A Influência do Modernismo no Design de Tipos:
→ Desenvolvimento do tipo de letra Kobalt
→ Identidade Visual para a Oficina Cobalto

Teresa Zagalo

A Influência do Modernismo no Design de Tipos: → Desenvolvimento do tipo de letra Kobalt → Identidade Visual para a Oficina Cobalto

setembro 2021

oficina* cobalto

Teresa Zagalo

Projeto para obtenção de Grau de Mestre
em Design Gráfico e Projetos Editoriais,
na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Realizado sob orientação científica
do Professor Doutor Pedro Amado

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

[Nota da autora]

Algumas expressões e termos em inglês foram mantidos e não traduzidos, com o objetivo de se estabelecer uma relação com o vocabulário empregue no *software* de design de tipos *Glyphs*.

“ The New Typography, in its concern to satisfy the needs of our own period and to make sure that every single piece of printing is in harmony with the present, has always taken the greatest interest in every move towards standardization... ”

(Tschichold, 1928)

Agradecimentos

Grata pela companhia diária dos meus amigos, obrigada por serem o eixo erudito de tudo.
Especialmente à Ana, por todo o otimismo anexo ao longo deste projeto e pela imensa oportunidade de poder auxiliar a expansão do seu maior projeto, a Oficina Cobalto.
Aos meus pais, por todo o apoio e disponibilidade.
Às minha irmãzinhas.
Ao professor Pedro, por me levar à rendição do desenho de tipos, por todo o apoio e entusiasmo (e paciência!) que conduziu novas oportunidades.





Resumo

[Português]

O crescimento das galerias de arte independentes tem demonstrado ser um elo de ligação entre a comunidade artística e a cidade do Porto. No entanto, são as grandes instituições que ganham notoriedade. Este ato resulta na falta de valorização aos jovens artistas. Privados de apoio financeiro do Estado e na ausência de comunicação fora do corpo artístico.

A Oficina Cobalto é uma entre tantas galerias independentes, mas o que desperta seu interesse é a intenção que vai além de um espaço expositivo de arte. É um lugar onde diferentes variantes artísticas se interligam, para a comunidade artística e para o público. Portanto, a marca deve representar toda uma comunidade com elementos de comunicação que evoquem sua mensagem e significado, por meio da produção de uma linguagem funcional.

Inserido no panorama artístico nacional contemporâneo e no design modernista, este projeto pretende comunicar a funcionalidade de um espaço polivalente com as ideologias da Nova Tipografia, cujas teorias se fundamentam no Modernismo.

Die Neue Typographie tornou-se o guia fundamental para designers prolíficos na Europa Central. Jan Tschichold defende a necessidade de generalizar as práticas de design e impressão por meio da *Tipografia Elementar*. O designer deve seguir o propósito da comunicação, a tipografia elementar é sanserif e deve excluir qualquer uso de ornamentos. As práticas de design mostram-se mais económicas e precisas, adequadas à função do objeto.

Este projeto visa reconhecer os critérios exigidos pela tipografia modernista, com a construção de uma família tipográfica variável e modular, num contexto contemporâneo. Instituída por peças individuais, o tipo de letra resulta em duas variantes: uma **grotesca** (texto) e **geométrica** (*display*).

Para tal, o seu processo segue a metodologia intrincada e não linear, *The Double Diamond* (Bánáthy, 1996), concedida em quarto fases constantes: a exploração do desenho tipográfico modular, sempre acompanhada por uma análise subentendida, de casos práticos e teoria do design modernista; a exploração dos eixos de interpolação variáveis (metamorfose, peso, itálico), assistida pela ferramenta digital de animação de tipos variáveis *Font Gauntlet*; a apresentação dos resultados preliminares à fundadora da Oficina Cobalto; a aplicação do tipo de letra em artefactos publicitários e a produção da identidade visual.

[palavras-chave]
Tipografia Modular
Identidade Visual
Design Editorial
Modernismo
Design Contemporâneo
Galerias de arte

Abstract

[English]

The growth of independent art galleries has proven to be a link between the artistic community and the city of Porto. However, it is the big institutions that gain notoriety. This act results in the lack of appreciation for young artists. Deprived of financial support from the State and in the absence of communication outside the artistic body.

Oficina Cobalto is one among many independent galleries, but what perceives its interest is the intention that goes beyond an art exhibition space. It is a place where different artistic variants interconnect, for the artistic community and for the public. Therefore, the brand must represent an entire community with communication elements that evoke its message and its meaning, through the production of a functional language.

Inserted in the national contemporary artistic panorama and in the modernist design, this project intends to communicate the functionality of a multipurpose space with the ideologies of *New Typography*, whose theories are based on *Modernism*.

Die Neue Typographie has become the fundamental guide for prolific designers in Central Europe. Jan Tschichold defends the need to generalize design and printing practices through *Elemental Typography*. The designer must follow the purpose of the communication, elemental typography is sanserif and must exclude any use of ornaments. Design practices prove to be more economical and precise, adequate to the object's function.

This project aims to recognize the criteria required by modernist typography, with the construction of a variable and modular type family, in a contemporary context. Established by individual pieces, the typeface results in two variants: a **grotesque** (text) and a **geometric** (display).

To this end, its process follows the intricate and non-linear methodology *The Double Diamond* (Bánáthy, 1996), granted in four constant phases: the exploration of modular typographic design, always accompanied by an implied analysis of practical cases and modernist design theory; the exploration of the variable interpolation axes (metamorphosis, weight, italics), assisted by the digital variable type animation tool *Font Gauntlet*; the presentation of preliminary results to the founder of Oficina Cobalto; the application of font in advertising artefacts and the production of visual identity.

[keywords]
Modular Typography
Visual Identity
Editorial Design
Modernism
Contemporary Design
Art Galleries

Tabela de Conteúdos

Introdução
Objetivos de Estudo
Metodolgia
Estrutura da Investigação
Temática e Motivações

[A] Modernsimo 31
1. Os Manifestos da Nova Arte 34
1.1 Futurismo Italiano, de Fillipo Tommaso Marinetti 34
1.2. Dada e a Merz, de Kurt Schwitters 36
1.3. De Stijl e Theo van Doesburg 38
1.4. Construtivismo de El Lissitzky 39
2. A Nova Tipografia na Bauhaus 40
3. Práticas elementares da Nova Tipografia 43
4. Comentários Finais 46

[B] Galerias de Arte e Espaços Polivalentes do Porto 49
1. Espaço Birra 53
2. Oficina Gato Bravo 54
3. CRU Creative Hub 55
4. Nü Coworking Criativo 56
5. Comentários Finais 57

[C] Análise de Casos 59
1. Clássicos 62
1.1.Akzidenz-Grotesk 62
1.2. Univers 64
2. Modernistas 66
2.1. Kombinations-Schrift 66
2.2. Universal Type 68
2.3. Fregio Mecano 69
3. Contemporâneos 70
3.1. Euclid Flex 70
3.2. Diode 72
4. Personalizados 73
4.1. NN Rektorat 73
4.2. ABK Mol 75
4.3. Basel Grotesk 76
5. Comentários Finais 78

[D] Projeto 81
1. Conceito 83
2. Processo de desenvolvimento da Kobalt 85
3. Características Técnicas 87

4. Descrição dos Carateres 94
4.1. Maiúsusculas 94
4.2. Minúsculas 96
4.3. Diacríticos 97
4.4. Numerais 98
4.5. Pontuação e Símbolos 98
4.6. Opentype Features 99
5. Identidade Visual 100
5.1. Artefactos Publicitários 100
5.2. Logótipo 104

Conclusão 107

Referências Bibliográficas 112

Apêndices 116
1. Esboços analógicos para a Kobalt 118
2. Fragmentos do Espécime 119
3. Processos manuais de criação — Cerâmica 141
4. Processos manuais de criação — Serigrafia 142
5. Processos manuais de criação — Caixas de luz e Sinalética 143
6. Exposição *Identidade da Oficina Cobalto* 144

Anexos 146
1. Entrevista a Ana Pinho 148
2. Distinção do IJUP 156
3. *Display Type Crit with John Downer* 158

Introdução

Introdução

Temos a nosso dispor inúmeras famílias tipográficas para tratar da produção gráfica, estudo do design gráfico e tipográfico. Estão dispostas em todas as áreas comerciais e culturais, nos meios de comunicação, em livros ou em *websites*, até nas marcas dos nossos telemóveis, o que torna impossível para um designer sumariar essa quantidade de tipos. Dessa biblioteca virtualmente infinita é certamente possível encontrar o tipo ideal para que ilustre a sinalética da Oficina Cobalto.

A Oficina Cobalto é umas de muitas galerias independentes, mas o aspeto que a distingue é a sua intenção que vai para além de um espaço de mostra artística. É um espaço onde diversas variantes artísticas se interligam, um espaço para a comunidade artística portuense e público-geral.

O crescimento das galerias de arte independentes tem comprovado um vínculo entre a comunidade artística e a cidade do Porto (Martins, 2021). No entanto, o panorama da pandemia mundial, de Covid-19, provocou o encerramento e a suspensão de múltiplas instituições culturais, públicas e privadas. Luís Monteiro, numa conversa com a plataforma independente de jornalismo e cultura *O Gerador*, em março de 2020, afirma que "*apesar da natureza desta crise ser diferente das outras que temos vivido, a verdade é que são os precários e, essencialmente, os recibos verdes, quem está mais desprotegido*". Esta fragilidade demonstra a falta de valorização de artistas vigentes — privação de apoios financeiros por parte do Estado — que irá provocar a ausência de comunicação para além do corpo artístico. "*Pensar a arte contemporânea é obrigatoriamente refletir sobre o espaço, o objeto artístico, o espectador e a comunicação que se gera entre eles. Estes aspetos estão muito para além do seu carácter estético e contemplativo*" (Rocha, 2017). Os artistas emergentes são apenas reconhecidos pela comunidade artística e não pelo público geral. Ainda assim é certo que cada identidade, seja ela um Coletivo, uma Galeria ou individualidade, exija, antes de mais, a sua própria propaganda. A Oficina Cobalto é uma de muitos espaços artísticos polivalentes que carece de uma identidade visual distinta para promover as suas atividades. Este projeto surge na sequência da ligação pessoal com Ana Pinho, Artista Plástica e autora do espaço eclético abordado. Por conseguinte, cresceu uma relação profissional—designer gráfico recorrente da Oficina—desde a sua fundação. Originalmente localizada numa loja do Centro Comercial de Cedofeita, a Oficina teve

a oportunidade de crescer no início do ano 2021, a custo do encerramento provocado pela pandemia. A mudança para um espaço de loja independente mais adequado às práticas dos residentes.

Dessas vertentes artísticas é certo que os contextos e elementos visuais vão ser diversos. Por isso, a marca deve representar uma comunidade inteira, com elementos de comunicação que evoquem a mensagem e o significado deste espaço, com a produção de uma linguagem funcional. Este é o momento crucial para a promoção do espaço e desenvolvimento da sua identidade. Para tal, optou-se pelo desenvolvimento de um tipo de letra personalizado, capaz de reconhecer as práticas de um coletivo polivalente.

É assim que surge a contextualização do Modernismo. Este movimento *Avant-Garde* aponta para a reformulação da Revolução Industrial — que nos leva à manufatura em massa —, a continuação e restruturação da consciência humana face às consequências devastadoras da Primeira Guerra Mundial. Segundo Paul Greenhalgh (1990), esta é a primeira fase do movimento contagiado através de manifestos escritos ou lidos através de edifícios ou objetos; a formulação de novas ideias e perspetivas. É o momento-chave que desafia os fundamentos dos sistemas de crença das culturas. Conduzindo a um manifesto de mudanças na arte, cultura e humanidades na Europa, o Modernismo marcou a caracterização de uma cultura para o povo (Droste, 1990). Já a segunda fase demonstrou uma preocupação estética e tecnológica na manufatura da arte (Greenhalgh, 1990).

Encontram-se indícios do design editorial modernista ainda na segunda metade do século XIX, com a chegada dos tipos *sanserif*, a descoberta da fotografia e outros meios de reprodução em massa (Greenhalgh, 1990). No entanto, Jan Tschichold considera que a história da tipografia haveria começado em 1914 e que o passado era pré-histórico. Publicado em Berlim, em 1928, *Die Neue Typographie — A Nova Tipografia* — veio a tornar-se o guia fundamental para os designers prolíficos da Europa Central. Tschichold defende, no seu livro, a necessidade de generalizar as práticas do design e da impressão através da Tipografia Elementar[1]. A Nova Tipografia deve seguir o propósito da comunicação; a tipografia elementar é *sanserif* e deve incluir diferentes estilos de peso

[1] *Die Neue Typographie*, termo alemão cunhado por László Moholy-Nagy (1923), veio a personificar as práticas do design gráfico, descrito por Jan Tschichold no seu livro.
Elementare Typographie foi descrito por Tschichold (no seu livro), como simplificação do termo (acima referido). Um ponto de vista do design e tipografia funcional.
A *Nova Tipografia* e *Tipografia Elementar* são as traduções portuguesas dos termos originais, pela autora.

e largura; o design exclui qualquer uso de ornamentos e aplica apenas formas elementares (círculos, quadrados, triângulos); e o critério da impressão deve seguir os formatos padrão *DIN* (Instituto Alemão para Normatização), introduzidos em 1926. Estas regras sugerem simplicidade estética (Stefan George), seguida de uma organização lógica, que nos parece transmitir a ideia de uma Utopia universal. As práticas do design revelam ser mais económicas e precisas, adequadas à função do objeto (Tschichold, 1928). O design funcional deve ainda corresponder à praticabilidade transversal nas composições tipográficas dos artefactos.

Objetivos de Estudo

Este projeto pretende contribuir para o arquivo do Design português, especificamente o ramo do Design de Tipos e do Design de Comunicação. Procura, da mesma forma, colaborar e auxiliar a Arte vigente do Porto. Tem como objetivo de estudo contribuir para a disseminação de um coletivo artístico polivalente por intervenção gráfica da sua identidade visual, procurando relacionar a atitude funcionalista de um movimento instigado pelo caos universal. Para tal são estudados os movimentos artísticos coexistentes, que conduziram os pontos de vista elementares do design gráfico modernista.

Deste modo, são estabelecidos os seguintes objetivos específicos:

→ Construir uma família tipográfica personalizada para uma marca criativa
→ Construir uma identidade visual utilitária capaz de comunicar a coletividade de variantes artísticas dissemelhantes mediante as práticas da universalidade modernista
→ Analisar o design gráfico e de tipos perante a história do design funcionalista, da Nova Tipografia
→ Contribuir para a difusão da cultura artística autónoma e comércio independente, como também do design gráfico

O projeto visa assim reconhecer os critérios exigidos pela tipografia modernista, através do estudo da construção de letras num contexto contemporâneo. É proposta a criação de uma família tipográfica completa e versátil, com características grotescas e geométricas. O seu objetivo principal é atingir o grau de qualidade de um tipo de letra personalizado para um espaço público, e efetivamente representar a sua multifuncionalidade. Paralelamente, propõe-se desenvolver os objetivos secundários: a sua identidade visual, acompanhada pelo tipo de letra e composta por um economato, proposta de *website* e *layout* de redes sociais, e ainda a conceção de uma grelha matriz para cartazes de eventos.

Metodologia

O processo de investigação do presente projeto insere-se numa metodologia projetual de natureza qualitativa e não é linear. De tal modo, a metodologia empregue neste regime de conceção é defendida pelo método *The Double Diamond*, de Béla H. Bánáthy (1996). Popularizado pelo *British Design Council* em 2005, este modelo (figura 1) encontra-se dividido em quatro partes: a descoberta, a definição, a desenvolvimento

e a entrega. Este método atua como um mapa de ideias para afinação do processo de criativo labiríntico e estimula o utilizador através da migração constante entre as quatro fases. A primeira fase, *discovery*, corresponde ao processo de aprendizagem dos diferentes fatores que afetam o problema e as suas hipóteses, propondo a identificação e contextualização do problema. Após a amálgama de toda a informação passa-se para a organização dos dados, através da *definition*. Este passo filtra os dados recolhidos na primeira fase, através da revisão da informação. Eliminando elementos não relevantes, a *definition* tem como intuito elaborar o conceito da marca para ceder o passo do *development*. É aqui que se desenvolve a solução para o problema, através de um processo multidisciplinar que envolve o designer e os empreendedores da marca. O método propõe que neste passo seja esboçada e produzida a identidade da empresa para, por fim, testar, corrigir e lançar o produto — *delivery*. Este método atua como um mapa de ideias para afinação do processo design criativo não linear, para a obtenção de um resultado qualificado.

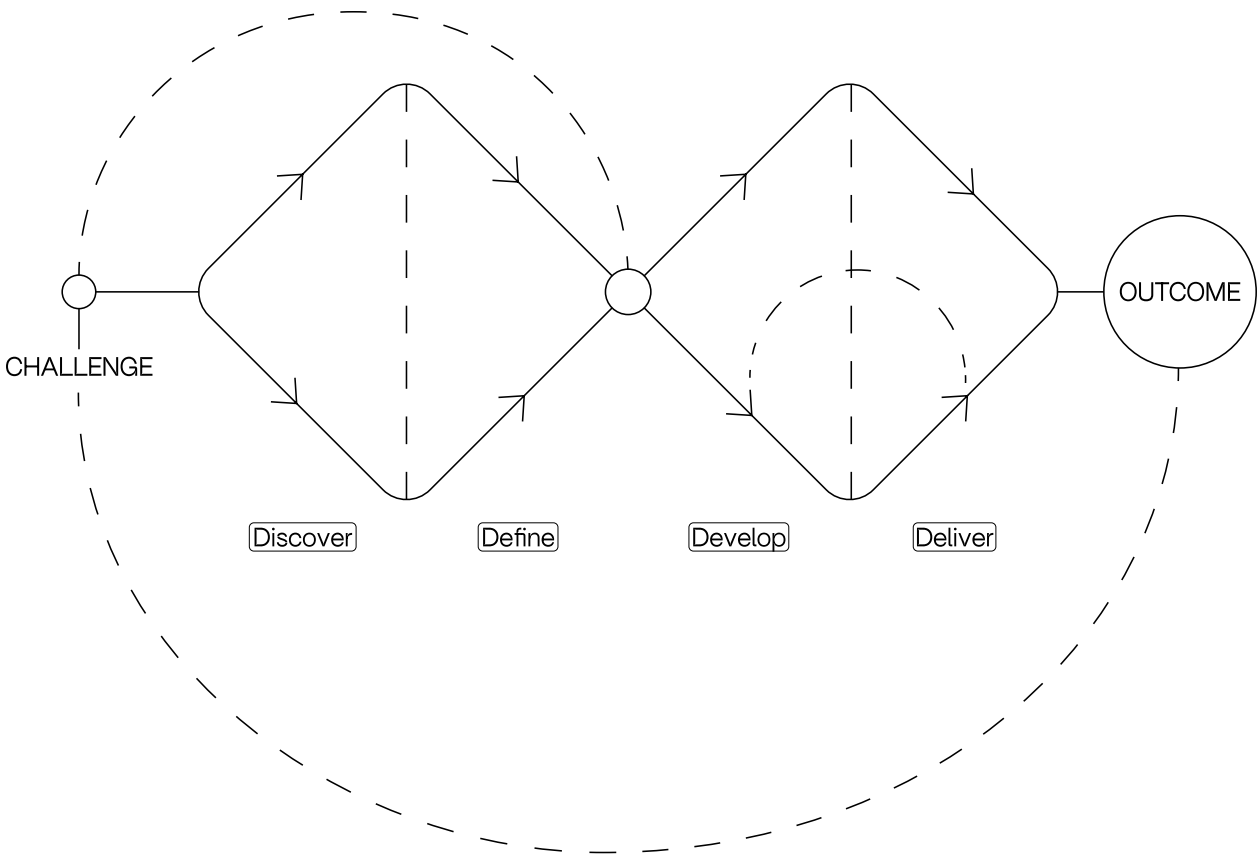


Figura 1: Diagrama do modelo de processo de design *The Double Diamond* (Bánáthy, 1996)

Estrutura da Investigação

Este projeto compreende na produção de um novo tipo de letra personalizado e direcionado para um espaço público. Com a finalidade de aplicação na identidade visual da Oficina Cobalto, este projeto pretende conceber uma identidade multifuncional, capaz de traduzir as diferentes modalidades artísticas e sociais de um estúdio polivalente. Para tal, este relatório está organizado de acordo com uma metodologia de compreensão para terceiros. No entanto, o processo realizado compreende na metodologia *Double Diamond* e não é linear. A primeira fase relaciona a revisão teórica e análise informal de casos práticos, enquanto se procura a conceção um novo tipo de letra. As fases intermédias do projeto limitam-se à produção do tipo de letra, enquanto são executados números testes de aplicação em artefactos de divulgação do Coletivo. Em simultâneo acontece a análise formal de tipos de letra, juntamente com a continuidade e conclusões iniciais da criação tipográfica, que lideram a planificação da identidade visual. A fase final fecha a produção da família tipográfica, com a conceção de um catálogo tipográfico (espécime), e o seu emprego na sinalética da Oficina Cobalto. Assim, este relatório estrutura-se da seguinte forma:

O primeiro capítulo define-se pela revisão teórica compreendida pela contextualização histórica do Modernismo europeu. Esta primeira parte permite traduzir uma investigação pragmática da tipografia elementar e as respetivas teorias da *Nova Tipografia*, a introduzir num contexto contemporâneo e nacional. Procura igualmente explorar a pertinência dos princípios modernistas na atualidade.

O segundo capítulo pretende contextualizar e analisar, graficamente, quatro galerias de arte e espaços artísticos independentes do Porto, análogos à Oficina Cobalto.

O terceiro capítulo procura estudar e analisar dez casos práticos que irão conduzir o desenvolvimento de um novo tipo de letra. Estes tipos de letra foram selecionados através de uma estratégia de catalogação temporal e circunstancial na qual se distribui entre tipos clássicos, tipos modernistas, tipos contemporâneos e tipos personalisados. A análise destes casos permite sensibilizar a evolução dos tipos não serifados e as suas metodologias elementares de construção. De tal forma, esta análise permite também a compreensão das diversas abordagens de conceção tipográfica, num padrão temporal e espacial.

O quarto e último capítulo apresenta todo o desenvolvimento do projeto prático compreendido pela conceção de uma família tipográfica personalizada e a identidade visual para a Oficina Cobalto.

Por fim, um capítulo de apêndices alusivos ao desenvolvimento, artefactos experimentais com o tipo de letra, o espécime e um registo fotográfico da exposição final do projeto. Em anexo é transcrita entrevista com Ana Pinho, uma imagem alusiva à conversa com John Downer e o certificado de distinção do IJUP.

De uma outra perspetiva, deparamo-nos com uma lacuna referente às práticas do Modernismo — fundamentalismo do design elementar: o distanciamento da criatividade pessoal. Este projeto foi orientado pela individualidade rudimentar presenciada na Oficina Cobalto. A arte independente em Portugal, na nossa fase contemporânea, é um ofício instável. É ainda mais oscilante num contexto pandémico. Conhecendo os artistas residentes da Oficina, sabe-se o quão difícil é lucrar com o negócio da arte.

No âmbito deste projeto, planeia-se abordar a temática das galerias nacionais autónomas (Martins, 2021). A Oficina Cobalto, é um dos mais recentes espaços artísticos e polivalentes da cidade do Porto. Fundado pela Ana Pinho (artista plástica, licenciada em Escultura na FBAUP) em 2019, este espaço resulta da escassez de uma área de divulgação transparente. Inicialmente localizada no Centro Comercial de Cedofeita (figura 3), a limitação do espaço loja (cerca de 70 m2), interior e sem luz natural provocou a expansão do coletivo. Em janeiro de 2020, depois de meses encerrado (devido à atual crise pandémica), o coletivo transporta-se para um espaço loja, equivalente a um apartamento, na Rua de São Brás 223, (situado entre o metro da Lapa e Faria Guimarães). A sua fachada frontal conta com uma grande montra em vidro, ideal para a divulgação artística do Coletivo eclético, compreendido por artistas ceramistas, escultores e ilustradores. A Oficina é também um espaço para a comunidade artística autónoma e promove diversas atividades públicas: *workshops*, aulas particulares de desenho e cerâmica, mercados de arte, instalações artísticas, entre outras. O território inclui uma galeria de exposição, na entrada (figura 4), uma sala de produção cerâmica (figura 5), uma cozinha e ainda um jardim exterior (figura 6) para trabalho e lazer. O surgimento deste projeto nasce da longa relação de amizade com a Pinho, acompanhada da associação profissional, enquanto designer *freelancer*, de cartazes publicitários para as exposições mensais de divulgação artística. A pertinência do projeto envolvente surge da ausência de uma identidade visual distinta, de um espaço já disseminado pela comunidade artística portuense. O progresso evidente das instalações da Cobalto pede igualmente a reforma da sua marca gráfica, visto que o seu logótipo é o único elemento gráfico de toda a identidade. Esboçado analogicamente, pela fundadora, com um lápis de grafite, o logótipo é compreendido por uma discordância gráfica (figura 2). Assim, podemos encarar a privação de uma comunicação visual capaz de conduzir, graficamente, a polivalência comunitária de artistas emergentes.

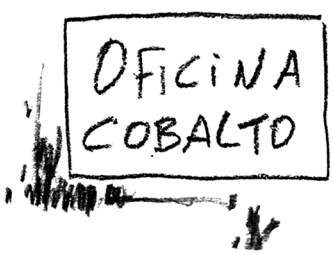


Figura 2: Logótipo original, desenhado por Ana Pinho, em 2019. As letras, de traço livre, são envolvidas por uma moldura, ou caixa, retangular, e acompanhadas de rabiscos, que imitam a flora muito presente nas obras da artista portuense. Este desenho, apesar da sua individualidade, não tem em conta as regras do design de comunicação.
Analisando o logótipo original, o desenho de Pinho inclui uma ligatura acidental no 'F' e 'I'. Os caracteres apresentam-se em caixa alta, justificados e centrados numa moldura retangular. As manchas à volta da caixa traduzem elementos da natureza, como relva ou vegetação.



Figura 3: Oficina Cobalto no Centro Comercial de Cedofeita, em dezembro de 2019. O plano do pequeno espaço era marcado por uma só área, divida pela zona de trabalho de Pinho) e a área de exposição/lazer, onde também se situavam os artistas residentes.

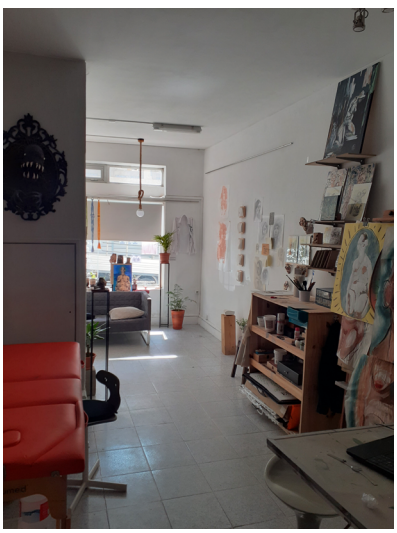


Figura 4: Primeira divisão, na entrada do edifício conta com um espaço para exposições, a zona de trabalho da residente Mariana Lino e Ana Pinho.



Figura 5: Sala de cerâmica onde trabalha Ana Pinho, Inês Marciel, Cláudio Penas e João Abade.



Figura 6: O jardim inclui um tanque, uma zona com relva para lazer e ainda um anexo exterior de trabalho.

[A] Modernismo

No âmbito deste projeto, será essencial a contextualização histórica do primeiro movimento tipográfico a praticar a funcionalidade do design enquanto objeto de comunicação — *Die Neue Typographie*. A publicação antológica, desta vanguarda tipográfica, por Jan Tschichold será o fundamento deste contexto. Aqui encontram-se artefactos das vanguardas anteriores à *Nova Tipografia*, cujas composições tipográficas remetem para as primeiras evidências do design elementar.

Este capítulo encontra-se dividido em três partes: os primeiros movimentos *avant-garde* a introduzir a tipografia enquanto meio de manifestação e os seus discentes; as primeiras impressões da tipografia elementar na Bauhaus — primeira escola de arte, de ambição comunitária (Droste, 1994) — produzidas por László Moholy-Nagy (mestre/professor na Escola e seguidor das práticas da *Nova Tipografia*); e finalmente uma síntese do estudo das práticas elementares da tipografia, interpretadas dos manifestos rudimentares de mestres prolíficos do Modernismo.

[A 1] Os Manifestos da Nova Arte

Robin Kinross descreve a perspetiva histórica que marca a *Nova Tipografia*, no seu ensaio de 1992, *Modern Typography: An Essay in Critical History*. O documento teórico de Jan Tschichold, *Die Neue Typographie*, publicado em 1928, é o artefacto que testemunha a reforma da tipografia e do design gráfico, definidos por intelectos elementares. *Die Neue Typographie* arranca com uma breve revisão histórica: Tschichold declara que a tipografia e o design, conduzidos até 1914, são pré-históricos — a arte decorativa retratava características individualistas e únicas. Contudo, Kinross evidencia uma transfiguração visivelmente moderna da tipografia e da tecnologia no século XIX — a introdução de novos métodos de reprodução (fotografia e litografia), a manifestação de novas formas de letras e tipos sem serifa. Tschichold afirma ainda que muita da instigação em torno da *Nova Tipografia* se deve às comunidades artísticas exteriores ao ofício da impressão:

> O fenómeno artístico — *Nova Arte* — é defendida pelos seus procedimentos práticos, baseados na reprodução. A arte abstrata revela ser completamente independente da imitação e do egotismo. O discernimento de toda a arte produzida nesta fase (século XX) deixa de aludir os preconceitos definidos até à data. Os primeiros movimentos artísticos a confrontar as prenoções da arte ornamentada e aristocrata, ansiavam novas formas de produção artística. A arte abstrata, reconhecida pelo Modernismo, liderou a consciencialização social dos contrastes entre classes económicas, transfigurando a arte para o povo (Kinross, 1992). O artista passa a transmitir emoções devastadores, anarquistas e de esquerda. O efeito da interrupção da evolução, desfeita pelas ações políticas da Primeira Guerra Mundial veio a conduzir novos manifestos revolucionários. O Futurismo é a prova de um sentido de otimismo social e de esperança utópica e, tal como, seguem-se novas vanguardas europeias. Os fenómenos estéticos que responderam à problemática social das novas tecnologias, difundem-se por manifestos futuristas (1919) e outras perspetivas europeias — *Dadaísmo* (1916), *De Stijl* (1917) e *Construtivismo* (1922) — que conduzem o progresso da arte moderna e consequentemente, definiram a compreensão das práticas da *Tipografia Elementar* ou *Nova Tipografia*.

