

**João Carlos Cabanita  
Miranda**

**PROJECTO — IVO, UMA EVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA**



**João Carlos Cabanita  
Miranda**

## **PROJECTO — IVO, UMA EVOLUÇÃO TIPOGRÁFICA**

Projecto apresentado à Escola Superior de Design do IADE para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, ramo de especialização em Design Visual realizado sob a orientação científica do Especialista Paulo T. Silva, Professor Auxiliar Convidado da Escola Superior de Design do IADE e sob coorientação do Mestre Fernando Oliveira, Assistente da Escola Superior de Design do IADE.



Aos meus pais por todo o acompanhamento e dedicação prestada ao longo dos meus anos de formação enquanto pessoa e por acreditarem nas minhas capacidades numa disciplina que até então lhes era praticamente desconhecida.

Este projecto é então a resposta ao compromisso que os meus pais tiveram para assegurar as condições necessárias para o meu sucesso académico, profissional e sobretudo pessoal.

A eles, um muito obrigado.



## **O júri**

### **Presidente**

Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas,

Professor Auxiliar da Escola Superior de Design do IADE

### **Vogais**

### **Arguente**

Doutor José Manuel da Silva Bártolo

Professor Adjunto da Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos

### **Arguente**

Ricardo Rodrigues dos Santos

Professor Equiparado a Assistente da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

### **Orientador**

Paulo José Nunes Teixeira da Silva

Professor Auxiliar Convidado da Escola Superior de Design do IADE

### **Coorientador**

Mestre Fernando Jorge Matias Sanches Oliveira

Assistente da Escola Superior de Design do IADE





## **Agradecimentos**

Ao meu orientador e co-orientador por acreditarem neste projecto, à Catarina Lisboa e Ricardo Santos pela ajuda prestada, à Lea Lima, Vânia Barbosa, Bruno Rodrigues e Laura Novo pela disponibilidade e apoio ao longo deste projecto e ao Ricardo Avelino e Rui Simões por ajudarem que uma parte fundamental deste projecto se concretizasse.

**Palavras-chave**

**Tipografia, expressão, estilo, codificado,  
(i)legibilidade, leitura**

**Resumo**

Esta tipografia parte do princípio de que há uma evolução gráfica evidente associada ao alfabeto latino e neste pressuposto, a tipografia Ivo, “rompe” com os grafemas comuns que compõem o alfabeto latino, elevando-o para uma nova formulação gráfica. É nesta linha de pensamento que se pretende entregar ao leitor uma oportunidade de aprender uma nova linguagem gráfica, que tem por base o processo de leitura associado ao alfabeto latino (independentemente do idioma utilizado).

A tipografia Ivo é uma interpretação dos grafemas utilizados no alfabeto latino, com o enfoque principal de conseguir uma diferenciação entre caracteres de um modo harmonioso.

Esta tipografia procura despertar um sentido crítico no campo da literatura, demonstrando a importância que a tipografia tem não só para facilitar a leitura de um texto, mas também para a produção de conhecimento.



**Keywords**

**Typography, expression, style, encrypted,  
(un)legibility, reading**

**Abstract**

This typography project assumes that there is a graphic evolution associated to the latin alphabet. With this assumption, the *Ivo* typography, breaks with the common graphemes that compound the latin alphabet, raising it up to a whole new level of graphic formulation. It is upon this logic that it should be delivered to the Reader an opportunity to learn a new graphic language, based on a reading process that is associated to the latin alphabet (regardless of the language used).

*Ivo* typography is an interpretation of the graphemes used in latin alphabet, which goal is to focus on a good differentiation between letters building an alphabet harmoniously.

This typography aims to look for a critic in the literature field proving the importance that typography has, not only to facilitate the reading of a text but also to the production of knowledge.



# ÍNDICE

<b>PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b>	<b>P.19</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>P.19</b>
<b>2. PROBLEMA</b>	<b>P.19</b>
2.1. Questão de Investigação	p.19
2.2. Objectivos do Projecto	p.20
2.3. Metodologia de Investigação	p.21
<b>3. PROBLEMÁTICA PROJECTUAL</b>	<b>P.21</b>
3.1. Experiência do autor	p.21
3.2. A História da escrita	p.23
3.3. História da tipografia	p.34
3.4. Leitura e Legibilidade	p.52
3.4.1 Como funciona a Tipografia	p.52
3.4.2. Métodos para a Compreensão da Leitura	p.55
3.4.3. Dislexia	p.65
<b>4. TIPOGRAFIA E FUNÇÃO</b>	<b>P.68</b>
4.1. Anatomia do tipo	p.68
4.2. Categorias e Famílias Tipográficas	p.73

4.3. Ferramentas digitais para o desenvolvimento de uma fonte	p.79
4.4. Promoção das fontes – difusão de uma fonte	p.81

---

## **PARTE II – ANÁLISE, COMPARAÇÃO E ESTUDOS DE CASO** **P.84**

---

### **5. RECONHECIMENTO TEÓRICO DE INFLUÊNCIAS** **P.84**

---

5.1. Fuse	p.84
5.1.1. A Génese do Projecto	p.84
5.1.2. Tipografia FF Can You (Do You Want To) Read Me	p.85
5.1.3. Tipografia Linear Konstrukt	p.87
5.1.4. Tipografia InTegel	p.89
5.2. Emigre	p.90
5.2.1. A Génese do Projecto	p.90
5.2.2. Tipografia Filosofia	p.92
5.2.3. Tipografia Hypnopaedia	p.94
5.3. Bram De Does	p.95
5.3.1. O percurso de Bram de Does até à Trinité	p.95
5.3.2. Tipografia Trinité	p.97
5.3.3. Tipografia Lexicon	p.99
5.4. Conclusão Geral dos Casos	p.101

<b>PARTE III — DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO</b>	<b>P.103</b>
<b>6. METODOLOGIA PROJECTUAL</b>	<b>P.103</b>
<b>7. PROJECTO</b>	<b>P.104</b>
7.1. Apresentação	p.104
7.2. Público-Alvo	p.105
7.3. Conceptualização	p.106
7.4. Criação de soluções	p.107
7.4.1. Escolha da Tipografia base	p.107
7.4.2. Preparando a Fonte	p.108
7.4.3. Para além do Alfabeto Latino	p.109
7.4.4. Esboços	p.110
7.4.5. Evolução do processo criativo	p.113
7.5. Teste da solução	p.115
7.6. Testes de legibilidade	p.115
7.7. Testes com o público	p.118
7.6. Solução final	p.120
7.7. Implementação	p.124
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>P.129</b>
<b>9. GLOSSÁRIO</b>	<b>P.131</b>
<b>10. LISTA DE FIGURAS</b>	<b>P.133</b>
<b>11. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>P.139</b>
<b>12. NETGRAFIA</b>	<b>P.140</b>
<b>13. ANEXOS</b>	<b>P.143</b>



# PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

## 1. INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Design e Cultura Visual, é proposta a elaboração de um tipo de letra que permite uma aprendizagem de uma nova linguagem tipográfica. Para tal é necessário a compreensão de alguns períodos e projectos no âmbito da tipografia, que evidenciem as mutações inerentes à evolução do alfabeto latino.

A nova era tipográfica que se instalou com o desenvolvimento e difusão de aparelhos electrónicos, tais como o Macintosh em 1984, que permitem a construção de tipos de letra de um modo bastante prático e intuitivo levou a que esta área ganhasse uma maior importância para quem trabalha com estas ferramentas. A possibilidade de transmitir as suas lógicas conceptuais através de contextos gráficos exclusivamente tipográficos de um modo mais imediato, é reflexo das potencialidades inerentes às novas tecnologias.

Com isto, propõe-se um tipo de letra, com uma expressão gráfica que se distancie do aspecto/ estrutura comum dos caracteres do alfabeto latino, demonstrando a importância do processo criativo para a resolução e/ou identificação de problemas. Esta nova formulação gráfica é então confrontada com a capacidade de apreensão de uma nova linguagem gráfica por parte de um indivíduo alfabetizado, que não sendo estritamente visual, pressupõe a sua leitura, seguindo a estrutura do alfabeto latino. Este projecto pretende, de certo modo, procurar evidenciar algumas lacunas do alfabeto latino, independentemente do seu meio de representação, quer seja escrita à mão ou com o uso de tipografia.

## 2. PROBLEMA

### 2.1. QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO

O Homem sempre teve a necessidade de comunicar. O desenvolvimento de uma linguagem falada depressa evoluiu para um registo escrito. Tendo em conta que o alfabeto latino é uma abstracção da língua falada, existe nele algumas incongruências passíveis de ser analisadas e

até alteradas. A intenção de fazer da escrita um processo próximo de um meio de comunicação natural, tal como é a oralidade levou a que a escrita sofresse lentamente alterações não só ao nível da gramática, mas também ao nível do desenho da letra. Neste contexto, pode-se apontar um problema que acompanha uma grande percentagem da população literada: a dislécia. A dislécia é portanto uma dificuldade que está intimamente ligada com uma má gestão e compreensão do modo como os grafemas de um determinado alfabeto tendem a representar a sua fonética.

É nesta linha de pensamento que se levanta a questão: será que o alfabeto latino permite uma nova evolução no seu alfabeto? Será que o alfabeto latino está na eminência de uma revisão gráfica?

Posto isto, pretende-se com este projecto criar um alfabeto diferente que passe por questões de expressividade da forma. O desenvolvimento de um alfabeto harmonioso cujos caracteres tenham menos semelhanças formais do que o actual alfabeto latino poderá então ser um ponto de partida para o desenvolvimento deste projecto.

## **2.2. OBJECTIVOS DO PROJECTO**

Tendo em conta que o design é uma área que permite diferentes possibilidades projectuais para resolver um determinado problema resultante do modo como a sociedade se comporta, é relevante realçar que ambientes projectuais tão específicos como a tipografia possibilitam um novo e infundável número de soluções que têm a capacidade de ser aplicadas num plano mais vasto ao nível das actividades projectuais. Deste modo este projecto pretende concentrar-se num problema específico que visa a criação de um tipo de letra que explora as possibilidades da imaginação, através do seu teor conceptual e pedagógico permitindo enunciar a tipografia, não só como uma ferramenta que veicula conhecimento, mas também como uma fonte de conhecimento e geração de novas ideias aplicáveis através do recurso tipográfico. Este projecto pretende demonstrar que o acto de isolar os sons (fonemas) de uma língua, da sua forma (grafemas) através de uma nova linguagem, permitem estimular a memória e o raciocínio do leitor, com a principal intenção de reflectir sobre o mais importante meio de comunicação visual: a escrita, demonstrando que o leitor está apto à aprendizagem de uma nova linguagem gráfica.

Em suma, admite-se que o design de tipos tem a valência de aplicar conceitos num espectro criativo sem limites, sendo desta forma um importante objecto de estudo para enunciar a sua capacidade de gerar conhecimento, através de formas gráficas não convencionais, que substituem o desenho das letras que compõem o actual alfabeto latino, evidenciando algumas das suas fragilidades, aliadas à possibilidade de aprendizagem de um novo alfabeto.

## **2.3. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO**

De forma a desenvolver um tipo de letra, com características conceptuais tão especiais, deve-se ter em conta que toda a exposição teórica associa-se devidamente à componente prática do projecto. Com isto, este projecto encontra-se estruturado em três áreas distintas:

– A primeira parte, o Enquadramento Teórico, pretende fazer a devida contextualização sobre o tema explorado, recorrendo a referências que consigam orientar e situar o autor na época em que este projecto foi desenvolvido, acompanhando-o com os acontecimentos mais importantes que estão directamente relacionados com a tipografia. Serão integrados, com uma atitude multidisciplinar, alguns conteúdos pertinentes no âmbito dos processos de leitura divulgados e estudados por psicólogos. A par destas questões, apresentar-se-á também alguns estudos sobre os métodos de leitura, assim como uma aproximação teórica do que se pode entender por dislêxia, de maneira a que o leitor tenha uma contextualização teórica que suporte o objectivo a que o projecto se propõe.

– A segunda parte faz uma comparação e estudo de casos capazes de evidenciar situações dispare e com uma grande importância para a área da tipografia, sintetizando assim três níveis de comunicação tipográfica, que directa ou indirectamente convergem no processo utilizado para o desenvolvimento deste projecto. No intuito de viabilizar um maior conforto ao leitor, pretende-se com este projecto apresentar uma solução que atenuie as dificuldades que os actuais processos de escrita interpõem a muitos leitores. Serão explorados alguns estudos de caso relevantes para a compreensão de três abordagens distintas da tipografia, ao nível da sua experimentalidade, expressividade e legibilidade, independentemente da condição de leiturabilidade que lhe possa estar associada.

A última área deste trabalho, denomina-se Projecto e pretende expor todo o processo inerente ao desenvolvimento de um tipo de letra, desde o seu enquadramento conceptual, até à sua implementação.

## **3. PROBLEMÁTICA PROJECTUAL**

### **3.1. EXPERIÊNCIA DO AUTOR**

Numa relação próxima com o desenho de letras foi no Graffiti que estabeleceu esse primeiro

contacto. O desenho de letras por meio das várias vertentes do graffiti, como o tag, o bombing e o wildstyle levou a que o autor começasse a amadurecer a interpretação da letra enquanto forma visual com um potencial comunicativo enorme. Após o ingresso na faculdade, foi no segundo ano da licenciatura em design no IADE que teve um contacto próximo e com um cariz mais técnico e rigoroso em relação à tipografia e ao modo como esta se comporta e deve ser utilizada. Como o que surgia nas aulas não era suficiente juntou-se a um grupo de amigos para desenvolver experiências tipográficas cujo principal objectivo era uma execução rápida de maneira a manter o blog *Alphabeast*<sup>1</sup> sempre actualizado. No final do segundo ano da faculdade começa a colaborar com um docente do IADE em investigação sobre pictogramas<sup>2</sup>. Este processo levou a um melhor entendimento de aspectos como a grelha e a harmonia visual e estrutural de uma família pictográfica, aspectos que facilmente são catapultados para o âmbito da tipografia.

Desta forma, a paixão pela tipografia tornou-se crescente, levando a que no primeiro ano do mestrado em design na unidade curricular de Projecto e Cultura Visual leccionada pelo Professor Fernando Oliveira desenvolvesse a primeira fonte com um cariz conceptual coeso e experimental que iria reflectir e influenciar directamente a forma da letra. A base conceptual para este projecto parte de um livro editado em 1499 pela editora de Aldus Manutius, sendo um dos livros impressos no Renascimento mais enigmáticos de que se tem notícia. Uma das suas características que o propencia a tal é o facto de estar escrito em várias linguas, nomeadamente o latim, grego, hebraico, árabe e hieróglifos egípcios. Não existindo certezas quanto ao seu autor, acredita-se que tenha sido o monge Francesco Colonna. Acredita-se também que o livro se encontra encriptado por questões de segurança do autor em relação a uma hipotética história paralela que pudesse viabilizar alguns conflitos políticos e religiosos. Uma das razões para se crer que este livro está encriptado é o facto de haver uma mensagem contida na junção das iniciais de cada capítulo, que quando unidas formam a frase “*Poliam frater Franciscus Colomno peramavit*”, que traduzido do latim significa: o irmão Francisco Colono amava Polia intensamente.

---

1 Conferir Anexo 1 – Experiência do autor

2 O tema proposto por Carlos Rosa intitula-se: *Sistemas de Informação Pictográfica. O universo dos pictogramas: métodos e procedimentos de design para obtenção de coerência formal*. Esta tese centra-se nas questões do desenho de pictogramas, compreendendo a importância da modulação e elementos reguladores para a constituição de um pictograma.

A B C D E F G H I J K L M  
N O P Q R S T U V W X Y Z

Este livro acaba por não ser do conhecimento geral, provavelmente pelo facto da sua característica hermética, mas também pelo facto de na mesma altura ter sido publicada a bíblia de Gutenberg, que pelo facto de ter conteúdo directamente ligado à religião predominante, o catolicismo, tornou-o bastante mais mediático e difundido do que a *Hypnerotomachia Poliphili*<sup>3</sup>.

A pertinência deste projecto levou à necessidade de uma exploração mais amadurecida e melhor fundamentada, sendo dessa forma que nasce a base para a abordagem tipográfica experimental que se desenvolve no presente projecto.

A par do projecto, o autor foi desenvolvendo outras abordagens de maneira a manter contacto com linguagens tipográficas diferentes da tomada como base para este projecto. No anexo 1 (Experiência do autor) seguem alguns exemplos do que anteriormente foi mencionado, com uma breve nota de maneira a enquadrar devidamente o leitor no pressuposto do desenho de cada tipo de letra.

---

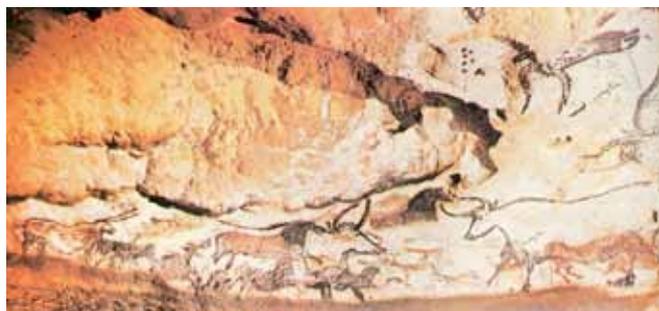
3 Lefavre, L. "Leon Battista Alberti's *Hypnerotomachia Poliphili*." Consultado a 10 de Outubro, 2012, em: <http://mitpress.mit.edu/books/leon-battista-albertis-hypnerotomachia-poliphili>.

൧൨൩൪൫൶൷൸൹ൺ  
റ൱൲൳൴൵൶൷൸൹ൺ

### 3.2. A HISTÓRIA DA ESCRITA

Pertencente a um passado impreciso e longínquo, encontraram-se vestígios do que seriam os primeiros traçados com cariz comunicacional elaborados pelo Homem. Encontraram-se pinturas rupestres em cavernas como as de Lascaux em França, que presumivelmente são pertencentes a um período entre os 15000 e os 10000 a.C.. A importância deste achado prende-se com o facto de que se torna evidente que a comunicação visual por parte do Homem já atravessa milhares de anos.

3.2.A — GRUTAS DE LASCAUX, 15000–10000 A.C.



O início da escrita prende-se essencialmente com a arte figurativa, cuja fidelidade em relação aos objectos e eventos retratos era notável. O processo evolutivo a ela associada levou a que no final do período paleolítico houvesse uma síntese da abordagem pictográfica, até então desenvolvida, surgindo uma aproximação real ao que se tornaria a base da escrita.

Na zona da Mesopotâmia, por volta de 8000 a.C. estabeleceu-se o povo sumério, surgindo desta forma a transição de um tipo de povoação nómada para sedentária. Esta mudança social levou a que certos parâmetros comunitários fossem desenvolvidos, tal como a criação de deuses e mais pertinente para este contexto, a comunicação visual. O desenvolvimento de uma cidade-Estado levou a que se estabelecesse uma economia e para tal a necessidade de manter registos precisou de um sistema de informação escrita.

*“Uma teoria sustenta que a origem da linguagem visual surgiu da necessidade de identificar o conteúdo de sacas e recipientes de cerâmica usados para armazenar alimentos.”<sup>4</sup>*

3.2.B — ANTIGA TABLETA SUMÉRIA, 3300 A.C.



3.2.C — DETALHE CÓDIGO HAMURABI, 1800 A.C.



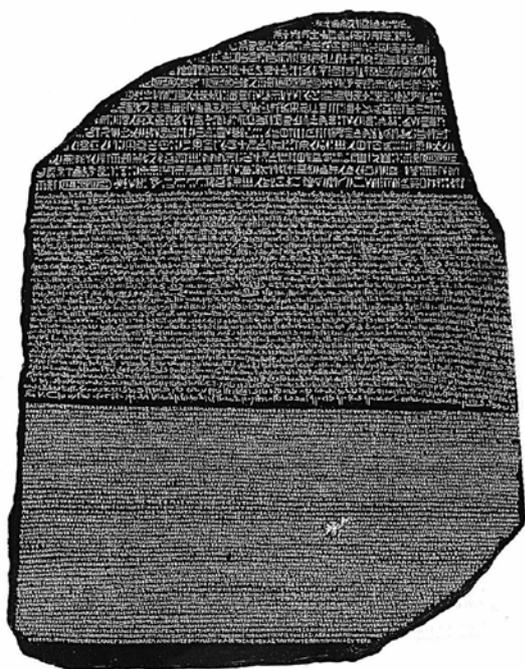
Na Suméria usava-se um material abundante para fazer os seus registos, a argila. Os registos eram feitos com materiais que permitissem riscar a placa de argila, como por exemplo um estilete de madeira, enquanto esta ainda se encontrava húmida. Depois disso a placa era cozinhada num forno, adquirindo uma maior robustez. Este processo de escrita foi evoluindo até que os sinais representados passaram a representar ideias abstractas, o que faz com que a evolução social comece a ganhar um novo cariz, visando a implementação de leis, tal como o Código de Hamurabi que surtiu efeito entre 1792 e 1750 a.C. tendo por base a escrita cuneiforme, que era visualmente influenciada pelo estilete em cunha com que se registava a placa.

Por volta de 3100 a.C. o rei Ménes unifica o território egípcio, constituindo assim aquele que viria a ser um dos impérios mais avançados do período Pré-Histórico. Com especial destaque para a sua escrita hieroglífica, cuja complexidade pictográfica era eminente, fez com que muitos dos segredos deste império se mantivessem ocultos durante milénios, até que em 1799 as tropas de Napoleão desenterraram na cidade egípcia de Roseta, a placa que viria a desmistificar muitos

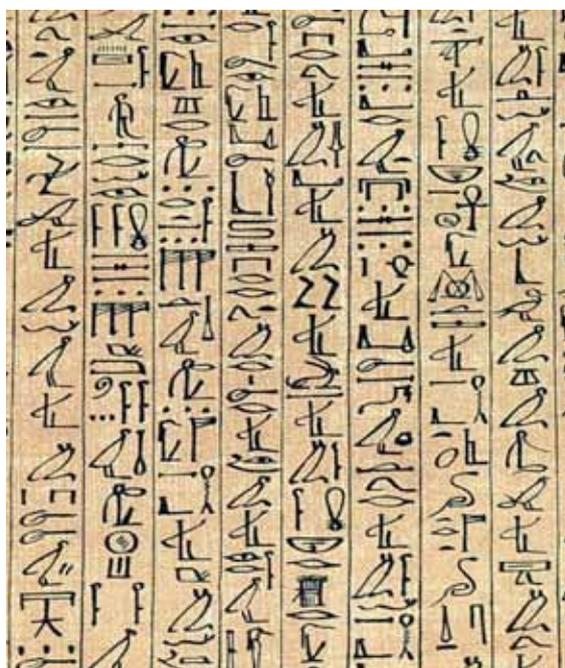
4 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 21

dos segredos do antigo Egipto. Esta placa, mais conhecida por Pedra de Roseta contém inscrições em hieróglifos egípcios, a escrita demótica egípcia e grego. Quando Jean-François Champollion (1790-1832) na primeira metade do século XIX compreende a relação entre as três escritas, a decifração dos conteúdos culturais egípcios tornou-se realidade. O povo egípcio também é reconhecido pelo tipo de suporte móvel utilizado para a sua escrita: o papiro. Este suporte que veio viabilizar a portabilidade do registo escrito, provém do tratamento de uma planta que crescia no leito do rio Nilo, a *Cyperus papyrus*. Esta revolução no suporte levou a que a escrita tivesse uma maior evolução, visto que o registo rápido produzido pelos escribas no papiro, evidenciava uma simplificação dos hieróglifos utilizados, tal como se pode ver no Livro dos Mortos de Tut-mes III, que se vem a comprovar como um dos primeiros manuscritos ilustrados alguma vez desenvolvidos.

3.2.D – PEDRA DE ROSETA, 196 A.C.

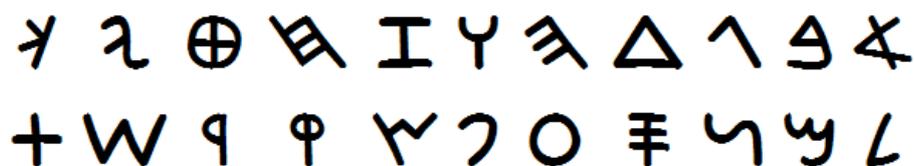


3.2.E – HIEROGLÍFOS EGÍPCIOS INSCRITOS EM PAPIRO. LIVRO DOS MORTOS, 1250 A.C.



Sofrendo processos naturais de abstracção gráfica começam a surgir os primeiros alfabetos, por consequência do aparecimento das primeiras Línguas. O primeiro alfabeto fonético de que há memória data de 1500 aC e é de origem fenícia. Embora o povo egípcio proclamasse o sistema hieroglífico como o primeiro alfabeto, o que é facto é que este sistema padecia de uma consistência linguística que faziam dele um conjunto de símbolos e não um alfabeto que quando articulado criasse novas palavras.

### 3.2.F – ALFABETO FENÍCIO



Deste modo, e voltando ao povo fenício, o seu alfabeto é composto por 22 letras, das quais derivaram vários sistemas alfabéticos como o grego, o aramaico, o hebraico e o latino. No entanto este alfabeto só foi decifrado em 1758 pelo abade Barthélémy d’Andlau (1447–1476)<sup>5</sup>. O povo fenício, reconhecido pela sua expansão comercial e cultural, fez com que a propagação do seu alfabeto fosse acentuada, já que esta ferramenta serviria para tomar notas comerciais, relatórios, registos e contas. A mais valia do seu alfabeto foi o facto de se apresentar bastante funcional e simples de aprender, comparativamente à escrita cuneiforme e hieroglífica, o que levou a que o seu uso se estabelecesse a partir de 1500 a.C.

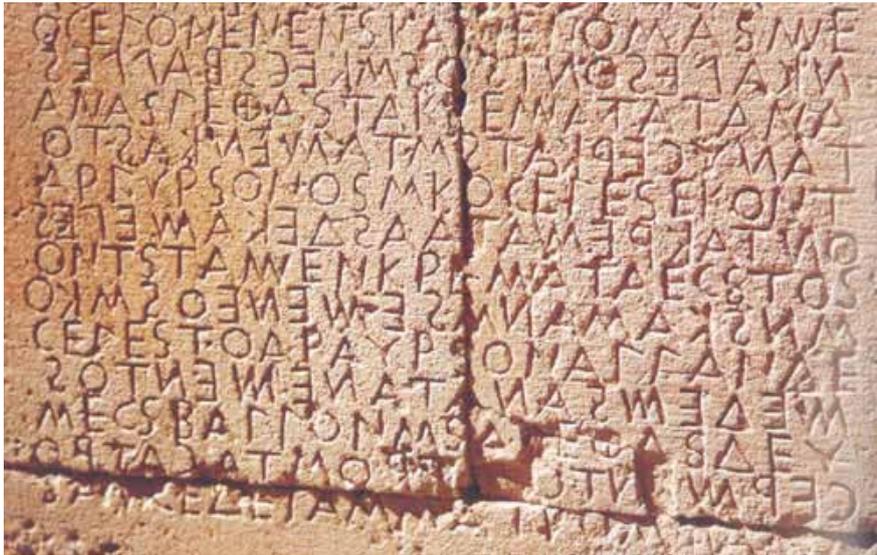
### 3.2.G – ALFABETO HEBREU

כל בני האדם נולדו בני חורין ושווים בערכם  
ובזכויותיהם. כולם חוננו בתבונה ובמצפון, לפיכך  
חובה עליהם לנהוג איש ברעהו ברוח של אחווה.

Desta forma, acaba por se tornar previsível o impacto e a influência deste alfabeto nos restantes sistemas de escrita que se foram desenvolvendo. Este sistema fonético levou a que povos como o grego conseguisse implementar várias áreas do conhecimento como a ciência, a filosofia e um estilo de governo democrático, sendo que a par destas surgia um desenvolvimento artístico apurado através da arquitectura, pintura e literatura. Inicialmente, o povo grego, adoptou o alfabeto fenício para disseminar a palavra escrita pelas suas cidades-Estado, sendo os registos mais antigos correspondentes ao século VIII a.C. Não se sabe com precisão, mas a adaptação do alfabeto fenício ou semítico setentrional, levou a que os gregos mudassem 5 consoantes para vogais. A par desta modificação está presente a estrutura geométrica aplicada no alfabeto grego, com o intuito de estabelecer uma maior harmonia visual do seu alfabeto. Tenha-se como exemplo as letras E e M que têm por base um quadrado, o A e V um triângulo e o O um círculo. Quanto ao método de escrita, os gregos procederam à alteração da escrita fenícia caracterizada pela sua orientação da direita para a esquerda, desenvolvendo o *bustrofédon*, que caracteriza-se pela leitura de cada linha na direcção oposta à anterior.

5 Heitlinger, P. (2010). Alfabetos, Caligrafia e Tipografia. Pp.29

### 3.2.H – INSCRIÇÃO GREGA EM BUSTROFÉDON



No século I, dá-se uma alteração geográfica e social precedida pelo império romano, com a sua conquista da Grécia, levando a que surgisse uma revisão ao sistema de escrita utilizado pelo povo romano. O alfabeto latino era composto por 21 letras: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, e X. Durante a conquista da Grécia pelo Império Romano um dos resultados foi a aquisição de palavras gregas, o que fez com que duas novas letras fossem adicionadas ao seu vocabulário, o Y e o Z. Mais tarde, com o desenvolvimento do seu alfabeto até à Idade Média chega-se às 26 letras que hoje compõem o alfabeto latino, com a inserção das letras J, U e W.

