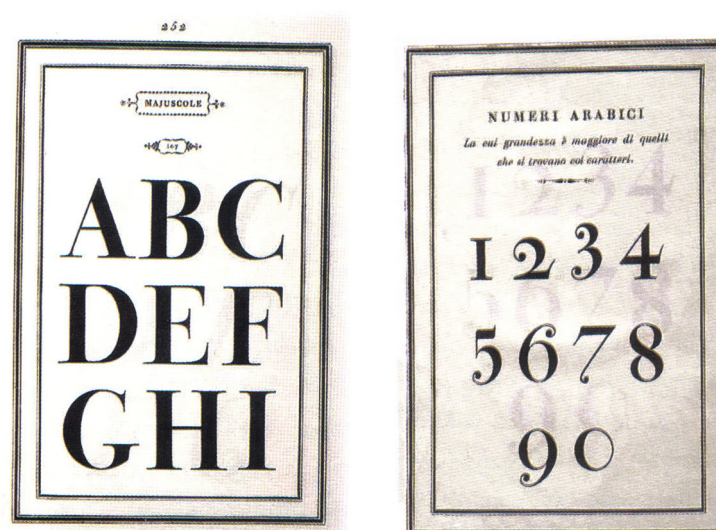
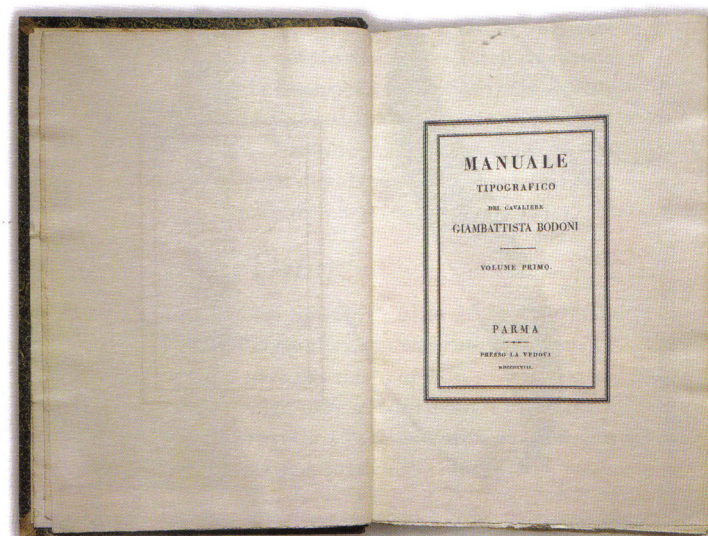
49 J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, vol.2, Paris: Lefèvre, 1819. (212x130mm).



50 Charles Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris: Borrani, (sem data). (140x85mm).



51 “Os *Lusíadas* impressos em 1817 na Oficina Didot em Paris: a primeira edição moderna do poeta quinhentista.”



52 Algumas páginas do *Manuale Tipografico* de Bodoni, mostrando letras versais romanas e algarismos árabes.



53 “Uma ‘Egyptian’ em uso no país onde teve a sua origem histórica: tabuleta de um talho rural, na Inglaterra.”

Emperor, Jr

Sired by Norfolk Htro (an imported horse), by Prince of Wales, by Prince Albert; dam thoroughbred mare by Costrel, dam by the Cossack, out of a brown mare by Lamcost, out of Queen Mab, by Waraby Baylock.

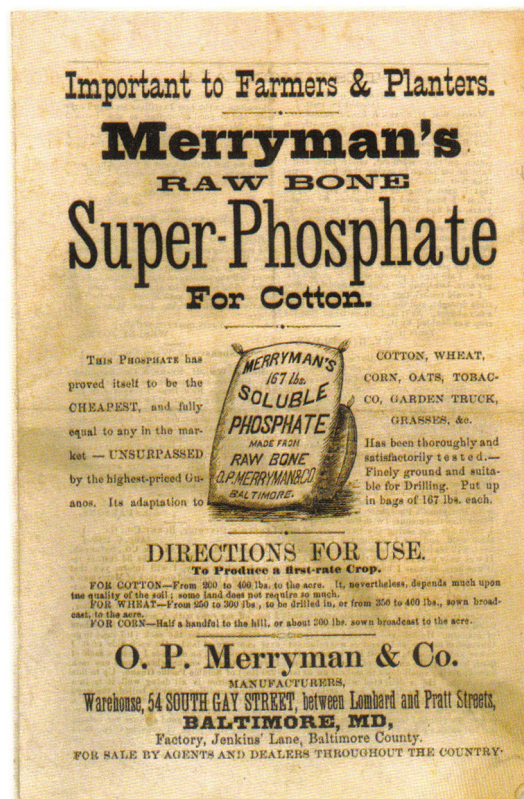
Dam Bernie, sired by Carl, (formerly owned by Judge Alexander Rives), by EMPEROR, a Cleveland bay purchased from the stud of Napoleon by W. C. Rives, then American minister to France, dam of Carl, Joan by Balie Peyton; Granddam, Sallie Champ, who was by Mountaineer, he by Peacemaker, out of a Knowsly mare. Peacemaker was by imported Diomed, who was the sire of Sir Archie, he of Timoleon, he of Boston, &c. Dam of Bernie, a Rattler mare, a very fine animal raised by R. D. Simms, who was noted for his fine horses, but I have not been able to get her pedigree.

EMPEROR, JR., is a rich dark bay, seven years old, standing full sixteen hands high on remarkably good black legs, with handsome head and neck, fine shoulders, strong loins and long quarters; good free action and remarkably good temper. It is believed he is the best type for general farm purposes.

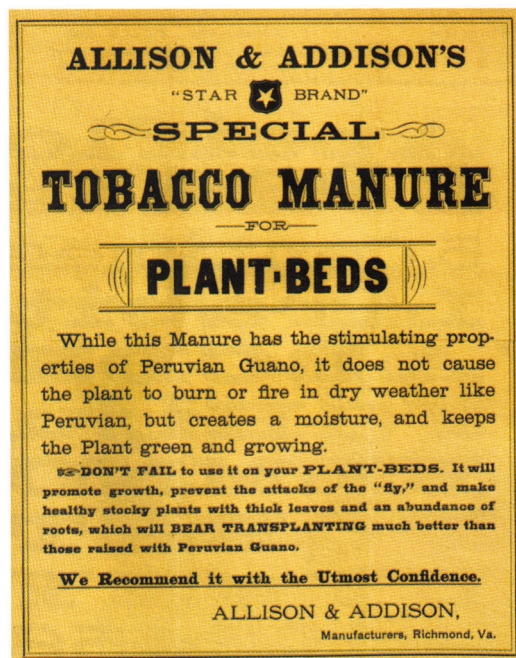
J. RICHARD WINGFIELD.

Charlottesville Chronicle Steam Book and Job Printing Establishment, Cor. Main and Court Streets, Charlottesville, Va.

54 Folheto publicitário, com origem nos EUA., impresso entre 1880 e 1890.



55 Folheto publicitário *Merryman's Raw Bone Super-Phosphate*, publicado nos EUA por volta de 1870, vendendo adubo para plantas de algodão.



56 Anúncio da Allison&Addison, vendendo adubo para plantas de tabaco.



Capítulo 3

A gótica frente à romana
(séc. XVI ao XX)

1. Martinho Lutero e o Protestantismo alemão

O estudo da letra de serifa grossa e das grotescas, convida a reflectir na evolução que as formas de letra romana assumiram desde o Renascimento Italiano até aos finais do século XIX. Da mesma forma, verifica-se uma evolução significativa das formas de letra gótica, desde o período carolíngio até à reforma alemã dos séculos XV e XVI. É precisamente neste tempo histórico relativo ao ambiente alemão, que se pretende retomar o estudo da letra gótica.

Como se viu anteriormente, em finais do século XV e inícios do século XVI, a fraktur era o tipo de letra mais utilizado nos textos alemães e o que gozava de popularidade entre os círculos cultos alemães, sem se descurar, contudo, a schwabacher que ainda não tinha desaparecido por completo. A renovação da forma de letra gótica, nesta altura específica, é apenas um dos factores que integram algumas reformas que os estados alemães tinham em curso. Uma delas prende-se, por exemplo, com o próprio idioma alemão, que desde os tempos de Carlos Magno até aos do imperador Maximiliano I, sofreu grandes alterações estruturais. Do *antigo alto alemão*, constituído por vogais e consoantes de forma mais ou menos equilibrada, passa-se para o chamado *alemão médio alto*, muito abundante em consoantes. “(...) o alemão médio alto desenvolveu-se a partir da linguagem silábica latino-romana e deu como resultado um idioma de vocábulos rico em consoantes” (Yvonne, 2001, p. 82, tradução livre). Da mesma forma, Phillip Bertheau (2001) explica que a sílaba raiz tem muita força neste idioma, pelo que as sílabas que lhe antecedem e que lhe seguem têm muito pouca força e vão-se perdendo, sendo que este processo tem continuação no século XX. “Posto que, no geral, as consoantes permanecem, o resultado é uma única vogal que em miúdo está rodeada até sete, oito ou inclusive nove consoantes.” (Bertheau, 2001, p. 54, tradução livre). No entanto, a reforma que mais significado adquiriu no ambiente alemão foi a religiosa, que se analisará com relativo pormenor nas próximas linhas.

As relações de repugnância entre os estados alemães e Itália, que tiveram início no século X, nos tempos do imperador Otão I e de seus sucessores, e que até então estavam camufladas, chegaram a um ponto culminante sob os comandos do ex-monge *Martinho Lutero* (1483-1546). Ao mesmo tempo que o Humanismo Italiano e a Igreja Católica iam consolidando a sua influência nos vários países do sul da Europa, Martinho Lutero trabalhava com a intenção de formar uma nova igreja, livre dos preconceitos da Igreja Católica e mais próxima do povo. “Ao rejeitar o dogma de que Roma devia dominar o mundo por vontade de Deus, Lutero tentava libertar a consciência dos crentes da servidão e o povo da exploração do papado.” (Bertheau, 2001, p. 48, tradução livre). Era sua intenção diminuir os intermediários, constituídos por clérigos e sacerdotes, que a Igreja Católica possuía e reformar o catolicismo. Nesta sua missão de renovação espiritual, Lutero tinha o objectivo de falar a todas as classes sociais e a todos os povos dos estados alemães, sem excepção. Para isso, iniciou o importante trabalho de tradução da Bíblia latina para o alemão vernáculo, na qual incluiu expressões de dialectos diferentes, adoptando, assim, uma linguagem mais expressiva e sucinta; introduziu a “Missa alemã”, na língua alemã, para a qual teve de traduzir do latim hinos de igreja antigos; ele próprio compôs novas peças corais e consolidou as bases da música eclesiástica protestante; por fim, fundou várias escolas de leitura e de escrita nos estados alemães. A juntar ao idioma alemão, Lutero utilizou conscientemente a schwabacher e a fraktur na sua tradução da Bíblia, em 1522, assim como em todos os seus documentos escritos, sem excepção. [57, 58] Esta decisão é, segundo alguns autores, uma forma clara de marcar uma posição oposta à Igreja Católica e à Bíblia latina e, portanto, mais um factor de auxílio na exteriorização desta nova ideologia. “Se Lutero preferiu o tipo gótico para imprimir os seus polémicos escritos e a Bíblia, fê-lo pensando no povo, que associaria o tipo romano com a Igreja Católica e o papismo que odiavam.” (Bertheau, 2001, p. 49, tradução livre). Heitlinger vai mais longe ao apresentar a

explicação do editor alemão Hans Lufft nas notas de edição de uma Bíblia alemã impressa em 1534, onde, por sinal, constam algumas iniciais romanas. “Nas notas de edição, Hans Lufft explica que os parágrafos iniciados com letra romana, falam do Mal; os que têm a Fraktur, têm a ver com o Bem.” (Heitlinger, 2006, p. 170). [59] Ainda na mesma linha de pensamento, Heitlinger mostra até que ponto foi a luta de Lutero: “A fórmula que ele cunhou – Alemão = Protestante = Bom = Fraktur – implicava, por contraste, a antifórmula: Latino = Papista = Mau = Letra romana.” (Heitlinger, 2006, p. 170). Na óptica destes testemunhos e no seio da cultura alemã, a letra escrita começou a ser usada para distinguir o Bem do Mal, sendo que o Bem dizia respeito ao Protestantismo e à fraktur, e o Mal ao Catolicismo e à romana. Enric Tormo fala no início de uma batalha ideológica assente na letra escrita. “Pela primeira vez, o campo de batalha entre duas correntes religiosas situa-se no poder da letra escrita, ou melhor dizendo, na capacidade de difusão das ideias através do texto.” (Tormo, 2001, p. 14, tradução livre). O autor continua adiantando que esta realidade originou, de imediato, uma nova legislação que obrigava à identificação do editor dos livros na capa das obras – é o surgimento do chamado *pé de imprensa*.

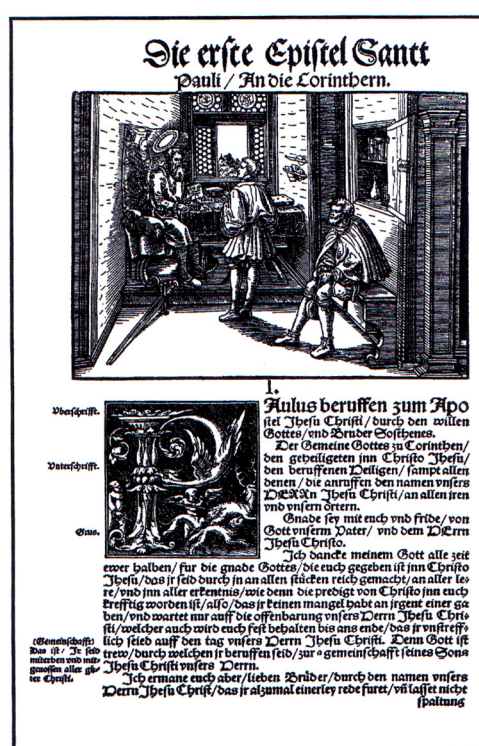
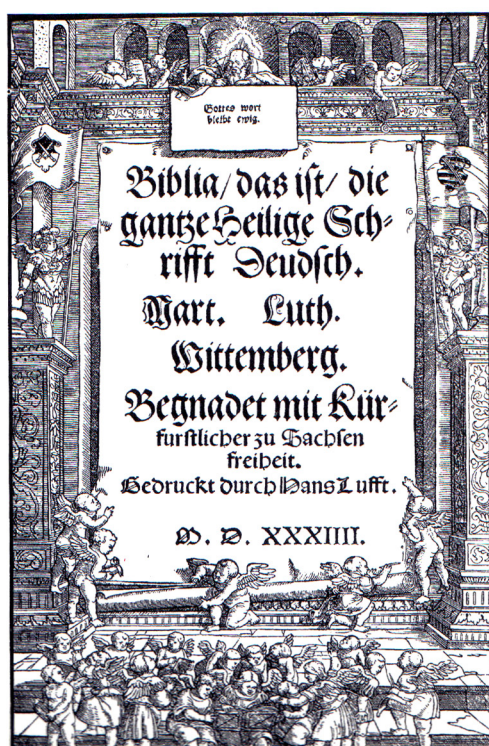
Esta realidade foi captada de imediato pelos poderes contrareformistas. Estes, graças à legislação, asseguravam-se que o maior prejudicado pela publicação de obras heréticas não seria o autor do texto, mas sim o editor. Não podemos duvidar que a inapelável necessidade da aparição do “pé de imprensa” na capa das obras é consequência de tal marco jurídico. (Tormo, 2001, p. 14, tradução livre).

A doutrina de Lutero foi bem aceite entre o povo alemão e significou, na óptica religiosa, a união de todos os povos dos diferentes estados alemães para formar a nova nação alemã. Doravante, o povo alemão sentir-se-ia uma verdadeira comunidade, partilhando valores e princípios comuns baseados na religião Protestante. “A Bíblia alemã de Lutero representou também o começo de uma lenta fusão dos pequenos estados germanófonos, como Württemberg e Baviera, para formar a nova nação alemã.” (Willberg, 2001, p. 70, tradução livre). No entanto, a Religião Católica não desapareceu dos estados alemães, verificando-se o início da coexistência de duas correntes religiosas diferentes, tanto na Alemanha como em vários países da Europa Ocidental. A conjugação Protestantismo = Fraktur foi de imediato assimilada pelo vizinho Italiano, que logo apelidou esta letra de “Escrita Alemã” – *deutsche Schrift*. “Esta expressão apareceu pela primeira vez no fim do século XV na Itália do Norte: lettera tedesca.” (Heitlinger, 2006, p.168). Da mesma forma, os alemães apelidaram a letra romana de “Antiqua”, a *romana latina* identificada com o Catolicismo.

Nos anos seguintes, verificou-se que este sentimento de forte identificação que o povo alemão sentia pela fraktur, cujo sucesso tinha já sobreposto de uma forma geral a schwabacher, extravasou para outras áreas sociais, como a literatura, a cultura e a política. Já não se tratava de uma questão religiosa, mas da representação de uma nação em tudo o que lhe é inerente. Com um desenvolvimento significativo encontrava-se, também, a letra romana, que crescia em popularidade na Europa com a assimilação da cultura humanística italiana. Portanto, por volta do século XVI, está-se perante a expansão de duas formas de letra distintas, a romana e a gótica de fractura (ou fraktur), que seriam os tipos utilizados daí em diante na Europa Ocidental, incluindo a própria Alemanha, que não eliminou por completo a letra romana. Esta ficaria reservada para os textos científicos, que tinham um carácter universal, enquanto a gótica de fractura seria usada nos textos literários, mais reservados ao público interno.

A escrita dual (o emprego simultâneo da letra gótica e da romana) foi uma prática habitual durante os séculos que se seguiram à invenção da imprensa, especialmente na Alemanha. Por exemplo, os impressores de muitos dos estados alemães compunham os textos mais literários de gótica de fractura, enquanto que os textos científicos apareciam em romana. (Willberg, 2001, p. 70, free translation).

Com o Barroco, as formas da gótica de fractura sofreram alterações significativas, distinguindo-se pelas suas hastes curvas de elefante (*elefantenrüsselen*) e pelos seus cumes esféricos, de que é exemplo a fonte *Breitkopf Fraktur*, desenhada em 1750 por J. G. I. Breitkopf.^[60] No ponto alto deste movimento artístico, a fractura tornou-se excessivamente ornamentada, em particular as maiúsculas, resultando uma letra cujo estilo sufocava a mensagem. “Neste período de poder absolutista, institucionalizou-se o uso frequente de grandes iniciais como elemento decorativo ou identificador, assim como a maiusculação dos nomes como regra ortográfica.” (Yvonne, 2001, p. 85, tradução livre).^[61]



57 “Primeira edição da tradução completa da Bíblia de Lutero, Wittenberg 1534. Composta de schwabacher; títulos e destaques em gótica de fractura.”

Der Psalter.

h geworffen aus Nut
u bist mein Gott von
itterleib an.

erne von mir / Denn
he / Denn es ist hie kein

haben mich vmbgeben
n haben mich vmbtrun-

sperten sie auff wider
in brüllender vnd reis-

schütt wie wasser / Alle
me haben sich zurtren-

itz ist in meinem Lebe-

solgen Wachs.

ind vertrockent / wie

e / Vnd meine Zunge

nem gaumen / vnd du

des Todes Staub.

aben mich vmbgeben /

sen Rotte hat sich vmb

ht / Sie haben meine

Füsse durchgraben.

meine Beme zelen / Sie

n vnd sehen ire lust an

ine Kleider vnter sich /

n das Los vmb mein

XX sey nicht ferne /

rcke eile mir zu helfen.

Seele vom Schwert /

ame von den Hunden.

dem Rachen des Lews

tte mich von den Ein-

n Namen predigen mei-

rn / Ich wil dich in der

amen.

EXXn die jr in fürch-

in aller same Jacob /

schewe sich aller same

nicht veracht noch ver-

is elend des Armen /

idlig fur jm nicht ver-

da er zu jm schrey / h-

reisen in der grossen Ge-

vil meine Gelübde be-

ten / die in fürchten.

sollen essen / das sie sat

werden /

werden / Vnd die nach dem HEX
XX fragen / werden in preisen /
Ewer Hertz sol ewiglich leben.

Es werde gedacht aller Welt ende /
das sie sich zum HEXXXI bekehren
Vnd fur jm anbeten alle Geschlech-
te der Heyden.

Denn der HEXX hat ein Reich /
Vnd er herrschet vnter den Hey-
den.

Alle fetten auff Erden werden essen
vnd anbeten / Fur jm werden knie
beugen / alle die im Staube ligen /
Vnd die so kömlich leben.

EX wird einen Samen haben der jm
dient / Vom HEXXXI wird man
verkündigen zu Kinds Kind.

Sie werden komen vnd seine Gerech-
tigkeit predigen / Dem Volck das
geborn wird / Das Ets thut.

(Setzen)
Das sind die
Reichen vnd
Grossen. Die
im Staube ligen
sind die Armen
vnd geringen.
Die vbel vnd
kömlich le-
ben / oder vnn-
tob berecht
sind. Alle sol-
ten sie Chri-
stum anbeten.

XXIII.

Ein Psalm Dauids.



EX HEXX ist mein Jesai. 40.

Hirte / Mir wird Jere. 23.

nichts mangeln. Ezech. 34.

Er werdet mich auff ei- Johan. 10.

ner grünen Auen / 1. Pet. 2.

Vnd fureet mich zum fasschen Wa-

sser.

Er erquicket meine Seele / er fureet
mich auff rechter Strasse / Vmb
seines Namens willen.

Vnd ob ich schon wandert im fin-
stern Tal / fürchte ich kein Vnglück /
Denn du bist bey mir / Dein Ste-
cken vnd Stab trösten mich.

Du bereitest fur mir einen Tisch ge-
gen meine Feinde / Du salbest mein
Heubt mit öle / Vnd schenkest mir
vol ein.

Gutes vnd Barmherzigkeit werden
mir folgen mein leben lang / Vnd
werde bleiben im Hause des HEX
XXI jmerdar.

XXIII.

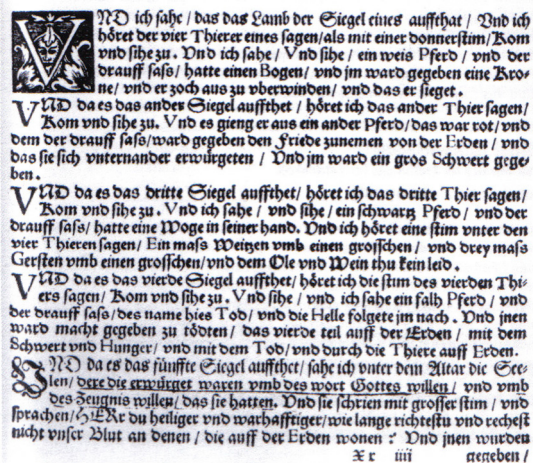
Ein Psalm Dauids.



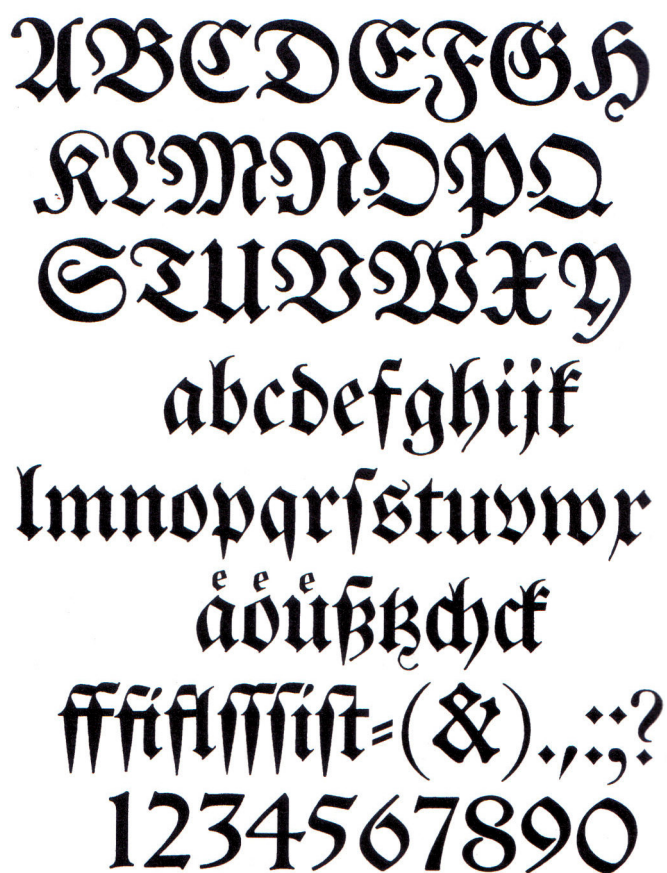
Je Erde ist des HEX. 1. Cor. 10.

XX / vnd was drin-
nen ist / Der Erdbor-
den / vnd was drauff
wonet.

Denn



59 Bíblia impressa em 1534, com parágrafos compostos com uma inicial fraktur ou com uma romana.



60 Breiskopf Fraktur, J.G.I. Breiskopf (Leipzig) 1750.



61 “Paul Franck, ‘Initial G’, da obra Schatzkammer allerhand Versalien, Nürnberg, 1601 (xilografura).”

2. Os tipos góticos no Romantismo alemão

No seguimento do Barroco, surge o *Romantismo* (1780-1850), um movimento literário, ideológico e artístico que contradiz em tudo o Neoclassicismo exportado pelos franceses. O Romantismo valorizou o sentimento em detrimento da razão, o subjectivo em detrimento do objectivo, o aspecto psicológico em detrimento do físico, o dinâmico em detrimento do estático, as diagonais em detrimento das horizontais e das verticais, a expressão individual e espontânea em detrimento do academismo rigoroso e regrado. Esta elevação de valores opostos aos estabelecidos pelo Neoclassicismo, encontra paralelo em Inglaterra, no contexto da Revolução Industrial e de todas as significativas transformações sociais e económicas que dela resultaram. A partir da primeira metade do século XVIII, os ingleses e, posteriormente, todos os europeus, assistiram a um aumento considerável da população, a um grande avanço tecnológico dos transportes e das máquinas a vapor, a um aumento do ritmo de produção nas fábricas pela eficiência dos métodos de produção, a uma massificação dos bens de consumo e ao início do capitalismo económico, a uma submissão do homem à máquina. É neste contexto que surgem, em Inglaterra, duas vozes que chamam as atenções para o lado inverso. John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), foram os teóricos do movimento estético *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) e defendiam a produção artesanal assente na criação e na concepção individual, na originalidade e no bom gosto. Segundo eles, os artistas deviam rejeitar a produção industrial e os seus materiais, aproximarem-se da Natureza, da fauna e da flora, e tê-la como principal fonte de inspiração. Este movimento, *Arts and Crafts*, foi relevante historicamente e fonte de inspiração para os artistas românticos, na medida em que partilha dos mesmos valores do Romantismo, que não possui um estilo propriamente dito, mas vai buscar influências à Idade Média: neo-gótico, neo-românico, neo-manuelino, neo-árabe, neo-muçulmano, em suma, um reviver dos estilos do passado. O Romantismo tinha como objectivos principais provocar encantamento, estimular a imaginação e os sentimentos, transmitir ideias e motivar o estado de espírito das pessoas. O indivíduo romântico é um indivíduo isolado, individualista, sonhador, inconformista, sofredor e emotivo. Fruto das revoluções liberais e da revolta popular, o Romantismo procura no povo novos heróis de carne e osso, que serão os protagonistas das várias manifestações artísticas.

No seio da cultura alemã dos séculos XVIII e inícios do XIX, este movimento assumiu-se como a principal filosofia pela qual o povo alemão se orientava. Johann Gottfried Herder (1744-1803), um ministro luterano e administrador eclesiástico de Weimar, foi o responsável pela criação e expansão da *Teoria Social do Orgânico* que, em conjunto com a *Metáfora Espiritual do Cristal*, se converteram em símbolos de uma nação emergente. Fundador do nacionalismo cultural e do romantismo alemão, defendia que “a qualidade inerente a uma comunidade orgânica era a capacidade de adaptar a sua forma às circunstâncias.” (Mirsky, 2001, p. 22, tradução livre). Tendo como referência o botânico, fazia comparações entre a idade do homem e a das plantas. Na diversidade da Natureza, Herder via a diversidade do homem enquanto membro de uma comunidade multifacetada. É neste conceito que se insere a polaridade tipográfica alemã baseada na letra gótica, de natureza popular, e na letra romana, mais simples e de cariz mecânico. “O património romântico das orgânicas letras góticas associou-se com a noção gótica do infinito, enquanto que o classicismo francês dos tipos ‘artificiais’ de Didot associavam-se com a ideia grega do finito.” (Mirsky, 2001, p. 22, tradução livre). É neste contexto que entra a metáfora espiritual do cristal, cujas qualidades luminosas e geométricas transcendem esta polaridade, mas não a sintetiza. “O cristal considerava-se ‘celestial’ e eternamente imutável, algo que transcendia inclusive os ciclos da história.” (Mirsky, 2001, p. 22, tradução livre). A própria literatura romântica alemã, da qual se destaca o famoso escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), retratava estas teorias. Para este escritor, a forma exterior das letras de fractura estão intimamente ligadas à metáfo-

ra espiritual do cristal, “pois uma página com esta letra simbolizava a forma interna e a luz refratada do cristal.” (Mirsky, 2001, p. 26, tradução livre). Na sua obra *The Spiral Tendency in Vegetation* (A tendência espiral do mundo vegetal), Goethe faz uma analogia entre o espiral da natureza e a tendência gótica de quebrar a curva mediante a cristalização. “Desde o ponto de vista neoclássico de Goethe, uma forma seguiria uma trajetória espiral, fora de controlo, a não ser que se interpusesse uma vertical, de modo que ambas as linhas ficassem vinculadas permanentemente.” (Mirsky, 2001, p. 26, tradução livre). Na mesma linha de pensamento, é importante destacar-se a pessoa que melhor representou a pintura romântica alemã: Caspar David Friedrich (1774-1840), foi pintor, desenhista, gravurista, escultor e um grande paisagista. Sendo que na sua obra é recorrente encontrar-se as ruínas e as árvores, temas característicos do período romântico, verifica-se, contudo, algumas influências da composição clássica nas suas pinturas. “(...) do mesmo modo que os tipos romanos tinham influído na impressão alemã, a composição clássica também afetou a pintura romântica. De facto, Caspar David Friedrich, um romântico quintessencialista, utilizava a estrutura geométrica para glorificar a arquitectura orgânica.” (Mirsky, 2001, p. 24, tradução livre). Uma obra sua que exemplifica esta citação data de 1817 e chama-se *Cemitério do convento na neve*.^[62] Lawrence explica que, nesta obra, “os carvalhos representavam a encarnação ideal do orgânico, cobriam a processão e protegiam as ruínas, como se estas fossem uma extensão da natureza.” (Mirsky, 2001, p. 25, tradução livre). O mesmo autor faz referência à obra de Jacob Grimm (1785-1863), *Teutonic Mythology* (Mitologia alemã), em que este descreve que “um bosque de carvalhos constitui um lugar sagrado; um carvalho morto, de resto, considerava-se um símbolo pagão da morte heróica.” (Mirsky, 2001, p. 25, tradução livre). Para concluir, também é referenciado o autor Regin Prange, que no seu ensaio *The Romantic Spirit in German Art* (O Espírito Romântico na Arte Alemã), faz uma alusão à forma como Friedrich Schlegel descreve a catedral de Colónia, “que se percebe como uma floresta distante, convertida numa cristalização monstruosa ao observá-la mais de perto.” (Mirsky, 2001, p. 25, tradução livre). Mirsky conclui dizendo que Schlegel visualizava no cristal “uma ausência de interior e de exterior reais” (Mirsky, 2001, p. 25, tradução livre), que tinham um equivalente nas ruínas da paisagem de Friedrich.

Com as invasões Napoleónicas, a ocupação do território germânico pelos franceses e a influência cultural de França – o Neoclassicismo e a Ilustração –, Christopher Burke é da opinião que a letra gótica ficou fragilizada em relação à romana. “O neoclassicismo e o êxito internacional dos tipos romanos modernos em finais do séc. XVIII ameaçaram a supremacia do gótico na Alemanha.” (Burke, 2000, p. 74, tradução livre). Hans Peter Willberg, por sua vez, aponta as invasões francesas como as responsáveis pelo crescente sentimento nacional entre os alemães, com ligação visual à gótica de fractura.

(...) em paralelo com o aumento da tensão política entre os estados alemães e o seu poderoso vizinho francês, crescia o sentimento nacional entre os alemães que se manifestava através da eleição do tipo: a gótica de fractura. Antes das guerras napoleónicas não existia nenhum sentimento nacional alemão estendido e este originou-se como consequência das pressões externas. (Willberg, 2001, p.70-1, tradução livre).

O sentimento de identificação dos alemães com a gótica de fractura estava, nesta altura, num ponto elevado. Contudo, a convergência cultural estava longe de ser alcançada. Há autores que defendem que, desde a reforma Luterana, o dilema “gótica ou romana” percorreu as conversas entre a classe culta alemã. “Desde aquele momento, o povo alemão gozou de uma amena cultura do debate, assim como de dois sistemas de escrita: a gótica e a romana.” (Yvonne, 2001, p. 84, tradução livre). Outros assinalam o nascimento do tipo romano como o marco principal do início desta discussão: “Desde 1470, quando o impressor veneziano Nicolás Jenson criou o primeiro tipo autenticamente romano, se arrastou o dilema entre a letra gótica e

a romana.” (Bain & Shaw, 2001, p. 30, tradução livre). É exemplo o testemunho do filósofo, escritor e matemático alemão Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), que dizia que “quando lia um livro alemão impresso em letras romanas, era como se tivesse que traduzi-lo para entendê-lo.” (Burke, 2000, p. 74, tradução livre). Da mesma forma é conhecido o testemunho do nobre, diplomata e político prussiano Otto von Bismarck (1815-1898), numa carta de 1882 a um autor alemão:

Otto von Bismarck declarava com grande ênfase que lhe custava muito mais ler uma página composta em caracteres romanos do que dedicaria à mesma página em letras góticas. Escrever a língua alemã com letras «latinas» – continuava – era um anacronismo tão patente como compôr um texto francês ou inglês com escrita «germânica». (Burke, 2000, p. 74, tradução livre).

Alguns editores e impressores alemães também se envolveram nesta discussão, como é exemplo Johann Friedrich Unger, pessoa que trabalhou na edição e impressão de muitas novelas de Johann Goethe. Para este alemão existia uma relação cerrada entre a gótica de *fractura* e a língua alemã, interpelando-se sobre a integridade da literatura alemã quando composta em letra romana. “por que é que nós, os alemães, deveríamos renunciar à nossa originalidade? para fazer o favor aos estrangeiros que aprendem o nosso idioma? há alguma nação que faça o mesmo por nós?” (Mirsky, 2001, p. 24, tradução livre). Contudo, Christopher Burke contradiz este autor, apontando uma visão diferente dos gostos de Johann Unger: “o impressor, Johann Friedrich Unger, um defensor das romanas, comprou em 1790 os direitos em exclusivo da distribuição da romana de Didot para a Alemanha.” (Burke, 2000, p. 78, tradução livre). É provável que entre alguns impressores alemães, não tenham existido certezas quanto à melhor forma de letra a adoptar. Neste ambiente de disputa entre a romana e a gótica, Johann Friedrich Unger inicia um trabalho ambicioso: formar um novo estilo de letra que abrace os dois extremos. Foi neste contexto que surgiu a *Unger-Fraktur*, em 1793, o primeiro tipo híbrido alemão. [63-65] Na opinião de Yvonne, foi o primeiro tipo que conseguiu superar a disputa gótica ou romana, porque contém características dos dois estilos de letra. “A Unger-Fraktur, muito ligeira e classicista, combina a racionalidade francesa sem abandonar a linguagem sensualmente dinâmica da gótica de *fractura*: a fantasia trabalha junto com a razão e não contra esta.” (Yvonne, 2001, p. 85, tradução livre). Apesar dos primeiros esforços dos editores e impressores alemães em superar esta disputa, existiam vozes nacionais alemãs que não escondiam a repulsa pelos tipos góticos *fracturados*. Jakob Grimm (1785-1863), germanista e recopilador de contos em conjunto com o seu irmão Wilhelm Grimm (1786-1859), defendia que “os tipos de *fractura*, de uso geral na sua época, eram ‘deformados e feios’, com o qual os livros alemães pareciam ‘bárbaros’ em comparação com os de outros países.” (Burke, 2000, p. 74, tradução livre). O Grande Dicionário Alemão – *Deutsches Wörterbuch*, da sua autoria, assim como os seus estudos em gramática, foram impressos com tipos romanos. Grimm também chamou a atenção para os problemas escolares que estão implícitos na aprendizagem de dois tipos de caracteres, os góticos e os romanos, assim como para o custo que os impressores tinham de suportar ao ter que possuir ambos os tipos. Ainda sobre o trabalho dos irmãos Grimm, é importante referir-se que estes levaram a cabo uma investigação das narrações populares de todas as áreas germanófonas – tarefa para a qual se sentiram chamados a realizar depois de lerem os escritos de Herder sobre a qualidade orgânica de uma comunidade. Estas narrações populares ou contos exerceram, na opinião da historiadora Christa Kamenetsky, “uma força vinculante na nação e serviram como ‘tradição viva do vernáculo’”. (Mirsky, 2001, p. 23, tradução livre). Uma terceira opinião surge por S. H. Steinberg, que faz uma leitura do ponto de vista externo:

Na opinião de S. H. Steinberg, o uso continuado na Alemanha da letra gótica foi, no início, uma questão de gosto e de casualidade, mas, durante o séc. XVIII, converteu-se em assunto de prestígio. Assim um ataque à gótica – cabe destacar a sarta de adjetivos pejorativos que Updike reuniu numa pesquisa feita aos impressores alemães: desalentadora, vulgar, espantosa, atroz, «sem gosto tipográfico e má» e, o que é mais eloquente, «muito fria e teutónica/alemã» – podia interpretar-se como uma agressão à própria Alemanha. Steinberg disse da letra gótica que era «o maior obstáculo para que a Alemanha pudesse entrar na vida do mundo civilizado». (Shaw & Bain, 2001, pp. 31-2, tradução livre).

Este testemunho de Steinberg deve ser entendido no contexto histórico do século XVIII e inícios do XIX. De facto, no plano político e económico verifica-se um distanciamento dos estados alemães em relação aos seus vizinhos europeus, como França, Itália e Inglaterra. Enquanto que cada um destes países, em linhas gerais, possuía já uma cultura consolidada e uma política económica em crescimento, que tinha a sua base de sustentação num sistema social moderno, o povo alemão vivia uma realidade muito diferente.

(...) o espaço territorial germânico era constituído por 39 Estados de diferentes reinos, ducados e cidades livres, que apenas tinham em comum a mesma raiz linguística (o alemão) e a mesma base cultural. Nele, a hegemonia política era disputada pelas suas duas principais potências: a Áustria (...) e a Prússia (...). No plano económico, o território germânico ainda vivia, em linhas gerais, numa estrutura feudal, em plena Idade Contemporânea; a excepção era a Prússia, mais industrializada, com maior poder económico, que desde 1834 implantara o *Zollverein*, uma aliança aduaneira entre os Estados da Liga Alemã. (Wikipédia, Unificação Alemã)

Face a esta realidade, a língua alemã e a letra gótica assumem uma importância acrescida nas relações do povo alemão com os restantes países europeus, já que são dos poucos elementos comuns entre os vários estados alemães. Todo este conjunto de factores justifica a contínua rivalidade entre a Alemanha e a França, e a incompatibilidade entre a Alemanha e a Itália, situação que ficou inevitavelmente reflectida na letra escrita:

Não obstante, a oposição entre a letra gótica e a romana revestiu-se, desde o início, com outras polaridades mais contingentes: medievalismo contra modernidade; protestantismo contra catolicismo; fervor luterano contra humanismo italiano; romantismo alemão contra ilustração francesa; a autoridade do estado contra a liberdade pessoal e a soberania popular; nacionalismo contra cosmopolitismo; misticismo contra racionalidade. Estes contrastes surgem do antagonismo atávico entre a Alemanha e a Itália e da prolongada rivalidade entre a Alemanha e a França. (Shaw & Bain, 2001, p. 31, tradução livre).

Na mesma linha de pensamento surge a opinião de Martin Kitchen, que terá afirmado que “as raízes da nascente identidade nacional alemã se situam em finais do séc. XV e ‘se baseiam num ódio intenso aos frívolos franceses e aos corruptos romanos’.” (Shaw & Bain, 2001, p. 32, tradução livre). Os autores Shaw e Bain (2001) continuam justificando que desde a Reforma Luterana até às Guerras Napoleónicas, a identidade nacional alemã tem-se alimentado com xenofobia, não por valores comuns mas pela etnia, e citam as palavras do poeta nacionalista Ernst Moritz Arndt: “Alemanha está ali onde se fala alemão.” (Shaw & Bain, 2001, p. 32, tradução livre). Dentro deste pensamento, a *Grossdeutschland* (Grande Alemanha) englobava países como a Áustria e zonas de Boémia, França, Luxemburgo, Países Baixos, Polónia, Schleswig e Suíça. Este assunto, como se deve calcular, ultrapassou fronteiras e continentes, e entre os círculos cultos americanos é possível apreciar-se algumas opiniões, como é o caso do arquitecto Frank Chouteau Brown (1876-1947), que no caminho percorrido pelas duas formas de letra, defende que a romana conseguiu chegar a um grau de desenvolvimento completo e definitivo, enquanto que “as letras góticas nunca chegaram a ser formas autoritárias e definiti-

vas”. (Shaw & Bain, 2001, p. 31, tradução livre). Um outro exemplo é o testemunho do impressor americano Theodore Low De Vinne (1828-1914), no seu livro *Plain Printing Types* (Tipos de impressão simples), em que declara que “a letra gótica é uma degeneração do carácter romano”. (Shaw & Bain, 2001, p. 31, tradução livre). É oportuno visualizar-se os quatro manuais de tipografia – *The Practice of typography* – editados por este último autor e que Kinross apresenta como uma obra referência para qualquer impressor, revelando um extraordinário conhecimento sobre as técnicas e os materiais de impressão. [66]

Com a Unificação Alemã, um processo liderado pelo primeiro-ministro prusiano Otto von Bismarck e terminado em 1871 com a coroação do Imperador Guilherme I, donde saiu o Segundo *Reich* (Império) alemão, o século XIX define-se como o século do estado-nação. O dilema romana ou gótica continuou, mas desta vez com um sentido diferente: “A gótica representava agora uma afinidade com as passadas demarcações culturais e políticas, enquanto que os desenhos de olho romanos encarnavam o europeísmo ilustrado.” (Yvonne, 2001, p. 85, tradução livre). Em paralelo com as diferenças culturais, políticas e sociais entre os estados alemães e os vizinhos francês e italiano, foram-se definindo as linhas estilísticas e formais dos dois tipos de letra, repensadas agora desde o projecto e não desde o ofício. De um lado e de outro, continuou-se a desenvolver novos desenhos de letra, sendo de assinalar a entrada em cena do *artista/desenhador* como elemento-chave deste processo. Assim, em termos de distribuição geográfica, temos os tipos romanos para uma área de influência mediterrânea, com línguas neoromânicas, e os góticos para um ambiente centroeuropeu, com uma base linguística de origem alemã.

Em resposta ao capitalismo crescente e à semelhança dos desenvolvimentos formais verificados na letra romana, que passou dos livros para a publicidade exterior, também a letra gótica alemã tornou-se mais robusta, mais pesada e mais visível. Os tipos que melhor exemplificam esta alteração formal são a *Haenel Fraktur* e a *Fette Fraktur* [67], sendo que o uso desta última não se restringiu à Alemanha, alastrando-se, também, aos países vizinhos que partilhavam a mesma língua e cultura.



62 Cemitério do convento na neve, Caspar David Friedrich, 1817.

n o p q r s t u v w x y z

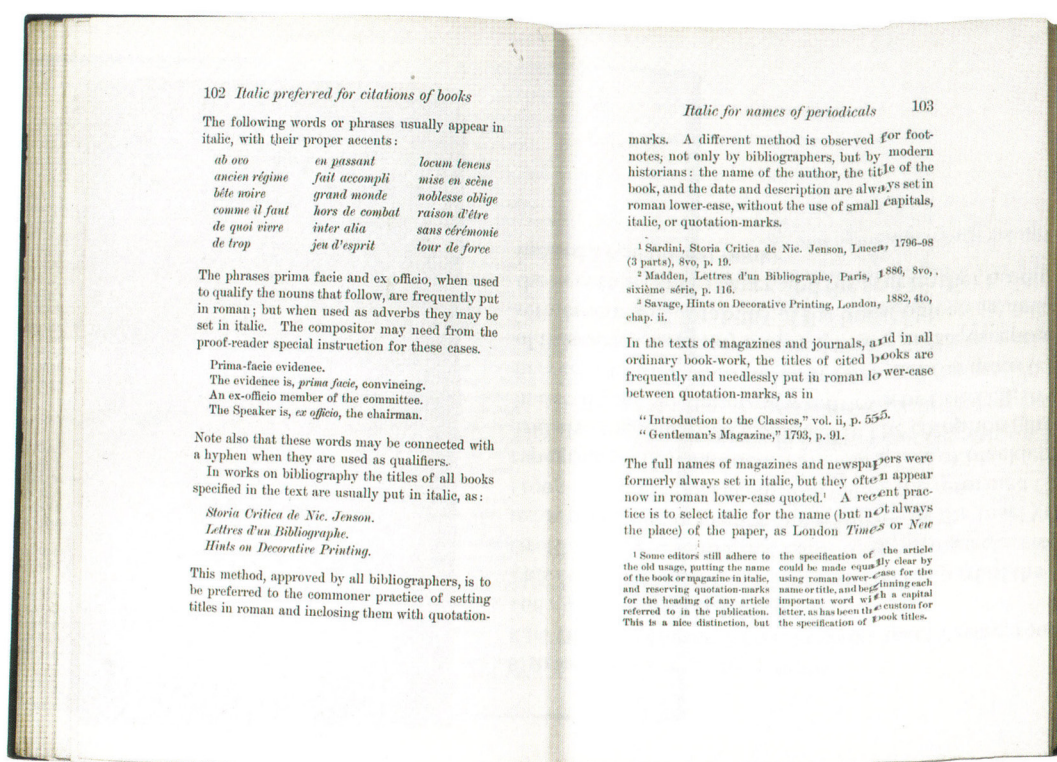
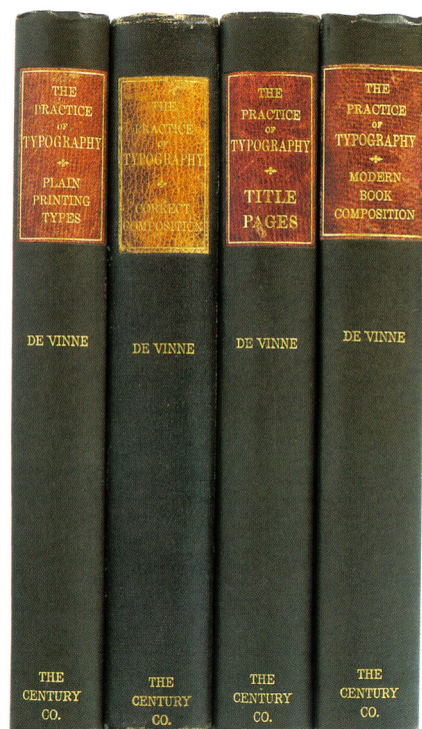
63 Unger-Fraktur, 1793.

Die Buchdruckerei A B C D E F G H
 I J K L M N O P Q R ist eine so edle
 und nützliche
 daß man bei denen, S T U V W X Y
 welche sie ausüben, einen gewissen
 von Kultur
 voraussetzen sollte. r s t u v w x y z ä ö ü ch ð
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 © Johann Friedrich Unger

64 Unger-Fraktur, Johann Friedrich Unger (Berlim), 1793 de *Manuale Typographicum*. Hermann Zapf (Z-Press, Frankfurt am Main), 1954. Desenho de Hermann Zapf.

Œ e

65 E e da Unger-Fraktur e de Firmin Didot.



66 *The Practice of typography*, Theodore Low De Vinne, New York: The Century, 1900-4.

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 ch ck fff
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

67 *Fette Fraktur* (AG für Schriftgießerei, Offenbach am Main) 1867-1875.

3. A nova consciência estética e social no virar do século XX

O virar do século XX trouxe consigo uma nova consciência estética e social. O movimento *Arte Nova* (1880/90-1905), com início em Inglaterra, foi um dos elementos que influenciou o desenvolvimento dessa nova consciência. Reagindo ao *Arts and Crafts*, tirou partido do conceito estético que este desenvolveu, baseado nas formas da natureza – fauna e flora –, ao mesmo tempo que viu na revolução industrial uma oportunidade de evoluir artística e socialmente. Aliando a produção artesanal com a produção industrial, a Arte Nova rejeitou os estilos académicos, históricos e revivalistas, buscando a originalidade e a criatividade através de estruturas e texturas orgânicas, movimentos sinuosos e encadeados, captados no seu dinamismo expressivo por meio de linhas e formas estilizadas, sintetizadas ou geometrizadas. Aderindo ao progresso e recorrendo às novas técnicas e aos novos materiais, a Arte Nova foi um movimento artístico e ideológico completo, estendendo-se a todas as áreas artísticas: arquitectura, pintura, escultura, gravura, design de móveis, design de produto, artes plásticas, artesanato nobre, joalharia, moda feminina e tipografia. Na vertente do produto, revalorizou os objectos concedendo-lhes qualidade formal e estética, ao mesmo tempo que procurava uma utilidade e funcionalidade autênticas. Na arquitectura inovou nas três componentes principais: técnica, formal e estética. Ao nível técnico, utilizou os sistemas, as técnicas e os materiais próprios da engenharia: ferro, vidro, aço, betão e betão armado, usando-os como materiais estruturais e de acabamento; ao nível formal, serviu-se de plantas livres, volumes irregulares e assimétricos, superfícies sinuosas e movimentadas, em que o vidro ganhava cada mais superfície; e ao nível estético, assumiu-se como um verdadeiro império de ornamentação: exuberante, volumétrica, bidimensional, geometrizada, sinuosa, expressiva, imaginativa, simbólica e poética. Nas artes plásticas, a natureza e a figura feminina assumem-se como os elementos de um imaginário que não tinha reflexo no carácter frio e mecânico da Revolução Industrial.

A origem destes padrões foi uma natureza imaginária, bela e perfeita, onde os artistas foram buscar lindos lírios, jarros, orquídeas, amores-perfeitos, anémonas, nenúfares, libélulas, cegonhas, andorinhas... A figura feminina, plena de sensualidade «transcendental», era representada com refrado erotismo, de preferência com longos trajos esvoaçantes, esbelta e com cabelos ondulantes. (Heitlinger, 2006, p. 313).

O uso da técnica da litografia, um tipo de gravura feito sobre uma matriz (pedra calcária) com um lápis gorduroso, permitiu uma liberdade criativa que teve a sua correspondência principal nos cartazes publicitários, em que a cor enaltecia significativamente as formas sinuosas e ondulantes do desenho.^[68] Também as revistas ilustradas tiveram um papel importante na divulgação deste estilo pelo mundo, como são exemplo: *Art et Décoration* (Paris)^[69]; *Pan* (Berlim)^[70]; *Jugend* (Munique)^[71]; *Ver Sacrum* (Viena)^[72]; *Studio* (Reino Unido); e *Ilustração Portuguesa* (Portugal).

Sendo que cada país fez a sua interpretação deste movimento artístico e ideológico, a Arte Nova evidenciou-se mais numas áreas do que noutras, e assumiu nomes diferentes em cada um deles. Na Escócia ficou conhecida por *Modern Style* (Estilo Moderno), sendo o seu principal representante o arquitecto e designer Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). Conjugando as tradições escocesas com as formas decorativas da Arte Nova e da arte japonesa, muito em voga na altura, o mobiliário e a arquitectura de Mackintosh distinguem-se pela sobriedade das linhas e o uso de cores claras nos espaços interiores. Em França tomou o nome de *Art Nouveau* e desenvolveu-se nos tempos agitados e criativos da *Belle Époque*, uma época em que a cultura se elevou a um nível espantoso, motivada por uma sociedade urbana de divertimento que se sentia atraída pelos novos meios de comunicação e transporte,

como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel e o avião. Todos estes desenvolvimentos tecnológicos contribuíram para uma aproximação das principais cidades do planeta, e Paris foi o centro para onde convergiram as mentes cultas e intelectuais de toda a Europa. É neste contexto que surge a cultura boémia com o *cabaré* e o *cancan*, os cafés-concerto, as operetas, as livrarias, os teatros e a alta costura: Paris, a Cidade Luz, era considerada o centro onde se produzia e se exportava a cultura mundial. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (1867-1947) e Jules Chéret (1836-1932) foram os que mais se destacaram nas artes plásticas e na pintura, com os cartazes litografados e os motivos publicitários.^[73, 74] O mestre vidreiro e joalheiro René Jules Lalique (1860-1945), é reconhecido pelas suas criações originais de jóias, frascos de perfume, taças, copos, relógios e candelabros, que eram feitos em materiais pouco comuns na época, como o vidro, o couro, o esmalte e o marfim. Na arquitectura é relevante o trabalho do arquitecto e desenhista industrial Hector Guimard (1867-1942), autor das entradas para as estações do metro de Paris, usando como material o ferro fundido. Em Viena d'Áustria, a Arte Nova teve como principais representantes o arquitecto Otto Wagner (1841-1918), o também arquitecto e designer de produto Josef Franz Maria Hoffmann (1870-1956), o decorador Koloman Moser (1868-1918) e o pintor Gustav Klimt (1862-1918). Este último foi um dos fundadores da “Secessão de Viena” (1897-1920), uma associação de artistas da época, que pretendia quebrar as normas tradicionais, artísticas e éticas da sociedade de Viena, ambições e objectivos que ficaram publicados na revista *Ver Sacrum*, que se mencionou à pouco. Na Alemanha, este movimento assumiu o nome de *Jugendstil*, e teve a sua origem na revista semanal de Munique *Jugend*, que significa “Jovem”, fundada em 1896 pelo pintor e artista gráfico alemão Otto Eckmann (1865-1902). Assumindo-se como um movimento vanguardista, procurou uma ruptura com os valores artísticos tradicionais e foi a vertente da Arte Nova onde mais se desenvolveu o desenho de tipografias. De forma a ir ao encontro da nova era – a da produção industrial – os princípios do *Jugendstil* baseiam-se na procura de uma estética simples e menos decorativa. As duas revistas de literatura e de arte que melhor personificaram este período foram a *Pan*,^[75] publicada entre 1895 e 1900 em Berlim, por Julius Otto Bierbaum (1865-1910) e Julius Meier-Graefe (1867-1935), e a *Die Insel*, publicada entre 1899 e 1902 em Munique, por Julius Otto Bierbaum (1865-1910), Alfred Walter Heymel e Rudolf Alexander Schröder. Estas revistas são consideradas as mais representativas do estilo moderno alemão, divulgando várias ilustrações de artistas conhecidos e desconhecidos da altura, assim como textos e poemas vários. É de salientar o uso de tipografia romana em algumas páginas da *Pan*, assim como uma procura do layout clássico ao estilo Bodoni. “Ambas se caracterizavam sobretudo por uma tipografia clássica com desenhos de tipo romanos, o que proporcionava uma alternativa sossegada à herança alemã da tipografia gótica.” (Burke, 2001, p. 58, tradução livre).