[A 1.1] Futurismo Italiano: *Les mots en liberté futurists*, de F. T. Marinetti

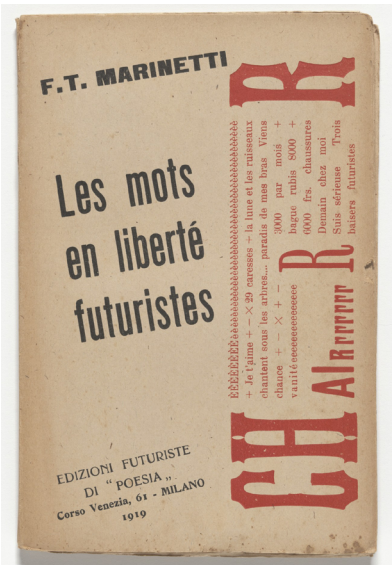


Figura 7: Capa do manifesto *Les mots em liberte futuristes* por Marinetti, 1919
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/105575?artist_id=3771&page=1&sov_referrer=artist



Figura 8: Obra de Marinetti, antecedente da publicação de 1919, retrata uma primeira abordagem de manifestação espontânea, isenta de geometria métrica e de tipos móveis. Um artefacto que explora o objetivo da comunicação através da experimentação tipográfica, de atitude gestual e rudimentar.
Repleto de traços livres e rápidos da mão, sobrepostos através de materiais riscadores, como lápis de cera e pinceladas de tinta da china. São distribuídos e colados diversos recortes de papéis com listas numéricas, que acompanham os caráteres, de desenho manual, reproduzem tipos romanos, serifados e caligráficos. (Marinetti, 1914–15)
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/36625?artist_id=3771&page=1&sov_referrer=artist

O primeiro movimento artístico a revolucionar a tipografia funcional foi creditado por F. T. Marinetti, fundador do *Futurismo* (Tschichold, 1928). Na sua publicação de poemas (figura 7), *Les mots en liberté futuristes* (1919), Marinetti apresenta o primeiro manifesto revolucionário na área da tipografia, através de composições ortográficas de livre expressão. Começa por aludir a sua revolta contra as conceções obsoletas do livro decorado. No decorrer da constituição de um novo conceito tipográfico, o manifesto de ideias futuristas procura encontrar a harmonia entre o contraste da cor impressa e as composições tipográficas no papel. Assim, o instinto humano de expressar palavras passa a ser traduzido por onomatopeias, capazes de expressar emoções e momentos de sensação humana, através de poemas redigidos em prosa ou em verso. A sensibilidade da palavra passa a ser produzida em artefactos impressos, concebidos por artistas e intelectuais. O texto lírico, redigido tradicionalmente na antiguidade, deixa de ser um fator para os futuristas (Tschichold, 1928). Os poemas são compostos em *verse libre* (verso livre é o termo cunhado pelo movimento), personificados por ritmos peculiares —o tamanho dos caráteres varia de acordo com a fonética das onomatopeias. Cada bloco de texto é independente de si, exibindo impressões com diversos ângulos estruturais. Da mesma forma que Marinetti se serve dos tipos móveis para redigir o seu manifesto, o artefacto suporta ainda a nova tecnologia da reprodução fotográfica — cópias de artefactos manuais (figura 8). Apesar disso, a ordem sintática da lírica tradicional ainda é uma realidade, pois não só conduz uma lógica de um período convencional, como é também a ordem de leitura e escrita do alfabeto romano, sistema de escrita da Europa ocidental.

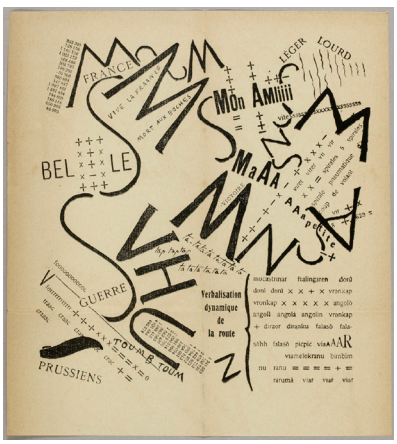


Figura 9: Folha de página ou *spread* da publicação *Les mots em liberté futuristes*, cujo conteúdo impresso representa uma nova interpretação da obra *Vive la France* (figura 8), alusiva às ideias do manifesto. O método de impressão alude à reprodução fotográfica ou fotomecânica de um artefacto caligráfico.
Extraído de: https://monoskop.org/images/c/c8/Marinetti_FT_Les_mots_en_liberte_futuristes.pdf

[A 1.2] Dada e a Merz, de Kurt Schwitters

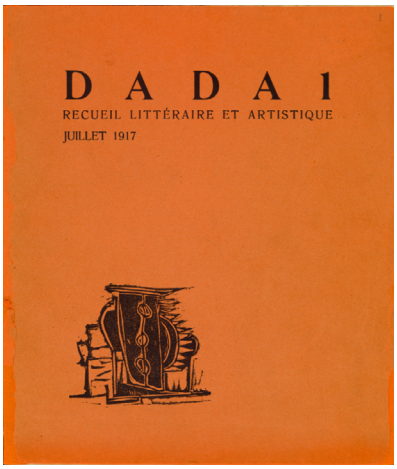


Figura 10: Primeira edição (em cima) da revista *Dada: Recueil Littéraire et Artistique*, em julho de 1917, afirm ainda o passado tipográfico. Um ano depois, em dezembro de 1918, o diretor Tristan Tzara edita a terceira edição. Esta (em baixo) marca já os princípios da Nova Tipografia.
Extraído de: https://monoskop.org/Dada_(journal)

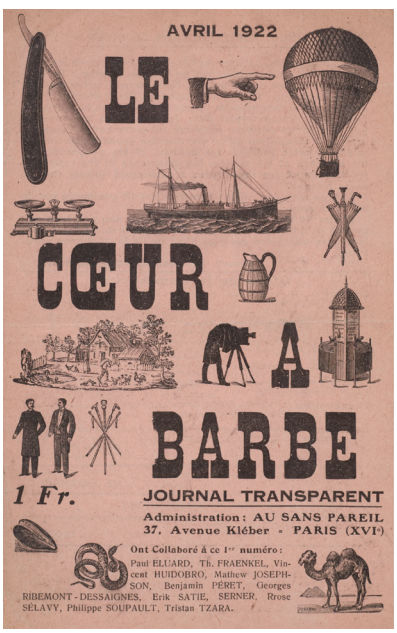


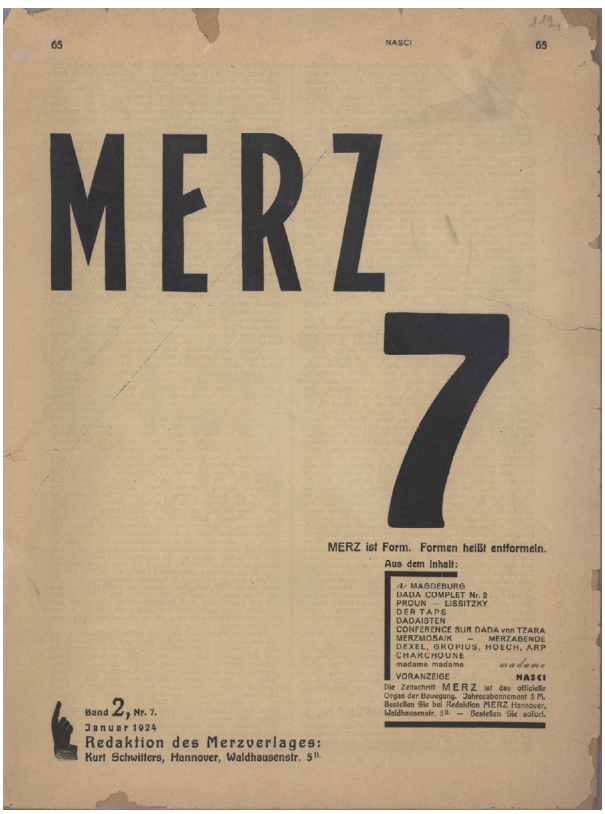
Figura 11: Consideramos a capa do jornal, de edição única, coordenado por Tzara em 1922. A composição tipográfica é distribuída em função do espaço negativo do papel, por efeito da margem reduzida.
Extraído de: https://monoskop.org/Le_Coeur_%C3%A0_barbe

Entretanto, o aparecimento do *Dadaísmo* é o testemunho de oposição ao *Futurismo*. Um movimento anti arte (Tschichold, 1928). Um protesto contra tal barbaridade, expresso por um movimento anarquista e nihilista. A destruição socioeconómica conduz assim uma estética determinada pelo caos, promovida por grupos de artistas e poetas. A sua instauração em 1916, dá-se no *Cabaret Voltaire*, fundado em Zurique por figuras prominentes como Hugo Ball, Tristan Tzara e Hans Arp. Um ambiente noturno de convivência artística e boémica, estimulado pela moral anti-burguesa (Sooke, 2016).

Mais tarde, divergida para a Alemanha, Jan Tschichold afirma que é aqui que surgem os primeiros documentos da Nova Tipografia. Kurt Schwitters, artista *Dada* alemão, é referido como um dos primeiros pensadores do movimento tipográfico. Firmado pelo seu interesse na impressão de tipos móveis, Schwitters desenvolve um processo de trabalho, de pensamento e crítica, na qual intitula de *Merz* (figuras 12, 13, 14 e 15). Neste, procura fixar um ambiente coletivo e funcional, ao qual chama *Ein Gesamtweltbild*, ou uma visão global do mundo (Stirton, 2019). Esta designação veio a ser documentada, pouco tempo depois, numa série de publicações. Cada uma destas disserta um tema diferente, canalizado por um intervencionismo crítico-sociológico. Os seus conteúdos comunicacionais incluem poemas tipográficos, obras artísticas, e ainda o mais recente meio artístico: a fotografia. Na verdade, as edições de Schwitters transparecem as ideias substratas dos *Dada* (Stirton, 2019). Os *layouts* das impressões ostentam, deliberadamente, experiências absurdas de desordem, incoerências tipográficas impressas ao lado de tipos volumosos, em madeira e de tipos ilustrativos ou decorados. Ainda assim, em julho de 1923, a quarta edição divulga o primeiro manifesto tipográfico, do russo El Lissitsky, integrante da *Tipografia Elementar. Topographie der typographie* e *Thesen uber Typographie* são, citado por Paul Stirton, dois dos primeiros manifestos a induzir a Nova Tipografia, documentada entre os anos 1920 e 1930.









Figuras 12, 13, 14 e 15: Evolução das capas da revista revela a tendência para o Construtivismo, que indicam os indícios da tipografia elementar.
Extraído de: https://monoskop.org/Merz

[A 1.3] De Stijl e Theo van Doesburg

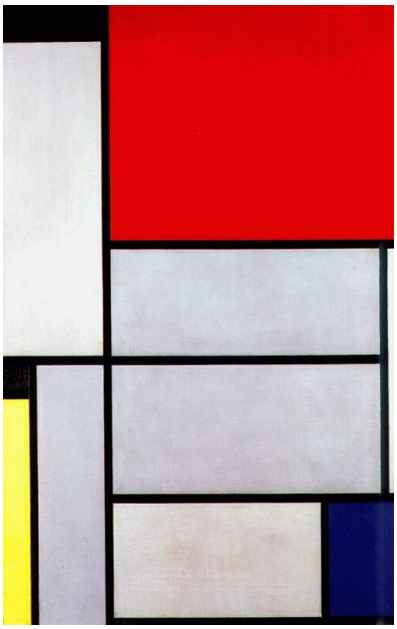


Figura 16: *Tableau I*, Piet Mondrian (1921).
Os elementos circunscritos nas suas composições abstratas sustêm relações primárias entre as manchas de cor e formas retangulares. Este artefacto abstrato evidencia uma abordagem modular e pensada. A sua organização depende de traços separadores horizontais e verticais. Transparece também a importância do contraste, cujo objetivo é facilitar a distinção visual de algo, através de uma composição de cores primárias.
Extraído de: https://www.piet-mondrian.org/tableau-i.jsp#prettyPhoto



Figura 17: Primeira edição da revista *De Stijl: Maandblad voor de moderne beeldende vakken [en kultuur]*, outubro de 1917.
Extraído de: https://monoskop.org/De_Stijl

De outro modo, o surgimento do movimento neo-plástico holandês, *De Stijl,* veio a conduzir a exploração de um sistema construtivo e absoluto, de natureza plástica e matemática, longe da individualidade (Stirton, 2019). A expressão artística deve moralizar a sociedade através da purificação — a pintura vanguardista objetiva a produção de uma arte universal, do futuro (Tschichold, 1928). A composição plástica passa a ser exclusivamente fundamentada pela associação proporcional de linhas horizontais e verticais (figura 16). Piet Mondrian evita a ilusão de espaço e restringe-se apenas ao plano absoluto. A introdução das cores primárias num ambiente plano, guiado por linhas retas veio a tornar possível o que até à data seria impensável (Tschichold, 1928). Reconhecido pelas obras e pensamentos de Mondrian, o movimento resulta das inquietações sociais traduzidas em formato de manifesto. *De Stijl* expõe, pela primeira vez, estes princípios estéticos na arquitetura, escultura, pintura e design gráfico (Stirton, 2019). O manifesto resulta de uma série de artigos publicados em formato de revista (figura 17), em 1917. A capa da primeira publicação do grupo *De Stijl*, desenhado por Theo van Doesburg, pronuncia as primeiras tendências da tipografia elementar, pelo emprego de um tipo de letra grotesco sem serifa, numa só caixa. Esta composição divulga ainda os modelos geométricos deste movimento, aplicados no título com o mesmo nome: cada letra é composta por retângulos de diferentes tamanhos e espessuras, sem junções —esta abordagem revela características de um tipo de letra display impresso por módulos, simulando a impressão em stencil. van Doesburg, a publicação incluía diversos artistas, procedentes do grupo, dos quais, Bart Van Der Leck, o escultor belga, Georges Vantongerloo e ainda o próprio Mondrian.

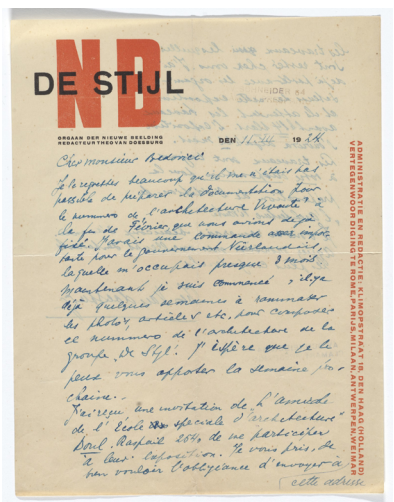


Figura 18: Papel de carta concebido por van Doesburg (1924), ainda não ostenta a normatização do formato dos papéis, no entanto comprova a conexão entre a *Nova Tipografia* e o seu precedente, *De Stijl.*
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/203225

[A 1.4] Construtivismo de El Lissitzky



Figura 19: Primeira edição da revista de crítica internacional de arte moderna é coeditada pelo escritor prolífico e jornalista soviético Ilya Ehrenberg
Extraído de: https://monoskop.org/Veshch/Gegenstand/Objet

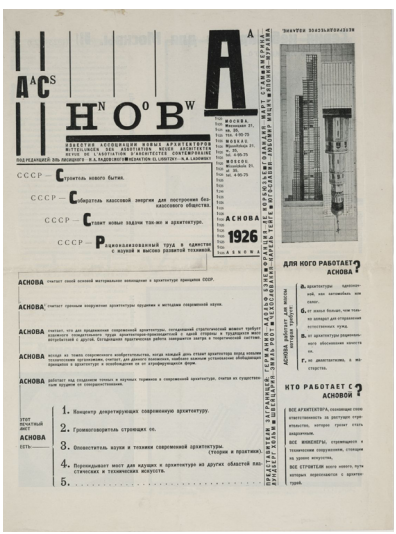


Figura 20: Capa da revista de edição única, *ASNOVA* (Lissitzky & Kadovsky, 1926). O artefacto pós Construtivismo transcreve uma nova perspetiva soviética funcionalista (Lidin & Meerovich, 2017), evidencia a evolução tipográfica do artista. A complexa composição de texto, seccionado por elementos decorativos (filetes), e justificado com uma imagem, traduz já o entendimento da tipografia elementar, adaptado da estética construtivista observada na revista de 1922.
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/7993

Inserido no período de iniciação da *Nova Tipografia* (Stirton, 2019), o *Construtivismo* introduz as primeiras condições que visam o design elementar. A revolução soviética de 1917, é o grande fator que vem a liderar uma geração de artistas e intelectuais, unidos pela dissolvência entre a vida e a arte (Stirton, 2019). Jan Tschichold afirma que este é o momento em que os valores estéticos e formais, da arte construtivista, instiguem o futuro do design gráfico. Este princípio é estabelecido pela estética adotada nas diversas publicações manifesto. É aqui que a forma começa a corresponder ao seu conteúdo (Kinross, 1992). A arte moderna, a arquitetura e o design são estabelecidos de acordo com a tecnologia industrial, motivada pela revolta socio-política de um passado monárquico.

Tschichold encara a figura mais notável da arte e design construtivista: El Lissitzky, motivado pelo *Suprematismo* de Kazimir Malevich, implementa conceções de aproximação à arquitetura. Em 1922, Lissitzky estabelece-se em Berlim e produz uma breve publicação que visa a instituir uma nova sociedade cultural e artística. *Veshch/Gegenstand/Objet* é o fruto das interações sociais e culturais entre os russos e os alemães (Stirton, 2019). É também, talvez, o primeiro artefacto russo em formato de paginação, a expor uma estética vanguardista (Stirton, 2019). As suas capas, concebidas por El Lissitzky demonstram já a nova perspetiva moderna, conciliada por formas geométricas audaciosas, distribuídas pela área do papel vermelho. Mais uma vez, analisamos emprego de tipos construídos por formas geométricas individuais. A capa desta edição (figura 19) apela a função do design gráfico elementar: as palavras são impressas por tipos modulares ou peças geométricas individuais; grelhas horizontais e oblíquas sucedem o texto e as formas abstratas; o notável contraste entre a impressão (positivo) e a respetiva matriz (negativo). Assim, o Construtivismo imita a tridimensionalidade de tudo o que é concreto e real, sobre composições bidimensionais, de produção artística e intelectual.

[A2] A Nova Tipografia na Bauhaus



Figura 21: Capa do catálogo da exposição *Die Neue Typographie*, por Bayer e Moholy-Nagy, 1923. Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/7567?artist_id=4048&page=1&sov_referrer=artist



Figura 22: Composição de página (Moholy-Nagy, 1923). O fragmento do catálogo expõe a regra de assimetria numa composição de texto elementar, justificada. Aqui observa-se uma clara organização de informação por hierarquia, seja pelos tamanhos e peso dos caráteres. Os tipos de letra aplicados nos títulos compreendem formas estendidas, sem serifa e geométricas, são dispostos por colunas verticais e horizontais. Os elementos decorativos como os filetes de separação e o símbolo elementar da *Bauhaus Press*, desenhado por Moholy-Nagy, são alguns dos componentes aceites segundo as regras do design elementar. O emprego da cor vermelha é ainda um fator rudimentar da *Nova Tipografia*: o uso de uma cor elementar, em auxílio do texto negro e fundo, o tom do papel, é um benefício quando o designer pretende que seja um objeto de destaque.
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/8078?artist_id=4048&page=1&sov_referrer=artist

No simpósio *The New Typography: Graphic Design in Weimar Germany 1919–1933* — efetuado como argumento difuso à inauguração da exposição *Jan Tschichold and the New Typograghy: Graphic Design Between the World Wars*, complementada por um livro documental da vida e trabalho de Tschichold, — o historiador inglês Paul Stirton expõe o papel fundamental de Moholy-Nagy face ao surgimento da *Bauhaus*. Instituição de desenvolvimento do design gráfico mais inovador das décadas de 1920 e 1930 na Europa Central e Oriental, a Escola veio a delinear as bases para a construção da *Nova Tipografia*, através de movimentos artísticos capazes de receber e beneficiar da produção industrial, a partir de uma estética expressionista de Kandinsky, aliada pelo *Construtivismo* de El Lissitzky (Stirton, 2019).

A primeira contribuição de Moholy-Nagy para a Bauhaus terá sido em 1923, com a primeira exposição de tipografia *Die Neue Typographie* — momento em que o termo é cunhado — um pequeno ensaio de meras ideias do que o papel da tipografia poderia ser capaz (Stirton, 2019). O catálogo, complemento do evento público, é considerado o artefacto que marca as primeiras impressões da *Nova Tipografia*. O artista convida o então estudante, Herbert Bayer, para a conceção capa e desenho tipográfico (figura 21), enquanto o miolo é concebido por Moholy-Nagy. A propósito da sua colaboração na escola, László Moholy-Nagy foi introduzido na escola dois meses antes desta exposição, como professor e mestre de tipografia. Apesar da ausência instrutiva das práticas e metodologias do desenho tipográfico, o mestre, enquanto artista *Avant-Garde*, puxava pelos limites e capacidades da tecnologia (Stirton 2019). Um dos seus primeiros artefactos gráficos produzidos para a Bauhaus, teria sido a os papéis de carta (figura 23 e 24) desenhadas para o diretor e para a instituição. Esta nova identidade permitiu à Bauhaus a propagação das suas doutrinas vanguardistas, através dos seus métodos simples e económicos, mas profundamente eficazes, capazes de estimular uma marca distinta (Stirton, 2019).

É sabido que, durante o período em que Nagy produz os papéis de carta, a escola apresenta uma caixa de fundos bastante reservada e limitada. No entanto, em prol da reforma da Oficina de Tipografia, a Bauhaus depara-se com uma grande fração de papel de alta qualidade cujo valor, segundo Stirton, excede cinco vezes mais o valor do papel dos prelos em uso. Assim, o artista introduziu uma linguagem visual extremamente compreensiva e igualmente

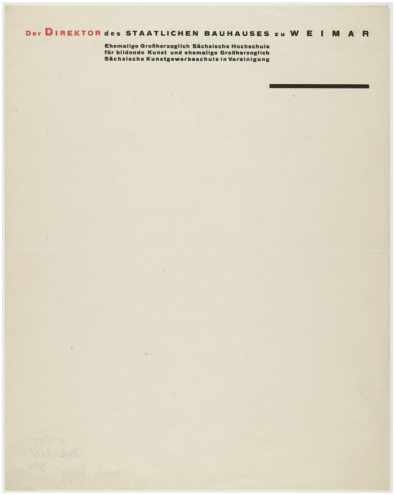


Figura 23: Papel de carta para o Diretor (Walter Gropius) da Bauhaus. (Moholy-Nagy, c.1923)
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/7569

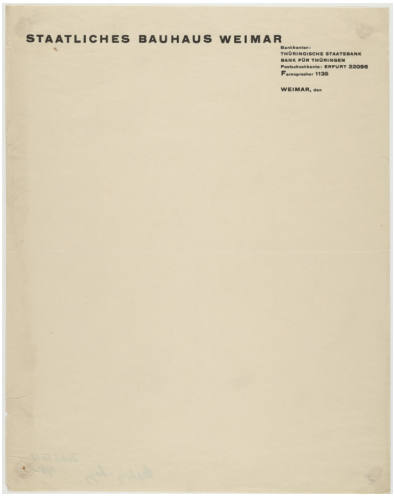


Figura 24: Papel de carta desenhado para a Bauhaus. (Moholy-Nagy, 1919–25)
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/8056?artist_id=4048&page=1&sov_referrer=artist

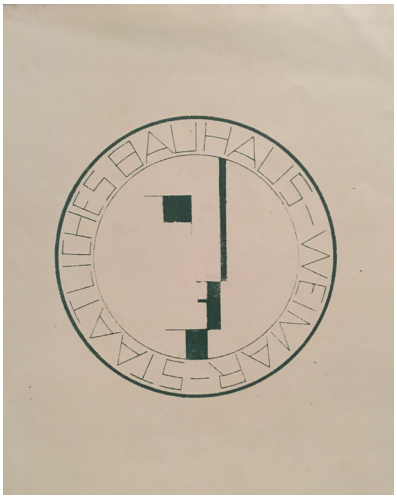


Figura 25: Emblema da Bauhaus em Weimar, por Oskar Schlemmer (1922). O símbolo evidencia as formas geométricas elementares; a densidade dos traços mais espessos pretende destacar apenas o desenho geométrico (perfil de uma face humana) e o círculo envolvente — esta será uma tentativa de universalizar a logomarca sem se recorrer ao texto. Os elementos tipográficos identificativos da Escola são desenhados a partir de traços finos e retos.
[Fragmento do artefacto original, fotografado pela autora, a 30 de dezembro 2019, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia]

intrínseca, que por sua vez levou a uma série de campanhas distribuídas por publicações. Produzidas entre 1925 e 1930, Stirton sugere que os artefactos *Bauhausbucher* (figura 26) demonstram os princípios que vieram a liderar os fundamentos da Nova Tipografia, aplicados radicalmente por meio da sua composição gráfica. As normas ousadas, empregues nas capas e nos próprios assuntos abordados (conteúdo), traduzem-se pela quebra das páginas, o uso de tipos sem serifa, a distribuição assimétrica e ainda a adoção do mais recente meio de reprodução, a fotografia.



Figura 26: Capas da publicação Bauhausbücher. Autores: Walter Gropius, Paul Klee, Adolf Meyer, Oskar Schlemmer, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Jacobus Johannes Pieter Oud, Kasimir Malevich, Albert Gleizes, entre outros.
Extraído de: https://monoskop.org/Bauhaus

[A3] Práticas Elementares da Nova Tipografia

O valor da pertinência dos artefactos, referidos no subcapítulo anterior, provém da coleção particular de Tschichold (Stirton, 2019). É sabido que o autor não arquitetou o movimento tipográfico — o tão conhecido manual do design gráfico modernista *Die Neue Typographie*, de Jan Tschichold, é o resultado do contacto pessoal entre o autor e os artistas/designers de tais artefactos — *a Nova Tipografia* não é representada pela individualidade do designer, mas sim por grupos e organizações, artigos e sociedades (Stirton, 2019). A publicação de 1928 descreve, as ideias interpretadas por F. T. Marinetti, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Walter Dexel, Kurt Schwitters, Willi Baumeister, entre outros autores dos movimentos vanguardistas.
Assim, é feito um resumo das ideias interpretadas pelos autores elementares da *Nova Tipografia*:

a. A tipografia é um instrumento de comunicação visual — a mensagem deve ser o mais breve e sintética possível, capaz de transmitir, logicamente, a mensagem. É o vínculo entre a comunicação e o indivíduo.

comunicação ← tipografia → indivíduo

b. A tipografia elementar deve ser sem serifa e incluir todos os estilos: *light* a *bold*; condensado a expandido. Esta proclamação é uma questão de clareza e do que é puro para os modernistas. Não é uma questão estética nem de elegância, mas sim porque vai ao encontro dos modelos da arquitetura modernista.
Ainda assim, os tipos sem serifa, ao serviço dos designers, não convergem com os modelos absolutos do movimento. Nenhum designer será capaz de produzir uma fonte tipográfica que vai ao encontro dos ideais elementares. Deve ser absolvido de caraterísticas individualistas. Visto assim, a posição impassível de Tschichold determina que o tipo mais puro será imaginado por engenheiros ou grupos idealistas. Contudo, muitas caixas de texto, em artefactos, são compostas por tipos romanos. Estes tipos *old style*, apesar de serifados e não elementares, são ainda considerados pelos modernistas em virtude da sua legibilidade, superior à dos tipos grotescos.

c. O design elemental exclui qualquer uso de ornamentos. A organização tipográfica deve integrar exclusivamente formas elementares (quadrados, círculos e triângulos),

símbolos e letras dos tipos em uso.
A aplicação exclusiva de formas elementares consta como a comutação de formas ornamentadas de carácter decorativo. Tschichold (1928) afirma que esta transição periódica de figuras ocorre pela ânsia de abandonar os tipos picturais. Ainda assim, a Nova Tipografia ambiciona evitar a produção de algo que possa repor qualquer ornamentação com formas abstratas. Constatamos que estas formas elementares são apenas objetos de composição tipográfica sobre papel e têm como finalidade atingir o contraste com o espaço negativo (aquilo que não é impresso ou a matriz).

d. O espaço negativo do papel é tão constante quanto o espaço impresso[2].



[2] O folheto publicitário concebido para uma exposição na *Kunstverein Jana*, por Walter Dexel (1926), é um exemplo prático do ponto c, da coleção de Tschichold.
A tensão provocada pelos blocos de texto é defrontada pela sua organização e distribuição no papel. Assim, a função do espaço negativo serve a clarificação e legibilidade da informação, quer o seu contraste com o texto negro irá influenciar a conotação da informação seja clara. A distribuição tipográfica do artefacto exibe a pertinência modernista do espaço não impresso: a única preocupação de Dexel é ser capaz de transmitir a mensagem/informação. Para tal os únicos elementos gráficos são os caracteres tipográficos e um filete para separação do cabeçalho (nome da instituição a que se destina o artefacto). Considera-se esta organização tipográfica por ser capaz de transmitir apenas a informação necessária.
Dexel explora as capacidades do design tipográfico com clareza, permitindo que toda a informação seja organizada, de acordo com a sua relevância.
Outros artefactos com estrutura gráfica idêntica foram produzidos pelo designer, para a mesma instituição, entre 1924–27.
Extraído de: https://www.moma.org/collection/works/7867?artist_id=1520&page=1&sov_referrer=artist

e. A Nova Tipografia deve estimular as técnicas vigentes, a fotografia e a fotomecânica.

f. A tipografia elementar permite uma grande flexibilidade no design e incita a internacionalização do consumo de formatos padrão — os formatos de papel padronizados pelo *DIN*)[3].

g. O artefacto puramente elementar deve incluir apenas uma família tipográfica, em caixa baixa.

h. A tipografia em eixo central não permite flexibilidade nem variedade no papel, sendo uma forma básica da tipografia ancestral e ornamentada. A assimetria resulta em expressividade rítmica do design funcional.

i. A presença da cor no design elementar tem como objetivo auxiliar o propósito do trabalho. As cores elementares — vermelho, amarelo e azul (cores puras, não misturadas) —, elegidas pelos designers da Nova Tipografia, são definidas pela sua intensidade. Contudo, não excluem outras cores. Tschichold sugere que, na composição de um cartaz, é fundamental aplicar mais do que o preto e branco. Pressupondo que a intenção deste tipo de artefacto serve para transmitir dados relevantes para um público alvo, a aplicação de uma cor elementar é essencial para projetar tensão no olhar. Em contrapartida, Tschichold sugere que os cartões de visita têm apenas o propósito de transmitir dados pessoais, logo será mais económico e funcional a impressão de uma só cor. Frequentemente, opta-se pelo preto pois permite maior legibilidade, devido ao seu alto contraste com o branco (cor do papel).