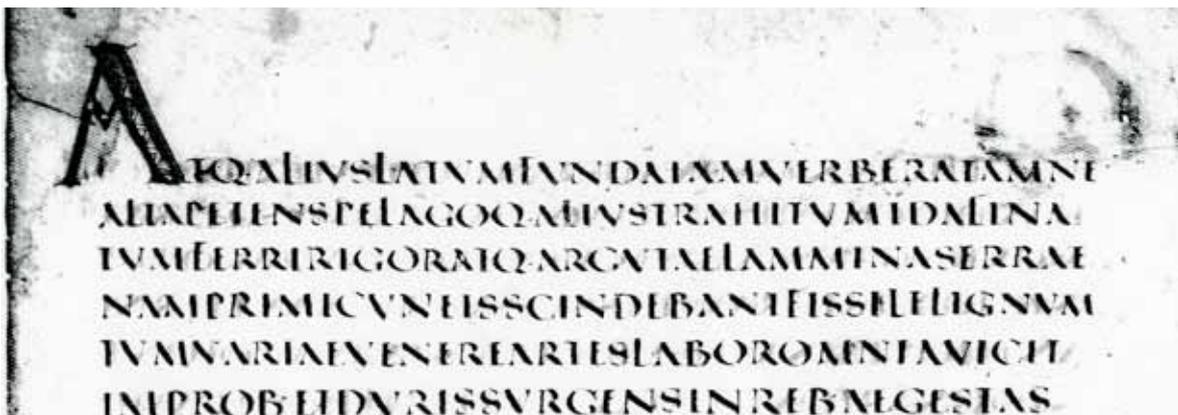
No legado do império romano, encontra-se a Coluna de Trajano ( 114 d.C.), cuja inscrição entalhada, denominada Capitalis Monumentalis, revela a harmonia do alfabeto latino, caracterizado pelo cuidado das suas serifas.

3.2.I – INSCRIÇÃO PERTENCENTE À COLUNA DE TRAJANO, 113 A.C.



Na figura 3.2.I, pode-se conferir o aspecto de uma das formas mais proeminentes da escrita romana: a Capitalis Quadrata. Esta forma é caracterizada pela sua excelência ao nível da proporção e legibilidade em detrimento da dificuldade da sua reprodução. Uma das características que ainda se pode conferir é o facto de que não era previsto qualquer espaço entre palavras, fazendo destes textos e inscrições um *continuum* de caracteres, que apesar desta lacuna a que hoje em dia é necessária para uma leitura eficaz, não comprometia a sua legibilidade, dado que a dimensão da entrelinha assegurava uma mancha de texto equilibrada.<sup>6</sup>

3.2.J – CAPITALIS QUADRATA – PORMENOR DE INSCRIÇÃO



Durante o mesmo período, outra forma de escrita bastante usada foi a Capitalis Rustica. Esta forma caracteriza-se pela sua rapidez de execução e pelo facto de se poupar muito mais espaço do que que a Capitalis Quadrata. É portanto possível enunciar que esta forma de escrita era mais

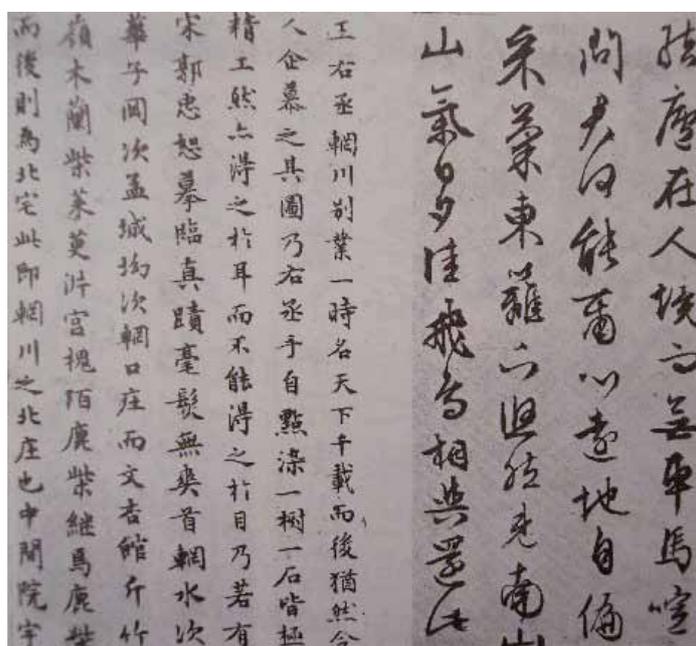
<sup>6</sup> Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp.45

utilizada que a Capitalis Quadrata, servindo para compôr vários cartazes e materiais informativos de diferentes formatos, tais como registos comerciais e documentos de Estado<sup>7</sup>.

Mais tarde, em 1446, é implementado o alfabeto coreano, o Hangul. Reconhecido como um dos sistemas de escrita mais racionais alguma vez desenvolvidos; este tipo de letra define também a emancipação da dependência coreana da escrita chinesa. Caracterizado pela sua forte modularidade, esta escrita caracteriza-se pela composição de novos grafemas através de 14 signos base. Ao contrário do que acontece nos alfabetos ocidentais, o Hangul combina as letras dentro de um rectângulo imaginário, criando assim novos blocos silábicos. Actualmente, composto por 24 letras, o alfabeto Hangul permite a composição de mais de 2 mil sílabas.

Não sendo um dado absolutista, prevê-se que por volta de 2000 a.C. se começa a erguer uma nova cultura no oriente. A civilização chinesa cedo percebeu que era necessário desenvolver um meio de comunicação escrita, dando então início ao desenvolvimento e uso da caligrafia chinesa. Este sistema de escrita, inicialmente, era puramente visual, passando por um processo evolutivo que visa a abstracção dos registos, surgindo um distanciamento progressivo da escrita pictográfica. Passando por várias fases, a escrita chinesa evoluiu até ao estilo chen-su. Num conjunto de cerca de 44 mil caracteres, é impressionante o modo como esta escrita se apresenta harmoniosa, constituindo indubitavelmente uma família.

3.2.L – WEN ZHENG-MING (1470.1559). CALIGRAFIA EM KAI SHU.



3.2.K – SHEN ZHOU (1427-1509). DINASTIA MING (1368-1644). PAISAGEM E POEMA.



<sup>7</sup> Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp.46

Associada a esta invenção magnífica destaca-se a invenção do papel por parte do funcionário do governo Ts'ai Lun, por volta de 105 d.C. O seu processo de fabricação do papel manteve-se praticamente inalterado até à altura em que se deu a revolução industrial em Inglaterra no século XIX.

Ao contrário do que se possa pensar, a descoberta da impressão é atribuída igualmente aos chineses, sendo os primeiros vestígios de métodos de impressão pertencentes ao século III a.C., com a utilização de carimbos que imprimiam em argila mole. Com este processo, depressa se descobre a técnica fundamental para a xilografia<sup>8</sup>.

### 3.2.M – CONJUNTO DE MATRIZES



Neste processo de desenvolvimento da comunicação gráfica chinesa, foi no princípio do século IX que o governo chinês deu início à produção de certificados de depósito em papel, que mais tarde, com a escassez da matéria prima para a produção da moeda, se começa a desenhar o papel-moeda, por volta do ano 1000. Este feito implica uma evolução social sem precedentes, visto que a China tornou-se na primeira sociedade com um contacto directo e diário com várias imagens impressas.

Esta revolução mudou o paradigma social chinês, visto que a influência na vida intelectual e o crescimento exponencial de fontes de aprendizagem levaria à necessidade de novos processos de impressão para dar resposta às necessidades da sociedade. É neste sentido que por volta de 1045 é inventado pelo chinês Bi Sheng (1023–1063) o conceito de tipo móvel. O processo de composição tipográfica chinesa era bastante minucioso; o processo de Bi Sheng previa que os tipos fossem encaixados uns aos outros por meio de cera amolecida fruto do aquecimento da placa onde eram dispostos os tipos.

Por volta de 190 d.C. com a invenção do pergaminho, surge uma nova revolução ocidental que se prende a este novo suporte da escrita. O facto de até então se usar apenas o pergaminho

---

<sup>8</sup> Xilografia é uma técnica de impressão, cujo material utilizado para a matriz é a madeira.

incluía vários problemas de transporte e layout, dado que este suporte não suportava escrita no verso, devido à densidade das tintas, assim como o seu modo de armazenamento, em rolo, que fragilizava bastante o documento. Com o pergaminho nasce um novo formato: o Códice. Este formato aliado a um suporte muito mais resistente, levou a que começasse a surgir uma aproximação do formato de um livro, abrindo novas possibilidades para o design e a ilustração. Neste início de era cristã, os livros eram desenvolvidos no *scriptorium*, que se constituía por três cargos: o *scrittore*, que assumia funções de director de arte; o *copisti*, que produzia a inscrição de letras; e o *illuminador*, que era o artista responsável pelas ilustrações do livro.

É nesta estrutura que se ergue o estilo clássico, caracterizado por ilustrações figurativas e másculas rústicas, caracterizando assim o desenho de livros do império romano.

A partir da queda do Império Romano do Ocidente por volta de 476 houve uma degeneração das várias cidades do império, revitalizando-se em pequenas aldeias. O comércio ficou bastante afectado com esta situação e devido ao perigo patente nas viagens, começaram-se a desenvolver línguas regionais e divisões geográficas, que cedo teriam o seu impacto na evolução da grafia. A escrita é confrontada com duas novas técnicas, fruto da necessidade de construção simples das letras que constituíam o alfabeto: As letras unciais e as semiunciais. As letras unciais, inventadas no século III a.C. pelos gregos caracterizam-se pelo seu traçado rápido e por conseguinte um maior distanciamento do aspecto extremamente cuidado das *Capitalis Monumentalis*. O termo uncial deriva da palavra úncia (polegada) e deve-se ao facto do desenho da letra se comportar numa pauta cuja altura correspondia a uma polegada.

### 3.2.N – ALFABETO UNCIAL

ΣΑΟΛΑΙΤΕΑΡ ΝΑ ΘΑΟΙΝΕ ΟΙΛΕ ΓΑΟΡ ΔΖΥΡ ΟΜΗΟΝΑΝΝ ΙΝΑ ΝΘΙΝΙΣ ΔΖΥΡ  
ΙΝΑ ΖΣΕΑΡΤΑ. ΤΑ ΒΥΑ ΔΗ ΠΕΔΡΥΙΝ ΔΖΥΡ ΔΗ ΟΙΝΗΡΙΑΓΑ ΔΣΥ ΔΖΥΡ ΟΙΙΟ  
ΙΑΘ ΡΕΙΝ Θ'ΙΟΜΡΑΡ ΘΕ ΜΕΘΝ ΒΡΑΙΟΡΕΔΑΙΡ Ι ΛΕΙΟ Δ ΟΕΙΛΕ.

O desenho das unciais acabou por desenvolver ascendentes e descendentes, surgindo assim o desenvolvimento de letras minúsculas (ou de caixa-baixa), apelidadas de semi-uncial ou meia-uncial. Este feito levou a que nascesse então este novo tipo de desenho de letra cuja facilidade de escrever e maior diferenciação entre letras possibilitavam uma maior legibilidade, que prosperou no final do século VI.

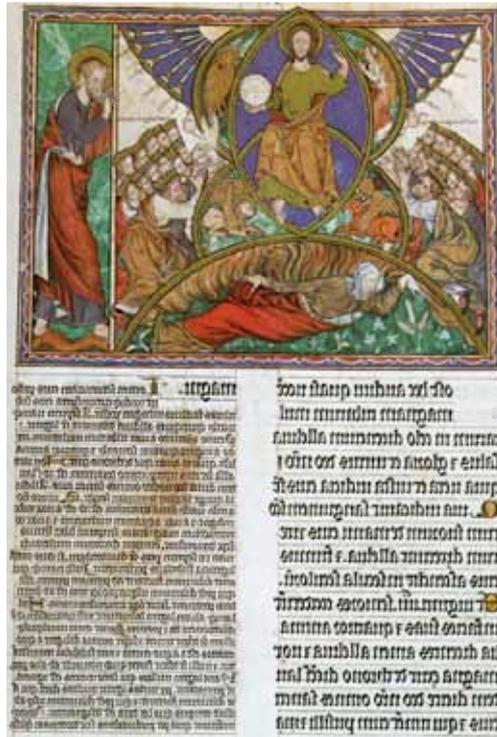
Esta época medieval europeia arrastou-se durante séculos, até que no século VIII, surge a conversão de vários templos pagãos em igrejas, levando a que os ornamentos celtas se misturassem com a linguagem gráfica cristã. Um dos melhores exemplos que chegaram até aos dias de hoje é sem dúvida o *Book of Durrow*, desenvolvido nas ilhas britânicas pelos escribas irlandeses. Este livro demonstra bem o tipo de decoração bidimensional patente nestes novos

escritos, tendo como percursão da complexidade visual das páginas, o facto de se assumir um maior espaço entre as palavras, permitindo assim uma leitura mais confortável.

3.2.0 – CHI RO; LIVRO LEABHAR, 794–806



No entanto, com toda esta fissura social que assombrava a Europa, era complicado manter uma linearidade e uniformização gráfica, até à presença de Carlos Magno que, enquanto imperador do Sagrado Império Romano, deu início a uma restauração do ensino e das artes no princípio do século IX. É na sequência desta reforma que as minúsculas carolíngias de quatro pautas (que prevê o uso dos ascendentes e descendentes dos caracteres) se afirmam neste novo império. Numa altura em que a escrita seguia processos evolutivos dispares, esta acção de Carlos Magno levou a que se restabelecesse a legibilidade dos textos, interrompendo assim uma perda de registos e consequentemente de conhecimento nesta era medieval europeia que se estendeu até ao Renascimento.



Entre o século XI e XII, instaurou-se o período românico, que é caracterizado pelo pico dos grandes livros litúrgicos, devido a grande desenvolvimento da religião católica. Desta forma, a composição carolíngia deu lugar a um tipo de letra e de ilustração bastante linear e integrado. Nesta época, o escriba utiliza um tipo de letra caracterizado pela repetição de verticais que compõem a base das letras, sendo este tipo de letra denominado Textura<sup>9</sup>. Esta nova era do livro ilustrado tem o seu apogeu com o *Douce Apocalypse*, que se estabelece com um dos mais belos livros xilografados do século XV, altura em que a imprensa e o tipo móvel já tinha chegado à Europa.

### 3.3. HISTÓRIA DA TIPOGRAFIA

*"A invenção da tipografia pode ser classificada ao lado da criação da escrita como um dos avanços mais importantes da civilização. Escrever deu à Humanidade um meio de armazenar, recuperar e documentar conhecimento e informações que transcendiam o tempo e o espaço; a impressão tipográfica permitiu a produção económica e múltipla da comunicação alfabética."<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> Também conhecido por blackletter, Old English ou Gótica.

<sup>10</sup> Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp.90

Depois desta introdução à implementação da escrita no mundo, de maior relevância para este projecto é a compreensão do surgimento da tipografia e as implicações técnicas que lhe estão associadas.

Antes da tecnologia impressa, os livros eram maioritariamente produzidos e escritos à mão, de tal forma que só um escriba com os conhecimentos necessários, tinha a possibilidade de levar a cabo este ofício. Em meados do século XV, o alemão Johann Gutenberg foi o primeiro a reunir as condições necessárias para a impressão do primeiro livro tipográfico europeu. Em 1454 foi divulgada a Bíblia de Gutenberg, também conhecida por Bíblia de 42 linhas. O processo do alemão consistia no fabrico de punções, cuja forma tinha o desenho da letra espelhado. Quando os punções estavam prontos a serem utilizadas, eram compostas numa matriz que serviria para compor a página e após a aplicação de uma camada fina de tinta nos tipos, esta matriz era pressionada no papel, exercendo o efeito de carimbo e por conseguinte dando origem à impressão da folha de papel. Esta composição manual sofreu algumas evoluções até que no século XIX, com a revolução industrial, foi introduzida a composição mecanizada.

3.3.A – PÁGINA DA BÍBLIA DE GUTENBERG, 1454

3.2.B – DETALHE DA BÍBLIA DE GUTENBERG, 1454

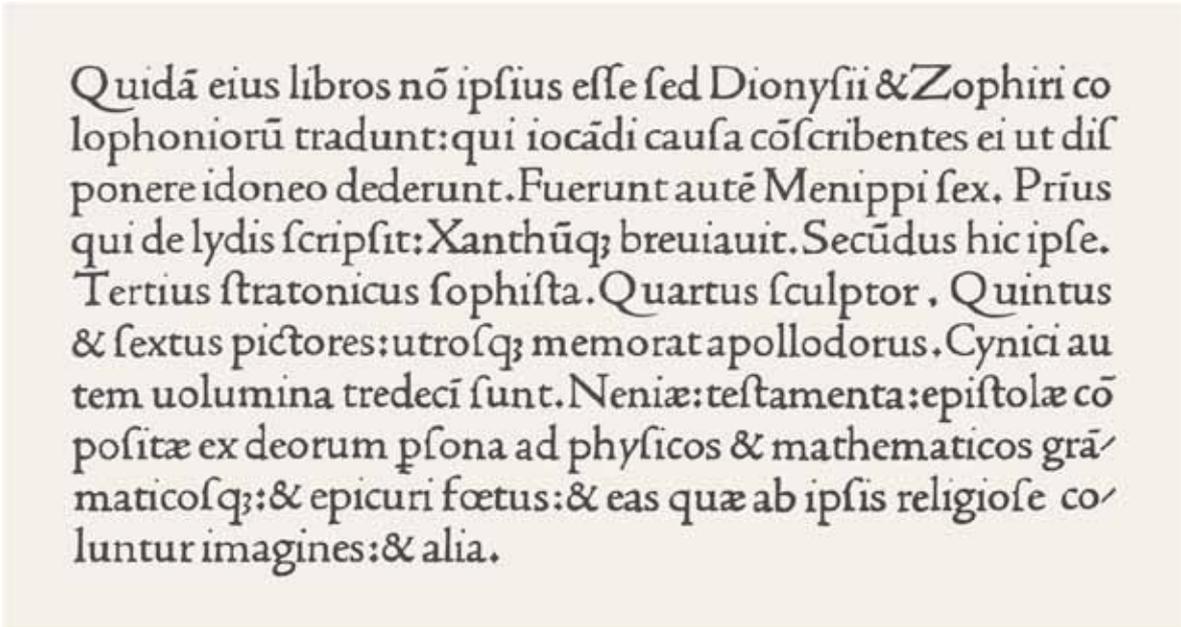


Este processo foi otimizado ao longo de séculos, tendo por altura da revolução industrial o seu maior passo evolutivo, já que os novos mecanismos permitiriam uma maior velocidade na impressão, tal como será enunciado mais à frente neste capítulo.

Em 1458, o francês Nicolas Jenson, foi enviado pelo rei Charles VII a Mainz, cidade alemã onde se localizava Johannes Gutenberg e consequentemente o segredo de impressão tipográfica, o qual era do interesse do governo francês. Jenson demonstrou o seu desagrado e emigrou para Veneza, visto que o descendente do rei que lhe incumbiu a missão de espiar o processo de

impressão do alemão não ter demonstrado qualquer interesse pelo assunto. Nicolas Jenson foi um homem notável, pois conseguiu aplicar o conhecimento que lhe foi transmitido por Johannes Gutenberg, numa linguagem estética que se inspirava directamente na Coluna de Trajano. Foi então que em 1470, Jenson foi responsável pela realização de um tipo de letra bastante respeitado pelos humanistas italianos — a *littera antiqua*<sup>11</sup>. Tal como em muitos casos, o trabalho de antigos tipógrafos e impressores, é fonte inspiradora para as gerações de tipógrafos vindouras. No caso do trabalho de Jenson, em 1928, Bruce Rogers desenha para a Monotype o tipo de letra Centaur, que recupera com efeito a estética de Jenson, sempre com a preocupação de manter o seu requinte humanista, assim como a sua legibilidade.

### 3.3.C – TIPO DE NICOLAS JENSON, VENEZA 1475



Quidā eius libros nō ipsius esse sed Dionysii & Zophiri colophoniorū tradunt: qui iocādi causa cōscribentes ei ut disponere idoneo dederunt. Fuerunt autē Menippi sex. Prius qui de lydis scripsit: Xanthūq; breuiavit. Secūdus hic ipse. Tertius stratonicus sophista. Quartus sculptor, Quintus & sextus pictores: utrosq; memorat apollodorus. Cynici autem uolumina tredecī sunt. Neniā: testamenta: epistolā cōpositā ex deorum p̄sona ad phisicos & mathematicos grāmaticosq;: & epicuri foetus: & eas quæ ab ipsis religiose coluntur imagines: & alia.

Na segunda metade do século XV, em Veneza, surge um importante humanista e erudito do renascimento italiano, Aldus Manutius. A sua editora, a Aldina, produziu algumas obras que se tornariam relíquias dos primórdios da era tipográfica, devido ao equilíbrio visual que os tipos de letra proporcionavam em consonância com as ilustrações. Um dos livros produzidos por Aldus Manutius e que ainda hoje se mantém enigmático é a *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), escrito pelo Fra Francesco Colonna.

Um dos principais colaboradores de Manutius foi Francesco Griffo, que juntava as suas grandes qualidades enquanto designer de tipos e puncionista. O seu brilhantismo ganha projecção quando em 1495 desenha um tipo de letra que era fruto de uma influência gráfica por

---

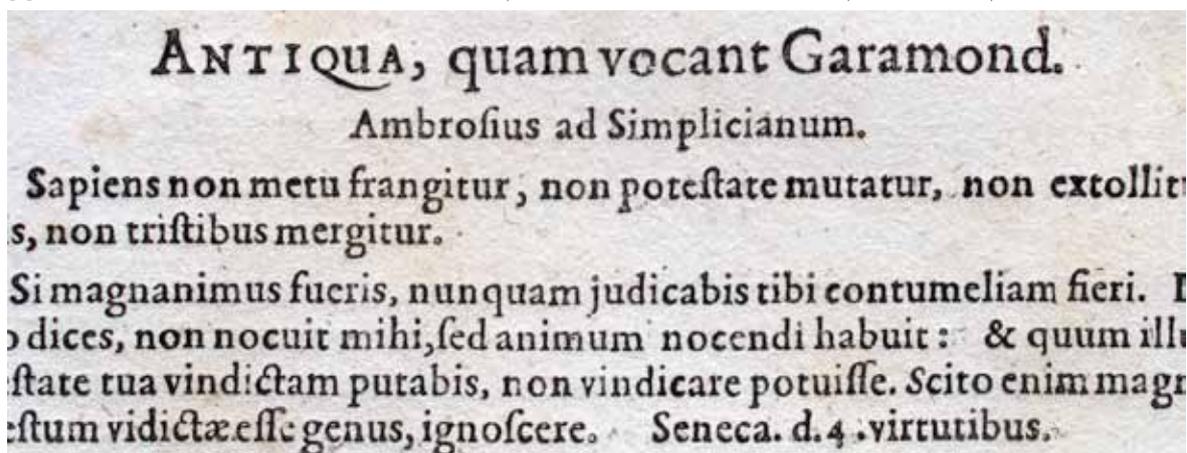
11 Heitlinger, P. (2010). "Nicolas Jenson (1420–1480)." Consultado a 5 de Abril de 2012, em: <http://tipografos.net/historia/jenson.htm>.

parte das escritas pré-carolíngias, para editar o livro de Pietro Bembo<sup>12</sup>, *De Aetna* ( Sobre o Etna) em 1495<sup>13</sup>.

Em 1501, Manutius sentiu a necessidade de produzir livros de pequenas dimensões, não só por questões de portabilidade, mas principalmente por questões económicas. Nessa sequência, Francesco Griffo cria o primeiro tipo de letra itálico alguma vez produzido, em função de uma edição das *Opera* de Virgílio, cujo tamanho de página correspondia a apenas 7,7 por 15,4 centímetros<sup>14</sup>. Este feito revolucionário fez com que se conseguisse reproduzir livros mais pequenos, já que a economia de espaço da letra era uma das fortes características do tipo itálico desenhado por Francesco Griffo. Devido a este feito, hoje ainda se chama a um tipo de letra itálico, um tipo grifo<sup>15</sup>.

Foi só a partir de Claude Garamond (1490-1561) que, a produção de tipos ganha uma faceta independente das editoras e das firmas de impressão. Este francês que fabricou as suas punções, matrizes e as respectivas componentes tecnológicas que permitem o desenvolvimento de um tipo de letra, foi o primeiro a comercializar estes materiais tipográficos.

3.3.D – SPECIMEN DO IMPRESSOR GEORG FUHRMANN, UTILIZANDO A ROMAIN GARAMOND, NUREMBERGA, 1616



Foi em 1530, que foi utilizada a sua primeira letra romana, com o propósito de integrar a edição de *Paraphasis in Elegantiarum Libros Laurentii Vallae Erasmus*<sup>16</sup>. Este tipo de letra tinha uma forte influência na tipografia Romana de Griffo desenvolvida nos finais do século XV. Este foi o último passo antes do trabalho tipográfico de Garamond se distanciar do estilo Veneziano, construindo aquilo que hoje se pode encarar como um tipo de caracter francês.

12 A tipografia digital Bembo, é claramente uma interpretação desta tipografia de Griffo.

13 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 132

14 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 132

15 Heitlinger, P. (2010). "Francesco Griffo (1450-1518)." Consultado a 5 de Abril de 2012, em: <http://tipografos.net/historia/griffo.html>.

16 Heitlinger, P. (2010). Alfabetos, Caligrafia e Tipografia. Pp. 97

Foi a partir de 1530 que este tipo de letra com menos recursos ao aspecto caligráfico, se vai assentar e acentuar nas influências técnicas e tecnológicas como condicionamentos para o desenvolvimento gráfico e formal dos seus tipos. Na viragem do século XV, Claude Garamond já era reconhecido na Europa como o principal produtor francês de tipos. Aos 81 anos de idade e após a morte da Claude Garamond, a sua viúva acabar por vender as suas punções e matrizes, o que acaba por acentuar a difusão do trabalho desenvolvido por Garamond, sendo bastante influentes até finais do século XVIII.

No princípio do século XVIII, William Caslon (1692-1766) desenvolve os seus tipos de letra “Old Style”, que têm servido de referência para muitos dos tipos de letra que são desenhados até aos dias de hoje. A inspiração de Caslon provinha dos desenhos holandeses, visto que durante o século XVII, todo o trabalho tipográfico inglês inspirava-se em projectos importados da Holanda. A principal característica dos tipos de Caslon era a sua robustez, para além do seu sentido estético bastante apurado, que tornava a mancha de texto bastante convidativa à leitura. Em 1734, Caslon lança as suas primeiras fontes, sendo a Caslon Type aquela que ganhou maior destaque, sendo o tipo de letra britânico mais utilizado na altura.

3.3.E – TYPESPECIMEN DE WILLIAM CASLON, 1728

3.3.F – DETALHE DO TYPESPECIMEN DE WILLIAM CASLON, 1728



Na sequência de William Caslon, surge John Baskerville, um mestre calígrafo, gravador de letras, impressor e membro da Royal Society of Arts, que continuou a sustentar a tradição renascentista italiana que influenciou o trabalho de William Caslon. No entanto, a sua postura arrogante e focada em destituir as aclamadas fontes de William Caslon, desenhando tipos de

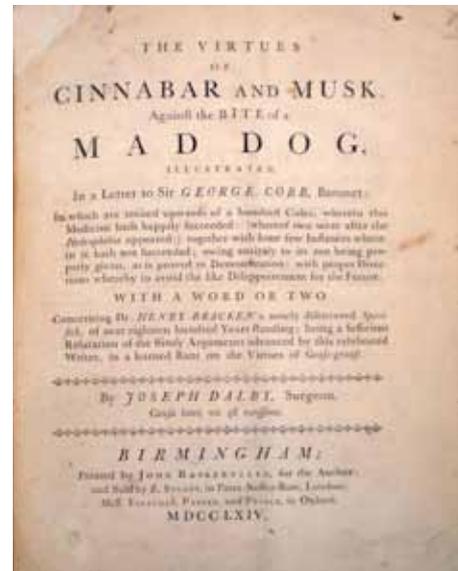
letra mais eficientes, acabou por não se tornar incisiva na sua plenitude devido à sua falta de experiência enquanto gravador.

Este mestre calígrafo de Birmingham por volta de 1751 começou a fazer experiências com papel, tintas, fundição de tipos e impressão. Baskerville procurava a relação perfeita entre os meios de produção para conseguir um tipo de letra de excelência e foi na sequência do trabalho do papelero James Whatman, que a qualidade do papel permite uma abordagem esteticamente mais apurada. O papel que Whatman desenvolveu era caracterizado por ser bastante liso e acetinado. O seu papel foi utilizado pela geração Didot, em França, assim como para os trabalhos mais luxuosos de Giambattista Bodoni em Itália.