O *Jugendstil* é o mote para se iniciar o estudo do desenho de tipos na Alemanha, em princípios do século XX. Neste virar de século, é importante relembrar que os alemães faziam uso de duas letras distintas: a romana e a gótica. “No sector alemão da impressão de princípios do século XX, os caracteres romanos tinham uma aplicação ocasional em matérias especializadas, como a cartografia e as secções mercantis de alguns periódicos, em que a compreensão internacional era imprescindível.” (Burke, 2000, pp. 74-5, tradução livre). Esta citação tem implícito o facto da letra gótica já não ser compreensível em contextos fora do ambiente alemão, o mesmo não acontecia num contexto interno. A este respeito Bertheau (2001) indica números estatísticos que dizem que, em 1928, 57% dos livros e 60% das revistas a circular na Alemanha, eram compostos em tipos góticos; os livros infantis e de literatura, assim como os periódicos, eram compostos também com tipos góticos e estes representavam 90% dos tipos usados. Burke (2000) também indica que as crianças aprendiam a escrever em *schwabacher* e só mais tarde estudavam os caracteres *lateinische* (romanos). Este sistema dual de escrita, contudo, servia perfeitamente os objectivos da Alemanha nas relações internas e externas. “Tal sistema apresen-

tava-se como uma alternativa à atávica disjuntiva entre a letra gótica e a romana; uma alternativa que permitia que a Alemanha mantivesse a sua cultura nacional ao mesmo tempo que tomava parte numa cultura europeia mais ampla.” (Shaw & Bain, 2001, p. 33, tradução livre). No entanto, uma nova consciência dominava as mentes de tipógrafos e artistas alemães saídos das escolas de belas artes: modernização da letra tradicional alemã – a gótica de fractura – baseada nos princípios modernistas enraizados no movimento *Jugendstil*. “Como era inevitável, o século XX trouxe consigo uma consciência de modernidade que muitos desenhadores pretendiam reflectir no estilo da sua obra.” (Burke, 2001, pp. 59-60, tradução livre). Após um período de industrialização intenso, os artistas das belas artes procuravam uma “arte aplicada” em que se evidenciasse as qualidades materiais da cultura alemã, e isto incluía também o desenho de livros. “A cultura tipográfica do livro da classe média estava dominada pela Nova Arte Alemã do Livro (*Neue Deutsche Buchkunst*), muito influenciada pelas Arts and Crafts inglesas.” (Willberg, 2001, p. 72, tradução livre).

O ressurgimento da Unger-Fraktur em alguns textos da *Pan* alcançou um êxito enorme entre os tipógrafos e os novos artistas do livro, um sinal de que “estavam preparados para abandonar os floridos barrocos dos tipos de gótica de fractura tradicionais que, todavia, predominavam.” (Burke, 2001, p. 59, tradução livre). Um deles foi Peter Behrens (1868-1940), arquitecto e designer alemão formado na Escola de Belas Artes de Hamburgo, pioneiro no desenvolvimento de tipos híbridos que se verificou nesta altura. Behrens dizia que “ornamentos chamativos negam com irreverência todo o princípio artístico da construção ... – e adianta – ... o que temos aprendido vai muito mais longe, está a quase um século de distância da forma visual que lhe conferimos.” (Burke, 2001, p. 60, tradução livre). A *Behrens-Schrift* (1901), o seu primeiro tipo, aproxima-se das formas de letra gótica tradicionais, derivadas da escrita de pena larga, mas elimina todos os ornamentos convencionais: uma busca clara de um tipo moderno e simples, e ao mesmo tempo nacionalista.^[76] Ao explicar esta sua primeira experiência tipográfica, Behrens escreveu:

Eu tive em conta os princípios técnicos da escrita gótica – a linha da pena de ave. De forma a obter um caractere com características Alemãs, as letras góticas também foram uma influência decisiva para mim no que respeita à proporção, altura e largura, e à espessura das linhas. Por conseguinte, omiti todas as feições estranhas de forma a expressar claramente o princípio construtivo da pena diagonalmente segurada. Eu espero, acima de tudo, que a letra resulte bem no seu conjunto e dessa forma possa capturar o factor estético que deverá tornar o tipo apropriado para todo o tipo de texto: para textos que requerem dignidade assim como para material popular e publicitário. (Kinross, 2004, p. 84, tradução livre).

Estes princípios defendidos por Behrens tiveram a sua expressão mais significativa quando este se empregou como designer consultor (*Künstlerischer Beirat*), na *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* (AEG) em Berlim, no ano de 1907, ficando responsável por todas as aplicações e todos os aspectos da empresa: desde os produtos, as instalações, as publicações e todo o material impresso. Esta variedade de funções assumida pela mesma pessoa, traduziu-se numa consolidação da identidade visual da empresa que se tornou mais sóbria e clássica, valores que vestiram bem uma líder na indústria moderna. Numa perspectiva histórica, esta situação vivida por Behrens teve uma importância significativa no sector das artes e do design, uma vez que mostrou a vantagem da integração das várias componentes artísticas com a produção industrial, por forma a consolidar e transmitir os valores característicos desta época específica. Behrens indicou a escrita como um dos componentes expressivos de um período:

Confere, junto com a arquitectura, a imagem mais característica de um período e a prova mais definitiva do nível espiritual de desenvolvimento de um povo. Do mesmo modo em que a arquitectura reflecte toda a envergadura de um período e a vida exterior de um povo, a escrita reflecte a sua vontade interior, mostrando o seu orgulho e humildade, a sua autoconfiança e a sua dúvida. (Shaw & Bain, 2001, p.176, tradução livre)

Por forma a evoluir estes valores, Peter Behrens e Eugen Diederichs, entre outros, fundaram em Munique, em 1907, a *Deutscher Werkbund*, uma associação de designers e fabricantes industriais que centravam as suas ideias na procura da qualidade e da simplicidade, na aplicação de altos padrões de arte à produção industrial, com a escolha de bons materiais e uma mão-de-obra de excelência. Kinross (2004) refere que a procura da simplicidade tinha uma parte moral, na busca de uma vida simples e nobre, e uma parte prática, na procura de formas facilmente produzíveis industrialmente. O autor continua dizendo que estes factores têm por base um sentimento nacional alemão, em que se acreditava que o futuro da Alemanha estava no aperfeiçoamento da manufatura e na exportação dos produtos que daí saíam.

Um outro exemplo de um tipo híbrido tinha surgido em 1900, pelas mãos do pintor, designer gráfico e desenhador Otto Eckmann – a *Eckmann-Schrift* –, um tipo que deriva das letras desenhadas com pincel, conservando um aspecto gótico devido à influência da caligrafia nas suas formas de letra.^[77] Estes dois tipos, a *Behrens-Schrift* e a *Eckmann-Schrift*, apresentam características das formas romanas, presentes nas letras maiúsculas e na caixa baixa, assim como um desenho de olho mais próximo dos tipos romanos. A respeito desta vontade expressa pelos artistas alemães em confeccionar tipos híbridos, Tormo (2001) chama a atenção para o facto dessa vontade ultrapassar a barreira do visual, do estético, e interferir mesmo com o próprio alfabeto. O autor faz uma análise dos idiomas nórdicos e latinos, destacando as diferenças na estrutura linguística, na quantidade e qualidade das letras utilizadas, na gramática e na semântica, diferenças que inevitavelmente se reflectem na textura do conjunto gráfico. Falando dos idiomas nórdicos, Tormo indica-nos que estes

(...) disfrutam de gramáticas severas e rigorosas, completas no seu funcionamento, que outorgam ao resultado da palavra um peso e uma estrutura tão completa como a mesma formação do texto. Todo ele é produto do mantimento de um alto grau de concepção oral na construção das frases e das palavras, coisa que não acontece no ambiente mediterrâneo, onde só existem os prefixos e os sufixos como elementos variáveis dos substantivos. (Tormo, 2001, p.18, tradução livre).

O autor continua constatando que esta realidade inerente aos idiomas nórdicos é bem aceite pela cultura alemã, mas não pelos tipógrafos alemães que de forma mais ou menos constante expressam vontade em confeccionar alfabetos híbridos. Uma situação curiosa, já que no ambiente cultural mediterrâneo nunca se verificou tal necessidade. O autor junta a este facto um outro que se prende com a evolução histórica dos dois alfabetos:

As letras góticas, como se tem assinalado, estabelecem uma linha contínua desde a alta idade média até aos nossos dias e, portanto, têm uma clara tradição e determinação formal mais ou menos evoluída. Pelo contrário, os alfabetos romanos reaparecem na Europa como consequência do Humanismo e do Renascimento; ou seja, muito mais tarde e com uma clara vontade cultural e política de ruptura com o passado e portanto, estabelecendo novos modelos formais e funcionais que entram em concorrência com a história. (Tormo, 2001, p. 18, tradução livre).

O autor conclui dizendo que estas diferenças resultam de uma busca de modelos formais precisos, como é exemplo a distinção clara entre a caixa alta e baixa nos alfabetos romanos, em contraste com as formulações góticas em que essa diferença é feita neste contexto moderno de inícios do século XX, tendo como resultado os alfabetos híbridos que estão na base do trabalho de Peter Behrens e de Otto Eckmann, entre outros. “Na realidade, cada tipo de letra ou alfabeto é o reflexo claro do contexto ideológico que o gera. Mais ainda, recolhe todas e cada uma das matizações e conotações intrínsecas do espírito que o inspira.” (Tormo, 2001, p. 18, tradução livre).

Outros desenhos de tipo híbridos se seguiram, confirmando a vontade dos artistas em encontrar um tipo alemão que reflectisse os valores de então e que acabasse com o dilema gótica ou romana. Contudo, existiram artistas alemães que não tinham intenção de criar formas híbridas, mas simplesmente abordar as formas históricas dos tipos quebrados de um outro ângulo. O exemplo mais significativo surge do trabalho do calígrafo, tipógrafo e professor alemão Rudolf Koch (1876-1934), especialista na escrita quebrada e o intérprete expressionista da letra gótica. A sua primeira letra tipográfica é a *Deutsche Schrift* (1910)^[78], uma letra que não é uma gótica de fractura, mas uma mistura entre a gótica de forma e a *schwabacher*, desenhada para a fundição *Gebrüder Klingspor*, em Offenbach am Main, dirigida pelos irmãos Klingspor, e para a qual Koch trabalhou quase toda a sua vida. Acreditava que a escrita alemã era um factor fundamental de exteriorização da cultura e unidade alemãs, e a este respeito declarou:

A escrita alemã é como um símbolo da missão inerente ao povo alemão, o qual, entre todas as raças civilizadas, não deve limitar-se à sua defesa, mas também actuar como modelo e exemplo vivo do seu carácter único, distintivo e nacionalista em todas as manifestações da vida. (Yvonne, 2001, p. 74, tradução livre).

É interessante o texto de Yvonne sobre Koch, onde ela evidencia a personalidade profundamente alemã deste artista, a qual funcionava como barreira de separação entre a cultura alemã e a cultura “estrangeira”, personificada na letra escrita pelo tipo romano.

No seu texto confessional, “Rudolf Koch: Der Deutsche” (Rudolf Koch: o alemão), descreve a sua viagem a Florença e as maravilhas estranhas e nunca vistas que tanto o afectaram. Voltou a casa adorando Itália, ainda que não foi capaz de expressar estes sentimentos abertamente porque não estava bem com o seu próprio eu. Este é em definitivo o homem alemão recto que não pode permitir ou suportar a clara luz da diferença. Não podia ser de outro modo; depois de tudo negava a existência real da mulher e nas suas relações tratava-as como ideias ou imagens. Desde o seu ponto de vista, os homens eram os únicos que podiam alcançar a vida espiritual e, no caso de Koch, aquilo significava um cumprimento asceta das obrigações próprias. (Yvonne, 2001, p. 87-8, tradução livre).

A confirmar este testemunho de Yvonne, tem-se parte de um texto que Rudolf Koch escreveu ao seu filho, no dia 30 de março de 1922:

(...) Um homem não pode fazer nada mais valioso do que viver para o seu trabalho. Sei que as mulheres lamentam-se disso e da profundidade que isso nos chega, e sei também que não podemos prescindir delas. Mas não são reais (a não ser que sejam mães) e levam uma vida na nossa sombra. (Yvonne, 2001, p. 88, tradução livre).

Apesar de tudo, Koch desenhou a *Kabel* em 1927 para a fundição Klingspor, uma fonte fortemente construída, que entra na categoria das *sans serif* modernas. Bertheau (2001) alude para o facto de, entre 1890 e 1945, quase todos os artistas alemães terem criado tipos góticos e romanos, sendo exemplo E. R. Weiss, F. H. Ernst Schneidler, F. H. Ehmkke, Lucian Bernhard e Paul Renner. Contudo, na opinião de Stanley Morison (1889-1967), tipógrafo e designer gráfico inglês, respon-

sável pelo redesign do jornal Londrino *The Times*, em 1932, e autor da tipografia *Times New Roman*, a influência da tradição gótica na Alemanha impedia os seus artistas de desenharem uma fonte romana autêntica, com o qual declarou que “nenhum alemão entende a tipografia romana.” (Burke, 2001, p. 65, tradução livre).

De uma forma geral, todos os criadores alemães de início do século XX tocaram nos dois extremos, o gótico e o romano. Não criavam letras para ganhar a vida, mas trabalhavam segundo as suas convicções e nunca se deixando influenciar pelo patriotismo cego da época guilhermista, com as suas sombrias consequências: “nem entre o público nem entre os desenhadores de tipo existiu um ‘frente de letra’ delimitado entre a gótica e a romana.” (Willberg, 2001, p. 72, tradução livre). A este respeito é oportuno transcrever-se a explicação de F. H. Ernst Schneidler em 1916, sobre as razões que o levaram a desenhar uma schwabacher nova, em 1912:

Quando desenhava a minha schwabacher, tentava separar-me da forma original tanto quanto fosse estritamente necessário para conferir ao tipo um carácter próprio. Isso era tão importante para mim como evitar na expressão todo o traço de nacionalismo intolerante. Naturalmente, queria que o tipo parecesse alemão, mas não queria elevar a sua germanidade nem levá-la ao limite. (Bertheau, 2001, p. 53, tradução livre).

Os números apresentados por Bertheau indicam que os artistas alemães criaram mais tipos góticos do que romanos, nas primeiras décadas do século XX. “(...) nove «criadores de tipos romanos» criaram um total de 54 tipos góticos novos, sem contar os desenhos de capitais (maiúsculas).” (Bertheau, 2001, p.53, tradução livre). Este aumento significativo de novas tipografias proporcionou um dinamismo e concorrência saudáveis entre as várias fundições de tipo alemãs, que utilizavam a produção mecânica com matrizes, uma técnica que permitiu um aceleração do processo que decorria entre o desenho e o tipo final. Foi, sem dúvida, uma altura em que se verificou uma nova oportunidade de mercado para estas fundições de tipos.

A par destes artistas alemães que, de uma forma pacífica, iam desenvolvendo novos tipos híbridos, surgiam vozes internas e externas ao contexto alemão que reclamavam posições opostas no que respeita à escrita alemã. Kinross (2004) dá o exemplo do austríaco Rudolf von Larisch, que no seu escrito *Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften* (Sobre a legibilidade das letras ornamentadas), de 1904, faz alusão à insuficiência na diferenciação e à extrema complexidade da letra gótica. Neste escrito está patente um relatório de uma experiência informal sobre a legibilidade das palavras escritas em letra gótica, que Larisch fez com os seus alunos. Kinross continua advertindo para o facto desta questão ter subido de tom entre os escritores, que acusavam as oficinas de impressão alemãs de oprimirem os seus leitores, ao imprimirem os textos com letras horivelmente complexas e idênticas. Na visão de Larisch, patente no escrito mencionado acima, a saída é obscura: “Nenhuma reforma pode ajudar nesta situação de necessidade; algo novo tem de substituir o velho. Só um génio nos pode ajudar!” (Kinross, 2004, p. 92, tradução livre). Um ponto de vista oposto surge através de August Kirschmann, um catedrático de filosofia da Universidade de Toronto, que escreveu um livro intitulado *Antiqua oder Fraktur* (Romana ou Gótica), publicado em 1907, e em que declara ter feito experiências quanto à legibilidade dos dois tipos de letra, na língua alemã, e chegado à conclusão que a gótica de fractura era mais cómoda na leitura que a romana. Contudo, Burke (2001) refere que o livro é considerado mais polémico que científico, pois o autor não descreve os métodos utilizados para chegar a esta conclusão, e é provável que a mesma tenha precedido o estudo. Neste contexto, é criada na Alemanha, em 1910, a *Bund der Deutschen Schrift* (Associação de Escrita Alemã), com o objectivo principal de preservar e defender a letra gótica.

A subida de tom no debate gótica ou romana chegou a um ponto culminante em 1911, quando a *Allgemeine Verein für Altschrift* (Associação Geral para as Letras Antigas, sendo que *Antiquas* refere-se a Romanas), levou ao Parlamento Alemão uma petição que propunha “que se normalizasse o uso das formas dos tipos roma-

nos na Alemanha, especialmente na escrita manual.” (Burke, 2000, p. 75, tradução livre). Isto implicava que se invertesse a ordem de aprendizagem nas escolas, ou seja, que se iniciasse o ensino com os caracteres romanos e que a “bruchschrift” (escrita quebrada), mais complexa, se reservasse para anos mais tarde. O debate não foi conclusivo, terminando com 85 votos a favor e 82 contra, pelo que este assunto continuou a gerar controvérsia no ambiente alemão. Para tentar resolver esta questão, as academias municipais de relevo na Alemanha, fizeram um acordo em 1917 para ensinar em primeiro lugar os caracteres romanos aos seus estudantes, acordo esse que não chegou a ser concretizado por causa das mudanças sociais e políticas resultantes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Esta já estava em curso e foi a responsável pela queda do Império Alemão, assim como do Império Russo, do Império Turco-Otomano e do Império Austro-Húngaro. Quando os alemães pressentiram que a guerra estava perdida, iniciaram a constituição de um governo civil com o objectivo de facilitar as negociações de paz com os aliados. Estas ficaram consolidadas pelo *Tratado de Versalhes*, em 1919, feito entre a Alemanha e as potências aliadas: Reino Unido, França, Estados Unidos, Itália e Japão. É neste contexto que surge a *República de Weimar* (1919-1933), baseada num sistema de governo regido pelo modelo parlamentarista democrático, em que o Presidente da República nomeava um Chanceler que seria responsável pelo poder Executivo, enquanto que o poder Legislativo era constituído por um Parlamento (*Reichstag*).

Em termos sociais e culturais, esta Primeira Guerra Mundial teve um efeito devastador nos valores morais, tradicionais e religiosos até então estabelecidos. Sendo que nela esteve envolvida a classe culta e artística de quase todos os países em questão, a mesma não saiu ilesa deste conflito, mas com muitas marcas físicas e psicológicas que, inevitavelmente, seriam reflectidas nas suas manifestações artísticas posteriores. “Os artistas e intelectuais que tinham participado nos combates voltam das trincheiras com a consciência de que a guerra era a manifestação do total absurdo e da bancarrota da sociedade burguesa.” (Heitlinger, 2006, p. 200). Profundamente afectados psicologicamente e numa situação material e moral extrema, muitos destes intelectuais optaram pelo exílio e a Suíça foi o país de eleição, pois manteve-se neutra em relação à guerra. É neste contexto de crise e desespero que surge, em 1916, em Zurique, o movimento literário e artístico *Dada* ou *Dadaísmo*, tendo como fundadores o poeta romeno Tristan Tzara (1896-1963), o poeta, escritor e filósofo alemão Hugo Ball (1886-1927) e o pintor e poeta alemão Hans Peter Arp (1886-1966). Tendo como principal objectivo protestar contra a loucura da guerra, assumiu-se como um movimento anti-racional, opondo-se a qualquer tipo de equilíbrio, com um certo pessimismo irónico e um cepticismo absoluto. Baseando-se na improvisação, enfatizou o ilógico e o absurdo: o objectivo era denunciar e escandalizar. Sobre a forma de *manifesto*, Tzara dava a conhecer a essência do movimento:

Dada não significa nada: Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda da vaca santa: Dada. O cubo é a mãe em certa região da Itália: Dada. Um cavalo de madeira, a ama-de-leite, dupla afirmação em russo e em romeno: Dada. Sábios jornalistas viram nela uma arte para os bebés, outros Jesus chamando criancinhas do dia, o retorno a primitivismo seco e barulhento, barulhento e monótono. Não se constrói a sensibilidade sobre uma palavra; toda a construção converge para a perfeição que aborrece, a ideia estagnante de um pântano dourado, relativo ao produto humano. (Wikipédia, Dadaísmo).

O Cabaret Voltaire fundado em Zurique em 1916 por Hugo Ball, foi o palco de peças de teatro improvisadas onde se negava totalmente a cultura e a arte, onde se protestava politicamente contra uma civilização que não conseguiu evitar a guerra. [79] Nas artes plásticas e na pintura, todos os materiais e objectos encontrados na rua serviam de meio para expressar uma negação de todos os valores estéticos e artísticos correntes. Na escultura, Marcel Duchamp (1887-1968), pintor e escultor francês, introduziu o conceito de *ready-made*, que se baseia na elevação a objecto de arte de qualquer elemento de uso quotidiano, sem qualquer trabalho artístico pré-

vio, sendo considerado arte por opção do artista. Na poesia propagou-se o poema aleatório e os poemas sonoros (poemas sem palavras). No campo gráfico, assistiu-se a uma total desconstrução formal, sem regras nem princípios estéticos, onde a tipografia era disposta em vários tamanhos e direcções, sob a forma de fragmentos de texto, quebrando todos os padrões e normas convencionais. [80]

De Zurique, o movimento Dada alastrou-se por cidades como Barcelona, Berlim, Colónia, Hanover, Paris e Nova York, e esteve na base do movimento literário e artístico surgido nos anos 20 em Paris: o *Surrealismo*. Tendo como principal líder e mentor, o poeta e crítico André Breton (1896-1966), e como influências as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), o Surrealismo dá ênfase ao papel do inconsciente na actividade criativa. No teatro teve como principal representante Antonin Artaud (1896-1948), poeta, actor, escritor, dramaturgo e director de teatro; no cinema, Luis Buñuel (1900-1983), realizador de cinema espanhol e um dos mais controversos cineastas do mundo; nas artes plásticas, o pintor alemão Max Ernst (1891-1976), o belga René Magritte (1898-1967) e o excêntrico pintor espanhol Salvador Dalí (1904-1989).

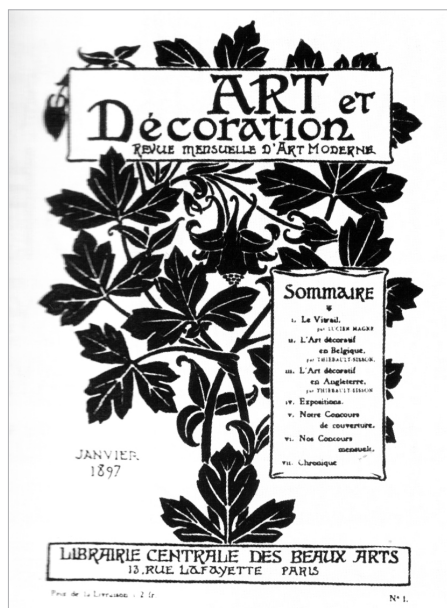
Num cenário de guerra como este, em que morreram milhões de pessoas, militares e civis, em que se destruíram cidades inteiras, arrastando muitas pessoas para a pobreza, a vida foi um recomeço do zero. A consciência da modernização dos valores estéticos e formais assumiu uma importância acrescida nos tempos do pós-guerra, uma vontade de mudança que se verificou um pouco por toda a Europa. Nos Países Baixos, por exemplo, surge em 1917 uma revista chamada *De Stijl* (que significa, “O Estilo”, em holandês) fundada pelos holandeses Theo van Doesburg (1883-1931), Piet Mondrian (1872-1944) e Bart van der Leek, e que pretendia mostrar as teorias básicas de uma nova concepção artística. [81] De tiragens reduzidas, esta revista alcançou a notoriedade suficiente para fundar o movimento artístico com o mesmo nome – *De Stijl* ou *Neoplasticismo*, como também ficou conhecido – um movimento essencialmente estético que teve grande influência na pintura, arquitectura [82], escultura, design de produto e design gráfico modernos. Na sua essência, negava qualquer tipo de representação tradicional, procurando a síntese das formas de arte num abstracionismo total, que os seus fundadores e colaboradores acreditavam ser regido por leis. Da mesma forma, emergiram na União Soviética, antes e durante a Revolução Russa de 1917, várias escolas de vanguarda artística, que dariam origem a dois movimentos artísticos: o *Suprematismo* e o *Construtivismo*. O primeiro teve como mentor o pintor soviético Kazimir Malevitch (1878-1935), o primeiro artista a usar elementos geométricos puros, como o quadrado e o círculo, com o objectivo de criar uma arte não-figurativa que rompesse com a pintura Cubista, a qual ainda fazia referência ao mundo objectivo. Malevitch acreditava existir uma quarta dimensão, para além das três a que os nossos sentidos têm acesso, uma espécie de “energia espiritual abstracta”, que é invisível mas real. A sua obra mais conhecida é o famoso quadro “Kvadrat”, de 1913, e que ele descreve como “nada mais nada menos que um quadrado preto sobre um fundo branco” (Bacelar, 1998, p. 68). Para este pintor, este seu primeiro Quadrado “não era um quadrado vazio, ... mas a experiência da não-objectividade.” (idem) [83] Malevitch foi, assim, o precursor de uma arte sem finalidades práticas e responsável apenas pela pura visualidade plástica. Já o Construtivismo se desenvolveu sobre uma ideologia oposta ao Suprematismo. Tendo como principal teórico e incentivador do movimento, o pintor, escultor e arquitecto ucraniano Vladimir Tatlin (1885-1953), os construtivistas negavam a “arte pura” e acreditavam na função social da arte como auxílio político para a construção de uma sociedade socialista, inspirada pela descoberta da máquina e pela industrialização. Artistas como Alexandr Rodchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941) procuraram uma arte útil, feita pela integração do artista com o engenheiro e o cientista, pela busca de técnicas de engenharia, pelo uso de novos materiais, pelo colectivismo em detrimento do individualismo, pela concepção de objectos ao serviço da revolução social, como o defendeu Tatlin: “Não mais existem artes maiores e menores: como forma visual, uma cadeira não

difere em nada de uma escultura, e a escultura deve ser funcional como uma cadeira.” (Wikipédia, Construtivismo Russo). Profundamente influenciada pelo *marxismo* e intimamente ligada à revolução iniciada na URSS, a estética do Construtivismo, em linhas gerais, define-se pela constante utilização de elementos geométricos, de cores primárias, da técnica da fotomontagem e da tipografia sem serifa. O “Manifesto Realista” escrito pelo escultor russo Naum Gabo (1890-1977) e assinado pelo seu irmão Antoine Pevsner, foi afixado nas ruas de Moscovo durante a Guerra Civil Russa (1918-1922) e foi considerado o primeiro manifesto construtivista, em que se definia os limites e possibilidades da arte não figurativa, e se contestava as ideias metafísicas de Malevitch – um manifesto com grande repercussão, pois outros de correntes distintas, mas com a mesma preocupação social se seguiram.

Também em Itália se exteriorizou um sentimento de revolta pelos valores convencionais, emergindo uma geral desilusão perante a vida, um ressentimento social e a certeza da falência de um modo de vida que não tinha futuro. Estas contestações tiveram a sua expressão mais significativa nas artes plásticas e na literatura, dando origem ao movimento que ficaria conhecido como *Futurismo*. O italiano Filippo Tommaso Marinetti [84] é considerado por muitos como o principal impulsor deste movimento, iniciado com o manifesto de Marinetti de 1909. Por forma a mostrar a sua indignação pelas convenções que rodeavam o layout de livros e com o objectivo de chocar as mentalidades conservadoras, Marinetti escreveu na revista Lacerba o seguinte depoimento:

Estou a fazer uma revolução tipográfica que é dirigida, acima de tudo, contra a idiota e doentia noção do livro de poemas, feito em papel artesanal, no seu estilo do século XVI, decorado com vinhetas, Minervas e Apolos, capitulares, ornamentos florais e vegetais e com os seus numerais romanos. Um livro deve ser a expressão futurista do pensamento futurista. Melhor ainda: a minha revolução é, entre outras coisas, contra a chamada harmonia tipográfica da página do livro, que está em manifesta oposição ao movimento patente no meu trabalho. Se necessário, usarei três ou quatro cores diferentes e vinte estilos tipográficos na mesma página. (Bacelar, 1998, p. 54).

Em suma, é possível ter-se a noção da influência que artistas plásticos e pintores imprimiram na letra escrita de inícios do século XX. Bacelar (1998) fala da permuta de ideias e saberes entre artistas e criadores tipográficos, através do convívio estreito que se observava. “Os designers tipográficos estavam a aprender a não depender de formulários estabelecidos, desenvolvendo soluções originais, surgidas de necessidades concretas, levantadas por problemas específicos de comunicação.” (Bacelar, 1998, p. 43). Estava traçado o caminho para um desenvolvimento mais significativo da forma do tipo, e este surgiu no decorrer da década de 1920, assunto que se abordará no próximo ponto.



69 Revista “Art et Décoration”, edição de Janeiro de 1897.



70 Revista “Pan”, por Joseph Sattler (1867-1931), de 1895-1896.



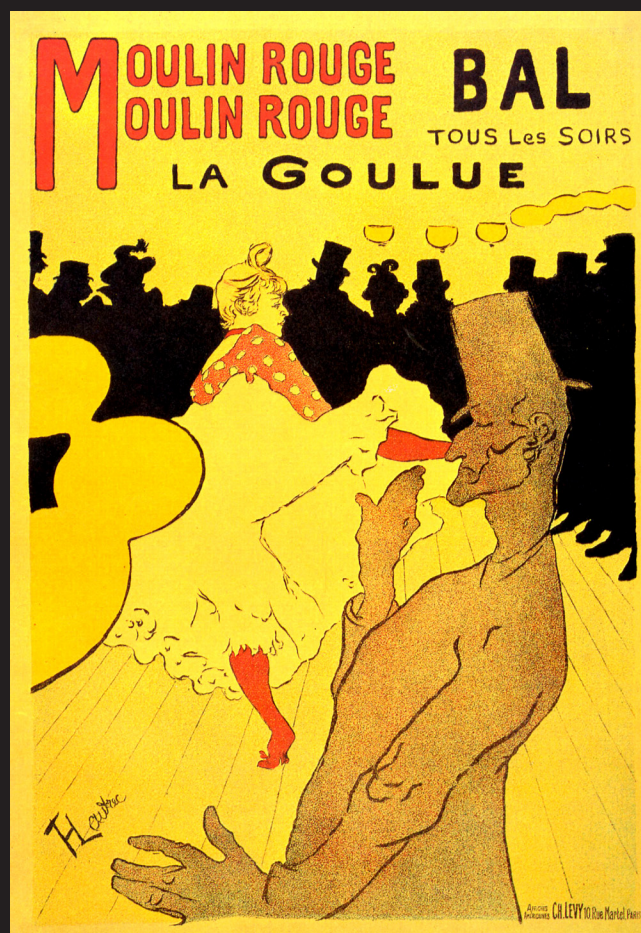
71 Revista “Jugend”.



72 Revista “Ver Sacrum”.



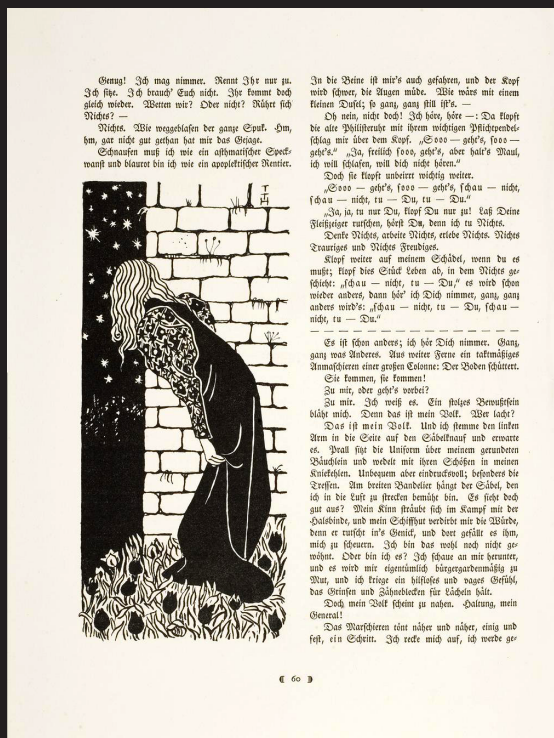
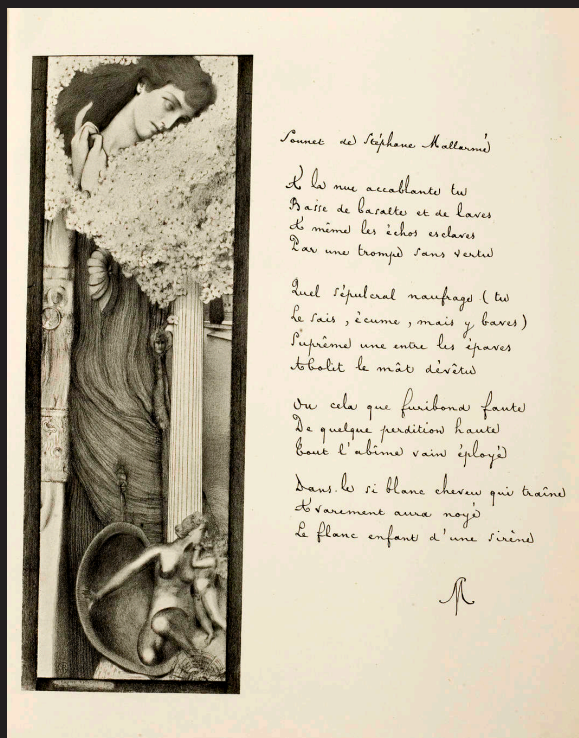
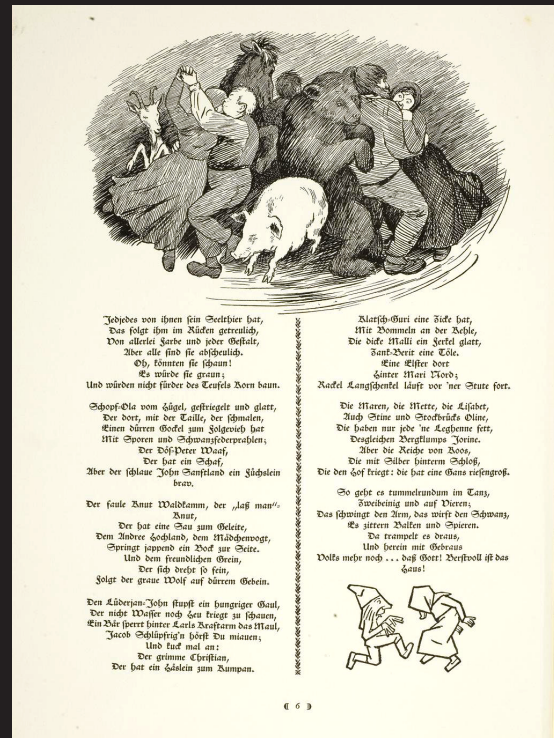
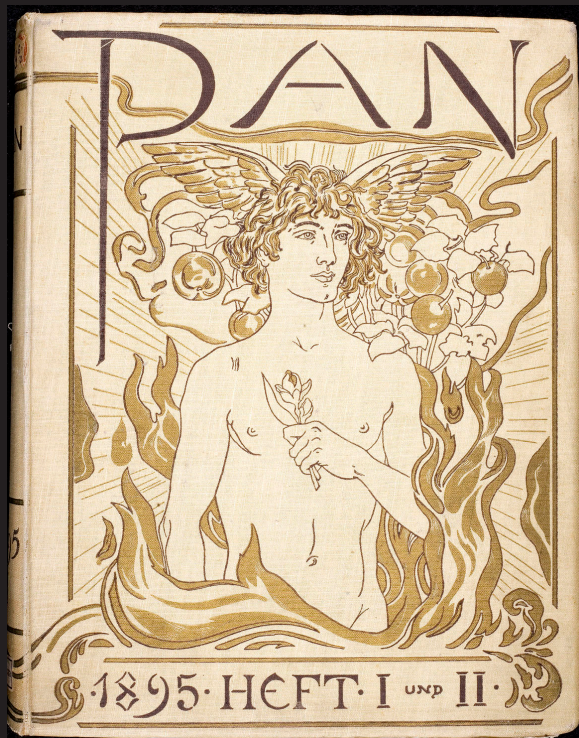
68 Publicidade aos Biscuits Champagne, litografia de Alfons Mucha, 1896.



73 Cartaz “Moulin Rouge”, Henri de Toulouse-Lautrec, 1891.



74 Cartaz “La troupe de mlle eglantine”, Toulouse Lautrec, 1895-96.



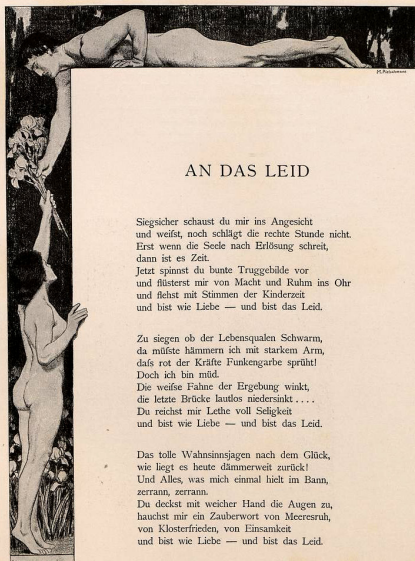
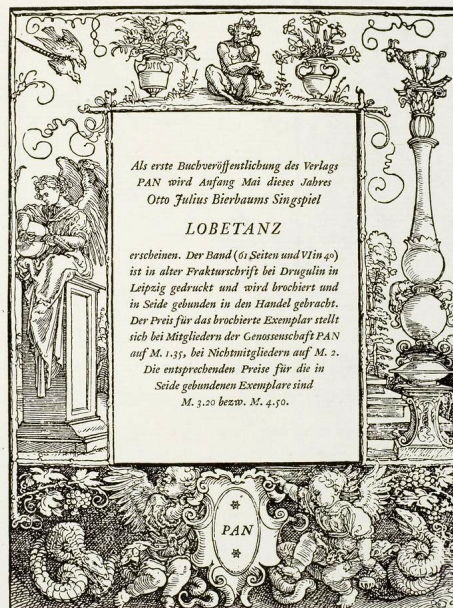
75 Revista "Pan", 1900.



riht. „Armes Volk!“ Wie es wohl aussieht? Nie
hät' ich es gesehen. Oder nicht so nah, so greifbar. Nur
ein gekrümmtes Bild nicht meinem Geiste verdrö, ich
sah weinende Mädchen und muß schreien, schreien —
„Doch während ich sinnend weile, horch' mein die-
juant daher, den Andern vocas. Hüte ich der Keri
nicht bei mir zu sein, immer bei mir? Werde ich ab-
schmeißen müssen. Wie er angelaufen kommt! Gleich
freundlich lächelt er aus mit feinen, bläulichen, klaren
Augen. Wenn er nur nicht sich einem elenden ab-
gehenden Knecht rühte und so blickt mir auf den Leib
ja. Ich schau mich königlich um, aber schon bringe
er die Hände vor mit wunderlich zum Schenken; sein
Bis verjagt sich in seinem Gesicht, er facht den Regen,
salutiert. „Adjutant Gedächtnis, Erdenk.“ Ich nicht,
so viel mir die hohe Wunde erlaubt. Ich müßte doch
wohl den Keri kennen, wenn er mein Adjutant ist, und
auf was wartet er denn? Unangenehmer Patron! „Er
verdrö mit ja die ganze Daseins!“ schreie ich ihn
an. Im Die Keriheit er wendet an meine Seite.
Ich sehe nun auf einem blühenden Pfadchen, meine Tanten

Meine baumden, und mein Ekel streicht in die Luft.
Fast hätte ich geglaubt vor Verzweiflung, vor Enttäuschung,
vor Enttäuschung. Es sah ja wunderbar aus, mein Volk.
In langen Linien kamen sie um die Erde an mit
verloren in tabulierten Aufmarsch. O wie empfinden!
Mit die Farben in der Sonne auf dem weiten Feld!
Da sind die ersten Reihen.
„Die Gedanken, Erdenk,“ murmelt leise der Ad-
jutant.
Oh, oh! Müdels, kleine, träge, ledige Müdels,
Müdel mit roten, mit blauen, mit grünen, mit gelben
Kleiden, Müdels mit dazwischen, jarten, wendenden Müd-
den, Müdels mit feinen, klaren, klaren Müd-
den. Große Karren halten sie ernsthaft, wie Gewächse,
und hohe Blumentriebe haben sie auf als Heime.
Alle schau sie nach mir im Verweimark mit den
blauen, roten, wendigen Augen, die blickten Dinge.
Nach ihnen marschieren Gefährte, Schlanke in
langen weißen Kleidern. In frischen Linien fließt der
Stoff an den feinen Körpern herab, von Gehörten
unter der Brust gehalten. Ihre Haare reihen sich bis

61



AN DAS LEID

Siegsicher schaust du mir ins Angesicht
und weist, noch schlägt die rechte Stunde nicht.
Erst wenn die Seele nach Erlösung schreit,
dann ist es Zeit.
Jetzt spinnt du bunte Truggebilde vor
und flüsterst mir von Macht und Ruhm ins Ohr
und flehst mit Stimmen der Kinderzeit
und bist wie Liebe — und bist das Leid.

Zu siegen ob der Lebensqualen Schwarm,
da müßte klammern ich mit starkem Arm,
daß rot der Kräfte Funkenarbe sprüht!
Doch ich bin müd.
Die weiße Fahne der Ergebung wühlt
die letzte Brücke lautlos niedersinkt . . .
Du reichst mir Lethen voll Seligkeit
und bist wie Liebe — und bist das Leid.

Das tolle Wahnsinnsjagen nach dem Glück,
wie liegt es heute klammerweit zurück!
Und Alles, was mich einmal hielt im Bann,
zerrann, zerrann.
Du deckst mit weicher Hand die Augen zu,
lauchst mir ein Zauberwort von Meeresruh,
von Klosterfrieden, von Einsamkeit
und bist wie Liebe — und bist das Leid.

105



LUCAS CRANACH



ER, wo die Kunst spricht, sollte von der
Kunst nicht gesprochen werden. Warum
lebendig ist, wird sich ungesprochen zeigen.
Wenn es nur nicht so verwickelt an-
ginge, wo das Sich-Ragen beginnt. Nie-
mand kann messen, wie viel Wissen, wie
viel Nachhall gelobte Worte, wie viel
Historie da mündig ist.

Man ist es da an wenigsten, wo man es sein will.
Der Versuch, nach ihm Bewußtsein zu haben, schadet den
Moderne schon deshalb nicht viel, weil an ihrer Natur
nicht viel zu verhehlen ist.

Und ginge es an, hier von der Kunst zu reden, so geht
es immer noch nicht an, hier von Lucas Cranach zu reden.
Zugestanden, daß die blauen und roten Pappeln, die
der erste Blick in allen Gemäldesammlungen bestimmt,
kein zweiter streift, in wunderlichem Kontrast stehen zu dem
überlieferten Rahne Cranachs; gerade deshalb — nur die
Gedächtnis, die von Weiden und Vögeln berichten, kann
sich daran machen, diesen „alten Meister“ aus der grauen

Herlichkeit seines stolzen Namens in das grüne Land leben-
digen Wirkung zu setzen. Bei den Holzschnitten mag an-
nehmen gelingen, und zwar bei denen aus der Zeit seiner
jugendlichen Kraft, 1523, 1524, 1528 und 1529 sind die
entstanden, in Jahren nationaler Kunstübung. Der gotische
Stil, der, wenn nicht europäisch, so doch deutsch war, ist
überwunden; der italienische Geschmack, der im Laufe des
16. Jahrhunderts seine Herrschaft über Europa breitet, ist
noch nicht nach Deutschland gedrungen, wo gerade jetzt die
Landschaften und die Persönlichkeiten nach individuellen
Formen ringen. Cranach stammte aus Franken, zog aber
nach Sachsen und stiftete sich 1504 in Wittenberg an, in
den Diensten Friedrich des Weisen. Dieser Wegzug aus
seiner Mutterlande nach den Grenzen der Kultur, wenigstens
der hiesigen Kultur, ward ihm zur Gefahr. Doch wag-
te man nach Cranach einen bekannten Schicksal, die
schon in Wittenberg entstanden sind, wohl zu schließen, was
er aus dem Mittelalter mitgebracht hatte.
Cranachs frühe Holzschnitte sind landschaftlich, sind
wäldig, was immer dargestellt ist, die beiden einen barm-
herzigen Duft aus. Keine Landschaftsbilder sind nicht darunter, ja, die

160

A B C D E F G H I J K L
a ä b c c h c k d e f f f i f l g h i j k l m
n o p q r s t u v w x y
ö ö p q r s s i s s s t t t t u ü v w x y
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

76 Behrens-Schrift, Peter Behrens (Gebr. Klingspor, Offenbach am Main), 1901.

In dem Mißverständnis, mit dem die meisten Geschäftsleute den künstlerischen Forderungen der jüngsten Zeit begegnen, fanden wir, die wir selber Künstler sind, den Anlaß, vor etwa Jahresfrist unsere »Steglitzer Werkstatt« zu gründen, in welcher, neben allen anderen Zweigen angewandter Kunst, vorzüglich die Druckerei gepflegt wird, und zwar in einer Weise, die dazu berechtigt, von ihr, wie in ihrer schönsten Blütezeit, als von einer Buchdruckerkunst sprechen zu dürfen. Es soll in diesen einfachen, anspruchslosen Erzeugnissen ein wohlthuender Gegensatz geschaffen werden zu dem, was sich, als »Mode« ausgedrückt, unter dem Sammelworte »Sezessions- oder Jugendstil« überall spreizt, ein Ruhepunkt für die Augen in dem zappigen und flimmernden Gewirre von Schnörkeln. Sie werden auch dann und wann Gelegenheit finden, für Ihren Bedarf sich einer Druckerei zuzuwenden und sollen durch dieses Rundschreiben gebeten sein, sich künftighin unserer Offizin zu erinnern. Steglitz, im Herbst 1901.
Die »Steglitzer Werkstatt«

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
c h c k 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

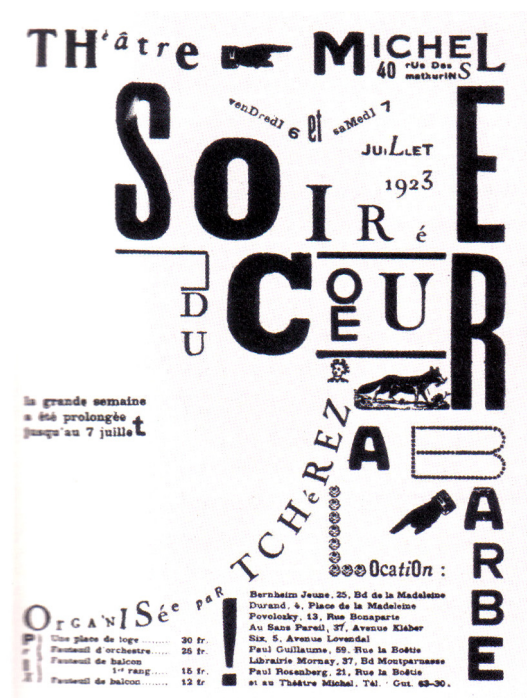
77 Eckmannschrift, Otto Eckmann (Rundhard'sche Gießerei, Offenbach am Main), 1900.

A B C D E F G H I J K L M
 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 á
 O P Q R S T U V W X Y
 ch ð ff ft ll ß st sch tt

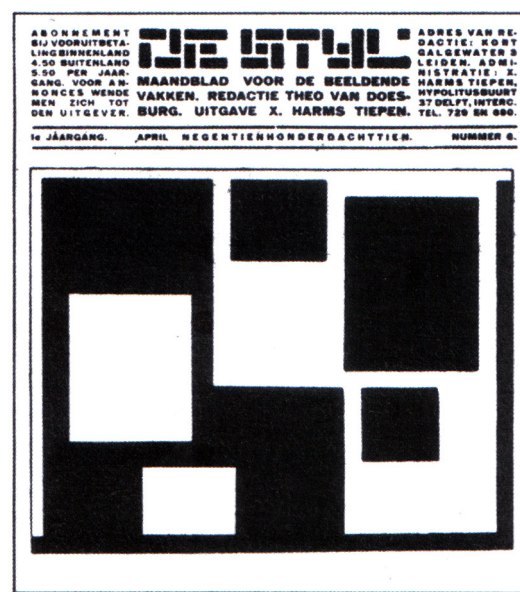
78 Deutsche Schrift, Rudolf Koch (Gebr. Klingspor, Offenbach am Main), 1910.



79 “Hugo Ball no Cabaret Voltaire.”



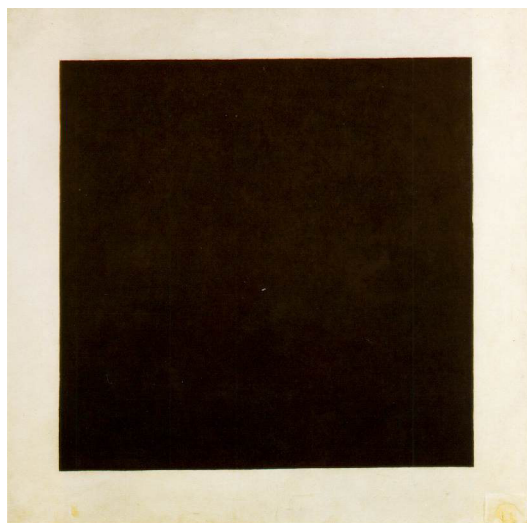
80 “Poster dadaísta.”



81 “Capas de dois números da revista ‘De Stijl’.”



82 “O Café-Restaurant De Unie, em Amsterdão, foto histórica. O edifício já não existe.”



83 “Kvadrat”, Kazimir Malevitch, 1913-1915.



84 “Parole in Libertà”, 1919, Marinetti.

4. A vanguarda artística nos tipos alemães

Seguindo a corrente vanguardista que se verificou um pouco por toda a Europa nas duas primeiras décadas do século XX, é fundada em 1919, na cidade alemã de Weimar, uma nova escola artística estatal – a *Staatliches-Bauhaus* (Casa Estatal da Construção) – com o objectivo de formar novos designers, artistas plásticos e arquitectos. Tendo como dirigente o arquitecto Walter Gropius (1883-1969), esta escola assumiu-se inicialmente como uma continuação da ideologia da Werkbund, dando liberdade aos alunos para expressarem as suas emoções no primeiro “Curso Básico” (*Grundkurs*) leccionado pelo pintor suíço Johannes Itten (1888-1967). A fase expressionista daria lugar à Funcionalista. A partir de 1923, a escola toma um novo rumo sob a alçada de novos docentes vindos da Europa: o artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) assume o cargo anteriormente ocupado por Itten, sendo que outros três artistas também viajam até Weimar para leccionar: Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Josef Albers (1888-1976). Moholy-Nagy quebrou os valores artísticos até então estabelecidos e introduziu uma nova ideologia na escola, que procurava a funcionalidade e uma adequação aos novos métodos de produção industrial. A tipografia passou a ser a componente central no programa de estudo da Bauhaus, e enquanto se faziam experiências na procura de uma tipografia elementar, fortemente geométrica e despojada de todos os elementos históricos e decorativos do passado, as letras Grotesk (sem serifas), que surgiram na Alemanha por volta de 1832, passaram a ser aquelas que dariam voz aos ideais estéticos do Modernismo, como foi exemplo a fonte alemã *Akzidenz Grotesk*.^[85, 86] Segundo Heitlinger (2006), o termo *die neue typographie* (a nova tipografia) foi introduzido por Moholy-Nagy num artigo publicado em 1923 no *bauhausbüch* (livros publicados pela própria Bauhaus), e foi o termo que identificou a tipografia *sans serif* desenvolvida nos anos 20 e 30, no contexto do movimento moderno. Ainda neste ano foi feita a primeira exposição da Bauhaus, para dar a conhecer ao grande público as ideias e trabalhos desenvolvidos nesta escola. Contudo, estas ideias revelaram-se demasiado avançadas para uma sociedade conservadora e, sob a pressão da opinião pública, a Bauhaus muda-se para Dessau em 1925, admitindo no seu corpo docente dois novos professores, estudantes finalistas desta mesma escola: Herbert Bayer (1900-1985) e Joost Schmidt (1893-1948). Bayer ficou responsável por dirigir o novo curso de Tipografia e Publicidade, criado no mesmo ano, e foi o autor de um novo alfabeto que ficaria conhecido como “alfabeto universal”, apresentado como protótipo em 1925 com um tipo de nome *sturm blond*.^[87] Embora não tivesse sido comercializado, este alfabeto foi, talvez, a experiência tipográfica que melhor traduziu os valores modernistas: letras construídas apenas com duas formas gráficas puras, o círculo e a linha recta, despojadas de qualquer elemento decorativo e identificativo de um país ou região, e com uma validade universal. A funcionalidade procurada neste alfabeto foi levada ao limite com a eliminação das letras maiúsculas, que Bayer justificava serem desnecessárias, uma vez que na leitura não se fazia distinção entre maiúsculas e minúsculas, ao mesmo tempo que se tornava mais fácil a aprendizagem da leitura nas escolas e se poupava recursos e espaço ao tipógrafo que passava a dispor apenas de um conjunto de letras minúsculas. Este alfabeto foi a síntese das primeiras ideias formuladas sobre *a nova tipografia* nos vários manifestos e artigos publicados entre 1923 e 1925, por El Lissitzky (1890-1941), László Moholy-Nagy e Kurt Schwitters (1887-1948). Kinross (2004) dá o exemplo do artigo de Lissitzky, de 1923, intitulado “Topografia da Tipografia”, em que o autor questiona todas as convenções ligadas à tipografia e ao *layout* de livros.