[3] O momento em que a Nova Tipografia introduz o sistema de normatização do papel, idealizado pelo *Deutsches Institut für Normung* (Instituto Alemão de Normatização), em 1917.

[A4] Comentários Finais

Este capítulo constatou que os movimentos condutores do Modernismo foram essenciais para a instauração da revolução tipográfica. Uma condição onde se delinearam as primeiras ideologias da funcionalidade do design gráfico — manifestos intelectuais de pensamento artístico e ideológico — que, ainda hoje, são momentos de estímulo prolífero de arte e design.

Os futuristas rejeitam a organização formal de grelhas e estabelecem as capacidades criativas da composição tipográfica — expressão livre. Pode-se dizer que este movimento produziu artefactos tipográficos como meios de manifestação emocional. Desta forma, o *Futurismo* poderá influenciar a produção de artefactos alusivos aos ritmos criativos das identidades distintas do coletivo Oficina Cobalto. Como também o *Dada Schwitters*, pretendia com a sua revista *Merz*, disseminar diversos temas e artistas através do seu entusiasmo pelos tipos móveis. As suas capas, de composição tipográfica organizada e estruturada, demonstram as primeiras evidências de distribuição funcional. Já o *De Stijl* compreendeu a funcionalidade das grelhas, segundo as obras geométricas e abstratas de Mondrian. Aqui também foram introduzidos, nos artefactos de van Doesburg, manifestações de organização modular. O papel de El Lissitkzy, tanto no movimento plástico construtivista, como no design gráfico, veio a introduzir artefactos de construção complexa (sobreposições, contraste de positivo e negativo, composições tipográficas dinâmicas com muita informação), mas elementar (uso de preto e branco, filetes e formas geométricas, tipos modulares e *sanserif*). É também evidente a presença constante do vermelho, mais do que qualquer cor primária e elementar. Podemos considerá-lo como o símbolo monocromático de um período de revolta, de reforma e evolução.

A Bauhaus foi a primeira instituição de cuja sinalética se fundamenta nas suas práticas educacionais. Tendo em conta os seus estudantes e mestres, a escola veio a potenciar a produção de arte e design elementar, suplementado pela Nova Tipografia.

Die Neue Typographie é, na atualidade, um movimento de comunicação gráfica. As suas regras, apesar de intransigentes, testemunham a idealização de artefactos gráficos rudimentares, objetivos e globalizantes. A Escola Suíça, pós Bauhaus, foi e ainda é um movimento de continuação funcionalista.

Considera-se ainda que estes foram os movimentos que conduziram a produção da arte contemporânea e de livre

expressão, mas também foram os momentos em que a arte o design são um só. A Nova Arte introduziu novas perspetivas rudimentares aos artistas plásticos (não referentes ao design gráfico). Contudo, estes foram os momentos que conduziram a produção das práticas funcionais da tipografia que ainda hoje são consideradas regras fundamentais no design contemporâneo.

A atual geração de jovens, a nível mundial, conduz inúmeros manifestos culturais, e sociopolíticos, movidos pelo passado. A contemporaneidade social dirige, agora e mais do que nunca, um manifesto de direitos humanos: igualdade racial a identidade de género e a arbitrariedade social. A geração atual começa a reconhecer internacionalmente a sua sensibilização. No entanto, está explícito que se encontra em escala pequena e ainda é considerada uma Utopia, tal como a filosofia modernista.

[B] Galerias de Arte e Espaços Polivalentes da cidade do Porto

É sabido que, a arte e cultura contemporânea em Portugal tem vindo a prosperar: "*Os fenómenos culturais, pela sua própria natureza aberta e plural (sobretudo em sociedades não dirigistas), implicam a livre construção da própria identidade do indivíduo e, consequentemente, da sociedade. O número crescente de museus, de centros de arte contemporânea, de sítios arqueológicos, de salas para concertos, teatro e outras artes performativas, assim como de muitos outros locais onde se produzem e exibem um conjunto de artefactos, objectos e ideias de valor cultural e artístico, justificam a urgência da educação artística, de modo a que de uma autêntica experiência estética se possa extrair um vasto conjunto de valores sensíveis e inteligíveis, contributo insubstituível para refazer dinamicamente a nossa relação histórica com a sociedade e com o mundo*" (Pereira, 2020).

O Ministério da Cultura tem sido um grande auxílio na disseminação da arte portuguesa. Em outubro de 2020, o jornal Público emite o Orçamento de Estado (OE) para 2021: o setor da Cultura será 0,21%, mais 0,1%, face ao ano anterior (proposta orçamental para o ano 2020 foi 0,2%). No entanto, este patrocínio prevê sempre a contribuição para fundos e serviços autónomos como os teatros nacionais, as Fundações Culturais e Municipais, as instituições audiovisuais, entre outros distintos, de modo a salvaguardar o Patrónimo Nacional. Os municípios é que têm a autoridade para distribuir e subsidiar as instituições integrantes.

A arte independente carece de qualquer apoio significativo (seja de apoios financeiros do Governo, ou de donativos capitalistas). A Oficina Cobalto é uma de muitas instituições autónomas de arte na cidade do Porto. Porém, a produção da arte corrente requere certas despesas financeiras. A renda de um estúdio com luz e água, a aquisição de matérias-primas, ou dos materiais auxiliares de conceção artística são despendidos pelo próprio artista. Os jovens artistas lutam para poder produzir arte e, ao mesmo tempo, resguardarem meios de subsistência. Alguém que se encontra dentro da comunidade vigente sabe que o consumo da arte se limita muito entre ela. Ana Pinho, fundadora da Oficina Cobalto, testemunha que o mercado da arte, por conta própria, é consumido de artistas para artistas. O contexto da pandemia em Portugal, desde 2020, tem vindo a demonstrar esta afirmação: a arte é um negócio precário. Todo o comércio, com exceção de serviços mínimos, como supermercados e restauração, é obrigado a fechar as suas portas. Ou seja, os artistas recorrem apenas a vendas online. As redes sociais são, hoje, a maior ferramenta de exposição

e de *marketing*. Mesmo assim, o encerramento das galerias de arte provoca a alienação do ofício artístico.
Em contexto do presente projeto, pretende-se com este capítulo contextualizar e identificar galerias/estúdios artísticos do Porto, semelhantes ao coletivo Oficina Cobalto.

[B 1] Espaço Birra

Figura 27: Logótipo do Espaço.
Extraído de: https://www.instagram.com/birraatelier.galeria/?hl=en



Figura 28: Fachada, vista do interior (sala de exposições).
Extraído de: https://www.instagram.com/birraatelier.galeria/?hl=en

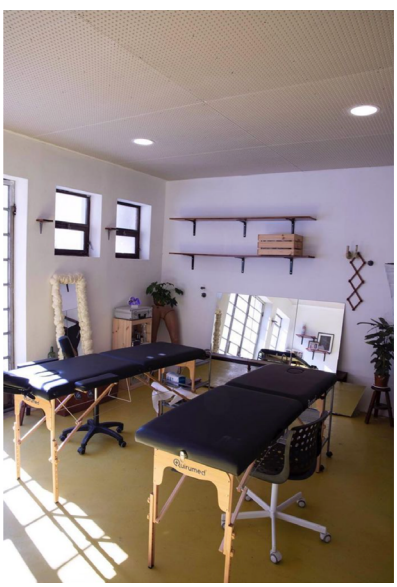


Figura 29: Estúdio de tatuagens, na nova morada
Extraído de: https://www.instagram.com/birraatelier.galeria/?hl=en

Em outubro de 2019, Birra partilha pela primeira vez, no seu Instagram, o progresso do novo projeto, situado na Rua Aires de Ornelas, 321 (figura 28). As obras e as inúmeras despesas monetárias do grupo de amigos que iria fundar um novo coletivo, arquiteta um novo local de criação e divulgação artística. Inaugurado a 16 de dezembro do mesmo ano, a primeira abertura ao público conta com diversas atividades culturais, num espaço loja compreendido por diversas salas. A apresentação da exposição coletiva *Transmissão Cega*, performance musical, *Dj Set* e ainda a execução de tatuagens *handpoke*. Fundado por Celine Marie e Ana Gonçalves, o espaço cultural multidisciplinar é exclusivamente gerido por artistas. Na entrevista à *Timeout Porto*, o coletivo evidencia a sua ira para com o estereótipo das galerias de arte. Birra é um manifesto contra a arte de *élite*, um espaço de apresentação exibição de novos artistas. Compreendido por uma galeria, estúdio de tatuagens e de fotografia, o espaço acolhe ainda *workshops* com artistas residentes e convidados, concertos, conversas, e ainda uma loja de segunda mão. No entanto, após um ano, a residência do Birra é forçado a encerrar as suas portas, devido a inúmeras infiltrações no edifício, das quais provocaram danificações aos trabalhos. Por conseguinte, no começo de 2021, o coletivo inaugura novamente, desta vez na Rua de Ferreira Cardoso 49, perto do Campo 24 de Agosto (figura 29). O novo local de comunicação artística é relativamente mais pequeno do que o anterior. A entrada, semelhante a uma garagem. É a área maior, ideal para a sua galeria de exposições e de mostra artística. Atrás, conta apenas com uma sala de trabalho e estúdio de tatuagens. Ainda assim, Birra integra agora um espaço exterior, com um terraço, e mantém a sua loja *vintage*. No mesmo ano, é convidado a participar no *Anuário 20*, um programa da Câmara Municipal do Porto, organizado por João Ribas e Guilherme Blanc. Este é o patrocínio à arte contemporânea da cidade, um projeto de exposição coletiva entre curadores convidados que juntou diversos espaços e galerias polivalentes. Relativamente aos elementos gráficos, Birra exibe a sua marca através de uma abordagem clara e contemporânea. O seu logótipo (figura 27) foi concebido apenas pelo seu título, exprimindo um desenho tipográfico rigoroso, mas artístico. Os traços curvos e rápidos das letras exibem evidências de um movimento caligráfico manual, contrastado pelas formas e curvas retas de um desenho digital. Considera-se ainda que esta composição tipográfica poderá remeter para estruturas arquitetónicas colossais, devido aos altos contrastes de espessura e de formas.

[B 2] Oficina Gato Bravo

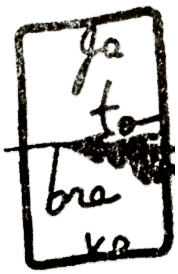


Figura 30: Logótipo da Oficina.
Extraído de: https://www.instagram.com/oficinagatobravo/

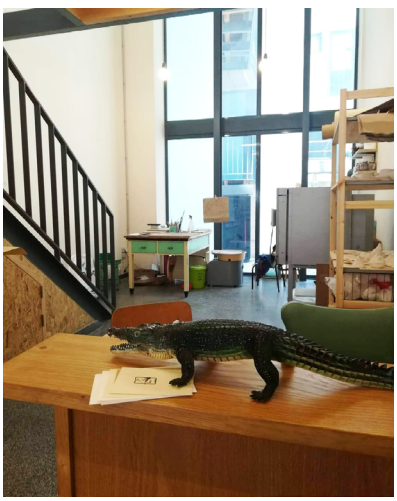


Figura 31: Interior da Oficina.
Extraído de: https://www.instagram.com/oficinagatobravo/

A Oficina Gato Bravo (2017) é um espaço de produção manual (figura 31). Interessado a arte ceramista, a Oficina produz e vende diversas formas cerâmicas com barro e outros materiais orgânicos. Filipa Torres, residente e fundadora do estúdio, explora a roda de oleiro, a modelação da matéria prima e a exploração de pigmentos e vidrados. O espaço acolhe diversas aulas de cerâmica e modelação de argila, aulas de desenho e pintura e ainda impressão de gravura manual. É sabido que, a produção cerâmica é concluída com a cozedura dos artefactos num forno elétrico. Com temperaturas que atingem os 1300°C, a produção cerâmica exige a absorção de muita energia elétrica, o que provoca altos custos monetários para o estúdio. Por disputa, o espaço conta com uma só divisão, com teto alto, e as suas grandes janelas transmitem iluminação suficiente, que possibilitam a redução dos gastos de energia. Relativamente à sua identidade gráfica, a Oficina define-se, novamente, pela exploração artesanal. O logótipo (figura 30) é desenhado e impresso através do processo manual de gravura. Envolvidas por uma moldura irregular, as palavras são fracionadas verticalmente e acompanhadas por um elemento decorativo alusivo ao artesão.

[B 3] CRU Creative Hub

Figura 32: Marca distinta do hub criativo independente, situado na Rua do Rosário, 211.
Extraído de: https://www.instagram.com/cru_creativehub/



Figura 33: Fragmentos da rede social Instagram exibem uma abordagem gráfica muito transparente. O tipo de letra adotado compreende características contemporâneas da tipografia elementar, com traços não serifados e geométricos. O emprego de cores quentes e suaves, ao longo das publicações, determina a constância necessária para uma marca distinta.
Extraído de: https://www.instagram.com/cru_creativehub/

CRU é um dos maiores espaços de profusão artística na cidade do Porto. Estabelecido em 2012 no distrito da arte, em Miguel Bombarda, *CRU* é um círculo de criatividade e de lazer. Imerso de um ambiente *coworking*, direcionado para a produção artística, inclui uma loja de design nacional, um espaço galeria e um *coffee bar*. Disponibiliza ainda um estúdio para produção multimédia. *CRU* é um espaço de conectividade e de potencialidade individual, de produtividade e de colaboração. Este *hub* independente é formado por uma equipa de diversos perfis transdisciplinares, desde artistas a psicólogos. A sua comunidade agrega já centenas de pessoas e ainda mais de quarenta residentes criativos. A sua imagem visual revela um carácter contemporâneo e objetivo. O logótipo, à semelhança do projeto *Nü*, revela apenas as letras, também em caixa baixa, que compreendem a sua denominação. A estrutura gráfica da marca (figura 32) é estabelecida por uma grelha horizontal de três células, associadas a cada uma das letras. Estas são compostas por blocos retos, horizontais e verticais. Considera-se que esta metodologia composicional poderá figurar o conceito de um espaço comunitário. O serviço *cowork* oferece a subdivisão de um vasto espaço de mesas individuais para produção polivalente. Observamos ainda a presença do design elementar do século XX, com o emprego de um tipo de letra assente nas formas geométricas sugeridas por Tschichold, na publicidade das suas redes sociais (figura 33).

[B 4] Nu Coworking Criativo

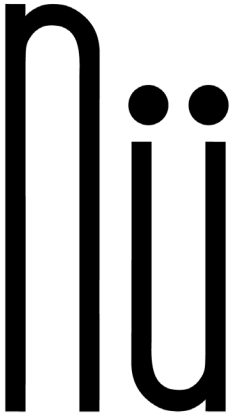


Figura 34: Logótipo da marca.
Extraído de: https://www.instagram.com/nu.coworkingcriativo/

O projeto *Nü* nasce da necessidade de aproximação à arte artesanal. O estúdio cerâmico de Manu Souza atua, agora, como um espaço de aprendizagem e partilha de conhecimentos artísticos. É o primeiro espaço de trabalho coletivo cerâmico a surgir na cidade do Porto, situado na Rua das Doze Casas nº 72 (figura 35). Fundado em 2018, a sua designação provém da palavra sueca *nü*, agora em português. Souza evidencia ainda o contexto português da mesma palavra, estar despido. Uma metáfora para o ato de praticar algo sem provocar inquietações, no sentido de explorar a criatividade e a manualidade do ofício. O sucesso eminente do espaço proporcionou, em 2021, a sua reprodução para uma nova loja, na Póvoa do Varzim.

O ambiente físico mostra uma grande conexão com a natureza. Os vasos feitos à mão, ocupados por inúmeras plantas enchem e alimentam a quantidade de clientes que lá passam. Relativamente à identidade visual da marca, o logótipo (figura 34) conduz, claramente, a metáfora interpretada pela fundadora. O logótipo é definido apenas pelo nome da marca. Num contexto da língua portuguesa, estranha-se os dois pontos acima do 'u', diacrítico germânico, trema ou diérese. Porém, este elemento ortográfico permite o reconhecimento distinto e eficaz desta composição tipográfica. Paralelamente, a condensação de um desenho não serifado e de caixa baixa de duas letras semelhantes, é evidenciado pela expansão vertical da primeira letra. O 'n' maiúsculo simula um tipo de caixa alta, devido à sua altura superior. Entende-se, assim, que a direção gráfica desta marca propõe a aplicação dos fundamentos sintéticos, praticados pelos modernistas.



Figura 35: Interior o espaço.
Extraído de: https://www.instagram.com/nu.coworkingcriativo/

[B 5] Comentários Finais

Apesar da falta de apoios financeiros e a escassez de negócio da arte independente, é sabido que o número de coletivos artísticos tem vindo a aumentar. A arte independente demonstra um grande impulso na liberdade expressão artística, interpessoal e coletiva, no entanto é um negócio dificil de gerir porque há pouca procura comercial e económica de clientes. Devido à sua natureza precária, considera-se que estes casos impõem estratégias de económicas, como a poupança de luz elétrica que é atingida devido aos espaços abertos de cada polivalência. Promovem a cultura e a arte independente, através de eventos públicos. Constata-se ainda que cada um dos casos compreende identidades gráficas distintas, funcionais e objetivas aos seus conceitos individuais.

[C] Análise de Casos

Como foi demonstrado no capítulo anterior, o design elementar sugere uma frugalidade concetual e prática com o emprego de tipos de letra segundo formas estéticas universais — os tipos modernos não serifados são os mais considerados para o design funcional. Tal como o intuito deste projeto é a conceção de uma família tipográfica representativa de um coletivo criativo, compreendido por entidades distintas. Assim, a pertinência em proceder à análise de casos tipográficos, que refletem os sistemas utilitários de comunicação, será essencial para a produção de um novo artefacto tipográfico.

Para tal, escolheram-se tipos de letra de acordo com os seguintes critérios intrínsecos: épocas diferentes (contextualização cronológica e histórica); estratégias de criação de forma, de classificação ou estética; produzidos para diferentes fins comerciais, bem como contextos internacionais. O processo de organização dos tipos em análise encontra-se dividido em quatro categorias: os tipos clássicos, reconhecidos como os mais influentes; os tipos modernistas, escolhidos pelas suas estratégias de conceção modular; os tipos contemporâneos (produzidos digitalmente) que reconhecem as formas elementares como estratégias de exploração de novos tipos distintos; os tipos personalizados, desenhados e produzidos exclusivamente para instituições particulares.

Em cada caso será abordado o seu contexto histórico, tanto do tipo de letra, como dos seus designers/fundadores, bem como as suas caraterísticas e uma breve análise crítica. É importante referir que, por falta de fontes e conhecimento, alguns casos em análise contêm pouca contextualização.

[C 1.1] Akzidenz-Grotesk

Designer/*Foundry*: JH. Berthold AG; Bauer & Co.
Ano: 1898



Figura 36: Specimen da *Schattierte Grotesk*, por Bauer & Co. (c. 1896)
Extraído de: https://klim.co.nz/blog/new-details-about-origins-akzidenz-grotesk/

Publicada inicialmente em 1898 por *Berthold e Bauer & Co.*, com apenas um peso e quinze tamanhos diferentes, *Akzidenz-Grotesk* é o primeiro tipo de letra grotesco sem serifa a ganhar popularidade internacional (McNeil, 2017). Renomeada pelos seus traços funcionais, de espessura pouco variada, este tipo é reputado como o pai dos tipos grotescos (McNeil, 2017). Por pura coincidência, é sabido que este tipo resulta da seleção de diversos tipos com traços e características semelhantes entre si. Em contrapartida, Dan Reynolds[4], num artigo publicado no website da *Klim Type Foundry**, em 2019, relata a origem do desenho: a *Akzidenz-Grotesk* resulta da eliminação das sombras (figura 37) do tipo *display Schattierte Grotesk* (figura 36), autoria de Bauer & Co.. O sucesso desta família tipográfica veio a projetar novos tipos de letra, como a *Helvetica* e a *Univers*.

Akzidenz-Grotesk encontra-se classificada, de acordo com o sistema de classificação *Vox-Atypl*, como um tipo moderno linear grotesco e não serifado. É sabido que, em 1968, 21 estilos completavam a família tipográfica. Durante a primeira metade do século, os itálicos ainda não tinham sido introduzidos na família. Aquando da sua inclusão, Reynolds indica que a estrutura dos itálicos era oblíqua: o 'a' de caixa baixa mantém a sua forma original, em vez de ser convertido num só andar. Relativamente às suas características funcionais, este tipo de letra indica uma variação limitada na espessura dos seus traços. As suas variantes condensadas e expandidas compreendem diferentes desenhos estruturais, projetando incoerências no esqueleto das letras regulares. Como o exemplo comparativo dos caracteres 's' e 'e' (figura 37), há uma discrepância ótica relativamente à altura do x. O caráter 'd' apresenta uma largura incoerente com o 'e' ou o 'n'. Já a espessura dos traços dos carateres de caixa alta parecem mais pesados, quando agregados às caixas baixas.

Entretanto, a família tipográfica recebe a sua reforma digital, estando disponível para a sua aquisição no *website* da Berthold[5]. Este revivalismo (figura 39) beneficia agora de ajustes óticos, exibindo um tipo de letra com traços rigorosos. A largura dos caráteres é constante e equilibrada, bem como as compensações de *overshoot*[6]. O olhal do 'R' é mais alto e condensado, já a perna

[4] Ao acaso da investigação neste caso, surge o artigo no blog da KTF*, onde Dan Reynolds novas hipóteses das origens deste tipo. O tipógrafo americano, mestre em *Typeface Design* na Universidade de Reading em 2008, colaborou com Matthew Carter, em 2010, na produção tipo de letra *Carter Sans*, estagiou e trabalhou na empresa tipográfica *Linotype*, onde, ainda hoje está associado.
Citado de: http://luc.devroye.org/fonts-43543.html

[5] A coleção *Akzidenz-Grotesk® Pro+* disponibiliza, para aquisição e utilização comercial, três estilos de *width* distintos: *Normal, Condensed e Extended*. Cada um com variantes de peso de *Light* a *Super*, inclui ainda os respetivos itálicos.
Extraído de: https://www.bertholdtypes.com/font/akzidenz-grotesk/proplus/

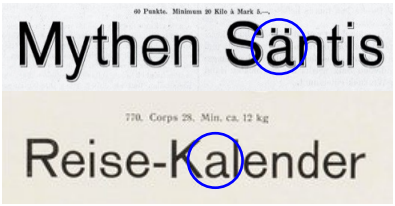


Figura 37: Semelhanças entre *Schattierte Grotesk* (espécime de 1896) e *Akzidenz-Grotesk* (espécime de 1912)
Extraído de: https://klim.co.nz/blog/new-details-about-origins-akzidenz-grotesk/

termina fora da largura do olhal. O remate no topo da haste vertical do 't' é encurtado, ao contrário do corte angular comprido anterior, a versão contemporânea termina reta e horizontal.

[6] A projeção vertical ou rebarba atua como uma compensação ótica de carateres circulares 'o' ou 'C'. Os pontos extremos verticais são ajustados para fora da altura de x, de modo a atingir uma leitura visual equilibrada com os carateres retos 'i' ou 'N'. Esta tradução portuguesa é sustentada por Amado & Silva (2011).



Figura 39: Em cima, um fragmento do espécime, de 1899, em comparação com a versão mais recente da *Akzidenz-Grotesk Pro+ Regular*.
[Fragmento do spécimen antigo extraído de: https://magazines.iaddb.org/issue/DBS/1899-04-01/edition/V%20-%207/page/75]



Figura 38: Espécime da *Accidenz-Grotesk*, por Bauer & Co. e Berthold (c. 1912)
Extraído de: https://klim.co.nz/blog/new-details-about-origins-akzidenz-grotesk/

[C 1.2] Univers

Designer: Adrian Frutiger
Ano: 1957

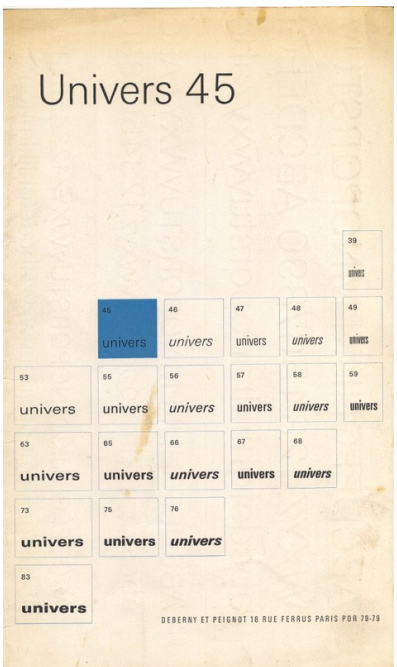


Figura 40: Tabela de estilos, inserida no espécime publicitário da *Univers*. Por Rémy Peignot, 1957-61 (fundador da *foundry*)
Imagem retirada de: https://www.flickr.com/photos/ampersandpresslab/49926028502/

Nascido em 1928, Adrian Frutiger é uma das figuras mais notáveis do design de tipos suíço (McNeil, 2017). Em 1998 é entrevistado por Yvonne Schwemer-Scheddin, em formato de artigo, para a edição n°31 da revista *Eye*. Frutiger esclarece a individualidade do desenho tipográfico na Suíça: elege formas não serifadas. No entanto, manifesta o descontentamento dos artefactos gráficos da Bauhaus, no ponto de vista da Escola Suíça. As práticas da Nova Tipografia exigem sistemas industrializados de cânones rígidos. A arte e o design encontram-se assentes sobre regras e formas elementares, excluindo a individualidade. Como resposta a este precedente, o Estilo Suíço propõe uma abordagem contemporânea, como manifesto 'anti-Bauhaus'. Assim, Frutiger declara que os novos tipos sem serifa devem ser conduzidos pelos tipos romanos e não por formas sintéticas.
A família de tipos *Univers*, classificada como um tipo moderno linear grotesco, é publicada e 1957 (figura 42) pela *foundry Deberny & Peignot*. Aquando da sua introdução no mercado da tipografia, esta *typeface* contava com vinte e um estilos, variando entre peso e largura. É sabido, que o sistema de classificação dos estilos, concebido por Frutiger, é primitiva. Organizado por tabela[7] (figura 40) e dividido por peso, largura e itálico, este ecossistema permite expressar a sua funcionalidade, através da correlação dos seus eixos. Produzida no mesmo ano e comparada à *Helvetica*, a família tipográfica de Frutiger exprime traços semelhantes à *Akzidenz-Grotesk*.

Relativamente à anatomia da *Univers* (figura 41), as terminais das letras são sempre verticais ou horizontais, à exceção do 't', cuja orientação do ápice corresponde a um corte diagonal. As letras de Frutiger apresentam proporções semelhantes aos contrastes de espessura do corpo da *Akzidenz-Grotesk*. Tal como este tipo clássico, o 'a' é composto por dois andares. No entanto, algo que não é tão evidente, a caraterística da letra 'k', tanto em caixa alta, como em caixa baixa: os pontos tangentes que unem o braço e a perna, revelam uma junção pouco evidente com o traço vertical. Este facto irá auxiliar a perda de concentração de peso, permitindo equilíbrio ótico, simulando a funcionalidade de *inktraps*. Relativamente às maiúsculas, é de referir que o 'G' não inclui queixo; a cauda do 'Q' é orientada por um eixo horizontal; a perna do 'R' curvada; e o ápice do 'M' está disposto na linha de base.

[7] Para melhor compreensão deste tipo de organização, fragmentamos o sistema de classificação de estilos. A cada estilo é associado um número decimal. A dezena (entre 30 e 80) equivale ao peso e a unidade (3, 5–9) à largura e/ou orientação do eixo itálico. O caso do estilo regular, *Univers 55* figura o os eixos de peso médio, largura e itálico regulares.



Figura 41: Análise formal, feita pela autora, das letras minúsculas e maiúsculas apontam para características distintas da *Univers*.



Figura 42: Espécime da *Univers 55*, Peignot (1957).
Imagem retirada de: https://www.flickr.com/photos/ampersandpresslab/49925208013/in/photostream/

[C2.1] Kombinations--Schrift

Designer: Josef Albers
Ano: 1923

Projetada por Josef Albers entre 1923 e 1931, no decorrer da sua permanência enquanto professor na Bauhaus e inserido no período de reforma tipográfica, *Kombinations-Schrift* apresenta-se com um tipo *display* modular (*Vox-Atypl*). Fundamentada pelos princípios da Nova Tipografia, devido à sua funcionalidade e economia, os seus traços formais permitem comunicar com clareza e simplificação, excluindo a finalidade estética de tipos convencionais (McNeil, 2017). Em 1995, *Kombinations-Schrift* é digitalizada e afinada pela *foundry* americana P22, esta fonte é renomeada para *P22 Albers*.

Este tipo de letra *display* foi concebido para atingir legibilidade à distância, a partir de formas elementares: quadrados, círculos, e quartos de círculos. Com o intuito de ser aplicada em sinalização

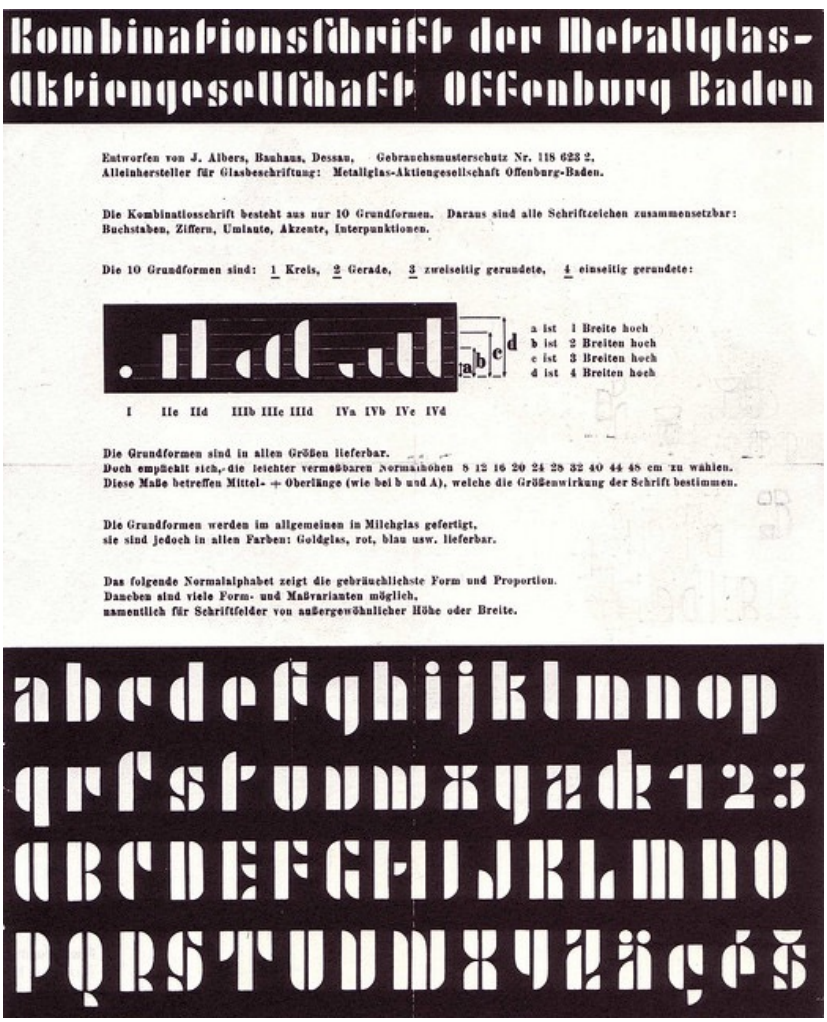


Figura 43: Espécime da *Kombinations-Schrift*, (c. 1931) http://tipografos.net/bauhaus/alfabetos-elementares.html

e painéis publicitários, *Kombinations-Schrift* não foi designada para impressão, mas sim para a produção de *lettering* em madeira, metal ou vidro. Classificada como um tipo geométrico (figura 43), as suas letras são conciliadas por peças individuais modulares (dez no total[8]), proporcionais entre si. Configurados por duas colunas verticais, sem junções e com intervalos verticais entre si (a espessura da contraforma é 1/3 do peso da letra), estes glifos manifestam corpos em *stencil*. Sendo um tipo de letra com um só estilo, estas particularidades referidas permitem a expansão vertical das letras, incorporando mais módulos (figura 44). Assim, a potencial produção de outros estilos e de novos símbolos será imensa.