3.3.G – PEDRA GRAVADA COM TIPOS DE BASKERVILLE



3.3.H – LIVRO DE MEDICINA IMPRESSO POR BASKERVILLE, 1764



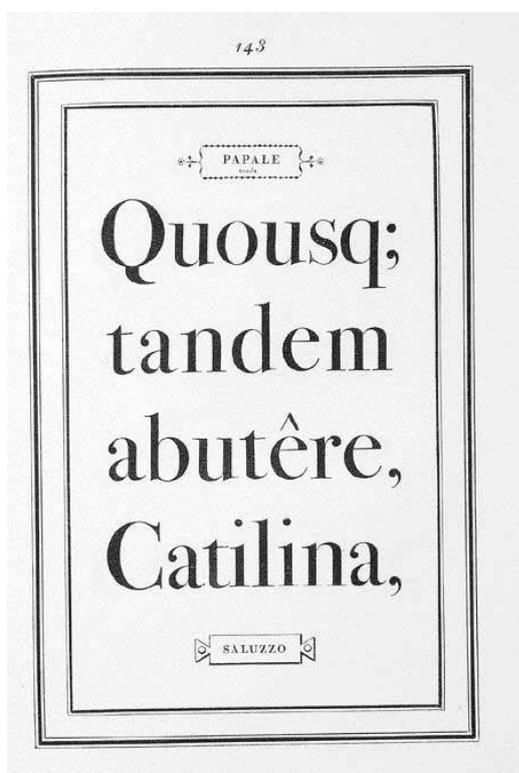
Nesta abordagem de design total e com a colaboração do punccionista John Handy, Baskerville cria designs de tipos que representam, na sua plenitude, os tipos de transição. Os tipos de Baskerville definem a fronteira entre o estilo antigo e o design moderno de tipos, no entanto os seus contemporâneos não lhe reconheceram o valor, sendo que o desenho de letra de Baskerville “chegou a ser criticado como danoso para a vista humana”<sup>17</sup>. Só alguns séculos mais tarde, em 1924 é que houve uma reedição dos tipos de Baskerville, pelas mãos de Bruce Rogers ao serviço da Monotype e mais tarde, em 1931 em serviço para a Linotype.

Na sequência da rejeição das páginas ornamentadas, através do trabalho de Baskerville, assim como as serifas finas acentuando o contraste entre tipos, eis que se proporciona a implementação da tipografia moderna, cuja individualidade reconhecida e aclamada se trata

17 Heitlinger, P. (2010). Alfabetos, Caligrafia e Tipografia. Pp. 112

do italiano Giambattista Bodoni. No final do século XVIII, em 1790, Bodoni faz uma abordagem mais geométrica e mecânica à tipografia Old Style, reinventando as serifas, que formam ângulos rectos em que as hastes assentam em serifas completamente monolineares.

3.3.I – PÁGINA DO MANUALE TIPOGRAFICO DE BODONI



3.3.J – PÁGINA DO MANUALE TIPOGRAFICO DE BODONI



Na sequência da Revolução Industrial, que ocorreu entre 1760 e 1840 na Inglaterra, nasce um novo paradigma social e económico, que no que diz respeito ao design gráfico, caracteriza-se por uma radical mudança por parte dos meios de comunicação gráfica existentes. Esta revolução levou a que a difusão da palavra escrita se afastasse do suporte reduzido que era o livro, passando para peças de maior escala, como o cartaz. Os efeitos produzidos na abordagem tipográfica prendem-se com os novos tipos de letra que foram criados, cuja expressividade e imponência demonstraram que a tipografia já não tinha que partir de uma fundamentação caligráfica, visto que esta não correspondia às necessidades impostas pelos novos meios publicitários, em que a mensagem deveria ser clara e expressiva. Desta forma, o princípio do século XIX é contentor de uma vasta gama de novos e inéditos desenhos de tipos. Foi então que entre 1804 e 1805, Robert Thorne desenvolve aquele que é o primeiro “Fat Face” ou Egyptian em Inglaterra. Este tipo de letra é caracterizado pelo seu forte contraste e aumento de peso, que se pode verificar pela espessura dos traços, que faz deste tipo de letra algo excessivamente grosso, comparativamente com os tipos de letra até então desenhados.

Em 1815, Vincent Figgins, aprendiz de Joseph Jackson<sup>18</sup> desenha aquele que se desconfia ser o primeiro tipo de letra egípcio<sup>19</sup>, a Antique. E em 1832, Figgins volta a dar que falar, quando cria o primeiro tipo de letra sem serifa; afirmando assim o tipo de letra *Two-line great primer sans-serif* como a terceira inovação tipográfica do século XIX.

3.3.L – TWO-LINE GREAT PRIMER SANS-SERIF DE VINCENT FIGGINS, 1832

**TWO-LINE GREAT PRIMER SANS-SERIF.**

**TO BE SOLD BY AUCTION  
WITHOUT RESERVE;  
HOUSEHOLD FURNITURE  
PLATE, GLASS,  
AND OTHER EFFECTS.**

É importante referir, que na influência directa destes feitos tipográficos, está o trabalho dos sign painters, os quais exerciam uma das profissões mais importantes na área da comunicação durante o século XIX. O facto de terem que pintar as tabuletas com base nos tipos desenhados até ao princípio do século XIX, levou a que as interpretações dos tipos de Bodoni e Didot sofressem alterações por questões técnicas. As tipografias modernas devido ao seu acentuado contraste, que tem como resultante serifas bastante finas, impossibilitava a reprodução fiel dos caracteres, desta forma, os pintores aboliam as serifas, nascendo assim os primeiros exercícios de tipografias sem serifa, ou então exageravam o tamanho das serifas, dando azo a uma forma que seria a base para os tipógrafos contemporâneos desenvolverem os seus tipos de letra Egípcios, tal como aconteceu com os anteriormente referidos, Robert Thorne e Vincent Figgins.

3.3.M – WOODS E SHARWOODS, LETRAS ORNAMENTADAS, 1838–1842



Toda esta inovação tipográfica levou a uma nova abordagem, em que o poder de comunicação da tipografia era explorado ao ponto de as suas próprias formas se tornarem em ilustrações. Esta abordagem tipográfica, abre uma nova dimensão a que se pode chamar de tipografia ornamentada

<sup>18</sup> Joseph Jackson foi aprendiz de William Caslon.

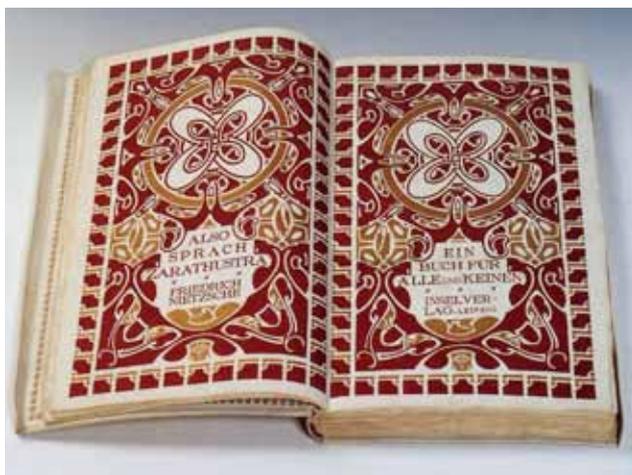
<sup>19</sup> Ou Slab Serif em inglês.

ou tipos de letra decorados<sup>20</sup>. Em 1815, Vincent Figgins desenvolveu tipos que transmitiam uma ilusão de óptica que simula três dimensões num objecto bidimensional. É esta sábia manipulação da anatomia dos tipos de letra Egípcios, que leva à introdução destes elementos decorativos nos próprios caracteres.

Em 1845, Robert Besley, juntamente com William Thorowgood, desenha aquele que vem a ser o tipo de letra egípcio mais conhecido, a Clarendon. Este tipo de letra que radicaliza o comportamento entre as hastes e as serifas, sempre associadas a uma robustez formal que caracterizava o presente momento da tipografia, foi bastante utilizado com fins publicitários. O tipo de letra era de tal forma popular e reconhecido que “quando expirou a patente de três anos, inúmeras imitações e piratarias foram lançadas por outros fundidores”<sup>21</sup>.

Nos finais do século XIX, Henry Van Velde partilha com o mundo a sua devoção pelo art nouveau, aliado aos princípios que Morris aplicou no movimento arts & crafts, defendendo a importância da funcionalidade aliada à simplicidade, na medida em que qualquer projecto de design deve auferir um tipo de decoração que não prejudique a funcionalidade, estando intimamente ligado a esta. Deste modo, Van Velde é um dos percursores da fidelidade e honestidade que deve estar patente entre o produto final e o seu processo, afirmando que os objectos produzidos por máquinas deviam ser fiéis a seus processos de fabricação em vez de falsamente tentarem parecer feitos à mão<sup>22</sup>.

3.3.N – FOLHA DE ROSTO DO LIVRO ALSO SPRACH ZARATHUSTRA DE HENRY VAN VELDE, 1908



3.3.O – PÁGINAS DE TEXTO DO LIVRO ALSO SPRACH ZARATHUSTRA DE HENRY VAN VELDE, 1908



20 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 179

21 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 178

22 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 272

Numa perspectiva diferente, em 1928, Jan Tschichold (1902-1974) publica o famoso livro *Die Neue Typographie*. A importância deste livro deve-se ao facto de ser o primeiro manual do desenho tipográfico moderno, com um manifesto que procura renovar a actividade do Design Gráfico. Paulo Heitlinger parafrazeou Tschichold ao afirmar que “A forma e o estilo da Tipografia antiga estavam adaptados às necessidades dos seus leitores, que dispunham de tempo suficiente para ler, linha por linha, de maneira sossegada.”<sup>23</sup> Sendo que Tschichold, é bastante influenciado pelos conceitos aplicados na Bauhaus, desde os seus 21 anos, altura em que visitou a primeira exposição da Bauhaus em Weimar, revelando-se assim um grande defensor do Funcionalismo. Tschichold acusa as convenções tipográficas que atravessaram gerações, de se preocuparem maioritariamente com o seu aspecto estético, em contraponto com a sua real funcionalidade e adaptação ao contexto social em que se encontra. Com uma sociedade contemporânea cujo tempo para pequenas actividades já começa a escassear, Tschichold apela pela clareza e funcionalidade da tipografia, sendo que um dos passos principais a ser dados era a adopção da linguagem formal aplicada pela arquitectura moderna. É nesta perspectiva que Tschichold impõe a abolição da ornamentação, pelo facto de esta se tratar de um medo de assumir as formas puras de um projecto, revelando-se desta forma uma das figuras mais importantes da Nova Tipografia. Exportando o funcionalismo de Tschichold para a tipografia, esta dever-se-ia caracterizar por tipos sem serifa, com vários pesos e proporções, de maneira a que conseguisse fazer várias conjugações tipográficas sem ter que recorrer a ornamentos fúteis em função de um projecto que mantivesse a sua expressividade necessária.

---

23 Heitlinger, P. (2010). *Alfabetos, Caligrafia e Tipografia*. Pp. 294

3.3.P – CAPA DO LIVRO DIE NEUE TYPOGRAPHIE (1928) DE JAN TSCHICHOLD COM SOBREPOSIÇÃO DE GEOMETRIA QUE EVIDENCIA A PRESENÇA DO RECTÂNGULO DE OURO



3.3.Q – TYPESPECIMEN DO TIPO DE LETRA SABON DE JAN TSCHICHOLD, 1967



Paralelamente a Tschichold, em Inglaterra, surge em 1928, Eric Gill com o seu aclamado tipo de letra *Gill Sans*. Inspirada no tipo desenvolvido para o metro de Londres, a *Railway*, feita pelo seu mentor Edward Johnston. O tipo de letra *Gill Sans*, é um tipo sem serifa, com uma estrutura formal bastante depurada, que espelha perfeitamente os valores da tipografia de tradição romana<sup>24</sup>. Gill foi um sujeito controverso que de um modo bastante pessoal, através do seu livro *Essay on Typography* (1931) propôs pela primeira vez o corpo de texto alinhado à esquerda, com o intuito de promover a legibilidade do texto, já que este tipo de composição tipográfica facilita a regularidade do espaço entre palavras. Curiosamente no último capítulo desse mesmo livro, Eric Gill afirma que “a única maneira de reformar as letras modernas é aboli-las.” (Gill, *Essay* pg162)

24 O seu itálico ao contrário do que era feito até então era um verdadeiro tipo sem serifa, ao contrário dos tipos de letra itálicos desenvolvidos até então; que ainda tinham um aspecto formal que remetia facilmente para tipos de letra serifados. Desde então este tipo de letra tem estado disponível pela Monotype.



Em 1928, Paul Renner<sup>25</sup> desenvolve o tipo de letra *Futura* lançado pela fundição alemã, Bauer com um total de 15 variantes, entre as quais quatro versões itálicas e duas variantes *display* com um aspecto incomum<sup>26</sup>. A *Futura* foi a primeira fonte geométrica com grande visibilidade e reconhecimento a nível internacional. Enquanto membro do movimento radical e modernista Deutscher Werkbund, Paul Renner, seguia no seu trabalho a máxima de aliar a arte à indústria, tirando partido da tecnologia. O seu respeito pela comunidade operária, reflecte-se com a *Futura*, pelo facto de ser destituída de ornamentação, que era o seu modo de expressar solidariedade com esta comunidade. As tipografias mais ornamentadas traziam a nostalgia de edifícios elitistas<sup>27</sup>.

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo  
Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz

Em 1949, Herbert Spencer lança a *Typographica*<sup>28</sup>, uma publicação completamente orientada para a tipografia e para as artes gráficas. A *Typographica* tem 32 números, sendo que 16 correspondem à Old Series e as restantes às New Series.

---

25 Linotype. "Font Designer – Paul Renner." Consultado a: 12 de Maio de 2012, em: <http://www.linotype.com/762/paulrenner.html>.

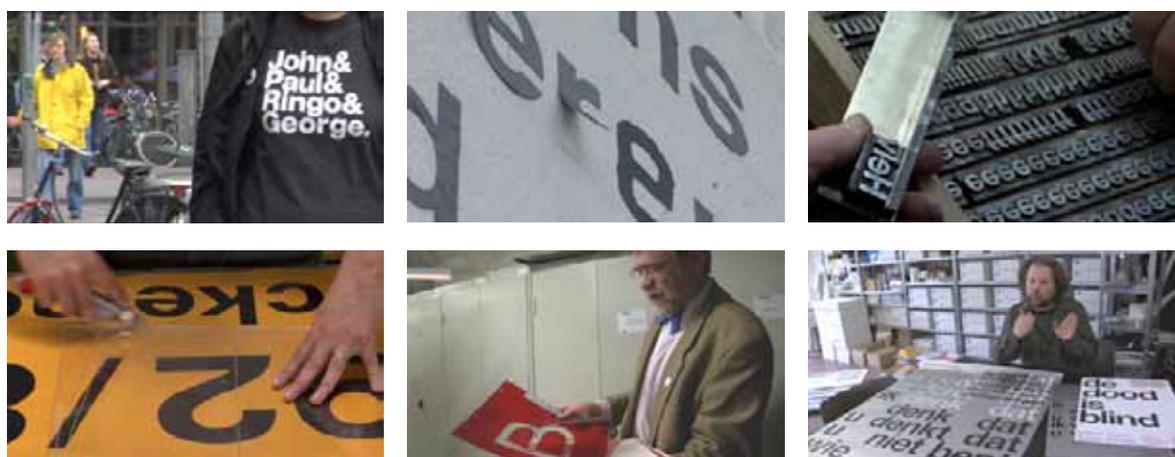
26 Meggs, P. B. (2009). *História do design gráfico*. Pp. 422

27 MIT (2003). "Futura." Consultado a 12 de Maio de 2012, em: [http://plw.media.mit.edu/courses/mas962/people/fields/proj4/3\\_faceHistory/futura.pdf](http://plw.media.mit.edu/courses/mas962/people/fields/proj4/3_faceHistory/futura.pdf).

28 Fior, R. e R. Hollis (1999). "Revolutionary Language." Consultado a 16 de Maio de 2012, em: <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=19&fid=96>.

Em 1957, surge o resultado da colaboração entre Hoffman e Max Miedinger, a famosa *Helvetica*. Este tipo grotesco, herda muitas das características do tipo grotesco projectado no século XIX, *Neue Haas Grotesk*. Este tipo de letra é um tipos mais, pelo facto de ter uma abordagem tão precisa, regular e que fosse de uma perspectiva do significado, completamente neutra, transmitindo a informação de um modo bastante claro e objectivo, uma das premissas que caracteriza o Estilo Tipográfico Internacional tal como será enunciado mais à frente neste capítulo. A *Helvetica*, teve uma exposição de tal maneira grandiosa, que em 2007 foi produzido um documentário sobre esta tipografia, celebrando os 50 anos desde a sua criação, partilhando opiniões de vários designers de renome, evidenciando o porquê deste tipo de letra ser tão comumente usado.

### 3.3.T – FRAMES RETIRADOS DO FILME HELVETICA



No início dos anos 50 do século XX, surgiu na Suíça e Alemanha, um movimento bastante racional de projectar chamado Estilo Tipográfico Internacional. Tem como principais percursos do movimento o suíço Ernst Keller (1891-1968) e Théo Ballmer (1902-1965), sendo que ambos aplicavam práticas projectuais, cujas características viriam a fundamentar o Estilo Tipográfico Internacional. Este movimento tem como principais características visuais, o recurso a uma grelha construída matematicamente, em que acentam conteúdos fotográficos, textuais e gráficos bastante objectivos e com uma exposição clara e pragmática. A tipografia de eleição não tem serifa, transportando os valores tipográficos subjacentes à propaganda que caracteriza a a depuração da publicidade do século XIX. Todo este universo resulta numa abordagem depurada, harmoniosa e bastante estruturada, abolindo a expressão pessoal em detrimento da universalidade da comunicação, levando à construção de um canal objectivo de comunicação.

Este movimento levou ao desenvolvimento de várias fontes cujo estilo geométrico e sem serifa estavam patentes. A forte influência de fontes com a Akzidenz Grotesk levou a que na década de 1950, fossem desenvolvidas famílias tipográficas que actualmente ainda são das mais populares nos circuitos comerciais, tais como a Helvetica e a Univers, sendo que a segunda tem

a característica de ser uma família de 21 fontes, que conservam apenas uma igual altura de x e comprimento de ascendentes e descendentes, tornando-a numa família bastante versátil, com uma capacidade extrema de criar harmonia.

O culminar do movimento, numa perspectiva teórica, deve-se ao livro *Rastersysteme – Grid System* de Joseph Müller-Brockmann (1914-1996), dado que este funciona como uma bíblia para os valores e concepções em que o Estilo Tipográfico Internacional está assente.

Na área da sinalização, mais especificamente na pictografia, destaca-se Otl Aicher com a sua colecção de pictogramas para os Jogos Olímpicos de Munique em 1972, cuja abordagem modular regrada por uma grelha, leva a que os processos que caracterizam o Estilo Internacional permitisse uma abordagem completamente racional e previsível para o desenvolvimento de pictogramas, o que leva a que um trabalho possa ter continuação pelas mãos de outro designer, visto que, basta aliar o seu conhecimento estético às regras de composição e formação do pictograma.

*“Phototypesetting gave the designer a new freedom of movement, and a new sense of creative control. The industrial-era mechanics of typesetting no longer determined the designer’s final product. And no one took greater advantage of this than Lubalin.”<sup>29</sup>*

Por volta de 1970, é fundada em Nova Iorque a International Typeface Corporation por Aaron Burns, Herb Lubalin e Edward Rondthaler. Esta foundry foi uma das primeiras a nascer sem ter qualquer historial na fundição de tipos metálicos, trabalhando apenas com fotocomposição, e o facto de tal acontecer já era uma demonstração de que a área de produção de tipos de letra já ganhava novas raízes e novas direcções. A ITC foi bastante criticada pelas suas reinterpretações de tipos de letra bastante aclamados, tal como a *Bookman* e a *Garamond*; algumas das características das fontes da ITC são a sua elevada altura-x, assim como as suas extremas variações de peso com ligaturas não muito convencionais<sup>30</sup>.

---

29 Shaughnessy, A. (2012). Herb Lubalin: American Graphic Designer 1918-81. Pp. 36

30 “International Typeface Corporation.” Consultado a 13 de Maio de 2012, em [http://en.wikipedia.org/wiki/International\\_Typeface\\_Corporation](http://en.wikipedia.org/wiki/International_Typeface_Corporation).

3.3.U – CAPA DA U&LC VOL.5 Nº4, 1979.  
LETTERING DE TONY DISPIGNA



*“The directly visible effect of digital processing had been a further undermining of the identities of letters. Forms that had been normalized and then secured by their material embodiment, in the days of metal composition, were unsettled by photographic techniques. In digitization, by the nature of the process, letters become fragmented. The norms established in hot-metal composition, of letterform category (roman, italic, bold) and of letterspace, now had no material necessity and were frequently modified or ignored. In this context, ideals of quality in typography have needed defending: by demonstration and by argument that is historically informed, but which is without the bibliophilic nostalgia that has been so strong a motive in the culture of typography.”<sup>31</sup>*

É neste contexto, que surge a oportunidade de criar tipos de letra, cujas restrições, ao nível da sua composição, nada tinham a ver com as que até então vigoravam, a par das tecnologias de impressão presentes. Um dos casos mais famosos que conseguiu romper com as antigas convenções, é a *Avant-Gard* desenhada por Herb Lubalin e desenvolvida por Tom Carnase. Este tipo de letra, foi bastante criticado, sendo apontado como uma mistura de *Helvetica* e *Futura*, mas o mais importante e que mais permitiu destacar este tipo foram as ligaturas disponíveis nas letras de caixa-alta algo que antes da fotocomposição não era viável, tal como sobreposição de letras, espaçamento negativo e distorções.<sup>32</sup>

*“Neville Brody, though he trained for three years at the London College of Printing, had no education in typeface Design (...). Working at first largely in graphic Design for the independent music business, he fell into drawing alphabets that he could use in his own Design work. Brody’s fonts were strongly graphic, often strongly geometric, and this was also their limitation. Beyond the widely influential style of his work,*

31 Kinross, R. (2004). *Modern Typography, an essay in critical history*. Pp. 164

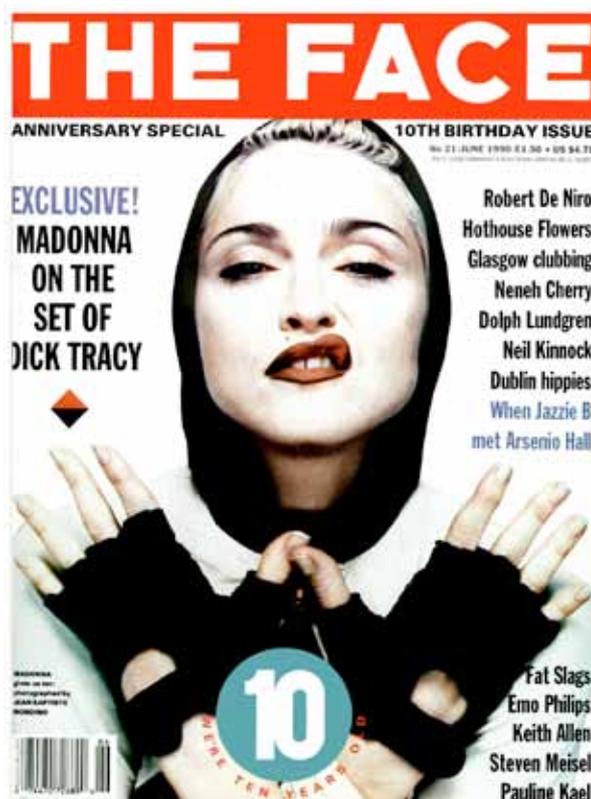
32 Shaughnessy, A. (2012). *Herb Lubalin: American Graphic Designer 1918–81*. Pp. 52

it was this spirit of do-it-yourself that was its more enduring quality for the many young people who would enter graphic Design by way of their commitment to the music.“<sup>33</sup>

A revolução que se deu na década de 80 do século XX, levou a que designers como Neville Brody, antecipassem o novo paradigma social que a revolução digital implicaria. Os seus projectos como a capa do vinil da banda *Cabaret Voltaire* e a revista *The Face*, demonstraram o âmago da abordagem desconstrutivista de Brody, fortemente influenciado por revivalismos dos anos 20. O uso de software *Desktop Publishing* com o *Apple Macintosh*, dimensionou as capacidades de Brody aplicar as suas experiências desconstrutivistas, com tipos de letra bastante experimentais resultantes de projectos independentes, sendo o projecto *Fuse* o que tem maior destaque e maior relevância, não só no seu espólio de trabalho, mas também ao nível do design gráfico mundial nos princípios dos anos 90, tal como se poderá confirmar no estudo de caso 2.3.1. *Fuse*.

Neville Brody é um dos mais bem sucedidos exemplos da estética punk e *do-it-yourself*, associado ao design gráfico, algo que se confirmou com o *boom* de designers gráficos independentes que as novas tecnologias proporcionaram.

3.3.V – CAPA COMEMORATIVA DOS 10 ANOS DA REVISTA  
THE FACE, 1990

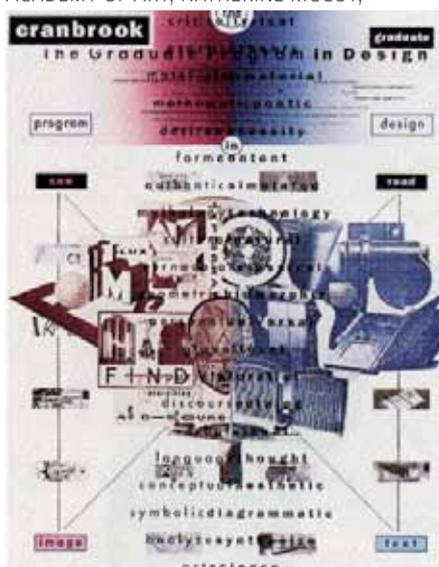


Em 1989, Katherine McCoy, pelo departamento de design da Cranbrook Academy of Art,

33 Kinross, R. (2004). *Modern Typography, an essay in critical history*. Pp. 160

confere-se como uma impulsionadora de uma nova postura perante o design gráfico que rompia com fronteiras que anteriormente não teriam sido questionadas com tanto ênfase. O cartaz presente na figura 3.3.X, ilustra como foi feita a divulgação do curso da Cranbrook, tendo por base uma rejeição da uniformidade e metodologias, apelando ao instinto dos próprios alunos, de maneira a que estes tirassem as suas próprias conclusões e ilações, perante um mesmo projecto. Algo que é presente neste cartaz, na medida em que este permite um aproveitamento de várias camadas de informação, que podem ser interpretadas de diferentes maneiras.

3.3.X – POSTER PARA A CRANBROOK ACADEMY OF ART, KATHERINE MCCOY,



Este modo de projectar, apoiado na fragmentação e desconstrução dos elementos, advém da exploração filosófica de Derrida no seu livro *Of Grammatology*.

*Derrida described deconstruction as a mode of questioning through and about the technologies, formal devices, social institutions, and central metaphors of representation. Deconstruction belongs to both history and theory. (...) it describes a strategy of critical form-making which is performed across a range of artifacts and practices.*<sup>34</sup>

É neste contexto, que surge um sociólogo/ surfista, que acaba por revolucionar o design gráfico: David Carson. A sua actividade profissional, sofreu uma reviravolta em 1983, altura em que este se desloca para a Suíça onde teve o seu primeiro contacto com o design gráfico, um curso de curta duração<sup>35</sup>. Sendo um apaixonado pelo surf, Carson, teve oportunidade de intervir enquanto designer gráfico na revista *Beach Culture*, onde desenvolveu uma linguagem muito própria e que pouco se relacionava com os projectos de Design que vinham a ser desenvolvidos,

34 Lupton, E. e Miller, A. (1999). Design Writing Research – Writing on Graphic Design. Pp. 3

35 “David Carson.” Consultado a 26 de Setembro de 2012, em [http://pt.wikipedia.org/wiki/David\\_Carson](http://pt.wikipedia.org/wiki/David_Carson).

cuja influência pelo Estilo Tipográfico Internacional era evidente.

*The spoken language itself shares writing's characteristic alienation from interior consciousness, since its function depends on the repeatability of signs, and thus on a split between thought and expression (...)*<sup>36</sup>

3.3.Z – DOIS NÚMEROS DA BEACH CULTURE, DAVID CARSON, 1990



Este exemplo magnânimo da aplicação da desconstrução enquanto processo de investigação para novas formas de comunicação visual, pode ser acompanhado em movimentos como o *Grunge*, que, com o exemplo dos Nirvana, se estabeleceu com base na teoria de Derrida, que passou a fronteira francesa em 1976 com a tradução do seu livro para o inglês.

*Derrida proposed grammatology as a field of inquiry for which deconstruction is a crucial mode of research, a manner of questioning that frames the nature of its object. Falling within the domain of grammatology are the material forms and processes of typography and graphic design.*<sup>37</sup>

Este modelo de reflexão, que assume as qualidades do questionamento prévio dos signos, leva a uma ampla abertura de interpretações ao nível do Design e da tipografia. Derrida é portanto um elemento chave para concluir este capítulo, confrontando o leitor com a importante influência deste filósofo, que na história do Design e da tipografia, que de um modo dissimulado acaba por assumir um papel bastante activo, que permite a geração de novas formas, novas ideias e novas interpretações, que permitem uma postura que poderá ser associada ao improvisado, na medida em que Derrida, propõe um método de chegar a uma ideia ou a um objecto, através de processos de exploração que visam o questionamento das coisas mais elementares e que muitas vezes são vistas como dogmas.