No entanto, só a partir de 1925 é que os fundamentos teóricos do movimento foram articulados, com a publicação de uma antologia sumária: *Elementare Typographie* (Tipografia Elementar), num número especial da revista *Typographische Mitteilungen*, publicada pela *Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker*, uma organização educativa da coligação dos impressores industriais. O seu editor foi o artista e teórico alemão

Jan Tschichold (1902-1974), nascido em Leipzig, que desde novo estudou a caligrafia e a arte de fazer livros, especializando-se mais tarde em tipografia clássica. Um estudioso inato e um artista aplicado, Jan Tschichold conduziria o seu interesse para a nova tipografia quando visitou a primeira exposição da Bauhaus e teve o primeiro contacto com a corrente vanguardista tipográfica, personificada no catálogo da exposição desenhado por Herbert Bayer. Influenciado e maravilhado pela corrente modernista, Tschichold abandonou a tipografia tradicional e, fazendo uso das suas excelentes qualidades de comunicador, tornou-se o principal porta-voz da nova tipografia, com a publicação da sua obra-mestra *Die Neue Typographie* (A Nova Tipografia), em 1928, escrita e composta por si próprio. Tschichold encontrou as raízes da nova tipografia nos impressores modernos do século XVIII, especialmente os Didots, nas letras *sans serif* e nas novas técnicas de reprodução, como a litografia e a fotografia desenvolvidas no século XIX, e na “nova arte” desenvolvida no início do século XX: Dada, De Stijl, Construtivismo e Suprematismo Russos. Kinross também é da opinião que a arte abstracta de início do século XX é a principal influência no desenvolvimento da nova tipografia: “É claramente verdade que muito do impulso para a nova tipografia veio de pessoas fora da indústria da impressão e fora do vasto mundo da tipografia.” (Kinross, 2004, p. 104, tradução livre). Tschichold desenvolveu os princípios tipográficos anteriormente publicados nos manifestos de El Lissitzky, László Moholy-Nagy e Kurt Schwitters, de forma clara, paciente, precisa e prática, com um discurso orientado para os tipógrafos, impressores, paginadores e publicistas da altura. A este respeito, Kinross refere que “Tschichold foi paciente-mente preciso, onde os tipógrafos-artistas foram vagos e proféticos.” (Kinross, 2004, p. 109, tradução livre). Em conformidade com os princípios económicos capitalistas, os novos processos de produção em massa, a racionalização e standardização dos materiais, a redução dos objectos à sua forma pura sem qualquer referência histórica, a procura de uma ordem na vida do Homem, Tschichold vê a tipografia como mais um elemento constituinte desta nova sociedade que personifica uma nova era. Na sua opinião, o *engenheiro* é o novo tipo de homem cujo trabalho define essa nova era: “O Engenheiro molda o nosso tempo. Marcas características do seu trabalho: economia, precisão, uso de formas puras de construção que correspondem às funções do objecto. (...) Eles criaram uma nova – a nossa própria – atitude que nos circunda.” (Tschichold, 1995, p. 11, tradução livre). Todas as vertentes artísticas estão em sintonia na manifestação de uma estética que emerge da própria forma estrutural, e “a Tipografia também deve ela própria, agora, fazer parte de todos os outros campos da criatividade.” (Tschichold, 1995, p. 13, tradução livre).^[88]

Kinross (2004) faz uma comparação entre os novos tradicionalistas e os novos tipógrafos na sua relação com a máquina: enquanto que os primeiros aceitaram a composição mecânica, não fazendo nenhuma ligação entre os métodos de produção e a aparência visual do seu trabalho, que formalmente e esteticamente seguia as normas tradicionais, os segundos queriam que a aparência visual fosse moldada pelos novos métodos de produção, em sintonia com as exigências da idade moderna, entre as quais, as novas necessidades dos leitores e dos utilizadores. O autor continua referindo os avanços realizados na standardização dos materiais usados na área da administração empresarial: o formato do papel, em 1922; o papel de carta utilizado nas empresas, em 1924; os envelopes, em 1924; os jornais, em 1924; e o formato dos livros, em 1926; entre outros.

No seguimento do “alfabeto universal” de Bayer, Tschichold também desenvolveu, entre 1926 e 1929, um abecedário “universal” sem maiúsculas e introduziu, de forma inovadora e ousada, uma revisão profunda da fonética dos signos utilizados na grafia alemã.^[89] Tanto o trabalho de Tschichold como o de Bayer têm, provavelmente, antecedentes no revolucionário livro de Walter Porstmann – *Sprache und Schrift* (Língua e Letra) – editado em Berlim, em 1920. Estando afiliado ao Comité Alemão de Normalização (*Deutscher Normenausschuß*) e procedendo de um ambiente científico, Porstmann propunha “abolir todas as maiúsculas, em vez de modificar o desenho de alguns caracteres alfabéticos para possibilitar a transcrição fonética.”

(Burke, 2000, p.114, tradução livre). A posição de Porstmann encontrava aceitação entre os vanguardistas da Bauhaus, tendo sido Moholy-Nagy o responsável por importar as suas ideias, que com frequência apareciam escritas nas aplicações da Bauhaus, e por incentivar os estudantes a explorá-las. Esta medida defendida pelos *Bauhäusler* (estudantes da Bauhaus), não era aceite por outros tipógrafos alemães, como é exemplo Paul Renner (1878-1956), que tinha uma opinião mais moderada sobre o assunto. Aceitando um uso restringido das maiúsculas, supunha que o tempo que se pudesse economizar ao mecanografar só minúsculas, dizia respeito só ao escritor, quando “a ortografia só se deve julgar exclusivamente atendendo ao serviço que presta ao ‘leitor’” (Burke, 2000, p.116, tradução livre), aponta Renner. Na mesma linha de pensamento, Renner alertava para o facto da linguagem ser intimamente dominada pela tradição, de ser a expressão de ideias e emoções complexas e, por isso, não ser susceptível de uma racionalização tão radical.

Pode entender-se que se eliminem as maiúsculas nos caracteres mecanografados, mas os benefícios económicos que se prometem com a sua total erradicação das caixas de composição tipográfica, podiam resultar tão perigosos em certas circunstâncias como o desejo de evitar lubrificante numa máquina. (Burke, 2000, p. 117, tradução livre)

Burke (2000) conclui que no debate sobre a reforma ortográfica alemã, os argumentos de Renner espelham a cara humana do vanguardismo dos anos 1920. Se, por um lado, as pesquisas, os estudos e os trabalhos desenvolvidos pelos *Bauhäusler* não resultaram em publicações comerciais de nenhuma espécie, por outro lado, criaram uma nova consciência de modernidade nas oficinas de impressão, encorajando os impressores a publicarem novas letras *sans serif*. Estas não tardaram a aparecer, como são exemplos: a *Erbar* (1926), desenhada por Jacob Erbar e publicada pela fundição Ludwig & Mayer; a *Futura* (1927), desenhada por Paul Renner para a fundição Bauer; a *Kabel* (1927) desenhada por Rudolf Koch para a fundição Klingspor; e a *Gill Sans* (1928) desenhada por Eric Gill (1882-1940) para a fundição Monotype. Destas quatro, aquela que melhor aceitação teve pelos novos tipógrafos e que melhor personificou a ideologia moderna dos anos 20 e 30, foi a Futura de Paul Renner. “A realização da Futura foi de uma tipografia que satisfazia, ao mesmo tempo, o desejo por uma tipografia geométrica, construída com régua e compasso, e o de uma tipografia que compunha bem em texto, numa série de tamanhos.” (Kinross, 2004, p. 114, tradução livre).^[90] Burke, por seu lado, refere que a intenção de Renner “ao desenhar a Futura era harmonizar as maiúsculas e as minúsculas, e é precisamente esta intenção prática o que marca a importância da sua contribuição”. (Burke, 2000, p. 91, tradução livre). O próprio Renner, mais tarde, disse sobre a sua realização: “Contrariamente aos construtivistas, então em voga, não queria glorificar o compasso como ferramenta, mas desejava extrair a forma da obscuridade e devolvê-la às suas origens.” (Burke, 2000, p. 92, tradução livre). Renner procurava desenvolver uma fonte com utilidade prática, que abolisse a dinâmica própria das minúsculas, e que ambas, maiúsculas e minúsculas, fossem construídas sob uma “base comum de construção estática.” (Burke, 2000, p. 94, tradução livre).

A questão de se ter encontrado um tipo adequado à nova era parecia estar encerrada, contudo, Tschichold faz saber que esta questão não se resolve por uma só pessoa: “Pessoalmente, eu acredito que nenhum designer sozinho é capaz de produzir a forma de letra que nós precisamos, que deve estar livre de todas as características pessoais: será o trabalho de um grupo, entre os quais eu penso dever estar um engenheiro.” (Tschichold, 1995, p.74, tradução livre). Burke (2000) refere que talvez possam ter existido rixas pessoais entre Renner e Tschichold, já que este último utilizou uma grotesca na composição do seu famoso livro, quando poderia muito bem ter utilizado a Futura que já estava no mercado. O autor continua dizendo que em 1960, quando se perguntou a Tschichold a razão de não ter usado o tipo Futura, este respondeu “que nunca o estimou adequado para a composição de textos.” (Burke, 2000, p.106, tradução livre).

A par destes desenvolvimentos inovadores no campo tipográfico, Burke (2000) indica que Renner, Tschichold e os *Bauhäusler*, defendiam a abolição da gótica de fractura dos textos alemães, bem como os restantes estilos provenientes da escrita manual, sendo que as suas opiniões eram independentes e muito próprias. Em 1925, Renner achava que era um insulto à classe culta alemã, o facto de associá-la às faustosas formas da fractura: “Todas as fracturas típicas carecem da sensível humanidade, da nobreza natural das formas romanas. Aliás, não sou desses alemães que consideram tal complexidade burguesa uma qualidade inata do povo alemão que deveríamos esmerar-nos em preservar.” (Burke, 2000, p.78, tradução livre). Nos finais dos anos 20, Renner dizia que a gótica de fractura não era especialmente alemã, e baseava a sua argumentação numa “árvore genealógica das letras”, que nunca ilustrou, mas onde situava as romanas no tronco central e os restantes desenvolvimentos estilísticos divergentes das romanas, nos ramos colaterais, que podiam seguir sozinhos desde o centro. “Segundo Renner, as maiúsculas romanas constituem a base de todos os avanços posteriores no que respeita às formas das letras no mundo ocidental.” (Burke, 2000, p.77, tradução livre). Situava a origem das formas de caixa baixa na minúscula carolina desenvolvida no *scriptorium* de Carlos Magno, que englobava o que hoje é a Alemanha, pelo que defendia que a romana era mais alemã que a gótica, desenvolvida no norte de França, o berço do gótico nas artes. As opiniões de Renner foram sempre muito ponderadas, e só aceitava as *sans serif* como substitutas da fractura, com a condição de se continuar a desenvolver este novo estilo tipográfico. Ao mesmo tempo que a Futura se introduzia no mercado, Renner tinha mais certezas de que a romana era, naquele momento, “a letra do mundo” e afirmou: “Pelo interesse nacional e do nosso maravilhoso idioma alemão, deveríamos renunciar por fim à letra quebrada.” (Burke, 2000, p.80, tradução livre). À pergunta gótica ou romana?, Renner optava por uma terceira hipótese: a recuperação das *palo seco*, convertendo-as no tipo romano elementar e universal.

Um pouco diferente de Renner estava a posição assumida por Tschichold, mais ideológica e com uma preocupação social mais evidente. Tschichold (1995) defendia que era impossível a velha e a nova tipografias continuarem a existir ao mesmo tempo. Não se tratava da simples questão de criar um novo estilo, mas de responder às novas necessidades da sociedade que, naturalmente, exigiam novas formas. Para este autor, era tão absurdo continuar a usar a *fraktur* nos trabalhos contemporâneos, como era igualmente absurdo construir, em pleno século XX, palácios Rococos e Castelos Góticos. Tschichold falava de uma era universal que precisava de um tipo igualmente universal – o tipo *sans serif*.

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. O tipo romano é a forma de letra internacional do futuro. (Tschichold, 1995, pp. 74-5, tradução livre).

Tschichold era bastante claro quando definia a forma do tipo da era moderna: nenhum ornamento devia ser adicionado, e com este argumento excluiu também as letras romanas com serifas.

Nenhum dos tipos, em cuja forma básica foi adicionado qualquer tipo de ornamento (serifas no tipo romano, formas em losango na *fraktur*) encontra o nosso pedido por clareza e pureza. De entre todos os tipos disponíveis, a chamada “Grotesca” (sem serifas) ou “letra bloco” (“letras esqueleto” será um nome mais apropriado) é a única em concordância com o nosso tempo. (Tschichold, 1995, p. 73, tradução livre).

No contexto alemão dos anos 20, esta posição defendida pelos modernistas assumiu-se como uma posição radical, uma vez que a gótica de fractura era a forma de letra mais utilizada em livros, jornais e revistas, como vimos nas estatísticas apresen-

tadas anteriormente. O resultado imediato desta posição, em termos culturais, foi um aumento da tensão já existente entre as letras gótica e romana, num debate que passou a incluir, também, as *sans serif*.

A questão não era a coexistência de dois tipos com um uso real (a romana e a gótica) mas a “contraexistência” da “grotesk” (palo seco) e da gótica. Neste sentido, opunha-se o racionalismo ao romantismo, o progresso à reacção, o internacionalismo ao nacionalismo, a palo seco “fria” e clara à gótica “humana” e nublada. (Willberg, 2001, p. 72, tradução livre).

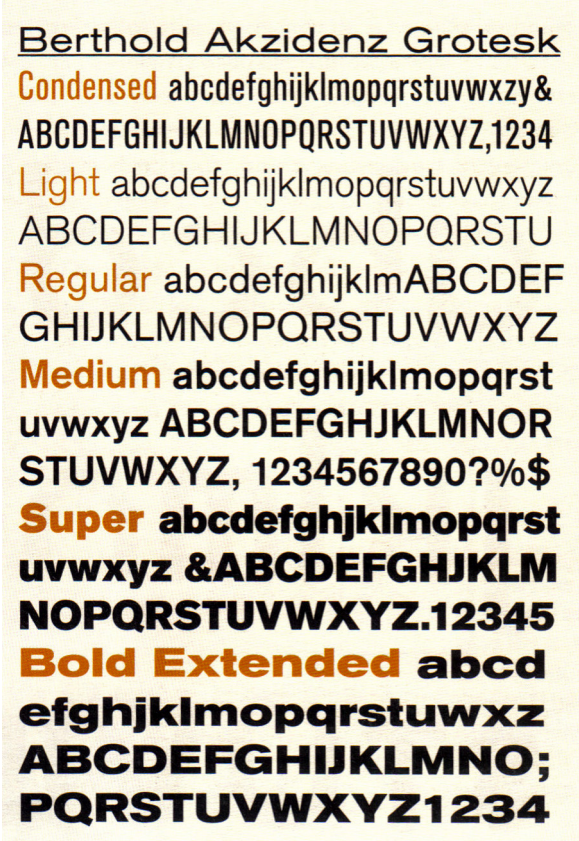
As ideias internacionalistas de Tschichold fizeram eco entre os tipógrafos ingleses, que se opunham às ideias vanguardistas dos alemães. Um exemplo notável do vasto movimento reformista que marcou a tipografia britânica de inícios do século XX, é o tipógrafo Stanley Morison (1889-1967), referido atrás, pessoa pragmática que estudou profundamente a paleografia, a caligrafia e a tipografia, vendo no passado histórico um legado valiosíssimo que deveria ser projectado no futuro para aplicações modernas. No seu famoso ensaio “Princípios Fundamentais da Tipografia”, publicado na revista *The Fleuron* para a qual colaborou, é notável a posição conservadora, oposta aos princípios de renovação tipográfica alemães. A este respeito, Morison escreveu em 1926:

Seria difícil concluir, que na arte de desenhar tipos não há espaço para as formas nacionais, só porque todos usamos tipos humanísticos. A tipografia se empobrecerá muito mais se todos os países do mundo decidem usar exactamente as mesmas formas de tipo. (Bertheau, 2001, p. 57, tradução livre).

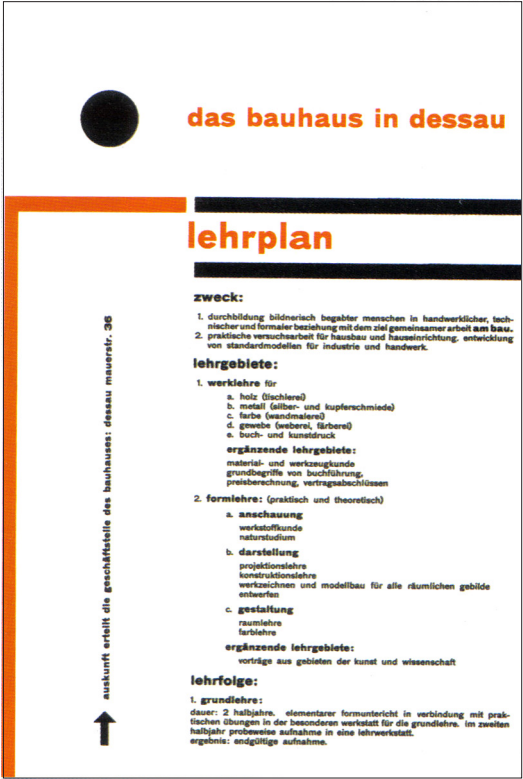
Em jeito de conclusão, Kinross (2004) indica que a nova tipografia, em conjunto com as restantes actividades do movimento moderno no design dos anos 20, foi um assunto abordado por uma minoria constituída por um conjunto de designers iluminados, naturais da própria Alemanha e de vários países da Europa. Alguns destes designers formaram, em 1927, a *Ring Neuer Werbegestalter* (Círculo dos Novos Designers Gráficos), organizando alguns encontros e exposições dos trabalhos feitos pelos seus membros, na Alemanha e na Europa em geral. O autor continua dizendo que a continuação do desenvolvimento da *nova tipografia* deu-se na *Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker* (Escola dos Mestres de Artes Gráficas) em Munique, onde se encontrava Paul Renner e Tschichold como membros do corpo docente, em conjunto com Georg Trump. Da mesma opinião é Bacelar, concordando que a tipografia da Bauhaus nunca se tornou um estilo consolidado, apesar de momentaneamente ter chegado a sê-lo, mas passadas seis décadas o que efectivamente se destaca da sua existência é “uma nova forma de encarar a tipografia e o design gráfico como uma ferramenta de comunicação poderosa e maleável.” (Bacelar, 1998, p. 94). O autor refere a influência do pensamento da Bauhaus em todos os processos de impressão: livros, revistas e cartazes, onde se procurava arranjos gráficos simples e assimétricos, equilíbrios dinâmicos e o recurso aos espaços vazios, numa busca do estímulo da percepção, funcionando ao nível psicológico.

A própria Bauhaus sofreu, em 1928, novas alterações no pessoal administrativo e nos docentes: Walter Gropius, Herbert Bayer e Moholy-Nagy saem, dando lugar ao suíço Hannes Meyer na direcção geral, Josef Albers na direcção do “Curso Básico” e Joost Schmidt na Oficina Gráfica. Em 1930, deu-se uma nova alteração na direcção, que passou a ser assumida pelo arquitecto Mies van der Rohe, e assistiu-se também à saída de Paul Klee. A Bauhaus encerrou em 1933 por força política, assunto que se contextualizará mais adiante. Kinross (2004) refere a influência que a Bauhaus teve nas escolas suas contemporâneas, ao nível da instrução de designers e impressores, e a pouca ligação ao negócio da impressão, sendo difícil ter a noção da verdadeira proporção dos seus efeitos. Por seu lado, Tschichold escreveu que o progresso resultante do movimento moderno “será menos sentido nos desenvolvimentos artísticos que nas mudanças nos significados da reprodução, e nas necessi-

dades criadas por estas mudanças técnicas e pelas relações sociais.” (Kinross, 2004, p. 119, tradução livre). Contudo, alterações políticas na Alemanha e uma grave crise económica mundial, mudariam inesperadamente o rumo da *nova tipografia* e dos desenvolvimentos tecnológicos nas oficinas de impressão, assunto que será abordado no ponto seguinte.



85 “Família de fontes, mostrando parte dos cortes e pesos da *Berthold Akzidenz Grotesk* em formato digital.”



86 “O plano lectivo da Bauhaus em Dessau, composto na mais pura estética gráfica da ‘neue typographie’, com tipos *Akzidenz Grotesk*. Flyer de formato DIN A4, desenho de Herbert Bayer, impresso a duas cores na Bauhaus em Novembro de 1925, numa tiragem de 500 exemplares.”

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

87 “O alfabeto de caixa baixa *sturm blond* de Herbert Bayer tem por base apenas duas formas geométricas elementares: o círculo e a linha. As letras g e k foram consideradas ainda imperfeitas, resultados preliminares. Uma versão definitiva nunca foi editada, este desenho nunca passou da fase de protótipo.”

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker,
Berlin NW 6, Dönhofsplatz 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD
Lehrer an der Meisterschule für Buchschneider in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE
Handbuch für die gesamte Fachwelt
und die drucksachenverbrechenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhaft
Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürf-
nis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich bekannt zu machen, zu ent-
sprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE**
herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem
Buche zunächst darauf an, das enge Zusammenhängen der neuen
Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzei-
gen und zu betonen. Als die neue Typographie ein ebenso notwen-
diger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und
offen Neue, die mit unserer Zeit übereinstimmen. Diese geschichtliche Heran-
dengung der neuen Typographie bildet weiterhin eine kritische Dar-
stellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der neuen **Matte-
rialien**, die für das Neue unserer Zeit genügt bekannterhand gewannen ist,
wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dar-
gestellt. Ein kurzer Abschnitt **„Zur Geschichte der neuen Typogra-
phie“** liefert zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen**
der neuen Typographie über. Diese wurden für fachmännische,
richtige und falsche Beispiele zueinander gegenübergestellt. Zwei wei-
terer Artikel behandeln **„Photographie und Typographie“** und
„Neue Typographie und Normung“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten
Teil **„Typographische Hauptformen“** (siehe das schwebende
Illustrationsbeispiel). Es stellt immer an einem Werte, das wie dieses Buch
die schon bei einfachen Satzansagen auftauchenden gestalterischen
Fragen in gegenseitig ausschließlichen Beispielen. Jeder Teilabschnitt
enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die
Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen
Normenkommissionen, alle anderen (z. B. politischen) **Vorschriften** und
zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemata.

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

VORZUGS-ANGEBOT

INHALT DES BUCHES

Wort und Wesen der neuen Typographie
Der neue Stil
Die alte Typographie (Historie und Kritik)
Der neue Stil
Die Entwicklung der neuen Typographie
Die Entwicklung der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen
Der Typograph
Der Schriftsetzer
Der Retikulier
Der Gebrauchsgraphiker
Der Kaufmann
Der Photograph
Der Architekt
Der Ingenieur
Der Schriftsteller
Der Normenkommissioner
Der Retikulier
Der Gebrauchsgraphiker
Der Kaufmann
Der Photograph
Der Architekt
Der Ingenieur
Der Schriftsteller
Der Normenkommissioner

Bildergalerie
Beispiele der Abkondensate
Regeln

Das Buch enthält über 125 Abbildungen, von
denen etwa ein Viertel zweifarbig gedruckt ist,
und umfasst gegen 200 Seiten auf gutem Kunst-
druckpapier. Es erscheint im Format DIN A 6 (148 x
210 mm) und ist elegant in Einsteckmappe gebunden.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1929: **5.50 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellscheite ersetzend **mb**

88 “Clareza e nitidez, vitalidade, forte impacto visual, redução ao essencial, hierarquia dos temas, impacto da cor pura: neste ‘Vorzugsangebot’, um convite a subscrever a obra die neue typographie, o audaz visionário Jan Tschichold demonstra a excelência do seu estilo pessoal, dentro dos lemas da ‘nova tipografia’ já posta em prática pelos pioneiros da Bauhaus.”

für den NOIEŒ MENŒEN EKSISTIRT NUR
das glaihgēviht TSVIŒEN NATUR UNT
gaist• TSU JEDēM TSAITPUKT DER
fērgaŒnhait VARēN alē variatsjo-
NēN dēs altēN ›NOI‹• abēr ES VAR
NIHT ›das‹ NOIē•

89 “Texto composto com o alfabeto minimalista de Jan Tschichold.”

aaabbbbc	ABCDEF
ddēfgghij	HIJKLM
klmnoppp	OPQRS
qqrrfstuv	UVWXY
wxxyz	123456789
fl ff ft ck ß	&-»!¿*§(„

ABCDEFGHIJKLMN
PQRSTUVWXYZabc
efghijklmnopqrstuvwxy
1234567890ffckß£«»*§!

90 “Primeiros desenhos da *Futura* de Paul Renner, 1925 aproximadamente.”

5. Os tipos góticos no Nacional-Socialismo alemão

A esperança de Tschichold seria abafada pela grave crise económica que se abateu sobre países como a Alemanha, a Holanda, a Austrália, a França, a Itália, o Reino Unido, os Estados Unidos da América e o Canadá, em 1929. Esta crise ficou conhecida como *Grande Depressão* ou *Crise de 1929*, e foi considerado “o pior e o mais longo período de recessão económica do século XX” (Wikipédia, Grande Depressão). Na base desta depressão estão os efeitos da Primeira Guerra Mundial: um aumento do desemprego; uma retracção do consumo; uma queda da produção industrial; uma queda do produto interno bruto; e uma queda nos preços das acções e nos medidores da actividade económica. Estes efeitos foram sentidos praticamente no mundo inteiro, sendo que a sua intensidade variou de país para país. No caso alemão, assistiu-se a um colapso da economia provocado pela falência de milhares de empresas, aumentando o número de desempregados para cerca de seis milhões. No plano político alemão já se vinha a sentir uma instabilidade desde 1925, fruto do descontentamento social com o regime democrático em vigor saído da República de Weimar, assim como de um sentimento de humilhação que perseguiu os alemães desde o Tratado de Versalhes (1919). Na sua essência, este foi um tratado de paz assinado pelas principais potências europeias e que oficialmente encerrou a Primeira Guerra Mundial.

Os termos impostos à Alemanha incluíam a perda de uma parte de seu território para um número de nações fronteiriças, de todas as colónias sobre os oceanos e sobre o continente africano, uma restrição ao tamanho do exército e uma indemnização pelos prejuízos causados durante a guerra. (Wikipédia, Tratado de Versalhes).

Enquanto o povo alemão apoiava os partidos socialistas, a alta burguesia alemã, os empresários e o clero, com receio de uma revolução socialista, começaram a apoiar o sector político da extrema direita, onde constava o Partido Nazista.

O desespero gerado pela miséria e a incerteza quanto ao futuro, a facilidade humana de acreditar na demagogia e nas soluções autoritárias, a necessidade de resgatar a autoestima nacional depois das humilhações do Tratado de Versalhes, foram alguns dos factores que fizeram da Alemanha um terreno fértil a ser semeado pelos nazistas. O discurso de um líder carismático como Adolf Hitler oferecia segurança e a perspectiva de melhores dias, com promessas e ilusões demagógicas. (UOL Educação, 2008).

Entre 1925 e 1932, o panorama político alemão passou de um regime democrático para um regime conservador-nacionalista: se nas eleições de 1928, o Partido Nazista ganhara apenas 12 lugares no *Reichstag* (Parlamento), nas de 1932 adquiriu mais 230 lugares, tornando-se o maior partido no Parlamento Alemão. No entanto, só com a nomeação de Adolf Hitler (1889-1945) como Chanceler da Alemanha, em Janeiro de 1933, é que o Partido Nazista alcançou maioria absoluta no Parlamento. Fazendo uso deste poder, Hitler eliminara rapidamente toda a oposição e em Julho do mesmo ano a Alemanha é oficialmente declarada, por decreto-lei, um estado de partido único, o *National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei* — N.S.D.A.P. — (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães). Com a morte do Presidente alemão Paul von Hindenburg (1847-1934), Hitler fundira os dois cargos, de Presidente (*Reichspräsident*) e Chanceler (*Reichskanzler*), num só com o nome Líder e Chanceler (*Führer und Reichskanzler*), tornando-se, assim, chefe das forças armadas e, por conseguinte, subordinando o exército a prestar juramento de fidelidade a si próprio. A Alemanha converteu-se, deste modo, num estado militar, nacionalista e ditatorial sob a figura de Hitler, que usou o seu poder em todas as facetas da sociedade, sem excepção, desde 1933 a 1945. Este período da história alemã ficaria conhecido por dois nomes: *Großdeutsches Reich* (Grande Império Alemão) e

Dritte Deutsche Reich (Terceiro Império Alemão), como os nazistas lhe chamavam, sendo que o primeiro teria sido o *Sacro Império Romano* (962-1806) e o segundo *O Império Alemão* (1871-1918). A Bandeira da República de Weimar foi substituída pela Bandeira da Suástica do Partido Nazista, o lema nacional passou a ser *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* (Um povo, um império, um líder). Neste sentido, a essência do nazismo baseou-se no totalitarismo, ou seja, na ideia de que o Estado ou o Chefe-de-Estado, no caso alemão, o *Führer*, deveria controlar tudo e todos. O controlo social seria facilitado com uma homogeneização da sociedade e em regimes totalitários como este, o uso e exacerbação do medo a um grau extremo seria a ferramenta principal. “Todos passam a vigiar a todos e todos se sentem vigiados e intimidados. Cada indivíduo passa a ser ‘os olhos e ouvidos’ do *Führer* no processo de construção de uma sociedade totalitária.” (Wikipédia, Nazismo). A par do totalitarismo está o nacionalismo, que o nazismo incitava e exacerbava ao extremo, criando a ideia de um inimigo externo extremamente poderoso, ideia esta que funcionava como meio para unir a sociedade contra o “inimigo comum”. Contudo, este inimigo externo não era suficiente para conseguir alcançar o ultra-nacionalismo desejado e, por isso, era fundamental criar “inimigos” internos, sorrateiros e conspiratórios. Este papel foi confinado aos comunistas e às minorias étnico-religiosas, em que se incluem os judeus, os ciganos, os africanos e os povos eslavos. É com base nesta ideologia que são tomadas inúmeras medidas por Hitler, ao nível social, educacional, económico e cultural, entre as quais se encontram aquelas referentes à letra escrita alemã, que se abordará com relativo pormenor mais adiante.

A medida que mais marcou o período nazista foi a da higiene racial, baseada na *eugenia*: “ciência de selecção dos cruzamentos da raça humana” (dicionário académico da língua portuguesa). Segundo os nazistas, a raça *ariana* constituía uma das três grandes raças humanas e o termo “ariana”, que significa “nobre”, serviu para designar a raça branca, que se refere aos seres humanos com cor de pele clara ou àqueles que reivindicam ascendência exclusivamente europeia. Acreditavam existirem teorias científicas que estipulavam uma hierarquia estrita entre as raças humanas, em que no topo figurava a “raça nórdica” e num sentido descendente até à base, as “raças inferiores”, sendo que na parte inferior estavam as “raças parasíticas” ou *Untermenschen* (subumanos), considerados perigosos para a sociedade. Na política racial da Alemanha Nazista, os que figuravam na base da hierarquia racial eram os africanos, os ciganos e os judeus, sendo que estes dois últimos eram considerados *Lebensunwertes Leben* (vida indigna de viver). Acreditando que a nação era a expressão da raça, os nazistas consideravam que “a grandeza da raça poderia ser avaliada de acordo com a capacidade e desejo de uma ‘raça’ em obter uma grande terra natal” (Wikipédia, Nazismo), e, para eles, isso significava controlar toda a Europa. Com esta ambição, Hitler inicia uma vasta acção de limpeza racial, expulsando os africanos, os ciganos e os judeus, antes de os confinar a campos de concentração e exterminá-los por completo, naquilo que ficou conhecido como *Holocausto*. Esta ideia de superioridade racial germânica que o nazismo exaltou pela associação com a raça ariana, segundo Phillip Wayne Powell em *Tree of Hate* de 1985, teve início no século XV e deve-se ao ressentimento alemão pelo facto dos italianos olharem para os germânicos com desdém, rotulando-os como um povo inferior e atrasado, uma atitude que remonta à era romana. Diz o autor: “Durante o século XV e início do XVI, um poderoso surto de patriotismo germânico foi estimulado pelo desdém dos italianos pela ‘inferioridade e barbarismo’ germânicos, o que levou a uma reacção contrária de humanistas alemães a exaltar qualidades germânicas.” (Wikipédia, Raça Ariana). Também o escritor judeu M. W. Fodor, em *The Nation*, de 1936, escreve: “Nenhuma raça sofreu mais com complexo de inferioridade que o alemão. O nacional socialismo foi um ‘método de Coué’ para converter este complexo de inferioridade num senso de superioridade.” (Wikipédia, Raça Ariana).

Ao nível da economia, os nazistas tiveram como objectivo principal corrigir aquilo que consideravam os defeitos da República de Weimar e assegurar uma solidez no apoio doméstico ao partido. Para isso concentraram-se em três objectivos

principais: eliminação do desemprego; eliminação da hiperinflação; e expansão da produção de bens de consumo para melhorar o nível de vida das classes média e baixa. De forma geral, em todos estes objectivos foram bem sucedidos: entre 1932 e 1936, conseguiram reduzir o desemprego de uma média de seis milhões de desempregados para menos de um milhão; “entre 1933 e 1936, o PIB alemão cresceu a uma taxa média anual de 9,5%, e a taxa de crescimento da indústria foi de 17,2%” (Wikipédia, Nazismo). Na base destas medidas de crescimento económico esteve o rearmamento, para o qual os nazistas conduziram a sua economia, a sua indústria e o seu trabalho a partir de 1934, ficando conhecido também como *Wehrwirtschaft* (Economia de Guerra). A força aérea (*Luftwaffe*) foi reconstituída, assim como a Marinha alemã; foi reintroduzido o serviço militar obrigatório em 1935; e procedeu-se àquela que ficaria conhecida como a “maior operação de trabalho escravo da história” (Wikipédia, Nazismo), numa operação de recrutamento de mão-de-obra estrangeira para a indústria de armamento alemã, num total de cinco milhões de pessoas, onde só duzentas mil fizeram-no por vontade própria. O nazismo pretendia intervir na economia de modo a manter o capitalismo e evitar uma crise ainda mais grave que a de 1929, que abrisse caminho à ascensão dos comunistas. Mas afirmar que o nazismo era a favor do capitalismo é exagerado, pois o partido nazista acreditava que a banca internacional era a responsável pela crise mundial dos anos 30.

O partido nazista acreditava que uma cabala da banca internacional tinha estado por trás da depressão global dos anos 1930. O controle desta cabala foi identificado com os judeus, o que forneceu outra ligação à sua motivação ideológica para o holocausto. De uma maneira geral, a existência de grandes organizações internacionais da banca e de banca mercantil era bem conhecida ao tempo. Muitas dessas instituições bancárias eram capazes de exercer pressões sobre os estados-nações através da extensão ou da retenção de créditos. (Wikipédia, Nazismo).

Definir o nazismo como um partido socialista é algo que gera controvérsia entre a esquerda política, pois referem a resistência comunista e socialista ao nazismo ainda antes da ascensão de Hitler ao poder. Por outro lado, há autores que se referem ao nazismo como uma forma de socialismo, como é exemplo o austríaco Ludwig von Mises (1881-1973):

O governo diz a estes supostos empreendedores o que e como produzir, a quais preços e de quem comprar, a quais preços e a quem vender ... A autoridade, não os consumidores, direcciona a produção ... todos os cidadãos não são nada mais que funcionários públicos. Isto é socialismo com a aparência externa de capitalismo. (Wikipédia, Nazismo).

Da mesma forma, frequentemente o nazismo é associado ao fascismo, sendo que as semelhanças principais estão na ditadura, no irredentismo territorial e na teoria económica básica. De entre todas estas opiniões, é importante reter que o nazismo era, acima de tudo, contra a democracia e alguns economistas acreditam que só com esta militarização da economia é que países como Alemanha, os E.U.A. e Inglaterra conseguiram recuperar economicamente da Crise de 1929.

Ao nível da educação, os nazistas preocuparam-se em educar e treinar os jovens política e militarmente, como complemento ao programa educacional em curso. Os próprios professores eram defensores ou membros do partido nazista e tinham a missão de transmitir, também, a ideologia nazista aos seus alunos, de modo a que estes estivessem de acordo com os princípios culturais, educacionais e morais nazistas. Para se assegurar que a educação ministrada nas escolas e universidades alemãs estava em concordância com os ideais nazistas, Hitler criou a *Associação Nacional-Socialista dos Lentes Universitários*, uma associação firmemente liderada pelos nazistas conservadores, a que todos os professores eram obrigados a associar-se, e que tinha o objectivo principal de seleccionar os professores que deveriam ensinar nas escolas e nas universidades. Contudo, houveram professores que se opuseram ao regime, demitindo-se ou fugindo da Alemanha, estimando-se um número de 2800 profes-

sores e instrutores, um quarto do total, sendo que a maior parte deles eram judeus. No cenário juvenil existia, em 1932, um movimento chamado *Juventude Hitlerista* que contava aproximadamente com cento e sete mil membros, um número muito reduzido comparado com os dez milhões de jovens alistados no *Comité do Império das Associações da Juventude Alemã*. Com o objectivo de controlar a massa juvenil alemã, Hitler nomeou em 1933 Baldur von Schirach (1907-1974), antigo líder da *Juventude Hitlerista*, para líder da *Juventude do Império Alemão* e, em 1936, decretou uma lei que suprimia todas as organizações de jovens não-nazistas:

(...) Toda a juventude alemã do Reich está organizada nos quadros da Juventude Hitlerista. A juventude alemã, além de ser educada na família e nas escolas, será forjada física, intelectual e moralmente no espírito do nacional-socialismo (...) por intermédio da Juventude Hitlerista. (Wikipédia, Alemanha Nazi)

Para garantir o aperfeiçoamento dos melhores estudantes no nazismo, Hitler criou três tipos de escolas distintas: as *Escolas Adolf Hitler*, fundadas depois de 1937 e dirigidas pela Juventude Hitlerista, sendo que a mais importante era a *Akademie de Brunswick*; o *Instituto Nacional de Educação Política*, dirigido pela *Schutzstaffel* ou *SS* (Tropa de Protecção), que fornecia os directores e a maioria dos professores, sendo o seu principal objectivo restabelecer a educação ministrada nas antigas escolas militares da Prússia; e, por fim, os *Castelos da Ordem*, dirigidos pelo próprio partido nazista, onde era formada a elite nazista. Estas escolas funcionavam nos castelos dos cavaleiros das Ordens Teutónicas dos séculos XIV e XV, e recebiam os jovens nazistas mais fanáticos, normalmente os mais graduados das *Escolas de Adolf Hitler* e dos *Institutos Políticos*. Era a fase final de formação de um cidadão alemão nazista.

Ao nível jurídico, a lei e a constituição em curso continuaram a ser as mesmas da República de Weimar, contudo foram desrespeitadas inúmeras vezes por Hitler e pelos membros do partido nazista, pelo que os juízes alemães afirmavam que “Hitler é a lei!” (Wikipedia, Alemanha Nazi). O próprio Hitler, num discurso feito no *Reichstag*, autodenominou-se o “juiz supremo do povo alemão” (Wikipédia, Alemanha Nazi). Através da *Lei de Serviços Cívicos*, aplicada a todos os juizados, Hitler afastou os juízes judeus ou todos aqueles que “demonstrarem não mais estarem aptos a intervir todas as vezes em favor do Estado Nacional-Socialista.” (Wikipédia, Alemanha Nazi). Os juízes foram obrigados a associarem-se à *Liga Nacional-Socialista dos Juristas Alemães*, e estimulados a desrespeitar a lei em favor do nazismo. Hans Frank (1900-1946), Comissário de Justiça e Líder Jurídico do Império, disse aos juristas em 1936:

A ideologia nacional-socialista é o fundamento de todas as leis básicas (...), em face do nacional-socialismo não há lei independente. Ante qualquer decisão que tomardes, perguntai a vós mesmos “Como decidiria o Führer em meu lugar”. Em toda a decisão, perguntai “Será esta decisão compatível com a consciência nacional-socialista (...). (Wikipédia, Alemanha Nazi).

Estima-se que entre 1933 e 1945, cerca de três milhões de alemães tenham sido enviados para campos de concentração ou presos por motivos políticos, e dezenas de milhares de alemães tenham sido mortos por resistência ao nazismo. A maior parte destes alemães fizeram parte do governo civil ou militar de serviço, motivo que lhes permitia iniciar a conspiração enquanto envolvidos, directa ou indirectamente, nas políticas do governo.

Ao nível cultural, Hitler criou em 1933 a *Câmara de Cultura do Império*, que tinha o objectivo de garantir que a política cultural alemã estava em conformidade com os ideais nazistas. Para isso foram criadas subcâmaras para orientar, controlar e censurar todas as vertentes culturais: imprensa; belas-artes; literatura; música; cinema e rádio. Todos os profissionais incluídos nestas vertentes culturais, foram obrigados a associarem-se às câmaras, que tinham o poder de expulsar ou recusar pessoas, caso estas não inspirassem confiança política. Na prática, Hitler conduziria o pensamento do povo alemão, através do controlo dos meios de comunicação

e da cultura. Yvonne Schwemer-Scheddin escreveu a este respeito: “O conceito ideologicamente restringido de Hitler de uma nação etnicamente pura, politizou a cultura ao conduzi-la a uma alienação do ego e a uma obnubilação da capacidade perceptiva e reflexiva do povo.” (Yvonne, 2001, pp. 88-9, tradução livre). Neste contexto, muitos foram os jornais alemães conhecidos mundialmente, que se viram obrigados a fechar as portas por pertencerem a empresas ou pessoas judaicas, como é exemplo o *Vossische Zeitung*, um jornal liberal publicado em Berlim entre 1721 e 1934. Entre os seus editores contam-se o escritor, filósofo, dramaturgo, publicista e crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), o poeta e novelista Theodor Fontane (1819-1898), o novelista histórico Willibald Alexis (1798-1871) e o jornalista, satirista e escritor judeu Kurt Tucholsky (1890-1935). Outros, por sua vez, continuaram a ser publicados depois dos nazistas lhes terem quebrado o vínculo judeu, como são exemplos o *Berliner Tageblatt* e o *Frankfurter Zeitung*. A radiodifusão alemã era monopólio do Estado e o principal meio de comunicação usado pelos nazistas para fazerem a sua propaganda política. O cinema, mesmo sendo privado, era controlado pelos nazistas, que usavam-no para exibir filmes nazistas, ao mesmo tempo que seleccionavam os filmes estrangeiros que deveriam passar na grande tela. Ao nível literário, o acontecimento que marcou a censura política ficou conhecido como *Queima dos Livros* e teve lugar na noite de 10 de Maio de 1933, na praça *Unter den Linden*, junto à Universidade de Berlim. Nesta noite, milhares de estudantes com archotes pegaram fogo a cerca de vinte mil livros de autores judeus, entre os quais se destacam: Thomas Mann, Heinrich Mann, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Lion Feuchtwanger, Robert Musil, Carl von Ossietzky, Kurt Tucholsky, Nelly Sachs, Sigmund Freud, Albert Einstein e Karl Marx. Muitas destas personalidades, face à intolerância nazista, viram-se obrigadas a fugir do país, como foi o caso de Thomas Mann que se exilou na Suíça em 1933 e de Albert Einstein que fugiu para os Estados Unidos da América, no mesmo ano, onde prosseguiu a sua carreira profissional.

Ao nível das belas-artes, as manifestações artísticas deixaram a sua função ética, para servirem exclusivamente o governo e a sua propaganda política. “A política recebeu um ar estético. A arte, a arquitectura, o cinema e a fotografia ficaram despojados da sua função ética. Tudo quanto restava eram ilusões, belas frases para mobilizar as massas que legitimizavam uma política criminal.” (Yvonne, 2001, p. 89, tradução livre). É importante relembrar que a Alemanha encontrava-se dividida entre aqueles que defendiam uma abordagem cultural progressista, baseada nos valores tradicionais, e os que se identificavam com os valores modernistas desenvolvidos pela vanguarda artística dos anos 20 e 30. Contudo, Willberg (2001) refere que a ascensão de Hitler ao poder foi marcada pela proclamação da *Volksschrift* (letra do povo), representada pela letra gótica, como o tipo alemão e aquele que deveria ser usado em todo o material impresso. Na escola, o processo de aprendizagem seguiu esta ordem: as crianças passaram a aprender primeiro a *Kurrentschrift*, e só depois a escrita latina. Os tipógrafos, na sua maioria, adaptaram-se às novas ordens e substituíram a *grotesk* e a *nova tipografia* pela letra gótica e o *layout* de eixo central. Houve alguma pressão do governo sobre as imprensas alemãs:

Em 1935, por exemplo, obrigou-se a imprensa Mainzer Presse a que, na composição do “Welt Goethe-Ausgabe” (edição mundial Goethe), de grande difusão, substituisse a palo seco moderna pela gótica de fractura, e chegou-se inclusive a substituir os volumes já existentes pelos da nova impressão, posto que o contrário significaria a retirada do subsídio e, portanto, o fim da empresa. (Willberg, 2001, pp. 73-5, tradução livre).

Burke (2001) refere que a Alemanha era, nesta altura, o último país que usava a escrita gótica e os nazistas aproveitaram esta situação para enfatizar a noção de que esta era inerentemente alemã. Para isso, imprimiram autocolantes em defesa da “escrita alemã”, convocaram concursos de desenho de letras góticas destinados às escolas, celebraram diversas exposições de escrita gótica em museus de grande relevo na Alemanha, como é exemplo o *Frankfurter Kunstgewerbemuseum* (Museu de

Artes Comerciais de Frankfurt) que recebeu *Die schöne Deutsche Schrift* (A bela escrita alemã), organizada pela Organização de Luta pela Cultura Alemã e a Associação de Impressores Alemães. Uma outra exposição que se inseriu nesta iniciativa foi realizada em 1933 no Museu Nacional bávaro e intitulou-se *Deutsche Schrift* (Escrita Alemã), sendo de destacar o que F. H. Ehmcke escreveu no âmbito da mesma:

Com grande fundamento, percebemos na escrita gótica a vontade alemã de que a forma se demonstre mais claramente. Do mesmo modo que noutras artes, o desenho gótico de letras surge principalmente donde a virilidade alemã está representada pela luta, pela criação de nações e pela edificação. (Yvonne, 2001, p.92, tradução livre).

As próprias revistas do sector da impressão que tinham um gosto mais universal, no que se refere aos tipos, começaram a mudar a sua posição estética em favor das letras góticas. O autor refere que o conceito de inviolabilidade da letra gótica, teve início com o programa de censura literária que deu origem à queima de livros que falamos anteriormente. Os estudantes alemães universitários estiveram na base desta campanha, redigindo doces proclamas com a ajuda de livreiros e académicos, acerca da inconveniência de certos textos. Estas proclamas foram distribuídas pelo público e pediam “lealdade com a língua alemã e, em concreto, a sétima tese declarava que os textos hebreus traduzidos para alemão não tinham direito a utilizar os tipos góticos, pois a ‘escrita alemã’ é de uso exclusivo para os alemães.” (Burke, 2000, p. 149, tradução livre).

Foi neste contexto histórico que, em 1933, a Bauhaus fechou as suas portas por ordem política, depois de uma série de perseguições pelo governo de Hitler. Durante a década de 1920, os militantes do partido nazista já se tinham manifestado contra a ideologia modernista da Bauhaus, assim como contra qualquer outro grupo que defendesse uma orientação política de esquerda. Os nazistas consideravam a escola uma frente comunista, pelo facto de muitos artistas russos trabalharem ou estudarem ali. Kinross (2004) refere que para ser o centro do modernismo na Alemanha, a Bauhaus fechou muito cedo. Da noite para o dia, várias situações mudaram o rumo da *nova tipografia*: Tschichold foi preso sob custódia durante seis semanas, emigrando depois para a Suíça; Paul Renner foi obrigado a renunciar ao seu cargo em Munique; e a maior parte dos artistas europeus ligados ao movimento moderno alemão, emigrou para os Estados Unidos da América e para Israel, levando consigo uma bagagem de novos conhecimentos relativos ao design, às artes plásticas e à arquitectura, e continuando nesses países o caminho que estavam a desenvolver na Alemanha. O autor continua fazendo alusão à exposição realizada em Nova Iorque, em 1938, sobre a Bauhaus, e ao livro que a acompanhou, onde se destacam os melhores anos da escola e se suprimem os conflitos internos, a época expressionista e a última fase em que Hannes Meyer assumiu a direcção. O sucesso da Bauhaus pode ser medido pelo facto de durante décadas, e ainda hoje, os termos “Bauhaus” e “moderno” serem sinónimos.

Apesar da firmeza de Hitler em adoptar exclusivamente a letra gótica como tipo oficial, o facto é que as suas opções estéticas posteriores não mostraram essa unanimidade. Vários autores apontam as divergências de opinião dentro do próprio partido nazista: “(...) enquanto que o ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, se sentia atraído por certas tendências modernas da arte, Alfred Rosenberg, fundador da Organização de Luta para a Cultura Alemã, rejeitava a vanguarda e considerava-a um perigo para os ‘antigos’ valores do povo alemão.” (Burke, 2000, p. 147, tradução livre). Da mesma forma, Kinross (2004) indica que, contrariamente à ideia popular de um visual idêntico em toda a comunicação Nazi, ambas as atitudes, reaccionária e moderna, podem ser observadas no design do Nacional-Socialismo dos anos 1930. Willberg (2001), por sua vez, refere os gostos de Hitler em relação à arquitectura, que tendiam para a Roma Imperial Clássica. O autor continua, referindo o estúdio cinematográfico mais relevante da Alemanha – UFA –, que continuou a produzir os seus cartazes ao estilo de Hollywood,

sem qualquer alteração estética. Da mesma forma, toda a comunicação e imagem gráfica dos Jogos Olímpicos de 1936, celebrados em Berlim, foi feita com caracteres romanos e com palo seco, substituindo a gótica. Burke refere que esta foi “uma oportunidade idónea para que os nazis pudessem destacar a sua adesão ao património clássico, de que Hitler, tanto como Mussolini, pretendia apoderar-se” (Burke, 2000, p. 147, tradução livre). E, de facto, Hitler declarou publicamente aos membros do partido, em 1936, a sua opção a favor das preferências vanguardistas que o seu ministro de propaganda, Goebbels, se esforçava por implementar no partido. “Vossas almas acolhedoras e góticas não se ajustam à idade do aço e do ferro, do cristal e do cimento, da beleza feminina e da força masculina, com cabeças bem altas e espírito desafiador.” (Burke, 2000, p. 150, tradução livre). Ao mesmo tempo que decorreram os Jogos Olímpicos de Berlim, celebrou-se também uma exposição intitulada *Deutschland* (Alemanha), cujo catálogo foi feito por Herbert Bayer, artista que permaneceu no país até 1938, ano em viajou para os Estados Unidos da América, onde continuou a desenvolver a sua carreira. O autor continua (2000) dizendo que os nazistas não eliminaram por completo a vanguarda dos anos vinte, esta poderia sobreviver sempre e quando não interferisse com as ideias mais importantes da política nazi, como é exemplo o rearmamento. Hitler adoptou conceitos modernos como a racionalização, de forma a aumentar a efectividade na produção industrial e conseguir, desta forma, uma nação mais poderosa. Com os mesmos objectivos, outros aspectos do estilo vanguardista foram tolerados por Hitler, como o mobiliário tubular de aço, muito característico da Bauhaus, uma vez que este material estava protegido para outro sector: a indústria aeronaval. “Assim, os nazis não tardaram em dar-se conta de que a modernidade, um conceito que continuavam a censurar em termos abstractos com fins propagandísticos, resultava, por outro lado, principal para os seus objectivos militares e económicos.” (Burke, 2000, p. 147, free translation).

Durante vários anos foram usados os desenhos da gótica de fractura, como a *Unger-Fraktur* e a *Luthersche-Fraktur*, assim como outros mais modernos como a *Bernhard Fraktur* [91] e a *Tiemann Fraktur*. Contudo, não satisfeitos com os estilos tipográficos em vigor, os nacional-socialistas decidiram criar um novo desenho de tipo, que não tinha relação formal com a gótica de fractura ou com a schwabacher, mas sim com a gótica de forma e a palo seco, ou a romana com remate. A maior parte dos elementos caligráficos foram eliminados e chegou-se, em alguns casos, a uma espécie de forma gótica sem remate. As próprias maiúsculas tornaram-se mais simples, para que adquirissem um aspecto mais romano, sendo que, no geral, se procedeu a uma espécie de modernização das formas góticas. As denominações atribuídas a estas formas revelam as aspirações nacionalistas: *Deutschland* [92, 93, 94], *National*, *Tannenberg* [95, 96, 97], *Gotenburg* e *Element* [98]. De forma irónica, os caixistas compositores chamaram-lhes *schaffstiefelgrotesk* (palo seco de botas militares), sendo conhecidas por esse nome. Yvonne (2001) vê estes desenhos de tipo como algo artificial, forçosamente criados por mitos de poder e não pela linguagem e pela poesia. Fala de degeneração da mente e da alma, de uma estilização das formas através de um sentido heróico e militar, de um tipo que é testemunha de uma ditadura que desconsidera o ser humano, que deixa de parte a sua diferença subjectiva para se tornar num símbolo nacional socialista, focado em eliminar a tensão criativa entre a gótica e a romana.