[8] Roberto Gamoral, no *Seminário Internacional Vanguardistas del Diseño 2020*, "*La construcción de la letra: las plantillas como una herramienta creativa y didáctica*", evidencia que este processo de construção é sintético e utiliza apenas dez peças individuais. (minuto 9:33–10:01) [https://www.youtube.com/watch?v=jpFlDqQPKp8]



Figura 44: Possíveis combinações e variantes dos módulos permitem a expansão vertical das letras. Espécime ilustrado por Albers (c. 1926), para a revista *Bauhaus No. 1*, Dessau, 1931. Fragmento retirado do livro "*The Visual History of Type*", por McNeil, 2017.

[C2.2] Universal Type

Designer: Herbert Bayer
Ano: 1925



Figura 45: Espécime desenhado por Bayer, em 1925. Guache sob papel.
Imagem retirada de: http://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/HERBERT-BAYER--1900-1985---UNIVERSAL-TYPE--BREIT_HALBFETT-In?saleno=2568&lotNo=247&refNo=782778



Figura 46: Cabeçalho da edição n° 4 da revista *Bauhaus*, publicada em 1929. O desenho das letras de Bayer apresenta semelhanças evidentes com o tipo de letra de 1925: as formas ainda são esboçadas de acordo com as formas elementares. Contudo, este *lettering* apresenta um esqueleto mais condensado.
Imagem retirada de: https://www.thefoundrytypes.com/fonts/architype-bayer/

A revista, publicada entre 1926 e 1931, introduz o *lettering* de Herbert Bayer apenas durante as quatro edições do ano 1929. É sabido que a numeração e catalogação destas edições é publicada quatro vezes por ano. Cada ano corresponde a uma coleção anual de edições numeradas de 1 a 4. A última coleção divulga apenas três edições.
Análise da autora de acordo com o catálogo *online* Monoskop:
https://monoskop.org/Bauhaus

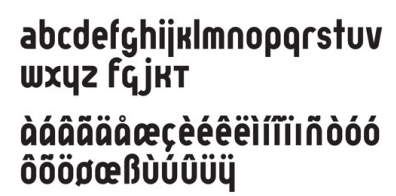


Figura 47: Fragmento do espécime da *Architype Bayer* (2020).
Imagem retirada de: https://www.thefoundrytypes.com/fonts/architype-bayer/

Em 1925, Walter Gropius, diretor da Bauhaus, solicita a Herbert Bayer, a produção de um tipo de letra capaz de comunicar as doutrinas da Escola. Tal como Albers, Bayer anseia a reforma dos sistemas de escrita, excluindo o consumo de tipos de caixa alta. Referindo Paul McNeil, Bayer propõe que a projeção vocal de palavras não está associada à distinção da altura das caixas, logo o olho humano não requere maiúsculas para alcançar legibilidade mínima/eminente. Inserido no contexto da tipografia elementar, este tipo não foi considerado como um tipo de letra, apenas um conceito. No entanto, a abordagem experimental de Bayer foi de tal modo evidente, que veio a influenciar a produção de novos tipos até ao presente.

Apesar do impacto evidente de Bayer na área do design de tipos, *Universal Type* (figura 45) ainda é, hoje, um esquiço. Bayer veio a concetualizar novas formas de carateres, como é o caso do cabeçalho da revista Bauhaus (figura 46). Em 2017, a fundidora *The Foundry Types* digitaliza e estuda estes dois artefactos de Bayer, produzindo o tipo de letra *Architype Bayer* (figura 47). O estúdio testemunha que o esqueleto dos carateres do tipo contemporâneo é influenciado pelo *lettering* da revista. No entanto, alguns carateres identificam o desenho original de 1925. Nomeadamente, o 'a' alternativo mantém um só nível, a descendente do 'j' e 'y' mantém-se vertical, ora o 'x' apresenta o mesmo tipo de construção.

Universal Type classifica-se com um tipo moderno linear geométrico *display* (Vox-Atypl) estabelecido por formas elementares e de natureza modular (repetição de formas, empregues nas diversas letras). Bayer abstrai-se do desenho formal das letras, sem qualquer alusão à caligrafia manual. Idealizadas por sistemas modulares, cada forma elementar é desenhada através da régua e compasso. O desenho da letra 'g' aproxima-se do desenho formal da mesma letra em caixa alta, facilitando a compreensão da mesma. Em oposição, a sua forma equivale ao desenho da letra 'q', com abertura semelhante ao 'c'. É de evidenciar que o 'x' é composto por duas metades do 'o'. O 'b', 'd', 'p' e 'q' são também baseados no 'o' (acrescenta-se apenas os traços das respetivas ascendentes e descendentes). O 'm' e 'n' são, por ordem, espelhadas horizontalmente, de modo a obter as letras 'w' e 'u'. Desta forma, pode-se apontar que, a metodologia pragmática desta fonte impõe a maior funcionalidade possível, através da economia do desenho.

[C2.3] Fregio Mecano

Designer: Guilio da Milano
Foundry: Nebiolo
Ano: 1925

É sabido, que na primeira metade do século passado, é acentuada a exploração de composição de tipos modulares, produzidos através de sistemas de grelha (McNeil, 2017). Giulio da Milano (primeiro Diretor da fundidora italiana *Nebiolo*) introduz, em 1933, *Fregio Mecano* (figura 48). Milano descreve esta *typeface* como um conjunto de 'caracteres decompostos'. Categorizado como um tipo *display*, *Mecano* foi concebido para impressão tipográfica em madeira e metal. As suas peças individuais vão permitir a composição de inúmeros estilos de largura e altura diferentes. Concedem ainda a criação de formas e símbolos abstratos. Apesar das semelhanças evidentes com a *Kombinations-Schrift*, o número de peças necessário para construção de uma letra *Mecano* é superior: vinte módulos. Assim, é possível reproduzir tipos excessivamente expandidos (multiplicação das peças centrais) ou ultra condensados (multiplicação das peças localizadas nos extremos verticais), de caixa alta ou caixa baixa.

Os traços formais destes módulos compreendem em linhas retas (horizontais, verticais, diagonais) e curvas, seccionadas de círculos perfeitos. A sua espessura é monolinear — o mesmo peso é distribuído pelos traços da letra — , compreendida por duas secções verticais da grelha, adotada por Milano. A criação de corpos itálicos é também plausível, a partir da composição das peças oblíquas. Apesar da sua natureza modular, o tipo *Fregio Mecano* introduz um pormenor convencional: a peça n°9 representa a junção do afilamento com o traço vertical para a composição dos carateres exemplares 'n' ou 'b'.



Figura 48: Fragmento do espécime (c. 1955), publicado pela Nebiolo, apresenta as peças modulares, catalogadas por um sistema de numeração. Extraído de: https://oa.letterformarchive.org/item?workID=lfa_type_0054&LFAPics=Yes&targPic=lfa_type_0054_001.jpg

[C3.1] Euclid Flex

Designer: Emmanuel Rey
Foundry: Swiss Typefaces
Ano: 2012



Figura 49: Alfabeto personalizado para o festival *Les Urbaines*, por Emmanuel Rey, em 2009. Compreendida por formas geométricas, esta versão primitiva apresenta traços muito distintos. Evidencia-se o 'A', cujo corpo é um triângulo equilátero; a cauda do 'Q' apresenta-se como um retângulo vertical, alinhado ao centro da altura da caixa e estendido para a área das descendentes. Aponta-se ainda para o desenho geométrico do 'U', compreendido por traços e cantos retos, com ângulos de 90°.
Extraído de: http://luc.devroye.org/fonts-48575.html

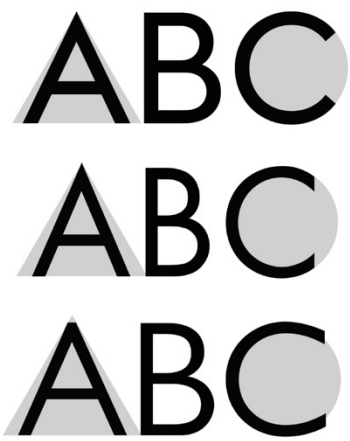


Figura 50: Análise, da autora, comparativa das formas elementares e as fontes *Euclid Flex Regular* (cima), *Futura Book* (centro) e *Gill Sans Book* (baixo). Em cima os corpos das letras comprovam ser idênticas às formas geométricas. As restantes revelam condensação de largura.

Swiss Typefaces, estúdio de tipografia baseado em Vevey, Suíça, declara que *Euclid* é a melhor *typeface* de sempre, inspirada nos tipos modulares do Modernismo. Em contrapartida, alegam ideologias anarquistas: os seus traços evitam as normas do desenho tipográfico. Atualmente, a família tipográfica subdivide-se em cinco famílias distintas: *Circular A, Circular B, Square, Triangle* e *Flex*. Contudo, é sabido, que o projeto resulta da conceção da identidade visual (figura 49) do festival de artes *Les Urbaines* (Lausanne, Suíça), em 2009 (McNeil, 2017).

Euclid Flex distingue-se pela sua diversidade geométrica. Ao passo que, as famílias *Circular, Square* e *Triangle* são sustentadas, respetivamente, por círculos, quadrados e triângulos, *Flex* visa agregar estas formas elementares, numa só família. Atualmente, cada estilo inclui o mesmo conjunto de carateres padrão para texto e doze *display stylistic sets*. Ainda, mais de meio milhar de glifos alternativos, incluindo ligaturas e símbolos (figura 49), via OpenType. Integra também catorze estilos, variantes de peso (*ultra light* e *bold*) e os respetivos itálicos.

Em 2017, Paul McNeil confronta o desenho do estilo *standard* com a *Futura*, *Gill Sans* e *Avenir* (figura 50). Simultaneamente, afirma que esta *typeface* representa uma abordagem vigente e *postmillennial*, motivada pela união de duas classificações distintas: tipos geométricos e tipos grotescos.
É pertinente evidenciar alguns carateres alternativos (figura 51). No caso do estilo nº 2 *Mix*, a perna do 'K', não é reto e é formado por dois traços, horizontal e diagonal. O descendente e terminal do 'g' é reto (semelhante ao caráter da *Rektorat* (Keller, 1933)). O traço esquerdo do 'A' é diagonal e convencional, em contrapartida, o traço direito é vertical. Os carateres de caixa baixa, na versão nº 6, incluem cortes idênticos a *inktraps* e compreendem formas puramente retas.

Uppercase (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZ
ÀÁÂÃÄÅĀĂĄÆÇĆČĈĊĎĐ
ÈÉËĚÊĒĘĖĞĜĠĢĦĤÌÍÎĨÏĪĮĨĮ
ĴĶĹĽĻŁÑŃŇŅÒÓÔÕÖØ
ŎŐŌỌŒŔŘŖŚŠŞŜŞŦŤŢÙÚÛ
ÜŬŮŰŪỤŨỤẀẂŴẄỲÝŶŸȲ
ŹŽŻÞẞƏ

Lowercase (Latin)

abcdefghijklmnopqrstuvw
xyz
àáâãäåăāąæçćčĉċďđðèéê
ëěĕēęėğĝġģħĥìíîïĩīįĩįĵķĺľļł·ñ
ńňņòóôõöøŏőōọœŕřŗśšşŝş
ŧťţùúûüŭűūųůũụẁẃŵẅỳýŷÿȳ
źžżþßə

Figures

1234567890

Fractions

½⅓¼⅕⅙⅐⅛⅑⅒⅔⅖¾⅗⅜
⅘⅚⅝⅞⁄ ⅛ ‰

Uppercase (Cyrillic)

АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРС
ТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЂЃЄЅІ
ЇЈЉЊЋЌЎЏҐЪѲѴҒӁҚҢҮҰҲ
ҶҺІӘЙӨӮ

Lowercase (Cyrillic)

абвгдеёжзийклмнопрстуфх
цчшщъыьэюяђѓєѕіїјљњћќўџґ
ѣѳѵғӂқңүұҳҷһіәйөӯ

Bulgarian/Serbian localized forms

ДЛФбвгджзийклптцшщъь
ю

Standard Ligatures (Latin) (Cyrillic)

ff fi ffi fl ffl Ӏӏ ії ij

Punctuation

!?¡¿*&(/),-––—_.:;...·@[\]{|}¦«»‹›
‘’“”‚„•†‡'''

Currencies

$£¢€¥₽₸₴¤

Symbols

©®℗™№℮§¶ª°#°

Arrows and endings

↵↳↰↱↩↑→↓↖↗↘↙↞↠↡
↚↛↤↥↦↧■□○●

Mathematical Signs

+×−÷±<=>≤≥≠≈~∕

OT Stylistic Set 1 : Pixel (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 2 : Mix (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 3 : Unicase (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 4 : Dotted (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 5 : Sharp (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 6 : Cut (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 7 : Barless (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 8 : Drops (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 9 : Contrast (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRST
UVWXYZabcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

OT Stylistic Set 10 : Zigzag (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
TUVWXYZabcdefghijklmno
pqrstuvwxyz

OT Stylistic Set 11 : Berlin (Latin)

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
TUVWXYZabcdefghijklmn
opqrstuvwxyz

OT Stylistic Set 12 : Euclid Flex B

ß → ß
1234567890 → 1234567890
⅜ → % ‰ → ‰ & → &

Figura 51: Fragmento do espécime destaca inúmeras alternativas.
Extraído de: https://www.swisstypefaces.com/fonts/euclid/

[C3.2] Diode

Designer: Natascha Lucas; Hamish Muir e Paul McNeil
Foundry: MuirMcNeil
Ano: 2020



Figura 52: A disposição das peças modulares revelam traços incompletos das maiúsculas e minúsculas, confrontando a sua legibilidade.
Extraído de: https://www.typeroom.eu/muirmcneil-natasha-lucas-diode-modular-type-system/, em agosto de 2021.

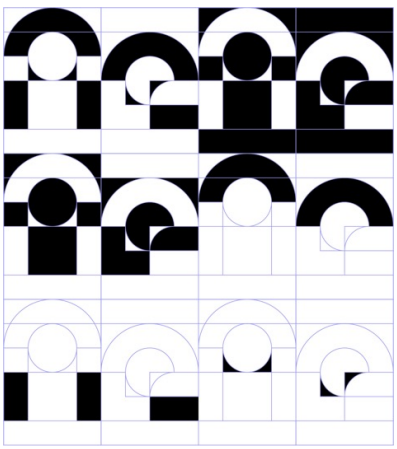


Figura 53: Fragmento do espécime destaca a versão positiva e negativa.
Extraído de: https://www.swisstypefaces.com/fonts/euclid/ em outubro de 2020.

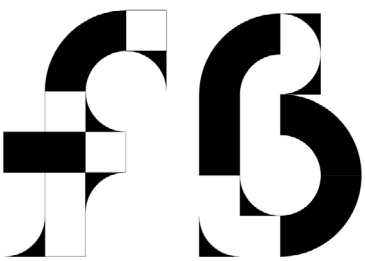


Figura 54: Experiência analítica das peças disponíveis resulta na materialização de um 'f' minúsculo, à esquerda, geométrico e serifado. À direita observa-se um 'B' maiúsculo geométrico, mas não serifado. Conclui-se que apesar no número reduzido de peças, a produção de novos glifos será muitíssimo variada. Estes carateres foram criados pela autora, a partir das três peças, com a finalidade de constatar as capacidades deste sistema modular.

Diode (figura 52) resulta de um exercício experimental de exploração da clausura e da forma-fundo, princípios da psicologia da *Gestalt*[9]. Desse modo, os designers formalizam a relação forma-contraforma e o contraste de escuro com claro (preto e branco) (figura 53). Idealizada por um sistema de peças modulares geométricas, cada letra é gerada pela multiplicação de três unidades. O quarto de um arco positivo, o retângulo e ainda a peça resultante da exclusão de um círculo com um quadrado (figura 55). A sua família tipográfica contém três estilos distintos, sendo que o primeiro é de natureza positiva (forma) e, por assimetria, os restantes são negativos (contraforma). A individualidade desta *typeface* pratica a frugalidade e a funcionalidade, normas da *Tipografia Elementar.* Contudo, os seus traços interrompidos manipulam e constringem a sua perceção visual ou legibilidade. Apesar do peso monolinear, cada letra exibe contrastes evidentes, graças à repetição e reflexão moderada das três peças. Estes fatores permite que sejam produzidas novas formas, símbolos ou carateres infinitos (figura 54).

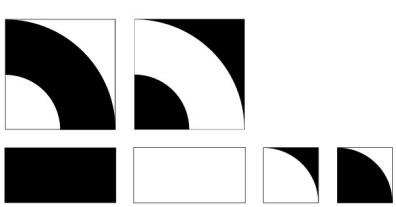


Figura 55: As três peças modulares, seccionadas pela autora, necessárias para a composição de glifos, em positivo e em negativo. Em cima, quarto de um arco; em baixo, à esquerda, retângulo; à direita, um quarto da exclusão de um círculo sobreposto por um quadrado.

[C4.1] NN Rektorat

Designers: Ernst Keller; Rudolf Barmettler e Nouvelle Noire
Ano: 1933; 2018
Cliente: Kunstgewerbe Museum



Figura 56: A fachada do edifício na cidade de Zurique, exibe a sinalética desenhada por Keller.



Figura 57: Fragmentos da sinalética original, do interior do edifício.

A família tipográfica desenvolvida em 2018 por Rudolf Barmettler, juntamente com o estúdio suíço de tipografia Nouvelle Noire, baseia-se no *lettering* da *Kunstgewerbe Museum* (figura 56), — o atual *Museum für Gestaltung* — presumidamente desenhado em 1933 por Ernst Keller, designer e professor da *Kunstgewerbe-schule* — reputado como o "Pai do Estilo Suíço" (Leuenberger, Eckstein & Vetter, 2017).

Num artigo publicado na *Eye Magazine*, John L. Walters descreve a descoberta do *lettering* (figura 57) com a renovação do edifício em 2001. Juntamente com os seus estudantes, Barmettler, docente e professor de tipografia da *HZdK (Zurich University of the Arts)*, num *workshop* de tipografia, estudou e desenvolveu uma fonte tipográfica com base nos desenhos que subsistiram a obras anteriores. Walters afirma que, durante as renovações do edifício, realizadas entre 2016–2017, o Museu solicitou a Barmettler a reforma da sintética do espaço interior e exterior.

Segundo Anton Studer, fundador e designer da Nouvelle Noire, o raio interior das letras é mais redondo do que o das letras dispostas no interior do edifício. Os tipos inseridos no exterior do edifício apresentam algumas semelhanças relativamente aos tipos no interior e, apesar de serem mais pesados, diversos carateres

manifestam diferentes fisionomias.

Studer supõe ainda que alguns dos fragmentos do *lettering* original foram desenhados inteiramente com terminações horizontais, enquanto outros, com terminações verticais.

Relativamente à sua classificação tipográfica, *RR Rektorat* pode ser considerada moderna linear geométrica, segundo o sistema de classificação *Vox-Atypl* (Garner, 2016). O esqueleto das letras é, maioritariamente, composto por linhas horizontais, verticais e ângulos retos. As suas curvas são desenhadas a partir de círculos perfeitos (figura 58).

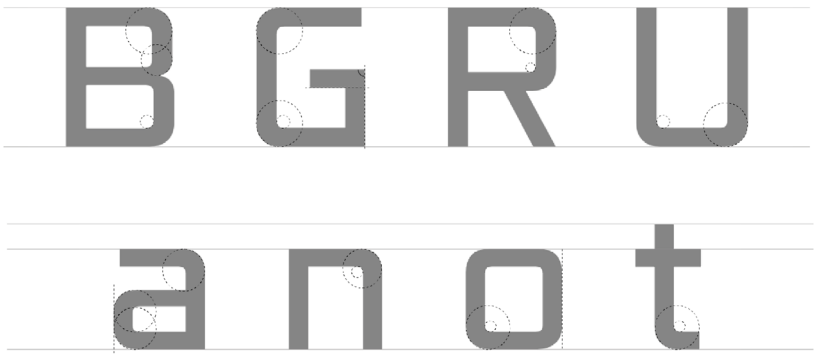


Figura 58: Análise formal, feita pela autora, para corroborar esta afirmação, partindo de uma grelha métrica.

Nouvelle Noire alega que, apesar de não compreenderem a finalidade do estilo, decidiram criar algo novo. Devido aos seus retornos curvados, a fundidora nomeia o estilo alternativo como *Rektorat Re*. A superfamília contemporânea conta com dois estilos, *Rektorat* e *Rektorat Re*. Cada um com sete pesos (*hairline*, *thin*, *light*, *regular*, *medium*, *bold* e *heavy*), fazendo um total de catorze pesos. A família tipográfica inclui ainda opções variadas de ligaturas, cujos pares não são muito comuns (figura 59). Contudo, esta diversidade demonstra um estudo intenso da funcionalidade estética das ligaturas.

Cie. Co. ST cachckcscyefeieleneresestfaftfufzitsasfsistsus-ytatitttutvtwtytz → Cie. Co. ST ca ch ck cs cy ef ei el en er es estfaftfufz it sa sf si st su sy ta ti ttu tv tw ty tz

Figura 59: Fragmento do espécime da família tipográfica, da fundidora Nouvelle Noire, expõe as ligaturas de duas ou mais letras. Cada caráter é unido por um traço vertical ou horizontal, quer a extensão de traços já existentes do corpo das letras.

[C4.2] ABK Mol

Designers: Vrints-Kolsteren
Ano: 1933; 2018
Cliente: *Academie voor Beeldende Kunsten Mol*



Figura 60: Espécime do tipo de letra *ABK Mol*.

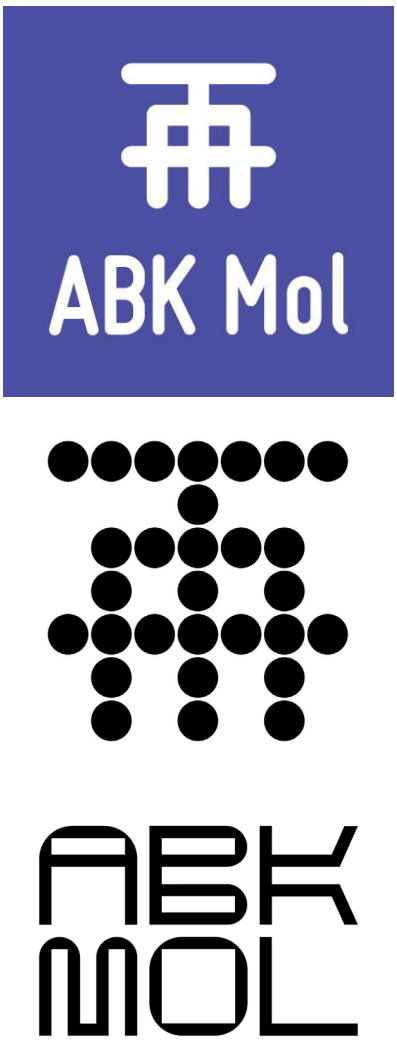


Figura 61: Logótipo inserido na página de Facebook da Escola, em 2015 (esquerda); logótipo inserido em 2018, versão anterior à do estúdio Vrints-Kolsteren (centro); logótipo com a fonte *ABK Mol* aplicada, 2018 (direita). Extraído de: https://www.facebook.com/abkmol

A *custom* fonte *ABK Mol* (figura 60), desenvolvida pelo estúdio de design Vrints-Kolsteren, em 2018, atua como um tipo *display* para a identidade da *Academie voor Beeldende Kunsten Mol*, na Antuérpia.

A sua construção fundamenta-se a partir de elementos do antigo logótipo da Academia. Nele, é possível encontrar a ligação entre os dois desenhos distintos (figura 61). O símbolo anterior da marca apresenta uma forma abstrata composta por círculos perfeitos. Por consequente, atua como simplificação da versão original.

De acordo com a publicação do projeto no *website* do estúdio, os designers manifestam a necessidade de criar algo distintivamente estético e reconhecível. Um tipo de letra capaz de representar uma entidade e o seu espaço envolvente. Afirmam ainda que as letras foram desenvolvidas a partir de uma grelha quadrada, sistema fundamentado na logomarca anterior. O estúdio explora os limites da legibilidade nos seus desenhos, evidenciado a natureza experimental da Academia.

Os carateres apresentam apenas uma espessura. No entanto, é possível afirmar que as letras ('A', 'C' e 'Q', por exemplo) que manifestam pontos de curva no exterior da forma, demonstram variedade de espessura com a contra forma reta. Tipos como 'B' e 'M' exibem de tal modo contrastes, contudo são menos evidentes. Os seus pontos de curva são mais pequenos e desenhados com meio círculo. Desta forma podemos classificar esta fonte tipográfica como moderna linear geométrica. É de salientar que as letras deste tipo apresentam individualidades que permitem fácil distinção. As suas peculiaridades confrontam a difícil leitura, no entanto é certo que esta tipografia foi desenhada para grandes formatos, sendo considerada uma *Display Font*.

[C4.3] Basel Grotesk

Designers: Nouvelle Noire & Claudiabasel
Ano: 2020
Cliente: Theater Basel



Figura 62: Em cima, o logótipo original, de Hoffman (1957), em comparação com a marca gráfica contemporânea de 2020, em baixo.

O primeiro reconhecimento — no campo do design tipográfico — que se aplica à identidade visual do teatro municipal de Basel, na Suíça, provém da reforma gráfica por Armin Hofmann, em 1957. As suas ideias e práticas de uma estética puramente funcional (Steven Heller) emergem através dos icónicos cartazes (figura 63) desenhados para o Theater Basel, entre os finais da década 1950 e inícios de 1960. Num artigo publicado em fevereiro de 2021, Basel Live. descreve o *lettering*, desenvolvido por Hofmann, como a estampa que representa o exterior do teatro até ao presente. O designer institui os princípios do *Swiss Typographic Style* através de uma composição tipográfica liderada por ligaturas (figura 62).

É em 2020 que o teatro confia a renovação da marca ao estúdio de design ClaudiaBasel, juntamente com a *type foundry Nouvelle Noire*. Reconhecendo o papel que Hofmann teve face à imagem da instituição municipal, os designers contemporâneos modernizam a marca. Mantendo a sua estrutura inicial através de uma família tipográfica focada na composição de ligaturas, os designers pretendem assegurar o reconhecimento do teatro para os próximos 50 anos (Basel Live., 2021). Jiri Oplatek, designer do Claudiabasel, afirma que as proporções das ligaturas (figura 64), adaptadas à nova fonte tipográfica, são ligeiramente diferentes, resultando num desenho mais harmonioso.

Apesar do seu esqueleto largo e traçado aproximado do monolinear, *Basel Grotesk* (figura 65) classifica-se como um tipo moderno linear grotesco (Vox-ATypI). Os carateres apresentam formas baseadas na geometria (traços verticais, horizontais, diagonais, curvas). No entanto, a modulação do arco duplo do 'S' não parece convergir, oticamente, com as restantes letras. Ainda assim, o tipo de letra introduz uma cauda larga, diagonal e reta no seu 'Q', por isso deve ter menos espessura que o traço dos carateres de caixa alta. Os pontos do 'i e 'j' são retangulares e alinhados ao traço da letra. O vértice do 'M', em oposição do 'A', termina em bico. À semelhança deste vértice, *Nouvelle Noire* mantém a coerência entre caracteres, como os exemplos das ligaturas 'MR' ou 'NP'.



Figura 63: Cartazes publicitários de eventos decorridos no Teatro, desenhados por Hoffman.

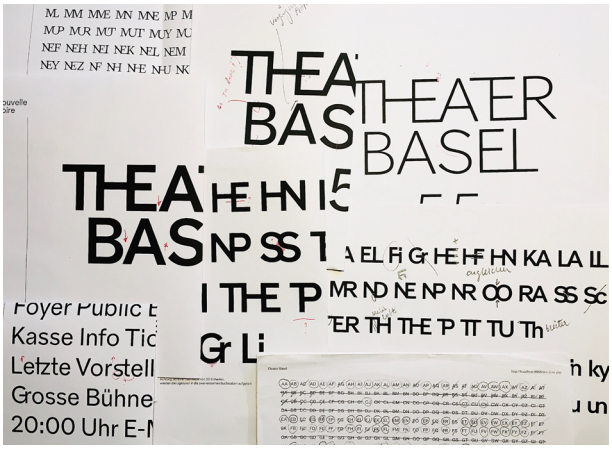


Figura 64: Testes de impressão mostram apontamentos e correções óticas necessárias nas ligaturas.



Figura 65: Testes de impressão comprovam a exigência dos designers relativamente ao desenho dos carateres e respetivos diacríticos.

[C5] Comentários Finais

Após realizada esta análise, pode-se verificar que, a evolução do desenho tipográfico, na contemporaneidade, é tão constante quanto a procura modernista de novas formas. Além disso, encontram-se vestígios notórios de parâmetros elementares associados à Nova Tipografia. O designer de tipos hodierno contempla ainda a idealização de carateres cujas formas tencionam transpor o seu serviço comunicacional — *form ever follows function*[9]. Os tipos contemporâneos (e personalizados) estudados continuam a idealizar formas e corpos geométricos definidos por traços rigorosos — desenhados segundo formas elementares (triângulos, retângulos e círculos) e proporções matemáticas.