*If writing is but a copy of spoken language, typography is a mode of representation even farther removed from the primal source of meaning in the mind of the autor [Derrida]. The alphabet, in principal, represents*

36 Lupton, E. e Miller, A. (1999). Design Writing Research – Writing on Graphic Design. Pp. 5

37 Lupton, E. e Miller, A. (1999). Design Writing Research – Writing on Graphic Design. Pp. 5

*the sounds of speech by reducing them to a finite set of repeatable marks; typography is but one of the media through which this repetition occurs.*<sup>38</sup>

### 3.4. LEITURA E LEGIBILIDADE

#### 3.4.1. COMO FUNCIONA A TIPOGRAFIA

A evolução da escrita caracteriza o homem e as suas necessidades em comunicar, foi o aperfeiçoamento milenar que fez com que a tipografia adquirisse a importância que tem hoje. Não só em transmitir diferentes códigos de comunicação, mas também pelo facto dela própria ter o seu “dialecto” ou origem formal que pode reflectir o tipo de comunicação que o locutor pretende transmitir. Como uma “arma” difícil de manusear no mundo do design gráfico, a tipografia por si só tem a capacidade de aumentar a qualidade e eficiência dos projectos de design que possam ser desenvolvidos.

Deste modo, a tipografia tem a capacidade de funcionar em várias vertentes, incluindo sinalização, jornais, livros, publicidade, logótipos, infografias, etc. Cada uma destas áreas de actuação da tipografia, tem necessidades comuns, no entanto têm diferentes níveis de prioridade.

A qualidade da tipografia está intimamente ligada ao seu contexto, pelo que não se pode julgar um tipo de letra apenas pela sua forma. Veja-se, por exemplo, o caso da tão criticada *Comic Sans*, que é acusada de ser infantil e cujo uso é completamente indesejado pelas pessoas mais sensíveis às questões tipográficas, mas a verdade é que esta tipografia foi desenhada com um fim específico, no qual desempenha bem as suas funções<sup>39</sup>.

Há parâmetros com diferentes relevâncias, quando se pretende escolher uma tipografia para um projecto de sinalização ou para um logótipo. Isto porque as necessidades ao nível da sua funcionalidade e da sua estética são diferentes. Por exemplo, um tipo de letra para sinalização, deve obedecer a regras rígidas no que diz respeito à sua legibilidade e ao seu impacto visual no ambiente em que se circunscreve.

Quando se fala de projectos de sinalização, um dos marcos do século XX é o trabalho

---

38 Lupton, E. e Miller, A. (1999). *Design Writing Research – Writing on Graphic Design*. Pp. 5

39 “A Fonte tipográfica foi elaborada pelo designer da Microsoft Vincent Connare que começou o projeto em 1994. Connare já havia criado anteriormente algumas fontes para uso infantil, de forma que, quando viu uma versão beta do programa Microsoft Bob usando a fonte Times New Roman em balões animados, decidiu criar uma tipografia baseada nos textos de histórias em quadrinhos (comics). A fonte não foi concluída a tempo para sua inclusão no MS Bob, mas os programadores do Microsoft 3D Movie Maker, que usavam guias em formato de desenhos, o adotaram. “ “Comic Sans.” Consultado a 30 de Maio de 2012, em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Comic\\_Sans](http://pt.wikipedia.org/wiki/Comic_Sans).

tipográfico de Adrian Frutiger<sup>40</sup> para o aeroporto *Charles de Gaulle* em Roissy (Paris), inaugurado em 1975. A complexidade de desenvolver um tipo de letra para a sinalização de um aeroporto é bastante diferente da desenvolvida para um livro, isto porque os factores fisiológicos e psicológicos do utilizador tipo de cada um dos casos, tem necessidades diferentes. O aeroporto é um lugar atrito a nervosismo e stress, algo que não acontecesse necessariamente a alguém que está a ler um livro. Deste modo, a mancha tipográfica com uma baixa densidade textual, tem que ser perfeitamente legível, algo que é inerente à tipografia *Frutiger*.

A *Frutiger* é uma tipografia cuja modelação dos caracteres permite o melhoramento das questões de legibilidade, já que o modo como o carácter se relaciona com o seu espaço negativo, sugere informações morfológicas bastante sucintas e explicativas do desenho de uma determinada letra, ou seja, Adrian consegue, com a *Frutiger*, aumentar a legibilidade das suas frases e textos com algumas alterações ao nível do carácter, eliminando e descartando formas complexas que possam não só confundir o leitor, mas também atrasar a sua leitura por excesso de informação. Tal efeito pode ser verificado na figura 3.4.1.A em que se compara a zona ascendente da letra 'A' de caixa baixa com a *Univers*, tornando-se perceptível que a *Frutiger* tem uma mancha muito mais limpa, o que faz com que sintetize o carácter, simplificando a sua leitura. Os olhos das letras 'p,q, g' e 'o' são maiores na *Frutiger* que na *Univers*, o que melhora a sua legibilidade. O 't' de caixa baixa também tem melhor leitura graças à maior espessura da haste. A altura X e o prolongamento dos terminais dos caracteres na *Frutiger* também são maiores, o que permite que entre dois tipos de letra com a mesma espessura, se note uma maior presença na *Frutiger* (figura 3.4.1.A). Quando a visão do leitor não é a mais saudável, a tipografia fica sujeita a algumas variações, alterações e de certo modo distorções, pelo que foi simulado na figura 3.4.1.A, através de desfoque, qual a resistência da tipografia *Frutiger* em relação à *Univers* e *Avant Garde* (de cima para baixo).

---

40 Nascido em 1928 em Unterseen, perto de Interlaken, na Suíça, Adrian Frutiger é um dos mais influentes e importantes designers do século XX, iniciou o seu percurso académico na *Zurich School of Arts and Crafts* onde estudou de 1949 a 1951. Em 1952 foi para Paris onde trabalhou como typeface designer e director de arte na *Deberny & Peignot*. As suas primeiras tipografias foram a *Phoebus* (1953), *Ondine* (1954) e a *Meridien* (1955). A sua carreira é marcada pelo desenvolvimento da *Univers* em 1957 e claro pela *Frutiger* em 1975. Recebeu vários prémios como o *Gutenberg Prize of the City of Mainz* (Alemanhã) em 1986, em 1987 ganhou a medalha da *Type Directors Club of New York*, em 1993 a *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (Paris) e o *Grand Prix National des Arts Graphiques* em França. Em honra do seu octagésimo aniversário, em 2008, colaborou no redesign da *Meridien*, que foi publicada pela *Linotype* com o nome de *Frutiger Serif*. "Frutiger." Consultado a 27 de Maio, 2012, em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Frutiger>.

3.4.1.A – TIPOS DE LETRA FRUTIGER (EM CIMA), AVENIR (AO CENTRO) E AVANT GARDE (EM BAIXO).

Handgloves  
Handgloves  
Handgloves

3.4.1.B – TIPOS DE LETRA DESFOCADOS. FRUTIGER (EM CIMA), AVENIR (AO CENTRO) E AVANT GARDE (EM BAIXO).

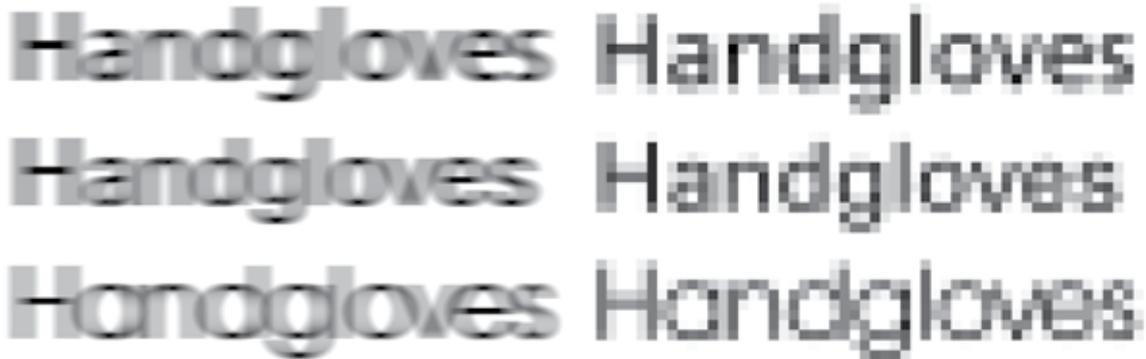
Handgloves  
Handgloves  
Handgloves

Outra simulação (ver figura 3.4.1.B) feita para testar a supremacia da legibilidade da *Frutiger* em relação à *Univers* e *Avant Garde* foi o arrastamento da tipografia no eixo horizontal, que mimetiza as fracções de segundo que o utilizador dedica à leitura de uma placa, quando se encontra em movimento e em situações de stress ou desorientação. O mesmo acontece quando a tipografia é sujeita a tamanhos mínimos em monitor (ver figura 3.4.1.C), em que a pixelização das formas tende para a completa adulteração dos caracteres, verificando-se novamente que a

Frutiger é a que mantém os melhores níveis de legibilidade.

3.4.1.C – TIPOS DE LETRA ARRASTADOS. FRUTIGER  
(EM CIMA), AVENIR (AO CENTRO) E AVANT GARDE (EM BAIXO).

3.4.1.D – TIPOS DE LETRA PIXELIZADOS. FRUTIGER  
(EM CIMA), AVENIR (AO CENTRO) E AVANT GARDE (EM BAIXO).



Deste modo foi possível demonstrar como pode ser avaliada a qualidade de um tipo de letra no que diz respeito à sua legibilidade, demonstrando como é que a anatomia de um tipo pode influenciar o seu comportamento e leitura.

### 3.4.2. MÉTODOS PARA A COMPREENSÃO DA LEITURA

De maneira a contextualizar devidamente o leitor, com a importância da tipografia, é importante fazer uma breve introdução a alguns métodos utilizados para a compreensão da leitura. Este ponto serve então de referência ao leitor para algumas notas importantes que esclarecem a abordagem deste projecto, dado que é importante ter uma postura interdisciplinar durante a actividade projectual, de maneira a que as opções tomadas, no projecto sejam devidamente fundamentadas, não só na perspectiva do Design e da Tipografia, mas também segundo a Psicologia e a análise de processos de leitura.

*“Reading is a complex phenomenon. Both typographers and scientists have studied it in an attempt to figure out exactly what’s going on in our eyes and brains when we are reading. Often, the scientific observations seem to conflict with the typographer’s practical experience.”<sup>41</sup>*

Desde o século XIX que os psicólogos debatem a temática da leitura; embora exista um vasto número de ensaios sobre os processos cognitivos que permitem a leitura, ainda não se pode afirmar que esta problemática esteja completamente desvendada. No entanto há alguns modelos que são interessantes realçar, pois complementam-se, elucidando com alguma clareza um conjunto de factores que permitem uma melhor compreensão sobre o modo como se interage com o texto no acto da leitura.

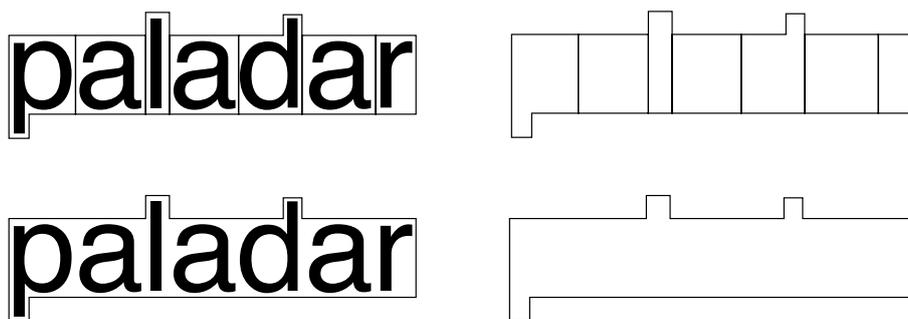
41 Highsmith, C. (2012). Inside Paragraphs: typographic fundamentals. Pp.31

Em 2004, Kevin Larson (*Advanced Reading Technology, Microsoft Corporation*) publicou um artigo denominado *The Science of Word Recognition*<sup>42</sup> que apresenta uma sequência de três modelos que pretendem definir como se comporta a leitura.

Seguidamente será desenvolvido, cronologicamente, os 3 modelos que Larson apresenta, cruzando outras referências que se aproximam e suportam estas perspectivas sobre o acto da leitura do ser humano.

O primeiro modelo que Larson refere foi desenvolvido por James Cattell (1886), denominado por *A Forma da Palavra*. Este modelo indica que a leitura é feita através do conjunto de palavras enquanto um padrão, sendo o elemento base desta cadeia a palavra e não a letra, o que de certo modo contraria o modo como a escrita é apresentada e estruturada, referindo a letra como o elemento básico de um texto.<sup>43</sup>

3.4.2.A – À PALAVRA E A SUA RESPECTIVA FORMA. EM CIMA DIVIDIDA POR LETRAS, EM BAIXO COM A PALAVRA COMPLETA.



Cattell descobriu um efeito fascinante, que actualmente é enunciado como *O efeito de superioridade da palavra*. O psicólogo fez a descoberta, apresentando uma palavra a um sujeito durante um espaço muito curto de tempo (5-10milissegundos), sendo o resultado dessa experiência uma maior eficácia no reconhecimento da palavra e não das letras que a compõem, ou seja, comprovou que quando se apresenta um conjunto de letras, o sujeito tem tendência para agrupá-las e enunciá-las através do seu conjunto, a palavra, em vez de enunciar cada uma das letras. Esta lógica é enunciada por Phil Baines, ao afirmar que a escrita é um modo artificial de comunicação que suporta visualmente a palavra falada, levando a que o agrupamento de letras escritas sejam pronunciadas enquanto palavra.<sup>44</sup>

*“A word is like a drawing. Your eyes move around to take it all in, but your mind perceives it as a whole thing. But reading is a much faster and less random process than looking at a drawing. The eyes movements are*

42 [tradução] A Ciência sobre o Reconhecimento da Palavra.

43 Todo o texto que se segue, assim como esta afirmação, é admitida tendo por base apenas o contexto da escrita ocidental.

44 BAINES, P. e A. HASLAM (2002). *Type & Typography*.

more practiced and automatic.”<sup>45</sup>

Este estudo ganhou maior relevância graças a Reicher em 1969, quando submeteu algumas pessoas a testes que pudessem comprovar o estudo efectuado por Cattell. O exercício proposto por Reicher consistia em apresentar ao sujeito uma linha com palavras, em que apenas metade delas eram palavras reais, por breves períodos de tempo. Depois disso era perguntado ao sujeito qual das duas letras, por exemplo D ou K, estavam presentes na linha. Reicher concluiu que havia uma maior eficácia em reconhecer o D quando estava no contexto WORD, do que quando estava no contexto ORWD. Isto suporta a teoria de Cattell, porque a palavra permite ao sujeito identificar rapidamente as formas que lhe são familiares, ou seja, as letras W, O, R e D.

Um segundo elemento que apoia a teoria da forma da letra é o facto de se ler mais depressa um conjunto de palavras escritas em caixa baixa, do que em caixa alta.

Woodworth (1938) foi o primeiro a comentar esta situação através do seu *textbook Experimental Psychology*<sup>46</sup>, quando propôs aos participantes do teste, ler um determinado texto em que metade estava escrito em caixa alta e o restante em caixa baixa. Confirmou-se que conseguiram ler entre 5 a 10% mais depressa o texto escrito em caixa baixa. Desta forma, a teoria da forma da letra é mais uma vez confirmada, dado que a mancha de texto produzida por caracteres em caixa baixa produz um padrão caracterizado pelos caracteres com ascendentes, descendentes e neutros, ao contrário da mancha de texto que um conjunto de letras em caixa alta produz.

Embora estes estudos de caso obtenham resultados evidentes, não chega para definir o processo de leitura. Haber & Schindler (1981) e Monk & Hulme (1983), demonstraram que há padrões de erro que podem ser evidenciados, pela má soletração, ou pelo facto de haver uma mancha de texto cuja forma de cada palavra remeta para referências do leitor<sup>47</sup>. Um teste que assegura a relevância desta assumpção poder-se-á basear pela seguinte lógica: Se o efeito da superioridade da palavra é suportado pelo reconhecimento da forma da palavra, poder-se-á confirmar três planos quanto à composição de um carácter, sendo eles a zona neutra, a zona ascendente e a zona descendente<sup>48</sup>.

Um erro de leitura que seja cometido devido à forma consistente de uma palavra, tem portanto os três pontos, anteriormente referidos, em comum com uma palavra que o leitor

---

45 Highsmith, C. (2012). *Inside Paragraphs: typographic fundamentals*. Pp. 35

46 Esta descoberta foi posteriormente confirmada por Smith (1969) e Fisher (1975).

47 De modo a esclarecer a situação, pode-se afirmar este tipo de enganos, com a inserção de não palavras, cuja forma seja semelhante a uma palavra conhecida, tal como será enunciado mais à frente.

48 Consultar o capítulo 4.1. Anatomia do Tipo.

tenha como referência. Quando comparado com uma palavra, cuja forma seja inconsistente, em função de uma palavra de referência para o leitor, este conseguirá detectar mais facilmente o erro na palavra. Veja-se a figura 3.4.2.B em que test é a palavra-alvo. Neste teste obtiveram-se diferentes margens de erro quando a palavra *test* é substituída por uma palavra que tenha uma forma semelhante (*tesf*) e uma palavra que tenha uma forma diferente (*tesc*), da palavra-alvo.

Um outro exemplo que suporta este modelo é o facto de ser mais difícil ler um texto que esteja composto em caixa alternada<sup>49</sup>.

3.4.2.B – MARGEM DE ERRO PARA PALAVRAS COM FORMA SEMELHANTE E FORMA DIFERENTE DA PALAVRA-ALVO.

palavra-alvo: <b>test</b>	Margem de erro
Forma da palavra consistente ( <b>tesf</b> )	13%
Forma da palavra inconsistente ( <b>tesc</b> )	7%

3.4.2.C – 1ª LINHA DE TEXTO ESCRITA EM CAIXA ALTERNADA, 2ª LINHA EM CAIXA BAIXA COM INICIAIS EM CAIXA ALTA

**CaIXA aLtErNaDa**  
**Caixa Alternada**

O modelo da forma da palavra afirma esta situação como uma dificuldade, pelo facto de apresentar ao leitor um padrão que, sobretudo, não lhe é familiar. Desde o princípio da escrita que lentamente se foi convencionando um padrão natural da escrita, que não contemplava, num primeiro plano, a escrita em caixa alternada.

*Smith (1969) showed that it slowed the reading speed of a passage of text, Mason (1978) showed that the time to name a word was slowed, Pollatsek, Well & Schindler (1975) showed the same-difference matching was hindered, and Meyer & Gutschera (1975) showed that category decision times were decreased. (Kevin Larson, 2004)*

O segundo modelo que Larson apresenta, procura fundamentar a lógica do *reconhecimento em série da letra*, originalmente defendido por Gough em 1972, propondo-a como um modelo de fácil compreensão e susceptível a um maior número de testes que o modelo do reconhecimento da *forma da palavra*. Sperling em 1963 descobriu que as letras podem ser reconhecidas a uma velocidade de 10 a 20 milissegundos. Um dos focos deste modelo é confirmar que é mais fácil memorizar palavras pequenas do que palavras longas, complementando o modelo do reconhecimento da forma da palavra, que não contemplava esta observação. Caso este modelo não fosse apresentado, estaria implícito na lógica do reconhecimento da forma da palavra que quanto mais longas fossem as palavras, a possibilidade de compôr padrões únicos seria maior, sendo deste modo mais fáceis de reconhecer e memorizar. Este tipo de situações demonstra o

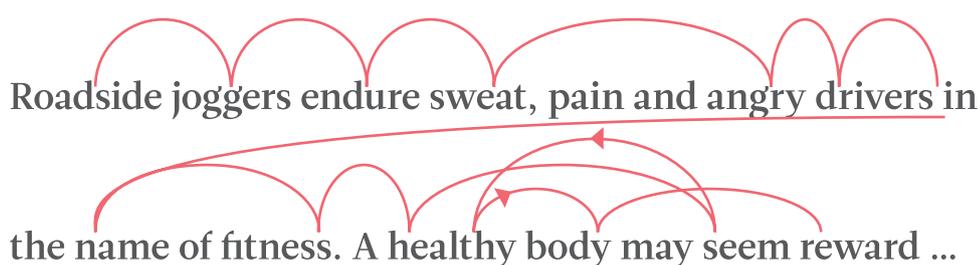
49 Por caixa alternada, entende-se o texto que está escrito letra sim letra não com caixa baixa e caixa alta, respectivamente.

distanciamento da escrita, não só da palavra falada, mas também das ideias que se pretendem transmitir, algo que é bastante mais próximo na utilização de idiogramas.

O terceiro modelo que Larson menciona trata-se do *reconhecimento das letras paralelas*, que defende que as letras de uma palavra são reconhecidas simultaneamente e que a informação das letras é utilizado para o reconhecimento da palavra. Entre os vários modelos propostos para suportar este modelo, incidir-se-á em apenas uma proposta, de maneira a introduzir devidamente o leitor a esta área da psicologia, de um modo breve, sem quebrar o raciocínio deste capítulo em função do projecto apresentado.

Este modelo tem por base a análise do movimento do olho. Esta área tem evoluído bastante com o desenvolvimento de novos aparelhos de *eye-tracking* e computadores, o que permite um maior número de testes que de alguma forma comprovem o modo como se procede o acto da leitura. O leitor fixa uma palavra num período de tempo que se encontra, aproximadamente, entre os 200-250 ms, sendo que seguidamente há um movimento balístico para uma palavra precedente. Este movimento é conhecido como o movimento sacádico, que é caracterizado por movimentos de avanço na linha de texto com um alcance de 7 a 9 letras. No entanto, 10-15% de todos os movimentos sacádicos são de recuo e não de avanço na linha de texto, o que não quer dizer que os pontos de fixação sejam simplesmente aleatórios. Estes pontos de fixação, nunca se situam entre palavras, geralmente situam-se à esquerda da zona central de uma palavra. Este movimento não implica a inclusão de todas as palavras, sendo que as palavras pequenas<sup>50</sup>, regra geral não são fixadas. A figura 3.4.2.D apresenta os pontos de fixação de um leitor comum.

3.4.2.D — PONTOS DE FIXAÇÃO NO ACTO DE LEITURA.



Durante um movimento sacádico o leitor fica funcionalmente cego, não conseguindo identificar mudanças no texto antes do movimento ter terminado, o que permite o *estudo do movimento da janela*.<sup>51</sup> Este teste baseia-se na privação de uma determinada quantidade de

50 Entenda-se por palavras pequenas as palavras com poucos caracteres que se encontram próximas de palavras longas, caso contrário esta teoria defenderia que os movimentos sacádicos seriam exclusivos de palavras longas, o que não só não faria sentido, como seria difícil avaliar uma métrica que estabelecesse este limite.

51 Originalmente concebido por McConkie & Rayner em 1975, chamando-se Moving Window Study.

texto que possa ser visível em redor do ponto de fixação, trocando todas as outras letras pela letra x. O único objectivo deste exercício é pôr as pessoas a ler e os resultados obtidos, confirmando que há um atraso na leitura quando há uma grande privação de letras na linha de texto, conforme podemos confirmar na figura 3.4.2.E. Isto mostra que o leitor consegue alcançar cerca de 15 letras, o que se torna interessante, dado que a movimento sacádico acontece num comprimento de 7 a 9 letras, o que significa que é sensivelmente metade do alcance percebido pelo leitor.

3.4.2.E – RELAÇÃO ENTRE VELOCIDADE DE LEITURA E O N.º DE CARACTERES DISPONÍVEIS.

Tamanho da janela	Frase	Velocidade de leitura
3 letras	An experimxxx xxx xxxxxxxxxxx xx	207 ppm
9 letras	An experiment wax xxxxxxxxxxx xx	308 ppm
15 letras	An experiment was condxxxxx xx	340 ppm

Este estudo mostra a importância do conjunto de letras no acto da leitura, mesmo quando estas ainda são informação periférica ao ponto de fixação do leitor. Algo que já tinha sido demonstrado com o *reconhecimento da forma da palavra*, visto que este modelo afirma que a velocidade de leitura diminuiria, caso a informação referente à forma da palavra desaparecesse. No entanto não quer com isto dizer que quanto mais letras estiverem presentes, mais depressa é o acto de leitura, este estudo demonstra apenas a importância da periferia dos pontos de fixação da leitura.<sup>52</sup>

*Desde sus orígenes, el hombre se ha movido siempre sobre un plano horizontal. Por este motivo, su capacidad visual se orientó predominantemente a la dimensión horizontal, pues la zona de peligro se hallaba casi siempre a los lados. De los trabajos realizados por el hombre a lo largo de milenios podemos hoy inferir que nuestro campo de visión se extiende mucho más en sentido horizontal que vertical. Si comparamos nuestro campo de visión con el de los pájaros y los peces, advertiremos que éstos no hacen ninguna diferenciación entre dimensiones horizontales y verticales, pues su movimiento y su percepción de los peligros no acontecen sólo en las distintas direcciones del plano horizontal, sino también en las del aire o el agua.*<sup>53</sup>

O efeito de superioridade da palavra é talvez o mais forte indício de que o *Reconhecimento da forma da Palavra* é válido, pelo facto de se conseguir reconhecer mais facilmente uma

52 Um outro estudo que Larson apresenta denomina-se “Estudo do Limite” e apresenta outra forma de evidenciar a influência que a forma das palavras têm no acto de leitura, no entanto optou-se por não se apresentar pois essa questão será abordada um pouco mais à frente neste capítulo, sintetizando desta forma os pontos de maior relevância a serem retidos no que diz respeito ao acto da leitura.

53 Frutiger, A. (2007). El libro de la tipografía. Barcelona, Gustavo Gili. Pp. 215

palavra num determinado contexto, do que isolada. Isto leva a que uma palavra seja reconhecida mais facilmente pela sua forma, do que uma não palavra<sup>54</sup>, (veja-se por exemplo a palavra *tgao*, quando comparada com a palavra *gato*) que é lida letra a letra.

*Saussure describes language as a sheet of paper with thought on one side and sound on the other. We cannot cut the front of the sheet without cutting the back at the same time. Sound and thought cannot be divided.*<sup>55</sup>

Em 1977, McClelland & Johnson demonstraram que o *efeito de superioridade da palavra* não tem necessariamente a ver com a forma da palavra, mas sim na possível existência de combinações de letras possíveis que formem uma pseudopalavra<sup>56</sup> cuja regularidade fonética lhe torna naturalmente pronunciável. Isto mostra que o *efeito de superioridade da palavra* é causado pela combinação natural de determinadas letras e não da forma da palavra, o que leva a que uma pseudopalavra seja lida com menos estranheza do que uma não palavra.

Um indício de fragilidade do *reconhecimento da forma da palavra* é a afirmação de que as palavras em caixa baixa proporcionam uma leitura mais rápida e eficiente do que em caixa alta, devido à forma que a palavra adquire.

*Good Typography helps people read your copy, while bad typography prevents them doing so. Advertising agencies usually set their headlines in capital letters. This is a mistake. Professor Tinker of Stanford has established that capitals retard reading. They have no ascenders or descenders to help you recognize words, and tend to be read letter by letter. The eye is a creature of habit. People are accustomed to reading books, magazines, and newspapers in lower case.*<sup>57</sup>

Haber & Schindler em 1981 concluíram que o conceito de *reconhecimento da forma da palavra e o reconhecimento da forma da letra* podia ser alvo de confusão, comprometendo então as conclusões a que se chegavam. O estudo ilustrado pela figura 3.4.2.F, compara erros não só referentes à forma da palavra, mas também à forma das letras.

---

54 Por não palavra entende-se uma palavra que não tenha características fonéticas regulares num determinado idioma, no contexto português eavc pode ser considerada uma não palavra, ao contrário de cave.

55 CROW, David — Left to Right / the cultural shift from words to pictures. Pp. 58

56 Por pseudopalavra entende-se uma palavra cuja regularidade fonética seja presente no idioma em que se escreve, no contexto português “mave” pode ser uma pseudopalavra que se assemelhe a cave ou nave.

57 HELLER, Steven; MEGGS, Philip B. — Texts on type, Critical Writings on Typography. New York. Allworth Press, 2001. Pp. 215

3.4.2.F – MARGEM DE ERRO PARA A FORMA DA PALAVRA E DA FORMA DA LETRA.

<b>than</b>	Mesma forma da palavra	Diferente forma da palavra
Igual Forma da letra	<b>tban</b> 15% falhou	<b>tnan</b> 19% falhou
Diferente Forma da letra	<b>tdan</b> 8% falhou	<b>tman</b> 10% falhou

A última referência que procura comprovar, o modelo do *reconhecimento da forma da palavra* propõe que palavras escritas em caixa alternada atrasam a leitura, dado que adquirem novas formas de palavra que o leitor não está familiarizado.

*Even text oriented as if you were seeing it in a mirror will quickly increase in reading speed with practice.*<sup>58</sup>

No entanto Adams em 1979, mostrou que caso este exercício fosse desenvolvido com pseudopalavras que o condicionamento na leitura seria o mesmo, o que prova que este efeito não é simplesmente causado pelo reconhecimento da forma da palavra.

É importante realçar o motivo que leva a que estes fenómenos aconteçam. Embora o cérebro tenha uma estrutura bastante complexa e em que muito se desconhece, existem dois princípios biológicos<sup>59</sup> que se podem ter em consideração, para compreender melhor quais as actividades cerebrais durante o processo de leitura. Os neurónios têm a capacidade de resumir a informação de outros neurónios através das suas sinapses e o primeiro princípio indica que quando um neurónio recebe mais informação estimulante do que informação inibidora, este torna-se activo. O segundo princípio, demonstrado por Hebb em 1949, parte do princípio que a aprendizagem baseia-se na modificação de sinapses. O que quer dizer que quando a informação resultante de uma sinapse é mais importante, a ligação entre os neurónios é fortalecida; caso a informação tenha menos relevância, a ligação entre os neurónios enfraquece<sup>60</sup>.