A ambiguidade cultural reduziu-se obrigatoriamente à não ambiguidade, e a gótica de fractura utilizou-se como instrumento para forjar uma identidade nacional enquanto pareceu conveniente aos que ostentavam o poder. Este uso ideológico da estética da letra gótica foi uma aposta mortal, o fim da gótica de fractura como expressão criativa do ego. (Yvonne, 2001, pp. 89-90, tradução livre).

Burke (2000) relaciona este novo desenho de tipo com a arquitetura nazi desenvolvida pelos arquitectos Albert Speer e Paul L. Troost, e que, na sua essência, baseia-se no classicismo para depois transformá-lo numa espécie de “austeridade modernizada”, com um reforço da impressão de poder imperial através do estilo funcionalista do século XX. No que respeita aos desenhadores de tipos góticos do Terceiro Império, é errado assumir que todos eram a favor do nazismo. Rudolf Koch e F. H. Ehmcke, apesar de permanecerem na Alemanha durante este período, não pertenciam ao partido e eram nacionalistas românticos. Da mesma forma, Renner expressou a sua opinião na década de 1930 acerca destas letras com carácter híbrido: “(...) as escritas góticas devem continuar a ser góticas; se alguém tenta debilitar os seus rasgos estilísticos, despoja-as do seu carácter e, no melhor dos casos, converte-as no que eram antes de adquirir este estilo: uma “littera antiqua”.” (Burke, 2000, p. 162, tradução livre).

A par deste novo desenho de letra gótica, estavam as ambições nacionalistas de Hitler em unir todos os povos da “raça alemã”, que viviam noutros países como Renânia, Áustria, os Sudetos da Checoslováquia (cadeia de montanhas entre a República Checa, a Polónia e a Alemanha) e Polónia, assim como expandir a Alemanha para terrenos eslavos, a fim de conseguir o *Lebensraum* (Espaço Vital) para a “raça alemã” viver, instalando desta forma a “Nova Ordem”. Também queria as colónias sob o controlo de França e do Reino Unido, o petróleo e o trigo da União Soviética, de forma a aumentar as matérias-primas e a auto-suficiência em alimentos. Ao fim de alguns anos de intenso trabalho, de forma a criar um serviço militar coeso e eficaz, Hitler começa a pôr em prática o seu plano de expansão: em 1936 ordenou que o exército alemão ocupasse a Renânia, região situada na fronteira entre França e Alemanha; em 1938 adquiriu a Áustria, acção que contou com o apoio do partido nazista austríaco; logo depois adquiriu a região dos Sudetos da Checoslováquia, com o consentimento da França e do Reino Unido, depois de uma reunião em 1938, conhecida como *Acordo de Munique*, que reuniu os líderes das potências europeias; em 1939 invadiu toda a Checoslováquia sendo que, mais uma vez, a política de apaziguamento praticada pela França e pelo Reino Unido favoreceu os intentos nazistas, contudo, alertaram que não aceitariam uma nova reivindicação alemã; em 1939, depois da assinatura de um pacto de não-agressão entre a Alemanha nazista e a União Soviética – o *Pacto Ribbentrop-Molotov* –, que secretamente estabelecia um acordo de invasão e divisão da Polónia pelas duas potências, Hitler invade a Polónia a oeste, enquanto as tropas russas invadem a leste, acção que levou os governos da França e do Reino Unido a enviarem ultimatos à Alemanha, avisando que esta deveria retirar as suas tropas da Polónia. Não obtendo qualquer resposta, França e Reino Unido declaram guerra à Alemanha, começando assim a Segunda Guerra Mundial. Em abril 1940, utilizando um poderoso ataque que combinou forças navais, aéreas e terrestres, os alemães conquistam a Dinamarca; em maio do mesmo ano invadem os Países Baixos, obrigando a fuga da família real para Londres, que aí reuniu um governo para coordenar a resistência contra os alemães; no mesmo mês invadem a Bélgica e em junho a Noruega e a França; em agosto bombardeiam a cidade de Londres, cuja defesa foi feita pela Força Aérea Real – a RAF –, que demonstrou superioridade em relação à Luftwaffe. Em 1941, os alemães rompem com o pacto de não-agressão e invadem a União Soviética, atitude que já estava na mente de Hitler à muito tempo, pois em 1940 já tinha planos concretos para a invasão. Em 1941, o Japão invade a base americana em Pearl Harbor, iniciando a guerra contra os Estados Unidos. Como resultado destes e de outros acontecimentos, formaram-se dois blocos em conflito: as Potências do Eixo, encabeçadas pela Alemanha, Itália, e Japão; e as Potências Aliadas, encabeçadas pelo Reino Unido e pela França. Em 1943, pela primeira vez na guerra, o exército alemão perdera na *Batalha de Stalingrado*, cidade soviética, sendo obrigados a renderem-se. A partir daqui, o exército vermelho (União Soviética) tomou o comando dos ataques e foi conquistando os territórios controlados pelos nazistas: Finlândia, Hungria, Bulgária, Roménia, Polónia e Checoslováquia. Em 1942, os ingleses e os norte-ameri-

canos iniciam os bombardeamentos nas cidades alemãs, que durariam até 1945, destruindo redes de comunicações e zonas petrolíferas nazistas, paralisando, assim, a indústria bélica alemã. Em 1944, as tropas aliadas iniciam um intenso ataque às tropas alemãs que ocupavam a Normandia (França), sendo bem sucedidas, o que facilitou a libertação deste país do domínio alemão. O tempo passava e os países ocupados pelos alemães iam sendo libertados, ao mesmo tempo que se descobria os crimes cometidos pelos nazistas nos campos de concentração e extermínio: cerca de seis milhões de judeus, minorias raciais e inimigos do regime morreram nesses campos. “Os crimes cometidos pela Alemanha nazista estão entre os maiores cometidos na história da humanidade.” (Wikipédia, Alemanha Nazi). Em 1945, Berlim estava completamente cercada pelos soviéticos e perante o seu falhanço em levar avante a ideologia nazista, Hitler e a sua mulher, Eva Braun, suicidam-se no seu *Führerbunker*, o bunker de Hitler em Berlim, atitude também tomada pelo seu ministro de propaganda, Joseph Goebbels, juntamente com a sua família. Em 8 de maio de 1945, a Alemanha rende-se incondicionalmente, naquele que ficou conhecido como *Dia da Vitória na Europa*. Até 1946 instaurou-se em Nuremberg um tribunal militar internacional, com o objectivo de condenar os principais líderes nazistas por crimes contra a humanidade. Os países aliados iniciaram, então, uma vasta acção de limpeza social, cultural e política na Alemanha e na Áustria, de toda a influência nazi. Com o objectivo de decidir como administrar a Alemanha, de estabelecer a ordem pós-guerra e os tratados de paz, bem como contornar os efeitos da guerra, os países vitoriosos da Segunda Guerra Mundial – Estados Unidos, Reino Unido, França e União Soviética – reuniram-se na *Conferência de Potsdam*, ocorrida em Potsdam, na Alemanha (perto de Berlim), entre Julho e Agosto de 1945. Os alemães referem-se a 1945 como a *Stunde Null* (a hora zero), aludindo ao quase total colapso do país. Nesta conferência ficou decidido que a Alemanha seria dividida em quatro áreas administrativas, cada uma liderada por um dos vencedores: as três zonas a oeste viriam a formar a *República Federal da Alemanha* (RFA, actualmente conhecida como Alemanha Ocidental), sob o domínio dos Estados Unidos, do Reino Unido e da França; a restante zona seria a *República Democrática da Alemanha* (RDA, actualmente conhecida como Alemanha Oriental), sob o domínio da União Soviética. Como resultado da ideologia dos países líderes, a Alemanha Ocidental estabeleceu-se como uma democracia capitalista, enquanto a contraparte oriental definiu-se como um Estado comunista. A Alemanha permaneceria assim dividida durante mais 40 anos, período em que se desenvolveram várias tentativas de aproximação dos dois países, sendo que, por fim, em Agosto de 1990 se celebra o “Tratado de Unificação” (*Einigungsvertrag*) e em Setembro do mesmo ano, o “Tratado Dois Mais Quatro”, um entendimento da RDA e da RFA com as quatro potências de ocupação, que concedia independência plena ao Estado alemão reunificado. Ao nível económico, esta reunificação gerou inflação e recessão, uma vez que houve a necessidade de conceder ao lado oriental o nível de vida e o poder de compra alcançado pelos habitantes do lado ocidental, um esforço adicional que o governo alemão teve de suportar. Yvonne (2001) fala de uma RFA que deixou a palavra “nacional” para trás e substituiu-a pela “internacional”, estando agora mais atenta às reacções dos outros países europeus, definindo a sua identidade em função disso. “Para a Alemanha Ocidental, um milagre económico que se transformava gradualmente num exemplo para a democracia, refazer a história, por não poder simplesmente suprimi-la, foi muito custoso.” (Yvonne, 2001, p.90, tradução livre). A Alemanha reunificada continuou a integrar a Comunidade Europeia, posteriormente União Europeia, e em 2000 a sede de governo estabeleceu-se totalmente em Berlim, a capital do país.

A C D E S O
B K L M N O
P R G 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

91 “*Extrafette Bernhard Fraktur*, Lucian Bernhard (Bauersche Gießerei, Frankfurt am Main), 1924”.

Deutschland« marschiiert!

Tausende von Soldaten der Deutschland-Schrift verlassen täglich in Reih und Glied unsere Schriftgießmaschinen. Viele Hunderttausende haben schon in Druckereien in allen Teilen Deutschlands ihren Einzug gehalten. Dort wirken sie als Soldaten deutscher Werbung.

Neue Formationen

werden jetzt in Marsch gesetzt. Zur schmalsetten Deutschland-Schrift liegen drei weitere Schnitte fertig vor: ein magerer, ein halbfetter und ein fetter Schnitt. Damit werden die Deutschland-Schriften noch mehr als bisher in alle Gebiete der Satzgestaltung eindringen.

**Ganz Deutschland
wird mit »Deutschland« werben!**



H. Berthold AG Schriftgießerei Berlin

92 “Páginas de um mostruário da Deutschland”.



93 “Tipo Deutschland num uso prático”.



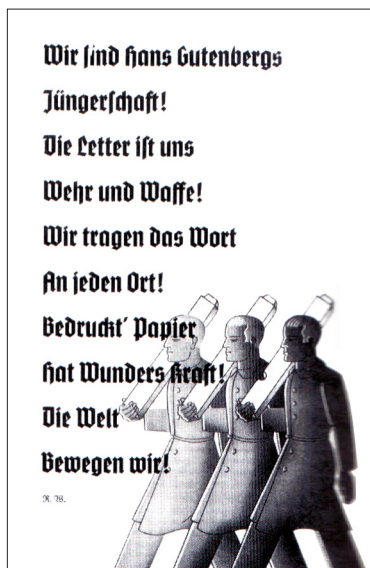
94 “Cartaz de incitação para a guerra, 1940”.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

95 “Tannenberg, Erich Meyer, D. Stempel AG (Frankfurt am Main) 1933.”

Das Deutsche Reich

96 “De um mostruário da Tannenberg Fette.”



97 “Anúncio da Tannenberg.”

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 Ä Ö Ü 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 ch sch ck ff fi fl ft si ss st ß tt ß
 ä ö ü 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 & . , - : ; ! ? ' „ ” § * +)

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 Ä Ö Ü 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 ch sch ck ff fi fl ft si ss st ß tt ß
 ä ö ü 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 & . , - : ; ! ? ' „ ” § * +)

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 Ä Ö Ü 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 ch sch ck ff fi fl ft si ss st ß tt ß
 ä ö ü 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 & . , - : ; ! ? ' „ ” § * +)

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 Ä Ö Ü 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 ch sch ck ff fi fl ft si ss st ß tt ß
 ä ö ü 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 & . , - : ; ! ? ' „ ” § * +)

98 Element, Max Bittrof (Bauersche Gießerei, Frankfurt am Main), 1933.

6. O fim do tipo gótico enquanto tipo oficial alemão

Depois de se ter analisado o percurso político da Alemanha desde a era nazista, é necessário voltar ao assunto da tipografia gótica desenvolvida neste tempo, a então chamada “palo seco de botas militares”. Em meados dos anos 1930, este tipo de letra servia os intentos nacional-socialistas e parecia ter resolvido o problema do tipo nacional alemão. Mas, para surpresa dos alemães, surge, em 1941, o decreto assinado por Martin Bormann, que proibia a escrita gótica por esta ser uma abominação judia. “O decreto nazi de 3 de Janeiro de 1941 descrevia a escrita gótica como ‘letras judias Schwabacher’, que se tinham infiltrado na impressão junto com a aquisição por parte dos judeus das oficinas de impressão.” (Burke, 2000, p.167, tradução livre).^[99] Dada a importância deste decreto na história da letra gótica, é necessário a sua transcrição integral para esta investigação:

Circular (não se deve publicar).

Para conhecimento geral em nome do Führer:

É falso considerar ou descrever a chamada escrita gótica como escrita alemã. Na realidade, a chamada escrita gótica consiste em letras judias Schwabacher. Do mesmo modo em que, mais tarde, se apoderaram dos diários, os judeus que vivem na Alemanha, apoderaram-se das oficinas de impressão no início desta indústria e, com eles, chegou a grande afluência de letras judias Schwabacher na Alemanha.

Hoje, o Führer, numa conversa com Herr Reichsleiter Amann e o impressor Herr Adolf Müller, decidiu que a letra romana é considerada, desde hoje, a letra normalizada.

Todos os produtos impressos serão progressivamente substituídos por esta letra normalizada. Tão rápido como seja possível, só se ensinará a letra normalizada nas escolas.

O emprego das letras judias Schwabacher pelas autoridades cessará no futuro; as nomeações de oficiais, a sinalética urbana, e todos os produtos semelhantes, empregarão só a letra normalizada.

Por ordem do Führer, Herr Reichsleiter Amann mudará, em primeiro lugar, todos os tipos dos periódicos e revistas que têm já distribuição no estrangeiro, ou os que se propõem a tal distribuição.

Bormann

(Willberg, 2001, p.79, tradução livre)

Este decreto resolveu o dilema gótica ou romana que envolveu a Alemanha desde o século XV e encerrou o caminho histórico da letra gótica enquanto letra oficial alemã. De repente, a imprensa e as oficinas de impressão alemãs vêm-se de novo perante uma mudança que exige uma nova adaptação social, formal e técnica aos tipos romanos. Os diários, os livros de texto e escolares voltaram a compôr-se de romana e na escola devia implementar-se o ensino exclusivo da escrita manual latina. Agora anunciava-se que as letras romanas eram as letras normais (*Normalschrift*) e que deviam começar a ser implementadas nas impressões de tiragem internacional. Willberg (2001) refere que esta proibição dos tipos góticos não foi absoluta, pois podiam continuar a ser usados na imprensa comum. Contudo, em plena economia de guerra, esta decisão torna-se absurda e um pouco contraditória, uma vez que interrompeu de forma massiva a produção de toda a indústria de impressão alemã, provocando uma paralisação de centenas de milhares de toneladas de tipos de chumbo. O autor continua dizendo que a própria explicação oficial era absurda em si mesma e que uma explicação possível para tal decreto podia estar no facto dos judeus terem recebido, por vezes, o nome do lugar de onde provinham, como por exemplo *Mannheimer* = *de Mannheim* e, desta forma, algumas famílias judias terem podido chamar-se *Schwabacher*, relacionando-se com uma aldeia chamada *Schwabach*, que se situava perto de Núremberg. Mas, mesmo nesta hipótese, esta teoria fica sem ligação alguma com a indústria de impressão, uma vez que nesta altura os judeus estavam totalmente proibidos de aceder ao comércio neste sector.

O autor faz saber que no século XIX algumas fundições alemãs estavam em mãos judias, mas não acredita que estes tenham tido poder para exercer qualquer tipo de influência nos últimos 300 anos das góticas de forma e das de fractura. Na sua opinião, a justificação dada pelos nazis carecia de fundamento e a verdadeira razão desta eliminação da fractura estava nos interesses políticos.

A autêntica razão para abolir a letra gótica era o poder político. Em 1941, os exércitos de Hitler venciam em todos os lados e a potência mundial do futuro devia adaptar-se ao “tipo mundial” (a romana) para exercer o seu poder. (Willberg, 2001, p. 77-8, tradução livre).

O autor adianta ainda que nos países ocupados pelos nazistas, como a França, a Holanda, a Bélgica, a República Checa, a Eslováquia, a Dinamarca e a Polónia, que já tinham adoptado a romana como tipo oficial desde 1918, a letra gótica era vista como a “escrita do ocupante” e do opressor, para aqueles que tinham sido detidos e deportados para os campos de concentração, com ou sem juízo. Burke (2000) é da mesma opinião que Willberg e refere a prioridade nazista de alterar a imprensa internacional alemã para os tipos romanos, como o factor que revela o motivo real escondido por trás deste decreto: a expectativa Hitleriana de conquista do mundo e a necessidade de utilizar um tipo “internacional”, a fim de facilitar a compreensão das comunicações nazis por parte dos povos residentes nas regiões ocupadas por estes. Este decreto também deve ter ajudado no recrutamento de mão-de-obra estrangeira para o esforço bélico do *Rei* nessas novas regiões. O arquitecto de Hitler, Albert Speer, já o teria alertado para a barreira linguística que dificultava esta operação.

Viu-se que a fractura constituía um obstáculo para a dominação do mundo, de modo que, com o seu oportunismo característico, os nazis mudaram a sua política da noite para a manhã. (...) A parte ‘judia’ do argumento nazi era uma fantasia, como era de esperar. (Burke, 2000, pp. 168-9, tradução livre).

O autor indica que não deixa de ser irónico o facto dos motivos nazis para a proibição da gótica serem uma “preversão” do argumento de Jacob Grimm (1785-1863), usado quase 100 anos antes, que dizia que “os tipos góticos isolavam a Alemanha do resto da Europa” (Burke, 2000, p.168, tradução livre). Da mesma forma, a pouca sabedoria da terminologia e da história da letra gótica por parte do público alemão, ajudaria a máquina propagandística nazi, sendo que a própria escolha do termo oficial da nova escrita romana (*Normalschrift*), por assumir um carácter neutro, facilitava a compreensão internacional que se desejava para os materiais impressos do regime. O autor continua destacando o papel do alemão Paul Renner que, através de artigos e livros escritos antes e depois da era nazi, reflectia sobre a escrita alemã e a sua ligação com o mundo exterior. Em 1931, no seu livro *Mechanisierte Grafik*, Renner fazia eco dos pontos de vista de Jacob Grimm, afirmando:

Não está claro porque é que, numa época em que todas as nações buscam uma humanidade comum, a Alemanha seja a única que torna a uma escrita que não facilita a compreensão e que põe em perigo a conservação das minorias de língua alemã dos países vizinhos. (Burke, 2000, p. 169, tradução livre).

Na mesma linha de pensamento, em 1944, Renner especulava sobre o facto de ele próprio poder ter influenciado o regime nazi nesta mudança de atitude em relação à escrita alemã:

E sobre a questão da escrita, o partido teve as galhas de, primeiro, dar rédea solta aos defensores da fractura e, depois, arrasar com ela por judia. O próprio “führer” sempre se opôs à fractura e quiçá em algum momento recebesse os ensinamentos do meu “Kunst der Typographie” (que, de facto, o partido apoiou e recomendou). [100] Não o sei, mas em

qualquer caso, fui o primeiro em poder opôr-me publicamente e por escrito à fractura, sem que o partido mo impedisse, muito antes do decreto sobre a escrita. E estou orgulhoso de que, ainda numa ditadura, não deixei que me calassem. (Burke, 2000, p. 170, tradução livre).

O autor conclui ressaltando a possibilidade de Renner ter tangencialmente influenciado o regime na reconsideração oficial da letra gótica, uma vez que este manteve algumas conversas sobre o tema com um desenhador gráfico que trabalhava na oficina de arquitectura de Albert Speer, em Berlim. Esta oficina era independente do partido nazista e representou uma espécie de santuário para os que não eram membros do partido, uma vez que Hitler permitiu-lhe (a Albert Speer) escolher livremente os seus empregados, onde se incluía Peter Behrens e Paul Bonatz, artistas não nazis e antigos membros da *Werkbund*, entre outros. Em boa medida, não se pode simplificar ao ponto de considerar que aqueles que tinham entrado em conflito com o regime, seriam ignorados pelo mesmo para sempre. A continuação do seu trabalho dependia de factores políticos, financeiros e pessoais, assim como de contactos ou amizades pessoais. É dentro desta perspectiva que se enquadra a continuação da actividade por antigos membros da *Werkbund*, que evitavam qualquer contacto com as autoridades, conseguindo, assim, um trabalho qualitativo dentro dos conceitos tradicionais da sua organização.

Kinross (2004) refere a rapidez e a eficiência com que o novo sistema de escrita foi implementado, facto que se deve em grande parte ao sistema ditatorial em vigor, já que num estado democrático o processo seria garantidamente mais lento. Se por um lado, os críticos do Nacional-Socialismo deram as boas-vindas a este decreto, por outro, os conservadores culturais, como F.H. Ehmcke e Karl Klingspor, protestaram contra a deposição da letra gótica, argumentando que esta era a única que convenientemente representava a idiossincrasia da língua alemã, ao mesmo tempo que se distinguia pela variedade, pela beleza e pelo charme. Contudo, no rescaldo de uma guerra catastrófica, qualquer argumento técnico, assim como um apelo à Germanidade, dificilmente seria aceite pela sociedade alemã. O autor (2004) destaca as “duas Alemanhas” que emergiram depois da guerra e o desenvolvimento formal da tipografia que se fez, naturalmente, de duas formas distintas, tendo em conta a separação e a presença de forças de ocupação que condicionaram uma sociedade profundamente afectada. Ao mesmo tempo, o mundo depois de 1945 não era o mesmo dos séculos XVIII e XIX, e o que restava da velha ordem desapareceu, sendo a Inglaterra uma excepção à regra, já que manteve a monarquia e a aristocracia, e não tinha ainda uma constituição escrita. “A Europa Ocidental estava agora aberta à perspectiva, que se revelou nos anos 1950, de uma democracia centrada na produção e no consumo de bens produzidos massivamente, seguindo os modelos Norte-Americanos.” (Kinross, 2004, p. 135, tradução livre). Para os tradicionalistas, colocava-se a questão de como continuar uma abordagem histórica da tipografia, num mundo que tecnicamente estava mais avançado, que socialmente clamava por modelos internacionais e que conceptualmente seria condicionado pelo desenvolvimento das máquinas de fotocomposição e de impressão litográfica, nos anos 1950. No ambiente alemão, os tradicionalistas foram buscar as suas referências históricas para continuarem o desenvolvimento da tipografia tradicional. Leipzig continuava a ser o centro da cultura tipográfica, mas agora restrito só à RDA, que em comparação com a sociedade economicamente avançada da RFA, passou a ser culturalmente vista como uma sociedade conservadora. Como acontecia anteriormente, a tipografia tradicional ficaria ligada aos editores literários, às oficinas de impressão, sendo que algumas delas ainda existiam, bem como à pesquisa histórica. O autor refere C. E. Poeschel, Jakob Hegner e Hermann Zapf, como sendo três dos desenhadores tipográficos que reavivaram a tradição da nova tipografia clássica, que durante o Nacional-Socialismo não tinha desaparecido por completo. Do lado dos modernistas, enraizados na parte ocidental da Alemanha, a nova ordem era atractiva, principalmente na democratização que trazia, mas a mesma questão colocava-se: quais as formas apropriadas e como continuar o mo-

dermismo que floresceu nos anos 1920 e 1930. A resposta foi dada pela materialização de um projecto desenvolvido por um grupo anti-nazista, *Weißer Rose*, que passou pela construção de um novo edifício para uma nova escola de design, *Hochschule Für Gestaltung Ulm*, que teve os seus inícios num esforço de reconstrução social financiado pelo governo dos Estados Unidos da América e pela indústria alemã. Este projecto foi muito inspirado na Bauhaus, numa busca do ideal de aproximação total ao design e na procura para o seu corpo docente de antigos alunos da Bauhaus, da qual se destaca Max Bill, o primeiro reitor da escola e o autor do projecto do próprio edifício escolar. A ideologia desta nova escola baseou-se na ideologia inicial da Bauhaus, em Dessau, onde professor e alunos se encontravam num “atelier” de trabalhos manuais, ou, como caminho alternativo, procuravam uma aproximação colaborativa sem ligação à fina arte, que se relacionasse com a produção industrializada. A racionalidade foi uma marca desta escola, que sob a reitoria de Bill criou um departamento informático com interesse na cibernética e sob os ensinamentos de Tomás Maldonado, outras disciplinas teóricas foram leccionadas, como semiótica e metodologia, uma alternativa radical à orientação seguida pelas Arts & Crafts. Uma outra aproximação teórico-filosófica foi dada por Otl Aicher, co-fundador da escola. [101, 102] Neste contexto, a tipografia estaria ligada às restantes áreas do design, na sua aproximação à produção industrial. Em parte, esta escola dependia dos contratos com a indústria e os seus cursos estavam conectados com as necessidades da sociedade em que estava implementada. Tal como na Bauhaus, começaram a existir conflitos internos e conflitos políticos entre a escola e as autoridades que a suportava, sendo que na base desses conflitos está uma posição crítica que a escola assumiu contra as tendências destrutivas do meio ambiental e humano, provocadas pelo avançado capitalismo. A escola foi forçosamente fechada em 1968, essencialmente como resultado de uma posição ideológica que não tinha lugar numa época em que os padrões se encaminhavam para uma visão internacional, cuja forma era Suíça. Nos anos 1950 e 1960, uma abordagem internacional foi alcançada com o fenómeno que ficou conhecido como *Tipografia Suíça*: a roupa adequada para qualquer empresa ou instituição que possuía uma ambição progressiva e internacional no Ocidente. A Suíça foi dos poucos países que assumiu uma posição neutra na Segunda Guerra Mundial e isto permitiu-lhe continuar o desenvolvimento da tipografia e do design gráfico com aproximação modernista. As fontes mais emblemáticas deste período foram a *Univers* (1954), do suíço Adrian Frutiger (1928-), e a *Helvetica* (1957) lançada pela *Fundição Haas*, na Suíça. Tornaram-se as fontes do mundo industrializado, neutras e claras, completamente despojadas de qualquer ornamento, e a face visível de uma linguagem universal. São fontes que se ajustam a qualquer temática e layout, que funcionam tanto em imagens corporativas como em sinaléticas urbanas. No caso da *Helvetica*, verificou-se uma aderência significativa por parte de multinacionais que incorporaram esta fonte no seu logótipo e comunicação empresarial, como são exemplo a Texaco, a Panasonic, a Hoover, a Samsung, a Lufthansa, a Evian, a Kawasaki, a Agip, a Caterpillar, a BMW, a KLM, a American Airlines, a Opel e a Bayer, assim como uma aplicação na sinalética urbana de Hong-Kong e Istambul.

Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei

Der Stellvertreter des Führers

München 33, 8en
Braunes Haus

Stabsleiter

z.Zt. Obersalzberg, den 3.1.1941

R u n d s c h r e i b e n

(Nicht zur Veröffentlichung).

Reichs- Studentenführung	B. B. Nr.
Eing. 9. JAN 41	Z. d. A.

Zu allgemeiner Beachtung teile ich im Auftrage des Führers mit:

Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie sich später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland an-sässigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zu der starken Einführung der Schwabacher Judenlettern.

Am heutigen Tage hat der Führer in einer Besprechung mit Herrn Reichsleiter Amann und Herrn Buchdruckereibesitzer Adolf Müller entschieden, dass die Antiqua-Schrift künftig als Normal-Schrift zu bezeichnen sei. Nach und nach sollen sämtliche Druckerzeugnisse auf diese Normal-Schrift umge-stellt werden. Sobald dies schulbuchmässig möglich ist, wird in den Dorfschulen und Volksschulen nur mehr die Normal-Schrift gelehrt werden.

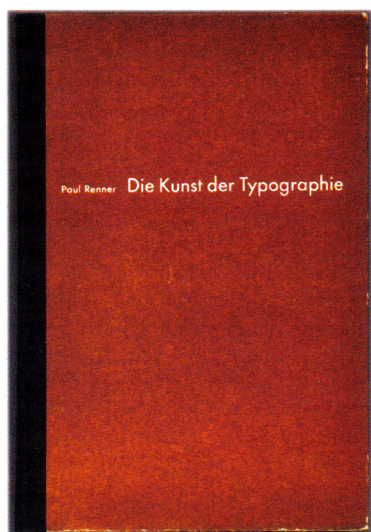
Die Verwendung der Schwabacher Judenlettern durch Behörden wird künftig unterbleiben; Ernennungsur-kunden für Beamte, Strassenschilder u. dergl. werden künftig nur mehr in Normal-Schrift gefertigt werden.

Im Auftrage des Führers wird Herr Reichsleiter Amann zunächst jene Zeitungen und Zeitschriften, die bereits eine Auslandsverbreitung haben, oder deren Auslands-verbreitung erwünscht ist, auf Normal-Schrift umstellen.

F.d.R.: Verteiler:
Reichsleiter,
Gauleiter,
Verbandsführer.

gez. M. Bormann.

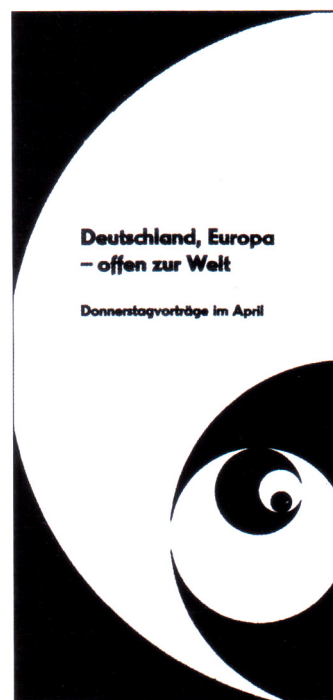
99 "Decreto nazi em que se proíbe a letra gótica por ser 'judia', 1941."



100 *Die Kunst der Typographie* de Paul Renner, 1926.



101 Cartaz de Otl Aicher para a Escola de Ulm.



102 Cartaz “Alemanha, Europa – aberta ao mundo” de Otl Aicher.



Capítulo 4

O rejuvenescimento dos tipos góticos
(meados do séc. XX à primeira década do séc. XXI)

1. O tipo gótico e as subculturas

Voltando ao ambiente alemão de finais dos anos 1940, torna-se necessário trazermos ao estudo a abordagem que Yvonne faz do uso da letra gótica nos dois estados alemães. A autora (2001) começa por dizer que, apesar da proibição nazista e dos abusos do nacional-socialismo, a gótica de fractura não desapareceu por completo, sendo usada na publicidade de cerveja, na gastronomia e nos títulos de periódicos, em suma, nas áreas que procuram valores conservadores ou tradicionais. No entanto, na Alemanha Ocidental, a gótica de fractura era um tema tabu, mas este aspecto não impediu a indústria impressora da classe média e alguns designers, de ideais conservadores, de estudarem formas de libertar os tipos de letra gótica, com tradição e uma beleza formal evidente, das odiosas recordações nazis. Para isso, usaram estes tipos em livros com uma boa impressão e em objectos bibliófilos. Por sua vez, a Associação de Escrita e Língua Alemãs, eternamente conservadora, anunciou que os tipos góticos eram os únicos portadores da identidade nacional alemã. Não obstante, esta vontade de ressurgimento do tipo gótico não teve êxito algum, uma vez que já não existia um contexto sociocultural que sustentasse essa ambição, e a letra gótica já não se ensinava nos colégios, como resultado, tornava-se mais difícil de ler. Neste contexto, entre as décadas de 1950 e 1970, não se criaram novos tipos de gótica de fractura, simplesmente editaram-se alguns tipos já concebidos décadas antes, como é exemplo: a *Rhapsodie* [103], uma híbrida da autoria de Ilse Schüle, editada em 1951, e a *Gilgengart*, de Hermann Zapf, editada em 1952. Também os tipos expressionistas de Koch se usavam, bem como a *Post Fraktur* [104] e a *Trump Deutsch*. [105] Só em 1986, no contexto da caligrafia e sob a tradição de Offenbach, é que apareceu um novo desenho de gótica de fractura, a *Poppl Fraktur* [106], artística e fluída, da autoria de Friedrich Poppl, e a *Duc de Berry* [107], bastante decorativa, da autoria de Gottfried Pott, em 1991.

A autora continua fazendo uma análise ao desenvolvimento deste tipo na Alemanha Oriental, cuja orientação política de teor comunista condicionou claramente a sua evolução e aplicação. O comunismo alemão usou a cultura como uma arma ideológica, da mesma forma que o fez Hitler. Inspirando-se na literatura e na música de Goethe, Schiller, Bach e outros autores igualmente relevantes do passado, artistas e designers focaram os seus esforços no desenho de livros e cartéis políticos e culturais. Face a uma lenta evolução tecnológica, provocada por uma economia socialista planificada, a produção de livros era feita através das técnicas de impressão e de artes gráficas, como a litografia, a xilografia e a aguaforte, que se desenvolveram bastante, criando mesmo uma linguagem própria. A fotografia, que noutros países se desenvolvera naturalmente, foi muito pouco usada nos livros e nos cartéis, sendo substituída pela litografia, pelo desenho e pela escrita manual expressiva. O conhecimento destas técnicas era transmitido de uns para outros e uma certa consciência artesanal era tida como critério de qualidade. O desenho na RDA, em suma, ficou determinado pelo partido e pelo estado, sujeitando-se ao conservadorismo, ao provincianismo e até à extravagância, visto que o tipo se converteu num elemento decorativo e ornamental. A demanda socialista de produção de cultura para o bem-estar da classe trabalhadora, orientou o desenho para a simplicidade e para o carácter compreensível. Só nos cartéis culturais e teatrais é que era possível mostrar um conteúdo mais crítico, com um desenho mais actual.

Após a reunificação da Alemanha, em 1990, e tendo em conta o seu diferente desenvolvimento económico, cultural e social nos dois estados, RDA e RFA, Yvonne (2001) refere que a letra gótica se converteu num meio de difusão das ideologias neonazis e de outras de índole mórbida, que se terão desenvolvido na Alemanha Oriental.

O território da antiga Alemanha de Este terá sido uma preza especialmente fácil para a difusão da violência e da ideologia neonacionalsocialista: nas ruas, em lugares de acampamento, em concertos de rock, nos bares e nos albergues, podem encontrar-se códigos de indumentárias antigas e símbolos nazis. (Yvonne, 2001, p.96, tradução livre)

A autora refere que estes grupos têm o apoio de muitos “simpatizantes calados” tanto do lado Este como do Oeste e, após a reunificação, em que a Alemanha se tornou um estado independente, começou a emergir um sentimento nacional que se manifestou por outros meios próprios do mundo de hoje. A democratização do *computador*, o nascimento da *internet* e a criação do *mundo digital*, ao servirem como meios de comunicação e de propaganda das ideologias desses grupos, são, em parte, os responsáveis pelo crescente individualismo social, pela globalização e o consumismo exagerado, factores que contribuem para a neutralização de culturas regionais que esvaziavam o indivíduo de emoções e originam um medo de perda da sua identidade.

A atenção familiar ou sociopolítica não satisfaz a ânsia de cuidados humanos, esta canaliza-se de modo errado e só se expressa numa dependência do grupo e na formação de identidades falsas. Por todo o mundo, estende-se o fundamentalismo radical, racista e o sectarismo religioso de todos os tons. (Yvonne, 2001, p. 96, tradução livre).

A imagem visual veste a cultura ocidental de hoje; os cultos musicais definem-se em si mesmos como um protesto contra o suprimimento de percepções sensoriais; o sentimento, o instinto e a intuição substituem a razão e o pensamento analítico, tornando-se nos meios de comunicação entre os jovens, em vez da própria linguagem. Esta substitui-se por factores mais fechados como a raça, o género, a classe, a sexualidade e o poder, tendo correspondência visual em “símbolos mágicos de fantasias nacionalistas e racistas, de crenças irracionais e de mitos.” (Yvonne, 2001, p.97, tradução livre). Neste sentido, criaram-se identidades falsas que se converteram em armas perigosas. A reunificação também elevou o princípio hierárquico masculino, formando-se novamente grupos rituais de homens, cujo corpo, moldado ao estilo militar, é isolado e idolatrado. Este corpo, fragilizado emocionalmente de acordo com os princípios de dedicação total, só tem um destino: explodir violentamente, de forma a recriar o seu próprio ego e encontrar uma integridade corporal dentro do indivíduo.

Nesta conjuntura sociocultural, não é de estranhar que a letra gótica pictórica volte a utilizar-se de modo desonesto como portadora do ídolo fascista, especialmente quando se está produzindo um regresso às culturas e aos deuses místicos e tribais. As subculturas só empregam a seu proveito desenhos de tipos “techno” ou formas góticas rígidas que fazem referência à recuperação de uma identidade nacional. (Yvonne, 2001, pp. 97-8, tradução livre)

São exemplo os “skinheads”, que manifestam uma orientação nazi, usam botas e utilizam os tipos “palo seco de botas militares” nas suas manifestações. No ambiente musical juvenil de hoje, a letra gótica é usada como um meio para anunciar múltiplas identidades: uma nação, uma raça, um povo, um colectivo, *heavy metal*, *black metal*, gótico, sendo que todas elas evocam brutalidade, ou de forma artificial, o símbolo da morte e da destruição. “As letras góticas, as cruzes célticas, as esvásticas, os martelos e os crucifixos que actuam de espadas, constituem fetiches destes cultos derivados da emoção.” (Yvonne, 2001, p.98, tradução livre). A ligação da brutalidade à impressionante estética do tipo escolhido e a transformação ideológica da letra gótica em imagens mágicas, presente no panorama musical, desde o *punk* ao *heavy metal*, não pode ser ignorada. [108-115]

Nesta ordem de ideias, é importante destacar-se um dos maiores eventos do mundo gótico, celebrado na cidade alemã de Leipzig: o *Wave Gotik Treffen* [116]. No corrente ano de 2010 ocorreu a 19ª edição e, pela primeira vez, editou-se um livro

ilustrado sobre a cultura *dark*, com contribuições de artistas internacionais, jornalistas, académicos, DJs, organizadores de eventos e pessoal gótico. Sob o título *Schillern-des Dunkel*, este livro teve como editor Alexander Nym, um cientista de cultura e *media* especializado na história da chamada “contra-cultura”, que tem estado activo, há mais de vinte anos, como artista e teórico da *Black Scene*. [117] Publicado pela editora *Plöttner Verlag*, o livro divide-se em cinco secções: História das Origens; Géneros e Sub-géneros da Música e da Cultura *Dark*; Desenvolvimentos da Cena Gótica desde 1990; Moda, Estética e Estilo de Vida; Temas e Discursos. Entre testemunhos e histórias pessoais, é possível encontrar-se debates sobre os diferentes géneros de música e cultura, bem como os aspectos sociais, políticos e económicos que se relacionam com este tema específico. O livro contém ainda mais de 800 imagens, algumas publicadas pela primeira vez, onde se incluem fotografias, capas de álbuns, pinturas, flyers e cartazes de eventos. Na entrevista que se encontra em anexo, feita por *La Carmina* (www.lacarmina.com/blog) aos dois autores deste livro, Holger e Jen, é possível ter-se a percepção da indústria de moda e de eventos que gira à volta desta subcultura na Alemanha, onde se encontram marcas como a *Aderlass*, *XtraX collections* e *Lip Service*, em festivais da cultura *dark* como o *M'era Luna*, *Amphi*, *Blaue Stunde*, *Wave Gothic Treffen* e aqueles organizados por *Viona-Art*. Numa das intervenções de Jen, este explica as razões por que a cena gótica na Alemanha é maior e mais intensa que a dos EUA, sendo que uma delas prende-se com o facto dos alemães levarem mais a sério este tipo de cultura, adoptando-a como um estilo de vida.

Este fenómeno adquiriu uma consistência tal, que não é exagerado falar-se de uma abrangência mundial, alimentada pelas novas tecnologias, como a internet, que permitem o acesso à informação de forma imediata e constante. Neste contexto, torna-se imprescindível analisar um caso Norueguês, documentado pelo trabalho do fotógrafo americano Peter Beste, que se foca em subculturas de todo o mundo e que se encontra disponível online no site www.peterbeste.com. Do leque de temas que o fotógrafo dá a conhecer ao público, aqueles que interessam para esta investigação são os que se apresentam nos separadores “black metal I” [118], “black metal II” [119] e “Immortal” [120]. A introdução que o autor faz ao trabalho distribuído pelos dois primeiros separadores, explica o contexto ideológico em que este grupo se desenvolveu:

Nas últimas duas décadas, uma bizarra e violenta subcultura musical chamada “black metal” emergiu na Noruega. As suas raízes derivam de uma mistura inebriante de filmes de terror, música heavy metal extrema, satanismo, mitologia pagã e angústia adolescente. Em meados da década de 1990, membros deste subterrâneo extremista cometeram homicídio, incendiaram igrejas medievais de madeira e cemitérios profanados. O que começou como um frenesi juvenil, passou a simbolizar o início de uma guerra contra o Cristianismo, um retorno à adoração dos antigos Deuses nórdicos e a rejeição completa da sociedade em geral. Passei sete anos a fotografar esta comunidade isolada e secreta. Em 2008, o Vice Book publicou uma grande monografia intitulada *True Norwegian Black Metal*. [121] (Beste, www.peterbeste.com, tradução livre).

Este trabalho foi mostrado posteriormente em quase todo o mundo, através de várias exposições, revistas e jornais. As exposições tiveram lugar no Texas (2005), em Tóquio (2005), em São Francisco (2006), em Atlanta (2006), em Portland (2007), em Estocolmo (2008), em Nova York (2008) e na Holanda. As revistas referidas são: *La Weekly*, vol. 31; *Bant Magazine* (Turquia); *Graphic Magazine*; *Terrorizer*; *Dark City Magazine* (Rússia); *Ancient Spirit Fanzine*; *D2* (Noruega); *Nyt* (Finlândia); *New Humanist* (Reino Unido); *Subterranea* e *Kunst* (Holanda). Os jornais que fizeram deste tema notícia foram o *British Journal of Photography* e o *Los Angeles Times*. O último tema “Immortal” insere-se numa sessão fotográfica para um artigo da revista *Decibel*, e ilustra um grupo de três pessoas, bastante caracterizadas, que exteriorizam as suas emoções, a sua ideologia, o seu culto. [122]

c d e f g h i j k
o p q r s t u v w
x y z a b c d e f

103 “*Rhapsodie* (Ilse Schüle), 1951.”

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 C
 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
 ã ö ü ß t ç ð
 f f i f t f l s s i t = (&) ! ? ! . : , ; s ç
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

104 “*Post Fraktur*, Herbert Post (H. Berthold AG, Berlim), 1937.”

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

105 “*Trump Deutsch*, Georg Trump (H. Berthold AG, Berlim), 1936-1937.”

a b c d e f g h i j k l m

106 “*Poppl Fraktur* (Friedrich Poppl), 1986.”

a b c d e f g h i j
A B C D E F G H I J

107 “*Duc de Berry* (Gottfried Pott), 1991.”



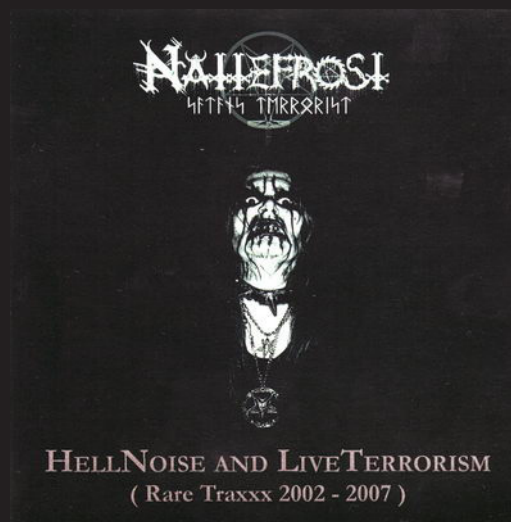
108
Banda: Nattfrost
Álbum: Terrorist
Género: Black Metal
País: Noruega
Ano: 2005



109
Banda: Nattfrost
Álbum: Beyond the Apocalypse
Género: Black Metal
País: Noruega
Ano: 2004



110
Banda: Nattfrost
Álbum: Blood & Vomit
Género: Black Metal
País: Noruega
Ano: 2004



111
Banda: Nattfrost
Álbum: Hell Noise and Live Terrorism
Género: Black Metal
País: Noruega
Ano: 2008



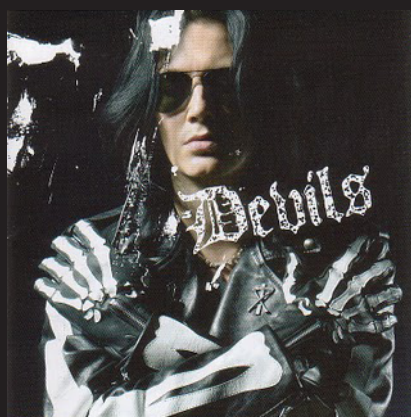
112

Banda: Welten Brand
 Álbum: Das Rabenland
 Género: Gótica/Clássico
 País: Liechtenstein
 Ano: 1995



113

Banda: Welten Brand
 Álbum: Das Nachtvolk
 Género: Gótica/Clássico
 País: Liechtenstein
 Ano: 1997



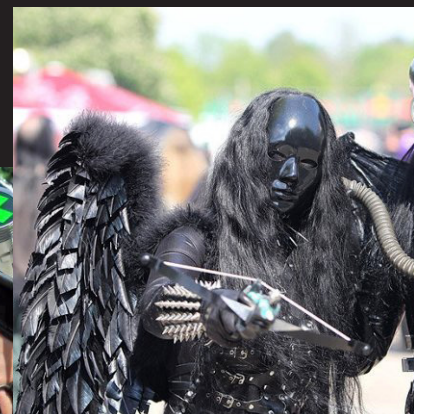
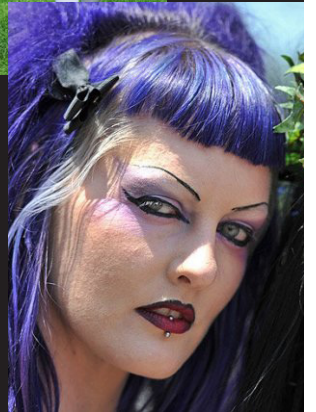
114

Banda: The 69 Eyes
 Álbum: Devils
 Género: Gothic Rock
 País: Finlândia
 Ano: 2004



115

Banda: Welten Brand
 Álbum: In Gottes oder des Teufels Namen
 Género: Gótica/Clássico
 País: Liechtenstein
 Ano: 2001

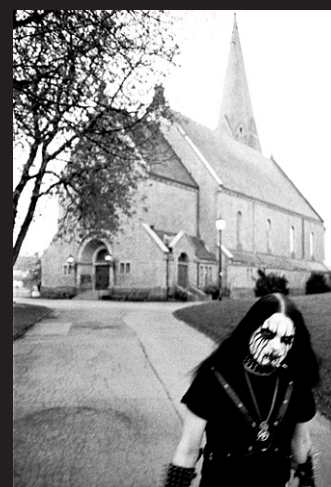


116 Wave Gotik Treffen, 19ª Edição, 2010, Leipzig.



117 Capa do livro "Schillerndes Dunkel", ed. Plöttner Verlag, 2010.

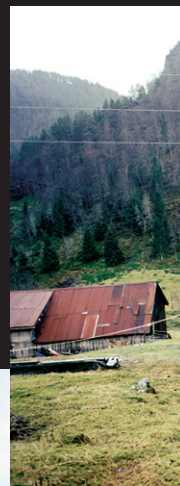






118 “Black Metal I”, Peter Beste.





119 “Black Metal II”, Peter Beste.



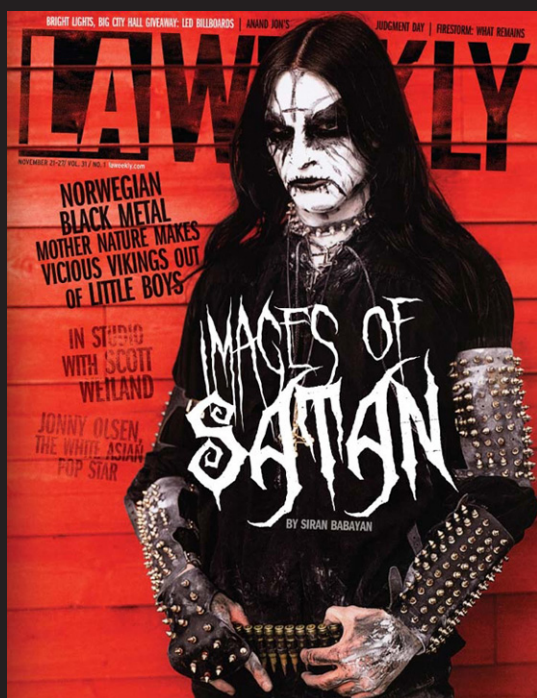


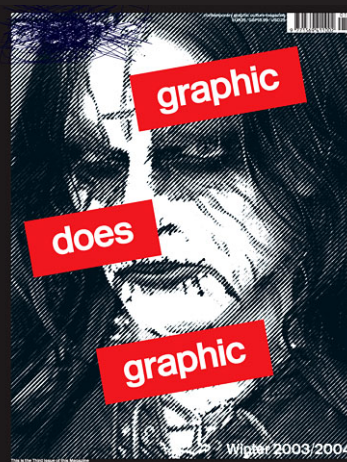
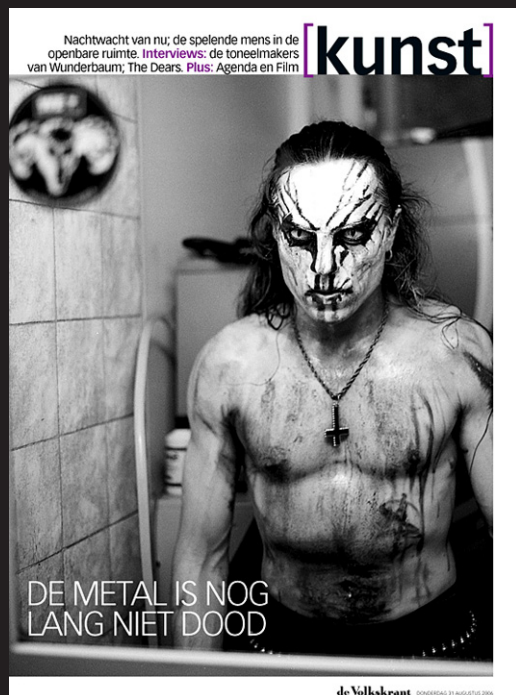
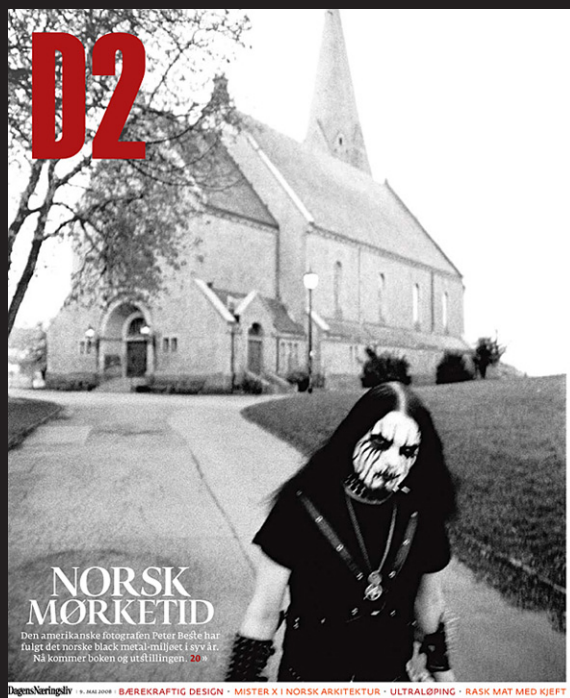
121 Livro "True Norwegian Black Metal", ed. Vice Book, 2008.





120 “Immortal”, Peter Beste.





122 A importância dada pelos media a estes fenómenos subculturais.

2. Iniciativas de libertação de preconceitos

A par desta apropriação das formas de letra gótica por parte das subculturas, existe um sector da sociedade alemã que tem vindo a trabalhar no desenho de letras, de forma intensiva e crítica, que são as escolas alemãs de desenho. Nelas, os estudantes experimentam as muitas formas de letra gótica por meio de uma escrita manual expressiva, descobrindo o modo de construção e as qualidades da legibilidade, um estudo que encontra paralelo no desenho digital de tipos. Nestes estudos raramente se faz referência à componente linguística ou às particularidades naturais da língua alemã, por outro lado, o trabalho em digital proporciona formas digitais alteráveis, pictóricas e andróginas, que fundem elementos de tipo latinos e quebrados. Os jovens desenhadores alemães, beneficiando da distância temporal, fazem experiências no computador para aumentar a quantidade de tipos disponíveis, sendo que, com a digitalização, estes tipos assumem formas visualmente ricas em contrastes, que têm algum simbolismo, mas que raramente informam sobre as origens linguísticas, como refere Yvonne:

Actualmente, estão a desenvolver-se tipos de letra gótica que não apresentam vestígio nenhum de significação nacionalista, simplesmente constituem reflexões frias e híbridas da cultura popular. (...) Estes desenhadores estão fascinados pela qualidade pictórica, não pelas origens linguísticas. (Yvonne, 2001, p. 101, tradução livre).