Neste momento, à ocorrência da utopia modernista (a habituação internacional da leitura dos tipos sem serifa e exclusão dos tipos de caixa alta), o leitor ocidental atual está familiarizado com este o estilo grotesco. Esta classificação encontra-se na mesma subdivisão dos tipos geométricos. Referenciando a regra mais fundamentada do primeiro movimento tipográfico *avant-garde* Die Neue Typografie, Univers apresenta a mesma norma elementar que integra o Modernismo: a funcionalidade. A sua metodologia de classificação é clara e objetiva, porém exige um estudo dos seus estilos para a sua compreensão.

Os tipos grotescos estudados são também categorizados como modernos e lineares, segundo o sistema de classificação de tipos *Vox-Atypl*. Apesar do senso de universalidade pela sua popularidade, os primeiros tipos grotescos, como é o caso da *Akzidenz-Grotesk*, manifestam distribuições de peso e curvas que apontam para formas irregulares. Já os tipos neogrotescos exibem traços muito considerados. A sua estética, pensada a partir dos corpos grotescos, elimina e evita as anomalias dos traços e curvas, revelando um desenho muito mais refinado e pensado. É notório que estes tipos contemporâneos são também mais largos que os tipos pioneiros. É também evidente as correlações dos corpos grotescos e geométricos. Em todos os casos, o esqueleto do 'a' é dissertado em dois níveis, tal como o 'g' exibe um só nível acompanhado pelo descendente curvo.

Os casos dos tipos geométricos revelam uma estratégia de criação de carateres extremamente funcional e prática. A conceção de um sistema de composição modular irá proporcionar a produção de um tipo de letra económico e eficaz — os seus corpos serão construídos a partir de peças individuais, proporcionais entre si,

[9] Alice Rawsthorn aponta que a citação mais conhecida e tão mainstream "*form follows function*", de Louis Sullivan, é mal afirmada. O arquiteto americano de meados do século XX e sucessor dos modernistas Le Corbusier e Mies van der Rohe depõe e cunha, de facto, o termo "*form ever follows function*".

idênticas ou não.
Salienta-se ainda a pertinência dos tipos personalizados com a idealização de reconhecimento da marca à qual se destina. Considera-se que, o *Universal Type* é o caso modular de vinculação das intenções elementares da escola modernista, com a sua imagem gráfica. O caso da *Basel Grotesk*, o desenho tipográfico revela a notoriedade do desenho original de Hoffmann. Sendo um tipo contemporâneo, permanece seguidor do Estilo Suíço, logo será intemporal. Assim, estes casos representam, de modo claro e funcional, identidades distintas, mas elementares.

[D] Projeto

[D1] Conceito

A primeira fase de conceção do projeto inicia-se com o objetivo de criação de um tipo de letra personalizado para um espaço coletivo. A sua intenção preliminar pretendia a exploração de duas classificações distintas: tipos serifados e não serifados. Como já foi referido, os tipos serifados são considerados para texto corrido por serem os mais legíveis (Tschichold, 1928). O contraste do traçado das letras, juntamente com as suas serifas, de carácter decorativo, facilita a leitura dos conteúdos textuais. O seu emprego trivial na atualidade foi também um grande fator. Os tipos grotescos são os mais banais do design gráfico contemporâneo, tal como a tentativa modernista, de generalizar as fontes *sanserif*. Uma vez que o projeto é defendido pelas práticas modernistas, é lógica a trajetória singular dos fundamentos tipografia elementar. A conceção de uma fonte variável entre *serif* e *sanserif* é também excecional, portanto acrescentaria uma problemática constrangedora. Um exemplo será a *Rotis*, de Otl Aicher. A compreensão destes factos motiva, assim, a criação de uma família tipográfica não serifada, cujas características formais irão de encontro com as formas elementares do Modernismo. Evidencia-se ainda que, apesar dos tipos geométricos sem serifa serem menos legíveis, são mais eficazes em grandes formatos. Assim, irá ser produzido um estilo tipográfico geométrico e modular, com o objetivo de produzir artefactos publicitários para a Oficina Cobalto, como cartazes e formatos para as redes sociais — uma versão *display*.

É sabido que os artefactos modernistas empregam os estilos e formas das letras muito geométricas — o estilo mais utilizado, mais comum —, no entanto, a individualidade perde-se quando há um número significante de uma 'coisa'. Referido no capítulo dos textos rudimentares, a Nova Tipografia deve ser 'genérica' e internacional. O design contemporâneo, quando aplica tipos sem serifa, são maioritariamente grotescos. Considera-se que este é um estilo tipográfico que, num contexto contemporâneo, é admirável. A ocorrência dos tipos sem serifa passa por uma das regras da época histórica em que se instiga este projeto. As suas formas não são demasiado estendidas nem demasiado condensadas. Ainda assim individualmente contêm traços bastante curvos e largos, quase assemelhando-se a posições anatómicas dos membros do corpo humano. Ainda contextualizando o Modernismo, a sua fase tardia, na segunda metade do séc. XX, o design gráfico aplica imenso os tipos neogrotescos[10] (*Helvetica*, *Univers*).

Simultaneamente, como referido anteriormente, este projeto pretende envolver a comunidade artística. A pertinência de criar

[10] Segundo o sistem de classifição de tipos Vox-Atypl, os tipos Neogrotescos (também conhecidos como Transicionais ou Realistas) são construídos a partir dos seus antecedentes Grotescos. São produzidos com pensamento estético de construção, perdem as curvas irregulares e inconsistentes das grotescas. São também distinguidos pelos seus 'a' com dois andares e os 'g' com um só.

um novo tipo de letra personalizado para uma pequena galeria local, provém da necessidade de divulgação iminente. O catálogo digital de tipos e famílias é imenso. Porém, a produção fulcral uma nova família tipográfica procede a fundação imperativa de uma identidade visual dissemelhante.



Figura 66: Sinalética desenhada por Herbert Bayer, para o exterior do edifício em Dessau, entre 1925 e 1927, ainda se mantém. Atua como afirmação dos princípios na geometria e universalidade de arte e design.

A Oficina Cobalto é definida pelas suas variantes artísticas — pintura, escultura, ilustração e cerâmica —, de produção artesanal. No entanto, é evidente o emprego da industrialização: a máquina elétrica, utilizada nas tatuagens da residente Mariana Lino, como também recurso do forno elétrico para a cozedura das peças cerâmicas de Inês Marciel, Ana Pinho e Cláudio Ferreira, quer a roda de oleiro de Marciel. O recurso das redes sociais como ferramenta digital de divulgação é também um grande fator da industrialização e comunicação contemporânea na Oficina.
A individualidade artística e as diferentes abordagens de criação são os aspetos que distinguem cada um dos residentes.
No entanto, idealização de unificar diferentes princípios artísticos irá proporcionar a fundação de um único universo artístico, de inspiração e partilha criativa — o Coletivo. Tal como, a Bauhaus é representada por uma marca elementar, apropriada pelos vastos ofícios praticados, como modelo de interligação artística (figura 66). Esta reflexão verifica que, de facto, será essencial a produção de uma identidade visual representativa da polivalência exercida neste espaço. A sua marca deverá transpor uma linguagem clara e metodológica. Assim, a conceção de um sistema modular irá associar o conceito de coletividade e união. As galerias analisadas anteriormente validam uma opinião funcionalista a respeito das práticas do design gráfico, manifestando abordagens elementares nas suas identidades visuais. Salienta-se o caso do espaço *CRU*, cuja sinalética apreça elementos visuais e gráficos, análogos às formas elementares dos tipos modulares estudados, como o caso da *NN Rektorat* — os carateres são desenhados a partir de traços retos e cantos curvos.

Este projeto pretende contribuir para o estudo do design de tipos vigente, procurando explorar a interpolação de diversos estilos, numa tipografia variável, e ainda contribuir com a exploração profunda das ferramentas digitais do desenho de tipos.

[D 2] Processo de desenvolvimento da Kobalt

O objetivo a atingir é a criação de uma fonte variável completa, um tipo neogrotesco com variação de pesos e largura, incluindo os respetivos itálicos. No entanto surge um obstáculo motivador, uma problemática — será possível inserir, num só ficheiro de fonte variável, uma versão geométrica, baseada nos fundamentos modernistas, alternativa à versão regular grotesca? Para tentar chegar a esta meta, a manipulação do processo inicial e intermédio é realizado no *software Glyphs 2*. As fases de produção serão sempre acompanhadas de uma análise informal e visual dos casos práticos. A exploração da interpolação inicia-se com a aplicação do parâmetro personalizado *Axes* em quatro valores: *width*, *weight*, *italic* e *roundness*. Este último eixo terá a função de alterar as formas das letras, entre as principais *masters* — *grotesk* e *geometric*. O processo de conceção dos carateres começou, antes de mais, com a ideia de composição segundo peças individuais. Tal como a fonte modernista *Fregio Mecano* ou a jovem *Diode*, uma vez que, são fontes geométricas baseadas em unidades modulares.

A fase de conceção do projeto prático começa com o primeiro rascunho do desenho das letras que viria a resultar na família tipográfica Kobalt. Durante a primeira fase, procurou-se encontrar uma solução para a compatibilidade duas *masters* romanas e regulares, quer da versão grotesca, quer da geométrica. A abordagem do desenho começa pelo caráter minúsculo 'a' (figura 67), na versão grotesca.



Figura 67: Fases de evolução da letra 'a'. À esquerda observa-se o primeiro desenho da letra, seguido das fases intermédias, que conduzem, à direita, a versão final do estilo grotesco regular. Este foi, provavelmente, o desenho sofreu mais alterações, devido às compensações necessárias para atingir o nível ótico de qualidade.

A familiaridade do traçado deste estilo iria viabilizar a comunicação formal com a versão *display*. Se o objetivo era emparelhar duas classificações semelhantes, a sua relação visual deve ser proporcional. Com o primeiro rascunho do desenho *grotesque*, a conceção da versão geométrica é esboçada. É aqui que se determinam as curvas que iram modular os restantes carateres. Logo à partida, notou-se evidente que os corpos modulares seriam influenciados pela *typeface display*, pós-Bauhaus e suíça, *Rektorat*, bem como a *custom* contemporânea *ABK Mol*. Ambas concebidas

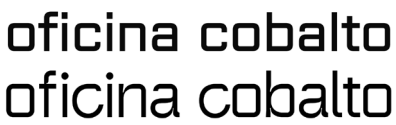


Figura 68: Palavra de controlo permite avaliar a qualidade do tipo de letra e a exploração preliminar da identidade visual. Comparação entre o tipo de letra *NN Rektorat Regular* (em cima), da Nouvelle Noire (*revival* contemporânea do desenho original de Ernst Keller, 1933), e a versão intermédia do tipo de letra desenvolvido (em baixo).

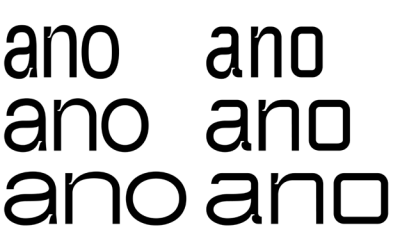


Figura 69: A primeira versão variável dos carateres de caixa baixa, com os eixos *width* e *roundness*, expõe inúmeras inconsistências nas curvaturas do traço e ainda incoerências entre os terminais das duas versões do 'a'.

para instituições culturais e educacionais (figura 68).
Após alguma satisfação preliminar do primeiro caráter 'a' definiram-se os carateres 'n' e 'o'. Estes três seriam os carateres-chave para a conceção do esqueleto das letras retas e curvas 'r', 'm', 'e', 'h', 'l', 'f', 'i', 'c', 't', 'b', 'd', 'p', 'q' e 'u'. Visto que seria possível utilizar o nome do Coletivo 'oficina cobalto' para testar a sua legibilidade, seguiu-se para a construção das letras regulares de caixa alta, bem como algumas diagonais: 'O', 'E', 'F', 'C', 'A', 'V', 'N', 'H', 'I', 'L' e 'T'. A versão preliminar (figura 69) fundamentada no eixo *width* foi imediatamente abandonada. A complexidade de criação de múltiplos eixos variáveis, juntamente com a problemática da conceção de múltiplos estilos, definidos por diversas peças, revela ser quase impossível no período vago para o projeto. Assim, a *typeface* em desenvolvimento acabaria por consistir em apenas três parâmetros distintos: o eixo de peso, o eixo de geometria e o eixo para os respetivos itálicos. Estas perceções não ocorreram de forma linear. As duas primeiras fases foram marcadas pela exploração das funcionalidades do *software* utilizado, tal como todo o processo do desenho das letras. A sua produção limitou-se muito pela elaboração esboços digitais e renegou muito o desenho analógico. A decisão tomada, de empregar à partida uma abordagem contemporânea, iria contribuir para a base concetual do projeto: um tipo de letra que, apesar de ser instigado pelo modernismo passado, transpõe igualmente os seus valores movidos pela máquina — os métodos pragmáticos do design elementar. No entanto, o instinto humano é guiado pelo analógico. Desta forma foram elaborados alguns rascunhos analógicos que iram contribuir para a concetualização das formas que iriam resultar nos diversos carateres [apêndice 1]. Uma vez que este projeto se destina a uma instituição coletiva que recorre ao mundo das redes sociais para disseminar o seu intuito, este método de produção tipográfica será também analisado e aperfeiçoado digitalmente.
É de evidenciar que a terminologia tipográfica aplicada neste relatório procede a Anatomia do Tipo (Amado & Silva, 2011). Este trabalho de investigação exaustiva contribui para definição lusitana dos termos tipográficos introduzidos no projeto.

Disponibilizam-se figuras relativas às várias fases do processo deste projeto, nos apêndices deste relatório. Esboços analógicos digitalizados, as formas abandonadas, a análise anatómica das proporções de certas letras, entre outros aspetos pertinentes que acompanham o progresso do tipo de letra desenvolvido [apêndice 1].

[D 3] Características Técnicas

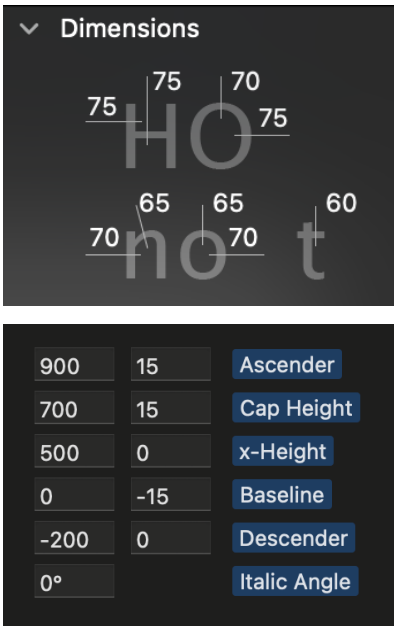


Figura 70: Esquema extraído do *software Glyphs* relativo aos valores que determinam a construção do tipo de letra. Em cima observam-se as métricas que definem as alturas das ascendentes; da caixa baixa; a altura de 'x'; dos descendentes; e o ângulo dos itálicos; relativas ao valor da linha de base. Em baixo encontram-se as dimensões de compensação do peso dos traços.

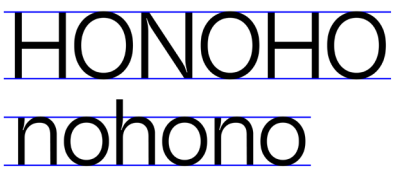


Figura 71: *Overshoot* dos carateres de caixa alta e caixa baixa compreendem compensações de 15 pt, relativas às métricas definidas. Este método ótico vai permitir que as letras redondas aparentem a mesma altura que as letras retas.

O artefacto fundamental deste relatório, o espécime, apresenta o tipo de letra com o seu nome Kobalt. Tradução alemã, da segunda palavra, que identifica a marca Oficina Cobalto. O seu critério provém das origens de um movimento desenvolvido maioritariamente na Alemanha, mas também atua como um símbolo de glorificação da maior instituição educacional de práticas artísticas elementares — a Bauhaus. Caracterizamos o desenho do tipo de letra como uma *frankentype*, aglutinação das palavras *frankenstein* e *type*. As suas características simultaneamente grotescas e geométricas exibem um traço formal distinto e único. No entanto, segundo o sistema de classificação *Vox-Atypl* (Vox, 1954), ambas são parte de uma só secção, modernas e lineares. Anatomicamente não serifada, a versão grotesca apresenta pouco contraste, apenas 5pt entre os eixos verticais e horizontais, já a geométrica é maioritariamente monolinear. As dimensões de espessura das versões regulares variam entre os 65 e os 75 pts (figura 70). Foram necessárias compensações óticas de *overshoot*, de modo a equilibrar a leitura entre os carateres redondos e os curvos (figura 71). As formas das letras foram alteradas ao longo do processo de produção, de modo a garantir uma família tipográfica coerente e versátil.

O traço formal da versão regular grotesca apresenta-se muito contemporâneo, no entanto é evidente a influência neogrotesca do tipo modernista (tardio) *Univers*. Muitos dos carateres em desenvolvimento mostram características semelhantes às de Frutiger. Como é o caso do 'a', representava por dois nível e barriga larga; o 'f', cujo ombro reflete tensão formada por um ângulo curvo quase perfeito; o 'k', envés de uma junção por toque (caso da *Univers 55*), a sua tangente é feita apenas pela união da haste vertical e do braço, incorporando uma inktrap para redução de tensão, enquanto a perna assenta apenas na parte inferior do braço. Já no caso das maiúsculas é evidente a semelhança entre o 'R', cuja perna é curvada para fora e o seu remate final é reto, quer as curvas apertadas do 'S' são proporcionais à letra de Frutiger.

A versão geométrica tenta manter algumas destas características grotescas. O seu desenho dinâmico é motivado pelos tipos geométricos gerados por formas modulares, como peças de um *puzzle*. Esta versão vai funcionar apenas como uma fonte tipográfica *display*, que será inserida na sintética da Oficina Cobalto, como o logótipo, cabeçalhos de cartazes, títulos, entre outros relevantes. Formalmente, os carateres geométricos exibem traços monolineares de 70 pontos. As curvas gerais, tal

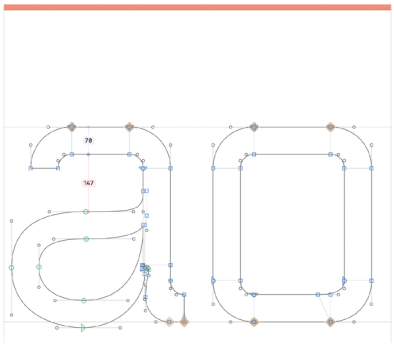


Figura 72: Método de composição modular, durante a fase de esboços, que iria permanecer na versão final da Kobalt. Cada caráter geométrico é composto, maioritariamente, por dois tipos de peças: o quadrante (um quarto de um círculo) e quadriláteros (retângulos e quadrados).



Figura 73: Instância gerada durante o exercício preliminar dos eixos *geometric* (100), *width* (300) e *weight* (400) evidencia os problemas gerados pela incompatibilidade dos valores dos eixos.

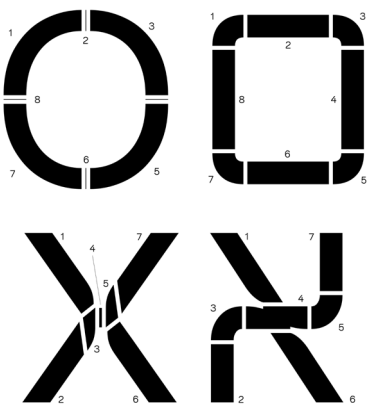


Figura 74: Versão grotesca (esquerda) e geométrica (direita) das letras 'o' (cima) e 'x' (baixo). A cada versão deve corresponder o mesmo número de peças e respetivos pontos. A direção do caminho dos pontos deve se também equivalente.

como os ombros ou barrigas das letras, são influenciadas pelas características das formas do *Universal Type*. As suas curvas são formadas por círculos perfeitos e, paralelamente, Kobalt emprega uma peça de canto, retirada de um arco perfeito (com os 70pt de peso), sendo apenas necessário ajustes óticos. Esta peça será multiplicada de acordo com a orientação do desenho dos carateres e vinculada a outras peças retas. A composição final dos carateres geométricos é finalmente concluída, exibindo curvaturas que permitem maior clareza no desenho.

A metodologia experimental do desenho das letras da *typeface* Kobalt passa pela composição esquemática das peças individuais. A fim de atingir a compatibilidade variável das duas *masters*, o ficheiro *kobalt.glyphs* sofreu diversas alterações. Desta forma foi recorrido o auxílio da ferramenta *Font Gauntlet*, desenvolvida pelo estúdio gráfico multidisciplinar suíço *Dinamo*. Esta ferramenta, utilizada em todas as fases do projeto, permite animar e testar, em *softwares* de pesquisa, os eixos das fontes variáveis. Apesar da aparência final de um tipo de letra segundo métodos comuns de composição, é crucial afirmar o contrário (figura 72). Para chegar à concordância entre *masters*, o caráter terá o mesmo número de peças. Esta fase, ainda tentativa solucionar a compatibilidade, demonstra problemas evidentes. As interpolações animadas no *Gauntlet* mostravam discordâncias entre as arestas — o movimento de certas letras refletia módulos desorganizados. Isto deve-se ao facto de as direções dos pontos, no *software Glyphs*, não coincidirem com as outras *masters*. O maior obstáculo do projeto foi o processo exaustivo de análise individual de todos os estilos e os respetivos carateres. Esta dificuldade surge quando os caminhos das peças não são equivalentes entre *masters*, provando deformações óticas (figura 73). Sucessivamente, as métricas entre os valores das *masters* e as respetivas instâncias (necessárias para a exportação do tipo variável) estariam também desencontrados. Finalmente solucionado o impasse, as coordenadas do eixo de geometria que permitem a criação de múltiplas instâncias, variam entre 0 (equivale à *master* grotesca) e 100 (*master* geométrica) (figura 74).

A inclusão de *inktraps* (figura 75), desde logo, foi uma hipótese utilitária, mas também ornamental. A funcionalidade deste detalhe vai permitir que a condensação do peso do caráter seja resistida pela redução do espaço positivo. Esta preferência deve-se à intenção de criar uma tipografia monolinear que, apesar de ser grotesca, terá também características geométricas.



Figura 75: Evolução das incisões de tinta correspondentes a cada uma das fases de produção. A primeira experiência, à esquerda, apresenta uma abordagem contemporânea e não funcional, limita-se a um tipo *display*. Apesar da sua estética fundamentada em curvas perfeitas e linhas retas, este tipo de desenho apresenta uma natureza decorativa, fútil. Abandona-se assim este tipo de redução de massas, desconhecido na história da tipografia e pouco convencional na atualidade. A versão intermédia apresenta já traços semelhantes à versão final. No entanto, é considerada *display*, devido à sua incisão circular, e as curvas não são consistentes. O aspeto final das armadilhas de tinta é relativamente mais alto e mais fino, correspondendo a 8 pts. A forma geral das curvas mantém-se, apenas com certos ajustes e o terminal passa a ser reto e horizontal.

Sabe-se, preliminarmente, que o traço monolinear a que se pretende chegar vai carecer de contraste evidente. Este ajuste ótico irá viabilizar corpos tipográficos estáveis e proporcionais. Esta interceção, de *inktraps* com as formas individuais já complexas, passou igualmente por múltiplas alterações. Isto deve se ao facto dos carateres exigirem mais pontos, necessários para a composição das incisões de tinta. E, tal como o obstáculo causado pela incompatibilidade das letras entre as peças modulares, o emprego das incisões pediu atualizações constantes para atingir o mesmo grau de harmonia variável, mas acima de tudo, o mesmo nível de qualidade do desenho tipográfico.

Após o desenvolvimento do primeiro esboço com as letras que formam a expressão chave 'Oficina Cobalto', um primeiro teste de impressão foi executado, com diferentes tamanhos de letra (55pt, 32pt, 18pt, 10pt, 6pt). Conseguiu-se concluir que o desenho geral das letras estaria bem definido, no entanto certos ajustes seriam necessários para atingir um desenho coerente. Letras de caixa baixa mais largas, como 'o' e 'a', ou 'n' e 'b', quando impressos em tamanho pequeno, parecem estar condensados. Para combater esta confusão ótica foi necessário 'alargar' estas letras.

Após a conclusão do estilo romano do alfabeto e dos números, bem como a correspondência dos módulos, pensou-se em produzir uma versão itálica para ambas as *masters*. É sabido que, o conceito de família tipográfica aparece pela primeira vez no início do século XX. Vítor Quelhas evidencia, no seu artigo *Design português de tipos digitais*, que esta denominação aparece juntamente com a composição equilibrada e consistente de novos grupos de fontes tipográficas. É também evidente a introdução dos tipos aldinos, ou itálicos, em 1501, por Aldus Manutius e Francesco Griffo. Pretende-se então assegurar a existência dos primeiros tipos cursivos. O eixo itálico (figura 76), integrado na família, evidencia a caligrafia manual deste estilo. Esta característica é atingida a partir da extensão das *inktraps* para o eixo central e horizontal do corpo das letras (figura 78). Assim é aplicada uma simulação do movimento continuado da mão. Este deve direcionar o traço do aparo da caneta, aplicado no papel. Deste modo pretende-se, igualmente, atingir a ligação entre a arte rudimentar praticada no espaço em questão e o traçado manual e fluído da caligrafia. A primeira fase de conceção itálicos é feita manualmente no *software*, no entanto este método atrasaria demasiado o desenvolvimento, pois exigia a transformação de todas as arestas e ângulos. A descoberta da ferramenta *cursify*, já



Figura 76: Análise da localização das *inktraps*, relativamante à altura de x.

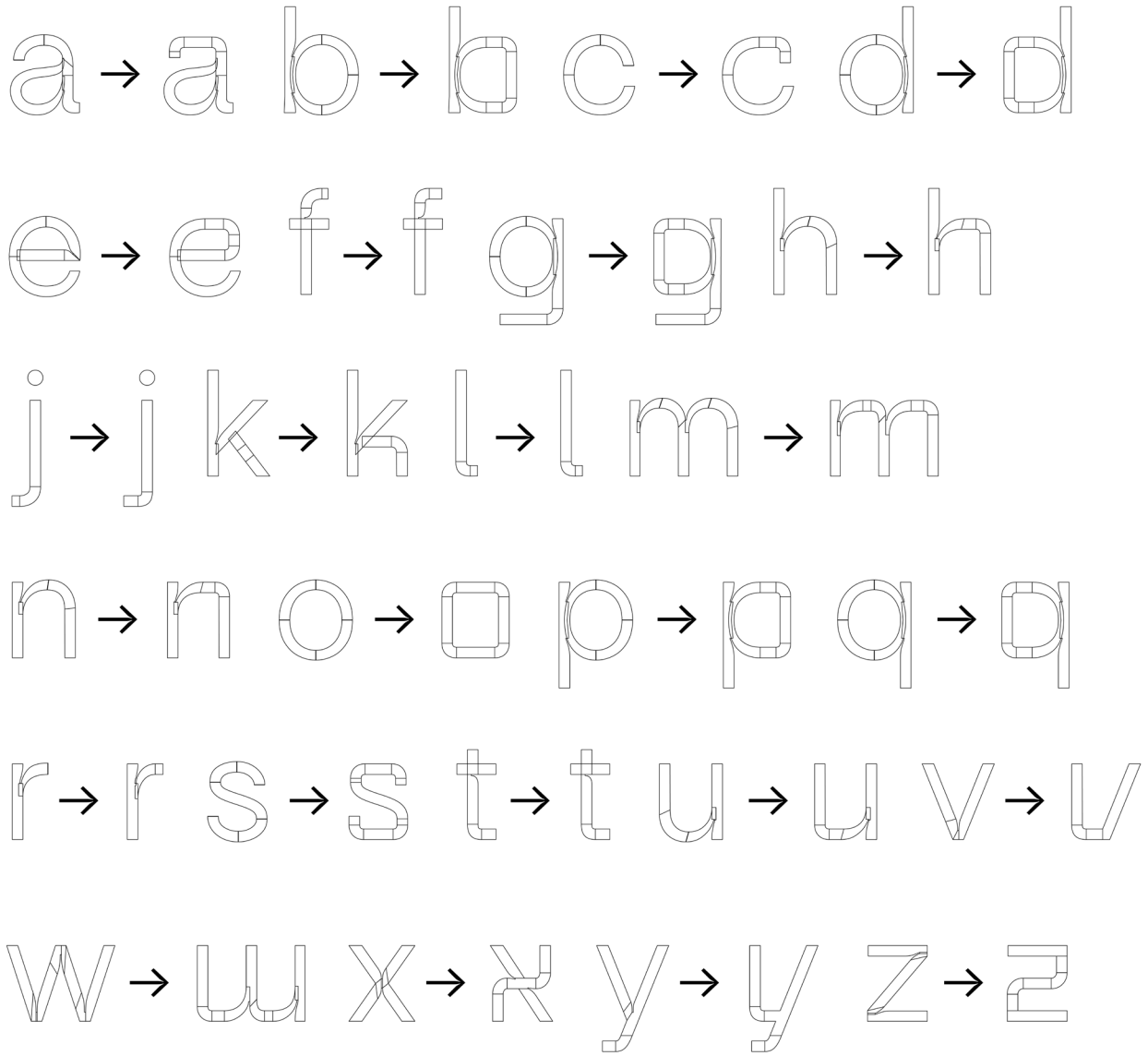


Figura 77: Metamorfose do alfabeto minúsculo entre a coordenada grotesca e geométrica.

abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz

Figura 78: Alfabeto cursivo em caixa baixa.

na última versão do *Glyphs 3*, em *Path > Transformations* permitiu finalmente a produção final das versões itálicas, sendo apenas necessário algumas alterações óticas para produção dos carateres cursivos.

Tendo em conta a exclusão do eixo de largura, são construídas as masters de peso *thin* (200) e *bold* (700). Esta conceção iria permitir a produção de eventuais instâncias dos pesos intermédios *light* e *semibold*. Após a idealização de todos dos estilos incluídos na família tipográfica, questionou-se falta de um sistema de organização. Assim ponderou-se a adaptação do sistema da *Univers*. Porém, este tipo de organização projeta, simultaneamente, os itálicos e as larguras em colunas verticais paralelas, enquanto os diversos pesos estão distribuídos por colunas horizontais. Este sistema revela ser demasiado complexo e não adequado. Assim, a organização da família tipográfica Kobalt é sistematizada (figura 79) de acordo com a teoria de interpolação *Noordzij's Cube*, inserida na publicação *The Stroke: Theory of Writing* (1985), de Gerrit Noordzij.