*For good readers, the words and the ideas on the page trigger mental images that relate directly or indirectly to the material. Images are like movies in your head, and they increase your understanding of what you read.*<sup>61</sup>

58 Kolers & Perkins, 1975

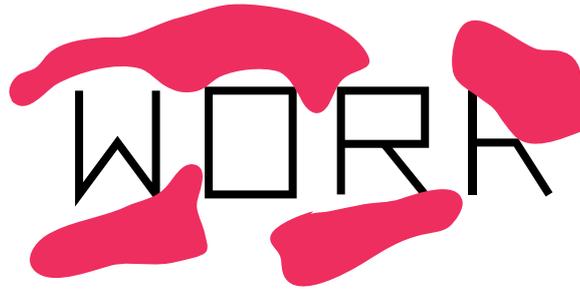
59 Apresentados por McCulloch & Pitts entre 1943 e 1947

60 Daí que seja importante evitar determinadas rotinas.

61 Smith, B. (1999). "Understanding the Reading Process." Consultado a 25 de Abril de 2012, em: <http://academic.cuesta.edu/>

Quando se lê uma palavra, isto é, recebemos um estímulo, o nosso cérebro filtra-a numa sequência quase instantânea de três níveis. Primeiro detecta as características específicas do desenho das letras, de seguida as letras e por fim as palavras possíveis na combinação daquelas letras. Na figura 3.4.2.G a letra W está na posição primária de activação da palavra, por ser a primeira letra presente.

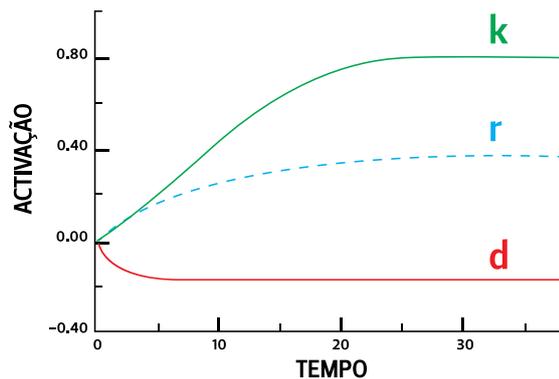
3.4.2.G – SIMULAÇÃO DE TEXTO DEGRADADO.



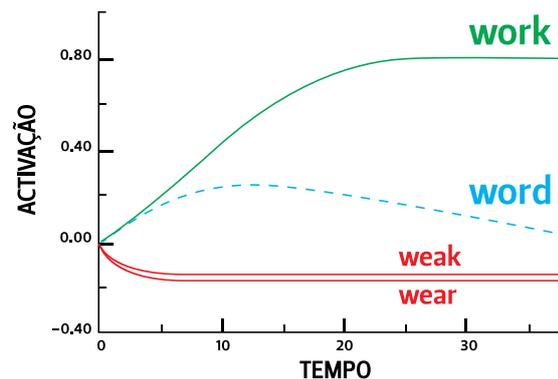
Na sequência desta citação, é relevante mencionar o modelo de interacção activa proposto por McClelland e Rumelhart em 1981. Este modelo, defende que há letras cuja modelação formal, permitem diferentes níveis de estímulo no leitor, caracterizado essencialmente pelas associações que o leitor faz, tendo em conta os mapas mentais que vai construindo com base na experiência de leitura que vai adquirindo. Segundo a dupla McClelland e Rumelhart, o conhecimento e a aquisição da correcta interpretação de uma nova linguagem depende do estabelecimento de novas ligações neurais. Uma grande vantagem deste modelo deve-se ao facto de poder ser programado e testado no computador. Isto leva a que seja mais fácil compreender e analisar o porquê de algumas reacções humanas no acto de leitura. A fim de se compreender melhor esta teoria, veja-se a figura 3.4.2.G, que tem um estímulo textual degradado.

Para o homem, esta palavra é fácil de descobrir, tratando-se da palavra inglesa *work*, porém a simulação que o computador faz também consegue identificar a palavra com sucesso, visto que os dados que são entregues ao computador para resolver o exercício, prendem-se com a forma da letra; letra esta que é composta por uma linha vertical, uma linha horizontal e uma linha na diagonal descendente. Nesta fase o computador poderá identificar duas letras: o *k* e o *r*. Esta simulação apresenta dois painéis de activação: um referente às letras 3.4.2.H, e outro referente às palavras 3.4.2.I que possam corresponder à mancha textual em questão. O que os quadros mostram, através de palavras e caracteres existentes, é que há uma relação entre uma letra e uma palavra que se complementam através das 3 letras disponíveis, mais os dados visuais disponibilizados pela 4ª letra.

3.4.2.H – ACTIVACÃO DA 4ª LETRA



3.4.2.I – ACTIVACÃO DAS PALAVRAS



Desta forma, o computador consegue calcular que a palavra em questão é a palavra *work*. De certa forma, este estudo, acaba por recorrer a uma simulação de activação de padrões que relembram o *efeito de superioridade da palavra*. Este reconhecimento da palavra aplica uma conversão entre a informação inerente às letras, numa informação fonética que acaba por ser crucial para o reconhecimento da palavra. Este modelo demonstra que quanto maior for a quantidade de estímulos recebidos pelo leitor, maior é a eficácia deste para interpretar uma palavra, isto porque as ligações neurais estão mais fortalecidas. É nesta linha de pensamento que se pode afirmar que quanto maior for o hábito a certas palavras ou idiomas, maior é a eficácia da leitura. Isto porque o estabelecimento de hierarquias feitas pelo leitor foram feitas com maior frequência, resultando em processos cognitivos cada vez mais rápidos e imediatos.

*After seeing a correct sample, the network will calculate the error in its guess of the pronunciation, and then modifies the strength of each of the nodes that are connected to it so that the error will be slightly less next time. This is analogous to what the brain does. After a few rounds of training, the model may be able to read a few of the most high frequency, regular words. After many rounds of training the model will be able to read not only words it has seen before, but words it hasn't seen before as well.*<sup>62</sup>

Esta lógica pode ser complementada com os estudos desenvolvidos pelos psicólogos da Gestalt, enunciados por Bridger através da seguinte afirmação:

*"Closure can be described as the rendering of form—a tendency to complete, or 'close', a figure. Closure is the tendency to produce a meaningful percept from incomplete cues and is the mechanism which prevents us from being aware of the effects of the retinal blind spots on vision. The ability to create meaningful percepts from incomplete cues depends on past experience and is a characteristic which distinguishes the skilled from the unskilled operator."*<sup>63</sup>

62 Larson, K. (2004). "The Science of Word Recognition – or how I learned to stop worrying and love the bouma." Consultado a 27 de Novembro de 2011, em: <http://www.microsoft.com/typography/ctfonts/wordrecognition.aspx>.

63 Bridger, R. S. (1995). Introduction to Ergonomics. Pp.348

Esta recolha de informação efectuada por Larson, desmistifica a real eficiência do modelo de *reconhecimento da forma da palavra*, que é mencionado em bastantes livros sobre Design ou Tipografia. Esta teoria, *per si*, torna-se obsoleta, dado que a comunidade científica evidencia que o leitor reconhece os componentes de uma letra, utilizando essa informação visual para reconhecer uma determinada palavra, associado ao seu *background* linguístico. E é neste sentido que é evidente que há caracteres que são particularmente problemáticos para quem sofre de dislexia. Vejam-se por exemplo as letras, *p*, *q*, *d* e *b*, cujas simetrias são evidentes. De modo a complementar esta informação percebida, pode-se afirmar que o leitor também usa a informação contextual para auxiliar o reconhecimento das palavras que se seguem no texto. Posto isto, confirma-se que a leiturabilidade e a legibilidade de um tipo de letra não devem ser avaliados exclusivamente pelas formas que as letras produzem quando formam uma palavra,<sup>64</sup> visto que a leitura tem um cariz de continuidade e de aprendizagem constante, que moldam hábitos a determinadas formas textuais.<sup>65</sup>

### 3.4.3. DISLEXIA

Quando se abordam temas desta natureza, deve-se ter em conta os casos que acrescem maior dificuldade ao desenvolvimento de um determinado trabalho. Como tal, pretende-se neste capítulo referir a dislexia como um caso importante para se compreender quais são as características mais delicadas do alfabeto latino.

A dislexia é caracterizada por uma dificuldade na leitura, escrita e soletração. Esta condicionante deve-se a vários factores, sendo os padrões de movimentos oculares os que mais influenciam a qualidade de leitura. Tal como foi descrito no capítulo anterior, os movimentos sacádicos ocorrem num espaço muito curto de tempo, sendo que muitas das letras apenas são reconhecidas pelo contexto. Como tal, é bastante importante para o leitor estar familiarizado com o alfabeto em questão. No entanto o alfabeto latino tem alguns caracteres problemáticos, tal como afirma a equipa da Universidade de Twente (Holanda) responsável pelo desenvolvimento do tipo de letra *Dyslexie*. Na apresentação da fonte, enunciam como uma das questões mais problemáticas, o facto de existirem caracteres com semelhanças formais enormes, tal como se pode observar na figura 3.4.3.A.

---

64 Larson refere-se à forma da palavra como “bouma shape.”

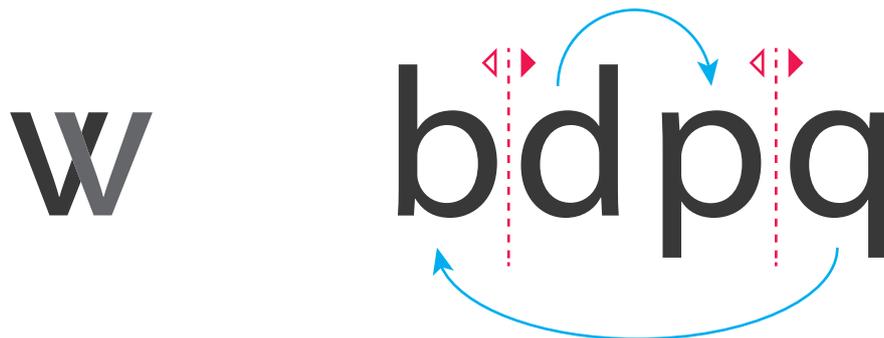
65 As figuras presentes neste capítulo são adaptações das figuras presentes no artigo “The Science of Word Recognition” de Kevin Larson.

### 3.4.3.A – CARACTERES COM SEMELHANÇAS FORMAIS

v w                      b p q d

O facto destes caracteres desmultiplicarem-se por meio de translações ou rotações acresce dificuldade na leitura feita por uma pessoa que tenha dislexia, visto que uma das suas perturbações é exactamente o facto de confundir formas semelhantes. Porém a fonte *Dyslexie* tem o problema de formar uma mancha de texto bastante irregular que faz com que a harmonia visual possa ficar comprometida. O que levanta uma questão: será que quem não é disléxico se sente bem a ler um texto nesta tipografia?

### 3.4.3.B – COMPOSIÇÃO DAS SEMELHANÇAS FORMAIS



O facto desta fonte ter uma aparência desequilibrada (embora exerça a sua função), faz com que todas as outras fontes se mantenham problemáticas para os disléxicos. E nesta perspectiva torna-se complicado atingir com efeito o público-alvo em questão, acrescentando o perigo que pode estar associado à utilização desta fonte em contextos cuja estética tipográfica é bastante importante, tal como acontece em tipos de letra desenvolvidos prepositadamente para fins específicos. A tipografia deve ter sempre a preocupação de cativar a leitura, apresentando-se harmoniosa; algo que não acontece com a *Dyslexie*.

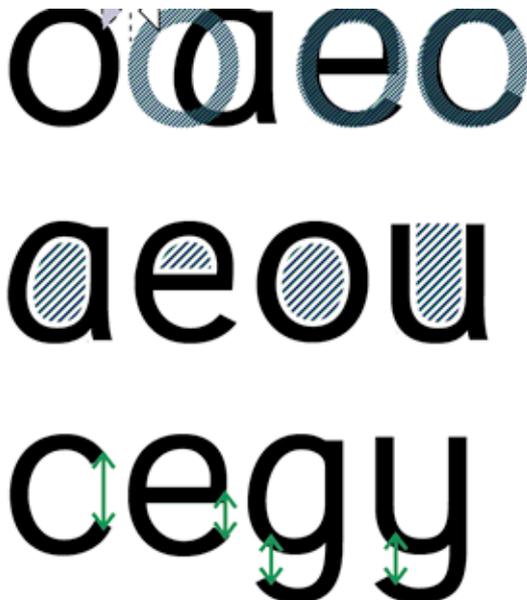
### 3.4.3.C – TEXTO COMPOSTO COM A TIPOGRAFIA *DYSLEXIE*

Pupils and adults indicate being able to read faster and more error-free when using the Font Dyslexie. The majority of the primary school pupils responded to enjoy reading more. All in all, it's a positive reading experience!

Outra tipografia que explora este tema é a *Read Regular*. Com um aspecto mais depurado, Natascha Frensch consegue um tipo de letra com um desenho bastante delicado, explorando os limites do esqueleto de cada carácter, com a intenção de obter uma família com caracteres com pormenores de desenho diferenciadores entre si, não obstante a manutenção da harmonia da família tipográfica. Estes pormenores, presentes na figura 3.4.3.D, criam uma maior diferenciação entre os caracteres, que diminuem a possibilidade de serem confundidos aumentando consequentemente a sua legibilidade.

### 3.4.3.E – TEXTO COMPOSTO COM A TIPOGRAFIA *READ REGULAR*

#### 3.4.3.D – TIPOGRAFIA *READ REGULAR* EM DETALHE



10/14 Read Regular is developed as the main typeface including READ SMALLCAPS and Read Space. SMALLCAPS IS A BIT OF EVERYTHING, DESIGNED TO EMPHASIZE TEXT & Space is focusing on the younger reader by creating space around the characters.¶

12/16 Growing up to admiration, adoration and ambition. It's a bit of everything. GROWING UP TO ADMIRATION, ADORATION AND AMBITION. IT'S A BIT OF EVERYTHING. Growing up to admiration, adoration and ambition. It's a bit of everything.¶

14/18 Desire feeds off despair and desperation and grows through determination and disappointment. DESIRE FEEDS OFF DESPAIR AND DESPERATION AND GROWS THROUGH DETERMINATION AND DISAPPOINTMENT. Desire feeds off despair and desperation and grows through determination and disappointment.¶

16/20 Bewilderment will keep us from boredom. BEWILDERMENT WILL KEEP US FROM BOREDOM. Bewilderment will keep us from boredom.¶

18/22 Without sorrow there would be no compassion. WITHOUT SORROW THERE WOULD BE NO COMPASSION. Without sorrow there would be no compassion.¶

O problema destas duas tipografias é o facto de impedir a variação de estilo. Deste modo os disléxicos continuarão a sentir dificuldade no seu dia-a-dia, visto que são confrontados com

vários tipos de letra, várias “vozes” e em diferentes contextos necessários à diversidade de conteúdos representados pela palavra escrita.

*“Ora sendo a palavra escrita um produto da cultura, nisto, como em tudo mais, o indivíduo tem o direito de adoptar a que quiser — a que lhe parecer melhor ou mais conveniente. Quer isto dizer que — ao contrário do que quer o Dr. Agostinho de Campos — cada um tem direito a escrever na ortografia que quiser; que, tecnicamente, pode haver tantas ortografias quantos há escritores.”<sup>66</sup>*

*Terá isto o inconveniente de, se um escritor optar por uma ortografia antipática ao público, o público o não ler? Seja: o inconveniente é para ele, não para o público. Praticou um acto: sofreu-lhe ele mesmo, só ele, as consequências, como é lógico e justo em todos os critérios intelectuais e morais.”<sup>67</sup>*

## **4. TIPOGRAFIA E FUNÇÃO**

### **4.1. ANATOMIA DO TIPO**

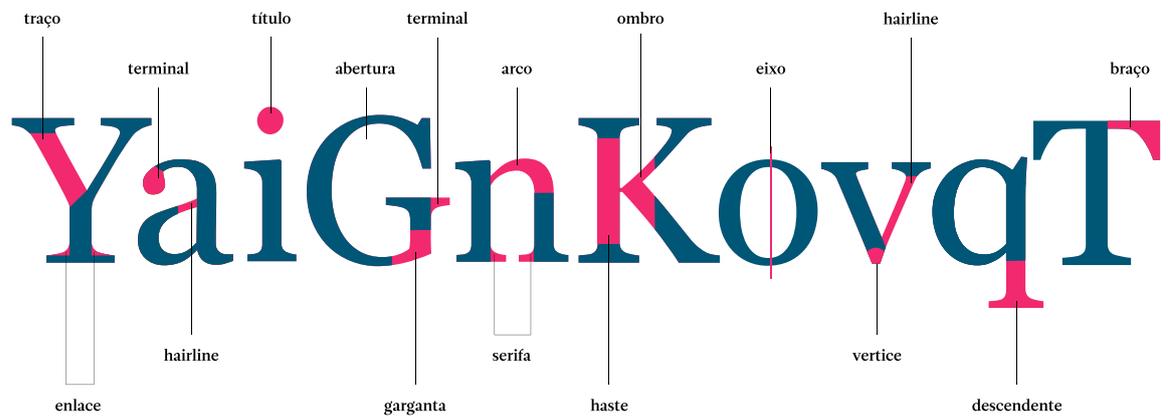
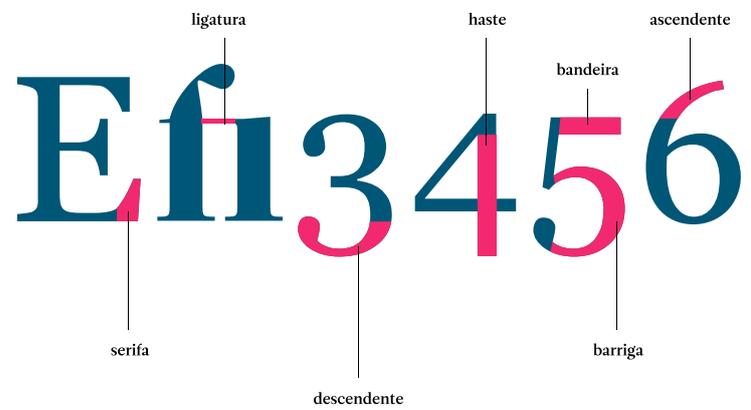
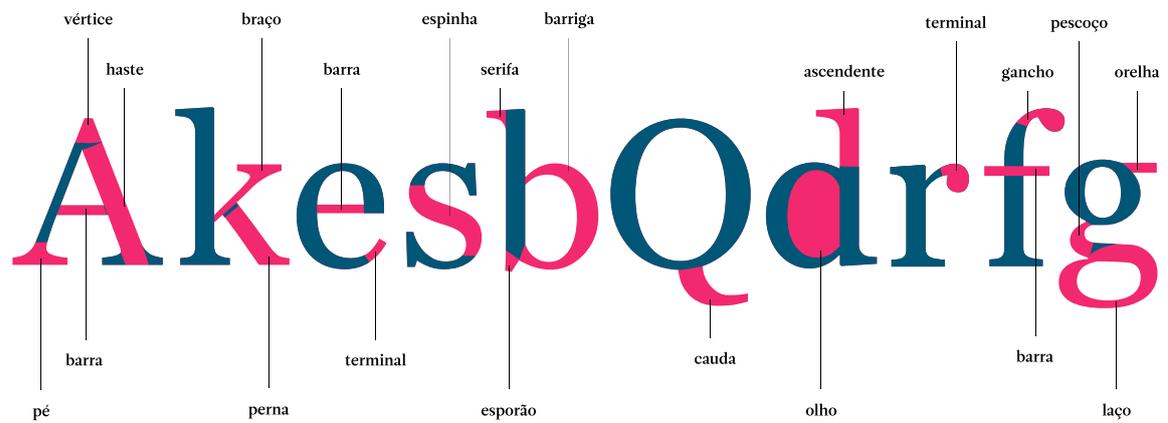
De modo a enquadrar o leitor no que diz respeito ao desenvolvimento e ao desenho de uma tipografia, serve o presente capítulo para indicar a anatomia do tipo, isto é, o modo como uma determinada letra se pode compôr e quais são os elementos que a compõem. Desta forma é apresentado um esquema indicativo da anatomia do tipo, seguido de um glossário que descreve cada um dos constituintes presentes nas imagens, assim como terminologias que estão ausentes das imagens, mas que correspondem à caracterização da anatomia da tipografia, servindo o propósito de um melhor entendimento por parte do leitor no decorrer deste projecto. O glossário que se segue encontra-se em ordem alfabética.

---

66 Pessoa, F. (1997). A Língua Portuguesa. Pp. 43

67 Pessoa, F. (1998) — A Língua Portuguesa. Pp. 23

4.1.Â – INDICAÇÃO DOS ELEMENTOS DE UM TIPO



**ABERTURA** — Espaço negativo de uma letra. Em caracteres como o A, O, e P a abertura é totalmente fechada. Em letras como o G, U e C os espaços negativos são abertos.

**ALTURA DE VERSAL** — Distância da linha de base ao topo da maiúscula.

**ALTURA-X** — Altura do corpo principal da letra minúscula (ou a altura de um x caixa-baixa), excluindo os seus ascendentes e descendentes.

**ARCO OU OMBRO** — Componente de uma letra de caixa baixa, formada por uma linha mista em forma de bengala que nasce na haste principal.

**ASCENDENTE** — Parte das letras de caixa baixa que se erguem a cima da linha mediana (altura-x).

**BANDEIRA** — Terminal que remata a haste vertical do “5”.

**BARRA** — Haste horizontal ou oblíqua interrompida nas suas extremidades pelas hastes verticais como o “H”, pelas hastes oblíquas como o “A”, ou por uma linha curva, como o “e”. Em letra mais finas pode também chamar-se de filete.

**BARRIGA** — Linha curva de uma letra de caixa baixa ou caixa-alta, fechada, ligada à haste vertical principal em dois locais.

**BRAÇO** — Traço horizontal ou oblíquo ligado apenas por uma das extremidades à haste vertical principal de uma letra de caixa alta ou baixa. Aos dois braços do T também se chama travessão.

**CARACTER** — Elemento individual da tipografia, como por exemplo uma letra ou sinal de pontuação.

**CAIXA-ALTA** — Nome que os tipógrafos deram às letras maiúsculas, por guardarem os Tipos móveis destes caracteres na parte superior de um tabuleiro, a caixa do tipógrafo, que estava dividido em compartimentos. A designação letra de caixa-alta é usada sobretudo nas indústrias gráficas, editoras e design gráfico.

**CAIXA-BAIXA** — Os caracteres de chumbo das letras minúsculas eram guardados na parte inferior da caixa do tipógrafo. Por isso passaram a chamar-lhes as letras de caixa-baixa. Este termo continua também a usar-se na terminologia tipográfica.

**CAUDA** — Apêndice do corpo de algumas letras (g, j, J, K, Q, R) que fica abaixo da linha de base. Nas letras K e R também pode ser chamado de perna.

**CORPO** — Designa o tamanho das letras, tendo o ponto como unidade de medida. Um alfabeto em corpo 12, por exemplo, tem 12 pontos de altura. O corpo é a soma de quatro medidas: ascendente, altura-x, descendente e espaço de reserva.

**CONTRASTE** — Diferença da espessura entre as hastes ou traços de uma mesma letra. Pode ser nulo, médio ou grande.

**DESCENDENTE** — Parte de uma letra que se prolonga abaixo da linha de base.

**DIACRÍTICO** — São os acentos usados para atribuir novas funções fonéticas a certas letras.

**EIXO** — Linha imaginária que define a inclinação da letra.

**ENLACE** — O modo como uma haste, linha ou filete se liga a um remate, a uma serifa ou a um terminal: pode ser angular ou curvilíneo.

**ENTRELINHA** — Distância entre as linhas de base de duas linhas de texto consecutivas. Mede-se em pontos tal como o corpo.

**ESPINHA** — Curva e contracurva estruturais da letra S (caixa alta e caixa baixa).

**ESPORÃO** — A projecção por vezes presente na zona inferior das letras b e G. Também presente no topo dos caracteres q ou p.

**FILETE** — Haste horizontal ou oblíqua, fechada nas duas extremidades, por duas hastes verticais, oblíquas, ou por uma linha curva.

**GANCHO** — Terminal comum em caracteres como o E, L e F.

**GARGANTA** — Ângulo que antecede o traço vertical do G.

**GLIFO** — Qualquer símbolo que faz parte de uma fonte, seja letra, número, sinal de pontuação ou dingbat. Os glifos são as peças que compõem a tipografia.

**HAIRLINE** — Traço mais fino de um tipo com variações de traço. Proveniente em caracteres como v, x ou w.

**HASTE** — Traço principal de uma letra, geralmente vertical, mas que pode também ser oblíquo. Quando, numa letra de caixa baixa, ultrapassa a altura-x superior ou inferiormente chama-se, respectivamente, ascendente e descendente.

**LAÇO** — Forma que fecha total ou parcialmente um espaço vazio no corpo da letra. Parte de haste principal.

**LIGADURA/LIGATURA** — Letras combinadas constituído um único carácter. Exemplos de ligaduras são os conjuntos fi, fl, ff, ct.

**LINHA DE BASE** — Onde todas as letras repousam. É o eixo mais estável ao longo de uma linha de texto, e é crucial para alinhar textos a imagens e a outros textos.

**LINHA MEDIANA** — Linha horizontal imaginária que toca a letra x na sua parte superior, definindo a altura-x.

**LINHA ÓRFÃ** — A primeira linha de um parágrafo que fica no meio de uma página ou coluna, o que é considerado um erro tipográfico.

**MODULAÇÃO** — Directamente relacionada com o contraste, trata-se da tensão vertical ou oblíqua de alguns tipos de letra, determinada por um eixo perpendicular às linhas mais estreitas dos traços da letra. Quando o contraste é nulo, não existe modulação.

**OLHO OU OCO** — O espaço em branco, fechado e de forma variável, definido pelo contorno interior das linhas rectas ou curvas de uma letra. A maior ou menor abertura do olho, condicionada pela espessura dos traços determina a maior ou menor legibilidade das letras.

**OMBRO** — União entre a perna e o braço do k.

**ORELHA** — Apêndice da letra g, que assume as mesmas formas do terminal: em gota, em botão, em bandeira ou em gancho.

**PÉ** — Terminal ou serifa horizontal que remata uma perna na parte inferior da letra. Tal como acontece no R e no K.

**PERNA** — Haste vertical ou oblíqua com uma extremidade livre ou rematada por um pé e outra extremidade ligada ao corpo da letra.

**SERIFA, APOIO OU PATILHA** — Pode ser também designada por apoio ou patinha. Pequenos segmentos de recta que rematam/ornamentam as hastes de alguns Tipos de letra por intermédio de um enlace. Podem ser rectiformes (em forma de cunha), mistiformes (combinando linhas curvas e rectas), filiformes (muito finas, como fios) ou quadrangulares (também chamadas egípcias).

**SIDEBEARING** — É o espaço horizontal que separa uma letra da outra. Também chamado de espaço de defesa.

**TERMINAL** — Forma ou elemento que remata a extremidade da linha curva de uma letra. Pode ser em forma de gota, de botão, de bandeira ou de gancho.

**TÍTULO** — Nome dado ao ponto presente acima das letras, j e i.

**TRAÇO** — Conhecido em inglês por “Stroke”. Na anatomia da letra estes pertencem aos traços oblíquos das letras N, M, e Y. Geralmente também chamados de braços.

**VERSALETE** — Letra de caixa-alta com a mesma altura e espessura de traço das letras de caixa-baixa.

**VÉRTICE OU ÁPICE** — Também chamado ápice. Ângulo ou remate formado pela convergência de duas hastes oblíquas, ou de uma haste vertical com uma oblíqua. Pode ser pontiagudo, oblíquo, plano ou redondo.

**VIÚVA** — Quando uma única palavra fica em uma linha de texto, ou também quando uma coluna de texto se inicia com a última linha de um parágrafo. Da mesma forma que a linha órfã, é considerado um erro tipográfico.

## 4.2. CATEGORIAS E FAMÍLIAS TIPOGRÁFICAS

Tal como a tinta está para a pintura, assim está a tipografia para o texto, na medida em que não há uma mas várias maneiras de categorizar os vários tipos de letra desenhados. Gavin Ambrose e Paul Harris no livro *The Fundamentals of Typography* propõem alguns modos de classificar a tipografia, entre eles:

— A classificação tipográfica de McCormack que pressupõe 5 categorias básicas que se dividem em: Tipos de Bloco<sup>68</sup>, os quais se baseiam nas letras desenvolvidas durante a idade média; o tipo de letra Romano, que deriva das inscrições romanas; o tipo Grotesco<sup>69</sup>, que pressupõe a ausência de elementos decorativos e/ou serifas; o tipo de letra caligráfico, cuja natureza tem uma derivação íntima da escrita manuscrita e por fim o tipo de letra gráfico<sup>70</sup>, cujo nome se deve ao facto de derivar de caracteres cuja natureza está bastante ligada a uma componente mais ilustrativa.