Um exemplo de uma fonte surgida neste contexto é a *Fraktoer* [123], um novo tipo marcadamente caligráfico de Hans Heitmann, professor da Escola Superior Técnica de Augsburg. Este tipo de texto de gótica de fractura tem características da gótica e da romana, buscando proporções latinas contemporâneas e maiúsculas híbridas. Nesta escola, os estudantes têm feito experiências que resultam em híbridas, cuja forma e estética revelam ligações à época nazi ou, simplesmente, não passam da fase de exercícios de estilo. Em relação à leitura de textos em *Fraktoer* por parte das crianças, Yvonne (2001) indica que já foi feito um estudo, cujo resultado revelou a fluidez de leitura deste tipo, contudo, é da opinião que sem uma relação com a actual realidade sociopolítica, estes novos tipos de gótica de fractura continuarão a ser discriminados. De uma forma geral, a autora acredita que estas formas de letra gótica, por estarem restringidas a “símbolos mágicos ou dinamizadores”, têm uma vida limitada temporalmente ao espírito desta época em que vivemos e aos meios digitais. A excepção à regra indicada pela autora é o tipo *Litteratra* de Karsten Lücke [124], um tipo híbrido que abandonou os maneirismos desnecessários e que, na sua perspectiva, tem todas as condições de se tornar um desenho de tipo contemporâneo de grande utilidade. A autora continua fazendo uma pequena análise dos idiomas latino e alemão, referindo que a diferença principal reside na imagem da palavra: enquanto que as letras do alfabeto romano, construídas geometricamente, demonstram o pensamento lógico das línguas românicas, que se centram mais na sílaba, uma letra gótica, sozinha, apresenta uma forma muito simples e pouco atractiva, sendo que a sua unidade visual, mental e sensual é encontrada na imagem da palavra. “A gótica e a romana comportam-se de modos diametralmente opostos, como as vogais e as consoantes, numa os sentidos e na outra o intelecto.” (Yvonne, 2001, pp.103-4, tradução livre). A autora conclui da seguinte forma:

Os tipos de letra gótica, formalizados em jogos históricos sem uma vida interior, congelados na sua beleza, constituem meras imagens de pessoas, espaços e tempos passados. A distância entre o nosso tempo e o de “Theuerdank” é tão grande que só podemos acercar-nos da gótica de fractura através do estudo, dos jogos caligráficos ou do prazer estético. Neste caso, o que é que resta da gótica? Imagens mágicas que se limitam a conjurar o passado? Pode chamar-se a isso “vida”? (Yvonne, 2001, p. 105, tradução livre).

Willberg (2001), por sua vez, é da opinião que a letra gótica é vista mundialmente como a escrita nazi, e esta associação é feita mesmo nos tipos góticos de formas belas e inocentes. São símbolos da “boa vida”, sendo utilizados em anúncios de cerveja, desenhos rústicos decorativos, cabeçalhos de periódicos e sinais de hotel. [125-127] “Contudo, a sua função como veículo de escrita tradicional desapareceu pela sua associação com o nazismo.” (Willberg, 2001, p. 78, tradução livre).

Enric Tormo (2001) argumenta que o tipo gótico é o que apresenta uma melhor estrutura e, no desenho digital, é aquele que melhor se pode adaptar aos pedidos estritos da técnica, os mesmos que se encontraram na tipografia. “A trama volta a ser ortogonal e as progressões espaciais voltam a ser quase idênticas aos requerimentos da gótica. Não devemos duvidar que o pixelado do ecrã por si só já estabelece um módulo progressivo preciso.” (Tormo, 2001, p. 21, tradução livre).

Philipp Bertheau (2001) faz uma abordagem conclusiva que reflecte sobre as diferentes identidades culturais, que se manifestam também no tipo, e a tendência actual para eliminar essas diferenças. “A questão de se o espírito humano pode sobreviver sem perdas à nivelação das identidades culturais e, com isso, servir a causa da paz entre os povos, é algo que ainda está por demonstrar.” (Bertheau, 2001, p. 57, tradução livre).

À distância de cinco séculos desde a criação da última forma de letra gótica, torna-se indispensável perceber a forma como esta se enquadra no panorama social e artístico do século XXI. Para isso, passar-se-á em pano de fundo os principais trabalhos, revistas e livros que testemunham a tentativa de libertação deste tipo das facetas históricas que quase sempre o acompanharam.

Judith Schalansky, designer gráfica alemã estabelecida em Berlim, no contexto do processo de design de um livro de receitas histórico, começou a investigar bons tipos góticos. Sendo que ao início não encontrou nenhum, o facto é que foi investigando cada vez mais no mundo da tipografia e descobriu tipos góticos clássicos recentemente digitalizados, assim como tipos criados para o ambiente da moda e da música. O seu gosto por este tipo de fontes foi aumentando ao ponto de ter informação necessária para formar um livro, em jeito de compilação das melhores fontes góticas disponíveis no mercado de fontes. Com esse objectivo, fez a maquete do livro e dirigiu-se à editora líder nos países de língua germânica – *Verlag Hermann Schmidt Mainz* – sediada em Mainz e especializada em tipografia, design gráfico e criatividade, cuja primeira reacção foi de fascínio e excitação pelo trabalho apresentado por Judith Schalansky. Não demorou muito até sair a primeira edição do livro intitulado *Fraktur mon Amour*, em 2006, editado, concebido, escrito e desenhado por Judith Schalansky, que o encara como um catálogo, assim como uma declaração de amor. Devido ao sucesso desta primeira edição, passou-se a uma segunda, em 2008, desta vez mais expandida, feita pela empresa *Princeton Architectural Press*, em Nova Iorque, especializada na edição de livros de design e arquitectura. Este livro, que reproduz 333 fontes de letra gótica, ordenadas desde exemplos históricos até reinvenções contemporâneas, e que vem acompanhado por um CD que inclui uma selecção de 150 fontes, tornou-se um ícone e uma prova do interesse que este tipo de letra continua a despertar em designers, ateliers gráficos, empresas e na sociedade em geral. Na contra-capá do livro, é possível ler-se o seguinte:

Fraktur mon Amour é a homenagem que a designer gráfica Judith Schalansky, estabelecida em Berlim, faz às fontes Blackletter. A Blackletter, também conhecida como Fraktur ou tipo Gótico, está neste momento a experimentar um ressurgimento entre os designers gráficos. Empresas como a Nike e a Reebook usam-na na sua publicidade, e esta decora cartazes, capas de álbuns de música, e mesmo tatuagens. Mas uma compreensiva colecção dos seus mais belos rostos clássicos, assim como as melhores variações contemporâneas, estava em falta até agora. (Schalansky, 2008, tradução livre).

A respeito desta segunda edição, é possível ler-se uma introdução feita pela editora *Verlag Hermann Schmidt Mainz*, que termina desta forma:

Mas é paixão – por parte de todos os envolvidos, mas, acima de tudo Judith Schalansky – que fez de *Fraktur mon Amour* mais do que uma mera colecção de fontes Blackletter: uma história de sucesso que ainda continua, com vários prémios, dezenas de palestras e artigos, e uma resposta positiva dos leitores, que fez com que o livro fosse reproduzido numa edição revista e aumentada. Os nossos agradecimentos por isso! (Schalansky, 2008, p. 7, tradução livre)

A própria Judith Schalansky, na sua introdução a esta segunda edição, refere que acredita que o tabu tipográfico à volta dos tipos góticos foi quebrado, apesar da ambivalência e da contradição que, por vezes, se verifica. A autora dá o exemplo do jornal diário alemão, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, fundado em 1949 e com uma circulação nacional, que em 2007 substituiu o tipo gótico pelo tipo *Times*, enquanto que o jornal americano *New York Times*, na sua revista *T: Magazine*, tem usado nos últimos anos uma letra gótica nos cabeçalhos e nas iniciais. A autora conclui da seguinte forma:

Certamente, a *Blackletter* nunca mais estará apta para desafiar a *Antiqua* novamente; a batalha das fontes foi decidida pelo lado bom. As fontes redondas são as vencedoras e o renascimento da *Blackletter* tem ficado limitado às fontes de exibição e ao trabalho de profissão. O seu potencial como um tipo “pão com manteiga” para livros bilingues ou experimentais, no entanto, ainda não foi totalmente descoberto. Nós aguardamos ansiosamente tudo o que vai acontecer. Pois, como sabemos, aqueles que são declarados mortos geralmente não só vivem mais tempo como vivem, talvez, uma vida ainda mais emocionante. (Schalansky, 2008, p.11, tradução livre)

Um outro exemplo do esforço que designers tipográficos, ateliers gráficos e revistas da área estão a fazer para eliminar todo o tipo de conotações negativas que a letra gótica possa ter na actualidade, surge no número 10 da revista de tipografia alemã *Slanted*, editado na Primavera de 2010 e publicado pela empresa *Magma Brand Design*, sediada em Karlsruhe, Alemanha. No site da revista, www.slanted.de, é possível ler-se que esta existe desde 2005, é publicada trimestralmente e combina nos seus sectores: tipografia; layout; ilustração e fotografia. A par desta revista existe o blog, fundado em 2004, que tem a tipografia e o design como tópicos, afirmando-se nos últimos tempos como um importante portal de design e fórum de discussão no ambiente interno alemão. Ambos, o blog e a revista, pretendem incentivar o debate sobre estes temas abordados como um campo experimental, procurando conhecê-los, reflectir sobre eles e vê-los sob uma luz diferente. Analisando o número 10 em concreto, que se intitula *Heavy Metal. Lovers*, pode-se ler na página web desta edição que o objectivo principal é dar a conhecer os tipos góticos e as suas modernas aplicações. [128] Na secção quatro, dedicada às fontes, é possível analisar-se a opinião de alguns designers tipográficos sobre os tipos góticos e as suas respectivas fontes góticas, como é exemplo o francês Bruno Bernard (*Adso*) [129], o alemão Rudolf Koch (*Wilhelm Klingspor Gotisch*), o austríaco Georg Herold-Wildfellner (*Aeronaut*) [130], o inglês Jonathan Barnbrook (*Bastard*) [131] e o alemão Boris Kahl (*Frakturbo*) [132]. Começando por Bruno Bernard, este refere que o tipo *Adso* surge da vontade de repor a modernidade e a racionalidade que as letras góticas tinham na Idade Média. Esta foi a inquietação de Bruno antes de se lançar no desenho da *Adso*, em 2005:

Há algum tempo atrás, eu estava impressionado com o contraste entre a onnipresença das letras góticas no nosso ambiente e a sua problemática reputação. Como é que a mesma escrita pode ser escolhida para os títulos de famosos jornais internacionais e, ao mesmo tempo, para ser tatuada no corpo dos maus rapazes do mundo inteiro? Como é que a mesma escrita pode conter conotações tão contraditórias?

Eu descobri que a história das letras góticas foi altamente agitada. Mas o mais importante é que, originalmente, a arte gótica foi concebida para promover uma nova maneira de pensar, baseada na análise e na classificação. As letras góticas estavam, naquele momento, a expressar uma nova vontade de comunicar com clareza e rigor. (Slanted, p. 42, tradução livre).

O autor continua alertando para a utilização errada deste tipo depois do Renascimento e aponta este factor como o responsável pelas noções negativas que os actuais leitores têm dele, como a revolta e a agressividade, quando originalmente o tipo gótico significava o oposto. O autor conclui da seguinte forma: “A Adso foi desenhada para manter as características de atractividade da letra gótica, e para adicionar um toque de doçura e clareza. Assim, ela torna-se, outra vez, pacífica e familiar para nós, como já o foi há séculos atrás.” (Slanted, p. 42, tradução livre). A respeito de Rudolf Koch e da fonte apresentada, a *Wilhelm Klingspor Gotisch*, é referido que esta foi desenhada em meados da década de 1920, e representa um dos melhores exemplos existentes de um tipo textura. “O seu uso do espaço é diferente de muitos outros estilos de letra; as formas minúsculas tendem a ter elementos uniformemente texturados em preto e branco, como a textura de um tecido. Ambas as letras maiúsculas e minúsculas da Wilhelm Klingspor Gotisch são bonitas, fortes e dominadoras.” (Slanted, p. 44, tradução livre). Georg Herold-Wildfellner apresenta o tipo *Aeronaut* como um tipo neogótico, com um carácter moderno e que permite composições bicolor. A inspiração para este tipo veio de uma fonte desenhada à mão, chamada *Kirchengotische Schrift*, que pode ser encontrada no livro de fontes alemão *Vorlegeblätter für Firmenschreiber*, de 1879. Os elementos decorativos do tipo *Aeronaut* pretendem suavizar a aparência própria do tipo gótico e esta é a razão por que se chama um tipo neogótico, precisamente por irradiar uma moda fácil. “Torne-o tão moderno como você gostaria que fosse.” (Slanted, p. 48, tradução livre). Em relação ao tipo *Bastard*, Jonathan Barnbrook refere que foi desenhado em 1990, numa altura em que as fontes tornaram-se acessíveis a todos, pela primeira vez na história. No fim do modernismo e numa procura da sua própria linguagem gráfica num campo do design que era novo, e onde não existia uma ideologia dominante, Barnbrook refere a *Bastard* como uma tentativa de desenhar formas góticas num contexto moderno. Diz o autor: “Eu amei estas letras, o oposto do que eu tinha aprendido como legível pelo meu tutor ‘modernista’, tão poderosas, cheias de fortes associações culturais, tanto boas como más.” (Slanted, p. 52, tradução livre). Por último, Boris Kahl refere que a *Frakturbo* é uma interpretação moderna da gótica de fractura, sendo que o ponto de partida baseou-se num tipo geométrico com cantos arredondados.

Na secção da mostra de trabalhos, é apresentado o número seis da revista *La Mer Gelée*, uma revista Alemã e Francesa monotemática, sobre texto e arte contemporânea. Este número é dedicado ao romance do alemão Alfred Döblin (1878-1957), a famosa obra *Berlin Alexanderplatz* publicada pela editora Fischer (Berlim) em 1929, assim como à adaptação para filme feita por Rainer Werner Fassbinder, em 1980. A fonte utilizada nesta edição foi a *Fette Fraktur* para simbolizar o período de vida de Döblin. Toda a linguagem gráfica e a concepção foram moldadas ao estilo da narrativa do filme e do romance, sob a direcção de arte de Wanjia Ledowski e Toan Vu-huu. Este número pode ser visto no site www.lamergelee.com.^[133] De seguida, é possível conhecer um trabalho feito pelo *Open Studio*, um estúdio de comunicação visual sediado em Dusseldorf, Alemanha. O trabalho foi feito originalmente para esta edição da revista *Slanted*, e foi depois adaptado pelo *Open Studio* para criar os vasos de flores propriamente ditos. O trabalho tem o nome “F for flower” e baseia-se num vaso em forma de F, usando um tipo gótico, para uma única

flor. Os autores do trabalho, Julia Furtmann e Kai Hoffmann, explicam que a ideia por trás do mesmo era brincar com a letra F, já que era a primeira letra de “flor” e de “Fraktur”. Este pode ser visto no site www.weareopenstudio.de. [134] O trabalho que se segue é a apresentação do tipo *Ode*, do alemão Martin Wenzel, onde o autor explica a sua tentativa de refutar a ideia de que as fontes de escrita quebrada não são legíveis. Para este autor, uma escrita gótica como a *textura* pode ser muito legível se se abordar o design de forma menos ortodoxa e se se resolver os problemas que entram em conflito com a nossa ideia de legibilidade. [135] Um outro trabalho apresentado neste número dez da *Slanted* chama-se “U” e baseia-se no contacto com a letra gótica em diferentes tamanhos e na análise desta num espaço definido. O uso da letra U num tamanho gigante, tinha como objectivo criar uma massa que excedesse a escala humana e dominasse o espaço circundante. Foi um projecto educacional que lidou com a fotografia e com a tipografia, começado na Universidade de Kaposvár, na Hungria.

Pesquisando um pouco na internet, é possível encontrar-se outros trabalhos e desenhos de tipos góticos que pretendem eliminar a imagem histórica da letra gótica. Disto é exemplo a fonte *Adhesive Nr. Seven*, do designer gráfico e designer de tipos Roland Hörmann, a trabalhar em Viena, Áustria. O autor explica as razões que o levaram a desenhar este tipo: “A ideia era tirar a letra gótica do seu contexto histórico maculado, recriando a sua textura com as ferramentas contemporâneas. O seu traço fixado pela espessura da fita adesiva, oferece características semelhantes a uma caneta larga.” (Hörmann, www.phospho.at, tradução livre). Este trabalho pode ser visto no site www.phospho.at. [136] Um outro exemplo do uso da letra gótica encontra-se na revista alemã *Lautlos. Gesellschaftsmagazin.*, dedicada à língua de sinais e à cultura surda. [137]

No campo do design de tipos, é exemplo a fundição alemã *Volcano Type*, sediada em Karlsruhe e acessível através do site www.volcano-type.de, que apresenta um vasto leque de fontes góticas para venda, todas elas assumindo-se como interpretações da letra gótica tradicional. São exemplo a *Black Sirkka*, desenhada por Sirkka Hammer em 2006; a *Die Fette Hubbuch*, da autoria de Patrick Hubbuch; a *Domstadt* de Jakob Maser [138]; a *Flik*, de Dennis Dünnwald [139]; a *Trigot*, de Michael Hübner [140]; a *Fraktendon* e a *Frakturbo*, de Boris Kahl; e a *SAR-Lupe* de David Millhouse.

Da mesma forma, é importante destacar-se o trabalho desenvolvido por Zuzana Licko, nos EUA, ao nível do desenho de tipos, entre o qual se encontra a *Totally Gothic*, a sua interpretação da letra gótica, publicada pela primeira vez em 1990, na *Emigre 15*. [141] Tendo sido, talvez, a primeira pessoa a utilizar o Macintosh de 1984 para explorar o desenho de tipos na linguagem *bitmap*, Zuzana explicou a forma como a *Totally Gothic* se desenvolveu:

Tal como os meus desenhos iniciais, a *Totally Gothic* desenvolveu-se através da linguagem *bitmap*. Nessa altura, essa linguagem era o estado da arte, e eu estava a experimentar as suas possibilidades. Uma dessas experimentações começou com uma *blackletter* em linguagem *bitmap*, que não era tão interessante em si mesma, mas quando eu apliquei-lhe as linhas *Postscript* à volta das formas, esse foi o ímpeto para a *Totally Gothic*. (Licko, 1990, tradução livre, *Emigre 15*).

No mesmo contexto, é possível aperceber-se, hoje, da quantidade de interpretações da letra gótica, vendidas online através do site www.myfonts.com, que testemunham o trabalho e o interesse de várias fundições de tipo independentes por esta forma específica de letra. No geral, essas fundições concentram-se mais na Alemanha e nos EUA, mas é possível situá-las um pouco por todo o Ocidente, em países como Áustria (www.phospho.at), Eslovénia (www.archivetype.com), República Checa (www.type-together.com), Noruega (www.cheapprofonts.com), Reino Unido (www.justanotherfoundry.com), França (www.gilleslecorre.com), Portugal (www.dstype.com) e Brasil (www.omine.net).

Dieser Schriftentwurf auf der Basis der Fraktur, mit dem dieser Text gesetzt wurde, soll eine Brücke sein, um der jungen Generation einen Zugang zu den gebrochenen Schriften zu erleichtern. Die Fraktoer soll einen Beitrag leisten, damit

123 *Fraktoer*, Hans Heitmann, 1997.

J K L M N R S T U W
q f f f t f f t

124 *Litteratra*, Karsten Lücke, 2000.

Chicago Tribune
The Daily Telegraph
San Jose Mercury News
The New York Times
Montgomery Advertiser
The Miami Herald
The Bakersfield Californian
San Francisco Chronicle
The Gazette
Frankfurter Allgemeine
Diário de Notícias
Sachsenspiegel
Fuldaer Zeitung

125 Cabeçalhos de alguns jornais conhecidos mundialmente.



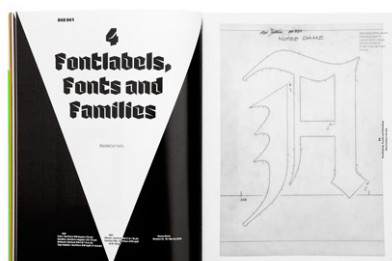
126 Rótulos de algumas marcas de cerveja.



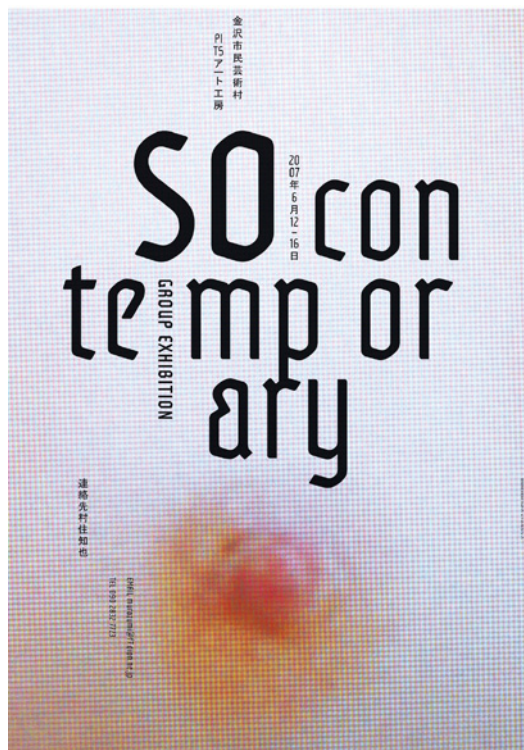
127 A letra gótica num contexto urbano.

176 | Caligrafia e Tipografia Góticas: Factores culturais, políticos e religiosos inerentes a uma forma de letra





128 Slanted Magazine #10, *Heavy Metal. Lovers.*



129 Cartaz da Exposição de Arte Contemporânea Japonesa, Kanazawa Citizens Art Center, 2007. Design: Bruno Bernard. Fonte: Adso.



130 Aeronaut, Georg Herold-Wildfellner, 2009.

×

Bastard is available in three weights

‡

spindly, **fat and**
even fatter.

‡

harude **harcode** hareude

corpurate **corporate** curpurate

facist **facist**
facist

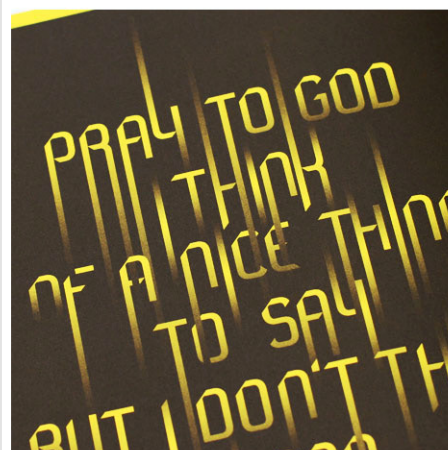
‡

131 *Bastard*, Jonathan Barnbrook, 1990.

GOLDEN AGE

NOTRE-DAME DE CHARTRES

KINGDOM



132 *Frakturbo*, Boris Kahl, 2007.



133 Capa da revista *La Mer Gelée* #6.



134 “F for flower”, Open Studio.

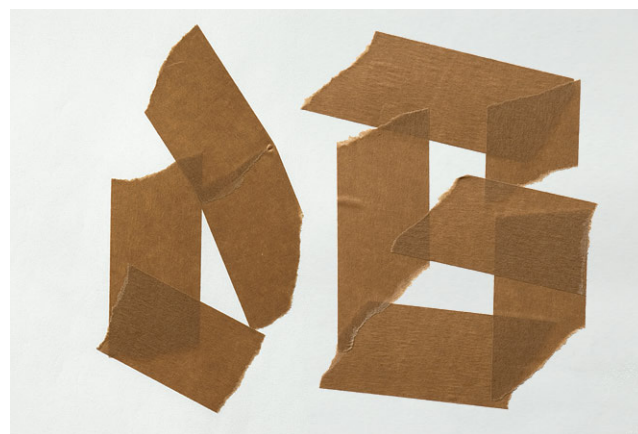




135 *Ode*, Martin Wenzel.



136 *Adhesive Nr. Seven*, Roland Hörmann.





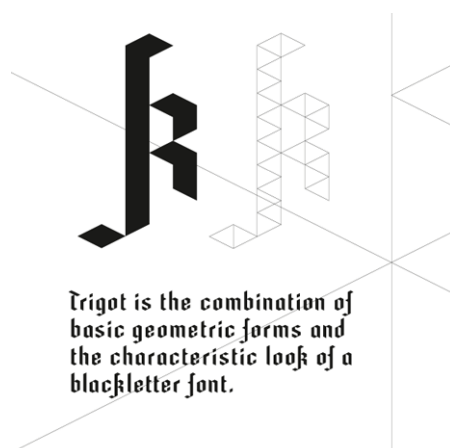
137 Lautlos. Gesellschaftsmagazin.

Mainly used
for Magazines
and headlines

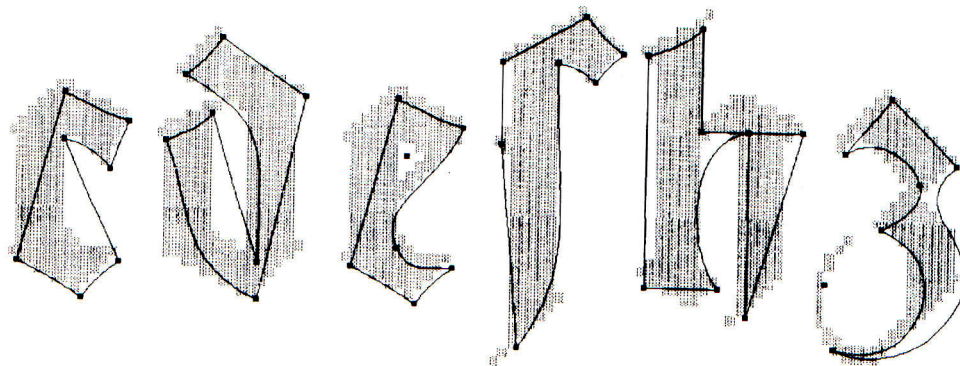
138 *Domstadt*, Jakob Maser.

The typical
elements of a
fracture is mixed
with modern
features.

139 *Flik*, Dennis Dünnwald.



140 *Trigot*, de Michael Hübner.



"typesfaces are not intrinsically legible. rather, it is the reader's familiarity with faces that accounts for their legibility. studies have shown that readers read best what they read most. legibility is also a dynamic process, as readers' habits are everchanging. it seems curious that blackletter typestyles, which we find illegible today, were actually preferred over more humanistic designs during the eleventh and fifteenth centuries. similarly, typestyles that we perceive as illegible today may well become tomorrow's classic choices."

ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
lmnopqrstuvwxyz
0123456789
ÆŒæœſſſ!?!?&@*
çšŸŁ€%™©®†#
()[]<>"'":;.,

abcdefgh
ijklmnop
qrstuvwxyz
yzaeœ

141 *Totally Gothic*, Zuzana Licko, 1990.

3. Reacções actuais e perspectivas de futuro

Com o objectivo de se compreender melhor a forma como a letra gótica é interpretada actualmente pelos designers tipográficos, bem como os factores que sustentaram uma das suas criações tipográficas, analisar-se-á de seguida algumas das suas reacções à entrevista feita no âmbito desta investigação. Estas entrevistas estão integralmente acessíveis nos anexos e aconselha-se vivamente a sua leitura. Relembre-se que os designers citados são: Tim Ahrens (*Herb*); Sami Kortemäki (*Fakir*); Ken Barber (*Blaktur*); Martin Wenzel (*Ode*) e Miles Newlyn (*Ferox*).

Tim Ahrens, autor do tipo *Herb*, tem como referência os tipos góticos desenvolvidos na Alemanha entre as décadas de 1900 e 1940, e não concorda que os tipos góticos actuais sejam frios. São, na sua opinião, apaixonados e híbridos. No trabalho de investigação que este autor fez quando estava a desenvolver o tipo *Herb*, em Julho de 2007 (disponível nos anexos), este refere que “hoje a discussão foca-se nas conotações e na percepção do tipo gótico como violento, um tipo-Nazi intolerante, independentemente se é historicamente justificado ou não.” (Ahrens, 2007, p. 3, tradução livre). No que respeita à forma do tipo *Herb*, Ahrens refere que pretendia captar as propriedades positivas da letra gótica, e não evocar as negativas, buscando o carácter humano e complexo desta letra. De igual modo, pretendia recriar o aspecto estético das letras desenvolvidas caligraficamente, em documentos do século XV e XVI.

Sami Kortemäki, por sua vez, reforça a ideia de criar uma fonte para a geração actual, muito simplificada e com uma boa legibilidade, mesmo em texto corrido. A *Fakir* surgiu, assim, do zero, vagamente baseada na estrutura da *textura*, com traços quebrados e recortados. Concorda que seja uma fonte bastante gráfica, mas argumenta que não é uma interpretação fria da *textura*, pois contém bastantes pormenores que as tornam maduras. Em relação às conotações associadas aos tipos góticos, Sami admite que existe um certo mistério e culto presente nesses tipos e, também, nas fontes *Fakir*, mas a diversidade de estilos presente na família *Fakir* permite que esta seja flexível e prática o suficiente para superar as expectativas e as associações com a morte. O autor deixa um exemplo prático em que esta fonte foi aplicada, o livro *Book of War, Mortification and Love* [142], do poeta e jornalista holandês Ruud Linssen, lançado no dia 18 de Julho de 2010 no Westbroekpark, em Den Haag. [143]. Sendo também um modelo tipo da fonte *Fakir*, desenhado e concebido pelo gabinete onde Sami trabalha – *Underware* – este livro tem uma particularidade extraordinária que vem enfatizar o sofrimento contido nas suas páginas: todo ele é impresso com o próprio sangue do autor. Esta é uma ideia que nunca foi aplicada e, por isso, foi submetida a todo um processo técnico, científico e experimental que teve, naturalmente, algumas falhas ao longo do caminho, mas que no final resultou: está provado que é possível converter sangue humano em tinta de impressão offset. Para uma observação integral de todo o processo, aconselha-se a visita ao site www.underware.nl. O autor conclui deixando uma pergunta no ar: “Celebramos a brutalidade com a publicação de ‘Book of War, Mortification and Love’, impresso com o sangue do autor e composto com fontes Fakir?”. Cada um julga por si próprio, mas o autor apela às pessoas que tenham a mente aberta.

Ken Barber admite que a letra gótica, para o mundo ocidental, tenha-se tornado símbolo da Idade das Trevas e do Nacional-Socialismo alemão, e mesmo quando descontextualizada, continua a transmitir emoções associadas às suas origens e ao seu uso de carácter popular. Muitas vezes é utilizada para representar um sentimento negativo, sendo as subculturas musicais do *hip-hop* e do *metal* as principais responsáveis pela perpetuação deste fenómeno. Quando confrontado com a opinião de Yvonne em relação à digitalização da letra gótica e à perda de identidade que isso acarreta, Ken é da opinião que isso é inevitável, pois é muito difícil captar o toque humano na tipografia concebida em computador. Questionado sobre a presença dos preconceitos da morte e do lado negro da vida quando

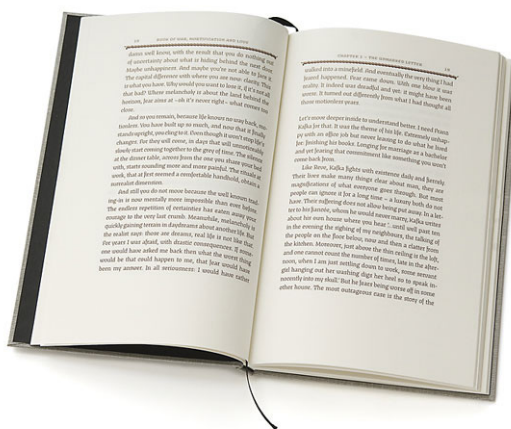
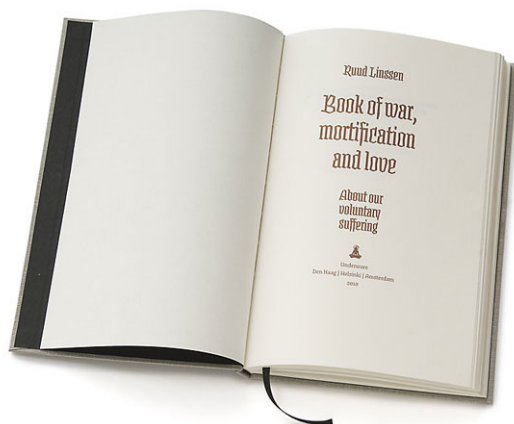
desenvolvía a *Blaktur*, Ken refere que estes não estavam presentes numa primeira fase, só surgiram quando se desenvolveram os materiais de marketing. A solução foi adicionar características de fonte especiais, os chamados *glifos*, por forma a suavizar essas conotações negativas.

Martin Wenzel considera que, na actualidade, a letra gótica *textura* tem o problema da legibilidade e esta foi a razão por que optou por não se colar demasiado a esta letra quando desenvolvía a *Ode*. Considera que num contexto tipográfico actual em que predominam os modelos Renascentistas e Classicistas, a letra gótica quebrada assume naturalmente um destaque ditado pelas suas formas e pelo elevado peso da construção. Em relação à digitalização de tipos góticos, Martin refere que estes não foram criados com a intenção de serem utilizados como tipos de texto, mas sim como tipos de títulos, unicamente. Sua função não era informar mas sim divertir. Quanto às associações negativas presentes na letra gótica, Martin apercebeu-se delas quando iniciou o seu trabalho na *Ode* e questionou-se sobre as características que um tipo deve ter para se libertar delas. Queria que o seu tipo incorporasse o factor informar e, para isso, procedeu a uma série de modificações formais e substituiu os caracteres que hoje nos são estranhos pelos da construção humanista.

Miles Newlyn, por sua vez, escreveu acerca da letra gótica o seguinte:

Para muitos de nós, o estilo de tipos de letra gótica tornou-se sinónimo ou do mal, por associação histórica (...) ou do pitoresco tipo do postal de Natal. Claramente, um tipo não pode possuir por si próprio qualquer atributo político ou moral, é em contexto que emergem estas percepções e, assim, há flexibilidade nas associações que fazemos com as formas das letras, e estas associações mudam com o tempo e com a sociedade. (Miles, 2002).

À pergunta se a letra gótica tem hipóteses de se recuperar hoje, Miles está convicto que não, apesar dos seus esforços em tirá-la das sombras com o desenho da *Ferox*. Isto prende-se à continuada acumulação de vibrações sombrias e ao facto desta letra se ter tornado um “repositório de associações perversas”. Como solução a este problema, Miles aponta os designers como agentes desta limpeza de preconceitos, aconselhando o uso desta letra em aplicações “optimistas, positivas, agradáveis”, apela à tolerância dos designers para alargar a paleta de fontes que podem utilizar nos seus trabalhos, mas acredita que o resgate da letra gótica não acontecerá em breve. No que respeita à *Ferox*, Miles não esconde o seu interesse pelo ritmo, a cor e a dinâmica das letras góticas, mas não tem intenção de recuperá-las. Esta forma de tipo é uma novidade para a maioria das pessoas e o autor, pessoalmente, também adora a novidade.



141 *Book of War, Mortification and Love*, Ruud Linssen, 2010.



142 Lançamento do livro *Book of War, Mortification and Love* no Westbroekpark, em Den Haag.

Conclusão

Ao concluir-se este estudo da letra gótica, tem-se a percepção da vida agitada desta forma específica de letra, que se desenvolveu durante séculos na Europa Ocidental. Neste ponto de chegada, é importante rever sumariamente os pontos de maior interesse deste trabalho de investigação, os quais permitirão formular algumas conclusões acerca dos objectivos inicialmente propostos.

Gerada no seio de uma sociedade que, de forma pioneira e ambiciosa, quebrou as correntes do feudalismo procurando um novo sentido para a sua vida material e espiritual, a letra gótica foi para os franceses sinónimo de luz entre as trevas. Derivada da minúscula carolina, testemunhou a evolução da mentalidade do Homem Europeu do século XII, que viu no livro o principal meio de difusão do conhecimento humano e a ferramenta principal do progresso intelectual dos povos. Fortemente localizada no contexto das actividades da Igreja, mais concretamente nos mosteiros, expandiu-se um pouco por todo o Ocidente Cristão e desdobrou-se num leque de estilos que, posteriormente, se tornariam nos tipos dominantes em alguns países europeus. A *gótica de forma* seria desenvolvida nos países nórdicos, a *gótica de suma* nos países do sul da Europa, e a *bastarda* identificaria todos os estilos desenvolvidos a nível regional.

Mergulhada numa crise política decorrente da desintegração do Império de Carlos Magno e da consequente incursão de várias tribos em migração, a Alemanha esperaria três séculos para fazer história no âmbito da letra gótica, com a criação dos dois últimos estilos: a *schwabacher* (séc. XV), de origem burguesa e por isso muito conotada ao povo alemão, e a *fraktur* (séc. XVI), gerada na corte imperial de Maximiliano I e, por isso, bastante conotada à classe culta alemã. Estas duas formas de letra tornariam-se nas letras alemãs por excelência, com um uso contínuo até às primeiras décadas do século XX.

Com uma cultura e tradições caligráficas um pouco diferentes da Alemanha encontrava-se a Itália do século XV, um país estruturalmente mais avançado ao nível político, social e económico, e que, devido a divergências ideológicas e filosóficas, não acolheu de bom grado a arte gótica exportada pelos franceses. Procurando uma linguagem própria, os italianos criaram uma nova filosofia de vida assente nas capacidades humanas, no racionalismo e num espírito mais prático e realista em relação à vida. *Renascimento* foi o nome dado pelos historiadores ao movimento cultural e artístico que marcaria a transição do *teocentrismo* para o *antropocentrismo*, da Idade Média para a Idade Moderna. Em perfeita sintonia com as restantes vertentes artísticas, que na sua essência formularam um retorno aos cânones da Antiguidade clássica, os italianos gravaram os punções de um novo tipo metálico de romanas, a *littera antiqua*, que se tornou a base das formas de letra usadas hoje em todo o mundo. A impressão por tipos móveis de chumbo já tinha sido inventada por Gutenberg e já tinha chegado a Veneza, apesar de se encontrar ainda numa fase de adaptação.

Este é dos pontos mais importantes desta investigação, a altura em que se estabelecem na sociedade europeia duas formas de letra – a gótica e a romana – completas

na sua estrutura e visualmente distintas uma da outra, iniciando-se um tempo de ameno debate sobre as suas qualidades e os seus defeitos. Ambas as letras sofreram evoluções a partir desta altura até aos nossos dias, e foi neste novo panorama que se definiu as afinidades de cada povo com uma e outra. De Itália a letra romana passou para França, que de imediato acolheu a cultura humanista e lhe deu um novo impulso. Com Garamond, a *romain* traduziu a perfeição e a elegância próprias dos franceses, que logo se aperceberam de quão erradas estavam algumas ideologias formuladas na Idade Média. Na Alemanha aprofundava-se a nova técnica de impressão, que exigiu uma reformulação das práticas inerentes à profissão, e fazia-se uso dos dois últimos estilos criados: a schwabacher e a fraktur. A partir deste ponto da história europeia tem-se a noção das diferenças culturais entre países como França e Itália, que de uma forma geral já tinham adoptado a romana, e a Alemanha, que se identificava cada vez mais com a gótica. Esta divergência de culturas seria intensificada com a reforma religiosa levada a cabo por Martinho Lutero, principal impulsionador da religião Protestante e crítico dos luxos e das doutrinas da Igreja Católica Romana. Para a sua Bíblia e os seus escritos utilizou unicamente a schwabacher e a fraktur, numa intenção clara de marcar uma posição oposta aos católicos que faziam uso da letra romana, e cunhou a letra quebrada como sendo a letra do Bem e, por oposição, a letra romana como sendo a letra do Mal. Espalhando-se primeiro por todos os estados alemães e, posteriormente, por toda a Europa, esta nova ordem religiosa dividiu os povos europeus, conquistou príncipes e reis, e criou muitas rivalidades dinásticas, territoriais e comerciais. A Guerra dos Trinta Anos foi o culminar do confronto entre estas duas ordens religiosas e um ponto fundamental na história da civilização europeia, resultando o reconhecimento da soberania de cada Estado envolvido, numa busca da paz duradoura necessária para um progresso mais significativo das nações.

Os tempos que se seguiram confirmaram que desta guerra só saiu derrotada a Alemanha, que se dividiu em mais de 300 estados, atrasando a unificação num único Estado, questão que perduraria até ao século XIX. Este atraso político e social da Alemanha contrasta com o progresso alcançado em França, Itália e Inglaterra, países que caminhavam a passos largos para a consolidação de estruturas políticas, sociais e económicas modernas. Em Inglaterra surgiram novas interpretações da letra romana, donde saíram os tipos de Caslon e Baskerville, com um desenho muito simples e de fácil leitura, ao mesmo tempo que se traçavam os caminhos para a Revolução Industrial. Em França preparava-se a Revolução Francesa com o nascimento do Neoclassicismo, movimento que de novo retomou os valores clássicos, numa atitude de mudança que se materializou numa nova filosofia de vida: o Iluminismo/Positivismo. Influenciados pelas letras de Caslon e Baskerville, da família Didot saiu uma nova interpretação da romana, o tipo *Didot*, assim como vários avanços tecnológicos no âmbito dos processos de impressão mecanizada. Estes novos desenhos de tipo romano chegaram a Bodoni, um italiano que também contribuiu para a

aperfeiçoação das formas romanas, assim como para o layout de página, procurando uma clareza e sobriedade que não tinham lugar na Idade Média.

A Alemanha, por sua vez, alimentava o Romantismo através das teorias de Herder, um defensor das comunidades orgânicas, e dos escritos de Goethe. Neste momento, crescia entre os alemães um sentimento nacional que se expressava através da eleição do tipo: a *fraktur*, factor que seria intensificado com as invasões Napoleónicas. Num contexto social e territorial como era o alemão, em que se verificava uma diversidade de povos e uma fragmentação do território em inúmeros estados quase independentes uns dos outros, a língua era o único elemento que os unia e a *fraktur* era a escolha comum para manifestar essa mesma língua. Contudo, na Alemanha também já circulava a letra romana, que teria sido introduzida já no século XVI por alguns artistas tipográficos, como é exemplo o alemão Erhardt Ratdolt que trabalhou em Veneza na altura da criação da romana humanista. Desde este momento, abriu-se na classe culta alemã uma cultura de debate em torno da letra escrita e da sua adequação ao idioma alemão. Surgiram vozes que reclamavam uma dificuldade acrescida na leitura de textos alemães compostos em letra romana, assim como existiam posições que condenavam os tipos de fractura, apelidando-os de feios e deformados, e de serem o maior obstáculo à Alemanha na participação da vida do mundo civilizado. A questão do tipo tornou-se uma questão da própria imagem do país, sendo que um ataque à gótica podia ser interpretado como um ataque à própria Alemanha. Estes factores vieram confirmar a rivalidade histórica entre a França e a Alemanha, e a incompatibilidade entre a Alemanha e a Itália. Há mesmo quem defenda que desde a reforma Luterana até às Guerras Napoleónicas, a identidade nacional alemã se terá alimentado com xenofobia. Do lado dos tipógrafos e dos artistas alemães, começaram a aparecer os primeiros tipos híbridos que recolhiam características da letra romana e da gótica. Com a Unificação da Alemanha em 1871, a disputa entre a gótica e a romana continuou, mas num sentido diferente: a gótica seria identificada com o passado cultural e político, enquanto que a romana exteriorizava o europeísmo ilustrado.

Com o virar do século e como resultado dos avanços tecnológicos saídos da Revolução Industrial, verifica-se uma transformação significativa da sociedade europeia, que viu nascer uma diversidade de transportes e equipamentos tecnológicos, assim como um melhoramento dos processos de trabalho nas fábricas, traduzido numa maior produtividade. Este aceleração da actividade económica e esta melhoria da qualidade de vida teve, inevitavelmente, um reflexo nos vários domínios artísticos que começaram a ser vistos como um todo coerente. Com a Arte Nova, a arte tornou-se mais feminina e arrojada, os objectos de uso quotidiano começaram a ser pensados desde o projecto até à sua execução, surgiram inúmeras revistas um pouco por toda a Europa que davam conhecimento destes novos valores artísticos, ao mesmo tempo que se explorava ao máximo a técnica da litografia nos cartazes publicitários, que resultavam bastante coloridos. Cada país mostrava a sua vontade de ruptura com os valores convencionais, e assim a Arte Nova assumiu várias formas protagonizadas por artistas independentes ou associados a um grupo específico. Na Alemanha, o *Jugendstil* explorou bastante o desenho de tipos, com o objectivo de simplificar e tornar mais legíveis as formas de letra gótica em uso. É importante apercebermo-nos da vontade expressa dos tipógrafos alemães e dos novos artistas do livro, em importar algumas características da letra romana para as formas de letra gótica, numa altura em que a Alemanha internamente fazia uso da gótica e nas relações externas utilizava a romana. Contudo, existiam tipógrafos alemães que recusavam esta hibridação formal e continuavam um trabalho de letra que reflectisse os valores culturais deste país, como foi exemplo o expressionista Rudolf Koch, que por sinal também desenhou a *Kabel*, uma fonte *sans serif* moderna. De uma forma geral, todos os criadores alemães de início do século XX tocaram nos dois extremos, o gótico e o romano, demonstrando a pacificidade com que viam o debate gótica e romana, atitude também existente entre o mais comum dos alemães. A questão do tipo assumiu contornos políticos quando, em 1911, se deu o

debate no parlamento alemão, como resultado de uma petição protagonizada pela Associação Geral para as Letras Antigas, que propunha a normalização do uso das letras romanas na Alemanha, em especial na escrita manual. Não se chegando a nenhuma decisão nova, a dualidade entre gótica e romana seria intensificada com as teorias modernistas saídas da Bauhaus que, entre outras medidas, propunham uma eliminação da gótica e da romana com serifa dos textos alemães, a favor do uso exclusivo das palo seco. Este radicalismo que encontrou em Tschichold o porta-voz por excelência, agitou as mentes acomodadas e criou uma consciência de mudança, não só ao nível da letra escrita, como também ao nível do layout de página e da normalização de todo o material usado na área administrativa do sector empresarial. Os próprios impressores alemães, na sua maioria, tomaram consciência da necessidade de alterarem os tipos metálicos com formas góticas para os tipos sans serif, como forma de acompanharem o progresso tecnológico, material e intelectual da sociedade europeia.

No entanto, essa mesma sociedade europeia encontrava-se fragilizada a todos os níveis, pois tinha acabado de sair de uma Primeira Guerra Mundial em que se viu envolvida, apesar destes sinais de alento e progresso que corajosamente manifestava. A Crise de 1929, que se seguiu, afectou quase todos os países europeus e alguns americanos, tendo sido considerada já a pior crise económica do século XX. Na Alemanha, em particular, a instabilidade política já se vinha a sentir desde 1925, assim como um sentimento de humilhação que perseguiu os alemães desde o Tratado de Versalhes. Naturalmente, o panorama político alemão passou de um regime democrático para um regime conservador-nacionalista, protagonizado pelo Partido Nazista. Com a nomeação de Adolf Hitler como Chanceler e Presidente da Alemanha, esta entrara num caminho político que marcaria para sempre a sua história, convertendo-se num estado militar, nacionalista e ditatorial. Entre as várias medidas tomadas em todos os sectores da sociedade, a mais relevante para este estudo é a da proclamação da “letra do povo”, representada pela letra gótica, como a letra alemã oficial e aquela que deveria ser usada em todo o material impresso. De acordo com alguns autores, a Alemanha era já o último país a fazer uso da escrita e da letra góticas, tirando proveito desta situação para enfatizar a noção de que esta era inerentemente alemã, tratando-se, assim, de uma medida meramente propagandística. A confirmá-lo esteve a comunicação visual do próprio partido Nacional-Socialista, que reflectiu a divisão interna acerca das opções estéticas a tomar. Os gostos do próprio Hitler tendiam para a Roma Imperial Clássica e prova disso é a arquitectura desenvolvida neste tempo, revelando uma estética classicista transformada numa espécie de austeridade modernizada. Em conformidade com o regime ditatorial imposto, que retirou ao povo alemão a sua capacidade perceptiva e reflexiva, ao mesmo tempo que despojou a arte da sua função ética, esteve a criação de novos desenhos de tipo góticos. Ficando conhecidos pelos tipos “palo seco de botas militares”, os tipos góticos do Nacional-Socialismo alemão foram uma tentativa de uniformizar a escrita alemã, acabando com o dilema gótica ou romana. Na sua essência revelaram uma vontade de “romanizar” a letra gótica, eliminando-lhe os elementos caligráficos para lhe dar um aspecto modernizado. Segundo alguns autores, esta apropriação da forma de letra gótica, que sempre reflectiu a diversidade de culturas em que se desenvolveu e que agora se viu manipulada por mitos de poder, foi o fim da mesma enquanto expressão da criatividade humana.

Com o nazismo, a Alemanha viu partir grande parte da classe culta e intelectual que contribuiu significativamente para o seu desenvolvimento cultural e social, como são exemplo os artistas da Bauhaus e muitas personalidades de origem judaica. No contexto da Segunda Guerra Mundial e em conformidade com os objectivos políticos e nacionalistas de Hitler, o decreto nazi de 1941 veio pôr fim à escrita gótica, por esta ser uma abominação judia. A partir deste momento, a sociedade alemã viu-se perante uma nova transformação social e a obrigação de se adaptar à letra romana, que rapidamente foi implementada nas oficinas de impressão, nas escolas e na imprensa. Este foi o momento que marcou o fim do debate gótica ou romana

na Alemanha e o fim do tipo gótico enquanto tipo oficial alemão. Com a derrota da Alemanha na Guerra, a consequente divisão do seu território em duas partes e os regimes políticos distintos que nelas se instalaram durante os 40 anos seguintes, a letra gótica tomaria caminhos diferentes numa e noutra. Durante estes anos de domínio estrangeiro, desenvolveram-se na Alemanha Oriental grupos neo-nazis e outros de índole mórbida que, em conjunto com a cultura musical juvenil, protestavam contra o suprimento de percepções sensoriais a que foram sujeitos durante vários anos. Na parte ocidental, a letra gótica foi um tema tabu e o sistema capitalista que dominou contribuiu muito para o desenvolvimento económico e social deste lado alemão, que progressivamente se ia adaptando à modernidade associada aos tipos romanos. A reunificação da Alemanha num único estado independente, em 1990, intensificou o sentimento nacionalista que já se vinha a sentir entre os alemães, e a letra gótica foi, mais uma vez, o meio pelo qual se manifestariam esses sentimentos. De uma forma geral, a letra gótica continuou a ser usada na publicidade de cerveja, na gastronomia e nos títulos de alguns periódicos, sectores que procuravam, de certa forma, uma abordagem conservadora e tradicionalista. Com o surgimento do computador, abriu-se uma nova porta que conduziu a inúmeros caminhos no desenho de novas formas de letra, que passaram a ser percorridos por qualquer pessoa que tivesse um computador e um programa adequado para o fazer. Esta democratização do sector despoletou uma variedade de novas formas góticas, desenvolvidas por designers tipográficos um pouco por todo o mundo.

Depois de se verificar sumariamente os pontos de maior interesse nesta investigação, consegue-se chegar a algumas conclusões acerca dos objectivos inicialmente propostos. Em relação à questão da influência religiosa no desenvolvimento formal e estético da letra gótica, não se vislumbra com nitidez a sua existência, ao mesmo tempo que não se encontram sinais da sua ausência. A letra gótica surgiu na sociedade francesa do século XI e XII, que viu a teologia católica como uma afirmação da luz, criando uma arte que se voltava para o céu como uma oração. Não se consegue afirmar com certeza que a verticalidade que a arquitectura gótica manifestou está relacionada com aquela dos tipos góticos, ou vice-versa, pois há autores que apontam a necessidade de economia de espaço na folha como o imperativo sob o qual se estreitariam as formas da letra gótica, permitindo um maior número de livros com o mesmo custo. Numa outra época, a do Barroco, movimento artístico que reflectiu o restabelecimento da Igreja Católica depois do abalo provocado, em grande parte, pela reforma religiosa de Martinho Lutero, verificou-se um aumento significativo da ornamentação das letras maiúsculas góticas. Contudo, não há elementos suficientes neste estudo que permitam criar uma analogia perfeita entre os desígnios religiosos deste movimento artístico e a estética da letra gótica.

No que respeita à influência cultural, não há qualquer dúvida que essa tenha existido e condicionado o desenvolvimento formal e estético da letra gótica, uma vez que esta desenvolveu-se através da caligrafia, do ducto manual da escrita. É este factor que justifica o desenvolvimento dos dois primeiros estilos formais de letra gótica: a gótica de suma, com formas redondas, desenvolvida na Europa meridional; e a gótica de forma, com formas quebradas, desenvolvida na Europa septentrional. O mesmo se justifica na bastarda ou gótica primitiva, que identifica todos os estilos desenvolvidos a nível regional, sendo bastante conotada, portanto, à cultura regional de cada povo. Da mesma forma, a schwabacher e a fraktur, os últimos dois estilos desenvolvidos ainda caligraficamente, transparecem a cultura dos países de língua germânica. A schwabacher revela uma evolução qualitativa em relação à gótica de forma, tornando-se mais fluída e permitindo uma melhor leitura; a fraktur, por sua vez, testemunha uma evolução formal ao ter quebrado as formas tradicionalmente redondas da gótica inicial.

Em relação à influência política no desenvolvimento formal e estético da letra gótica, verifica-se essa existência num ponto histórico isolado, como foi o Nacional-Socialismo alemão. Se no início fomentou o desenvolvimento da escrita gótica nas escolas e proclamou a letra gótica como sendo a “letra do povo”, no decorrer do

tempo mostrou um desrespeito pela mesma. Os tipos “palo seco de botas militares” foram criados artificialmente para servir os desígnios de uma força política ditatorial, que se serviu da estética da letra gótica para forjar uma identidade nacional ideológica. Tornada uma simples marioneta nas mãos de quem era indiferente à sua história e pretendia, simplesmente, eliminar-lhe os traços que culturalmente a distinguiu, ironicamente a letra gótica viu o seu fim nessas mesmas mãos enquanto expressão criativa do ego. Este desfecho altamente violento, desumano e inesperado da letra gótica ficaria, para sempre, marcado na história europeia e atravessaria gerações até aos nossos dias. Nas palavras de Otl Aicher, presentes no início desta investigação, é possível aperceber-se da importância cultural da tipografia, que o autor equipara à da gastronomia. Ora, se se imaginar um caso concreto em que, por qualquer motivo, se proibiria a confecção e a alimentação de determinado prato na região que ao longo de séculos, sabiamente, lhe deu o sabor que o distingue, pode-se calcular o caos cultural e social que isto provocaria, mesmo que posteriormente as pessoas se adaptassem a tal facto. Não é totalmente descabido fazer-se uma analogia com o que se passou com a letra gótica. Ao ser retirada por força política do ambiente cultural a que a sociedade alemã estava habituada, deixou de ser usada nas comunicações empresariais, institucionais, culturais e científicas: áreas que, pela sua importância social, assegurariam o seu desenvolvimento estético e formal. Por conseguinte, esta forma de letra passou a ser identificada com um passado cultural e social, cujos valores morais e intelectuais já não tinham lugar numa sociedade europeia cada vez mais dinâmica, competitiva e cosmopolita, que se revia no carácter moderno e internacional associado à letra romana. A crescente mobilidade dos povos europeus proporcionou, assim, um intercâmbio de saberes e de experiências que serviram de base ao desenvolvimento de uma economia global, que actua no continente europeu como se de um único país se tratasse. No entanto, nem todas as pessoas aceitaram de bom grado este “nivelamento” cultural e, um pouco por todo o continente, surgiram vozes de protesto contra o suprimento de percepções sensoriais e a perda da identidade cultural. Esta indignação teve na imagem visual o seu principal meio de comunicação e a letra gótica, bastante pictórica, foi usada para exteriorizar um culto, uma mitologia, uma nação, uma raça, um género, uma classe, um grupo musical, *heavy metal*, *black metal*, *gothic*. De acordo com alguns autores analisados nesta investigação, assim como alguns testemunhos das pessoas entrevistadas, existem, de facto, certos estereótipos associados à letra gótica – boa vida, ociosidade, morte, destruição, mistério, raça, culto, satanismo – assim como uma identificação com o período nazista alemão.