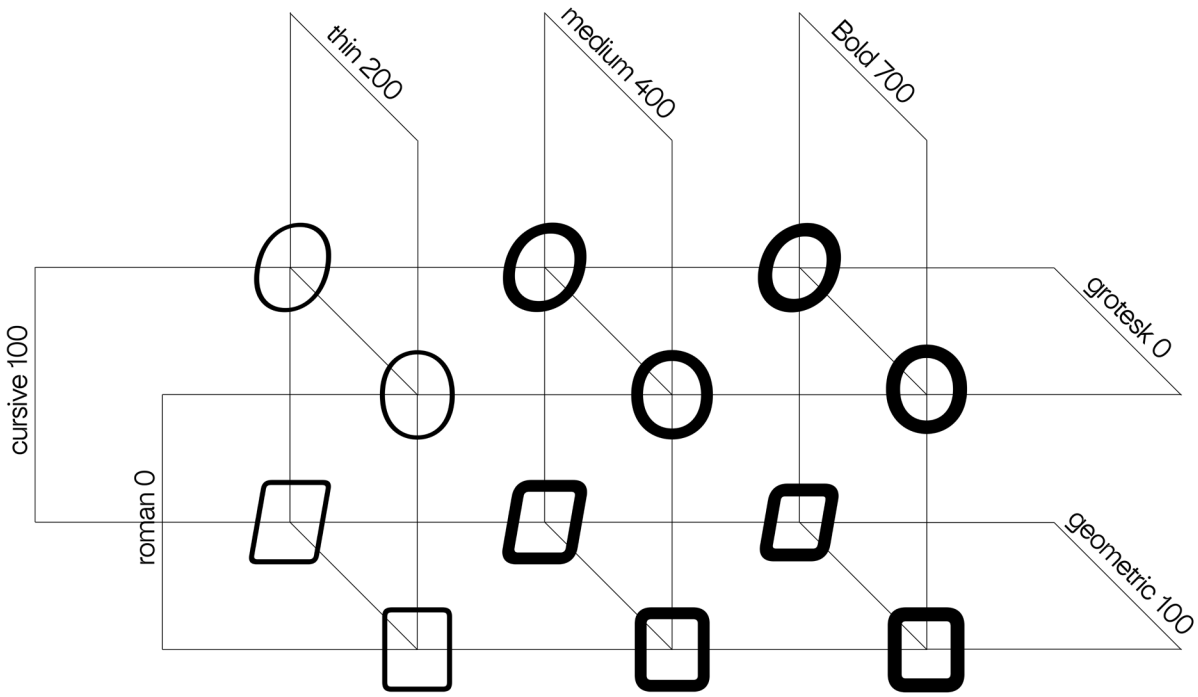


Figura 79: Sistema de interpolação dos três eixos expõe as doze variantes da família tipográfica. Diagrama motivado pelo esquema teórico de Gerrit Noordzij (1985).

O espaçamento dos carateres (figura 80) ocorre segundo o método de Walter Tracy (1986). Esta metodologia é provavelmente a mais conhecida e mais utilizada. A sua aplicação provém da correspondência entre os traços formais dos tipos serifados. É sabido que as letras do alfabeto em desenvolvimento são maioritariamente compostas por traços retos e curvos, à exceção das letras triangulares e irregulares. Este processo inicia-se com o espaçamento do caráter de controlo, reto e de caixa baixa, 'n'. De acordo com este método o espaço direto será menor que o esquerdo. Isto porque a forma do ombro da letra é mais estreita do que a haste vertical. Da mesma forma que, segundo Karen Cheng (2006), o espaço à esquerda deverá equivaler a uma percentagem de 25–50% relativamente à contraforma da mesma letra. Assim, o *kerning* imposto neste caráter irá guiar as medidas dos espaços das restantes letras com hastes retos. Já o 'o' será a fundação para o espaçamento de letras redondas e deverá ser menor do que os espaços da letra 'n'. No entanto, a permanência de carateres híbridos, como 'b' ou 'q', o *kerning* será influenciado, simultaneamente, pelos dois carateres de controlo. Os carateres irregulares 'a', 'f', 'g', 's', 't' e 'z' serão ajustados individualmente e acompanhados das letras de controlo, a fim de conquistar uma leitura ótica equilibrada. Além disto, o espaçamento das letras 'v', 'w' e 'y' terá um valor dependente: o espaço esquerdo, quer o direito, equivalem ao espaço mínimo. Contudo, a estrutura do tipo de letra em desenvolvimento é distinta dos tipos romanos. Será exigida a sua atualização com compensações óticas, tal como os carateres de caixa alta. Tracy fundamenta também a mesma metodologia com as letras maiúsculas, porém o 'H' será a sua base. O equilíbrio harmonioso entre as hastes vai determinar o valor adequado para os restantes carateres verticais. As formas curvas serão estabelecidas por uma sequência dos carateres 'H' e 'O' (Tracy, 1986). Posto isto, os restantes carateres (numerais, símbolos e pontuação) são espaçados oticamente, de acordo com o esquema das letras. Ora as combinações entre letras regulares e irregulares como os pares 'fa' ou 'TO' ou 'Av'.

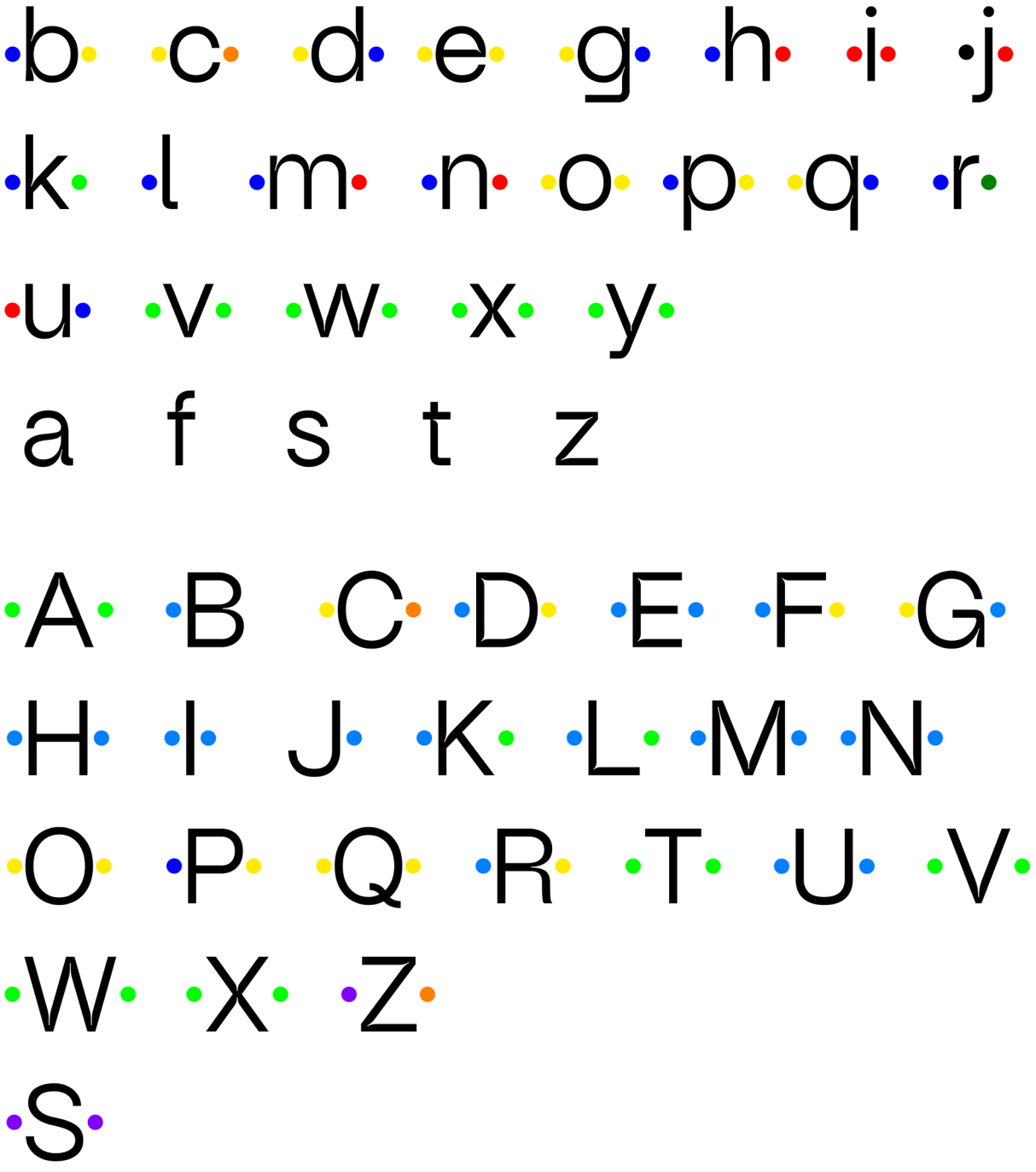


Figura 80: Distribuição do espaçamento entre as letras de caixa baixa (em cima) e caixa alta (em baixo). Cada cor corresponde a um valor determinado no *Glyphs*, a partir de uma consideração ocular da autora. No caso dos carateres de caixa baixa, a cor • corresponde ao valor do lado da letra cuja haste é vertical. No caso dos carateres curvos corresponde ao valor de •, à exceção do espaço direito do 'c', •, cujo valor é um pouco menor que o lado esquerdo (devido à abertura desta forma). No caso dos carateres irregulares 'a', 'f', 's', 't', 'z', 'S' e 'Z' o espaçamento é determinado/ajustado visualmente. Esquema baseado no diagrama de Karen Cheng (Cheng, 2006).

[D 4] Descrição dos Carateres

[D 4.1] Minúsculas

a

Primeiro caráter a ser desenhado, foi também um dos mais complexos. Sendo um caráter de duplo nível, a sua compreensão exige diversas atenções. O espaço entre a cauda e a barriga da letra deve ser a menor. O o afiliamento de topo da barriga foi desenhado inicialmente com uma forma horizontal, no entanto a tangente parecia demasiado evidente e pouco fluída. Para combater esta confusão ótica, este pormenor passa a ser angular e diagonal. Inclui ainda uma cauda ondulada, desenhada a partir da peça genérica curva e geométrica. Esta opção transporta a qualidade manual dos tipos cursivos e caligráficos. A barriga e a cauda da versão regular, são as únicas formas que se transportaram para o desenho geométrico. A haste vertical e o braço da versão geométrica foram alterados de modo a criar as formas geométricas necessárias — o emprego de peças retangulares, juntamente com os arcos de haste, determinam a altura do caráter e a largura do terminal aberto (este é sempre mais condensado que a largura da barriga).

b, d, p, q

Ambas as versões destas letras foram desenhadas a partir das secções das letras 'n' e 'o'. A haste vertical corresponde às interseções do 'n', enquanto a barriga é organizada segundo a largura e forma do 'o'. Foram necessários ajustes individuais nas junções das duas formas, nomeadamente a incorporação e adaptação das *inktraps*, quer a introdução de um esporão na letra 'b' para maior distinção entre os carateres semelhantes 'd', 'p' e 'q'.

c

Desenhado a partir do 'o' grotesco. A altura da abertura grotesca equivale ao dobro da espessura do traço da letra. A versão geométrica é composta por: o lado esquerdo e o terminal equivalem à forma da versão grotesca, enquanto o terminal de cima é composto pela peça modular curva e o remate retangular.

e

Caráter desenhado com o mesmo método do 'c'. Na versão grotesca inseriu-se uma armadilha de tinta na junção do filete e curva do lado direito. A versão geométrica inclui apenas duas peças curvas modulares.

f Ambas as versões foram desenhadas com uma *inktrap* acima do travessão. A única diferença no desenho dos dois estilos é a curva do gancho: na versão geométrica a curva é a peça modular de canto; a curva grotesca é mais aberta.

g À semelhança da letra 'q', este caráter apresenta a mesma anatomia. A única diferença é que o terminal da descendente que se estende para a esquerda, é reto e vertical. A junção entre o extensor e a haste horizontal é novamente a peça genérica, incorporada nas duas versões.

h, n Ambos os carateres compreendem o mesmo esqueleto, exceto a haste do ascendente do 'h'. Optou-se por manter a haste esquerda e a junção do estilo grotesco e empregá-lo na versão geométrica, alterando apenas o arco da haste direita para a forma modular curva.

i, j Elegeu-se os pontos circulares no caráter 'i' e 'j' devido às formas curvas das peças modulares. O 'j' foi desenhado a partir do 'i', adicionando-se apenas a peça modular e o terminal retangular. Ambos os estilos compreendem o mesmo desenho.

k A peculiaridade desta letra é a localização da incisão de tinta: a junção da haste esquerda com o braço do 'k'. A versão geométrica foi desenhada a partir da grotesca, alterando-se apenas a forma da perna para um ângulo de 90°, incluindo a peça modular curva.

l Optou-se por desenhar a perna da letra pois seria mais fácil de distinguir com o 'I'. Grande parte dos tipos de letra grotescos apresentam, tanto na forma do 'l', como no 'I', uma só forma retangular vertical. Para atingir maior legibilidade e diferenciação das duas letras desenhou-se uma perna na letra 'l'.

m Desenhado a partir do 'n', este caráter inclui duas *inktraps*.

o O desenho da versão geométrica foi dos poucos caracteres em que se alterou completamente a forma do corpo: o esqueleto é retangular e os cantos são as peças modulares curvas.

r Desenhado a partir do 'n', o seu afilamento e terminal foram desenhados acima da altura de x. A única diferença nas duas versões encontra-se no afilamento da geométrica, cujo desenho se assemelha, oticamente, à peça modular.

s Este caráter foi particularmente difícil de desenhar devido à sua modulação complexa de curvas. É de referenciar que, na versão geométrica, apenas se incluiu a espinha grotesca.

v A versão geométrica foi desenhada segundo o método de mistura dos estilos: a haste direita mantém a sua forma, enquanto o lado esquerdo da letra é vertical e a junção a peça modular.

x Destaca-se a versão geométrica que, apesar das semelhanças estruturais com uma suástica, foi desenhada de acordo com os restantes carateres: a haste esquerda mantém a forma do grotesco; a outra haste é convertida para geométrica, com as peças modulares; entre a haste esquerda e a peça modular curva inseriu-se também *inktraps*.

y As hastes foram desenhadas a partir do 'v', enquanto o terminal foi desenhado a partir do 'g'.

z Este caráter é um pouco mais condensado que o 'n', o vértice direito foi alinhado com o terminal da letra. Relativamente à versão geométrica optou-se por estruturar a letra apenas com as peças geométricas.

[D 4.2] Maísuculas

A Ambas as versões compreendem no mesmo esqueleto, no entanto o ápice da versão grotesca é horizontal e a virilha contém uma *inktrap*, a versão geométrica exclui a incisão e o seu ápice é curvo.
.

B, R A versão grotesca de ambos os carateres é muito semelhante, à exceção da perna do R ser neogrotesca. Relativamente às versões geométricas, o 'B' é composto pelas peças modulares, porém mantém apenas a cintura grotesca; o caso do 'R' mantém o desenho grotesco, sendo apenas alterada a sua perna e a cintura ajustada.

C, G Desenhados a partir do 'O'. O caso do 'G' evidencia-se a garganta serifada, que foi mantida na versão geométrica.

D A haste e *inktraps* foram desenhadas a partir do E (ambas as versões).

E, F A versão grotesca destes dois carateres inclui duas armadilhas de tinta entre a haste vertical e a curva do caráter. Por outro lado,

a versão geométrica elimina este pormenor e os cantos retos são convertidos nas peças curvas.

H, I Ambas as versões dos carateres são idênticas e retas.

J O arco da haste, na versão geométrica, foi construído apenas com as peças modulares.

K Desenhado a partir do mesmo caráter minúsculo.

L Desenhado a partir do 'E'.

M O meio da letra era dividido simetricamente, tal como a *inktrap*. As incisões de tinta, das hastes verticais, eram diagonais e separadas pelos pontos de curva. Para facilitar as alterações de espessura do traço nas diferentes *masters*, bem como a largura do condensado e expandido e as versões itálicas das respetivas *masters*, dividiu-se cada *inktrap* pelo meio. Cada letra, em vez de sobreposições de contornos (cada peça que forma a letra).

[D 4.3] Diacríticos

A espessura geral dos diacríticos é 92% (regra de três simples: 70 (peso do traço das letras, em pontos) x 100 (equivale a percentagem total, sendo o traço maior) ÷ 65 pt (espessura do acento, também em pontos) = 92 (relativa à espessura do peso geral das letras — dentro da mesma *master*).
Optou-se por reduzir os tamanhos e espessuras dos diacríticos, nas versões geométricas, como resposta às práticas universais dos designers modernistas. Assim, os carateres diacríticos geométricos demonstram ser *display* e pouco evidentes (figura 81). Tal como a leitura ocidental, estamos já habituados à leitura corrida, sem ler caráter por caráter, logo os acentos são já assumidos.

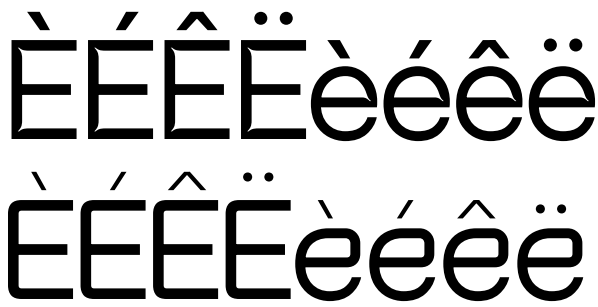


Figura 81: Comparação entre os diacríticos grotescos e geométricos.

[D 4.4] Numerais

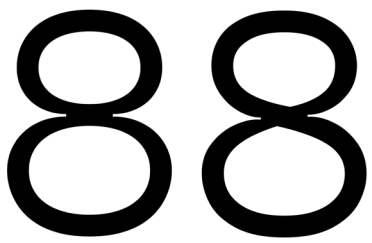


Figura 82: Comparação do desenho preliminar (esquerda) e versão final do número.

Os desenhos dos carateres numerais foram desenhados com o mesmo sistema de interligação entre a versão grotesca e geométrica (figura 83). Numa primeira fase foram desenhados os carateres grotescos e só depois se converteu para a versão geométrica. A altura dos números corresponde à altura da caixa alta, bem como a espessura do traço, a fim de atingir uma leitura coerente e fluída. Foram ainda incorporadas *inktraps* nos números, cujas tensões de peso exigem a mesma formalidade que os restantes carateres. Salienta-se ainda que, numa fase preliminar, o caráter '8' foi desenhado em simetria horizontal. Este esqueleto foi abandonado numa fase intermédia (figura 82). A versão final foi desenhada com arco duplo com incisões. Relativamente ao '4', optou-se por desenhar a haste vertical e o perfil (haste diagonal esquerda) com uma abertura, permitindo uma leitura do numeral oticamente equivalente à largura dos restantes. No caso da versão geométrica, os carateres '0', '1' e '7' apresentam uma estrutura somente geométrica, com traços verticais, horizontais e cantos compostos pela peça modular curva.

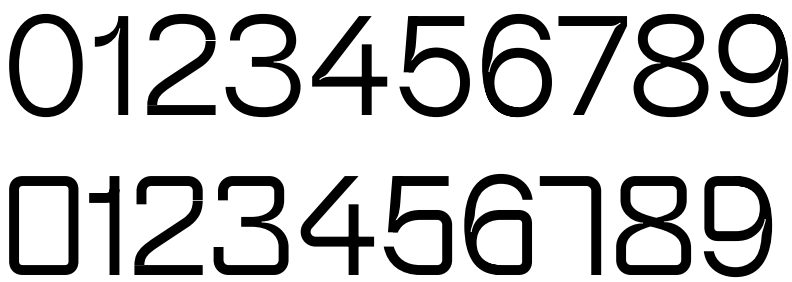


Figura 83: Comparação entre os numerais grotescos e geométricos.

[D 4.5] Pontuação e Símbolos

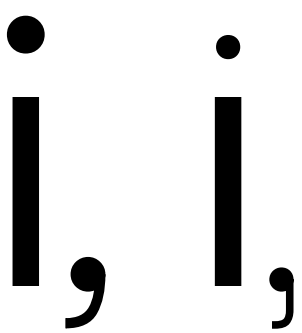


Figura 84: Comparação entre o peso da vírgula e do ponto do 'i'.

A estrutura da pontuação e símbolos seguem as proporções dos carateres de caixa alta e caixa baixa. No caso da pontuação, os carateres cujo desenho inclui pontos, estes são circulares, tal como o caso da letra 'i' (figura 84). As diferentes aspas são construídas através da funcionalidade dos componentes, produzidas pela vírgula. Este caráter foi desenhado a partir do ponto, logo é circular e o seu terminal é curvo. A sua versão geométrica apresenta, igualmente, um terminal desenhado com as formas modulares retas e curvas. Outros exemplos de pontuação mais comuns foram desenhados: pontos de interrogação e exclamação, dois tipos de parênteses entre outros. Foram produzidos ainda diversos símbolos ordinários, matemáticos e monetários. No caso do símbolo '€' foi desenhada uma versão alternativa, com apenas um filete. Esta decisão iria permitir a produção de artefactos com preços

de *workshops* ou artigos cerâmicos para a Oficina Cobalto. Um comércio independente, com discriminação de preços sem IVA. O caso do símbolo '@' foi desenhado a partir do caráter alternativo 'a', de um só nível.

[D 4.6] Opentype Features

Em favor das funcionalidades do *software Glyphs*, foram exploradas diversas opções estilísticas de alguns carateres com as opções de programação *stylistic sets*[11]. O caso do 'a' é o caráter mais evidente (figura 85), bem como o 'y' (figura 86). De acordo com a análise dos casos práticos, foram desenhadas duas alternativas: uma versão sem cauda, alternativa do desenho padrão com dois níveis, e a produção de uma alternativa de um só nível (como o caso da *Universal Type*), alusiva à escrita manual informal do quotidiano. Será importante ainda referir que foram esboçadas alternativas, alusivas ao desenho caligráfico, para as letras 'g', 'p' e 'z' (figura 87). Contudo, o limite de tempo para a produção do projeto impossibilitou a finalização do caráter 'g' e 'z'. Foi produzida também uma série de ligaturas, cuja função será unir dois carateres num só. Assim, existem as ligaturas *standard* 'AE', 'Fl', 'OE', 'ae', 'fi' e 'oe', bem como o 'SS' (figura 89). Já no caso das ligaturas *discretionary*, incluíram-se combinações referentes ao termo 'Oficina Cobalto', bem como outros explorados: 'al', 'ci', 'er', 'rt' e 'lt' (figura 88).

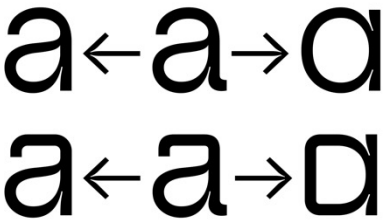


Figura 85: Caracteres alternativos da letra *standard* 'a' (centro), nas versões grotesta e geométrica. À esquerda o a.ss01 e à direita o a.ss02.

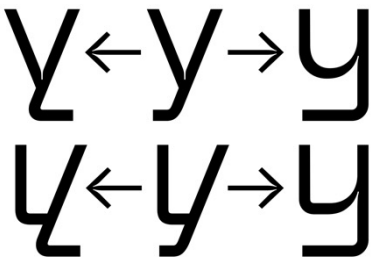


Figura 86: Carateres alternativos da letra 'y'.

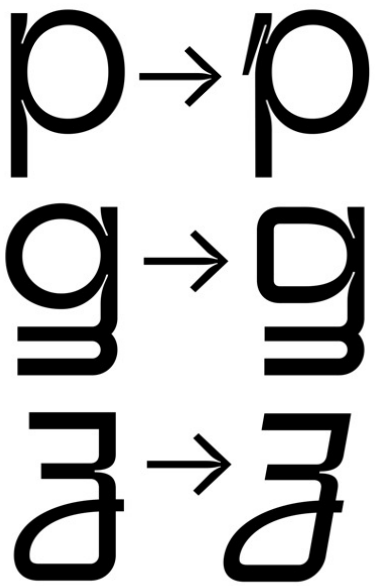


Figura 87: Carateres alternativos, de composição caligráfica.



Figura 88: Ligaturas *discretionary* de caixa baixa.



Figura 89: Desenho grotesco (à esquerda) e geométrico à direita, da ligatura 'SS' ou *eszett* do alfabeto alemão. É importante salientar que este caráter não está finalizado. Devido ao limite de tempo do projeto, a inclusão de *inktraps* entre a espinha do 'S' e a haste horizontal, quer os ajustes óticos do desenho formal não foram produzidos.

[11] Apesar das instruções claras, de execução via *Font Info > Features*, sabia-se já, à partida, os nomes e códigos corretos para a criação de alternativas. Optou-se por criar um novo glifo cujo nome corresponde ao código do estilo.

https://glyphsapp.com/learn/stylistic-sets

[D 5] Identidade Visual

[D 5.1] Artefactos Publicitários

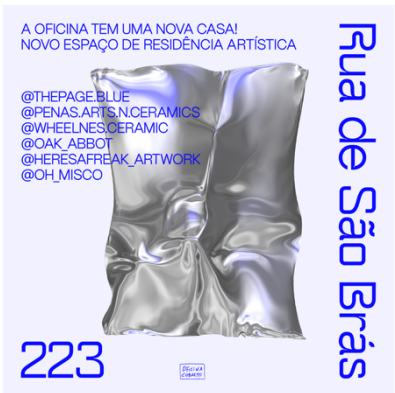


Figura 90: Cartaz digital em formato de *post* para o *Instagram* da Oficina Cobalto.



Figura 91: *Frame* da animação.

Durante a fase intermédia de produção do tipo de letra e após alguma satisfação dos resultados preliminares do desenho, iniciou-se o processo de elaboração da identidade visual.
O primeiro passo de produção gráfica foi a concetualização de um cartaz (figura 90) de abertura e inauguração do novo espaço na Rua de São Brás. Produzido no contexto de quarentena (pandemia covid-19), este artefacto foi pensado para a rede social *Instagram*, ferramenta de divulgação digital mais utilizado pelo estúdio. Assim, pretendeu-se afirmar o constrangimento da liberdade para produção analógica, com a criação de um artefacto digital.
Optou-se por aplicar a cor azul (100%) do sistema *RGB*, a fim de valorizar não só a era digital, como também o nome da marca à qual se destina. O elemento decorativo deste cartaz digital foi produzido no *software* de modelação e animação *3D Cinema 4D* (figura 91). A sua forma aparenta um pano plástico, de novidade. É importante referir que este elemento foi aplicado em formato de vídeo, produzido no mesmo *software*. A animação consistiu na descida do pano situado à frente da nova morada do espaço, revelando os carateres produzidos neste projeto.

Entretanto, com a terminação da quarentena, a Oficina Cobalto inaugura e abre as suas portas a 10 de abril. É importante referir que o espaço tem fundos monetários limitados. Deste modo produziu-se cartazes tipográficos (figura 92), com pouca mancha de cor, impressos sobre papel de cor A4 (DIN). Este processo revela ser mais económico e prático.

Ao longo de todo o projeto foram encomendados diversos cartazes de divulgação de *workshops* e aulas. Logo, à partida, foi definida uma estrutura sistemática da composição deste tipo de cartazes. Cada um deles tem, como base, um logótipo referente ao termo '*workshop*' e 'oficinas livres', alinhado ao canto superior esquerdo da margem. Ainda no topo, do lado direito, situa-se toda a informação referente ao evento. A margem inferior contém sempre os endereços da Oficina Cobalto. O restante espaço negativo poderá ser utilizado para aplicação de imagens ou outros elementos representativos da informação do tipo de aula.

Será importante referir ainda que foram produzidos artefactos digitais e impressos para inaugurações de exposições (figura 95, 96 e 97), quer de mercados de arte a decorrer no local (figura 93 e 94). Enquanto foram definidas as grelhas dos cartazes no formato DIN A4 ou A5, bem como folhetos em A6 (figura 98), procurou-se desenvolver e pôr em prática modelos matriz. A utilização

constante de um rodapé, com as informações dos contactos e localização, iria viabilizar uma atitude gráfica contínua.



Figura 92: Cartazes desenvolvidos para a inauguração presencial do espaço exibem composições de grelha com diversas desorganizações, pensadas no espaço negativo do papel. As cores dos papéis foram escolhidas com a Ana Pinho e pretendem transmitir claridade e frescura da primavera.

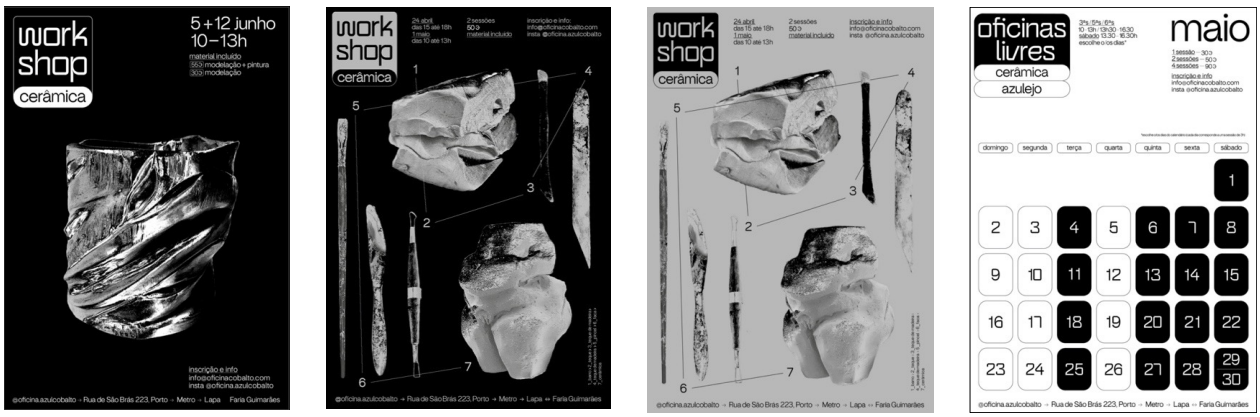


Figura 93: Cartazes desenvolvidos para os *workshops* e aulas livres, lecionados por Ana Pinho. A sua estética pretende relacionar o papel analógico do artesão com o processo digital e atual, de produção gráfica, reconhecendo as regras fundamentais da Nova Tipografia.



Figura 94: Coleção de cartazes para os mercados de arte, que ocorrem mensalmente na Oficina. O primeiro artefacto desenvolvido (à esquerda) evidencia a funcionalidade de um cartaz, segundo as regras da Nova Tipografia. O espaço negativo é envolvido pela organização da informação, justificada à margem do topo e da base. O título do cartaz foi desenhado em defesa das feiras de arte independente, onde os produtos vendidos são distintos e a arte é artesanal ou única. O termo 'Feira' evidencia o traçado manual da escrita cursiva e pessoal, refletindo a individualidade artística que passa pela Oficina Cobalto. Pode ainda se verificar o traçado caligráfico do *ampersand*, cujo caráter ainda não tinha sido desenvolvido no tipo de letra Kobalt. Ainda assim, os restantes dados foram distribuídos segundo uma hierarquia e redigidos com o tipo de letra desenvolvido. Esta abordagem mantém constante a utilização de uma matriz, onde são apenas alteradas as datas do evento. A variação de cores permite a distinção de cada mercado e são sempre alusivas aos tons das estações do ano. O segundo cartaz foi produzido, em parceria com Lince Rebelo (ilustrador portuense) para a feira realizada em reconhecimento do mês do orgulho *LGBTQ+*.