---

68 Tradução do termo *Block Typeface*. Ambrose, 2011 (p.87)

69 Tradução do termo *Gothic Typeface*. Ambrose, 2011 (p.87)

70 Tradução do termo *Graphic Typefaces*. Ambrose, 2011 (p.87)

#### 4.2.A – CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA DE MCCORMACK

**Fraktur**

Wittenberger Fraktur MT Regular

**Book**

Book Antiqua Regular

**Grotesk**

Berthold Akzidenz Grotesk BE Extra Bold Condensed

*Script*

ITC Isadora Regular

**Graphic**

Trixie Cameo

– Outra classificação é a cronológica proposta por Alexander Lawson, que indica 9 períodos que definem a natureza da tipografia, tendo o seu início no século XV com as letras góticas<sup>71</sup> que definem o período medieval, tal como propõe McCormack; a tipografia Old Style, que confere os tipos de letra criados no século XV e XVI, cuja natureza italiana define o tipo de letra romano com um ligeiro contraste, assim como uma modulação oblíqua da letra;

#### 4.2.B – CLASSIFICAÇÃO CRONOLÓGICA DE ALEXANDER LAWSON

**1400s**

Goudy Text

**1475**

Dante MT Std

**1500**

Minion Pro

*1550*

Künstler Script

**1750**

Baskerville

**1775**

Bodoni BE

**1825**

Clarendon

**1900s**

News Gothic MT

**1900s**

Rotis Semi Serif

Estes dois métodos de categorização tipográfica são apenas duas sugestões que pressupõem uma maior e melhor compreensão da natureza da tipografia, no que diz respeito à sua génese estética e histórica, com o intuito de produzir uma orientação eficaz para o leitor no decurso deste projecto. Seguidamente apresenta-se a classificação tipográfica pelo qual o autor se guiou.

Como tal e de maneira a clarificar este tema pretende-se contextualizar o termo família tipográfica, como um agrupamento de vários tipos de letra com características coincidentes

71 Tradução do termo *Blackletter*. Ambrose (p.88)

ou similares que permitam um conjunto minimamente harmonioso segundo uma perspectiva estética e funcional.

Deste modo a tipografia pode ser dividida em sete grupos:

As Romanas, cujos caracteres de caixa alta derivam das inscrições da Coluna de Trajano<sup>72</sup>. Este tipo de letra tem serifas caracterizadas pelo seu baixo contraste em relação aos restantes elementos do corpo da letra. As letras de caixa-baixa relembram o tipo de letra desenhado por Nicolas Jenson no século XV. Este tipo de letra tem pormenores quanto aos seus ascendentes e aos olhos das letras que remetem bastante para uma inspiração caligráfica. Três tipos de letra que são referência para esta família são a Bembo (Griffo, 1495<sup>73</sup>), Garamond (Claude Garamond, anos 30 do século XVI) e Caslon (William Caslon, 1732<sup>74</sup>).

#### 4.2.C – TIPOS DE LETRA ROMANOS

## Bembo Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Garamond Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Adobe Caslon Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

As Góticas, são letras que remetem essencialmente para o seu período de implementação,

---

72 113 A.C.

73 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp.132

74 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp.158

a Idade Média. Este período histórico, caracterizado por uma supremacia cristã na Europa, dá origem a este tipo de letra cuja característica manuscrita lhe está patente. O melhor exemplo para caracterizar este tipo de letra é a utilizada na Bíblia de 42 linhas produzida por Gutenberg em 1455<sup>75</sup> (como se pode verificar no capítulo da história da tipografia).

#### 4.2.D – TIPOS DE LETRA GÓTICOS

**Wittenberger Fraktur MZ**  
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz

**Goudy Text**  
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz

As Egípcias são tipos de letra originalmente criados em meados do século XIX, cuja espessura exagerada afirma a robustez do tipo, associada a uma serifa rectangular com igual dimensão, que neutraliza o contraste da letra. Esta família ainda pode ser dividida entre as egípcias italianas e as egípcias inglesas. A diferença deve-se ao facto das serifas das egípcias italianas serem mais espessas que qualquer outro elemento da tipografia, ao passo que as egípcias inglesas mantêm a mesma espessura dos restantes elementos constituintes do carácter.

O tipo de letra mais conhecido deste estilo é a *Clarendon*, desenhada por Robert Besley em 1845.

#### 4.2.E – TIPO DE LETRA EGÍPCIO

**Clarendon Roman**  
ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnpqrstuvwxyz

As letras grotescas são caracterizadas pela sua ausência de serifas. Tanto é que a sua tradução

---

75 Heitlinger, P (2010). Alfabetos, Caligrafia e Tipografia. Pp.408

correcta para o inglês (no contexto tipográfico), dá-se pelo nome de *Sans Serif*<sup>76</sup>. As tipografias que se inserem nesta família podem ainda assim ter características específicas que fazem delas uma fonte geométrica, humanista ou realista, tal como ilustra a figura 4.2.F, respectivamente.

#### 4.2.F – TIPOS DE LETRA GROTESCOS

## Futura

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Helvetica

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Lisboa

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

As letras cursivas são caracterizadas pela sua fluidez mímica à escrita caligráfica e manuscrita. Um bom tipo de letra cursivo, caracteriza-se, entre muitos outros elementos, pelo modo como as letras interagem umas com as outras através de ligaturas.

---

76 Que significa sem-serifa.

## Edwardian Script ITC

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Snell Roundhand

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Bembo

ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

As letras ornamentadas e/ou de fantasia são todas aquelas que não se enquadram nos critérios rígidos das famílias anteriormente mencionadas. Usadas desde há muitos séculos, sendo que alguns dos melhores exemplos de tipografia ornamentada se podem encontrar no design celta de livros, que em vários casos dedicavam páginas inteiras a um número mínimo de caracteres bastante ornamentados, tal como acontece na página Chi-Rô do livro *Leabhar Cheanannais* (794-806)<sup>77</sup>. Este tipo de letras mais ornamentado continua a ser utilizado no tempo Uncial, Carolíneo, Gótico e consequentemente no Renascimento. Alguns exemplos de letras de fantasia actuais são a *Blur* (Neville Brody, 1992), a *Dead History* (P. Scott Makela, 1990) e a *Remedy* (Frank Heine, 1991); estas duas últimas publicadas pela Emigre.

*By assuming that written forms underlay all typographic letterforms, and by presenting a simple set of binary categories, he [Gerrit Noordzij] was able to sweep away the usual categories of typeface classification and to escape from a rigidly historicist view of the matter. In this scheme, letters show the properties of 'translation' (as if written with a broad-nibbed pen) or 'expansion' (as if written with a flexing nib), and they are cursive (the pen remains on the writing surface) or interrupted (the pen is lifted between strokes, and makes only downstrokes).<sup>78</sup>*

77 Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp.70

78 Kinross, R. (2004). Modern Typography, an essay in critical history. Pp. 162

Esta citação demonstra que não há modelos de classificação de tipografia dogmáticos, visto que podem ser feitas várias interpretações destes signos tão complexos. Não esquecendo que estas classificações tipográficas são sempre feitas no contexto do alfabeto latino, que por exemplo, pressupõe serifas ou a ausência delas. Esta questão no ponto de vista de classificação de um alfabeto não latino, acaba por não ser válida visto que se pode tratar de uma assumpção estilística, ou histórica que não se aplica em vários alfabetos. Desta forma, as classificações tipográficas devem ser encaradas apenas como um guia para o manuseamento e escolha da tipografia, ou o seu respectivo enquadramento histórico tanto no espaço como no tempo.

#### 4.2.H – TIPOS DE LETRADE FANTASIA

# Blur Light

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

# Dead History

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

### 4.3. FERRAMENTAS DIGITAIS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA FONTE

A transposição do desenvolvimento de tipos de letra através de matrizes e tipos de metal para a computação gráfica obrigou a reinterpretar as unidades de medida até tão utilizadas, a uma nova unidade, o pixel.

Com a inegável afirmação da computação gráfica no desenvolvimento da tipografia e fontes, seguidamente apresentam-se os softwares habitualmente utilizados para o desenvolvimento de um tipo de letra:

Fontographer – Desenvolvido pela empresa Altysys em 1985, o Fontlab é o primeiro programa que permite a edição com curvas Bezier, tendo lançado a sua última versão, a 4.1, em

1998. Adquirida pela empresa Fontlab, o Fontographer manteve-se com várias limitações, que justificam o número de caracteres que podiam ser desenvolvidos, assim como a incompatibilidade de exportação de fontes em vários formatos; sendo a versão para Windows a menos versátil, pois não exporta o formato que funciona em ambiente Macintosh, o TrueType.

Fontlab Studio — Provavelmente um dos softwares de desenvolvimento de fontes mais famosos, permite o desenvolvimento das fontes mais avançadas e versáteis que possam estar presentes no mercado. O Fontlab é então o software que tem imposto o ritmo em relação às possibilidades tipográficas que a computação gráfica tem permitido no desenvolvimento de fontes. Durante anos manteve-se como a opção mais viável para o desenvolvimento de fontes digitais.

FontCreator — Já na sua versão 6.5, este software é um dos mais populares do mundo no que diz respeito ao desenvolvimento de fontes. Já com cerca de 3 milhões e meio de *downloads*<sup>79</sup> este software permite o desenvolvimento de uma fonte desde a sua fase de desenho inicial, até à fase de pré-visualização, sem que seja necessário instalar a fonte. No entanto este software comporta algumas desvantagens, visto que funciona apenas em plataforma Windows e é um software pago, o que para muitos iniciantes na área do *typedesign* comporta algumas dificuldades.<sup>80</sup>

Fontforge — É um freeware de plataforma aberta, que tem extensas funcionalidades para o desenvolvimento de fontes. Este software permite o desenvolvimento de vários formatos, entre eles o postscript, truetype, opentype, svg, bitmap, etc. O FontForge permite também a conversão do formato de uma fonte.

RoboFont — Este software tem uma característica que os outros mencionados neste capítulo não têm; o Robofont é um software de edição de fontes, que permite a sua extensão em função das necessidades do designer. Programado em Python, este software traz as ferramentas básicas para o designer, sendo que este tem a possibilidade de programar consoante as suas necessidades, mantendo desta forma o software em função do utilizador e não o utilizador em função do software.

Typetool — Este software, pertencente à empresa Fontlab, é um programa ideal para iniciantes no desenho de fontes. O Typetool tem as ferramentas básicas para se compor uma fonte, o que pode ser excelente para um Designer que necessite de desenvolver um tipo de letra de display, cujas características não justifiquem o investimento “pesado” num software de edição de fontes.<sup>81</sup>

---

79 Fontcreator 6.5. Consultado a 23 de Setembro, em: <http://www.high-logic.com/font-editor/fontcreator.html>

80 Julien, A. (2007). “So you want to create a font. Part 1.” Consultado a 26 de Junho, 2012, em: <http://ilovetypography.com/2007/10/22/so-you-want-to-create-a-font-part-1/>.

81 Strizver, I. (2009). “Exploring Type-creation Software.” Consultado a 26 de Junho, 2012, em: <http://dynamicgraphics.com/dgm/Article/28938/index.html>.

Glyphs App – Recentemente lançado [2011], o Glyphs App é um software de edição de fontes com funcionalidades bastante avançadas, que permitem afinações na fonte de um modo bastante mais prático e que não se consegue com os outros softwares, sem que os mesmos tenham alguns plugins instalados. As ferramentas de desenho de letra estão bastante bem desenvolvidas, permitindo a “cooperação entre pontos”, o que leva a que haja uma maior fidelidade na espessura do carácter, quando se quer fazer alguma alteração, por exemplo, na orientação da letra; algo que também é resolvido com um painel que o software disponibiliza, que certifica-se que a espessura dos diferentes glifos está em conformidade com os restantes.

Adobe Illustrator – É um dos softwares de design gráfico mais utilizados com base no tipo de desenho vectorial. Desta forma, é uma ferramenta que permite o desenho de letras, não sendo possível transformá-la numa fonte sem que para isso use um software específico como qualquer um dos anteriormente mencionados. Ao mesmo nível do Adobe Illustrator, são referência softwares com Corel Draw e Freehand.

Typekit – Esta ferramenta revolucionou a maneira como se vê tipografia na web. O Typekit é uma biblioteca que aloja várias fontes de alta qualidade que permite aos utilizadores adquirirem as fontes para os seus sites, sem que estas tenham que se apresentar enquanto imagem, já que são implementadas através de HTML. Isto permite uma maior opção quanto à escolha de fontes, cujo texto se mantenha seleccionável, otimizando as descrições de SEO do site.

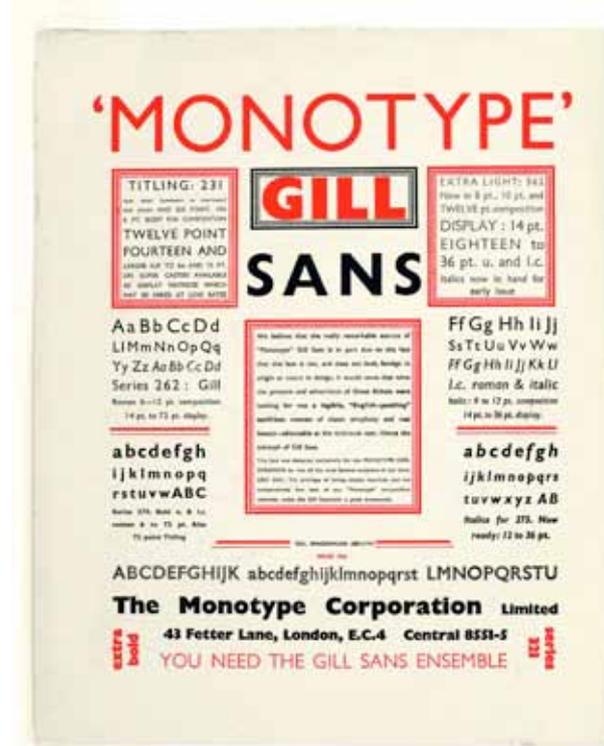
#### **4.4. PROMOÇÃO DAS FONTES – DIFUSÃO DE UMA FONTE**

O mercado nunca foi tão competitivo como no século XXI, no entanto, no que diz respeito à tipografia, as fundições sempre tiveram uma abordagem específica e minuciosa para promover os seus tipos. Em 500 anos de história da tipografia ocidental, esta matéria-prima do meio de comunicação visual tem em si várias interpretações estilísticas que eram exibidas de um modo bastante apelativo e harmonioso, com o intuito de atrair mais clientela, exacerbando as qualidades da tipografia em questão. Até à entrada na era digital, a tipografia era promovida com livros de provas tipográficas, que são catálogos que permitem uma apresentação apropriada e extensa da tipografia; estes livros também são chamados *Type specimen books*. Inicialmente impresso com punções de chumbo e de madeira, estes *type specimen books* adquirem no final do século XX um novo método de apresentação, proveniente do impacto da era digital. Tal como se pode ver na figura 4.4.C, os tipos apresentados têm um elevado detalhe ao nível do desenho da letra e são impressos com cores bastante fortes, o que claramente as caracteriza como fontes *display*.

4.4.A – TYPESPECIMEN DE WILLIAM CASLON



4.4.B – TYPESPECIMEN DO TIPO DE LETRA GILL SANS



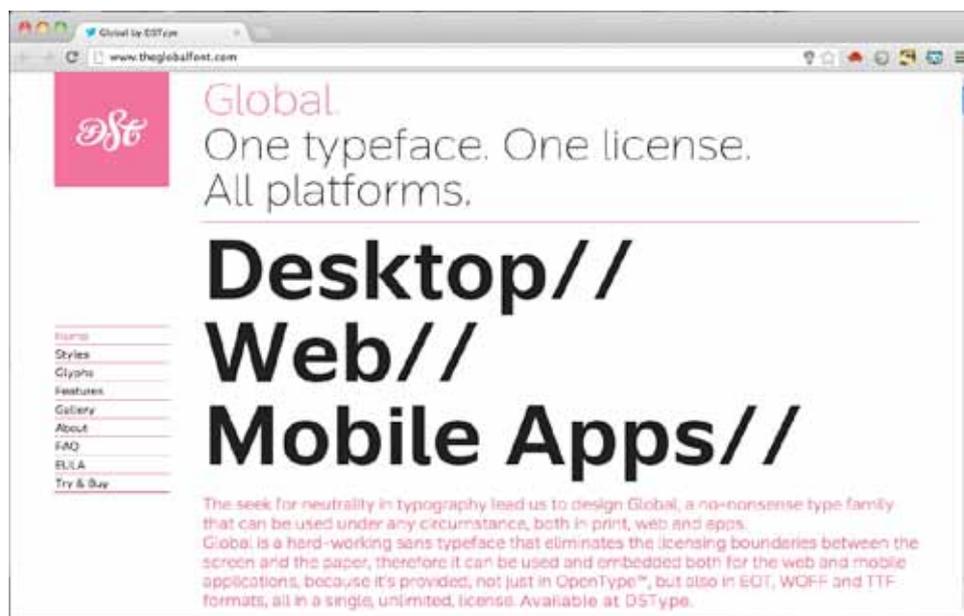
4.4.C – TYPESPECIMEN DE FONTES DISPLAY



O facto de começarem a surgir grandes fundições de tipografia, sem uma história de produção de tipos metálicos, tal como a *International Typeface Corporation*, era possível perceber que o paradigma que durante séculos se manteve vincado, iria sofrer grandes alterações, não só ao nível da sua estruturação interna, mas também ao nível do seu contacto com o cliente. Este processo teve como consequência a actual desmaterialização da tipografia levando a que o seu meio de apresentação adquirisse uma maior versatilidade. Hoje existem centenas, se não milhares de fundições digitais independentes ou designers a vender os seus próprios tipos de letra; e em sites como *MyFonts* ou *FontShop*, é permitido ao utilizador testar o tipo de letra com as palavras que

bem entender. Associado a isto, a maioria dos typedesigners prepara um *type specimen* digital<sup>82</sup>, para assegurar o controlo de apresentação da fonte, já que a caixa de texto editável em que o utilizador testa o tipo de letra, pode não servir o seu propósito podendo induzi-lo em erro, por estar a avaliar um tipo de letra apenas em ambiente digital e não impresso. Mas com a emergência dos novos dispositivos digitais de comunicação e recepção de dados, tais como os smartphones e os tablets, podemos averiguar um novo paradigma para a apresentação dos tipos de letra, evidenciando as suas qualidades e características transversais aos vários formatos digitais de comunicação, tal como a *DSType* fez com o seu tipo *Global*<sup>83</sup>. Este caso é bastante interessante, pois a *DSType* desenvolve um minisite de apresentação da fonte e apresenta-se como um tipo de letra que requer a compra de apenas uma licença que viabiliza a sua utilização em todas as plataformas possíveis. Este *typespecimen* apresenta-se dinâmico, evidenciando as suas características enquanto *webfont*, o que permite uma enorme aproximação do seu desempenho em ambiente real.

#### 4.4.D – MINISITE WWW.THEGLOBALFONT.COM – TYPESPECIMEN DINÂMICO



Para o typedesigner que pretenda vender as suas fontes nos dias de hoje tem três opções: assinar com uma fundição e produzir o trabalho a partir dela, contactar um revendedor, ou ser o próprio a vender as suas fontes. Cada uma destas três opções tem as suas vantagens e desvantagens, de modo a compreendê-las melhor consulte o anexo (Stephen Cole) onde Stephen Cole explica os vários prós e contras nas várias “frentes” que possibilitam a venda de uma fonte.<sup>84</sup>

82 Repare-se que o facto de contemplar a sua impressão já se torna algo opcional e em determinadas fontes completamente desnecessário (como é o caso das webfonts).

83 DSType (2012). “Global.” Consultado a 25 de Setembro, 2012, em: <http://www.theglobalfont.com/>

84 Cole, S. (2008). “Taking Your Fonts to Market: Foundry, Reseller, or Go Solo?”. Consultado a 3 de Julho, 2012, em: <http://typographica.org/on-typography/taking-your-fonts-to-market-foundry-reseller-or-go-solo/>.

## PARTE II — ANÁLISE, COMPARAÇÃO E ESTUDOS DE CASO

### 5. RECONHECIMENTO TEÓRICO DE INFLUÊNCIAS

#### 5.1. FUSE

##### 5.1.1. A GÉNESE DO PROJECTO

FUSE foi uma publicação criada em 1991 por Neville Brody e Jon Wozencroft, como resposta à esterilidade e formalismo tipográfico que esteve eminente até aos finais dos anos 80 graças à influência mundial do estilo tipográfico internacional<sup>85</sup>.

Esta publicação trimestral e temática editada em Londres e publicada pela FontShop Internacional juntava 4 designers em cada publicação para produzir um tipo de letra e um póster, que acabavam por sintetizar visualmente o tema respectivo<sup>86</sup>.

A FUSE é caracterizada por ser uma publicação independente que pretende explorar o potencial, até então, desconhecido ou desaproveitado da nova era tecnológica em que se encontravam. Com isto, Brody e Wozencroft, juntamente com os designers convidados de cada publicação acabaram por demonstrar viavelmente que o computador era uma ferramenta liberal, dado que com base em convenções tipográficas os exercícios efectuados permitiram chegar a uma síntese tipográfica tão eficaz que foram estabelecidas roturas nessas mesmas convenções, evidenciando a nova era em que o Design gráfico e o mundo tinham entrado. Tal como Wozencroft afirmava “abusar faz

---

85 O estilo tipográfico internacional (ou Estilo Suiço) é uma derivação baseada nos princípios dos anos 1920, fortemente influenciada pelo trabalho apresentado pela De Stijl, Bauhaus e o The New Typography, escrito por Jan Tschichold. Este movimento acabou por se estabelecer com maior relevância em meados do século XX, aliado a princípios matemáticos e ao uso de grelhas, caracterizado pela ausência de adornos e pelo uso constante de tipografias góticas. Havia deste modo um princípio totalmente utilitarista, renegando facilmente a expressão ou cunho pessoal ou humanista neste tipo de trabalhos. Fonte: AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul — The Fundamentals of Typography. 2nd Edition Laussane: AVA Publishing, 2011. Pp. 24

86 Na FUSE 20, Wozencroft comenta a dificuldade de continuar com a publicação da revista, devido ao elevado número de rejeições que recebiam das propostas que faziam a designers gráficos de todo o mundo para participarem no projecto. Acrescenta também que embora o primeiro número tivesse sido um sucesso, com a venda de 3000 cópias, nos números seguintes dificilmente vendiam 500 números, visto que o público alvo contava com a recepção gratuita da publicação.

parte do processo”<sup>87</sup> e é assim que se conseguem estabelecer novos paradigmas e avaliar a real eficácia de anteriores convenções.

Deste modo é fácil perceber que a génese e principal intenção da FUSE era a exploração tipográfica num âmbito exclusivamente experimental e não convencional. O conceito de ver a tipografia como uma linguagem aberta e fluida incitava a uma grande exploração por parte dos seus intervenientes, que só assim poderiam dar corpo e alma ao intuito de Brody e Wozencroft.

*“Over the last decade, the technical changes that have taken place in typography and typesetting have made a deep impression upon the state of language, yet outside the design profession, the power of typography is barely recognized”<sup>88</sup>*

### 5.1.2. TIPOGRAFIA FF CAN YOU (DO YOU WANT TO) READ ME

Publicada pela primeira vez na FUSE 1 (com o tema: Invenção) em 1991, esta tipografia desenvolvida por Phil Baines, tem como base a pesquisa de Brian Coe sobre os elementos necessários de cada letra para se manter legível. Procura também responder e evidenciar esse mesmo conceito, através de um alfabeto em que os elementos essenciais de cada carácter servissem de fonte suficiente de significação, apurando as formas da tipografia, de maneira a que esta se apresente com a maior harmonia possível.

5.1.2.A — CLARENDON LIGHT (CIANO) E CAN YOU...? (MAGENTA).



87 Wozencroft assinala a negligência tipográfica que ainda existia, sendo ignorado o seu potencial associado a novas tecnologias.

88 Brody, N. and J. Wozencroft (2012). Fuse 1—20. Köln, Taschen. Pp.21

Phil Baines utilizou a tipografia Clarendon como base para este projecto, dado que é uma tipografia egípcia, que evidencia os vários elementos da tipografia, apresentando contraste suficiente para o leitor conseguir identificar elementos mais frágeis como as serifas, de modo a que todos os elementos da tipografia ajudem o leitor a guiar-se por ela com eficiência.

Ao sobrepor as duas tipografias da figura 5.1.2.B percebe-se facilmente através da figura 5.1.2.C quais foram as opções de Baines após a análise dos elementos identificativos de cada carácter. A figura 5.1.2.D apresenta os elementos que foram excluídos por Baines, tendo em conta que eram desnecessários para a identificação do carácter segundo o conceito aplicado.

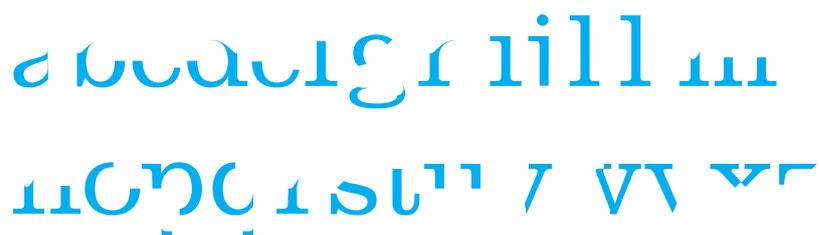
5.1.2.B – CLARENDON LIGHT (CIANO) E CAN YOU...? (MAGENTA).

abcdefghijklmnop  
nopqrstuvwxyz  
ſ h o d e f g h i j k l m  
n o p q r s t u v w x y z

A letra “l” é a única, no conjunto de caracteres apresentados, que não sofre qualquer alteração, dado que é composta apenas pela haste e pela serifa. Caso eliminasse qualquer um destes dois elementos, poderia comprometer a legibilidade, caso remover parte da haste, ou comprometer a harmonia visual e desfigurar a aparência da tipografia, caso excluísse a serifa.

5.1.2.C – SOBREPOSIÇÃO DA CAN YOU...? À CLARENDON LIGHT

abcdefghijklmnop  
nopqrstuvwxyz

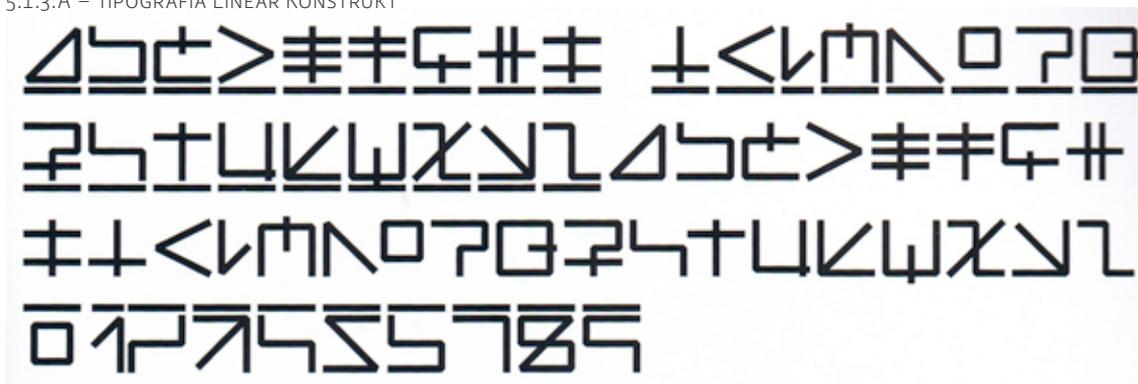


O que se pode confirmar com esta tipografia é que cada caracter tem elementos mínimos que o caracterizam, evidenciando a possibilidade de testar os limites de legibilidade de uma determinada tipografia.

### 5.1.3. TIPOGRAFIA LINEAR KONSTRUKT

Desenhada por Max Kisman, a *Linear Konstrukt* é, segundo o autor, baseada no alfabeto romano, sendo que os seus elementos são reduzidos a formas absolutamente básicas e simples. Inicialmente desenvolvida em 1986 como uma fonte para ecrã para aplicar num projecto relacionado com as sociedades futuras, este é um exemplo de uma fonte que se aproxima de um dialecto ou de um código, cujo primeiro contacto pode remeter para algumas dificuldades em termos de interpretação dos signos. Mas tal como foi referido anteriormente, muitas das tipografias desenvolvidas para o projecto Fuse eram reincidências gráficas de tipografias experimentais anteriormente exploradas. Neste caso a *Linear Konstrukt* assemelha-se bastante ao *Neue Alphabet* projectado por Wim Crouwel.

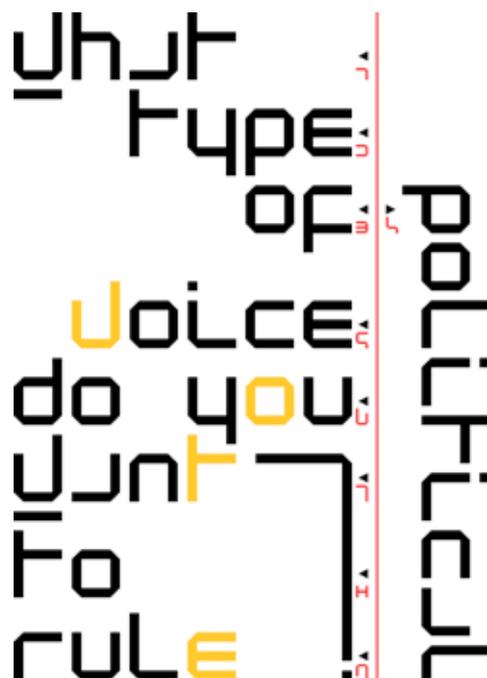
#### 5.1.3.A – TIPOGRAFIA LINEAR KONSTRUKT



Sendo provavelmente o trabalho mais criticado que Crouwel desenvolveu, a *Neue Alphabet* é uma tipografia experimental que o designer deu início nos anos '60 com o intuito de adaptar

o pensamento do designer e o modo com desenhava tipos de letra, em função da máquina. Esta atitude foi bastante criticada por muitos designers gráficos pelo facto de se debaterem com a necessidade do Homem projectar em sua função e não em função da máquina. O pretexto de Crouwel foi simplesmente não contrariar as limitações da máquina, apelando à sua compreensão de modo a que seja possível aproveitar as limitações destes novos engenhos até que estes estejam preparados para receber tipos de letra semelhantes aos que eram desenhados até então, com a função exclusiva de se materializarem por meio de qualquer processo de impressão<sup>89</sup>.