No presente, ficou-se com a noção do esforço que alguns designers e algumas marcas comerciais estão a fazer para inverter este caminho obscuro para o qual a letra gótica foi conduzida. As opiniões dividem-se entre os que não acreditam num ressurgimento da letra gótica para o mesmo patamar alcançado pela romana, e entre os que acreditam que um dia esta voltará a ser uma letra passível de ser usada em qualquer tipo de comunicação visual, basta continuar a insistir na “limpeza” da sua imagem pública através do seu uso em comunicações optimistas e agradáveis. Só o tempo e aquilo que as pessoas dele fizerem é que ditarão o futuro desta forma de letra.

Referências Bibliográficas

Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.

Bacelar, J. (1998). *A letra: comunicação e expressão*. Covilhã: Estudos em Comunicação, Universidade da Beira Interior.

Bazin, G. (1976). *História da Arte*. Amadora: Liv. Bertrand.

Burke, C. (2000). *Paul Renner, maestro tipógrafo*. Valência: Campgràfic Editors, sl.

Colombier, P. (1956). *História da Arte*. Porto: Liv. Tavares Martins.

Daniel-Rops (1969). *História da Igreja de Cristo* (4ª Edição). Porto: Liv. Tavares Martins.

Dicionário Académico da Língua Portuguesa, 1991, Porto, Porto Editora.

Duby, G. (1972). *O Tempo das Catedrais*. Lisboa: Ed. Presença.

Gozzoli, M. C. (1986). *Como reconhecer a Arte Gótica*. Lisboa: Ed. 70.

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

Janson, H. W. (1979). *História da Arte*. Lisboa: Ed. Calouste Gulbenkian.

Kinross, R. (2004). *Modern typography. An essay in critical history* (2ª Edição). London: Hyphen Press.

Maravall, J. A. (1981). *La Cultura del Barroco*. Barcelona, Caracas, México: Ed. Ariel.

Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.

Schalansky, J. (2008). *Fraktur mon Amour* (2ª Edição). Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Tschichold, J. (1995). *The new Typography*. Estados Unidos da América: University of California Press Ltd.

Upjohn, Ev. et al. (1965). *História da Arte* (2ª Edição). Lisboa: Liv. Bertrand.

Pós-Graduações:

Ahrens, T. (2007). *On the development of Herb*. MA Typeface Design, University of Reading, Reino Unido.

Revistas:

Magma Brand Design (2010). *Slanted. Typography/Design*. Issue 10. Karlsruhe, Alemanha.

Licko, Z. & Vanderlans, R. (1990). Do you read me? *Emigre #15*. E. U. A.

Documentos Eletrônicos:

UOL Educação (2008). *Nazismo. Violência e propaganda foram as armas de Adolf Hitler*. Retirado em Setembro, 1, 2010 de <http://educacao.uol.com.br/historia/ult1704u42.jhtm>.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Unificação Alemã*. Retirado em Julho, 14, 2010 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Unificação_Alemã.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Dadaísmo*. Retirado em Agosto, 15, 2010 de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dadaísmo>.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Construtivismo Russo*. Retirado em Agosto, 22, 2010 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Construtivismo_Russo.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Grande Depressão*. Retirado em Agosto, 25, 2010 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_depressão.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Tratado de Versalhes (1919)*. Retirado em Agosto, 30, 2010 de [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Versalhes_\(1919\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Versalhes_(1919)).

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Nazismo*. Retirado em Setembro, 5, 2010 de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo>.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Nazismo e raça*. Retirado em Setembro, 8, 2010 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo_e_raça.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Raça ariana*. Retirado em Setembro, 8, 2010 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Raça_ariana.

Wikipédia, a enciclopédia livre. *Alemanha Nazi*. Retirado em Setembro, 3, 2010 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Alemanha_nazista.

Sites consultados:

<http://ilovetypography.com/2010/09/01/ode-fresh-start-for-a-broken-script/>
<http://www.martinplus.com/>
<http://www.slanted.de/eintrag/slanted-10-heavy-metal-lovers>
<http://www.virusfonts.com/fonts/bastard>
<http://www.stylefighting.de/>
<http://www.phospho.at/>
<http://www.designmadeingermany.de/grafikdesign/editorial/lautlos-gesellschaftsmagazin/>
<http://www.weareopenstudio.de/index.php?/project/f-for-flower/>
<http://www.magmabranddesign.de/>
<http://www.volcano-type.de>
<http://new.myfonts.com>
<http://www.klingspor-museum.de>
<http://www.lamergelee.com/>
<http://imaginarydark.blogspot.com/>
<http://www.behance.net/Gallery/Typographyic-Projects/314595>
<http://alivetypography.ru/>
http://www.hit.uib.no/mufi/projects/Manual_v.9.75.pdf
<http://cg.scs.carleton.ca/~luc/fraktur.html>
<http://www.vllg.com>
<http://www.peterbeste.com>
<http://www.myspace.com/etherealsite>
<http://www.wave-gotik-treffen.de>
<http://www.weltenbrand.li>
<http://www.alcoholika.com>
<http://imaginarydark.blogspot.com>
<http://www.underware.nl>
<http://two.net/typefaces/index.html.en>
<http://www.emigre.com>

<http://www.typofonderie.com>
<http://ilovetypography.com>
<http://www.printmag.com>
<http://www.aiga.org/>
<http://www.sudtipos.com>
<http://typophile.com>
<http://alivetypography.ru>
<http://www.hellerbooks.com>
<http://educacao.uol.com.br>
<http://hideyourarms.com/2010/08/18/typography-tshirts/>
<http://www.buerofliegenpilz.at>
<http://www.behance.net/Gallery/Adso-%28creation%29/280966>
http://www.typografie.de/Andere-ueber-uns/Der-Verlag-unterwegs:::4_17.html
<http://www.designmadeingermany.de/schriftdesign/blackletter/domstadt/>
<http://gothicjazzorchestra.de/index.php/info.html>
<http://www.fraktur-mon-amour.com/de/>
<http://pikkov.com/>
<http://justanotherfoundry.com/>
<http://www.fontshop.be/details.php?entry=373>
<http://www.houseind.com/>
<http://www.coopertype.org/faculty/>
<http://www.commarts.com/columns/keepin-casual.html>
<http://typeandlettering.com/>
<http://tdc.org/tdc/>
<http://www.logosdesigners.com/>
<http://anjosedemonios.weblog.com.pt/arquivo/2005/09/index.html>
<http://www.lacarmina.com>
<http://www.lip-service.com/webzine/2010/07/26/german-goth-fashion/>
<http://www.artesanatonarede.com.br/wiki/?id=21>

Lista de Imagens

- 1 “Fragmento de um manuscrito elaborado com a minúscula carolina, contrastada com unciais vermelhas nos subtítulos.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 2 “Fragmento de um pergaminho atribuível a Alcuíno de York.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 3 “A magnificência de Reims, onde a bênção de Deus sagrava os Reis de França.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 4 “No poço de Moisés, o apogeu da escultura gótica.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 5 “Na Saint-Chapelle, a luz que entra faz do vitral um deslumbramento.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 6 “Gótica manuscrita, uma variante de escrita librária, num documento do século XIII.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 7 “*The dictes or saengis of the philosophers* (As palavras ou os discursos dos filósofos, William Caxton, Westminster), 1477.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 8 Os quatro estilos principais da letra gótica.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 9 “Em livros que conjugavam um texto de um autor e as glosas da autoria de outros, o layout consistia em duas manchas de texto intercaladas, preenchidas com letras de tipo e de tamanho diferente...”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 10 “Já depois da Imprensa estar firmemente estabelecida, em 1550 ainda foi encomendado a um scriptorium italiano este precioso *Livro de Horas*, totalmente elaborado à mão. (...) O estilo ornamental é uma fusão eclética de elementos tardo-góticos e maneiristas.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 11 “A solenidade impressionante no interior da catedral de Lincoln.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 12 “Ancient Black, Stephenson, Blake & Co (Sheffield), séc. XIX.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 13 Na catedral de Milão, o assombro das linhas verticais.
<http://anjosedemonios.weblog.com.pt/arquivo/2005/09/index.html>
- 14 No interior da catedral de Milão, a luz que entra revela uma autêntica Bíblia ilustrada.
<http://www.flickr.com/photos/flaviocb/3237083783/in/photostream/>
- 15 “A pintura de Giotto tem alma que já não cabe na Idade Média.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 16 “Cresci Rotunda, Philip Bouwsma (Agfa, Wilmington, Massachussets), 1995 por Giovanfrancesco Cresci, 1570.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 17 “Folha de mostruário de Erhard Ratdolt (Veneza), 1486.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 18 “Alte Schwabacher, 1650 aproximadamente. Revisão de 1903.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.

- 19 “Retrato de Wagner, por Hans Holbein.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 20 “Leonhard Wagner: a letra Fraktur, curiosamente designada ‘Clipalicana maior’, do livro de provas caligráficas *Proba Centum scripturarum*, de 1507.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 21 Uma página do precioso *Gebetbuch Kaiser Maximilians* – o Livro de Orações do Imperador Maximiliano I, impresso em 1513.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 22 “Página de um exemplar da Bíblia de 42 linhas, o primeiro livro europeu impresso por processo industrial, na oficina de Gutenberg em Mainz.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 23 Pormenor da *Bíblia de 42 linhas* (Johann Gutenberg, Maguncia), 1455 aproximadamente.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidade nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 24 “Também para Miguel Ângelo tudo o que sobe converge.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 25 “A nave de S. Lourenço de Brunelleschi, o espaço da perspectiva.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 26 “Harmonia na geometria e outros segredos de Leonardo.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 27 “A melancolia é o sentimento do homem a quem a perfeição sempre escapa.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 28 “Homem poderoso e aventureiro, o Colleone de Verrochio.”
Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.
- 29 “As formas básicas da Capitalis Quadrata são o quadrado, o triângulo e o círculo.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 30 “Capitalis Quadrata: em cima gravada em pedra; em baixo, escrita à mão sobre pergaminho.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 31 “Exemplo de uma fina Rustica com serifas pronunciadas. Pompeia, Itália.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 32 “A Rustica, pintada à mão sobre paredes, aplicada com pincéis largos e em cor preta ou vermelha, servia para apregoar mercadorias e serviços, fazer anúncios políticos... Foto a preto e branco de Albert Kapr, feita em Pompeia.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 33 Exemplo de uma Rustica.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 34 “A letra cursiva romana derivou da escrita acelerada, que condensou as formas da Quadrata. Com a aposição de alongamentos, formou-se gradualmente a primeira letra minúscula.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 35 “Caligrafia cursiva, escrita sobre uma placa de cera, encontrada na cidade romana de Hercul-
num.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 36 “Magnífico exemplo de Capitalis Monumentalis nas ruínas de Pompeia.”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

37 “Preciosa caligrafia realizada em letras unciais, adornada com borduras românicas. Este manuscrito em latim é o Evangelho segundo São Lucas. Provavelmente foi elaborado pelos monges do convento Saint-Armand, no Norte da França. Século IX.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

38 “Página de um manuscrito gótico medieval, ornado com uncias: uma capitular azul e uma inicial vermelha.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

39 “Impresso por Erhardt Ratdolt em Veneza, 1477: o tratado de Euclides sobre a geometria.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

40 “Os admiráveis caracteres romanos de Francesco Griffo. Uma belíssima página da obra *Hypnerotomachia Poliphili*, talvez o primeiro livro moderno, composto com caracteres romanos (e em parte gregos), ilustrado com xilogravuras a preto e branco, saído do prelo de Aldus Manutius em 1499.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

41 *Underweysung der Messung*, Albrecht Dürer.

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

42 “Antiqua renascentista francesa. Claude Garamond, 1544.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

43 “Em Santa Clara do Porto barroco, um estado de excitação e turbulência.”

Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.

44 “Foi a mais doce carícia da alma por Deus.”

Reis, A. C. *História da Arte. 11ª ano*. Porto: Porto Editora.

45 “As Romanas de van Dijck, com a altura-x já mais alta que a de Garamond. Mostruário da época.

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

46 “Coluna da esquerda: Da autoria de Edward Benguiat, a Caslon 224 Bk Bt (1983), Book e Italic, apresenta forte contraste na grossura das hastes e exibe alguns maneirismos exagerados. A Adobe Caslon Pro, na coluna da direita, exibe menos contraste e um desenho mais sóbrio, mais próximo do padrão histórico.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

47 “William Congreve’s Collected Works, impressos em Birmingham por John Baskerville.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

48 Didot, 1784.

Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.

49 J.J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, vol.2, Paris: Lefèvre, 1819. (212x130mm).

Kinross, R. (2004). *Modern typography. An essay in critical history* (2ª Edição). London: Hyphen Press.

50 Charles Montesquie, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris: Bordini, (sem data). (140x85mm).

Kinross, R. (2004). *Modern typography. An essay in critical history* (2ª Edição). London: Hyphen Press.

51 “*Os Lusíadas* impressos em 1817 na Oficina Didot em Paris: a primeira edição moderna do poeta quinhentista.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

52 Algumas páginas do *Manuale Tipografico* de Bodoni, mostrando letras versais romanas e algarismos árabes.

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

53 “Uma ‘Egyptian’ em uso no país onde teve a sua origem histórica: tabuleta de um talho rural, na Inglaterra.”

Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

- 54 Folheto publicitário, com origem nos E.U.A., impresso entre 1880 e 1890.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 55 Folheto publicitário *Merryman's Raw Bone Super-Phosphate*, publicado nos E.U.A. por volta de 1870, vendendo adubo para plantas de algodão.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 56 Anúncio da Allison&Addison, vendendo adubo para plantas de tabaco.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 57 “Primeira edição da tradução completa da Bíblia de Lutero, Wittenberg 1534. Composta de schwabacher; títulos e destaques em gótica de fractura.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 58 “Página interior da Bíblia de Martinho Lutero (Hans Lufft, Wittenberg) 1534.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 59 Bíblia impressa em 1534, com parágrafos compostos com uma inicial fraktur ou com uma romana.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 60 Breitkopf Fraktur, J.G.I. Breitkopf (Leipzig) 1750.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 61 “Paul Franck, ‘Initial G’, da obra Schatzkammer allerhand Versalien, Nürnberg, 1601 (xilografia).”
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 62 *Cementerio del convento en la nieve*, Caspar David Friedrich, 1817.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 63 Unger-Fraktur, 1793.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 64 Unger-Fraktur, Johann Friedrich Unger (Berlim), 1793 de *Manuale Typographicum*. Hermann Zapf (Z-Press, Fráncfort del Meno), 1954. Desenho de Hermann Zapf.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 65 **E e** da Unger-Fraktur e de Firmin Didot.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 66 *The Practice of typography*, Theodore Low De Vinne, New York: The Century, 1900-4.
Kinross, R. (2004). *Modern typography. An essay in critical history* (2ª Edição). London: Hyphen Press.
- 67 Fette Fraktur (AG für Schriftgießerei, Offenbach del Meno) 1867-1875.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 68 Publicidade aos Biscuits Champagne, litografia de Alfons Mucha, 1896.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_-_1896_-_Biscuits_Champagne-Lef%C3%A8vre-Utile.jpg
- 69 Revista “Art et Décoration”, edição de Janeiro de 1897.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 70 Revista “Pan”, por Joseph Sattler (1867-1931), de 1895-1896.
http://translate.google.pt/translate?hl=pt-PT&langpair=en|pt&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Pan_%28magazine%29
- 71 Revista “Jugend”.
<http://labellerevue.blogspot.com/>
- 72 Revista “Ver Sacrum”.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

- 73 Cartaz “Moulin Rouge”, Henri de Toulouse-Lautrec, 1891.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_049.jpg
- 74 Cartaz “La troupe de mlle eglantine”, Toulouse Lautrec, 1895-96.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lautrec_la_troupe_de_mlle_eglantine_%28poster%29_1895-6.jpg
- 75 Revista “Pan”, 1900.
<http://translate.google.pt/translate?hl=pt-PT&langpair=es|en&u=http://www.taringa.net/posts/imagenes/6222595/PAN-revista-de-arte-alemana-%281895-1900%29.html>
- 76 Behrens-Schrift, Peter Behrens (Gebr. Klingspor, Offenbach del Meno), 1901.
 Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 77 Eckmannschrift, Otto Eckmann (Rundhard' sche Gießerei, Offenbach del Meno), 1900.
 Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 78 Deutsche Schrift, Rudolf Koch (Gebr. Klingspor, Offenbach del Meno), 1910.
 Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 79 “Hugo Ball no Cabaret Voltaire.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 80 “Poster dadaísta.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 81 “Capas de dois números da revista ‘De Stijl’.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 82 “O Café-Restaurant De Unie, em Amsterdão, foto histórica. O edifício já não existe.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 83 “Kvadrat”, Kazimir Malevitch, 1913-1915.
<http://www.artesanatonarede.com.br/wiki/?id=21>
- 84 “Parole in Libertà”, 1919, Marinetti.
<http://writing.upenn.edu/bernstein/syllabi/62.html>
- 85 “Família de fontes, mostrando parte dos cortes e pesos da Berthold Akzidenz Grotesk em formato digital.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 86 “O plano lectivo da Bauhaus em Dessau, composto na mais pura estética gráfica da ‘neue typographie’, com tipos Akzidenz Grotesk. Flyer de formato DIN A4, desenho de Herbert Bayer, impresso a duas cores na Bauhaus em Novembro de 1925, numa tiragem de 500 exemplares.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 87 “O alfabeto de caixa baixa sturm blond de Herbert Bayer tem por base apenas duas formas geométricas elementares: o círculo e a linha. As letras g e k foram consideradas ainda imperfeitas, resultados preliminares. Uma versão definitiva nunca foi editada, este desenho nunca passou da fase de protótipo.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 88 “Clareza e nitidez, vitalidade, forte impacto visual, redução ao essencial, hierarquia dos temas, impacto da cor pura: neste ‘Vorzugsangebot’, um convite a subscrever a obra die neue typographie, o audaz visionário Jan Tschichold demonstra a excelência do seu estilo pessoal, dentro dos lemas da ‘nova tipografia’ já posta em prática pelos pioneiros da Bauhaus.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.
- 89 “Texto composto com o alfabeto minimalista de Jan Tschichold.”
 Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ªEdição). Lisboa: Dinalivro.

- 90 “Primeiros desenhos da Futura de Paul Renner, 1925 aproximadamente.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 91 “Extrafette Bernhard Fraktur, Lucian Bernhard (Bauersche Gießerei, Fráncfort del Meno), 1924.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 92 “Páginas de um mostruário da Deutschland.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 93 “Tipo Deutschland num uso prático.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 94 “Cartaz de incitação para a guerra, 1940.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 95 “Tannenberg, Erich Meyer, D. Stempel AG (Fráncfort del Meno) 1933.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 96 “De um mostruário da Tannenberg Fette.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 97 “Anúncio da Tannenberg.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 98 Element, Max Bittrof (Bauersche Gießerei, Fráncfort del Meno), 1933.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 99 “Decreto nazi em que se proíbe a letra gótica por ser ‘judia’, 1941.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 100 *Die Kunst der Typographie* de Paul Renner, 1926.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 101 Cartaz de Otl Aicher para a Escola de Ulm.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 102 Cartaz “Alemanha, Europa – aberta ao mundo” de Otl Aicher.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.
- 103 “Rhapsodie (Ilse Schüle), 1951.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 104 “Post Fraktur, Herbert Post (H. Berthold AG, Berlim), 1937.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 105 “Trump Deutsch, Georg Trump (H. Berthold AG, Berlim), 1936-1937.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 106 “Poppl Fraktur (Friedrich Poppl), 1986.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 107 “Duc de Berry (Gottfried Pott), 1991.”
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.
- 108 Banda: Nattfrost. Álbum: Terrorist. Género: Black Metal. País: Noruega. Ano: 2005.
www.peterbeste.com
- 109 Banda: Nattfrost. Álbum: Beyond the Apocalypse. Género: Black Metal. País: Noruega. Ano: 2004.
<http://www.peterbeste.com>
- 110 Banda: Nattfrost. Álbum: Blood & Vomit. Género: Black Metal. País: Noruega. Ano: 2004.
<http://www.peterbeste.com>

111 Banda: Nattfrost. Álbum: Hell Noise and Live Terrorism. Género: Black Metal. País: Noruega. Ano: 2008.
<http://www.peterbeste.com>

112 Banda: Welten Brand. Álbum: Das Rabenland. Género: Gótica/Clássico. País: Liechtenstein. Ano: 1995.
<http://imaginarydark.blogspot.com/>

113 Banda: Welten Brand. Álbum: Das Nachtvolk. Género: Gótica/Clássico. País: Liechtenstein. Ano: 1997
<http://imaginarydark.blogspot.com/>

114 Banda: The 69 Eyes. Álbum: Devils. Género: Gothic Rock. País: Finlândia. Ano: 2004.
<http://imaginarydark.blogspot.com/>

115 Banda: Welten Brand. Álbum: In Gottes oder des Teufels Namen. Género: Gótica/Clássico. País: Liechtenstein. Ano: 2001.
<http://imaginarydark.blogspot.com/>

116 Wave Gotik Treffen, 19ª Edição, 2010, Leipzig.
<http://www.wave-gotik-treffen.de>

117 Capa do livro “Schillerndes Dunkel”, ed. Plöttner Verlag, 2010.
<http://www.wave-gotik-treffen.de>

118 “Black Metal I”, Peter Beste.
<http://www.peterbeste.com>

119 “Black Metal II”, Peter Beste.
<http://www.peterbeste.com>

120 “Immortal”, Peter Beste.
<http://www.peterbeste.com>

121 Livro “True Norwegian Black Metal”, ed. Vice Book, 2008.
<http://www.peterbeste.com>

122 A importância dada pelos media a estes fenómenos subculturais.
<http://www.peterbeste.com>

123 Fraktoer, Hans Heitmann, 1997.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.

124 Litteratra, Karsten Lücke, 2000.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valência: Campgràfic Editors, sl.

125 Cabeçalhos de alguns jornais conhecidos mundialmente.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

126 Rótulos de algumas marcas de cerveja.
Heitlinger, P. (2006). *Tipografia. Orígens, formas e uso das letras* (1ª Edição). Lisboa: Dinalivro.

127 A letra gótica num contexto urbano.
Schalansky, J. (2008). *Fraktur mon Amour* (2ª Edição). Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

128 Slanted Magazine #10, *Heavy Metal. Lovers*.
<http://www.slanted.de/cintrag/slanted-10-heavy-metal-lovers>

129 Cartaz da Exposição de Arte Contemporânea Japonesa, Kanazawa Citizens arte center, 2007.
Design: Bruno Bernard. Fonte: Adso.
<http://www.behance.net/Gallery/Adso-%28creation%29/280966>

130 Aeronaut, Georg Herold-Wildfellner, 2009.
http://www.buerooffliegenpilz.at/?page_id=502

131 Bastard, Jonathan Barnbrook, 1990.
<http://www.virusfonts.com/fonts/bastard>

132 Frakturbo, Boris Kahl, 2007.
<http://www.volcano-type.de>

133 Capa da revista *La Mer Gelée* #6.
www.lamergelee.com

134 “F for flower”, Open Studio.
<http://www.weareopenstudio.de/index.php?/project/f-for-flower/>

135 Ode, Martin Wenzel.
<http://www.martinplus.com>

136 Adhesive Nr. Seven, Roland Hörmann.
<http://www.phospho.at>

137 Lautlos. Gesellschaftsmagazin.
<http://www.designmadeingermany.de/grafikdesign/editorial/lautlos-gesellschaftsmagazin/>

138 Domstadt, Jakob Maser.
<http://www.volcano-type.de>

139 Flik, Dennis Dünwald.
<http://www.volcano-type.de>

140 Trigot, de Michael Hübner.
<http://www.volcano-type.de>

141 Totally Gothic, Zuzana Licko, 1990.
Bain, P. & Shaw, P. (2001). *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. València: Campgràfic Editors, sl.

141 *Book of Wax, Mortification and Love*, Ruud Linssen, 2010.
www.underware.ne

142 Lançamento do livro *Book of Wax, Mortification and Love* no Westbroekpark, em Den Haag.
www.underware.nl

143 Tim Ahrens.
<http://www.flickr.com/photos/ebensorkin/3346655350/in/photostream/#/>

144 Sami Kortemäki.
<http://pikkov.com>

145 Ken Barber.
<http://www.coopertype.org/faculty/>

146 Martin Wenzel (o primeiro a contar da direita)
<http://www.flickr.com/photos/hardwig/4039697836/in/pool-506443@N20/>

147 Miles Newlyn.
<http://www.logosdesigners.com/>

148 Wave Gothic Treffen, 2010.
www.lip-service.com/webzine/2010/07/26/german-goth-fashion/



Unexos

1. Entrevista a cinco designers
2. “On the development of Herb” – Tim Ahrens
3. Entrevista “La Carmina”



143 Tim Ahrens.

Designer Tim Ahrens. Fonte Herb.

Sandra Ortiga: Como interpreta a letra gótica?

Tim Ahrens: Está a perguntar quais são as minhas conotações? Acho que pensei demasiado sobre o assunto, por isso há muita coisa que me vem à mente. Penso que provavelmente pensaria na Alemanha dos anos 1900-1940, porque são dessa altura a maioria dos exemplos que vi.

SO: No âmbito da exposição e publicação “Blackletter: Type and National Identity”, que decorreu em Nova York em 1998, tendo como comissários os tipógrafos Peter Bain e Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin escreveu: “Em especial, no desenho em ecrã, fica claro que as letras góticas alternativas assumem, com a digitalização, uma relação visualmente rica em contrastes mediante formas que animam e simbolizam mas que raramente informam. Estes desenhadores estão fascinados pela qualidade pictórica, não pelas orientações linguísticas”. Na sua opinião, o desenho digital da letra gótica hoje, assume-se como uma reflexão fria e híbrida das formas de letra gótica originais?

TA: Fria: não, de maneira nenhuma! Penso que não ser fria, mas sim apaixonada (de uma forma positiva ou negativa) é uma das características principais de qualquer fonte quebrada.

Híbrida: sim, penso que as escritas quebradas simplesmente se prestam a isso. Basta ver a bastarda do séc. XV, foi aí que começou a hibridação!

SO: No mesmo contexto, Yvonne continua, dizendo: “A letra gótica, para os cultos musicais e juvenis de hoje, é um meio de proclamar identidades múltiplas: um colectivo, um povo, uma raça, uma nação, heavy metal, black metal, gótico. E todos eles celebram a brutalidade ou, de um modo altamente artificial, o simbolismo da morte e da destruição.”.

A letra gótica é aqui descrita como estando associada, também, à morte e ao lado negro da vida. Quando desenhou a Herb, estes preconceitos estiveram presentes?

SO: Quais as influências e critérios formais que estiveram na origem da Herb?

TA: Para estas duas questões, penso que será melhor remetê-la para o meu artigo “Reflection on Practice”. A Herb não se encontra publicamente online, por isso não iria encontrar a ligação desse PDF.

Entrevista realizada através da internet no dia 16 de Abril de 2010.

Sandra Ortiga: How do you interpret gothic lettering?

Tim Ahrens: Do you mean, what are my connotations? I think I have thought too much of that so a lot comes to my mind. I guess I would probably think of Germany 1900-1940 because that is what I have seen most samples from.

SO: Regarding the exhibition and publication “Blackletter: Type and National Identity”, which occurred in New York in 1998, having as commissioners the typographers Peter Bain and Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin wrote: “Specially, in screen design, it is clear that the alternative gothic letters assume, with digitalisation, a relationship visually rich in contrasts regarding forms that animate and symbolise but rarely inform. These designers are fascinated by the picturesque quality not the linguistic orientations”.

In your opinion, the digital design of gothic lettering nowadays, assumes a cold and hybrid reflexion of the forms of the original gothic lettering?

TA: Cold: no, not at all! I think not being cold but rather passionate (in a positive or negative way) is one of the key characteristics of any broken font.

Hybrid: yes, I guess broken scripts simply lend themselves to this. Just look at the bastarda of the 15th century, that’s when hybridization started!

SO: In the same context, Yvonne proceeds to say: “Gothic lettering for musical and youth cults today is a means of proclaiming multiple identities: a collective, people, race, nation, heavy metal, black metal, goth. And they all celebrate brutality or, in a highly artificial manner, the symbolism of death and destruction.”

Gothic lettering is here described as being associated also to death and the dark side of life. When you designed Herb, were these prejudices present?

SO: What were the influences and formal criteria that originated Herb?

TA: For these two questions, I think it is best to refer you to my “Reflection on Practical”. Herb is not really publicly online so you would not find that PDF linked.

Interview conducted via internet in 16 April 2010.



Basil (*Ocimum basilicum*), of the Family Lamiaceae, is also known as Sweet Basil or Tulsi. It is a tender low-growing herb that is grown as a perennial in warm, tropical climates. Basil is originally native to India and other tropical regions of Asia, having been cultivated there for more than 5,000 years. It is prominently featured in varied cuisines throughout the world including Italian, Thai, Vietnamese and Laotian. It grows to between 20-60 cm tall, with opposite, light green, silky leaves 1.5-5 cm long and 1-3 cm broad. The flowers are quite big, white in color and arranged in a terminal spike. Unusual among Lamiaceae, the four stamens and the pistil are not pushed under the upper lip of the corolla, but lay over the inferior. After entomophilous pollination, the corolla falls off and four round achenes develop inside the bilabiate calyx. The plant tastes somewhat like anise, with a strong, pungent, sweet smell. Basil is very sensitive to cold, with best growth in hot, dry conditions. While most common varieties are treated as annuals, some are perennial, including African Blue and Holy Thai basil. The word basil comes from the Greek (*basileus*), meaning "king",

WEIGHT RANGE FROM EXTRALIGHT TO EXTRABOLD

Tradition ist
Tradition means
die Weitergabe
passing on
des Feuers
the fire
und nicht
and not
die Anbetung
worshipping
der Asche.
the ashes.

GUSTAV MAHLER

[SPANISH] TOMILLO ES EL NOMBRE COMÚN EN ESPAÑOL CON EL QUE SE CONOCEN A DIVERSAS PLANTAS DEL GÉNERO THYMUS, DE LA FAMILIA DE LAS LABIADAS (LAMIACEAE). EL MÁS COMÚN Y CONOCIDO ES THYMUS VULGARIS, QUE SE EMPLEA COMO CONDIMENTO Y COMO PLANTA MEDICINAL. LOS TOMILLOS SON PLANTAS

[DANISH] BASILIKUM (OCIMUM BASILICUM) ER EN ENÅRIG PLANTE MED EN FIRKANTET, SKØR OG OPRET STENDEL. BLADENE ER MODSATTE, LANGSTILKEDE OG OVALE. RANDE ER HEL ELLER SVAGT TANDET. OVERSIDEN ER GLAT (ELLER I VISSE TILFÆLDE: LET KREBSET) OG MØRKGRØN, MENS UNDERSIDEN ER LY-

[POLISH] MACIERZANKA (THYMUS) - RODZAJ ROSLIN Z RZĘDU JASNOTOWCOW. DO RODZAJU NALEŻY 35 GATUNKÓW ROSLIN. WYSTĘPUJE W EURAZJI, POŁNOCNIEJ AFRYCE, NA WYSPACH KANARYJSKICH. W FLORZE POLSKI WYSTĘPUJE 10 GATUNKÓW. ROSLINY ZIELNE LUB POŁKRZEWY. LISCIE DROBNE. CECZA CHARAKTERYSTYCZNA JEST WY-

[ITALIAN] IL BASILICO (OCIMUM BASILICUM) È UNA PIANTA ANNUALE APPARTENENTE ALLA FAMIGLIA DELLE LAMIACEAE (O LABIATE), COLTIVATA COME PIANTA AROMATICA ED UTILIZZATA IN CUCINA PER LA REALIZZAZIONE DI SVARIATI CONDIMENTI. IL BASILICO È CONSIDERATO A TUTTI GLI EFFETTI UNA PIANTA DALLE PROPRIETÀ MEDICINALI E - SECONDO QUANTO SOSTENUTO ANCHE DA PLINIO IL VECCHIO IN ALCUNI SUOI SCRITTI - SAREBBERO AD ESSI DA ATTIRARE IL FOTERAI AFRODISIACI. IL BASILICO È ORIGINARIO

[FRENCH] THYMUS EST UN GENRE DE PLANTES (COUVRAMMENT APPELÉES THYM) DE LA FAMILLE DES LAMIACÉES. CE GENRE COMPORTE PLUS DE 300 ESPÈCES. CE SONT DES PLANTES RAMPANTES OU EN COUSSINET PORTANT DE PETITES FLEURS ROSE PÂLE OU BLANCHES. CES PLANTES SONT RICHES EN HUILES ESSENTIELLES ET À CE TITRE FAIT PARTIE DES PLANTES AROMATIQUES. LA PRINCIPALE HUILE ESSEN-

[SWEDISH] TIMJAN (THYMUS) ÄR ETT VÄXTSLÄKTE MED OMKRING 350 ARTER FRÅN TEMPERERADE BERGSTRÄKTER I EUROPA OCH ASIEN. DE ÄR ÖRTER, HÄLVÄSKAR ELLER BUSKAR MED SMÅLA, BARRLIKA OCH AROMATISKA BLAD. DET FINNS EN MÅNGO UNDERARTER, VARIETETER OCH HYBRIDER. TIMJAN ÄR EN POPULÄR ÖRT INOM MATLAGNING, ANVÄNDS MED FÖRDEL I LAMMRÄTTER. ÖRTENS OVANJORDISKA DELAR VISSNAR ÖFTAST BORT

[DUTCH] TIJM (THYMUS) IS EEN PLANTENGESLACHT UIT DE LIPBLOEMENFAMILIE (LAMIACEAE). HET ZIJN KRUID- ACHTIGE TOT HOUDACHTIGE PLANTEN MET EEN ERG AROMATISCHE SMAAK, DIE TOT 30 CM. HOOG WORDEN EN BLOEIEN IN SCHIJNKRAANSEN. DE PLANTEN KOMEN ALGEMEEN VOOR IN HET MIDDELANDSE ZEEGEBIED EN IN AZIË, MAAR EEN DRIETAL SOORTEN KOMT OOK IN ONZE STREKEN VOOR. VANWEGE DE AROMATISCHE GEUR WORDT TIJM DIKWILS IN DE ZIEP- INDUSTRIE TOEGEPAST. TIJM- SOORTEN WORDEN OOK INGEZET ALS GENEESKRACHTIGE PLANTEN EN ALS SIERPLANTEN. BLOEMEN EN BLADEREN WORDEN WEL AANGEWEND OM THEE MEE TE BEREIDEN EN SIROOP. OOK WORDT TIJM GEBRUIKT BIJ DE BEREIDING

[ICELANDIC] BASIL (EDA BASILICA) (FREÐIRHITI-OCIMUM BASILICUM) ER EINKER JURT AF VARABLOMARTT. BASIL ER MIKIP NOTAD Í MATARGERÐ, ANNADHVOFT FERSKI EÐA ÞHERRAD. EINKER JURT ER Í GRASAFREÐI PLANTA SEM SPIRAR, BLOMGAST OG DEYR AD JAFNADÍ Á EINU ÁRI. MATARGERÐER ÞAD ÞEGAR MATUR ER BÜNN TIL ÚR ÝMSU HRÆFNI. MATARGERÐ ER TEKNI OG

[FINNISH] TIMJAMI ELLI TARHA-AJURROHO (THYMUS VULGARIS) ON HUU- LIKKUUKKAIKASVEIHIN (LAMIACEAE) KHEIHVA, KESKIJALTA LÄHTIEN YHTINÄ JA LÄÄKKEENÄ TUNNETTU JA KÄYTTÄTTY PHOILIPENSAS. TIMJAMI KASVAA VILLINÄ VÄL- MEREN YMPÄRISTÖSSÄ. SHOMESSA SE ON AVO- MAANVIILIEISSÄ YLEEN- SÄ YKSIVUOTINEN. KAS- VIN LATINANKIELINEN SHVEN NIMI THYMUS VIITÄÄ ROHKETEEN JA VOIMAAN. MYÖS THO- SHVAA HEEIA TARKOIT- TAVA KHEIKAN SANATHY- MON LIITEÄÄN JOSKAS KASVIIN. RHOANLIT- TOON TIMJAMI SOPII

[ENGLISH] THYME (THYMUS) (PRO- NOUNCED "TIME") IS A GENUS OF ABOUT 350 SPECIES OF AROMATIC PERENNIAL HERBACEOUS PLANTS AND SUB-SHRUBS TO 40 CM TALL, IN THE FAMILY LAMIACEAE AND NATIVE TO EUROPE, NORTH AFRICA AND ASIA. A NUMBER OF SPECIES HAVE DIFFERENT CHEMOTYPES. THE STEMS TEND TO BE NARROW OR EVEN WIRY; THE LEAVES ARE EVER- GREEN IN MOST SPECIES, ARRANGED IN OPPOSITE PAIRS, OVAL, ENTIRE,

[GERMAN] THYMIANE (VON ALTGRIECHISCH THÝMOS, LA- TEINISCH THYMUS) SIND EINE GATTUNG DER LIPPENBLÜTEN- GEWÄCHSE (LAMIACEAE). SIE ZÄHLEN ZU DEN HEIL- UND GE- WÜRZPFLANZEN. ES HANDELT SICH UM NIEDRIGE STRAUCH- PFLANZEN MIT BLASSROSA ODER WEISSEN BLÜTEN. IN MITTEL-, SÜD- UND OSTEURO-

[TURKISH] KEKİK, BALLIBABAGILLER (LAMIACEAE) FAMILİYASINDAN THYMUS CİNSİNİ OLU- TURAN ÇİMENLİK, TARLA, ORMAN KIYILARINDA VE ÇAYIRLARDA GÖRÜLEN BİTKİ TÜRLERİNİN OR-

[PORTUGUESE] HÁ MUITOS CRITÉRIOS DE CLASSIFICAÇÃO DOS VE- GETAIS QUANTO AO TIPO DE CAULE. AS ERVAS OU PLANTAS HERBÁCEAS SÃO, NA MAIOR PARTE DAS VEZES, DEFINIDAS DE DUAS FORMAS: PLAN- TAS DE CAULE MACIO OU MALEÁVEL, NORMAL- MENTE RASTEIRO, SEM A PRESENÇA DE LIGNINA (PODENDO, GERALMEN- TE, SER CORTADO APENAS COM A UNHA) - OU SEJA, SEM CAULE LENHOSO. PLANTAS CUJO CAULE NÃO SOFRE CRESCI- MENTO SECUNDÁRIO AO LONGO DE SEU DESEN- VOLVIMENTO. AMBAS AS DEFINIÇÕES ESTÃO COR-

[CZECH] BAZALKA VONNÁ, NEKDY NAZÝVANÁ TĚŽ BAZALKA PRAVÁ (OCIMUM BASILICUM) JE JEDNO- LETÁ ROSTLINA Z CELEDI HLUCHAV- KOVITÝCH. BAZALKA MÁ RÁDA HUMÓZNÍ A VÝŽIVNĚ PUDU. NESNÁŠÍ PREMOKRENÍ, ALE ANI

[Spanish] Tomillo es el nombre común en español con el que se conocen a diversas plantas del género *Thymus*, de la familia de las labiadas (Lamiaceae) (Lamiaceae). El más común y conocido es *Thymus vulgaris*, que se emplea como condimento y como planta medicinal. Los tomillos son plantas perennes, de tallo leñoso, de escasa altura, que viven en suelos pobres y pedregosos de regiones secas. Sus hojas son diminutas y poseen esencias aromáticas. El to-

[Danish] Basilikum (*Ocimum basilicum*) er en halvgræs plant, der er i familien Lamiaceae. Den er en flerårig plante med en stilk, der er op til 1 meter høj. Blomsterne er små og lilla. Den bruges som krydderi og til medicin. Den er oprindelig fra Middelhavsområdet, men den er nu udbredt i hele verden. Den er en af de mest populære krydderier i Danmark.

[Polish] Macierzanka (*Thymus*) - rodzaj roślin z rodziny jasnotowatych. Do rodzaju należą 35 gatunków roślin. Występuje w Europie, Azji, północnej Afryce, na Wyspach Kanaryjskich. W Polsce występuje 10 gatunków. Rośliny niebiesko lub purpurowo-lilowe. Liście drobne. Cechą charakterystyczną jest wyjątkowo niska wilgotność rosnących roślin. Odmiana o białych kwiatkach nazywa się *Macierzanka biała*. Roślina jest popularna w kuchni i w medycynie.

[Italian] Il basilico (*Ocimum basilicum*) è una pianta annuale appartenente alla famiglia delle Lamiacee (o Labiate), coltivata come pianta aromatica ed utilizzata in cucina per la realizzazione di svariati condimenti. Il basilico è considerato a tutti gli effetti una pianta dalle proprietà medicinali e secondo quanto sostenuto anche da Pitagora il vecchio in alcuni suoi scritti - sarebbe derivato da esso da attribuire potere afrodisiaco. Il basilico è originario dell'Asia tropicale e probabilmente fu coltivato inizialmente in Iran e in India e giunse attraverso il Medio Oriente in Europa, particolarmente in Italia e nel sud della Francia a partire dal XV secolo; successivamente, nel

[French] *Thymus* est un genre de plantes couramment appelées thym (de la famille des Lamiacées). Ce genre comporte plus de 300 espèces. Ce sont des plantes rampantes ou en coussinet portant de petites fleurs rose pâle ou blanches. Ces plantes sont riches en huiles essentielles et à ce titre font partie des plantes aromatiques. La principale huile essentielle de *Thymus vulgaris* est un terpénoïde qui lui doit son nom, le thymol, une substance bactéricide. Dans le sud de la France, le thym est aussi fréquemment appelé farigoule. Le thymol et le carvacrol sont les composés principaux, ainsi que le

[Dutch] *Thymus* (*Thymus*) is een plantengeslacht uit de Lippenfamilie (Lamiaceae). Het zijn kruidachtige tot houtachtige planten met een erg aromatische smaak, die tot 30 cm. hoog worden en bloeien in schijfbloemen. De planten komen algemeen voor in het Middellandse Zeegebied en in Azië, maar ook in de Alpen. Het is een van de meest gebruikte kruiden in de keuken. De belangrijkste olie is thymol, een sterk antiseptisch middel. De plant is ook bekend als farigoule in de Provence.

[Hebrew] תימן (*Thymus*) היא מין פרחי-שדה ממשפחת הלימייטות (Lamiaceae). זהו צמח קרקעית או עשבוני, בעל עלים קטנים וריח חזק. הפרחים הם בצורת שפתניים וצבעם לבן או סגול. תימן נפוצה באזור הים התיכון ובמזרח התיכון. היא משמשת כעשב רענן או כקמח. ישנן מספר סוגים של תימן, בהם תימן רגילה (*Thymus vulgaris*) ותימן מצויה (*Thymus serpyllifolius*). תימן רגילה היא מין חד-שנתי או דו-שנתי, בעל עלים קטנים וריח חזק. הפרחים הם בצורת שפתניים וצבעם לבן או סגול. תימן מצויה היא מין דו-שנתי, בעל עלים קטנים וריח חזק. הפרחים הם בצורת שפתניים וצבעם לבן או סגול.

[Catalan] Basil (*Ocimum basilicum*) és una herba de la família de les labiades (Lamiaceae). És una planta anual o perenne, de tija fustosa i petites flors roses o blanques. És molt aromàtica i s'utilitza com a condiment i en medicina. És originària del sud de França i s'ha extès per tot el món.

[Hungarian] Bazsalikom (*Thymus vulgaris*) a fűszernövények közé tartozó, a Lipkenyelvek családjába tartozó faj. A növény szaga erős, jellegzetes, és főként a főzés során használják. A bazsalikom eredetileg a Földközi-tenger vidékéről származik, de ma már szinte mindenütt megtalálható. A növény levelei és virágai egyaránt felhasználhatók ételízesítőként.

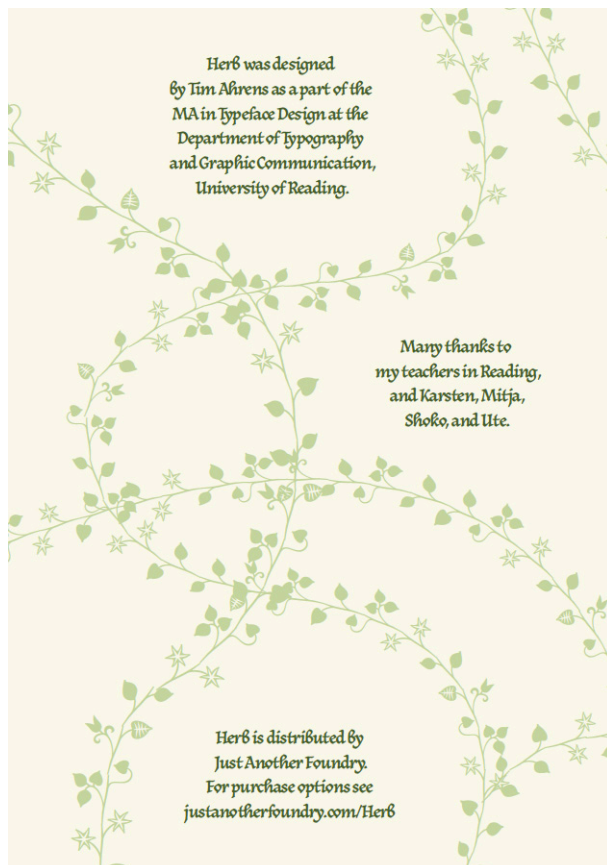
[English] Thyme (pronounced "time") is a genus of about 350 species of aromatic perennial herbaceous plants and sub-shrubs to 40 cm tall, in the family Lamiaceae and native to Europe, North Africa and Asia. A number of species have different chemotypes. The stems tend to be narrow or even woody, the leaves are evergreen in most species, arranged in opposite pairs, oval, entire, and small, 4–20 mm long. The flowers are in dense terminal heads, with an uneven calyx, with the upper lip three-lobed, and the lower calyx the corolla is tubular, 4–10 mm long, and white, pink or purple. Thyme retains

[German] Thymiane (von altgriechisch *thymos*, lateinisch *Thymus*) sind eine Gattung der Lippenblütengewächse (Lamiaceae). Sie zählen zu den Heil- und Gewürzpflanzen. Es handelt sich um niedrige Strauchpflanzen mit blässrosa oder weißen Blüten. In Mittel-, Süd- und Osteuropa oder kultiviert in Gärten angebaut. Die Thymiane bevorzugen helles und trockene Standorte mit nährstoffarmen und sandigen Böden und finden sich an

[Turkish] Kekik, ballıbabagiller (Lamiaceae) familyasından *Thymus* cinsini oluşturan çimenlik, tarla, orman kıyılarında ve çayırlarda görülen bitki türlerinin ortak adı. Güneşi ve sıcaklığı istediği için, toprak sıcaklığının fazla olduğu

[Portuguese] Há muitos critérios de classificação dos vegetais quanto ao tipo de caule. As ervas ou plantas herbáceas são, na maior parte das vezes, definidas de duas formas: Plantas de caule macio ou maleável, normalmente rasteiras, sem a presença de lignina (podendo, geralmente, ser cortadas apenas com a unha) - ou seja, sem caule lenhoso. Plantas cujo caule não sofre crescimento secundário ao longo de seu desenvolvimento. Ambas as definições estão corretas e são utilizadas pelos cientistas em casos opostos, embora, ao considerarmos alguns casos específicos por eles, o segundo possa ficar confuso. Como exemplo, a primeira categoria engloba muitas espécies de herbáceas arbustivas,

[Czech] Bazalka vonná, někdy nazývaná též bazalka pravá (*Ocimum basilicum*) je jednoletá rostlina z čeledi hluchavkovitých. Bazalka má ráda slunné a výživnou půdu. Nesnáší přemokření, ale ani velké sucho. Na zahradě ji raději volíme ořechové, ne však sluncem vyprahlé místo. Raději





144 Sami Kortemäki.

Designer Sami Kortemäki. Fonte Fakir.

Sandra Ortiga: Como interpreta a letra gótica?

Sami Kortemäki: A designação “gótica” provavelmente não será de todo a melhor a usar aqui, uma vez que pode ser confundida com o conceito geral de “sem serifa” do passado, como a Franklin Gothic. “Blackletter” é um termo muito melhor. Era esse o termo que tínhamos em mente enquanto concebíamos a Fakir, para introduzir uma blackletter da nossa geração, do “aqui e agora”. Formas fortes, negras, pontiagudas sem uma grelha rígida. Esta foi a primeira ideia de concepção da Fakir, antes de serem feitos quaisquer esboços. Não fomos para a biblioteca para estudar blackletters antigas; em vez disso começámos do zero. Criar algo com impacto, simples e legível era mais importante do que seguir blackletters históricas como estilo ou construção. Baseámos vagamente a construção na textura desenhada com pena de ponta larga, com muitos traços quebrados, recortados e interrompidos – tente sentar-se numa camada de pregos e saberá porque é que os faquires gostam de ler justamente este género de fontes!

SO: No âmbito da exposição e publicação “Blackletter: Type and National Identity”, que decorreu em Nova York em 1998, tendo como comissários os tipógrafos Peter Bain e Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin escreveu: “Em especial, no desenho em ecrã, fica claro que as letras góticas alternativas assumem, com a digitalização, uma relação visualmente rica em contrastes mediante formas que animam e simbolizam mas que raramente informam. Estes desenhadores estão fascinados pela qualidade pictórica, não pelas orientações linguísticas”. Na sua opinião, o desenho digital da letra gótica hoje, assume-se como uma reflexão fria e híbrida das formas de letra gótica originais?

SK: Concordo que as nossas fontes Fakir são muito gráficas; formam imagens textuais muito compactas e fortes. Mas têm também, em particular as fontes Fakir de texto, a característica de, mesmo num longo texto corrido, manterem uma boa legibilidade – uma característica rara para um tipo blackletter. O objectivo era introduzir fontes blackletter simplificadas, aproximadas do alfabeto latino moderno, para aumentar a legibilidade para a nossa geração, para leitores que não estão habituados a blackletters decorativas antigas. Simplificadas não significa necessariamente frias – as fontes Fakir têm inúmeros detalhes que as tornam maduras.

SO: No mesmo contexto, Yvonne continua, dizendo: “A letra gótica, para os cultos musicais e juvenis de hoje, é um meio de proclamar identidades múltiplas: um coletivo, um povo, uma raça, uma nação, heavy metal, black metal, gótico. E todos eles celebram a brutalidade ou, de um modo altamente artificial, o simbolismo da morte e da destruição.”.

A letra gótica é aqui descrita como estando associada, também, à morte e ao lado negro da vida. Quando desenhou a Fakir, estes preconceitos estiveram presentes?

SK: Certamente que este lado negro, de mistério e culto de uma blackletter está fortemente presente nas fontes Fakir. Já o próprio nome “Fakir” apresenta estas conotações. Mas não é tudo assim tão linear: As 11 fontes Fakir também oferecem um leque de outras identidades, a Fakir Italic é quase frágil e poética enquanto a Fakir Display Black Small Caps se aproxima do estilo agressivo dos graffiti. Estes diferentes estratos ou identidades aparecem como um extra, pois o nosso principal objectivo era criar uma família blackletter construída em torno de ideias funcionais tipográficas claras: A Fakir Regular para textos longos, outros membros da família de texto para destacar partes do texto compostas com Fakir Regular, fontes Fakir Display para títulos, etc. Esta era a nossa ideia fundamental: ter muitas fontes blackletter que combinassem bem entre si e que pudessem ser usadas para compor todos os níveis de tipos numa revista, por exemplo. Paralelamente a ser “associada com a morte”, uma família blackletter também pode ser muito prática e flexível e pode exceder as expectativas.

Celebramos a brutalidade com a publicação de Book of War, Mortification and Love, impresso com o sangue do autor e composto com fontes Fakir? Julgue por si própria. Mas mantenha a mente aberta.

SO: Quais as influências e critérios formais que estiveram na origem da Fakir?

SK: Ler a resposta à pergunta n.º1.

Entrevista realizada através da internet no dia 22 de Abril de 2010.

Sandra Ortiga: How do you interpret gothic lettering?

Sami Kortemäki: 'Gothic' is probably not the best term to use at all here, as it can be mixed for general 'sans-serifs' of the past, like Franklin Gothic. 'Blackletter' is a much better term. That term we had back of our minds while designing Fakir, to introduce a blackletter for our generation, from here and now. Strong, black, nail-sharp forms without a strict grid. This was the first design idea for Fakir, before any sketches were made. We didn't go to the library to study old blackletters; instead we started with a clean slate. To have something powerful, simple, and readable was more important than following historical blackletters as a style or construction. We vaguely based the construction on broad nib textura, with lots of broken, edgy, interrupted strokes - try to sit on a nail bed and you'll know why fakirs like to read just these kind of fonts!

SO: Regarding the exhibition and publication "Blackletter: Type and National Identity", which occurred in New York in 1998, having as commissioners the typographers Peter Bain and Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin wrote: "Specially, in screen design, it is clear that the alternative gothic letters assume, with digitalisation, a relationship visually rich in contrasts regarding forms that animate and symbolise but rarely inform. These designers are fascinated by the picturesque quality not the linguistic orientations".

In your opinion, the digital design of gothic lettering nowadays, assumes a cold and hybrid reflexion of the forms of the original gothic lettering?