Figura 95: Coleção de seis cartazes para a exposição 'Corpos', cujo espaço negativo é o texto (tipo de letra desenvolvido) e as imagens o espaço positivo. As presentes fotografias foram tiradas pela autora (à exceção da imagem com a palma da mão, fotografada por Pinho, como amostra do conceito que a fundadora objetivava), pretendendo representar a plasticidade e individualidade de cada parte do corpo.



Figura 96: Adaptção do cartaz impresso para um *post* do *Instagram*, com duas imagens.





Figura 97: Cartazes digitais para a dupla exposição *'Landscapes: Ciclos da Paisagem'*. Os artefactos constatam o abstracionismo da palavra 'paisagem', na perspetiva da autora e designer — em louvor da era digital atual. Estruturado com três divisórias, a imagem central (digitalização de uma obra de Pinho, uma coleção de monotipias metafóricas da paisagem) do cartaz resulta da exploração da ferramenta de efeitos do *software Photoshop*. É ainda aplicado o padrão de cores digital *RGB*.



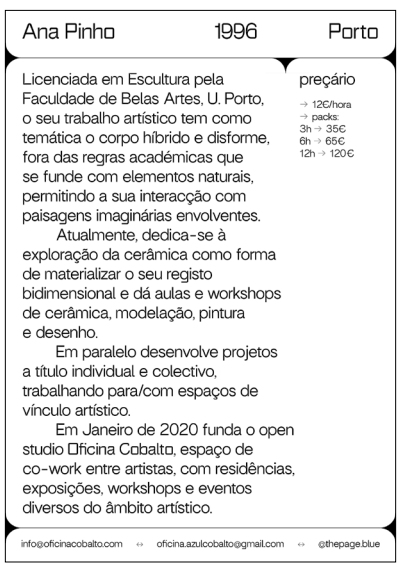


Figura 98: Folheto publicitário das aulas e *workshops*, lecionados por Ana Pinho. A informação é novamente organizada segundo uma hierarquia, com diferentes tamanhos de corpo dos carateres. As curvas e cantos, pintados a preto, têm a função de organizar a informação, de acordo com a grelha definida. São ainda elementos constantes, empregues ao longo do projeto.

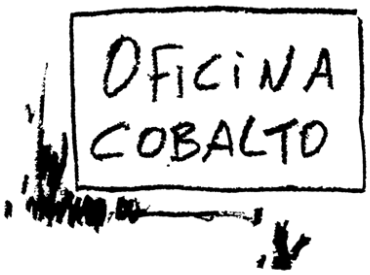
[D 5.2] Logótipo

Aquando das experiências de manipulação dos três eixos, explorou-se o termo 'Oficina Cobalto', apenas com carateres de caixa alta (figura 99). O resultado da instância gerada no *software Glyphs* evidencia ainda erros — o estilo itálico gerado a partir da versão geométrica, quando alguns carateres ainda não tinham sido inclinados. Observa-se no 'O' a transformação dos cantos curvos oblíquos, no entanto o *software* não assumiu o ângulo itálico dos traços verticais. Apesar do seu interesse estético, esta versão foi considerada um defeito de uma fase preliminar da identidade visual e rejeita as regras do desenho gráfico (uso de grelhas e proporções de espaçamento). Ainda assim, este método de composição tipográfica poderá servir de ferramenta para designers gráficos — um instrumento de criação livre, para produção de um logótipo sem grelhas.



Figura 99: *Frame* da manipulação, a partir do *Font Gauntlet* (v0.8.0) foi produzida a 30 de abril de 2021. A animação foi produzida no *Photoshop*, a partir de quatro imagens, com diferentes instâncias de *tracking* e *leading*..

O desenho final do logótipo (figura 103) ocorre numa fase de conceção de um cartão de visita (figura 101), por requerimento da fundadora do espaço. Produzido em julho de 2021, a organização da informação é distribuída por secções, criadas a partir de filetes, cuja espessura corresponde, oticamente, ao peso e tamanho das letras mais pequenas (contactos da Oficina). Como elemento decorativo elementar, evidenciou-se a importância das peças modulares, com o emprego de cantos em azul cobalto. Considerando que, marca e logótipo original de Pinho são já elementos conhecidos do público geral, pensou-se em incorporar a estrutura deste elemento visual. Desta forma, a reforma do logótipo ponderou a moldura envolvente das letras, o emprego de uma só caixa e ainda o emprego da ligatura 'fi' (figura 100).



Relativamente ao desenho formal dos carateres, aplicou-se a regra elementar dos tipos em caixa baixa, com o uso da versão *display* Kobalt Geometric Regular. Os ascendentes das letras foram reduzidos e alinhados ao remate do topo do 't' e ao vértice do 'i', simulando um tipo de letra em caixa alta.



Figura 100: Analisando o logótipo original, o desenho de Pinho inclui uma ligatura acidental no 'F' e 'l'. Os carateres apresentam-se em caixa alta, justificados e centrados numa moldura retangular. As manchas à volta da caixa traduzem elementos da natureza, como relva ou vegetação. Em baixo observa-se a versão final desenhada para o cartão de visita.



Figura 101: Cartão de visita, onde foi desenvolvida a arte final do logótipo da Oficina Cobalto. A informação é sempre justificada às margens, deixando uma área grande de espaço negativo.



Figura 102: Últimos desenhos desenvolvidos como experiências.



Figura 103: A versão final do logótipo visa manter a estrutura global do desenho de Pinho com o nome da marca envolvido numa caixa.

Conclusão

O contexto desta investigação foi motivado pelo estudo teórico prático da criação de tipos de letra e identidade visual para uma marca criativa independente. Teve como principal objetivo procurar uma identidade gráfica distinta através do desenho de tipos modulares. Numa primeira fase, foi essencial o estudo e compreensão das teorias elementares do design gráfico modernista, bem como diversos autores dos movimentos artísticos precedentes da Nova Tipografia — tal como Jan Tschichold, El Lissitzky e László Moholy-Nagy. Os princípios da tipografia elementar apontam para a universalidade do design gráfico, através de normas práticas e funcionais. Assim, percebeu-se que os artefactos modernistas revelam abordagens gráficas e tipográficas semelhantes entre si, rejeitando composições complexas e decorativas. O design elementar procura assim produzir artefactos de comunicação clara e objetiva, através da tipografia — emprego de tipos sem serifa e formas geométricas elementares.

O processo de criação do tipo de letra desenvolvido neste projeto introduziu metodologias alternativas ao desenho clássico. Esta abordagem procurou estabelecer estratégias de composição tipográfica utilitária, através de estruturas modulares semelhantes a peças de *puzzle*. A análise de casos práticos foi também um momento de estudo formal do desenho de tipos grotescos e geométricos — modelos analógicos e pré-digitais (os casos clássicos e modernistas), bem como a construção de letras digitais (casos contemporâneos e personalizados, bem como as componentes históricas e a função dos tipos personalizados para uma instituição, anexas a cada caso. Esta análise manifestou evidências de tipos de letra em diferentes momentos históricos, contudo exibem características formais equivalentes aos fundamentos e regras da Nova Tipografia, influenciado a conceção do projeto.

O processo de desenvolvimento do tipo de letra Kobalt demonstrou uma metodologia analítica ao desenho tipográfico. Contudo, apesar da sua arte final ser compreensível e linear, passou por diversas fases de modificação e adaptação. Sempre em defesa de um desenho apto de qualidade requerida pela construção de carateres, a evolução do projeto tipográfico ocorreu com a prática e continuidade do aperfeiçoamento do traçado. A metodologia deste processo revelou ser complexa, devido à quantidade de peças constituintes de cada caráter, e ainda mais, a expansão da família tipográfica, com a mesma fórmula. Ainda

assim, afirma-se que o tipo de letra desenvolvido poderá ser melhorado posteriormente com ajustes das qualidades formais do traçado. Desenvolvido em contexto de pandemia, houve limitações de produção do projeto. De igual modo, as limitações de tempo, impossibilitaram a produção de outros mais carateres, tais como a produção de ícones alusivos a cada uma das vertentes artísticas da Oficina Cobalto (cerâmica, pintura, desenho, serigrafia), quer à função de cada área, segundo a planta do espaço (loja/galeria, oficina de cerâmica, casa de banho, cozinha, anexo e jardim). Também não foi possível a criação de um *website* para o espaço. Porém, a conceção da Kobalt permitiu o desenvolvimento de uma sinalética distinta, defendida pelas práticas funcionais do design elementar, num contexto contemporâneo. A arte final da identidade visual e cartazes publicitários, onde foi sempre aplicado o tipo de letra desenvolvido e um conjunto de regras estabelecidas pela autora (fundamentadas no design modernista), foram expostos ao público geral nas redes sociais da marca, impressos e colados pelas ruas do Porto (sempre em locais desabitados), como meio de divulgação dos eventos ocorridos na Oficina Cobalto. Destes atos, a produção destes artefactos recebeu diversos apreços de clientes da galeria, bem proporcionou novas oportunidades profissionais à autora.

Este projeto poderá potenciar a estimulação do interesse pelo desenho tipos a futuros estudantes e designers, bem como poderá preservar a dimensão do design modernista. Espera-se poder continuar a melhorar o tipo de letra e estender a produção da identidade visual da Oficina, num contexto profissional futuro, quer a criação de novas formas tipográficas.

É de evidenciar que o tipo de letra *Kobalt* foi selecionado e analisado por John Downer, professor e designer de tipos *display* a 19 de julho de 2021, durante o evento de crítica de tipos *Display Type Crit*, organizado pela *Cooper Union*. A transcrição da entrevista a Pinho encontra-se disponível no setor dos anexos, no final do relatório, bem como o certificado de distinção do projeto, emitido pelo IJUP.

Referências Bibliográficas

Amado, Pedro, & Silva, Catarina. (2011). *Anatomia do Tipo*. In. Universidade de Aveiro: II Encontro Nacional de Tipografia.

Banáthy, Béla H. (1996). *The Double Diamond. In.*

Cheng, Karen (2006). *Designing Type.* Yale University Press.

Droste, Magdalena. (1994). *Bauhaus 1919-1933* (Benedikt Taschen Ed.). Berlin: Bauhaus-Archiv Museum fur Gestaltung.

Greenhalgh, Paul. (1990). *Introduction.* In Paul Greenhalgh (Ed.), *Modernism in Design* (pp. 3). London: Reaktion Books Ltd.

Kinross, Robin. (1992). *Modern Typography an Essay in Critical History.* London: Hyphen Press.

Leuenberger, Katharina, Eckstein, Meike, & Vetter, Peter. (2017). *No Style. Ernst Keller (1891–1968) – Teacher and Pioneer of the Swiss Style*. Triest Verlag.

Martins, Ana. (2021). *Espaços Independentes de Divulgação de Arte Contemporânea no Porto e na Atualidade*. Umbigo Mazagine.

Moholy-Nagy, Hattula. (2009). *László Moholy-Nagy: A short biography of the artist. — Blog*

Monteiro, Luís. (2020). *Em cenário de pandemia, as fragilidades da cultura ficam a descoberto.* O Gerador. *— Blog*

Pereira, José Carlos. (2020). *O valor da arte e da cultura artística para os portugueses. — Blog*

Reynolds, Dan. (2019). *New details about the origins of Akzidenz-Grotesk*. Klim Type Foundry. *— Blog*

Rocha, Elsa de Almeida Melo da. (2017). *Sismógrafo: Um Projeto Curatorial*. (Mestrado de Estudos Museológicos e Curadoriais), FBAUP.

Schwemer-Scheddin, Yvonne. (1999). *Reputations: Adrian Frutiger.* Eye Magazine. *— Blog*

Sooke, Alastair. (2016). *Cabaret Voltaire: A night out at history's wildest nightclub*. State of the Art/Art History. *— Blog*

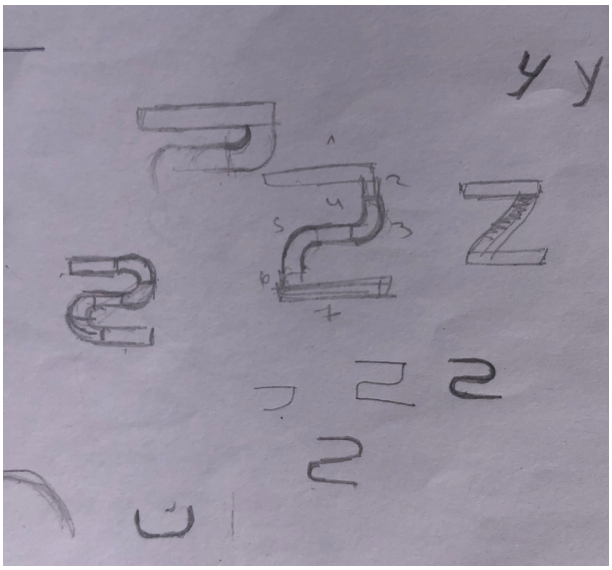
Stirton, Paul. (2019). *Jan Tschichold and the New Typography.* New York: Bard Graduate Center.

Tschichold, Jan. (2006). *The New Typography.* Berkeley: University of California Press.

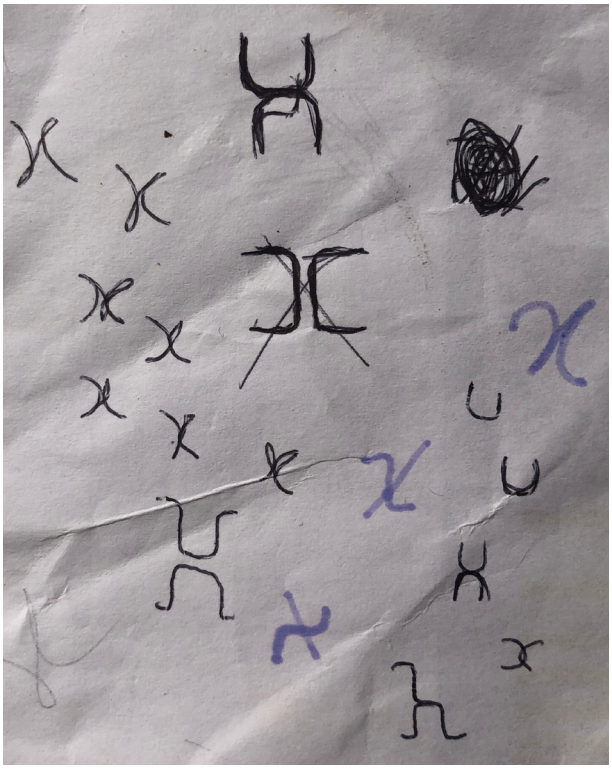
Apêndices

Apêndice 1

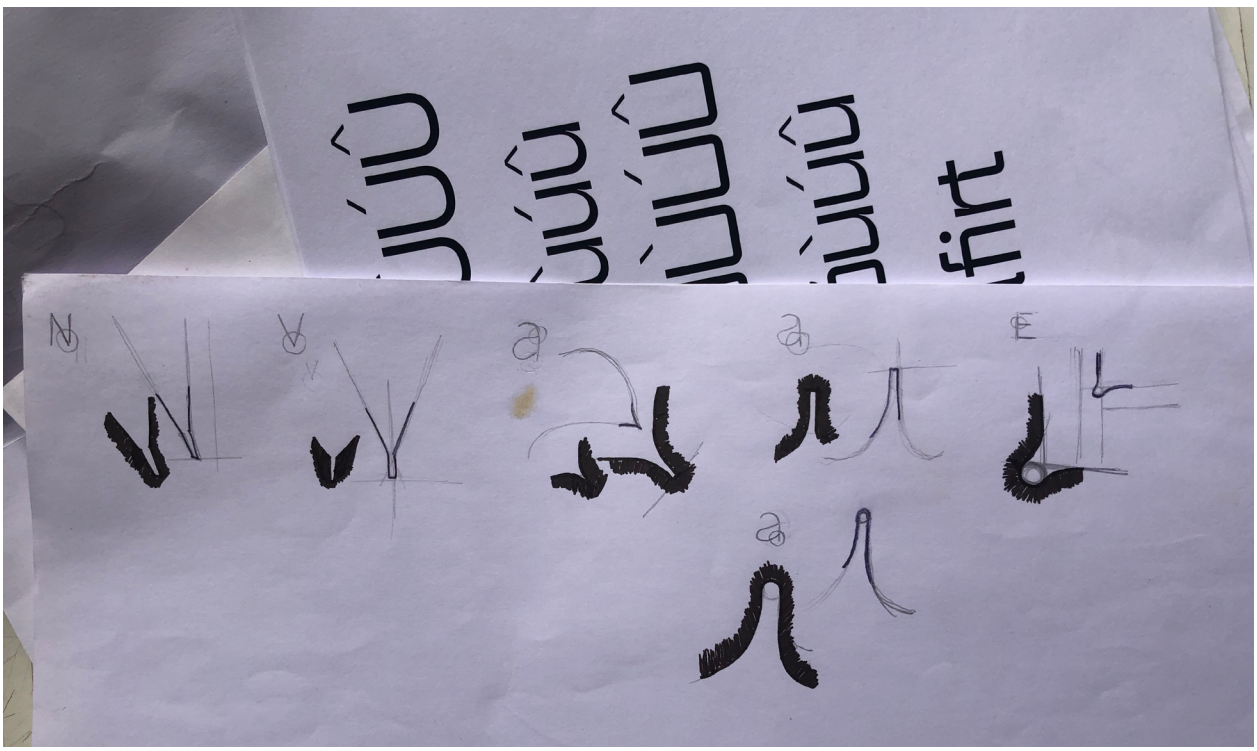
Esboços analógicos para a Kobalt



Esboços de composição do caráter 'z' geométrico.



Exploração do esqueleto da letra 'x', sempre orientada pelas capacidades modulares.



Exploração de possíveis formas e direções de armadilhas de tinta.

Apêndice 2

Fragmentos do Espécime

Grotesk Light

abcedarian

Grotesk Light Italic

basal

Grotesk Regular

elemental

Grotesk Italic

beginning

Grotesk Bold

elementary

Grotesk Bold Italic

essential

Geometric Light

fundamental

Geometric Light Italic

introductory

Geometric Regular

primary

Geometric Italic

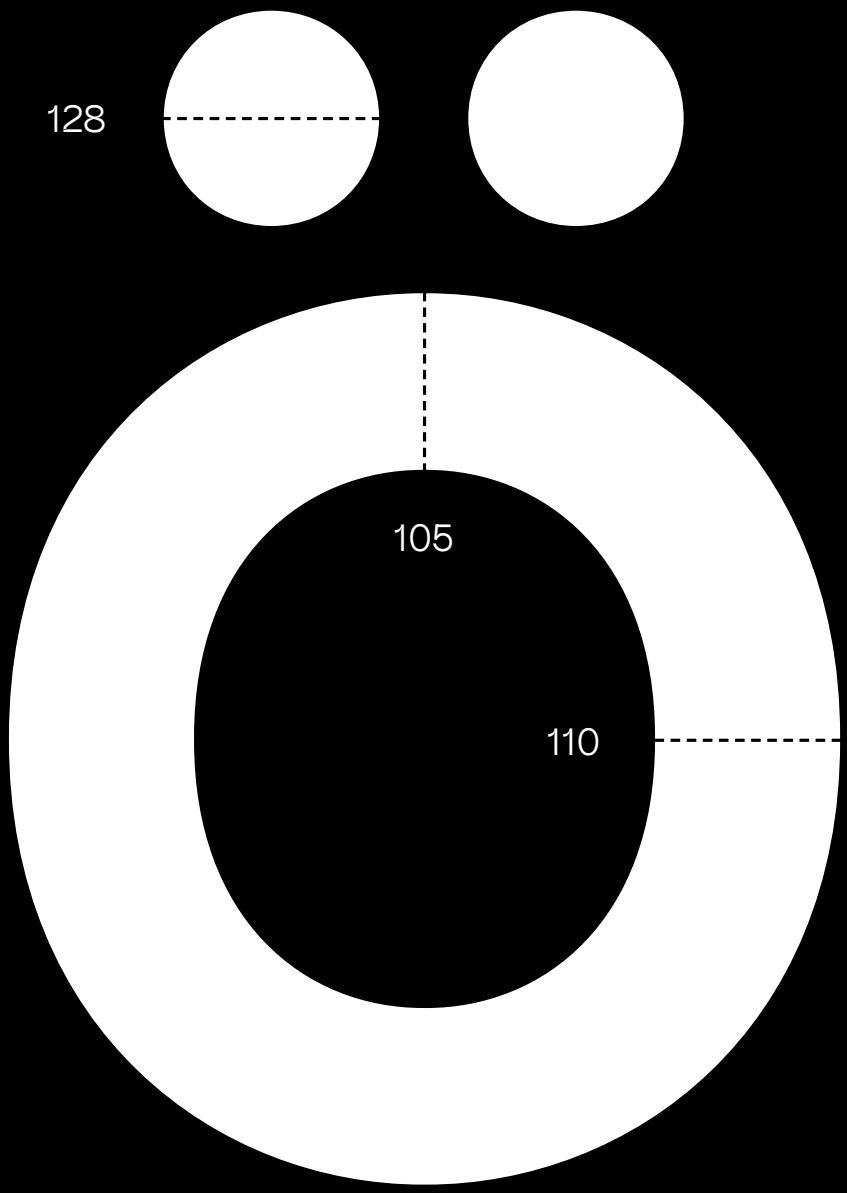
rudimental

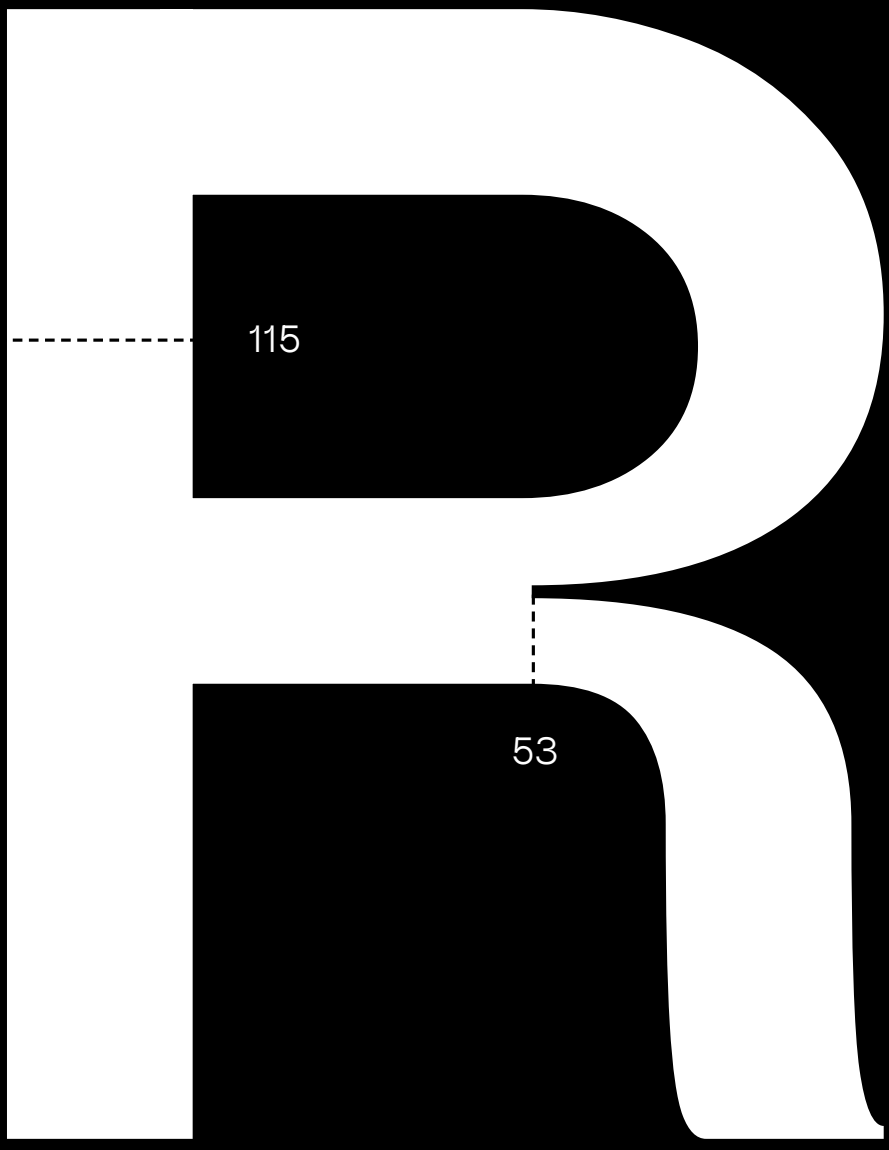
Geometric Bold

underlying

Geometric Bold Italic

necessary


128
105
110


115
53

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈËF
GHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔÒÕÖØ
PQRSTUÚÛÙÛÜVWŴẀẂ
ẄXYÝŶŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwẁẃẅxyýỳÿŷz

Ligatures & Alternates

ﬂ ﬁ ﬀ ﬃ ﬄ
ß a ɑ ƥ ɣ ʏ

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°–/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
––—“,“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈËF
GHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔÒÕÖØ
PQRSTUÚÛÙÛÜVWŴẀẂẄ
ẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwẁẃẅxyýỳÿŷz

Ligatures & Alternates

ﬂ ﬁ ﬀ ﬃ ﬄ
ﬆ ﬅ ﬁ ﬂ ﬀ

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()°–/.,:;?@[\]_¡¿{•}#*
––“,“ ”„…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈ
ËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔÒ
ÕÖØPQRSTUÚÛÙÜV
WŴẀẂẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwŵẁẃẅxyýỳỹÿŷz

Ligatures & Alternates

ﬂ ﬁ ﬀ ﬃ ﬄ
ß a ɑ ƥ ɣ ʏ

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°-/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
–—‘’,“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈË
FGHIÍÌÎÏJKLMNÑOÓÔÒÖ
ØPQRSTUÚÛÙÛÜVWŴẀ
ẂẄXYÝŶŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíìîïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwẁẃẅxyýỳÿŷz

Ligatures & Alternates

ﬂ ﬀ ﬁ ﬃ ﬄ
ß a ɑ ƥ ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()°-/.,:;?@[\]_¡¿{•}#*
–—‘’,“ ” „…$¢£¥©℗®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠⁄

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊ
ÈËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔ
ÒÕÖØPQRSTUÚÛÙÛÜV
WŴẀẂẄXYÝŶŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwẁẃẅxyýỳÿŷz

Ligatures & Alternates

Fl ɑl ɑi ɛr fi rt
ß a ɑ ƥ ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°-/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
––—“”,“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊ
ÈËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔ
ÒÕÖØPQRSTUÚÛÙÜÛ
VWŴẀẂẄXYÝŶŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwẁẃẅxyýỳÿŷz

Ligatures & Alternates

Fl ɑl ɑi ɛr fi rt
ß a ɑ p ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°-/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
––—‘’,“ ” „...$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Kobalt Grotesk Bold Italic [21 pt]

Uppercase

A Á Â À Ã Ä Å B C Ç Ð D E É Ê È Ë
F G H I Í Î Ì Ï J K L M N Ñ O Ó Ô Ò Õ Ö
Ø P Q R S T U Ú Û Ù Ü V W Ŵ Ẁ
Ẃ Ẅ X Y Ý Ŷ Ỳ Z

Lowercase

a á â à ã ä å b c ç d e é ê è ë f g h
i í î ì ï j k l m n o ó ô ò õ ö p q r s t
u ú û ù ü v w ŵ ẁ ẃ ẅ x y ý ŷ ỳ ÿ z

Ligatures & Alternates

fl al ci er fi rt
ß a ɑ p ɣ y

Numerals

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Punctuation & Symbols

! ” & ’ ( ) * ° - / . , : ; ? @ [\ ] _ ¡ ¿ { • } #
– — ‘ ’ , “ ” „ … $ ¢ £ ¥ © ® € ™ ª
↕ ← ↖ ↑ ↗ ↔ ↘ ↓ ↙ →
+ < = > × ÷ − ≠ /

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈË
FGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔÒÕÖ
ØPQRSTUÚÛÙÛÜVWŴẄ
ẂẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwŵẁẅxyýŷỳÿz

Ligatures & Alternates

Fl ae fi rt
ß a ɑ ƥ ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°-/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
––‘’,“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈ
ËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔÒ
ÕÖØPQRSTUÚÛÙÛÜV
WŴẀẂẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwŵẁẃẅxyýŷỳÿz

Ligatures & Alternates

Fl ɑl ɑi ɛr fi rt
ß a ɑ ρ ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°–/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
—‘’‚“”„…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊÈ
ËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔÒ
ÕÖØPQRSTUÚÛÙÜVV
WŴẂẄẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwŵẁẅẍyýŷỳÿẏz

Ligatures & Alternates

Fl ɑl ɑi ɛr fi rt
ß a ɑ p ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°–/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
––—“,“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊ
ÈËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔ
ÒÕÖØPQRSTUÚÛÙÜÛÜV
WŴẀẂẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwŵẁẃẅxyýŷỳÿỹz

Ligatures & Alternates

ﬂ ﬀ ﬁ ﬃ ﬄ ﬆ
ß a ɑ ρ ɣ y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°–/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
–—‘’,“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/

Uppercase

AÁÂÀÃÄÅBCÇÐDEÉÊ
ÈËFGHIÍÎÌÏJKLMNÑOÓÔ
ÒÕÖØPQRSTUÚÛÙÜÛÜV
WŴẀẂẄXYÝŶỲŸZ

Lowercase

aáâàãäåbcçdeéêèëfgh
iíîìïjklmnoóôòõöpqrst
uúûùüvwŵẁẃẅxyýŷỳÿỹz

Ligatures & Alternates

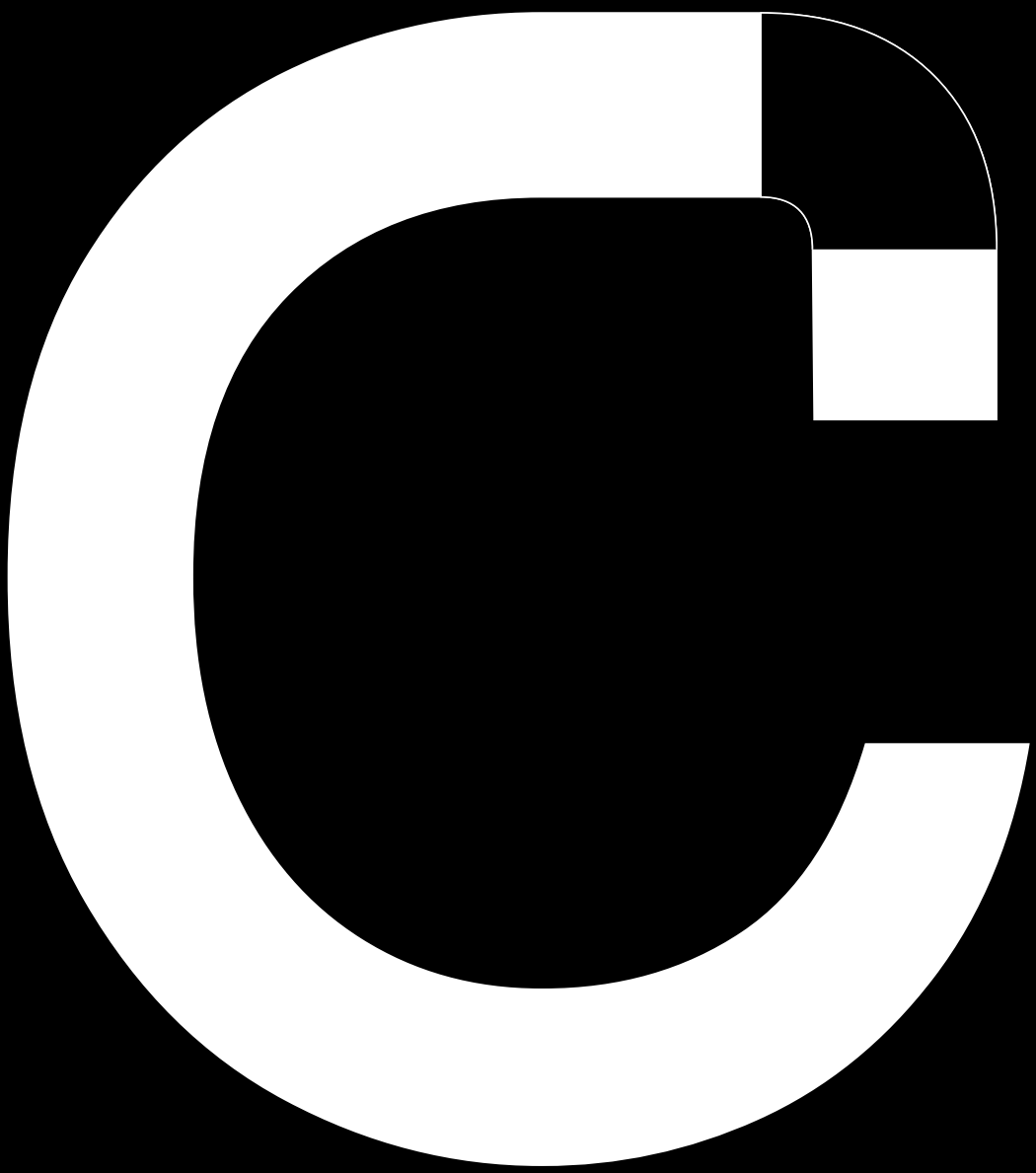
fl ae ci er fi rt
ß a a p y y

Numerals

0123456789

Punctuation & Symbols

!”&’()*°-/.,:;?@[\]_¡¿{•}#
–—‘’‚“ ” „…$¢£¥©®€™ª
↕←↖↑↗↔↘↓↙→
+<=>×÷−≠/



28 pt

Modern man has to absorb every day a mass of printed matter which, whether he has asked for it or not, is delivered through his letter-box or conforts him everywhere out of doors.