#### 5.1.3.B – COMPOSIÇÃO TIPOGRÁFICA COM A NEW ALPHABET



Crouwel admite que o tipo de letra que desenvolveu não tem qualquer leitura<sup>90</sup>; o seu único objectivo era demonstrar tipograficamente aquilo que os computadores daquela época permitiam que fosse desenvolvido, sem corromper as formas das letras que eram projectadas, daí que este tipo de letra seja construído apenas com rectas verticais, horizontais e diagonais.

Cruzando estas duas fontes desenvolvidas em épocas diferentes, pode-se concluir que o contexto Fuse permite um maior impacto na sociedade através destas explorações tipográficas, dado que o avanço tecnológico que se fez sentir a partir dos anos '80 do século XX adapta-se

---

89 A revista italiana Linea Gráfica foi o único projecto em que esta tipografia foi utilizada, visto que era um tipo de letra bastante apelativo visualmente, porém sem qualidade tipográfica no âmbito da legibilidade.

90 Na FUSE 20, Wozencroft comenta a dificuldade de continuar com a publicação da revista, devido ao elevado número de rejeições que recebiam das propostas que faziam a designers gráficos de todo o mundo para participarem no projecto. Acrescenta também que embora o primeiro número tivesse sido um sucesso, com a venda de 3000 cópias, nos números seguintes dificilmente vendiam 500 números, visto que o público alvo contava com a recepção gratuita da publicação.

perfeitamente aos limites que Brody e Wozencroft procuraram e evidenciaram através destas publicações.

#### 5.1.4. TIPOGRAFIA INTEGEL

De modo a concluir o foco no projecto FUSE e a importância/ influência que esta publicação tem no decurso deste projecto, optou-se por analisar esta terceira tipografia, dado que o seu comportamento gráfico realça aspectos morfológicos que são relevantes para a necessária compreensão de uma tipografia de natureza modular.

##### 5.1.4.A – APRESENTAÇÃO DA INTEGEL NA FUSE3



Publicada na FUSE 3, o designer responsável pela fonte InTegel, Martin Wenzel, afirma ter dado início ao projecto a Dezembro de 1991, tendo como ideia base uma perspectiva modular da tipografia que seria entregue ao utilizador. Para isso, Wenzel, assumiu 18 pixeis diferentes que consoante a sua disposição, assim formariam os devidos caracteres.

Esta linguagem faz com que a tipografia tenha um comportamento distinto das restantes, pois não é caracterizada por caracteres mas sim por módulos que permitem diferentes formas para as mesmas letras, dado que a composição é regulada pelo utilizador.

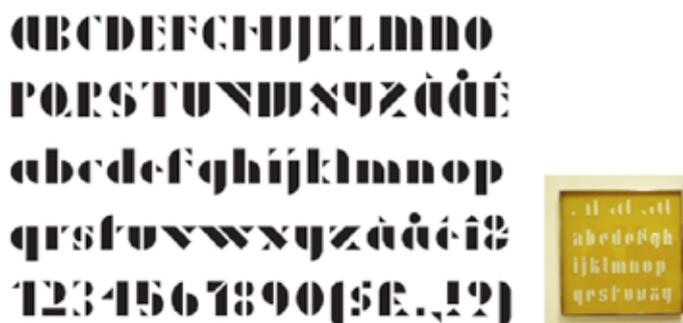
Enquanto referência histórica, Wenzel poder-se-á ter baseado na tipografia *Kombinationsschrift* que Josef Albers<sup>91</sup> desenvolveu entre 1923 e 1926, com o intuito de evidenciar a modularidade patente na estrutura dos caracteres de uma determinada tipografia. A *Kombinationsschrift* é caracterizada como uma tipografia elementar, dado que com a sua

---

91 Joseph Albers foi um dos docentes da prestigiada Bauhaus, também reconhecido pelo seu trabalho enquanto teórico, pintor, Designer e tipógrafo. Heitlinger, P. (2012). "Josef Albers (1888 – 1976)." Consultado a 9 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/bauhaus/albers.html>.

desconstrução obtém-se um número de elementos que permitem a construção desta tipografia de um modo semelhante ao que Wenzel fez com a InTegel.

#### 5.1.4.B – KOMBINATIONSSCHRIFT DE JOSEF ALBERS



Actualmente, este conceito é aplicado num formato bastante interessante através do *Fontstruct*, levando a questão da modularidade ao nível da concepção e não da composição de elementos já pré-definidos.

A tipografia desenvolvida, adopta não só uma perspectiva modular, mas também a noção e a sensibilidade em relação à interpretação das formas, de maneira a obter caracteres que funcionem quando são compostos.

## 5.2. EMIGRE

### 5.2.1. A GÉNESE DO PROJECTO

A década de 1980 está incontornavelmente marcada pela revolução digital, aliada à “explosão” de designers gráficos e tipógrafos a ela associada. Um dos casos mais importantes e que serve de referência para as camadas jovens e menos conservadoras do design dos anos ‘80 e ‘90 do século XX é certamente a Emigre.

Numa época em que as descobertas do matemático Pierre Bézier e do cientista C. Engelbart associados a empresas visionárias como a Apple Computer, a Aldus e a Adobe Systems, tornou-se possível uma união destas valências em função de uma revolução tecnológica “que, em sua magnitude, ultrapassa até a de Gutenberg”<sup>92</sup>. A Emigre é um dos exemplos contra-cultura do design gráfico e do desenho de tipos de letra. Inicialmente editada em 1984 por Rudy VanderLans, a revista Emigre, centrava os seus conteúdos e as suas explorações gráficas em experimentações que não tinham lugar em mais nenhum contexto que lhe fosse contemporâneo.

---

<sup>92</sup> Meggs, P. B. (2009). História do design gráfico. Pp. 627

*Emigre's development reflected the evolution of digital technology while questioning conventional ideas of legibility and layout. Licko's highly structured typefaces counterbalanced VanderLans' organic compositions. The "Emigre aesthetic" lay at the heart of a once-controversial battle on the American design scene, pitting them against Modernists such as Massimo Vignelli, who referred to the new typography as "garbage."*<sup>93</sup>

Este projecto, que se iniciou com uma tiragem de 7 mil exemplares, indignou muitos profissionais na área do design, visto que o recurso à computação gráfica ainda não era aceite pela maioria da comunidade, o que levaria a que esta revista fosse caracterizada como uma reconfiguração experimental das convenções da sua época. A importância da Emigre neste contexto, associa-se à reivindicação das potencialidades das novas tecnologias, com um cariz de publicação experimental que depressa teve projecção mundial.

O impulsionador da publicação é o holandês Rudy VanderLans, que após a conclusão do seu curso na Real Academia de Belas Artes (1974-1979) emigrou para os E.U.A. onde pretendia ser ilustrador. Em 1981, muda-se para a Califórnia, onde conhece a sua futura esposa, a eslováca Zuzana Licko, com quem, em 1987, forma a sociedade *Emigre Graphics*.

A discordância e frustração partilhada pelo casal em relação ao panorama do design gráfico, levou à procura de alternativas criativas que tinham o cunho Emigre. A revista lança então em 1988 o seu 10º número, produzido por estudantes da *Cranbrook Academy of Art* em Michigan, sendo esta publicação a que demarca a Emigre como uma referência com um culto associado à experimentalidade do design gráfico e da tipografia.

*"The first issue of their [Rudy Vanderlans & Zuzana Licko] magazine Emigre (published from 1984) were produced by the conventional methods of the time, of paste-up for the reproduction camera. In 1985-6 Licko began to use an Apple Macintosh for making fonts - typefaces that took formal bearings from the constraints of this computer and its accompanying laser printer."*<sup>94</sup>

Zuzana Licko é uma figura incontornável visto que é uma das primeiras *type designers* a usufruir das potencialidades associadas à computação gráfica.

*"A experiência traumática das aulas de caligrafia da faculdade, na qual ela fora obrigada a escrever com a mão direita apesar de ser canhota, contribuíra para seus enfoques originais no projecto de fontes; ela havia rejeitado a caligrafia, a base tradicional para as fontes convencionais."*<sup>95</sup>

Licko, mais tarde, demonstra insatisfação com os tipos de letra disponíveis no primeiro

---

93 (2002). "Zuzana Licko interviewed by Rhonda Rubinstein to Eye magazine (UK)." Consultado a 10 de Junho, 2012, em: <http://www.emigre.com/Licko1.php>.

94 Kinross, R. (2004). *Modern Typography, an essay in critical history.* Pp. 161

95 Meggs, P. B. (2009). *História do design gráfico.* Pp. 631

Macintosh; e nesta perspectiva, aproveita a disponibilidade pública do software *FontEditor* para criar os seus próprios tipos digitais.

Ao longo dos anos, a Emigré consegue publicar fontes de 24 Type designers. Entre eles encontram-se Jonathan Barnbrook, responsável pela VirusFonts, fundada em 1997, a qual partilha com a Emigre a mesma postura experimental e inovadora em função da tipografia; e Barry Deck, cujo trabalho conseguiu atingir as massas através de clientes como a Coca-Cola ou a MTV e o MoMA.

A Emigre contribui bastante para o Design gráfico, dado que aborda não só as questões inerentes ao desenho da letra e a importância da sua expressividade, mas também o meio em que a tipografia e os type designers se inserem. Um meio difícil, segundo VanderLans, devido à negligência que resultava na falta de protecção dos direitos de autor do desenho de tipografia:

*“But typeface designers do not seek to claim ownership of the alphabet; they seek protection for the various expressions of the alphabet. Designers recognize that as an idea, the alphabet should remain unprotectable, since it is part of the public domain. Typeface designs, on the other hand, are the expressions of that idea. And as expressions of an idea, they constitute original works of authorship.”*

A Emigre foi uma publicação activa entre 1984 e 2005, com um total de 69 números. A Emigre foi uma revista que reuniu profissionais de intervenção experimental activa, tal como Pierre di Sciullo, Erik Van Blokland e David Carson. Findou a sua publicação associada à editora Princeton Architectural Press, num número que faz uma retrospectiva a 21 anos de um projecto que teve um grande impacto no design gráfico e consequentemente na sociedade<sup>96</sup>.

### 5.2.2. TIPOGRAFIA FILOSOFIA

A cultura tipográfica pode ser descrita com recurso a revivalismos constantes, em que há autores e consequentemente tipos de letra, que são essenciais para a devida situação cronológica na História da Tipografia. Um dos casos mais aclamados é sem dúvida Bodoni e o seu tipo de letra moderno. A tipografia *Filosofia* baseia-se num tipo de letra, desenhado pelo italiano Giambattista Bodoni, cujo contraste radical entre as hastes e as serifas da sua tipografia se assume enquanto característica principal, visto que o tipo de letra Bodoni, assume uma característica formal sem precedentes na altura em que foi desenhada. Licko, reconhece este tipo de letra como fonte de vários revivalismos desenvolvidos por várias foundries e designers, tal como a *ITC*, *Linotype* e a *URW++ (Unternehmensberatung Rubow Weber)*, como tal, deve-se reconhecer as nuances a ter em conta ao redesenhar um tipo de letra como a Bodoni.

---

96 ( Emigre 69. The End (2005). Consultado a 03 de Março de 2012

“Filosofia is my interpretation of a Bodoni. It shows my personal preference for a geometric Bodoni, while incorporating such features as the slightly bulging round serif endings which often appeared in printed samples of Bodoni’s work and reflect Bodoni’s origins in letterpress technology.”<sup>97</sup>

E neste pressuposto, Licko desenha a *Filosofia*, com especial atenção aos seus terminais, que se apresentam arredondados e com um toque mais humanista, associado à redução de contraste, de maneira a dimensionar as qualidades da fonte na sua aplicação em texto. Uma das outras premissas que caracteriza a Filosofia é o facto de ter desenvolvido uma variante em Unicase.

#### 5.2.2.A — FILOSOFIA TYPE SPECIMEN

COLD WATER CANYON  
Indigenous Shrubs of Santa Monica  
**chromolithography**  
PRESIDENT  
*sliding aluminum doors*  
MINUTE  
Bakersfield, California  
ENVIRONMENTALLY SOUND RECYCLED PAPER  
Antecedents  
JUAN BAUTISTA *de* ANZA

Esta variante provém de um exercício desenvolvido por Bradbury Thompson apresentado pela primeira vez na *Westvaco Inspirations* 180 em 1950. Thompson propõe então o Alphabet 26, como uma solução para a simplificação do alfabeto, criando uma versão Unicase, cuja principal característica acenta no facto de que os caracteres que compõem o tipo de letra não têm descendentes nem ascendentes, criando um balanço visual harmonioso<sup>98</sup>. O que Zuzana Licko procura com a sua versão Unicase da *Filosofia* é uma maior versatilidade estilística da fonte, de maneira a que esta viabilize novas formas de produzir manchetes e títulos com um aspecto harmonioso e diferenciador.

97 Licko, Z. (1996). “Filosofia.” Consultado a 11 de Junho, 2012, em: <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=97>.

98 “Alphabet 26 — A new Alphabet Concept.” Consultado a 12 de Junho, 2012, em: <http://www.pbtweb.com/alpha26/index.html>.

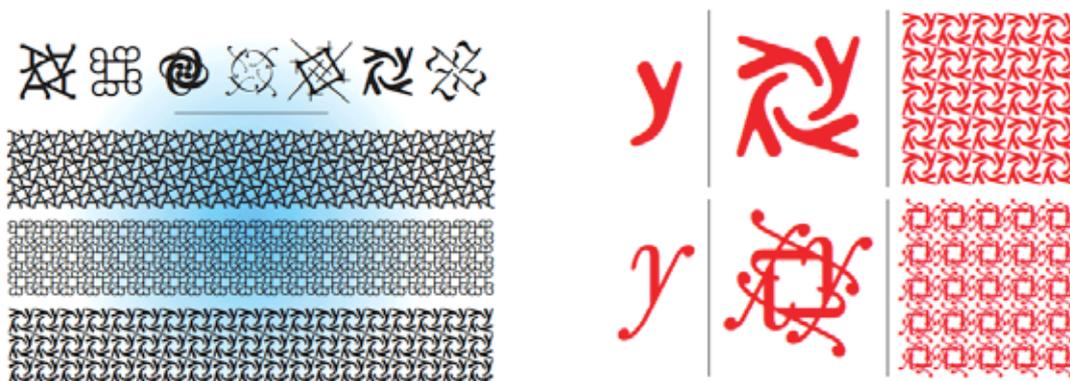
### 5.2.3. TIPOGRAFIA HYPNOPAEDIA

Desenhada por Zuzana Licko, sendo publicada pela Emigre em 1997, esta tipografia tem um conceito tipográfico completamente distinto da maioria das fontes até então produzidas digitalmente. Licko procurou com a Hynopaedia um tipo de letra, cujos caracteres fossem elementos ilustrativos para a composição de padrões. Esta família tipográfica de cerca de 140 caracteres, permite ao utilizador gerar um número infundável de padrões, levando a tipografia para um campo de comunicação puramente visual, em que as questões de legibilidade perdem toda a sua relevância.

A principal referência para Zuzana Licko desenvolver este tipo de letra foi a falta de protecção legal, nos Estados Unidos da América, das fontes. O facto de legalmente, uma fonte não ser reconhecida enquanto um trabalho único e desenhado com uma forma específica, leva a que um tipo de letra seja visto como algo impossível de proteger, tendo em conta que usa caracteres alfabéticos, algo que não pode ser protegido, visto que já é património cultural.

Desta forma, Licko, exacerbou as qualidades do desenho tipográfico, desenhando um tipo de letra com um cariz ilustrativo bastante evidenciado, o que significa que os motivos legais que impedem a protecção de uma fonte, são agora questionados, já que Licko, com a Hynopaedia, provocou um maior distanciamento formal dos caracteres alfabéticos.

#### 5.2.3.A — COMPOSIÇÕES COM A HYPNOPAEDIA



Esta intervenção tipográfica de Zuzana Licko, formalmente acenta numa regra simples: uma rotação concêntrica de um determinado carácter da biblioteca de fontes de Emigre. Na repetição dos caracteres desta fonte, é permitido ao utilizador a gerar pranchas com padrões únicos, cuja principal referência visual para a sua composição, são caracteres pertencentes ao alfabeto latino. Licko consegue assim evidenciar a necessidade do reconhecimento da tipografia digital enquanto ferramenta de comunicação visual.<sup>99</sup>

99 Licko, Z. (1997). "Hynopaedia." Consultado a 13 de Junho, 2012, em: <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=98>.

## 5.3. BRAM DE DOES

### 5.3.1. O PERCURSO DE BRAM DE DOES ATÉ À TRINITÉ

Nascido em 1934 em Amesterdão, Bram de Does é um designer gráfico e type designer com uma grande relevância no panorama holandês do design gráfico, graças ao trabalho que desenvolveu na Enschedé<sup>100</sup>, onde ingressou como designer gráfico, Bram afirmou-se mais tarde como type designer, com o desenvolvimento da sua primeira fonte, a Trinité. Criado numa família de impressores<sup>101</sup>, Bram desde cedo se começou a interessar pelas artes, com principal enfoque na música barroca e folclórica. Este seu gosto, aliado a circunstâncias triviais da sua vida, levaram a que a música se mantivesse enquanto *hobby*, desistindo de uma carreira, também porque o género barroco que ele praticava era algo já obsoleto e não fazia parte dos programas das escolas de música. Aos 18 anos, com o seu pai, desenhou a espécimen da *Sistema*<sup>102</sup>, nascendo assim o seu gosto pela tipografia e pelas artes gráficas.

Entre 1958 e 1988, período em que Bram trabalhou na Enschedé, no atelier de Harleem, comprovou-se que o rigor e a perfeição eram premissas bastante importantes tanto para a empresa como para Bram. A adopção do estilo clássico através de composições quase exclusivamente tipográficas era uma das características dos produtos finais, no entanto era fruto de dois pontos de vista diferentes, dado que Bram adoptava uma perspectiva mais pragmática de um objecto de design bem executado e não num panorama de pura tradição que assinalasse graficamente as directrizes da empresa. Esta simbiose veio a elevar a qualidade dos produtos que ele produziu na Enschedé já que iam de encontro ao que a companhia procurava como resultado final, sem saber exactamente as implicações e os acréscimos que se poderiam adicionar ao produto através de uma especial e minuciosa atenção à produção.

Bram não o fazia por causa da tradição, fazia-o porque, era o que fazia mais sentido, tal como aconteceu com a difusão de paginação com letras sem serifa, que segundo Bram tal aconteceu por opção dos designers e não necessariamente pelas editoras<sup>103</sup>. Isto é facilmente explicado, através da importância do estilo tipográfico internacional, que é bastante bem representado

---

100 A Enschedé é uma das casas de impressão mais importantes da Holanda. Fundada em 1703 por Joh Enschedé em Haarlem (Holanda). Os trabalhos que a Enschedé espelham a sua qualidade, já que são responsáveis por trabalhos de grande responsabilidade para o governo holandês, catálogos de arte e trabalho comercial de alta qualidade.

A empresa teve projecção internacional no século XX, com o desenho e produção de tipos à responsabilidade Sjoerd H. de Roos e Jan van Krimpen. É então 1978 que na celebração dos 275 anos da empresa que Bram de Does desenha a Trinité. Em 1991, Peter Matthias Noordzij fundou a The Enschedé Font Foundry. "The Foundry – History." Consultado a 4 de Abril, 2012, from <http://www.teff.nl/foundry/index.html>.

101 Carter, S. "The Spectatorpers: The Press of Bram de Does." Consultado a 4 de Abril, 2012, em: [http://www.fpba.com/parenthesis/select-articles/p14\\_the\\_spectatorpers\\_the\\_press\\_of\\_bram\\_de\\_does.html#](http://www.fpba.com/parenthesis/select-articles/p14_the_spectatorpers_the_press_of_bram_de_does.html#).

102 Sistema é o nome da gráfica do seu pai.

103 Comentado pelo próprio no documentário Systematisch slordig.

pelo trabalho de Joseph Müller-Brockmann. O seu livro *Grid Systems* demonstra como é que o designer consegue obter uma variedade ao nível da composição, definindo para isso uma grelha. O surgimento destas grelhas levou a que o processo de design fosse agilizado, produzindo ao mesmo tempo excelentes peças de design. Este livro acaba por ser a síntese do trabalho de um dos mais influentes teóricos da Escola Suíça e do Estilo Tipográfico Internacional<sup>104</sup>.

Após alguns anos, Bram acabou por ficar desmotivado na Enschedé porque acabava por ficar apenas a supervisionar o design desenvolvido por outros, não tendo uma ligação directa com o processo e o desenvolvimento de um livro. A dada altura a produção acabou por entrar num período de decadência devido à competição que havia aumentado, não só na Holanda, mas também por parte da Inglaterra, assim como o baixo valor do Dólar que tinha como impacto final um custo maior aos Americanos quando imprimiam livros na Holanda.

Foi nestas circunstâncias, que Bram decidiu abandonar a companhia e experimentar uma área de negócio completamente diferente, algo que lhe desse menos preocupações. Bram dedicou-se à agricultura onde poderia trabalhar na rua, sem ter preocupações em relação ao estilo, no entanto esta não era a melhor solução, já que não conseguia assegurar sustento para a sua família.

E foi deste modo que Bram acabou por reconsiderar e voltar à Enschedé. Este retorno devendo-se maioritariamente a uma dependência financeira, fez com que Bram tivesse partilhado com alguma facilidade o entusiasmo do agricultor Hans Wolterbeek, acabando por perguntar se poderia trabalhar com ele. Bram achou que aquele trabalho tinha realmente valor e significado e que era aquilo que ele gostaria de fazer. De maneira a conciliar as suas dispareas actividades profissionais, Bram manteve-se na companhia apenas durante 2 dias por semana onde ganhava apenas o ordenado mínimo.

A sociedade em que Bram se encontrava ainda não se adequava às suas necessidades, como tal decidiu comprar uma quinta com cerca de 2,5 hectares para onde se mudou. Não tendo objectivo comercial, esta quinta serviria apenas para o sustento do seu agregado familiar. Com o decorrer do tempo este novo espaço seria apenas um capricho que se caracterizava pela sua beleza, em detrimento do objectivo inicial que seria a produção agrícola.

---

104 Parafrazeando Paulo Heitlinger, "O suíço Josef Müller-Brockmann quis alcançar o ideal de uma expressão absoluta e universal no design gráfico através de concepções supostamente «objectivas» e «impessoais». Na realidade, Müller-Brockmann forçou um estilo de austeridade e de rigidez bem típico da mentalidade calvinista que ainda é frequente observar na Suíça. Na sua renúncia à exteriorização de sentimentos pessoais e subjectivos, ou às técnicas propagandísticas de persuasão da publicidade comercial, Müller-Brockmann alinhou pela vereda da «despersonalização» do design – uma orientação que convinha à expansão do capitalismo na etapa imediata ao pós-guerra." Esta era uma realidade à qual Bram de Does se opunha, dado que ele é um Designer exemplar de uma perspectiva humanista em relação ao Design gráfico. Heitlinger, P. (2009). "Josef Müller-Brockmann (1914 – 1996)." Consultado a 4 de Abril de 2012, em: <http://tipografos.net/designers/mueller-brockmann.html>.

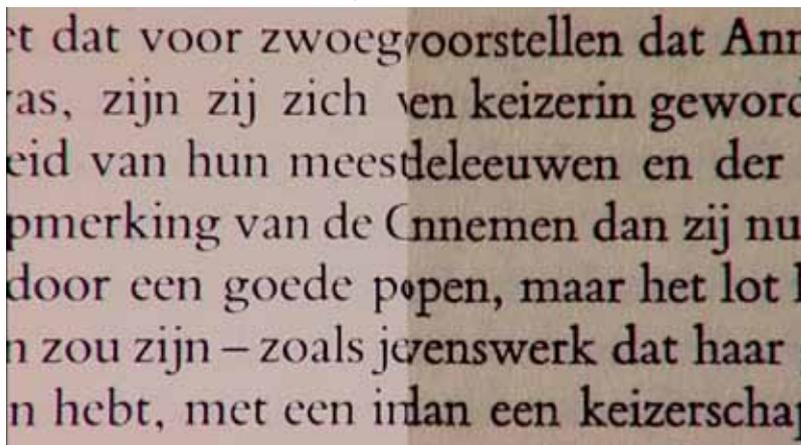
Ao fim de algum tempo, Bram percebeu que este tipo de vida não lhe satisfazia plenamente, pelo que acabou por voltar a dedicar-se com mais empenho ao Design editorial e à Tipografia.

### 5.3.2. TIPOGRAFIA TRINITÉ

No surgimento da fotocomposição<sup>105</sup> a Enschedé não estava a conseguir a mesma qualidade que conseguia com a impressão tipográfica. Foi então que se dirigiram a Bram com a proposta de redesenhar a Romaneé<sup>106</sup>, este acabou por defender que na intenção de redesenhar esta tipografia, seria mais viável produzir um novo tipo de letra de raíz que se adaptasse a este novo método de impressão. Foi assim que em 1978 lhe encomendaram a sua primeira tipografia, a Trinité.

Os tipos de letra que estavam desenvolvidos para este novo formato, tal como a *Monophoto Bembo*, padeciam de um contraste que assegurasse devidamente a legibilidade do texto. Tal como podemos comparar na figura 5.3.2.A, há uma grande diferença na Bembo impressa pelo novo (à esquerda) e pelo velho (à direita) método de impressão.

5.3.2.A – MONOPHOTO BEMBO À ESQUERDA E BEMBO À DIREITA



A Trinité tem qualidades que a distinguem de muitas outras tipografias, pois tem um cunho caligráfico bastante assumido, não só pelo próprio desenho da tipografia, mas também pelas particularidades de cada um dos caracteres. Ao comparar os diferentes caracteres da Trinité, pode-se afirmar que não há muitos terminais comuns. Este aspecto, traz um cunho bastante humanista à fonte, já que a escrita manuscrista e caligráfica tem a impossibilidade de repetição

---

105 Tecnologia introduzida em 1944, que só ganhou maior relevância nos anos 50 e que se trata de uma “composição tipográfica feita por projecção de caracteres sobre papel (ou película de filme) fotossensível.” Heitlinger, P. (2006). “Fotocomposição (1950...)” Consultado a 5 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/tecnologias/fotocomposicao.html>.

106 Tipografia desenvolvida por Jan Van Krimpen em 1949. Crewdson, A. (2002). “Seria’s motives — How Martin Majoor developed his ‘literary typeface’.” Consultado a 5 de Abril, 2012, em: [http://www.martinmajoor.com/3.2\\_seria\\_article\\_crewdson.html](http://www.martinmajoor.com/3.2_seria_article_crewdson.html).

exacta de cada carácter e o modo como Bram desenha as letras assegura de um modo viável a sua legibilidade. E é devido à presença destes elementos diferenciadores, que esta tipografia funciona de um modo tão harmonioso. É assim que Bram consegue dar algum *swing*<sup>107</sup> ao seu trabalho, provando como é que uma família tipográfica deve funcionar. O termo “família”<sup>108</sup> é um termo que aplicado ao homem representa um conjunto de pessoas com descendência doméstica, em que os seus membros são todas diferentes, no entanto compõem o todo. É nesta fronteira que se situa a Trinité de Bram de Does.

*Handwriting is single-stroke writing. Lettering is writing with built-up shapes. In lettering the shapes are more patient than in handwriting, as they accept retouching strokes that may gradually improve (or impair) the quality of shapes. Lettering is independent of the tool, but this freedom is only available at the expense of character: in writing composed of overlapping strokes the shapes of single strokes get lost, just as footprints dissolve in a trail of steps.*<sup>109</sup>

Bram teve a qualidade de dar um toque bastante humanizado na tipografia, com base na escrita manuscrita<sup>110</sup>, não obstante a qualidade caligráfica<sup>111</sup> inerente a cada um dos caracteres, diferenciando-os, o que levou ao acentuamento da fluidez e naturalidade com que os caracteres se compõem quando são compostos.

A Trinité foi lançada em 1982, sendo esta a primeira tipografia que Bram de Does desenhou. A beleza do seu desenho, nunca interfere no seu desempenho, nem no seu ritmo, sendo desta forma uma tipografia de sucesso. Pode-se até considerar que esta tipografia é um marco no séc. XX no âmbito da Tipografia e das Artes Gráficas, já que tem uma excelente qualidade, tendo em conta a altura em que foi desenvolvida; equiparando-se a fontes como *Garamond*, *Caslon* e *Jenson* nas épocas em que foram desenhadas. Bram conseguiu uma evolução de décadas neste modo tradicional do desenho de letras. Mais tarde, a *Trinité* foi redesenhada digitalmente com a supervisão de Bram pelo *Type Designer* Matthias Noordzij, pela *Enschede Font Foundry*.

---

107 Bram utiliza muito este termo para comparar as composições barrocas que reinterpretava com o violino. Para ele, o som soava melhor quando conseguia arranjar umas diferentes quebras de ritmo nas composições em que se baseava.

108 “Família.” Consultado a 20 de Abril, 2012, em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fam%C3%ADlia>.