SK: I agree that our Fakir fonts are very graphical; they form very compact and strong word images. But they, Fakir Text fonts in particular, also have an ability to run a lot of text and yet stay well readable/legible – a rare ability for a blackletter face. The whole idea was to introduce simplified blackletter fonts, which approach modern latin alphabet, in order to increase the legibility for our generation. For readers that are not used to old decorative blackletters. Simplified doesn't necessary mean cold – Fakir fonts have tons of details which makes them mature.

SO: In the same context, Yvonne proceeds to say: "Gothic lettering for musical and youth cults today is a means of proclaiming multiple identities: a collective, people, race, nation, heavy metal, black metal, goth. And they all celebrate brutality or, in a highly artificial manner, the symbolism of death and destruction."

Gothic lettering is here described as being associated also to death and the dark side of life. When you designed Fakir, were these prejudices present?

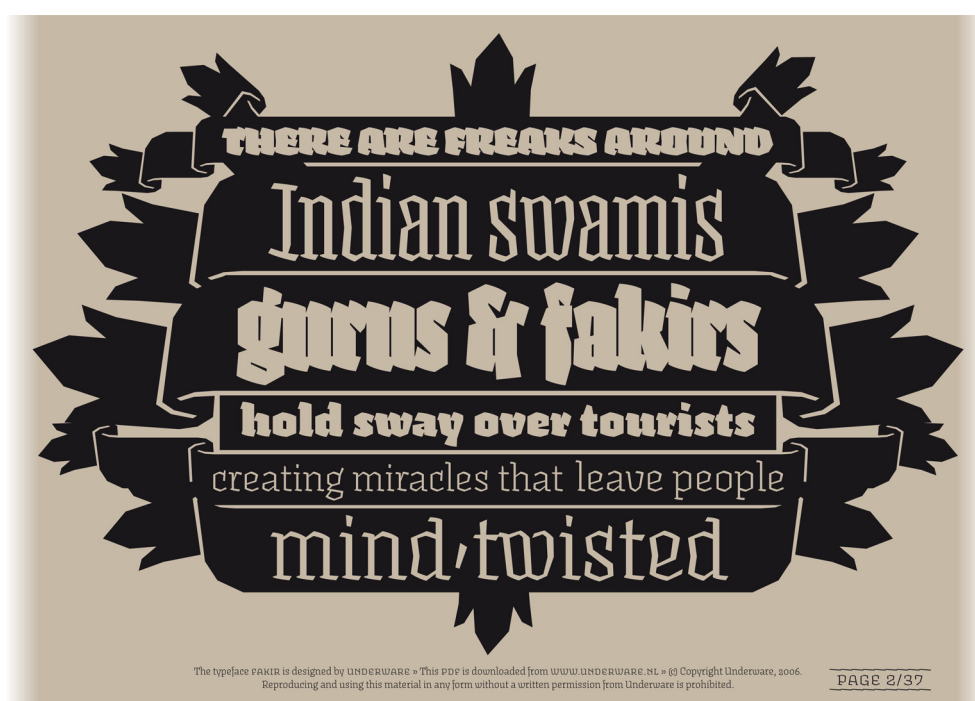
SK: Sure this dark, mystery and cult side of a blackletter is heavily present in Fakir fonts. Already the name 'Fakir' gives these connotations. But it's not all that flat: Fakir's 11 fonts also provide quite a fan of other identities, Fakir Italic is almost fragile and poetic while Fakir Display Black Small Caps approaches aggressive graffiti style. These different layers or identities comes as extra, as we first of all wanted to create a blackletter family which is built around clear typographic functional ideas: Fakir Regular for long texts, other text family members to emphasize parts of text set with Fakir Regular, Fakir Display fonts for headlines etc. This was our fundamental idea: to have many blackletter fonts than combine well with each other, which could be used to set all levels of type in a magazine, for example. Side by side being 'associated with death', a blackletter family can also be very practical and flexible, and can exceed its expectations.

Do we celebrate brutality when the publish 'A book of War, Mortification and Love', which is printed with the blood of the author and set with Fakir fonts? Judge yourself. But please keep the intellectual box open.

SO: What were the influences and formal criteria that originated Fakir?

SK: Read the reply for question #1.

Interview conducted via internet in 22 April 2010.



fakirs lie on a bed of nails, walk
on burning coals or have a truck driven over their chests.
Some pierce their tongues with a spear 'without
suffering'. It is likely they want to show
off for the blue-eyed crowds how
spiritually developed they are. As amazing as they are, we
believe that true fakirs can't be found under the
spotlight, but among the normal people.
A TRUE FAKIR FOR US IS SOMEONE
who gives everything as though it were life and death,
who's fully convinced of his/her
doings and doesn't mind making every effort to reach a goal.

» THIS EXAMPLE COMBINES all 5 fonts of the **fakir display package**

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE » This pdf is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL » © Copyright Underware, 2006.
Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 3/37

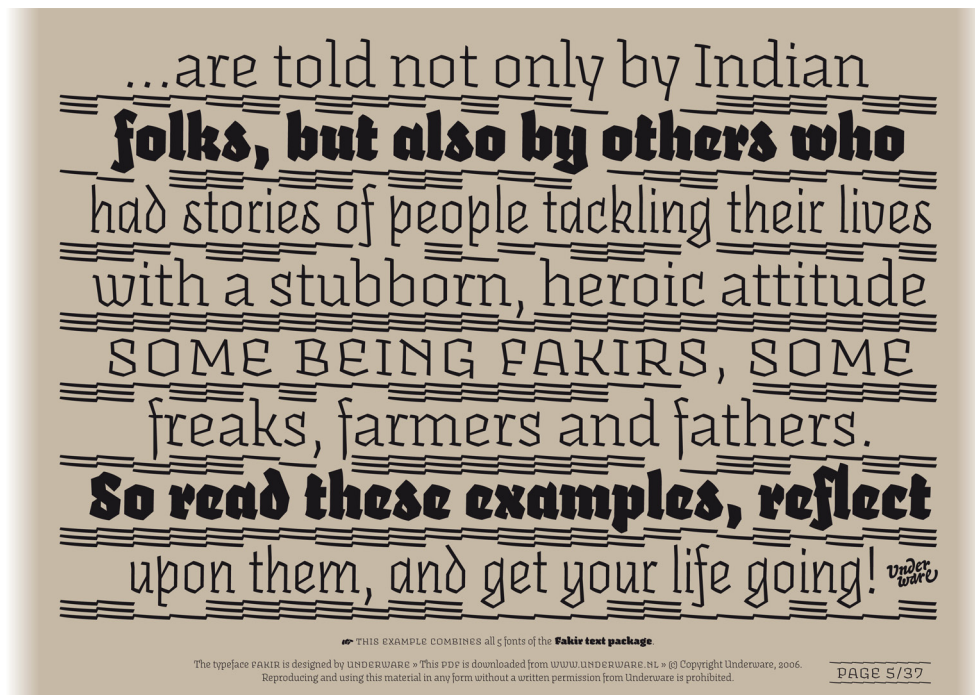
Stories

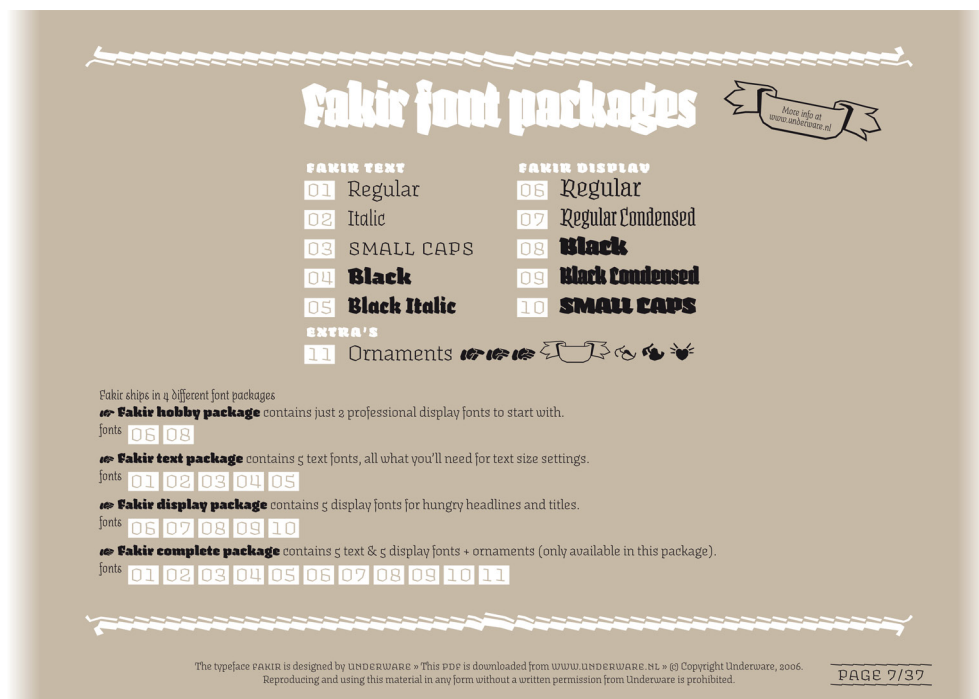
These

...

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE » This pdf is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL » © Copyright Underware, 2006.
Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 4/37





Sometimes these stories bear tragicomic elements. In March 2003 a Bihari man (BIHAR is the poorest state in India) was in a bus full of government employees and loads of tax money. The bus fell off the cliff, many passengers died, but the Bihari man survived, although he got seriously injured. Seeing his opportunity, he poured the cash into his pockets and pants. Eventually he became so laden down with dough that he couldn't walk fast enough to rescue himself – and so his corpse was found on the side of the road. Poor man, maybe he had a happy end, at least he was rich as a maharaja. ❧

DORJEE (38), A COOK, TIBETAN DISH RESTAURANT, TABO, HIMACHAL PRADESH, INDIA

THIS EXAMPLE COMBINES fonts from the **Fakir text package**, including Fakir Italic, Fakir Small Caps and Fakir Black Italic.

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE » This PDF is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL » © Copyright Underware, 2006.
Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 21/37

The Nirvana Times

THE NATION'S MOST TRUSTED NEWSPAPER • THIS ISSUE CONTAINS JUST 37 PAGES • FORSETTING UNDERWARE'S GAVE, A BLACKLETTER WITH A HOLY KISS • CONTACT INFO@UNDERWARE.NL FOR MORE INFORMATION

py
ker

oman pil-
who had
the caves
a morning
was com-
headache
two days.
nking the
ested that
est and so
her with
ching hsf-
he hands.
she left us
a day after
nd smiling
y she told
ach better
a bottle of

How NASA discovers new sources of energy

Living on sunlight

A few months ago we were lucky to meet HIRA RATAN MANEK (64) in the Kinnaur valley of the Indian Himalaya's. He was busy packing the necessities for a trip to the USA, where NASA had invited him. Why? Well, he's been living eight years on sunlight and some liquids. Sun baths for breakfast and sun baths for dinner. NASA was enthusiastic to investigate how he manages, as they would not like to pack space shuttles full of cans of tuna.

It was year 1995 when Hira Ratan made his pilgrimage to the Himalaya's - and decided to stop eating. His wife Vimla said that Hira Ratan gazes at the sun mostly in the evenings for half an hour. That's is enough to fill his stomach, though occasionally he might take a cup of coffee, tea or some other fluid. But just occasionally.

**They don't
believe me.
Why?
What I tell is
the truth.**



'As long as they are only going to technically measure my body, they will never find out the true source of my energy. NASA is lacking the spiritual knowledge, which, if they are open, I'm willing share with them', said Hira Ratan as his farewell words for us.

The astronauts may have their word to say about this diet, though, but we're sure curious to know if NASA starts to install sun decks for the shuttles!

Well, the first story that comes from the time when my baby, only six months of age, was so poor, but my husband decided to live in a tent on the Ganges river in Kathmandu. It was all back to the basic facilities, but we enjoyed it and stayed from spring to autumn.

My husband of that time was a Buddhist (he had taken a wife), but due to grief, or because of that, he had a baby was crying hard, and could not take him and threw him into the river. 'What did you do to my baby!', searching for my son. There he was, laughing like a blue krishna-baby, to worry about. And he was only a few years old.

Shocking swamis re

A few years passed, and to my

Indian taking a sun bath every morning and evening

STORY TOLD BY PETER & ERIN, TRAVELLERS FROM NEW YORK

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE • This PDF is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL • © Copyright Underware, 2006.
Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 22/37

A ghat walk



by
Martin
Tiefenthaler

Translated from German by WOLFGANG OERTL

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE • This PDF is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL • © Copyright Underware, 2006.
Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 23/37

A ghat walk

While staying in Varanasi/Benares for a couple of months, every morning before sunrise I used to visit the "ghats", the sacred and ritually used banks of the Ganges, to meet a fakir and learn from him. Although Varanasi is not really quiet at night, there is a tangled web of hidden alleys where you can walk on your own. These were the paths I preferred to take, the better to be able to prepare for what I intended to encounter. The Spirit over India habitually offers people what they have been anticipating

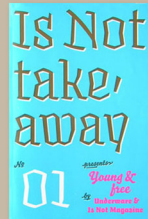
for a long time, and so one morning, in an alley devoid of people, I came across two dogs. Well, meeting dogs has never been one of the more relaxing moments of my life, and nothing in India had helped dispel my basic scepticism to the least degree. Basically I had been taught during my travels up to Varanasi that dogs in India were either stick dogs or stone dogs. To raise an arm as if swinging a stick, or to stoop as if picking up a stone to throw at them are the only actions that, performed at regular

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE » This PDF is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL » © Copyright Underware, 2006. Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 24/37

title: IS NOT TAKE-AWAY #1 » subtitle: THE YOUNG & FREE ISSUE » size: 127 x 240 mm » pages: 48 » cover: limited edition comes as a special cover girl issue »
printing: Pantone 2498 » Pantone 312 » Pantone Rhodamine Red » design: Is Not Magazine crew » text: in english » ISBN 90-76884-06-9 »
published: May 2006 by IS NOT MAGAZINE in cooperation with UNDERWARE »

Fakir is first shown in
Is Not take-away #1
the huge poster magazine in take-away size



Is Not take-away #1 is the first portable issue of Is Not Magazine. It is also the new, comprehensive type sampler from Underware, showing their fonts both in use and indexed. Is Not take-away #1 started its life as Is Not Magazine Issue 4. The themes are Young and Free. There are articles about everything from the misconceptions of youth, to free music downloading. Among numerous true stories and drawings,

Is Not take-away includes one article written by a teenage schoolgirl, a field guide to local Australian bird life and, of course, a treasure map.

Is Not Magazine has been published bi-monthly as a 2m x 1.5m bill poster which is pasted to the streets, laneways, cafés and bars of Melbourne, Australia since April 2005. Is Not's format invites interaction with the city and the city's inhabitants. It asks

people to be curious, enthusiastic. Is Not is an experiment in publishing, designing and reading. Each issue features fiction and non-fiction articles, reviews, pictures, diagrams and a story that ends in another location. There are two themes per issue, as well as stories that readers can store on their camera phones. Is Not Magazine publishes writers and artists from all over the world and only uses Underware typefaces.

The typeface FAKIR is designed by UNDERWARE » This PDF is downloaded from WWW.UNDERWARE.NL » © Copyright Underware, 2006. Reproducing and using this material in any form without a written permission from Underware is prohibited.

PAGE 37/37



145 Ken Barber.

Designer Ken Barber Fonte Blaktur

Sandra Ortiga: Como interpreta a letra gótica?

Ken Barber: Podia esclarecer esta questão? Não tenho a certeza se compreendo exactamente o que quer dizer. Como entendo o significado da letra gótica? Ou, como é que eu a interpreto e a represento no meu trabalho? Seria útil se pudesse ser mais específica na sua pergunta. Talvez as minhas respostas às outras questões comecem a dar resposta a esta.

SO: No âmbito da exposição e publicação “Blackletter: Type and National Identity”, que decorreu em Nova York em 1998, tendo como comissários os tipógrafos Peter Bain e Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin escreveu: “Em especial, no desenho em ecrã, fica claro que as letras góticas alternativas assumem, com a digitalização, uma relação visualmente rica em contrastes mediante formas que animam e simbolizam mas que raramente informam. Estes desenhadores estão fascinados pela qualidade pictórica, não pelas orientações linguísticas”. Na sua opinião, o desenho digital da letra gótica hoje, assume-se como uma reflexão fria e híbrida das formas de letra gótica originais?

KB: No que respeita à observação de Schwemer-Scheddin, eu, pela minha parte, incluo-me naqueles que consideram a qualidade visual crua da letra gótica particularmente convidativa. As escritas medievais desempenham, obviamente, um papel importante na história da escrita ocidental, mas o que me atrai é a força gráfica das formas das letras góticas. (Uma das minhas favoritas é a Letra Gótica Bastarda pré-renascentista, essencialmente um híbrido entre a letra gótica e a cursiva livremente desenhado.) De qualquer modo, para a consciência colectiva ocidental, a letra gótica parece realmente ter-se tornado símbolo de certos períodos históricos – vêm à memória a Idade das Trevas e o Nacional Socialismo na Alemanha do século XX – e das ideologias a eles associadas. Quando a letra gótica é descontextualizada, continua mesmo assim a transmitir estados de espírito muitas vezes associados às suas origens ou ao seu uso histórico de cariz popular. Como tal, é frequentemente utilizada para representar uma simples atitude ou sentimento, ainda que muitas vezes bastante negativos. Isto é particularmente evidente na utilização da letra e tipografia góticas nas subculturas musicais do hip-hop e do metal. Quanto à caligrafia gótica digitalizada ser uma expressão austera das suas raízes manuscritas, tal parece ser inevitável. Reproduzir o calor da escrita em curvas de bézier é um desafio considerável, independentemente do estilo de letra. Apesar dos avanços na tecnologia, como o OpenType, continua a ser difícil captar o toque humano na tipografia e letra geradas por computador.

SO: No mesmo contexto, Yvonne continua, dizendo: “A letra gótica, para os cultos musicais e juvenis de hoje, é um meio de proclamar identidades múltiplas: um coletivo, um povo, uma raça, uma nação, heavy metal, black metal, gótico. E todos eles celebram a brutalidade ou, de um modo altamente artificial, o simbolismo da morte e da destruição.”.

A letra gótica é aqui descrita como estando associada, também, à morte e ao lado negro da vida. Quando desenhou a Blaktur, estes preconceitos estiveram presentes?

KB: Quando comecei a desenhar a Blaktur, não tinha quaisquer preconceitos como aqueles a que está a aludir. No entanto, à medida que o projecto foi avançando, tornou-se cada vez mais importante considerar as possíveis utilizações de um tipo tão especializado. Isto tornou-se ainda mais evidente quando foram desenvolvidos os materiais de marketing. Aceitando o inevitável, a House Industries abraçou as conotações culturais que os nossos potenciais clientes muito provavelmente já teriam formado no que respeita às formas da letra gótica. Com isso em mente, jogámos com essas noções adicionando características de fonte especiais, executadas de forma brilhante por Tal Leming e Ben Kiel. Por exemplo, o “Dirkschneider Umlaut Randomizer” (que deve o seu nome a um dos meus vocalistas favoritos de heavy metal, Udo Dirkschneider, que fez parte da banda de heavy metal Accept) coloca aleatoriamente versões acentuadas de glifos em configurações textuais, ao estilo de nomes de bandas como Mötley Crüe e Motörhead.

SO: Quais as influências e critérios formais que estiveram na origem da Blaktur?

KB: Num esforço para arranjar algo com que me ocupar numa das muitas noites sem dormir que se seguiram ao nascimento da minha filha em 2006, comecei a brincar com uma letra quebrada robusta livremente inspirada num esboço de algumas letras em xilogravura da autoria de Rudolph Koch. O meu intuito não era criar uma interpretação digital fiel, até porque de qualquer forma isso seria impossível, mas sim utilizar as formas xilogravadas como ponto de partida para um novo tipo. Inicialmente desenvolvida para uso pessoal, a Blaktur acabou por ser lançada pela House Industries por ocasião da nossa participação na conferência TypoBerlin 2007.

Entrevista realizada através da internet no dia 12 de Maio de 2010.

Sandra Ortiga: How do you interpret gothic lettering?

Ken Barber: Could you clarify this question? I'm not sure I understand exactly what it is that you mean. How do I understand the significance of the Gothic letter? Or, how do I go about make sense of it and represent it in my own work? It would be helpful if you could be more specific. Perhaps my answers to the other questions begin to address this.

SO: Regarding the exhibition and publication "Blackletter: Type and National Identity", which occurred in New York in 1998, having as commissioners the typographers Peter Bain and Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin wrote: "Specially, in screen design, it is clear that the alternative gothic letters assume, with digitalisation, a relationship visually rich in contrasts regarding forms that animate and symbolise but rarely inform. These designers are fascinated by the picturesque quality not the linguistic orientations".

In your opinion, the digital design of gothic lettering nowadays, assumes a cold and hybrid reflexion of the forms of the original gothic lettering?

KB: In regard to Schwemer-Scheddin's observation, I, for one, am among those who find the raw visual quality of blackletter particularly inviting. Medieval scripts obviously play an important developmental role in the history of Western writing, but what appeals to me is the graphic strength of gothic letterforms. (One of my favorites is the pre-Renaissance Littera Gothic Bastarda, essentially a freely written blackletter-cursive hybrid.) At any rate, to the collective Western consciousness the gothic letter does seem to have become symbolic of certain historic periods – the Dark Ages and twentieth-century socialist Germany come to mind – and the ideologies associated with them. When blackletter is decontextualized, it nevertheless continues to convey moods often associated with its origins or popular historical usage. As such, it is often employed to represent a simple attitude or feeling, though often times quite negative. This is particularly evident in the use of Gothic lettering and typography within hip-hop and metal music subcultures.

As for whether the digitized Gothic hand is an austere expression of its hand-written roots, this seems to be unavoidable. Reproducing the warmth of writing in bezier curves is a considerable challenge, no matter what the letter style. Despite advances in technology, like OpenType, it remains difficult to capture that human touch in computer-generated typography and lettering.

SO: In the same context, Yvonne proceeds to say: “Gothic lettering for musical and youth cults today is a means of proclaiming multiple identities: a collective, people, race, nation, heavy metal, black metal, goth. And they all celebrate brutality or, in a highly artificial manner, the symbolism of death and destruction.”

Gothic lettering is here described as being associated also to death and the dark side of life. When you designed Blaktur, were these prejudices present?

KB: When I began drawing Blaktur, I did not have any preconceptions like the ones to which you are alluding. However, as the project progressed it became increasingly important to consider the possible uses of such a specialized typeface. This became even more clear as the marketing materials were developed. Accepting the inevitable, House Industries embraced the cultural associations which our potential consumers’ most likely had already made in regard to Gothic letter forms. With that in mind, we played to those notions by adding special font features, brilliantly executed by Tal Leming and Ben Kiel. For example, The Dirkschneider Umlaut Randomizer (named after one of my favorite heavy metal frontmen, Udo Dirkschneider formerly of the heavy metal band Accept), randomly places accented versions of glyphs in text settings, in the manner of band names such as Mötley Crüe and Motörhead.

SO: What were the influences and formal criteria that originated Blaktur?

KB: In an effort to occupy myself during the many sleepless nights that followed the birth of my daughter in 2006, I began playing with a stout broken letter loosely modeled after some rough Holzschnitt lettering done by Rudolph Koch. My intention wasn’t to create a faithful digital interpretation, as this would be impossible anyway, but rather to use the woodcut forms as a departure point for a new typeface. Initially developed for personal use, Blaktur was ultimately released by House Industries in conjunction with our participation at TypoBerlin 2007.

Interview conducted via internet in 12 May 2010.

Hauüted Mänsioñ
Schmítzel
The Los Angeles Times
Gofbřou
extremë beirut toürnäment
Testamínts!





146 Martin Wenzel (o primeiro a contar da direita).

Designer Martin Wenzel. Fonte Ode.

Sandra Ortiga: Como interpreta a letra gótica?

Martin Wenzel: Fiz uma interpretação livre para a Ode. Considero que no contexto actual o protótipo da letra gótica (modelo de escrita textura) tem várias falhas, sendo o principal problema a legibilidade. Foi por isso que optei por uma abordagem menos ortodoxa do modelo.

SO: No âmbito da exposição e publicação “Blackletter: Type and National Identity”, que decorreu em Nova York em 1998, tendo como comissários os tipógrafos Peter Bain e Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin escreveu: “Em especial, no desenho em ecrã, fica claro que as letras góticas alternativas assumem, com a digitalização, uma relação visualmente rica em contrastes mediante formas que animam e simbolizam mas que raramente informam. Estes desenhadores estão fascinados pela qualidade pictórica, não pelas orientações linguísticas”. Na sua opinião, o desenho digital da letra gótica hoje, assume-se como uma reflexão fria e híbrida das formas de letra gótica originais?

MW: Na tipografia contemporânea, dominam os tipos baseados nos modelos do Renascimento ou do Neoclassicismo, por isso uma letra gótica destaca-se. Claro que há vários tipos que remetem para o modelo gótico mas tipicamente – acho que é a isso que a Yvonne se está a referir – pensamos em formas literalmente quebradas (na Alemanha designa-se “Fraktur”, isto é, fractura) e num grande peso (ditado pela construção). Estes desenhos digitais não foram criados para serem utilizados como tipos de texto, mas para serem utilizados unicamente para títulos. Não se destinavam a “informar” mas sim a divertir.

SO: No mesmo contexto, Yvonne continua, dizendo: “A letra gótica, para os cultos musicais e juvenis de hoje, é um meio de proclamar identidades múltiplas: um colectivo, um povo, uma raça, uma nação, heavy metal, black metal, gótico. E todos eles celebram a brutalidade ou, de um modo altamente artificial, o simbolismo da morte e da destruição.”.

A letra gótica é aqui descrita como estando associada, também, à morte e ao lado negro da vida. Quando desenhou a Ode, estes preconceitos estiveram presentes?

MW: Cheguei à mesma conclusão quando comecei a trabalhar na Ode. Em particular na Alemanha, o tipo gótico ainda é associado aos Nazis (apesar de na verdade eles terem procurado substituir a “Fraktur” pela “Antiqua-Schrift” em 1941), como parte da linguagem visual que simboliza a destruição.

Por isso, perguntei a mim mesmo que características devem ser incluídas num tipo para que este se liberte dessas associações. Outro aspecto que pretendia melhorar – e que constituiu realmente o impulso inicial – era a fraca legibilidade dos arquétipos desse género. Queria regressar à ideia de “informar”, para a qual precisava de conceber uma família tipográfica em que as formas dos caracteres e o aspecto geral não distraísse o leitor.

SO: Quais as influências e critérios formais que estiveram na origem da Ode?

MW: O ponto de partida foi o modelo de escrita textura. Mas precisava de dar a mim mesmo maior margem de manobra para ter a capacidade de “melhorar” os princípios arcaicos de uma letra gótica.

Substituindo as arestas angulosas por arestas redondas e dando aos caracteres um desenho global mais curvilíneo e suave, o aspecto tipicamente severo do tipo foi grandemente atenuado, mesmo com a ‘fractura’ dos contornos mantida intacta. O meu passo seguinte foi aplicar uma inclinação muito suave e mudar o peso dentro de cada letra sensivelmente em direcção ao topo. Finalmente, substituí todos os caracteres do modelo de escrita gótica que nos são desconhecidos (pense-se no k, s longo, x, ou z) pelos da construção humanista. Estes são compatíveis pois ambos os tipos de letra se baseiam na escrita com pena de ponta larga.

Entrevista realizada através da internet no dia 17 de Maio de 2010.

Sandra Ortiga: How do you interpret gothic lettering?

Martin Wenzel: I interpreted loosely for Ode. I find that in today's context the prototype of gothic lettering (textura writing model) has various shortcomings, the main problem lying with legibility. That's why I had chosen to approach the model in a less orthodox fashion.

SO: Regarding the exhibition and publication "Blackletter: Type and National Identity", which occurred in New York in 1998, having as commissioners the typographers Peter Bain and Paul Shaw, Yvonne Schwemer-Scheddin wrote: "Specially, in screen design, it is clear that the alternative gothic letters assume, with digitalisation, a relationship visually rich in contrasts regarding forms that animate and symbolise but rarely inform. These designers are fascinated by the picturesque quality not the linguistic orientations".

In your opinion, the digital design of gothic lettering nowadays, assumes a cold and hybrid reflexion of the forms of the original gothic lettering?

MW: In contemporary typography, typefaces based on the designs of the Renaissance or Neoclassicism dominate, so a blackletter will stand out. Of course, there are various typefaces that refer to the gothic model but typically – that is what I think Yvonne is referring to – we think of literally broken shapes (in Germany it's called 'Fraktur' like fracture) and a great heaviness (dictated by the construction). These digital designs were not made to be used as text faces but to be used solely as headlines. They indeed were not intended to 'inform' but rather to entertain.

SO: In the same context, Yvonne proceeds to say: "Gothic lettering for musical and youth cults today is a means of proclaiming multiple identities: a collective, people, race, nation, heavy metal, black metal, goth. And they all celebrate brutality or, in a highly artificial manner, the symbolism of death and destruction."

Gothic lettering is here described as being associated also to death and the dark side of life. When you designed Ode, were these prejudices present?

MW: I had come to the same conclusion when I started working on Ode. Especially in Germany, gothic type is still associated with the Nazis (though they actually sought to replace the 'Fraktur' by the 'Antiqua-Schrift' in 1941), part of the visual language that stands for destruction.

So I asked myself, what characteristics does a typeface need to free itself from those associations. Another aspect that I intended to improve – really the initial impulse was the poor legibility of archetypes of that genre. I wanted to go back to the idea of 'inform' for which I needed to design a family in which character shapes and general appearance wouldn't distract the reader.

SO: What were the influences and formal criteria that originated Ode?

MW: The starting point was the textura writing model. But I needed to allow myself more leeway in order to be able to ‘improve’ the archaic principles of a blackletter. By replacing hard corners with round ones and giving the characters a more curvy and smoother overall design, the typically stern appearance of the typeface was greatly diminished, even with the ‘fracture’ of the counters still intact. My next step was to apply a very gentle slant and shift the weight within each letter slightly towards the top. Lastly, I replaced all gothic script model characters which are unfamiliar to us (think of k, long s, x, or z) with those of the humanist construction. These are compatible as both letter types are based on writing with the broad-nibbed pen.

Interview conducted via internet in 17 May 2010.

Rabe
Rabe Rabe Rabe

Amaze	Amaze
Nixen	Nixen
Wakonda	Wakonda
Zofen	Zofen
Mäßig	Mäßig

a	a	a
humanist	Ode	textura

n	n	n	n	n
textura	{1}	{2}	{3}	Ode

{ Ode }
Semilight
Regular
Medium
Bold
Black

Origanum
Méditerranée
Libro di Ricette
Melange Viennoise
Thymiane/Quendel
Café au lait
Pasta e fagioli?
1.029.384.756 kg
MOLTO SIMPATICO
Estrazione dell'olio d'oliva



147 Miles Newlyn.

Designer Miles Newlyn. Fonte Ferox.

Ferox™, mas não má até à medula_v1.2

Desmistificar a identidade negativa da letra gótica, da Bastard à Ferox.

Uma entrevista de Claudio Puccinini¹ com Miles Newlyn.

Sempre nos sentimos fascinados pelo trabalho de Miles Newlyn e há um aspecto que distingue o seu trabalho dos esforços de qualquer outro designer tipográfico contemporâneo, com a notável excepção, talvez, de Jonathan Barnbrook. Apesar de muitos desenhadores terem brincado uma ou duas vezes com o estilo de letra gótica (não estamos a falar aqui de revivalismos) este tem sido uma presença constante na investigação de Newlyn, revelando um interesse e dedicação autênticos, já para não mencionar um conhecimento do género muito mais profundo do que o que encontramos na maioria dos desenhadores da actualidade.

A fantástica exposição e publicação *Blackletter: Type and National Identity*, concebida e desenvolvida entre 1997 e 1998 por Paul Shaw e Peter Bain, ofereceu-nos finalmente uma avaliação historicamente informada e imparcial das diversas categorias da letra gótica, um estilo que – não podemos esquecer – foi o primeiro a ser mecanizado para impressão na Bíblia de 42 linhas de Joannes Gutenberg.

1) O desejo de falar consigo sobre a letra gótica e, em particular, do seu recente tipo Ferox, partiu de uma afirmação que fez nas suas páginas web x-and-y que considerámos muito objectiva. Escreveu: “Para muitos de nós, o estilo de tipos de letra gótica tornou-se sinónimo ou do mal, por associação histórica – como no design para consumidores de segunda geração, em secções da indústria musical, por exemplo – ou do pitoresco tipo do postal de Natal. Claramente, um tipo não pode possuir por si próprio qualquer atributo político ou moral, é em contexto que emergem estas percepções e, assim, há flexibilidade nas associações que fazemos com as formas das letras, e estas associações mudam com o tempo e com a sociedade”.

Considera que, apesar da falta de sucesso comercial da letra gótica, ainda há esperança para a sua actualização e recuperação?

Miles Newlyn: A letra gótica foi, de facto, capturada pelos piratas das trevas e duvido muito que alguma vez a voltemos a ver do lado da luz novamente. Tentei tirá-la das sombras com a Ferox, mas por causa da continuada utilização da letra gótica precisamente pelas suas associações negativas, esta continuará a acumular vibrações sombrias. A letra gótica é um repositório de associações perversas, da mesma forma que a sociedade avilta muitas outras coisas, como o Afeganistão, por exemplo. Talvez (mas espero que não) o ocidente dê início ao mesmo processo com a escrita cúfica e outros estilos do alfabeto árabe. *É* possível.

2) Steven Heller, o famoso e controverso crítico de design, escreveu muitos artigos e um livro sobre a suástica e sobre a associação da letra gótica ao Terceiro Reich e ao Nazismo, dizendo que (apesar da sua utilização original) a suástica é “um símbolo para além da redenção”. No seu artigo “Designing Hate”², Heller afirmou que “qualquer coisa composta em Fraktur, mesmo as palavras e expressões mais inocuas, ganha um aspecto decididamente ominoso”. Isto pode ser verdade, mas colocamos a seguinte questão: Terá de ser sempre assim?

MN: Talvez esteja respondido acima. Suponho que para inverter ou “recuperar” as formas agora ominosas, os designers terão de utilizar tipos de letra gótica em aplicações “optimistas, positivas, agradáveis”. Isto parece difícil de imaginar e vai contra o processo através do qual os designers usam a forma. Não li esse artigo de Steven Heller em particular, mas creio que não há nada que esteja realmente para além da redenção, e suponho que isso influenciou o modo como desenho. Muitos desenhadores permitem que certas formas se tornem intocáveis e estabelecem fronteiras claras entre aquilo que faz parte da sua paleta e o que não faz. Por exemplo, conheço desenhadores que só usam tipos sem serifa e desenhadores que usam apenas meia dúzia de tipos sem serifa. Isto, para mim, é o mesmo que proibir alguém de usar cor-de-rosa ou azul, embora talvez seja idêntico a alguém dizer que só gosta de música R&B. Pessoalmente, gosto de pensar que sou bastante tolerante e que a minha paleta reflecte isso. Por isso, será necessário um grande número de designers tolerantes para redimir a letra gótica, e não me parece que isso aconteça em breve. A excepção que refuta a regra é a Austria, onde se podem ver muitas categorias de letra gótica utilizadas em todo o tipo de cenários, desde estações de bombeiros a farmácias, sem essas conotações. Reformule a questão de “sempre” para “em todo o lado” e a resposta será diferente.

3) O primeiro desenho digital a adoptar uma nova abordagem (ainda que baseada numa experimentação histórica de Albrecht Dürer) da letra gótica foi a Bastard de Barnbrook. Apesar de, com o seu nome irónico para o qual olhamos duas vezes, o tipo implicar uma certa crítica ao Nazismo (mas sobretudo, ao mutismo do “Neonazismo”), fê-lo recorrendo às suas próprias armas. Acha que isto pode ser visto como uma tentativa de recuperar o valor dos belos estilos de letra gótica num contexto contemporâneo?

MN: Não acho que a Bastard seja uma crítica ao Nazismo ou ao Neonazismo. O Jon, suponho, está interessado na letra gótica pelos mesmos motivos que eu, ou seja, o fascínio por um grupo de formas que tem um poder inegável, autoridade e um efeito que se sente profundamente. Como designers, todos nós utilizamos esta linguagem das formas; dependemos delas para orientar os utilizadores para as associações que queremos que eles estabeleçam. Não é de admirar que se diga tão pouco precisamente sobre esta linguagem da forma, já que os críticos de design e os jornalistas têm tanto medo do “gosto”.

Gosto e forma estão intimamente relacionados, é difícil falar de forma sem fazer juízos de valor; esta forma é mais bonita do que aquela. Actualmente está fora de moda falar de gosto, numa era de multiculturalismo e diversidade, como se o gosto fosse um inimigo e não um caminho. Não me consigo lembrar de nenhum crítico de design ou jornalista que consiga falar sobre a forma (e sobre o gosto) com a clareza e o discernimento com que Clement Greenberg o fez para o mundo da arte. Uma vez que me interessei muito por design automóvel, tinha esperança de descobrir outra linguagem para descrever a forma dentro desta indústria, mas constatei que esta era bastante mais óbvia e, suponho, menos precisa do que esperava (consistindo principalmente em volumes positivos e negativos). O facto de recusarmos ou acharmos difícil falar sobre a forma per se protege, de alguma forma, as aptidões do desenhador. É um pouco no género: se tivermos de dizer que algo é fixe, então não é.

4) Referindo-se à Ferox, disse que estava “ainda na pele de Oz Cooper” e isto pareceu particularmente significativo, uma vez que se tivéssemos de pensar num “sentimento de tipo” que contraste com a “agressividade” normalmente associado à letra gótica, o nosso pensamento iria certamente para as formas bondosas, divertidas, optimistas e “achocolatadas” da Cooper Black. O espírito de Oz Cooper foi um bom guia na sua recuperação da letra gótica através da concepção da Ferox?

MN: Bem, acabou de experimentar falar sobre a forma, e é aí que se revela como é difícil fazê-lo. A melhor maneira é muitas vezes referir as semelhanças com o trabalho de outros designers. Escrever sobre a forma está fora de moda há já demasiado tempo; temas como o contexto, o aspecto comercial, aspectos sociais e culturais começaram a obscurecer uma das aptidões fulcrais do desenhador, que eu acredito que continua a ser o gosto. No entanto, nunca dei início a um projecto com o intuito de criar algo de bom gosto. A minha abordagem a um projecto tem como intuito cultivar, alargar e refinar o meu gosto.

A Cooper Black foi uma influência para os terminais das letras, mas não em qualquer outro aspecto. O que teve mais influência sobre o desenho foi a tecnologia, a ferramenta – todas as curvas são construídas a partir de elipses, uma forma muito fácil de fazer no computador. Estava novamente a seguir o meu interesse pela síntese da forma histórica com a estética computacional.

5) Gostamos de ver a Ferox como um belo e corajoso passo em direcção à recuperação da letra gótica nos dias de hoje e esperamos ver mais designers a desenvolver interesse por esta forma. Infelizmente, a exploração e o estudo deste património rico e culturalmente importante podem ser facilmente rejeitados e denegridos por causa da cegueira nazi. Disse-nos que a Ferox não está a vender – é de lamentar. Sabemos que uma verdadeira experimentação raramente vende bem, mas muitas vezes prepara o terreno para trabalhos futuros. Voltando um passo atrás, o que é que nos pode dizer acerca da sua Sabbath Black lançada na Emigre?

MN: Gosto da letra gótica, e interesse-me pelo seu ritmo, a sua cor e sua dinâmica, mas não tenho a intenção de recuperá-la. Não me passaria pela cabeça usá-la numa identidade corporativa, ainda que ache que conseguiria apresentar argumentos que o justificassem. É uma forma de tipo que constitui uma novidade, assim como a maioria dos meus outros tipos anteriores eram novidade. A verdade é que adoro a novidade, e a maioria das pessoas também. Há algo de singularmente humano no facto de se gostar de coisas estranhas, únicas, pessoais e sentimentais. A razão pela qual a Ferox não tem vendido é o facto de eu não estar activamente a vendê-la. A proliferação de pequenas fundições a vender tipos de qualidade variada implica que os designers hoje em dia não tenham tempo para uma aprendizagem sobre tipografia e sobre os tipos existentes. Para que uma fundição tenha sucesso, tem de fazer muito marketing, e ainda não estou preparado para me envolver nisso. Espero lançar a Ferox através de uma grande fundição em breve.

A Sabbath Black é baseada no estêncil de letras “Old English” em plástico da Linex. Por isso, é apenas a acompanhante em letra gótica da Template Gothic. Nunca tencionei lançá-la, mas a Anne Burdick viu-a e pediu-me uma versão beta para usar num número da Emigre em que era editora convidada. Foi assim que o Rudy e a Zuzana a viram, e foi assim que entrou na biblioteca da Emigre.

6) Outro tipo muito interessante e desmistificador baseado na letra gótica é a fantástica Auferstehung, desenhada por Joannes Plass da Mutabor e lançado na biblioteca da Linotype. A Auferstehung (que significa “ressurreição” em alemão) é baseada em parte no primeiro tipo de todos os tempos, o tipo da Bíblia de 42 linhas de Gutenberg acima mencionada. Abrange toda a histórica tipográfica. O que é que pensa disso?

MN: Gostava de a usar um dia, mas não tenho a certeza para quê. Gostava de a ver gravada nas vigas de madeira de um pub neo-medieval, exibindo um slogan a apelar ao consumo de cerveja de microcervejaria.

7) Esperamos que aumente as vendas dos seus magníficos tipos. Pela nossa parte, apoiaremos sempre o seu trabalho! Obrigada pela entrevista, Miles.

MN: É fantástico falar com alguém tão interessado.

1. Claudio Puccinini é um designer gráfico com desenhos de tipos disponíveis em Emigre e Psy-Ops.
2. do *AI&A Journal* 12, n.º 2 de 1994. O artigo foi também reimpresso no excelente livro *Texts on Type* editado por Heller e Philip B. Meggs e publicado pela Allworth Press em 2001.
©2008 Miles Newlyn. Todos os direitos reservados.

Ferox™, but not bad to the bone_v1.2

Demystifying the blackletter negative identity, from Bastard to Ferox.

An interview by Caludio Puccinini¹ with Miles Newlyn.

We've been always fascinated by the work of Miles Newlyn and there's a thing that sets his work apart from the efforts of any other contemporary type designer, with perhaps the notable exception of Jonathan Barnbrook. Although many designers flirted once or twice with the blackletter style (we're not talking revivals, here) the latter has been a constant presence in Newlyn's research, revealing an authentic interest and fondness, not to mention a knowledge of the genre far deeper than we find in most of today's designers.

The fantastic exhibition and publication "Blackletter: Type and National Identity", conceived and developed between 1997 and 1998 by Paul Shaw and Peter Bain, has finally provided us a historically informed and unbiased evaluation of the many categories of the blackletter, a style that – we must not forget – was the first to be mechanized for printing in Joannes Gutenberg's 42-line bible.

1) The desire of talking with you about the blackletter and of your recent Ferox typeface in particular, fostered from a statement you made in your x-and-y web-pages we find really objective. You wrote, "For many of us, the blackletter type style has become synonymous either with evil by historical association, and second generation consumer design; sections of the music industry for example, or with quaintness of the Christmas card type. Clearly a typeface can't possess any political or moral attribute by itself, it is in context that these perceptions arise, and so the associations we make with letter forms are flexible, changing with time and society". Do you think, despite its lack of commercial success, there's still hope for the updating and reprise of the blackletter?

Miles Newlyn: Blackletter was indeed captured by the pirates of darkness, and I very much doubt that we'll ever see it on the side of light again. It tried to take it out of the shadows with Ferox, but because of black letter's continuing usage precisely for its negative associations, it will continually accumulate dark vibes. Black letter is a repository for evil associations, in much the same way that society vilifies many things, Afghanistan for example. Perhaps (and I hope not) the west will begin the same process with Kufic and other styles of the Arabic alphabet. It *is* possible.

2) Steven Heller, the famous and controversial design critic, has written many articles and a book on the swastika and the blackletter's association with the Third Reich and Nazism, saying that (despite his original use) the swastika is "a symbol beyond redemption". In his article "Designing Hate"², Heller stated that "anything set in Fraktur, even the most harmless words and phrases, takes on an decidedly ominous look". This may be true, but we ask: must it be this way forever?

MN: Perhaps answered above, I suppose that to reverse or 'reprise' the now-ominous forms, designers will have to use blackletter typefaces in 'upbeat, positive, friendly' applications. This seems difficult to imagine, and goes against the process by which designers use form. I haven't read that particular Steven Heller article, but I don't think anything is really beyond redemption, and that I suppose has influenced how I design.

Many designers allow certain forms to become untouchable, and draw clear lines between what is part of their palette and what is not. For example, I know designers who will only use sans-serif faces, and designers that will only use a handful of sans-serif faces. This is the same to me as disallowing oneself to use pink or blue, though it maybe the same as someone saying they only like R&B music. Personally I like to think that I'm fairly broad-minded and my palette reflects that.

Therefore, it will take a very large number of broad-minded designers to redeem blackletter, and I don't see that happening soon. The exception that disproves the rule is Austria, where one can see many categories of blackletter used on everything from fire stations to chemists without such associations. Re-phrase the question from 'forever?' to 'everywhere?' and the answer will be different.

3) The first digital design taking a fresh approach (albeit based on a historical Albrecht Dürer experimentation) to the blackletter, was Barnbrook's Bastard. Although, with its double-take ironic name, the typeface implied some kind of critique of Nazism (but mostly 'neo-Nazism' dumbness), it did so using its own weapons. Do you think this may be seen as an attempt to recover the value of the beautiful black letter styles in a contemporary setting?

MN: I don't think that Bastard is a criticism of Nazism or neo-Nazism. Jon, I expect, is interested in blackletter for the same reasons as I am, and that's a fascination with a group of forms that have undeniable power, authority, and heartfelt effect. As designers, we all utilize this language of forms; we depend on it to be able to guide users to the associations we want them to make. It's not surprising that so little is said specifically about this language of form, since design critics and journalists are so scared of 'taste'. Taste and form are very closely related, it's difficult to talk about form without making value judgments; this shape is more beautiful than that shape. It is presently unfashionable to talk about taste in an era of multi-culturalism and diversity, as if taste were their enemy and not their doorway. I can't think of any design critic or journalist that can talk about form (and taste for that matter) with the clarity and judgment that Clement Greenberg did for the art world. Since I am very interested in car design, I'd hoped to discover another language to describe form within this industry, but I found it to be a lot more obvious, and I suppose less precise than I'd hoped (consisting mainly of positive and negative volumes). The fact that we decline or find it difficult to talk about form per se protects the designer's skills in some way. It's a bit like if you have to say something is cool, then it's not.

4) Speaking of Ferox you said that you were “still in Oz Cooper shoes” and this sounded particularly significant, since if we have to think of a ‘type feeling’ contrasting with the ‘hard-edged-ness’ usually associated with blackletter, our mind would surely go to the good-hearted, funny, optimistical and ‘chocolaty’ forms of Cooper Black. Has Oz Cooper’s spirit been a good guide in your reprisal of the blackletter through the design of Ferox?

MN: Well, you had a go at talking about form there, and it shows how difficult it is. The best way is often to quote similarities with other designers work. Writing about form has been out of fashion now for too long; issues like context, business, social and cultural aspects have begun to obscure the designer’s skills core skills, which I believe is still taste. However, I’ve never started out on a project with the intention to create something tasteful. I approach a project with the intention of growing, broadening, and refining my taste.

Cooper Black was an influence on the terminals of the letters, though not in any other aspects. The major influence on the design was technology, the tool – all the curves are constructed from ellipses, a very easy shape to make on the computer. I was again pursuing my interest in the synthesis of historical form and computer aesthetics.

5) We like to see Ferox as a beautiful and courageous step towards the reprise of blackletter today and hope to see more designers acquiring interest in the form. Sadly, the exploration and study of this rich and culturally important patrimony could be easily dismissed and denigrated because of nazist blindness. You told us Ferox isn’t selling – that’s unfortunate. We know that true experimentation rarely sells well, but often prepares a path for works to come. Making a step back, what can you tell us about your Emigre release Sabbath Black?

MN: I like blackletter, and I’m interested in its rhythm, colour and dynamics, but it’s not my intention to reprise it. I wouldn’t dream of using it on a corporate identity, even though I think I could make the case for it. It’s a novelty type form, as most of my other earlier typefaces were novelty fonts. The thing is I love novelty, and so do most people. There’s something uniquely human about liking odd, unique, personal, sentimental things.

The reason why Ferox hasn’t sold is that I’m not actively selling it. The proliferation of small foundries selling typefaces of varying quality has meant that designers today just don’t have the time to learn about typography and the typefaces available. For a foundry to be successful it has to do a lot of marketing, and I’m not prepared to get involved with that yet. I hope to release Ferox through a large foundry soon. Sabbath Black is based on the “Old English” plastic lettering stencil by Linex. So it’s really just the blackletter companion to Template Gothic. I never intended to release it but Anne Burdick saw it and asked me for a beta version to use in an issue of Emigre that she was guest editing. That’s how Rudy and Zuzana got to see it, and that’s how it got into the Emigre library.

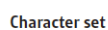
6) Another very interesting and demystifying typeface based on the blackletter is the great Auferstehung, designed by Mutabor's Joannes Plass and released within the Linotype library. Auferstehung (which means "resurrection" in German) is based partly on the very first typeface of all time, Gutenberg's aforementioned 42-line Bible type. It spans all over typographic history. What do you think about it?

MN: I would like to use it sometime, but I'm not sure what for, I'd love to see it carved in to the wooden beams of a neo-medieval pub, spelling out a slogan about how good it is to drink microbrewery beer.

7) We wish you to sell more of your great typefaces. On our part, we will always sustain your work! Thank you for the talk, Miles.

MN: It's great to talk with someone so interested.

1. Claudio Puccinini is a graphic designer with type designs available from Emigre and Psy-Ops.
2. from the AIGA Journal 12, no.2, 1994. The article has been also reprinted in the excellent book "Texts on Type" edited by Heller and Philip B. Meggs and published by Allworth Press, 2001
©2008 Miles Newlyn. All rights reserved.

[illegible]

LOWERCASE 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 à á â ã ä å æ ç è é ê ì í î ï ð ñ ò
ó ô õ ö ø ù ú û ü ý ÿ ž þ

LIGATURES

FIGURES, CURRENCY & RELATED

MATHEMATICAL # ~ - + < > ^ p ° % %%

[illegible]

ACCENTS

NEWLYN

www.newlyn.com © 2008 Miles Newlyn. All rights reserved. 3



Ferox

242/24p **When on board the Beagle, as naturalist, I was much struck with certain facts in the distribution of the inhabitants of South America, and in the geological**

142/24p **When the first tendency was once displayed, methodical selection and the inherited effects of compulsory training in each successive generation would soon complete the work; and unconscious selection is still at work, as each man tries to procure, without intending to improve the breed, dogs which will stand and hunt best. On the other hand,**

142/24p **When on board the Beagle, as naturalist, I was much struck with certain facts in the distribution of the inhabitants of South America, and in the geological relations of the present to the past inhabitants of that continent. These facts are mostly such as throw some light on the origin of species—that mystery of my life, as it has been called by one of our greatest philosophers. As many more individuals of each species are born than can possibly survive; and as, consequently, there is a frequently recurring struggle for existence, it follows that any being, if it vary however slightly in any manner profitable to itself, under the complex and crowded conditions of life, will have a better chance of surviving, and thus be naturally selected. From the strong principle of selection**

From the original version, alternate layout

Sing of Hellfire & Merriment in London this Yule Vacation.

NEWLYN

www.newlyn.com © 2008. All rights reserved.

4

Ferox

242/24p **Als ich an Bord des königlichen Schiffs Beagle als Naturforscher Südamerika erreichte, ward ich überrascht von der Wahrnehmung gewisser Thatsachen in der Vertheilung der Bewohner und in den geologischen Verhältnissen zwischen der jetzigen und der früheren Bevölkerung dieses Welttheils. Diese Thatsachen schienen mir einiges**

142/24p **Cuando estaba como naturalista a bordo del Beagle, buque de la marina real, me impresionaron mucho ciertos hechos que se presentan en la distribución geográfica de los seres orgánicos que viven en América del Sur y en las relaciones geológicas entre los habitantes actuales y los pasados de aquel continente. Estos hechos, como se verá en los**

142/24p **Les rapports géologiques qui existent entre la faune actuelle et la faune éteinte de l'Amérique méridionale, ainsi que certains faits relatifs à la distribution des êtres organiques qui peuplent ce continent, m'ont profondément frappé lors mon voyage à bord du navire le Beagle, en qualité de naturaliste. Ces faits, comme on le verra dans les**

142/24p **Io mi trovavo a bordo del vascello di S.M. Britannica The Beagle nella qualità di naturalista, e ho notato con sorpresa alcuni fatti nella distribuzione degli esseri organici che popolano l'America meridionale e dei rapporti geologici esistenti fra gli abitanti passati ed attuali di questo continente. Come potrà vedersi ne gli ultimi capitoli**

142/24p **Enn katsomme ja loostamme kaseita ja eläinten lajeja ja alalajeja yhä lisää, ensimmäinen silmään pistävä asia on, että ne yleisesti ottaen eroavat toisistaan huomattavasti enemmän kuin kuin minäkään luonnevaiset eläinryhmät. Yhteisessä jalostetujen eläin- ja kasvilajien monimuutisuutta, joka on vaihdellut aikojen kulu-**

NEWLYN

www.newlyn.com © 2008. All rights reserved.

5



On the development of Herb

Reflection on Practice
submitted by Tim Ahrens

MA Typeface Design
University of Reading
July 2007

1. THE CHALLENGE: DESIGNING A BROKEN SCRIPT TODAY

- 1.1 Arguments about fraktur in the past
- 1.2 Use and perception of blackletter today
- 1.3 Approaching a new design

2. HISTORICAL SOURCES AND MODELS

- 2.1 Cursive broken scripts as inspiration
- 2.2 Specific models
- 2.3 Interpolations

3. TOWARDS A TYPEFACE

- 3.1 Issues of the redesign
- 3.2 Qualities of the contour
- 3.3 Horizontal movement, angles
- 3.4 Italic
- 3.5 Calligraphy
- 3.6 Uppercase
- 3.7 Weights
- 3.8 Secondary glyphs
- 3.9 Exploring alternatives and setting parameters

4. ASSESSMENT

- 4.1 Compared to the sources
- 4.2 In respect to the brief

Acknowledgments

References

1. THE CHALLENGE: DESIGNING A BROKEN SCRIPT TODAY

1.1 Arguments about *fraktur* in the past

The history of the role of broken script typefaces, commonly called *blackletter* or *fraktur*, is very complex.^{1,2,3} In the context of this essay it may suffice to underline the following points.