20 pt

At first, today's printing differed from that of previous times less in form than in quantity. But as the quantity increased, the "form" also began to change: the speed with which modern consumer of printing has to as to absorb it means that the form of printing also must adapt itself to the conditions of modern life.

10 pt

As a rule we no longer read quietly line by line, but glance quickly over the whole, and only in our interest is awakened do we study in detail.

7 pt

The essence of the New Typography is clarity. This puts it into deliberate opposition to the old typography whose aim was "beauty" and whose clarity did not attain in the high level we require today.

Kobalt

Geometric Bold, Light, Regular and Italic

28 pt

Modern man has to absorb every day a mass of printed matter which, whether he has asked for it or not, is delivered through his letter-box or conforts him everywhere out of doors.

20 pt

At first, today's printing differed from that of previous times less in form than in quantity. But as the quantity increased, the "form" also began to change: the speed with which modern consumer of printing has to as to absorb it means that the form of printing also must adapt itself to the conditions of modern life.

10 pt

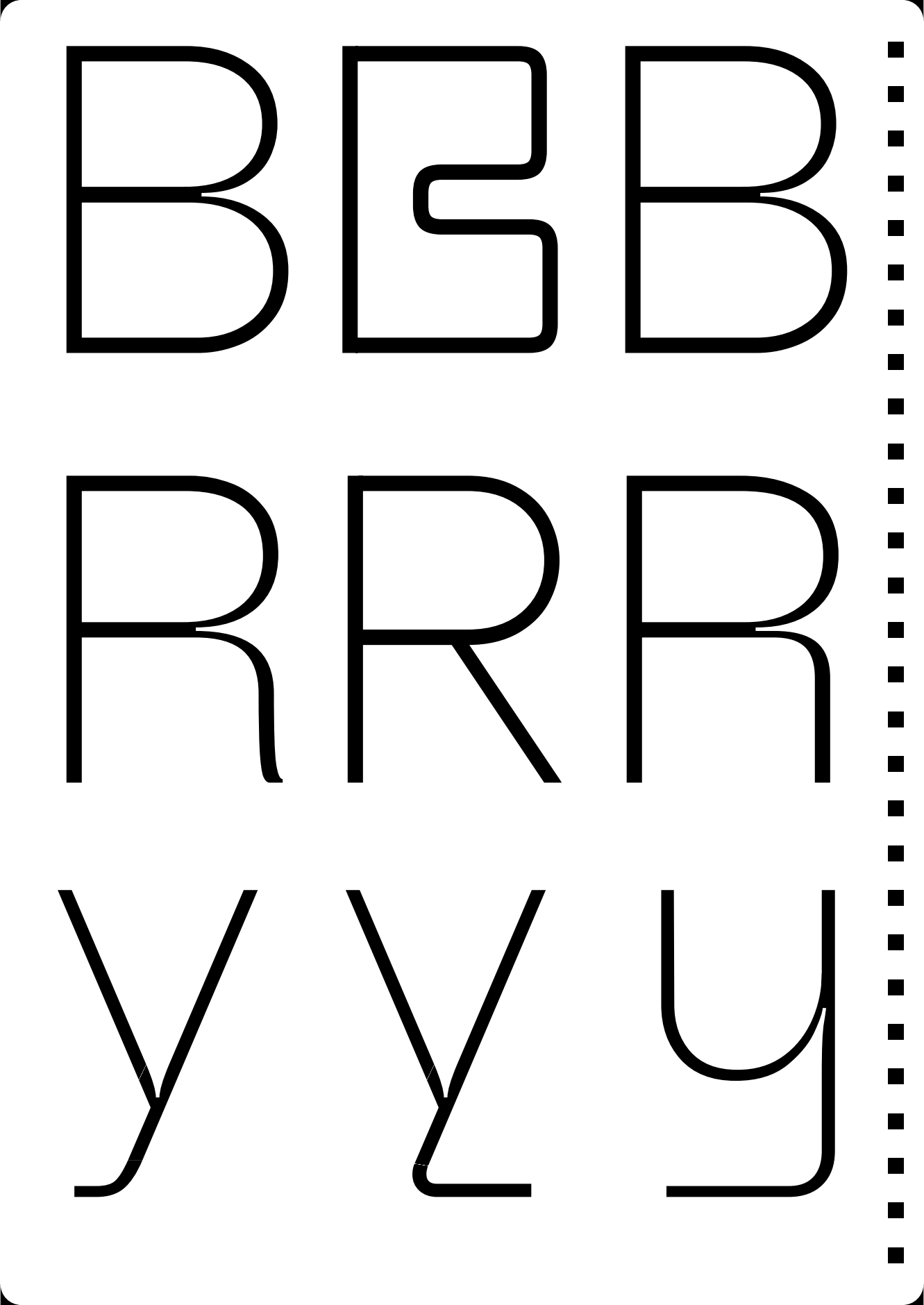
As a rule we no longer read quietly line by line, but glance quickly over the whole, and only in our interest is awakened do we study in detail.

7 pt

The essence of the New Typography is clarity. This puts it into deliberate opposition to the old typography whose aim was "beauty" and whose clarity did not attain in the high level we require today.

Kobalt

Grotesk Bold, Light, Regular and Italic



Apêndice 3

Processos manuais de experimentação — Cerâmica



Modelação das peças modulares em barro cerâmico, com mentoria de Ana Pinho.



Processo de vidração em azul cobalto.



Resultado inicial da primeira fornada, no forno de Marciel, evidencia as falhas no vidrado.

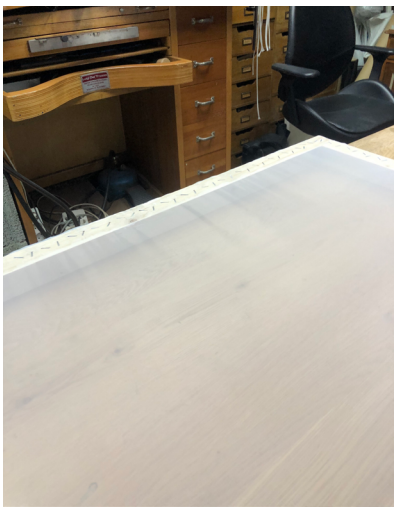


Resultado da primeira composição das peças.

Apêndice 4

Processos manuais de experimentação — Serigrafia





Montagem de um quadro para impressão serigráfica.





Primeira tentativa de abrir o quadro para a impressão da capa e contra capa do espécime A5.

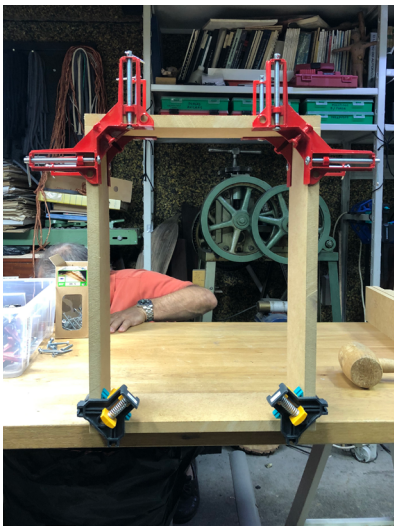




Sacos de pano cinzentos, impressos em serigrafia, através de recorte em vinil sob a trama.

Apêndice 5

Processos manuais de experimentação — Caixas de luz e Sinalética













Apêndice 6

Exposição *Identidade da Oficina Cobalto*, 23 outubro 2021

Apresentação pública dos resultados do projeto prático, no espaço do Coletivo. Fotografias do Professor Pedro Amado.








Jogo de letras
(com peças modulares)


kobalt
kobalt
kobalt





Anexos

Anexo 1

Entrevista a Ana Pinho, fundadora da Oficina Cobalto, 20 outubro de 2020

TZ Como surgiu a Oficina?

AP Surgiu depois de eu ter ficado sem o meu atelier pessoal, em Gaia, porque a senhoria não me renovou o contrato. Já estava lá há 7 anos,

AP A Oficina surgiu em 2019, depois de perder a renovação do contrato do meu atelier pessoal, em Gaia, onde moro, no qual passei 6 anos a trabalhar. Em paralelo, comecei a pensar que teria de arranjar outro estúdio, mas no Porto, para ter mais acesso ao centro da cidade. Entretanto encontrei um espaço-loja disponível no Centro Comercial de Cedofeita. A ideia inicial era arranjar um espaço só para mim, onde pudesse, por exemplo, alugar de vez em quando a artistas, fazer exposições e eventos. Mas nunca tinha pensado em abranger para outras pessoas. Entretanto surgiu a necessidade de dividir o espaço, até porque eu só uso metade da área disponível. Essa situação de dividir o espaço foi bastante difícil de atingir porque, apesar de haver procura de espaços de desenvolvimento artístico por parte dos jovens artistas, do Porto e arredores, poucos conseguem ter meios financeiros para o fazer. Apesar dessa dificuldade, neste momento somos três pessoas. Vão entrar mais duas, no início de dezembro.

AP Acima de tudo, o espaço foi-se desenvolvendo. Neste momento, está focado em ser um espaço que permite que vários artistas estarem a trabalhar e ser de certa forma um espaço pessoal de trabalho, onde se possam sentir em casa e onde possam partilhar as suas experiências e ideias com outras pessoas. É também um espaço onde dou aulas, nomeadamente de preparação para exames de desenho, diversos workshops de cerâmica, pintura em azulejo, entre outros, de forma a dinamizar o espaço, receber algum lucro e cobrir as despesas mensais. Tendo uma forma retangular, duas das paredes estão destinadas a exposições. Não sendo propriamente uma galeria, é também um espaço que permite pequenas mostras. Não tanto exposições, mas mostras de trabalhos que têm sempre uma temática e a ideia é haver cerca de três/quatro por ano. Neste momento, já foram feitas três e estão duas agora em processo. Uma delas vai-se realizar ainda em 2020, porque será a exposição de final de ano, com artistas convidados. Como é um espaço pequeno, quando são 'open calls', só podemos aceitar 'X' pessoas. Isso faz com que os artistas se dediquem mais ao desenvolvimento da obra, porque sabem que podem não ser aceites, se a obra não tiver qualidade suficiente. O espaço também não leva mais do que 10 a 14 obras (mais ou menos). Quando são exposições com artistas convidados,

tentamos sempre procurar artistas nascidos ou residentes do Porto e cujo o trabalho também esteja em crescimento de forma a os ajudarmos também. Foi na última exposição realizada que tivemos mais cuidado em procurar artistas nascidos e residentes no Porto. Há muito poucos espaços semelhantes a estes, e mesmo os que existem também têm dificuldades, pois não temos qualquer tipo de apoios do Estado, o senhorio também não é flexível com os valores da renda. Temos mesmo de ser 'cada um por si' e temos de nos ajudar mutuamente.

TZ Como surgiu o nome da Oficina?
AP Há partida já tencionava fazer relação com a cor azul, azul cobalto, porque é a minha cor favorita. Contudo, eu não queria apenas o nome 'Azul Cobalto', precisava de algo que complementasse a intenção do espaço, como 'Atelier Cobalto'. Até que surgiu o seu nome atual 'Oficina Cobalto', porque é acima de tudo um local de trabalho, onde os artistas podem passar o dia inteiro a produzir e não se centra só numa área artística. Temos a pintura, a cerâmica, edição de vídeo, produção de tatuagens, entre outras. Enquanto estudante de artes plásticas na FBAUP, tínhamos ateliers de pintura e escultura, onde eu tinha o meu canto, mas a nível de oficinas tínhamos madeira e pedra, da qual envolvem em espaços maiores, com diferentes ferramentas e máquinas, espaços de trabalho manual. Por isso, faz sentido oficina+cobalto.

TZ A Oficina é um espaço de desenvolvimento artístico. Como defines as intenções deste espaço e porquê a necessidade de o criar?
AP Com este espaço sinto a necessidade se ser útil, de conseguir fazer algo em prol do universo artístico, pois por muito pouco que eu conseguisse fazer, ao menos conseguia abrir um espaço onde pudesse acolher mais pessoas. Ter um papel mais pro-ativo, em vez de estar fechada num sítio a pintar ou a desenhar (não conseguia divulgar ou usar isso e prol de outros artistas). Então faz mesmo sentido abrir um espaço público.

TZ Para que público se dirige a Oficina?
AP E um espaço para artistas que estão em início de carreira, que se sentem pedidos, sem saber para onde se virar. Acaba por ser um espaço que os abriga, que os acolhe e que lhes dá oportunidade de perceber que não estão sozinhos. Todos nós, que estamos aqui alojados, estamos completamente à deriva porque não temos um apoio das grandes galerias e de empresas de renome, ou do próprio Estado. Temos de ser por nós mesmos.

Com esta situação da pandemia, o espaço esteve fechado por meses, no entanto tive de continuar a pagar a renda e a luz durante esse período. Estar dois meses fechado e a pagar a renda é extremamente complicado porque nós, já abertos, o lucro que temos é pouco porque as pessoas não vêm arte como prioridade, nem a vêm como um bem essencial, especialmente agora. Sendo interesse comum, haver espaços como este, pequenos coletivos, em que as pessoas se possam ajudar mutuamente, deveria haver mais apoios por parte do Estado.

TZ Quais são os teus futuros objetivos para a Oficina Cobalto?
AP Num espaço de dois anos, quero unir um grupo de pessoas coeso, que queiram fazer parte de um coletivo com compromisso, no âmbito da Oficina. E aí abrir, em nome da Oficina Cobalto, gerida por vários artistas, a longo prazo, um espaço maior, com luz natural. Este espaço seria dividido por uma loja à entrada, que pode funcionar como galeria aberta ao público, e a parte de trás ser o atelier onde os artistas do coletivo poderão desenvolver a sua criatividade artística e a sua própria carreira. Nunca vou ver a Oficina como uma galeria, acima de tudo continuará como um espaço de trabalho, e não uma galeria como as de Bombarda, na qual apenas grandes artistas tem oportunidade de expor. Futuramente, seria ideal ter este local como único fundo de rendimento. Talvez abrir um bar, como o Maus Hábitos, e até uma área de lazer com jardim. Ou até um espaço como o Temporada, com loja e bar na frente, e no fundo um espaço co-work, mas com djs e sunsets ahahah. É um espaço totalmente renovado, desenhado pela parceira do dono, que é arquiteta. No entanto, a perspetiva de empreendedorismo é muito pequena e o espaço perde-se muito. É como aquele ditado 'não se dá nozes a quem não tem dentes'. Só quem tem capital para investir, como é o caso do Temporada, investe, mas neste caso de forma muito errada. Em teoria é um espaço incrível, mas é mal gerido. Se houvesse capital para patrocinar espaços artísticos, não estaríamos todos a desesperar por sobreviver.

TZ A tua linguagem artística demonstra traços muito individuais no entanto reconhecemos, no mundo artístico, a existência de influências passadas. Quais são as épocas artísticas que identificas no teu trabalho e quais são os artistas que definiram o teu traço?
AP Primeiro que tudo, o Renascimento. Adoro o Renascimento, não a nível concetual, porque tudo o que executavam era à base da encomenda e não tinham muita margem de manobra. Mas a

perfeição com que faziam as coisas era de louvar, aqueles corpos perfeitamente desenhados. E paralelo a isso gosto também do Modernismo, a nível concetual, porque eles conseguiram quebrar todos os estereótipos até ao Realismo, que foi o movimento anterior. Para mim a arte morreu depois do Modernismo. Sinto que tudo o que foi feito depois disso, foi só uma espécie de cópia ou teve influências muito vincadas de movimentos já anteriores. Os artistas conceituais que temos agora, muitos deles depois de acabarem a faculdade, acham-se logo artistas. Mas para alguém se intitular como 'artista concetual' que faz obras conceituais, acima de tudo, tem de ter as bases académicas bem definidas. Tens de conseguir perceber bem de materiais, tens de saber as técnicas 'base' a usar. Não é simplesmente não saber nada de arte, estares completamente fora do mundo artístico, fazer um risco e dizeres que isto é a tua obra concetual. Não pode ser assim. Se reparamos, todos os artistas, por exemplo os futuristas e cubistas, encontramos nas primeiras obras, em todos eles (os artistas modernistas), têm todo um traço muito académico e de estudo. A primeiras obras do Picasso são extremamente realistas, só que ele foi desconstruindo todos esses estereótipos, até chegar ao fim. 'Isso é uma picassada', 'eu faço melhor do que o Picasso' são expressões bastante comuns no que toca às críticas de quem não sabe nada de arte. Estamos numa fase em que a arte é tudo, e a arte não pode ser tudo. Para considerarmos 'arte' como um objeto artístico ou um obra de arte, não podemos englobar tudo. Podemos sim chamar a isso, experiências. Somos tão ricos em relação à história da arte, a nível global, e parece que depois do Modernismo, tudo morreu. Se reparares, estão a morrer os bons artistas que tivemos em Portugal. José Resende, Júlio Pomar, Helena Almeida, fizeram parte da última geração que, na minha opinião, produziram algo útil e fizeram algo efetivamente para a arte. Dos poucos que ainda temos, Julião Sarmento ou Paula Rego, nem sequer se focam em Portugal. A Paula Rego, foi para Londres estudar com 15 anos e ficou lá, porque deram valor à arte dela e ela estudou também imenso para tal. A nível pessoal valorizo bastante a teoria do Modernismo, apesar de apreciar bastante a sua estética avant-garde. As obras de carácter simples e minimalista, parecem adaptar-se ao mundo contemporâneo. O conceito de moderno continua a existir. Quando pensas em 'moderno', pensas em algo futurista e intemporal. Em relação à escultura a nível nacional, escolho sempre José Rodrigues, apesar da pintura ser a vertente que mais estudo e aprecio. A nível internacional: Schiele, Klimt; tudo o que envolva o impressionismo e Expressionismo. Admiro imenso as suas capacidades de desenvolverem uma linguagem

tão própria dentro de uma época artística avant-garde. Todos eles tinham um motivo para pintar realizar obras, que não eram feitas à toa. Em paralelo, também surgiram movimentos filosóficos como o existencialismo de Sartre, a psicanálise do Freud. Tudo isto os fez questionar à cerca deles mesmos, em relação ao papel deles no mundo, e consequentemente na arte. As obras desse período são muito introspetivas.

TZ Sendo um espaço onde a comunidade artística se encontra, existe uma necessidade de expor e partilhar tudo o que se passa na Oficina. Quais são os meios de comunicação que consideras relevantes para a sua partilha?
AP Atualmente o Instagram, sem dúvida. É um plataforma que funciona extremamente bem, qualquer pessoa tem Instagram, qualquer pessoa está constantemente ligada às redes sociais. É também importante criar um website, que não só ajuda a estabelecer um estatuto mais profissional, como também pode ser um local virtual onde tu podes acompanhar tudo o se passa na Oficina, incluindo o que os artistas estão a produzir, futuras exposições e workshops. É fundamental a existência de um domínio próprio para ter essa credibilidade. A divulgação com o 'passa a palavra' também é importante, tal como a criação de eventos que englobem um grande grupo de pessoas. O segredo é trabalhar bem as redes sociais, nomeadamente o Instagram, onde tens uma ligação direta entre as pessoas. O Facebook também é uma boa rede de partilha, apesar das pessoas da nossa idade não lhe ligarem tanto.

TZ A tua marca revela intenções de foco em todo o meio artístico leva ao desenvolvimento uma identidade funcional e apelativa. Que tipo de imagem pretendes passar aos teus clientes e à comunidade artística e que características gráficas que procuras ver na sinalética da Oficina?
AP Estou à procura de algo extremamente simples e de certa forma minimalista. Algo que permita uma boa leitura e que qualquer pessoa consiga identificar a Oficina e todas as áreas artísticas que ela abrange tenta e apoiar. Com isto, pretendo uma imagem que seja intuitiva, neutra e que funcione para qualquer tipo de veia artística.

TZ O papel dos designers de publicidade modernistas focava-se muito no desenvolvimento de partilha de informação direta e objetiva. Herbert Bayer desenvolveu uma fonte tipográfica universal, neutra e sem adornos (serifas). A sua intenção era

unificar, simplificar um estilo publicitário e, por consequente, o trabalhado do designer (mantendo as regras estabelecidas num movimento tipográfico, a Nova Tipografia). Na minha opinião, como designer, penso que esta ideologia se pode aplicar à tua ideia de unir diversos artistas num único espaço, de conjugar diferentes estilos e pensamentos artísticos e apoiar uma única comunidade que merece o devido valor da sociedade. Apesar do Modernismo tentar renegar o uso de tipos com serifa, os seus designers contradiziam muito esta teoria. Muitos deles utilizavam maioritariamente tipos sans-serif, ou grotescos, mas acompanhados de tipos com desenho mais complexo (com serifa), que complementavam esteticamente o desenvolvimento de artefactos gráficos, mantendo um único conceito. O desenvolvimento de um tipo de letra para a Cobalto irá não só enriquecer a marca, como vai permitir também que o leitor a identifique se qualquer dúvida. Tenciono desenvolver um tipo de letra que pretende unificar o sans e o serif, e que vai permitir enriquecer os artefactos, mantendo o conceito modernista e funcional.

TZ Que tipo de artefactos e meios gráficos necessitas para complementar o espaço das exposições, workshops e a própria marca?

AP Acima de tudo, é importante ter um logótipo fixo, uma marca que seja fácil de identificar, mesmo com o nome da marca. E para completar isso, como é óbvio, é essencial ter flyers para divulgação de exposições. Com uma linguagem mais ou menos semelhante ao logo. Como tu sugeriste, a criação de um template na qual se possa ir alterando o conteúdo textual, de forma a atender a cada evento. Existe tanta coisa a acontecer, a nível de exposições, workshops, aulas, até para os artistas divulgarem os seus trabalhos. Acho que seria interessante haver um elo de união entre todas essas coisas que se passam. Então acho que sim, ter um template fixo, e poder alterar, por exemplo, o título ou até uma imagem. Mas ter sempre isso, até para habituar, de certa forma, o público, a que tudo o que seja referente à Oficina.

TZ Mesmo que o logo não esteja presente, basta ter uma linguagem individual através dos artefactos e sinalética para se conseguir identificar o espaço. Queres ver uma individualidade ao longo da sintética, da imagem da marca.

AP Exatamente. Cartões de visita também são importantes, dentro dessa estrutura, e também os cartazes. No futuro, podia-se pensar também em criar embalagens de envio. Folhas de sala, esquema de legendas e desenvolvimento de um mapa do espaço

também são importantes para a exposições.

TZ Grande parte da minha dissertação assenta-se no desenvolvimento de um tipo de letra para a Cobalto, inspirado no Modernismo e com características funcionalistas. Tendo em conta que é com esta tipografia que depois se vai desenvolver toda a linguagem visual da marca e que a Oficina pretende abranger diferentes vertentes e técnicas artísticas, pensei em adaptar estes dois tópicos e aplicar na própria tipografia. Ou seja, desenvolver símbolos que fossem associativos a cada uma das vertentes que se desenvolvem no espaço, como por exemplo, a pintura e a cerâmica, e que possam ser usados tanto em texto, como também ícones de identificação dos tipos de workshops ou até eventos dedicados a esses métodos.
AP Gosto bastante da ideia e acho que faz todo o sentido.

TZ Que espaços/marcas/galerias consideras semelhantes à Oficina Cobalto?
AP Aqui no Porto, há imensa coisa, imensas micro-galerias que funcionam como atelier/estúdio. Temos, por exemplo, o Birra, cuja parte da frente é uma galeria e a parte de trás são ateliers. Temos o Urtiga, que fica perto dos Clérigos, mas é um espaço de galerias experimental. Ou seja, o tempo de execução das obras conta como uma performance pública, que posteriormente fica lá exposta. Temos a Ó! Galeria, que abrange diversos artistas, mas que não tem parte de ateliê. Contudo, a Ó! Cerâmica, que é a nova vertente da Ó! Galeria, já tem ateliers. A Oficina Gato Bravo, cujo conceito é exatamente igual a este, dedicado à cerâmica e pintura, com workshops e atelier. O Squid Ink Works é também um atelier coletivo. Também temos os ateliers de Bombarda.

TZ Qual é a tua postura face a esses espaços que mencionaste? Que diferenças encontras? Sentes que há algo que esses espaços contém e que falta na Cobalto?
AP É ótimo existirem cada vez mais espaços com o conceito de galeria/atelier. Há imensos espaços pequenos a aparecer, em prol da comunidade artística. Alguns têm ótimas condições. Em comparação, sinto que neste falta a situação de ser mais uma loja de rua, na qual tem liberdade total de horários. Enquanto a Oficina estiver no Centro Comercial de Cedofeita, serei sempre obrigada a fechar as portas às 21h. Falta-me um espaço onde possa trabalhar a qualquer hora, mesmo aos domingos. E mesmo a necessidade de ter luz natural, sei que para muitos não é importante, mas pelo menos para mim é fundamental. Tirando isso, quero manter a

dinâmica que já está mais ou menos estabelecida. Cada vez mais então a abrir espaços do género. Não venho nenhum que não esteja a ser bem a aproveitado. Quase todos eles trabalham imenso para a comunidade artística, pois estão sempre à procura de novos artistas, fazem open calls, mercados, que são importantes para o relacionamento de artistas e divulgação dos seus trabalhos.

TZ Em relação ao design gráfico desenvolvido para esses espaços referidos, à algum que sintas que comunica bem as suas intenções?

AP Em geral, não vejo muitos espaços a funcionar bem. Mas, por exemplo, o úacho que funciona muito bem. Já tem uma estrutura em os cartazes são todos semelhantes. A Ó! Galeria também, mas já é mais antiga. De resto, espaços como a Oficina Gato Bravo ou Squid Ink Works, está feito à toa, um bocado como a Oficina está, que não tem a marca bem assente. O Land Porto também tem uma marca gráfica muito boa, gosto bastante. E o Temporada, a nível de logótipo também funciona bem, mas má gestão do espaço faz com que o resto também não seja coerente.

Anexo 2

Certificado de distinção do IJUP

U.PORTO

CERTIFICATE

This is to certify that **Maria Teresa Maltez Cardoso Zagalo de Lima** has been awarded **Best *e*-Poster Communication**, in the **Arts** area, for her presentation "***The Influence of Modernism in Type Design for Signage: Development of Kobalt (Typeface) and Signage for Oficina Cobalto"***, at the **IJUP 2021** – 14th Meeting of Young Researchers of University of Porto.

University of Porto, 9th July 2021.

The Vice-Rector

Pedro Rodrigues

Anexo 3

Display Type Crit with John Downer
(Typographics Festival)



No dia 19 de junho de 2021, John Downer, a convite da Cooper Union (EUA), avalia e comenta as duas variantes do eixo geométrico da família tipográfica Kobalt, desenvolvida neste projeto, durante as conferências do festival *Typographics 2021*. Retirado em 20 de junho.

Título
A Influência do Modernismo no Design de
Tipos Para Sinalética:
Desenvolvimento do tipo de letra Kobalt
Identidade e Sinalética para a Oficina Cobalto

Autoria e Design
Teresa Zagalo

Tipo de Letra
Kobalt

Orientação
Prof. Dr. Pedro Amado

Printing
Norcópia-Casulo D'Imagens, Lda

Mestrado em Design Gráfico e projetos
Editoriais — FBAUP

Porto, setembro 2021