Fraktur has always caused controversial and passionate discussions. In Germany, people discussed for centuries whether to use the Latin script or blackletter. The *fraktur* controversy, or *Frakturstreit*, concerned not only typographers. Goethe remarked “that the well-educated part of the readership in fact tends to prefer the Latin script” while his mother asked him to “stay German, also in the letters” and posed the question: “Should only high-ranked people be enlightened?”⁴ A publisher remarked that “...even English and French told me they preferred to read German texts written in German letters.”⁵ Otto von Bismarck, German chancellor 1871–1890, categorically refused to read any German texts set in Latin type.



1. Zyklon B toxic gas as it was used in the concentration camps, labelled in Futura⁷



2. National Socialist election posters, both from 1932. One uses blackletter⁸ while the other one uses Latin letters.⁹

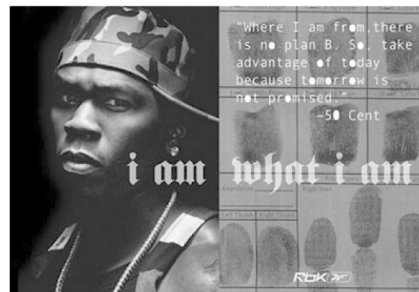
1.2 Use and perception of blackletter today

Today, even though *fraktur* is hardly considered an alternative to Latin type for longer texts, the arguments are by no means settled. The discussion now focuses on the connotations and the perception of blackletter as a violent, intolerant “Nazi-Type” (Fig. 3) and whether this is historically justified or not⁵. This common perception is mainly based on the fact that many National Socialists preferred *fraktur* as a typically German “people’s type” and in fact used it for propaganda material (Fig. 2). However, it must not be forgotten that Hitler personally preferred the Latin types and effectively had blackletter prohibited in 1941⁶. It is also not widely known that not only nationalist but also communist newspapers used *fraktur* while Futura – often associated with the liberal-minded Bauhaus – was also used as labelling on the gas cartridges used in the concentration camps (Fig. 1).

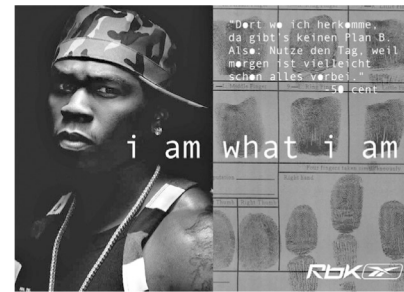


3. “Xenophobia must end!”, campaign by the Social Democratic Party, Germany: a design that relies on the Nazi connotations of blackletter.¹⁰

Discussions on the internet show that much emotion comes into play when people see *fraktur*¹¹. Since these emotions, whether justified or not, are often negative, centuries of scribal and typographic culture have become virtually useless. The use is reduced to “a niche in beer advertising, gastronomy, newspaper mastheads, and any other area suggesting conservative or traditional values.”¹² Today, blackletter can also be found in subcultures where a certain element of aggression is immanent. “Heavy Metal, Gothic und Hip Hop artists appreciate the provocative potential.”⁴ In a worldwide advertisement campaign by Reebok (Fig. 4) it grants the required *street credibility* – only in Germany it has been replaced with a neutral font (Fig. 5).⁴



4. Reebok ad featuring rapper 50cent¹³



5. For the version used in Germany, the blackletter has been replaced with a neutral font.¹⁴

1.3 Approaching a new design

Today many graphic designers are not aiming at the modernist ideal of a clean, abstract look anymore. Especially sans serifs often lack the “human touch” and appear as too abstract and simple for some purposes¹⁵. As Rudolf Koch illustrated, roman type appears as timeless, noble and sophisticated. *Fraktur*, on the other hand, has different qualities: it is displayed as unpretentious, humane and “cosy” (Fig 6).



6. The roman type and The *fraktur* type

Silhouettes by Rudolf Koch cut in 1918, that depict how the two styles were perceived at the time.¹⁶

Gemacht im kleins buchle
 Das sy bey dem gedentet
 Das was der summer genant
 Ge dunn das sein von gne
 Da wart son ein quintine
 Die selb wilst was mir so
 Das iog es da milt volpt
 mit dem fleisse als iog g
 Die wil son aber was g
 Das ist hin and her bettli
 vil piz dunn us milt r
 jens laufe vor die renner
 wer jens les der merke d
 Das die man rennen genon

7. From Hugo von Trimberg's
Der Renner, 1430¹⁸

dicellu qui est prer
 Et apres ce se tetrav
 es au milieu de la pla
 ce au souverain/ et d
 ist precedent eulx te
 yront offrir chm
 eur que bon leur fai
 urneront jusques au
 Reuerence faicte con
 h chm prendra son l

8. *Civilité* from the *Statutenbuch*
 vom goldenen Vlies, written in
 Bruges 1519/20

pt jrer teilung / deszyle
 .Auff das selbig wil i
 posita mit jren gezierde
 ketst von der setzung d
 ingen/ und von gesim
 it Figuren und jrer te
 ein jedes nach seiner g

9. From *Ein kunstrych Buch*
 by Hans Blum, 1567¹⁹

Reading a text set in fraktur for half an hour, the reader does not only find that it becomes very legible but also feels a bit uncomfortable when switching back to roman. The Latin letters feel cold, emotionless and rational in a negative sense, and also too linear and somewhat too thin, like a skeleton with not enough articulated flesh on it. We also prefer a human, un-neutral TV or radio presenter to a neutral robotic voice.

The brief for Herb was to develop a typeface that has the positive properties of blackletter but does not evoke the same negative connotations – a type that has the complex, cosy, human character of fraktur without looking conservative, aggressive or intolerant.

Introducing qualities of blackletter into roman typefaces has become popular in recent years. The sources of inspiration range from rotunda to textura and fraktur.¹⁷ In order to achieve a unique style further kind of blackletter were considered as a source for Herb.

2. HISTORICAL SOURCES AND MODELS

2.1 Cursive broken scripts as inspiration

One class of broken script that has never been implemented as printing fonts is the gothic cursive. Since fraktur type hardly ever has an “italic” companion like roman types few people even know that cursive blackletter exists. The only type of cursive broken script that has gained a certain awareness level is *civilité*, which was a popular printing type in the 16th century, especially in the Netherlands. Further examples of cursive broken script can be found in German medieval and renaissance manuscripts and prints (Fig. 7–11). These letter shapes look very “unseen” and original but on the other hand not unconventional and made-up, maybe because it can be felt that they must have developed over centuries. These properties are what a new typeface should have, and the dynamic of these ancient writings appears anything but old-fashioned.

er die spm und die vte
 rechten hat genomen und c
 das die emfeltigen die mer
 Vleor darumb das die gel
 us den rechtbuchern hab ge
 r der mochte es nach der au
 ber sie heit oder sind vmd
 der dieselben aufzergug na
 n machten gelesen so wurd
 er zuwen oder drei buchstal

10. Bohemian-Franconian Bastarda
 from *Belial* by Jacobus de Teramo,
 15th century²⁰

uat necessitat sed pietat
 nemo qnabat oia vba q
 m popi gesta et vba mem
 p oia vba dudent q i cor
 m quareposito erat legi
 apnogo attedebat ad vba
 edaret/2 illa attedio cat
 sione filij sui remasit m t
 i q erat edorta p spm scij
 vacois vniusa ut dicit no
 apia quo ad intellam et e

11. Gothic book cursive, handwrit-
 ten sermon, Cologne or Lower Rhine,
 around 1440¹⁸

Although the brief specified the envisaged typeface in a more abstract way, recreating the look and the qualities of these handwritten documents became an important aim in designing Herb.

2.2 Specific models

If one has specific models for a type design the easiest thing to do is to digitise them. For the initial version of Herb two handwritten samples and two printed ones served as models. The first one is a text written by the German writing master Johann Neudörffer (Fig. 12). It can be categorised as *kurrent*, a typically German style of handwriting. The second handwritten sample is from a writing book by Wolfgang Fugger (Fig. 13). Also a *kurrent*, this particular version is the “arched” style as opposed to the “common” *kurrent* of the Neudörffer sample. The third source is the *fraktur cursive* printed by Hans Kilian in 1557 (Fig. 14) – a very rare example of its kind. It is similar to the chancery script of the time²⁰. Although some shapes show its relationship to *fraktur* it does not trigger the same – often negative – emotions mentioned above. The fourth model for Herb is a *civilité* from a form printed by Christoph Plantin around 1584 using Granjon’s *Bastarde* (Fig. 15).

ie Buchstaben in ihrer ordnung so mannigfaltig
über, vund der grund, oder vrsprung ire zung, v
tendert vnd abwerffelt. Laß ich begnemen,
ander ziehen lerne, dann es voegt ein ver dri
Damit du aber bald, vnd ganz leichtlich
nd arteniger formirung begreifst, wil ich das
Wie dann dieselben in ordnung volgen.

12. From *Anweysung einer gemeinen Handschrift* by Johann Neudörffer, etching, 1538. original scale.²¹

offenlich vund wolbedachtlich, i
n noch betrieglichheit hindergan
ren, willig vund offenbarlich, ein
vunderrüflichen, Immerwährend
vnd weltlichen gerichten vund e
anderen Löblichen verwonngheiten t
iristen khauffe, Dem Edeln vn

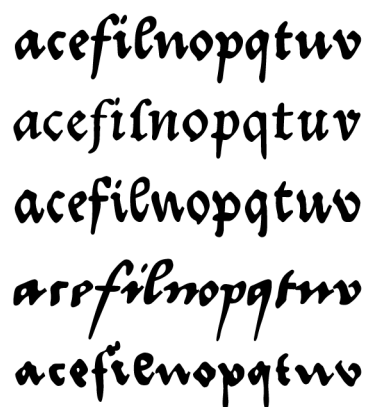
13. From Wolfgang Fugger’s writing book, Nuremberg, 1553. woodcut, slightly enlarged²⁰

Etlich die alten Begrebnussen verze
sic zuerfahren / ob was theurs von dise
omb: Etlich bringen beschriben / wau
natur / oder künstlicher erbauung v
in Jeder verzeichnet das / zudem Er v
er aber das / welches erzehlung er zum
zußorn acht. Von ainem solchen e

14. *Fraktur cursive* from the chronicle of Venice, printed by Hans Kilian in 1557 in Neuburg/Donau. slightly enlarged.²⁰

ntanus nostre Chappelain domestique,
té par nous enuoyé en noz pays de par de
commune de la sainte Eglise Catholique
ainctes lettres) bien & deuement imprim
ainctes Bibles Catholiques, és trois l
paraphrase Chaldaicque ancienne, & l
la copie des Bibles iadis imprimees e
ustant les Grammaires, Dictionaire

15. From the “*Biblia Polyglotta*” by Christoph Plantin, print, 1569-1573. original scale.



16. The first interpolation and the individual digitisations of Plantin, Kilian, Fugger and Neudörffer (from top to bottom)

2.3 Interpolations

Since the aim was to develop not four old types but a single new typeface that ideally combines the character of all the models, merging them with the help of interpolation lent itself to be a first experiment. Although the letters are very different in appearance, their basic structure is similar enough to allow the assembly of a Multiple Master font, in which all four masters use exactly the same structure of nodes and curves. If the four sources are mixed in equal shares the result is very interesting (Fig. 16). Although each of the digitisations looks rather irregular the interpolation is fairly regular without any further redesign, especially on the paragraph level. Also, the appearance is less “historical” than any of the individual “ingredients”.

The four masters were kept separate until version 3.5 as interpolation has a further advantage. As Frutiger has demonstrated,²² blending different images can remove oddities of the individual sources and create a beautiful average. Faces of ugly or sinister looking criminals, when overlaid, turn into a synthetic face that looks nice and friendly.

3. TOWARDS A TYPEFACE

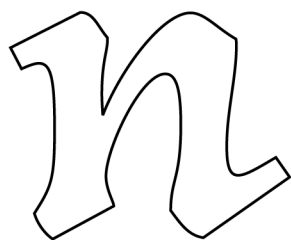
3.1 Issues of the redesign

Not all characters were generated on the basis of the scans. However, the digitised letters a c e f g i j l n o p q t u v provided enough information to complete the alphabet and did not leave much freedom for the design of the missing letters.

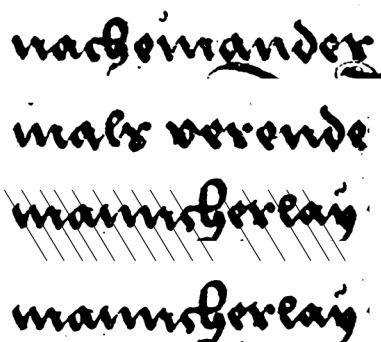
After the digitisation of the sources the further development of the lowercase was mostly a matter of processing the letters rather than working out new shapes. Since the desired appearance was already found as well as the corresponding shapes, any move would likely be in the wrong direction. Although every design step seemed to achieve improvement under a certain isolated aspect, constantly comparing the latest version of Herb to the earliest interpolation of version 1.1 showed that the design was not necessarily on a way to a convincing solution. Slowly it became clear that redesigning a system not fully understood by the designer is a difficult venture. Looking back, the design of Herb was much more of an experiment than expected in the beginning. The outcome is insight more than useful or beautiful fonts.

3.2 Qualities of the contour

Although some of the models were handwritten the intention was not to develop a script typeface. “A script does not become a fount by the facsimile rendering of each letter from photograph into moveable type.”²³ Instead, by processing the shapes over and over, they were aimed to be deprived of their handwritten character as far as possible, resulting in a design that has



17. The n from Herb regular



18. Zigzag system of the kurrent

a handwritten basic structure but clean, drawn details. This approach can be considered as the complementary opposite of typefaces such as Palatino, which adds calligraphic details and characteristics to a basic structure that is typical for printed letters.

When turning scanned samples into digital fonts the designer has to make decisions as to how much and in which way the character shapes are cleaned up or even geometrised. The initial contours – made with rounded corners and a great number of control points – that most closely resemble the scans slowly got simplified in the course of the design process. Since the aim remained a complex font rich in detail it was important not to smooth out the fraktur-like aspects of the letter shapes. Several options were tried regarding stroke terminals (v 3.1), the question whether instrokes and outstrokes should be straight or curved (v 6.8), and whether inside and outside corners should be pointed or rounded. The final result is shown in figure 17: The terminals and the outside of the instrokes and outstrokes were straightened, pronouncing their serif-like role and suppressing the handwritten and digitised character of the font. The outside corners constitute a vital part of the style of Herb and its heritage of broken script. However, all inside corners, including the joints of the serifs, remain rounded, which supports the sensual, un-rational appearance and the sculptural qualities as opposed to the model of strokes with a certain thickness.

3.3 Horizontal movement and angles

The perceived italic angle of a font is typically that of the downstrokes. Even though upstrokes lean to the right this has no effect on the overall perception of the letters as upright, leaning forward or backward. The common kurrent is an exception to this logic: Since many letters are connected and written in a single draw the instrokes and outstrokes together with the main strokes of letters such as a i m n r u form a regular zigzag line that, although the main strokes lean backwards, appears as upright. The strictly vertical extenders in f k p q and long s as well as the upright appearance of b c e v support this notion (Fig. 18).

Almost all strokes the writing is composed of are either at the angle of the upstrokes or the downstrokes; verticals are restricted to extenders and horizontals do not exist at all. This leads to width proportions that differ from the current notion of what is normal, which is influenced by the proportions of the humanist minuscule and cursive. Resulting from the strict system of diagonals the e, and to a lesser extent the b and c, become very narrow from today's point of view. On the other hand, m n u are very wide. This can be seen best in the Neudörffer sample but the influence of this logic is also present in the other sources to some extent.

This system of directions is quite different from what we are used to but it appears as consistent and natural. The visual consistency of the shared stroke directions is so strong that it overrides other aspects that could be considered inconsistent. As the interpolation showed, the overall

impression is not irregular or random, even when mixed with other fonts. Although it does not look dogmatic or derived from a strict system, it does not appear as unconventional since one can feel that it is based on historical shapes developed over centuries.

However, designing a typeface for contemporary use that is based on models that employ these principles and moving on the design proved to be very difficult. This issue was dealt with in two different ways: for the italic, the strategy was to attempt to stick to the system while the regular was moved further away from the originals and regularised according to Latin design principles.

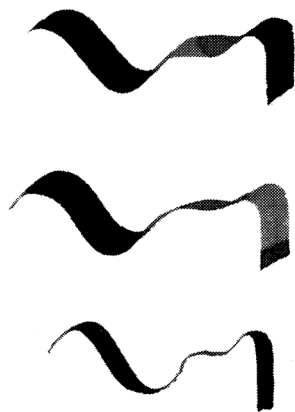
3.4 *Italic*

The general practice to design a roman first and then a complementary italic, or possibly the other way round or in parallel, was not feasible for Herb since the one design developed in the beginning was already somewhere between roman and italic – an upright cursive. In order to get two different versions it was necessary to split up the design into a more formalised version and a more pronouncedly cursive one as companion (v 4.3 onwards). As early experiments showed, simply distinguishing the two versions through different angles would not be a satisfying solution – it would be perceived as artificial. Instead of changing the angle of the main strokes, adjusting the angles of the secondary elements such as instrokes and the outstrokes proved to provide the necessary distinction. Making the italic narrower is another common technique employed for Herb, but only to a small extent since the italic did not lend itself to condensing.

Changing the secondary stroke angles and formalising the regular inevitably moved it away from the gothic cursive. Without intention, Herb has become fairly similar to the humanist minuscule – the handwritten Latin counterpart of the time. The next logical step of making the regular less cursive seemed to be the introduction of additional serifs to the main stems (Fig. 19). However, this made the typeface look complicated, old-fashioned and slow, rather than complex and dynamic as it was the aim and so this idea was abandoned.

anudim anudim

19. Herb 8.0 and experiment with additional feet.



20.
translation – the classic stroke
rotation – the mannerist stroke
expansion – the romantic
(or classicist) stroke
from top to bottom,
by Gerrit Noordzij²⁵

3.5 Calligraphy

In order to develop a better feeling for the shapes initially not drawn by the designer calligraphic exercises proved to be very helpful. Particularly the ductus – the development of the thickness along the strokes that make up a letter – can be experimented with without being afraid of drawing an illogical or unrealistic shape, since anything a real pen nib produces is automatically real. In order to avoid a look that is reminiscent of the gothic textura it turned out to be particularly useful to move away from the principle of shifting the pen at a constant angle, referred to as “translation” by Gerrit Noordzij²⁴ (Fig. 20). The strokes can change their weight more freely and not strictly depending on the direction of the stroke by rotating the pen or by using a nib that allows “expansion” by varying the stroke weight depending on the pressure applied. A fourth technique, not covered by Noordzij’s model, was discovered by analysing the calligraphy of Arthur Baker (Fig. 21). Trying to imitate his work (Fig. 22) shows that his letter forms can only be created by lifting one side of the nib, which makes the stroke thinner and allows virtually any weight distribution without looking unnatural (v 8.2 italic). This makes the letters look fully controlled but “disobedient” – an effective means against totalitarian connotations.



21. calligraphy by Arthur Baker²⁶



22. calligraphic exercise
by the author

3.6 Uppercase

The development of the capital letters was much more straightforward than that of the lowercase and took only a small fraction of the whole design process of Herb. The uppercase was designed from scratch although it was also inspired by historical models, yet much older ones than for the minuscules. It was obvious that in order to match the lowercase, which is characterised by the absence of horizontals, the typical model of seriffed roman capitals with mostly horizontal serifs would not be a good solution. An option with instrokes and outstrokes only to one side like in the lowercase was tried but these asymmetric serifs made the letters appear to fall to the left. Slanting them slightly to the right in order to compensate for this, like it is done in Evert Bloemsma’s *Avance*, leads to capitals that are an interesting design of their own but look rather inconsistent in mixed-case setting.



OVIA
QVARTIA
VIX ANN IX

23. Funerary stele, Rome, 2nd century AD²⁹ compared to Herb extralight small caps

MARTIS
DISMANIB
VJENTI
FONTEMA
INTERLO

24. Tracings of Roman inscriptions²⁷

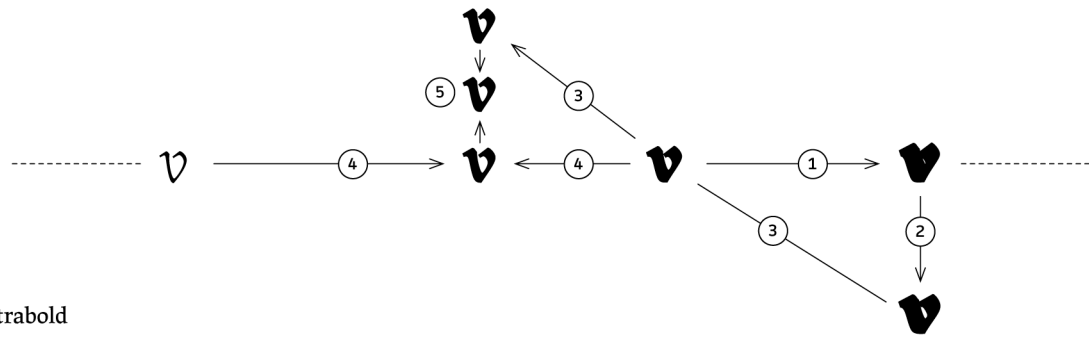
The initial inspiration for the capitals came from an inscription on a funerary stele in Rome (Fig. 23). It shows not only sloped outstrokes but also some rising serifs. Further research revealed that the serif treatment in ancient Rome varied much more than suggested by the roman capitals available in today's fonts. Hübner's²⁷ and Catich's²⁸ books show a great variety of roman inscriptions that served as inspiration for the uppercase (Fig. 24).

3.7 Weights

In order to obtain a basis for a bold version, MM was used again. With the help of a macro program an extra light version of the font was generated automatically, by moving opposite nodes and control points very close to each other. This creates a monolinear, extremely thin font. Extrapolating beyond the existing semibold generated an extrabold version which, after cleaning up, can be combined with the semibold to extrapolate an extralight version again. After repeating this process a few times the font was split up into a light and a bold master which, when interpolated, gave almost exactly the original semibold – the design was effectively not changed.

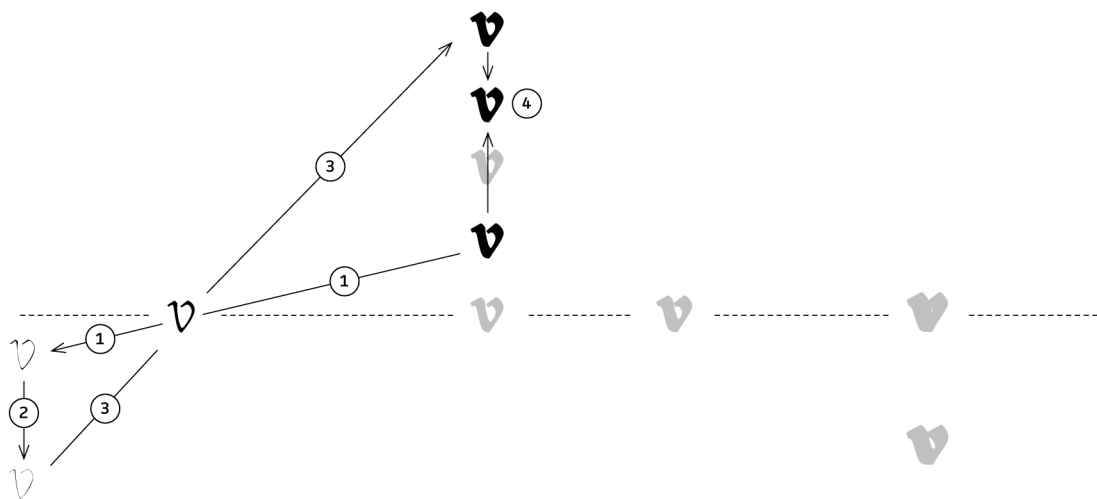
On the basis of a light and a bold master, interpolation can be used to generate the regular weight without any design effort. However, since the result of a pure interpolation was not fully satisfying a third, "true regular" master was introduced. A new MM experiment explored in how far extrapolation can be used as a design tool. The basic idea is that, while lighter weights are relatively simple in that they are made of strokes that follow a certain system of weight distribution, the bolder the letters get the more compensations come into play. Since MM is a very universal system, it is not necessary to specify what these modifications are. However, it is worth mentioning that among other tweaks, bolder weights typically have a higher stroke contrast, certain letters such as B a s are lightened, some small counters opened up and stem joints modified. These compensations get introduced into an interpolated true regular weight too much – that is why an additional regular version is necessary.

As a first step, an extrabold weight was extrapolated from the existing light and bold masters (Fig. 25). As expected, this version showed the typical deficiencies that needed to be compensated manually as described above. Then an instance that had the desired weight of the new true regular to be created was extrapolated and, as the modifications to the extrabold got introduced in reverse, the obtained version was “truer” than a pure interpolation. However, since this effect was too strong it was blended with the latter to an extent individually chosen for each letter.



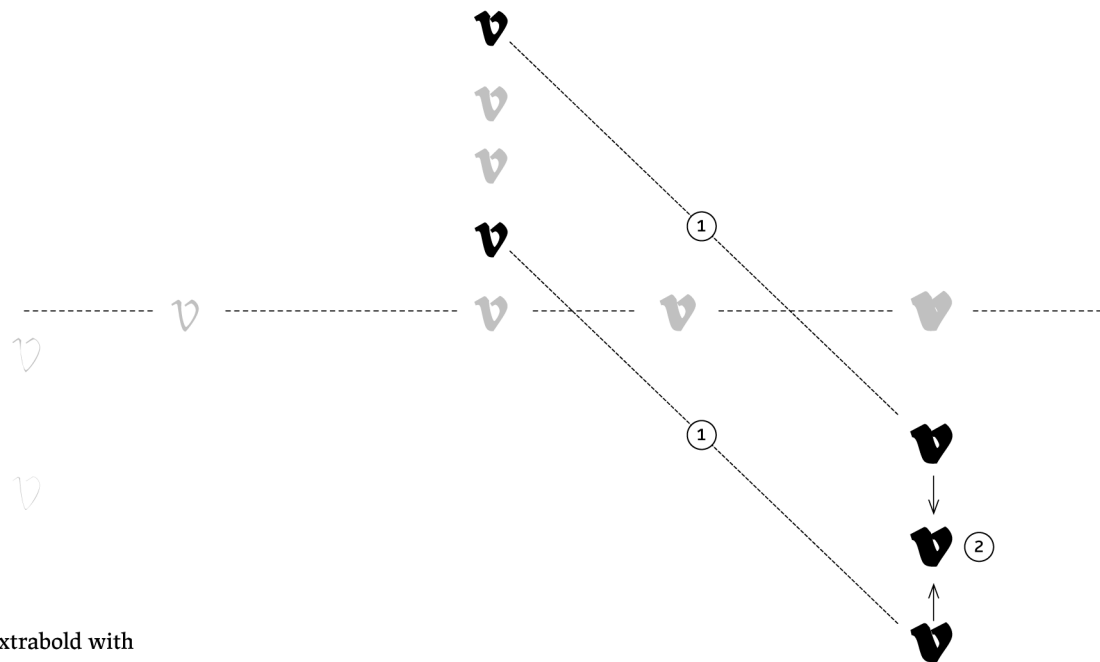
25. Development of an extrabold and true regular

A very similar process was performed on the light side of the axis (Fig. 26). First, an extralight extrapolation was generated and cleaned. Then another extrapolated regular was generated, which shows exactly the same ductus as the light, only at four times the weight. Again, this version was selectively blended with the current version of the regular.



26. Development of a true regular via an extralight

Using vector addition, the difference between true and interpolated regular was finally applied to the extrabold to a certain degree in such a way that the compensations – mostly the stroke contrast – were increased in the extrabold, which further reduced some problems that naturally occur in extremely heavy weights (Fig. 27).



27. Modification of the extrabold with the help of vector addition

The final set of six weights was chosen in such a way that the perceived distance between the instances is equal over the range of weights. In lighter weights, a geometrical sequence is an appropriate solution. However, as the letters get bolder, the “line thickness” aspect gets less important in favour of the “percentage of black vs. white” aspect. The weight of a font should not be considered a number between 0 and infinity, but between 0 and 1 (or 100%, the hypothetical – never reached – point where counter size and white space become 0 and the black becomes 100%).

3.8 Secondary glyphs

Many glyphs in a font constitute reduced versions of others. Because the weight can be controlled with the help of MM it is possible to generate them automatically without manual design. Since the effect of size reduction can also be applied in horizontal direction only, the tabular versions of numerals and currency symbols can be generated automatically as well. A special formula implemented in a set of macro programmes, written by the author and publicly available as *Font Remix Tools*, was used to produce all small caps, superior and inferior numbers, numerators and denominators, tabular numbers and oldstyle and tabular currency signs.

3.9 Exploring alternatives and setting parameters

As the design was closely related to handwriting trying out a connected version of the design was an obvious step (v 2.2, v 8.8). An interesting result of the tests is that connecting the letters does not radically change the appearance of the text. However, it significantly reduces the legibility which was not acceptable even though the typeface was not going to be optimised for this aspect. The main problem, however, was a geometrical one: in order to connect the letters the outstrokes need to be pulled up significantly so that they touch the following instroke. In order to touch, and not point above, some round letters such as a c e g o the left sidebearings of the latter have to be made so narrow that the overall impression becomes very irregular. Contextual alternates provided a solution for this but since the result looked inconsistent the concept was abandoned.

Several times during the design process the alternative of designing a sans serif version was explored (Kilian v 1.1, v 9). Although the results look like they had the potential of being developed into a separate typeface they do not support the initial aim to create a rich, complex appearance. Therefore these attempts were not pursued any further. However, these tests provided more insight into the question of the right length and the role of the serifs. The idea of the top sans was partly adopted subsequently (v 9.1) by making the top serifs shorter.

In the search for a typeface that reproduces the look or at least captures the spirit of the medieval models the effects of varying the line spacing, word spacing and the extender length were closely examined (v 8.0, 9.5). These changes, however, had a much smaller effect on the appearance than expected. Looking back, this is not surprising since the vertical metrics, as they would be called in typography, vary considerably in the historical sources – they are obviously not what gives the manuscripts their characteristic looks.

One crucial issue for the design of Herb was the choice of the general width of the spacing. Rather late in the design process the tracking of the fonts was drastically reduced (v 7.9). This had much more impact on the overall appearance than any of the previous changes to line spacing, extender length, weight or width. After more than a year of striving for a certain look this provided a means to get closer to the appearance of the samples – even though eliminating the spacing, “a feature which always seems to the mere printer of prime importance,”³⁰ brought the appearance closer to handwriting. Later, the best general tracking was determined by slightly increasing and decreasing the space between the letters until the most regular texture was achieved. A certain value turned out to be the most “forgiving” regarding irregularities in the text pattern, and making the tracking looser or tighter would have resulted in a more noisy, uneven appearance.

In the lighter weights the tracking is so narrow that the space between the letters becomes even smaller than the white inside the letters. This dysbalance is generally to be avoided and disrupts the rhythm of the letters on the word level. However, the tight spacing gives a very different and much more interesting pattern on the paragraph level and for some reason also appears most regular.

4. ASSESSMENT

4.1 Compared to the sources

According to the author's judgement, the experiment to capture the look of the historical sources, particularly their regular pattern despite the rakish dynamic style, was not successful. The main reason for the regular were the changes made in order to distinguish it from the italic. The latter, in turn, was developed as a companion to the regular which, since it was supposed to be based on very different proportions and construction principles, was very difficult.

4.2 In respect to the brief

However, the upright has reached a state where it is thinkable that someone will find use for it, and it matches the brief, which envisaged a rich, complex look without specific historical connotations, especially avoiding the negative feelings evoked by fraktur. Herb could be described as a more feminine alternative to blackletter and its use is envisaged to be in a playful, humane typographic arrangement.

Acknowledgments

I would like to thank all my teachers in Reading, and Karsten, Mitja, Shoko, and Ute for valuable comments and help.

References

- 1 Kapr, Albert, *Fraktur*, Mainz: Hermann Schmidt, 1993
- 2 Bain, Phil and Paul Shaw (eds.), *Blackletter: type and national identity*, Princeton Architectural Press, 1998
- 3 Schalansky, Judith, *Fraktur mon amour*, Mainz: Hermann Schmidt, 2006
- 4 Schalansky, Judith, 'Hitler mochte Futura', *Freitag*, no 22, 1 June 2007 [available online: www.freitag.de/2007/PDF-Archiv/Freitag-2007-22.pdf]

5 Siebert, Jürgen, 'Fraktur ist (auch) eine Nazi-Schrift', *Fontblog*, Berlin: Fontshop, <http://www.fontblog.de/fraktur-ist-auch-eine-nazi-schrift>

6 meticulous research on this is presented in:

Rück, Peter, "Die Sprache der Schrift – zur Geschichte des Frakturverbots von 1941", in: Baurmann, Jürgen, Hartmut Günther and Ulrich Knoop (eds.), *Homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung*, Tübingen: Niemeyer 1993, p. 232. [available online: <http://www.peter-rueck.ch/pdf/sprache%20der%20schrift.pdf>]

7 gas can as it can be found at the concentration camp memorial, Auschwitz

8 <http://www.answers.com/topic/nsdap1932-jpg>

9 <http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/pli04735/index.html>

10 <http://stark-gegen-rechts.spd.de>

11 <http://typophile.com/node/343>
<http://www.typophile.com/node/28919>
<http://www.typophile.com/node/9921>
<http://www.typophile.com/search/node/nazi>

12 Schwemer-Scheddin, Yvonne, "Broken images: blackletter between faith and mysticism", in: Bain, Phil and Paul Shaw (eds.), *Blackletter: type and national identity*, Princeton Architectural Press, 1998

13 <http://www.rbk.com/us/psp/index.asp?page=iamwhatiam>

14 http://www.regi-shoes.com/images/gallery_images/265.jpg

15 Type designers have to rely on their personal judgement and impressions to a great deal. If the aim may be to design a typeface that has the desired qualities for all beholders comments from others are invaluable help but the constantly necessary assessment and the initial motivation for a design can be very personal. In the following many unproved statements will be made about the perception of type, which are to be understood as the personal opinion of the designer. It is assumed that these observations are universally valid for most readers – a hypothesis that would be interesting to examine separately.

16 Koch, Rudolf, *The typefoundry in silhouette*, San Francisco: Arion Press, 1982

- 17 Recent examples of designs inspired by blackletter are Fakir, Grotex, Leipziger Antiqua (revived as Lapture, used for this document), Litter-
atra, Tiepolo and Zalamander
- 18 Atlas zur Geschichte der Schrift, Darmstadt : Technische Hochschule
Darmstadt, 1986–1989.
- 19 *Civilité types*, Oxford: Bibliographical Society, 1966
- 20 Kapr, Albert, *The art of lettering*, München, London: Saur, 1983
- 21 Kapr, Albert, *Johann Neudörffer d. Ä.*,
Leipzig: VEB Otto Harrassowitz, 1956
- 22 Frutiger, Adrian, *Buch der Schriften*, Wiesbaden: Marix Verlag, 2005
- 23 Hewitt, Graily, cited by Morison, Stanley, “Review of the Treyford
type”, *The Fleuron* no VII, Cambridge University Press and Doubleday
Doran & Co., 1930
- 24 Noordzij, Gerrit, *The stroke : theory of writing*, London: Hyphen, 2005
- 25 Noordzij, Gerrit, *Letterletter 14: Mannerist writing*, ATypI, 1996
- 26 Baker, Arthur, *Calligraphy*, New York: Dover, 1973
- 27 Hübner Emil, *Exempla scripturae epigraphicae latinae*, Berlin, 1885
- 28 Catich, Edward M., *The origin of the serif*, St. Ambrose College, 1968
- 29 Palatine Museum, Rome. Photo taken by the author.
- 30 Morison, Stanley, “Review of the Treyford type”, *The Fleuron* no VII,
Cambridge University Press and Doubleday Doran & Co., 1930



Moda Gótica alemã, eventos culturais *dark*: festival de música Wave Gotik Treffen, Steampunk e roupa Gótica Lolita na Alemanha

Os Góticos originais não eram os membros dos Joy Division (haha) mas sim os Visigodos e Ostrogodos – as tribos da actual Alemanha Oriental que invadiram e dizimaram o Império Romano. Actualmente, a Alemanha continua a ser um reduto Gótico privilegiado, embora mais num sentido sub-cultural de batom preto.

Que tendências de moda *dark* estão hoje a invadir a Alemanha? Consultemos os meus amigos Holger e Jen, autores do livro recém-publicado *Schillerndes Dunkel*, uma obra de referência sobre a cultura *dark*. (À excepção da capa do livro, todas as fotografias abaixo apresentadas são propriedade de Holger da Seventh Sin Photography.)

La Carmina: Como descrevem a cena Gótica na Alemanha actualmente? Quais são as tendências de moda, marcas e acessórios mais populares?

Holger: A “Cena de Moda Gótica” aqui na Alemanha é muito dominada por marcas como a Aderlass e a XtraX collections, que são procuradas predominantemente por uma geração de Góticos mais jovem. Mas existe também um número cada vez maior de pessoas que estão cansadas do *look* “tirado da prateleira”. Na última edição do Wave Gotik Treffen, notámos um número crescente de a) marcas de menor dimensão que vendem o seu próprio design original e b) indumentárias produzidas pelos próprios utilizadores. Aparentemente, o Steampunk está a ter um forte impacto, e por isso, qualquer tipo de trajes da época Vitoriana e históricos em geral estão a voltar em força nos festivais.

Jen: A Lip Service também é popular por aqui – especialmente a linha Blacklist – mas é mais difícil de encontrar, para além dos preços atingirem o dobro do valor que atingem nos EUA.

LC: A Alemanha é conhecida por ser um centro da cultura Gótica e palco de vários festivais famosos da cultura *dark*. Porque será que esta cultura floresceu neste país em particular?

H: M’era Luna, Amphi e muitos outros festivais são eventos muito comerciais e direccionam-se apenas para a cultura Pop Gótica. O Wave Gotik Treffen ainda se distingue por não ter patrocinadores nem fins lucrativos, tentando ainda manter o carácter de “Treffen” (Encontro) ao convidar artistas desconhecidos. Em torno deste Encontro são gerados vários eventos independentes, como o Piquenique Vitoriano, o Programa Spiegelpalast e a Blaue Stunde.

J: A Alemanha tem de facto uma cena Gótica mais forte e de maior dimensão que a dos EUA. A Alemanha é um país mais pequeno, com uma maior concentração de cidades, por isso é mais fácil para os organizadores chamar pessoas para os eventos e obter a exposição desejada para as sub-culturas deste tipo. As cenas com origem noutros países, como a cena Gótica, Punk ou Techno parecem ser levadas mais a sério aqui na Alemanha. As pessoas tratam-nas mais como um estilo de vida, o que

as faz perdurar mais tempo.

Outro factor para a popularidade da cena Gótica pode prender-se com a história moderna da Europa. A partir da II Guerra Mundial, passando pela Guerra Fria, a reunificação da Alemanha, a dissolução da ex-União Soviética e o nascimento da UE, os Europeus experienciaram mais transformações políticas e socioeconómicas recentes do que o Norte-Americano médio. Muitas pessoas que atingiram a idade adulta durante ou após os anos noventa parecem partilhar um certo tipo de cinismo e de não-identificação com a nova ordem mundial. Por isso, a música que se refere a um suposto passado mítico e heróico torna-se compreensivelmente apelativa, do mesmo modo que as músicas do Pós-Punk sobre um futuro condenado e um desespero inevitável eram apelativas para as pessoas que atingiram a sua idade adulta nos anos oitenta, durante o período da Guerra Fria.

LC: Como que é que vêem a evolução da moda na Alemanha ao longo dos anos?

H: A Alemanha assiste ao crescimento e à mistura de várias tendências. Para além do uniforme e estilo militar, que está a deslocar-se das Lojas de Artigos Militares para as marcas da moda, como a Uniforme Design, há uma grande influência de *Visual Kei* e Lolitas, embora estes dois grupos ainda não façam bem parte da cena na Alemanha. O Cíbergótico ainda é uma tendência muito forte, embora actualmente, por se ter tornado bastante comercial, os adeptos adoptem, na maioria, todos um aspecto muito semelhante entre si.

J: Quando vim pela primeira vez à Alemanha, há cerca de 5 anos, acho que estávamos no final do revivalismo Batcave: maquilhagem fantástica, *Mohawks* e *Iros*, uma gaveta cheia de meias rotas para cada membro e, no mínimo, um quilo de alfinetes a segurarem toda a indumentária.

O *look* militar continua forte, tudo desde *fatigues* a fatos tipo uniforme das SS, sem os símbolos Nazis propriamente ditos, evidentemente, por ser proibido por lei. Um amigo alemão disse-me que, para ele, uma das coisas mais provocantes, *dark* e atractivas aqui é o *look* de oficial SS tipo zombie. Ainda assim, o *look* zombie-Nazi perdeu popularidade nos últimos dois anos.

Tem crescido a influência da Lolita Japonesa mas com um toque Europeu: A Ero-Loli é mais popular do que a Lolita Clássica, *Sweet* ou Gótica, em parte talvez devido ao facto da maioria das raparigas Europeias possuírem um tipo de corpo muito diferente do corpo das raparigas Japonesas. Algumas prestam atenção ao mais ínfimo detalhe, criando uma indumentária que parece saída da Bíblia da Lolita Gótica, enquanto outras incorporam um ou dois elementos do estilo Lolita no seu próprio *look*.

O Steampunk é claramente uma tendência em ascensão por aqui. No ano passado, no Wave Gotik Treffen, notámos que havia muita gente a usar fatos de influência Steampunk lindíssimos feitos à mão. Este ano, apareceram muitos mais assim, para além de, pelo menos, três vendedores exclusivos de artigos de vestuário e acessórios Steampunk no mercado WGT.

LC: Onde é que podemos encontrar os Góticos Alemães mais na moda? Que eventos, sites ou clubes nocturnos nos podem recomendar?

H: O Wave Gotik Treffen, a Blaue Stunde ou os eventos da Viona-Art. Ela organiza um piquenique Vitoriano no WGT em Leipzig, e alguns eventos de dança românticos que ocorrem durante o ano na Bélgica.

J: Também acrescentaria todos os eventos organizados pelo Peter Matzke e, para aqueles que se interessam mais pelo lado Cíbergótico, as festas Schlagstrom em Berlim. A maior parte das grandes cidades da Alemanha possuem um calendário online com eventos alternativos em <http://www.schwarzes-leipzig.info>.

LC: Podem falar-me um pouco sobre o projecto do livro *Schillerndes Dunkel*? Como é que se envolveram neste projecto? Quais são os vossos objectivos? (Fotografia da capa por Silent View; o modelo chama-se Madame de Solitude.)

J: *Schillerndes Dunkel* (que pode ser traduzido aproximadamente como *Obscuro Brilhante*) é provavelmente a maior obra de referência ilustrada sobre a cena *dark*. O livro divide-se em cinco secções: História das Origens, Géneros e Sub-géneros da Música e Cultura *Dark*, Desenvolvimentos da Cena desde 1990, Moda, Estética e Estilo de Vida e, finalmente, Temas e Discursos. Entre os escritores que participaram estão artistas internacionais como Genesis Breyer-P-Orridge (*Throbbing Gristle*, *Psychic Youth*), John Murphy (*SPK*, *Knifeladder*) e Klive Humberstone (*In The Nursery*), jornalistas, académicos, DJs e organizadores de eventos, assim como membros da cena. O texto inclui não só testemunhos e histórias pessoais, como também um debate sério sobre os diferentes géneros de música e cultura, assim como vários aspectos sociológicos, políticos, económicos e relacionados com os media da cena. Adicionalmente, inclui mais de 800 ilustrações, muitas das quais são publicadas pela primeira vez: fotografias, capas de álbuns, pinturas, flyers e posters de eventos, algumas publicações da especialidade e panfletos da era pré-Internet.

H: O meu envolvimento deu-se a três níveis. Escrevi a minha parte, “Entrada na cena em 1978”, um pequeno artigo sobre o Japão (que não foi incluído devido a limitações de espaço) e participei ainda com algumas fotografias de actuações em palco de bandas mencionadas no livro. Também contribuí com duas galerias de arte, moda, e fotografias de clubes da Alemanha e Japão, apoiando também as actividades de marketing e de rede.

J: O nosso amigo Alexander Nym é o editor do *Schillerndes Dunkel*. Voluntariei-me para ajudar o Alex a fazer pesquisa para o livro e a digitalizar uma quantidade enorme de fotografias analógicas que foram fornecidas como contribuição para o projecto. Enquanto estávamos no escritório durante as semanas seguintes, cumprindo horários tipicamente Góticos (ou seja, entrando ao meio-dia e trabalhando durante a noite), e muito provavelmente enlouquecendo o resto da equipa da Ploettner Verlag com a nossa selecção de música, começámos a falar sobre vários aspectos da cena na Alemanha e nos EUA: os locais onde tudo começou, a direcção que tem vindo a tomar, diferenças e semelhanças. Algumas dessas conversas evoluíram para o artigo que escrevi para o livro sobre a comercialização e consumo da cena *dark*.

Actualmente trabalho para a Plöettner Verlag, a editora, na manutenção do site, coordenando reservas e deslocando-me a festivais e concertos em toda a Europa com o resto da equipa para promover o livro. Esperamos começar nos próximos meses a tradução do livro para Inglês e estamos também a pensar na hipótese de um segundo volume que inclua todos os belíssimos trabalhos de arte, fotografia e artigos para os quais não tivemos espaço neste livro.

Até agora, a recepção do livro tem sido muito positiva. O Alex e alguns dos outros autores têm viajado pela Alemanha para realizarem sessões de leitura e debates sobre algumas das questões levantadas pelo *Schillerndes Dunkel*. Também gostamos muito de receber o feedback dos nossos leitores via online. Existe um fórum de discussão na nossa Página de Fãs do Facebook, onde é possível interagir com os autores e outros leitores. O objectivo deste livro foi não só documentar este mo-

vimento com décadas de existência, mas também criar um ponto de partida para outros debates.

O nosso agradecimento ao Jen e Holger pela entrevista! Se desejar obter mais informações sobre o Gótico Alemão, consulte Seventh Sin Photography e o livro Schillerndes Dunkel. Para além disso, podem sempre encontrar-me, o vosso guia vampírico, no meu blog: www.lacarmina.com/blog.

† Desejos *Dark* †
La Carmina



148 Wave Gothic Treffen, 2010.

Entrevista retirada do site www.lip-service.com/webzine/2010/07/26/german-goth-fashion/



German Goth fashion, dark culture events: Wave Gotik Treffen music festival, Steampunk and Gothic Lolita clothing in Germany

The original Goths weren't the members of Joy Division (haha) but the Visigoths and Ostrogoths – the East German tribes who invaded and ultimately decimated the Roman Empire. Today, Deutschland remains a Gothic hotspot, albeit in the black-lipstick-wearing, subcultural sense.

Which dark fashion trends are currently taking over Germany? Let's probe my friends Holger and Jen, who worked on the recently-released *Schillerndes Dunkel*, a lush reference book on dark culture. (Except for the book cover, all photos below are by Holger of Seventh Sin Photography.)

La Carmina: Can you describe the Goth fashion scene in Germany today? What looks, brands, accessories are popular?

H: The "Goth Fashion Scene" here in Germany is very much dominated by brands like Aderlass and the XtraX collections, which predominantly serve the younger Goths. But there is also an increasing number of people who are getting tired of that "off the rack" look. At the last Wave Gotik Treffen we saw an increasing number of a) smaller brands vending their own original designs and b) self made outfits. It seems Steampunk is making a strong showing, and any sort of Victorian and historical costumes are coming back into style at the festivals.

J: Lip Service is also popular here – especially the Blacklist line – but harder to find and up to twice as expensive as it is in the States.

LC: Germany is known as a center for Goth culture, and home to several famous dark music festivals. Why do you think the culture flourishes here in particular?

H: M'era Luna, Amphi and many other festivals are highly commercial and just serve the Goth Pop-culture. Wave Gotik Treffen is still different: with no sponsors and no profit, it still tries to maintain the "Treffen" (meeting) character by featuring unknown artists. There are also a growing array of independent events around the Treffen, such as the Victorian Picnic, the Spiegelpalast Program and the Blaue Stunde.

J: Germany definitely has a stronger and larger Goth scene than the US. Germany is simply a smaller country with a higher concentration of cities, so it's easier for organizers to draw people in to events and get exposure for alt sub-cultures. Scenes which originated in other countries such as Goth, Punk or Techno seem to be taken more seriously here in Germany. People treat them as more of a lifestyle which makes these trends last longer.

Another factor in the popularity of Goth could also be the modern history of Europe. From WWII through the Cold War, the reunification of Germany, the break up of the Soviet Union and the birth of the EU, Europeans have more recent

experience with vast political/socio-economic changes than the average North American. Many people who came of age during or after the nineties seem to share a certain cynicism and lack of identification with new world order. So music that refers back to a supposed mythical and heroic past is understandably appealing, similar to the way that Post-Punk songs about a doomed future and inevitable hopelessness appealed to the those who came of age in the eighties during the Cold War.

LC: How have you seen the fashion evolve in Germany over the years?

H: Many trends in Germany are growing and mixing. Beside the uniform and military styles, which are getting away from Army Shop and moving to fashion brands such as Uniforme Design, there is definitely a big influence coming from Visual Kei and Lolitas, although those two groups are not really part of the scene in Germany yet. Cybergoth is still a big trend, although now as it is fully commercial, most of them look alike.

J: When I first came over to Germany about 5 years ago, I guess that was at the end of the Batacave revival: fantastic makeup and Mohawks and iros, a drawer full of ripped stockings on each limb, and minimally a kilogram of safety pins holding the whole outfit together.

The military look remains strong, everything from fatigues to outfits in the style of SS uniforms, of course without the actual Nazi symbols because it is forbidden by law to wear those here. My German friend said that, in his opinion, dressing up like a zombified SS officer is one of the darkest, most provocative things you can do around here and that's why people are attracted to it. That said, the zombie-Nazi look has become less popular in the last two years.

There's been an influence of Japanese Lolita but with a European flair: Ero-Loli is more popular than Classic, Sweet or Gothic Lolita, maybe partly due to the fact that most European girls have a very different body type than the average Japanese girl. Some pay attention to every last detail creating an outfit straight out of Gothic Lolita Bible, while others incorporate one or two elements of Lolita style into their own look.

Steampunk is definitely a rising trend here. Last year at the Wave Gotik Treffen we saw a handful of people wearing gorgeous hand-crafted steampunk-influenced outfits. This year, there were a lot more as well as at least three vendors offering exclusively steampunk clothing and accessories at the WGT market.

LC: Where can you see the most fashionable German Goths? Can you recommend some events, websites, or club nights?

H: Wave Gotik Treffen, the Blaue Stunde or events by Viona-Art. She organizes a Victorian picnic at WGT in Leipzig, and romantic dance nights a few times a year in Belgium.

J: I would add anything organized by Peter Matzke, and for people who are more into the Cyber side, the Schlagstrom parties in Berlin. Most big cities in Germany have an online calendar with alternative events at <http://www.schwarzes-leipzig.info>.

LC: Tell me about the Schillerndes Dunkel book project. How did you become involved? What do you hope to achieve? (Cover photo by Silent View; model is Madame de Solitude.)

J: Schillerndes Dunkel (which could be roughly translated as Shimmering Darkness) is probably the largest full illustrated reference book on the dark scene. The book is broken down in five sections: Early History, Genres and Sub-genres of Dark Music and Culture, Developments in the Scene Since 1990, Fashion, Aesthetics, and Lifestyle and finally Themes and Discourses. Our contributing writers include: international artists such as Genesis Breyer-P-Orridge (Throbbing Gristle, Psychic Youth), John Murphy (SPK, Knifeladder) and Klive Humberstone (In The Nursery), journalists, academics, DJs and event organizers, as well as scene members themselves. The text includes not only people's personal remembrances and stories but also serious discussions about the different genres of music and culture, as well as various sociological, political, media and economic aspects of the scene. Additionally, there are over 800 illustrations, many of which are being published for the first time ever: photos, album covers, paintings, flyers and event posters even some Zines and pamphlets from the pre-Internet era.

H: My involvement was three-fold. I wrote my "Into the scene in 1978" part, a short article about Japan (which was dropped due to space limitations) and participated with a couple of stage shoots of bands mentioned in the book. I also contributed two galleries of art, fashion, and club photos from Germany and Japan, and am supporting marketing and networking activities.

J: Our friend Alexander Nym is the editor of Schillerndes Dunkel. I volunteered to help Alex research the book and scan the massive amount of analog photos that had been contributed for the project. As we sat around the office over the next few weeks keeping typical Goth hours (i.e. in the office mid-day and working into the night) and probably making the rest of the Ploettner Verlag crew crazy with our selection of music, we started talking about various aspects of the scene in Germany and in the States: where it all started, where it's going, the differences and similari-

ties. A few of those conversations evolved into the article that I wrote for the book about commercialization and consumerism in the dark scene.

Now I'm working for Ploettner Verlag, the publisher, in maintaining the website, coordinating bookings, and traveling to festivals and concerts around Europe with the rest of the team to promote the book. We're hoping to get started in the next few months on translating the book into English and even thinking about a second volume to include all of the wonderful artwork, photography and articles that we ran out of room for in this book.

So far the book has been very well received. Alex and some of the other authors have been touring Germany giving readings and leading discussions about some of the issues raised within Schillerndes Dunkel. We love to hear from our readers online as well. You can find a discussion board on our Facebook Fanpage where you can interact with the authors and other readers. The point of this book was not only to document this decades old movement, but also to provide a starting point for conversations and further discourse.

Many thanks to Jen and Holger for the interview! If you'd like to see more German Gothic, check out Seventh Sin Photography and the Schillerndes Dunkel book. And you can always find me, your vampiric tour guide, on my blog: www.lacarmina.com/blog.

† Dark Wishes †
La Carmina

© **ESAD** – Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos, 2010
Sandra Raquel Ortega Oliveira
sandraortiga@gmail.com