109 Noordzij, G. (2005). *The Stroke, theory of writing*. Pp.21

110 *Handwriting* segundo Noordzij. Noordzij, G. (2005). *The Stroke, theory of writing*. Pp. 21

111 No sentido de Lettering como foi anteriormente citado por Noordzij.

5.3.2.B – PALAVRA COMPOSTA COM A TRINITÉ, EVIDENCIANDO 3 VERSÕES DA LETRA “B”

Hambbburgefontsize

5.3.2.C – ALFABETO COMPOSTO EM TRINITÉ

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890

5.3.2.D – 3 VARIANTES DA TRINITÉ

Qbp Qbp Qbp

### 5.3.3. TIPOGRAFIA LEXICON

Em 1989, Bram foi requisitado por Bernard van Bercum, para desenvolver uma versão condensada e de peso médio da Trinité, com o objectivo de paginar um dicionário<sup>112</sup>. Na sequência desta proposta, Bram demonstrou disponibilidade para desenhar uma fonte específica para o propósito, surgindo assim a ideia de desenhar a Lexicon (FIGURA 5.3.3.C). Com a habilidade de conservar as qualidades desenvolvidas no desenho da Trinité, Bram conseguiu com esta nova fonte uma qualidade irrepreensível, adaptando-se perfeitamente ao seu propósito: ser uma fonte para dicionários. Trabalhar com Peter Matthias Noordzij<sup>113</sup> agilizou bastante o processo, sendo que a fonte ficou preparada em 1991 e o dicionário publicado no ano seguinte. Em 1995, a Lexicon é publicada pela TEFF, com um preço bastante elevado, comparativamente com o preço de outras fontes:

*Yet its reputation belies its fame among designers, perhaps because of its high price, but perhaps also because of its nuanced perfection, which perhaps makes it – like the obscure ‘musicians’ musician’, the archetypal ‘type designer’s type design.’<sup>114</sup>*

112 Para ser mais preciso, tratava-se da 12ª edição do dicionário de Van Dale ‘Groot Woordenboek der Nederlandse Taal’.

113 Peter Matthias Noordzij of The Enschedé Font Foundry (TEFF).

114 Feliciano, M. (2008). “The Digital Essence.” Consultado a 22 de Abril, 2012, em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-digital-essence>.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
OPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmn  
opqrstuvwxyz

Um dos princípios a integrar nesta fonte, era o facto desta ter que ser mais condensada, de maneira a conseguir um resultado mais económico em termos de espaço em função da quantidade de conteúdo que um dicionário contém.



Desta forma, o ponto crucial desta fonte é o facto de ser bastante económica, devido à sua necessidade de agregar muito texto, com um corpo de texto pequeno, mantendo assim um contraste na página e uma legibilidade digna do aclamado rigor tipográfico holandês. É exactamente com base nestas premissas que é desenvolvida a fonte com a característica de ser condensada e sem um contraste na letra muito acentuado, para que o desenho da letra seja resistente quando é impresso num corpo pequeno. Outro factor evidente na fonte é a sua altura

de x (FIGURA 5.3.3.C), que permite atenuar visualmente o seu contraste, evidenciando o seu aspecto condensado, sem que a proporção das letras fique comprometida.

5.3.3.C – RELAÇÃO ENTRE DUAS FONTES DE BRAM DE DOES. A AZUL A LEXICON, A AMARELO A TRINITÉ.

Hamburgfonstive  
Hamburgfonstive  
Hamburgfonstive

#### 5.4. CONCLUSÃO GERAL DOS CASOS

Este ponto serve para assinalar e evidenciar a importância dos estudos de caso que foram escolhidos, de maneira a que o leitor possa compreender, quais as influências, e quais os pontos de interesse em cada um dos casos.

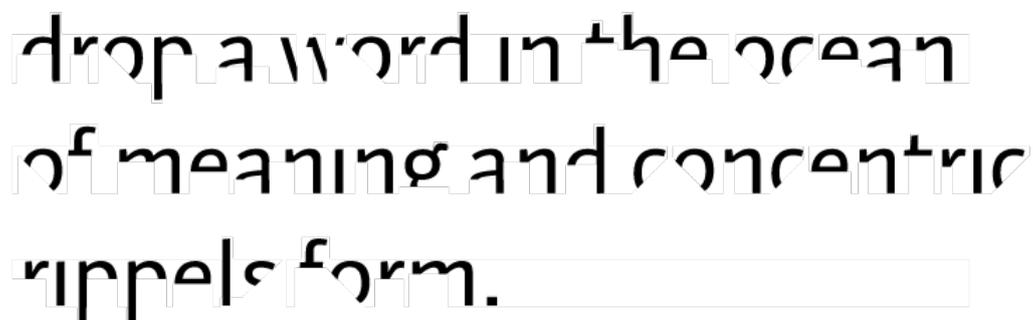
Considera-se que o projecto Fuse influencia directamente este projecto, não só pelas tipografias que foram desenvolvidas, mas também pelo modo como os designers conseguiram ter uma atitude reflexiva e de implementação de conceitos e experimentações tipográficas desenvolvidas em décadas anteriores; com a capacidade de as adaptar à situação que lhes era contemporânea, nomeadamente esta nova era de Design Gráfico com o auxílio directo das novas tecnologias.

Cada uma das 3 tipografias complementa e sustenta características da tipografia que é desenvolvida neste projecto, devido aos aspectos enunciados seguidamente:

I. Com a tipografia Can You (Do You Want to) Read Me, percebe-se com clareza as questões do limite de legibilidade que podem estar inerentes ao esqueleto de um carácter. A tipografia que Brian Coe desenvolveu nos anos 1960 e que está presente no livro *Visible Word*, publicado pela primeira vez em 1968, é certamente o ponto de partida para Phil Baines, desenvolver a sua tipografia, num âmbito digital, compondo as fontes de um modo bastante livre, sem uma

grelha visível, que era ocultada com sucesso, pela falta de características comuns de cada um dos caracteres.

#### 5.4.A – BRIAN COE SUGERE A ELIMINAÇÃO DE ELEMENTOS QUE NÃO COMPROMETEM A LEGIBILIDADE DOS CARACTERES



drop a word in the ocean  
of meaning and concentric  
ripples form.

II. A Linear Konstrukt, evidencia como é que as formas do alfabeto latino possibilitam a construção de um “novo alfabeto”<sup>115</sup>, tendo por base o desenho de letras ocidentais.

III. A Integel de Martin Wenzel, demonstra explicitamente o conceito de modularidade que permite a construção de uma nova fonte, tendo neste caso específico uma base de 18 unidades diferentes, para construir um alfabeto.

#### A Influência da Emigre

A Emigre é um caso bastante relevante para quem se interessa por um tipo de comunicação visual de base tipográfica bastante expressiva e com a capacidade de conservar os aspectos associados a questões de legibilidade. No entanto, a Emigre é também um exemplo magnífico de como quebrar barreiras institucionalizadas na área da tipografia, desenvolvendo tipos de letra como a Hypnopaedia, que levam a tipografia para um momento em que pode ser interpretada como um tipografismo, ampliando o tipo de letra a uma comunicação quase exclusivamente visual e não tipográfica. É este espectro de interpretação tipográfica que faz com que a Emigre tenha um relevo enorme quando se mencionam referências tipográficas.

#### A Influência de Bram de Does

Bram De Does tem a capacidade de demonstrar, com sucesso, que não é necessário haver uma modularidade, quer seja na composição musical, quer seja no desenvolvimento de tipos. O modo como a família de caracteres da tipografia Trinité se apresenta, mostra que não há “peças”

---

<sup>115</sup> Termo explorado e utilizado para nomear a fonte de Wim Crowwel

explicitamente comuns. Há sempre pequenos ajustes, de maneira a obter o balanço perfeito para as suas composições tipográficas. Assumir uma tipografia que é fruto do processo caligráfico, confronta o typedesigner com uma questão muito importante: o facto da caligrafia e a escrita manuscrita ser irregular. No caso das fontes de Bram, isto significa que não há um único carácter que tenha um terminal semelhante a outro. Esta atitude levou a que Bram de Does conseguisse com uma grande eficiência, mimetizar uma postura caligráfica e de escrita humana, através das suas tipografias.

## PARTE III — DESENVOLVIMENTO DO PROJECTO

### 6. METODOLOGIA PROJECTUAL

Na fase de desenvolvimento do projecto deve ser delineada uma metodologia que agregue e enuncie as fases essenciais à concepção de um tipo de letra com características tão especiais. Como tal, esta fase do projecto tem como ponto de partida o processo criativo, que tem por base o enquadramento conceptual necessário à introdução das noções que se pretendem aplicar ao tipo de letra.

Para se obter um tipo de letra bem desenvolvido, que faça perfeitamente a ponte entre o seu conceito e a sua aplicação, é necessário estabelecer um plano, que vise objectivos necessários ao sucesso da tipografia enquanto objecto de estudo com executabilidade prática em ambiente real.

Desta forma identificam-se três fases em que o projecto decorre: Conceptualização, Desenvolvimento e Implementação.

Na fase de Conceptualização, o projecto comporta três etapas que coordenam a fase de concepção do projecto. São elas a definição do público-alvo a que a tipografia se dirige e a estruturação do conceito, auxiliado pela concepção de um *moodboard*<sup>116</sup>, que salvguarde as referências visuais que servem de ponto de partida para o desenvolvimento da tipografia.

A fase do Desenvolvimento, tem como principal objectivo definir a construção da tipografia, com base numa tipografia existente, de maneira a conservar as características da fonte anterior,

<sup>116</sup> Consulte o Anexo 6 – Moodboard.

desde a sua fase de esboço. Depois de definidos os esboços no papel, dá-se início ao desenho vectorial dos caracteres, seguido do desenvolvimento da fonte, no que diz respeito às suas características técnicas como o  *Kerning* e o  *tracking*, passando por testes de legibilidade dos grafemas desenvolvidos assim como um teste de legibilidade e leitura por parte de um determinado público, acompanhado por um questionário; até chegar à solução final, a fonte.

A última fase, a da implementação tem por objectivo a aplicação da solução final. É uma fase de maquetização de um  *type specimen book* que apresente devidamente o tipo de letra desenvolvido.

## 7. PROJECTO

### 7.1. APRESENTAÇÃO

*“O tipógrafo experimental é quase sempre um jovem tipógrafo. Quanto mais talentoso, dedicado e energético for, mais tendência tem para desprezar a ordem estabelecida do Design e a ortodoxia, o que não só é inevitável, mas também geralmente aceite (por certo no Ocidente) como uma atitude positiva..”<sup>117</sup>*

A tipografia que se propõe pretende abordar a valência da forma da letra enquanto veículo de um novo tipo de expressão gráfica.

Esta tipografia parte do princípio de que há uma evolução gráfica evidente associada ao alfabeto latino e neste pressuposto, “rompe” com os grafemas comuns que compõem o alfabeto latino, elevando-o para uma nova formulação gráfica. É nesta linha de pensamento que se pretende entregar ao leitor uma oportunidade de aprender uma nova linguagem gráfica, que tem por base o processo de leitura associado ao alfabeto latino (independentemente do idioma utilizado).

A tipografia Ivo é uma interpretação dos grafemas utilizados no alfabeto latino, com o enfoque principal de conseguir uma diferenciação entre caracteres de um modo harmonioso.

O leitor será submetido a um processo em que há uma adaptação à tipografia quase inconsciente, visto que este vai assimilar a nova linguagem por meio de habituação. O nome da tipografia, Ivo, deve-se ao facto de ser redesenhada com base numa tipografia portuguesa, a Estilo desenhada por Dino dos Santos, apresentando-se assim com um nome português.

---

<sup>117</sup> Seddon, T. and D. Jury (2007). O que é a Tipografia? Pp. 28

A informação complementar que justifica o seu nome é o facto desta tipografia permitir e apresentar um processo evolutivo no que diz respeito à leitura, daí que se faça a relação entre Ivo e a palavra evolução, que foneticamente, pode ser lida como *ivolução*.

Este processo de habituação é formulado através de 2 níveis intermédios entre a tipografia estilo e a tipografia ivo, níveis esses que contém caracteres de ambos os tipos, para assegurar uma transição de uma formulação gráfica entre grafemas que se apresentam convencionais e que seguidamente “evoluem” para uma terceira formulação não-convencional.

Esta tipografia procura despertar um sentido crítico no campo da literatura, demonstrando a importância que a tipografia tem não só para facilitar a leitura de um texto, mas também para a produção de conhecimento.

## 7.2. PÚBLICO-ALVO

De maneira a aplicar devidamente a tipografia, ter-se-á em conta o público-alvo a que esta se destina, de maneira a obter uma crítica mais objectiva em relação ao tema abordado. Como tal, é necessário circunscrever este grupo em função de alguns critérios específicos<sup>118</sup>.

Miguel Sesma explicita a importância da contextualização e definição de um público-alvo, em projectos semelhantes ao do tipo de letra Ivo ao afirmar que:

*“La significación tipográfica universal que se pretendía en la Modernidad se ha demostrado inviable, y se ha visto que el significado de un mismo tipo de letra cambia con cada contexto histórico o cultural en que aparece. En palabras de Mike Mills, ‘el significado del tipo no es intrínseco a su forma sino que es recreado continuamente’.*

*Esto nos sugiere que la interpretación de un tipografismo determinado debe ser contextualizada, y que la escritura es un fenómeno cultural. Cada contexto genera su propio sistema de signos, y cada sistema de signos genera unos estilos. Por lo tanto no podemos hablar de comunicación sin estilo, ya que la comunicación neutral no existe. Esto no quiere decir que cualquier estilo se pueda justificar en términos comunicativos, ni tampoco que cualquier estilo promueva la comunicación. Es importante recordar que el contenido de las formas depende en gran medida del contexto.”<sup>119</sup>*

Deste modo, numa perspectiva demográfica, o *target*<sup>120</sup> deverá incidir em pessoas com idade compreendida entre os 18 e os 60 anos e preferencialmente de nacionalidade portuguesa. Ao nível

---

118 Casimiro, N. (2008). “Como definir um público-alvo.” Consultado a 09 de Setembro, 2012, em: <http://gestor.pt/como-definir-um-publico-alvo/>.

119 SESMA, Manuel (2004) — TipoGrafismo. Pp. 36

120 ou público-alvo.

sócio-demográfico, deverá ter uma profissão no âmbito artístico, com preferência pela conclusão de estudos nessa mesma área, no ensino superior. Sem um critério comportamental muito específico, o *target* deverá ter sensibilidade no que diz respeito à qualidade de um tipo de letra.

Deste modo, o leitor *tipo* que se pretende é alguém que esteja ligado à área do Design, Artes Plásticas, Arquitectura ou qualquer outra proveniente de uma formação com uma base cultural evidente, que implique como hábito comum a leitura, de maneira a dimensionar as suas aptidões no sentido de conseguir articular a leitura de um texto com a tipografia *Ivo*.

No limite, a leitura e o acto de ler vai de encontro à capacidade de interpretação de conteúdos de cada individualidade, pelo que esta tipografia se pode aplicar a qualquer sujeito.

### 7.3. CONCEPTUALIZAÇÃO

*“O aspecto físico dos tipos pouco mudou desde 1470, o que se deve ao facto de o acto de ler ser uma das actividades humanas mais regidas por regras e se algo diferente, por mais discreto ou subtil que seja, causar uma distração não planeada no leitor, então tem de ser considerado um erro tipográfico.”<sup>121</sup>*

É no reconhecimento de algumas inconsistências deste e de outros sistemas fonográficos, associado às lacunas presentes no alfabeto latino que este projecto se desenvolve, propondo uma redefinição gráfica do alfabeto latino. A tipografia que se propõe redefine os grafemas utilizados no alfabeto latino, com o enfoque principal de conseguir uma diferenciação entre caracteres de um modo harmonioso.

*“A inevitabilidade da mudança sugere que a prática do Design consiste na busca de um pêndulo que oscila sem cessar. Porém, o trabalho do tipógrafo responsável tem, com toda a certeza, de se basear nalguma coisa mais do que a reacção de uma geração contra o trabalho da geração anterior.”<sup>122</sup>*

Subjacente a este processo, o leitor será confrontado com uma adaptação à fonte quase inconsciente, visto que este vai assimilar a nova linguagem por meio da habituação<sup>123</sup>. Esta fonte procura despertar um sentido crítico do público-alvo, demonstrando a importância que a tipografia tem não só para a leitura de um texto, mas também para a produção de conhecimento. A tipografia não deve ser interpretada apenas como um veículo ou contentor de conhecimento<sup>124</sup>, mas sim como uma fonte capaz de gerar novas lógicas, ideias e abordagens, expandindo as “possibilidades

---

121 Seddon, T. and D. Jury (2007). O que é a Tipografia? Pp. 28

122 Seddon, T. and D. Jury (2007). O que é a Tipografia? Pp. 28

123 Algo que é bastante relevante no processo de leitura, como já foi indicado anteriormente no capítulo métodos de leitura.

124 Isto porque o processo de evolução inerente à fonte pretende despertar o espírito crítico do leitor.

de contacto com a realidade”, tal como afirma Bruno Munari:

*Um leitor que nada saiba de imprensa lê o título e vê o preço, compra e depois lê o livro, mas se lhe perguntais que tipo de letra tem o título não sabe dizê-lo, não lhe interessa. No seu mundo privado de imagens não existem pontos de contacto com estas coisas que não conhece; ele nem sequer viu de que tipo de caracteres tipográficos se tratava.*

*Conhecer as imagens que nos rodeiam significa também alargar as possibilidades de contacto com a realidade; significa ver mais e perceber mais.*<sup>125</sup>

## 7.4. CRIAÇÃO DE SOLUÇÕES

### 7.4.1. ESCOLHA DA TIPOGRAFIA BASE

Estabeleceu-se como premissa obrigatória a ser cumprida, escolher um tipo de letra português. Esta decisão permite realçar através deste projecto que o desenvolvimento de tipos de letra feita por portugueses tem bastante qualidade, sendo importante a sua referência e o seu manuseamento. Desta forma o tipo de letra escolhido para servir de base ao projecto é o tipo de letra *Estilo*.

#### 7.4.1.A – TIPOGRAFIA ESTILO

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Desenvolvida por Dino dos Santos<sup>126</sup>, o tipo de letra *Estilo*, inspira-se no período *Art Déco* e caracteriza-se pela sua construção geométrica, com uma incrível capacidade de sedução que inclui uma aproximação à tipologia anteriormente referida, afastando-se de uma tipografia estritamente geométrica, normalizada e mecânica como é característico de tipos desenvolvidos com este aspecto modular. Este tipo de letra teve o seu reconhecimento pelas mãos do designer

---

125 Munari, B. (2006). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa, Edições 70. Pp. 20

126 Nascido no Porto em 1971, Dino dos Santos é actualmente um dos type designers portugueses mais aclamados. Licenciou-se em Design de Comunicação Visual em 1994, pela Escola Superior de Artes e Design (ESAD), em Matosinhos. Em 2002, obteve o grau de Mestre em Arte Multimédia, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) com a Tese de Mestrado, “Tipografia Digital em Ambientes Multimédia”. Desde 1996, é docente na (ESAD) Escola Superior de Artes e Design em Matosinhos, onde lecciona Estudos de Tipografia, de Projecto Multimédia e de Teoria do Design, e Design de Comunicação no Mestrado de Design Industrial na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP).

“É difícil explicar que se desenha letras, porque as pessoas pensam que as letras são coisas que já nasceram desenhadas.”

O reconhecimento do trabalho de Dino dos Santos pode ser apontado através de publicações em revistas como a *Computer Arts* (UK), *Creative Review* (UK), *Page* (DE), *Publish* (PT), entre outras. A par disso ganhou o *Creative Review Type Design Award*, na categoria *Revival/ Extension family*, com a família de fontes *Andrade*. A *Estilo* foi considerada *Best Serif Font* de 2005 pelo *MyFonts*. com e a *Nerva* incluí o grupo de *Notable Releases of 2005* pelo *Typographi.com*. Fonte: BAJANCA, António J. M. (2008) *Tipografia em Portugal: Projecto Gráfico para Livro sobre a Tipografia em Portugal*.

Chirs Rugen, como “*Typographica’s Favorite Fonts of 2006*”.

O facto da *Estilo* ser bastante geométrica, leva a que a lógica de desenvolvimento deste novo tipo seja mais claro e com menos informação periférica ao projecto<sup>127</sup>. Ou seja, o facto da *Estilo* ser um tipo bastante depurado, sem contraste, e com uma elementaridade evidente, faz com que os processos de transformação do novo tipo sejam mais fáceis de manusear, assumindo modificações perceptíveis aos olhos do leitor, permitindo então que este se foque única e exclusivamente no conceito e nos processos aplicados que definem a natureza das novas letras que serão então propostas.

Quanto ao manuseamento do tipo *Estilo*, é possível identificar uma modularidade nos elementos que constituem as suas letras. O exercício que encorpa o capítulo seguinte pretende evidenciar os elementos das letras do tipo, de maneira a que seja possível um melhor entendimento da anatomia da *Estilo*. Percebe-se através deste exercício que a tipografia em questão tem uma grande regularidade entre as suas partes, sendo que através deste exercício torna-se claro que a tipografia é monolinear, tendo apenas alguns ajustes nos caracteres de caixa-baixa, de modo a que as formas negativas das letras não evidenciem a sua geometria.

#### 7.4.2. PREPARANDO A FONTE

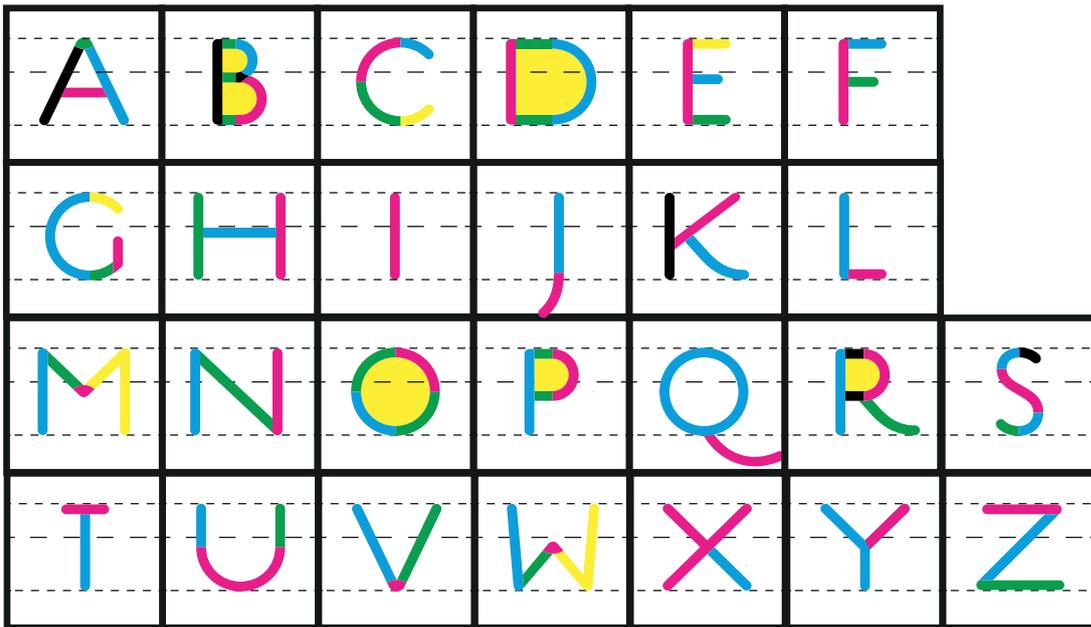
Depois de escolher a fonte, é necessário prepará-la, de maneira a compreender a sua elementaridade. O cumprimento desta premissa permite que a fonte possa ser manobrada com o total conhecimento sobre a anatomia do tipo em questão, identificando as suas principais valências, assim como os elementos mais fortes de cada um dos caracteres.

Para tal foi feita uma grelha, que apresenta os vários caracteres cortados, distinguindo-os através da cor.

---

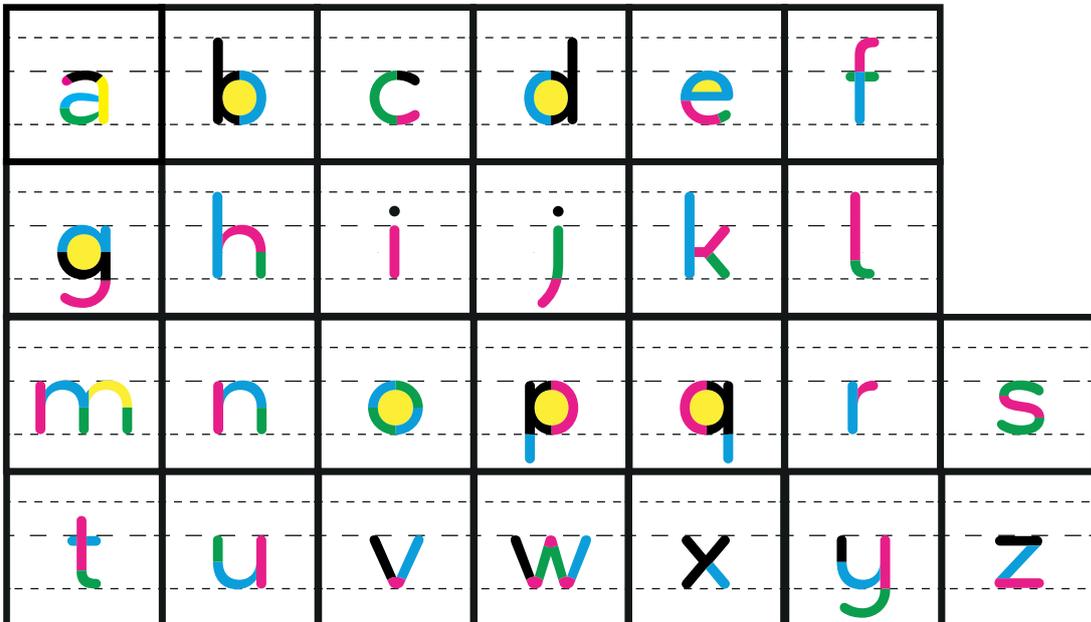
<sup>127</sup> Inicialmente, este projecto teve a *Leitura* como base para o desenvolvimento da nova fonte, no entanto devido à elegância e versatilidade desta tipografia, caracterizada por um desenho bastante minucioso de carácter para carácter, poderia entrar em conflito com a metodologia que se pretende aplicar para enunciar devidamente o conceito da fonte que se pretende desenvolver neste projecto.

7.4.2.A – CARACTERES DE CAIXA ALTA CORTADOS CROMATICAMENTE (TIPOGRAFIA ESTILO)



Tal como Phil Baines fez com a tipografia *Can you (Do you) Want to Read me*, este isolamento anatómico do tipo, permite identificar os elementos primordiais que asseguram a legibilidade de cada um dos caracteres.

7.4.2.B – CARACTERES DE CAIXA BAIXA CORTADOS CROMATICAMENTE (TIPOGRAFIA ESTILO)



Depois de ter os elementos que compõem os caracteres identificados e depois de ter o conceito definido, alicerçado nos princípios teóricos anteriormente enunciados, já existem condições para dar início à fase de esboços.

### 7.4.3. PARA ALÉM DO ALFABETO LATINO

Depois de analisar os três grupos que estruturam o reconhecimento teórico de influências, automaticamente se remeteu o questionamento e breve análise dos alfabetos não-latinos.

*“A relação entre escrita e tipografia é fundamental. A tipografia é a escrita idealizada, adaptada a um fim específico. Com efeito, a escrita é, em muitos aspectos, a base essencial de tudo o que o tipógrafo faz.”<sup>128</sup>*

É de notar que a identificação conceptual dos vários estudos dos casos anteriormente analisados, permite um maior alcance na interpretação sensorial ao nível da forma de determinadas letras e alfabetos, que não dependem do alfabeto latino. Como tal, definiu-se assim um processo de caracterização e reconhecimento da função da forma tipográfica, através do contexto visual em que esta se encontra, percebendo a sua relação formal com os restantes caracteres, identificando a relação e as características que permitem a definição de um conjunto de letras enquanto uma família tipográfica.

É com base na teoria de Manuel Sesma sobre *Tipografismo*, que se fez um levantamento de vários sistemas de escrita, cujas formas fossem inspiradoras para o desenvolvimento projectual, de maneira a que o desenho desta nova tipografia não tenha um fundamento gráfico exclusivamente latino. Esta recolha dos vários sistemas de escrita pode ser consultada no anexo 2 – Alfabetos.

*Al tipografismo se lo había denominado hasta el momento como tipografía expresiva, pero no se trata sólo de analizar los experimentos tipográficos de carácter artístico, sino de otras muchas manifestaciones visuales en las que interviene la letra y en donde, en mayor o menor medida se impone la plasticidad a la comunicabilidad, el signifiante frente al significado.*  
*Podríamos definir el tipografismo, siguiendo con términos lingüísticos, como la semantografía de la letra, es decir, un campo en el que se puede analizar el significado de la función simbólica de la letra y de los indicios que distinguen unos tipografismos de otros.<sup>129</sup>*

### 7.4.4. ESBOÇOS

---

128 Seddon, T. and D. Jury (2007). O que é a Tipografia? Pp. 24

129 SESMA, Manuel (2004) – TipoGráfismo. Pp. 18

*“O desenho educa o olhar, ordena a sensibilidade, exponencia a imaginação criadora e estabelece a possibilidade de comunicação e entendimento, ao autor, das suas próprias ideias, ao observador o experimentar conceptualizado da própria acção de desenhar, bem como uma evidência imediata do que está desenhado.”*<sup>130</sup>

Este ponto tem como objectivo fundamental exteriorizar todos os conceitos, projectos e influências revistas, em função do desenvolvimento de novas formas visuais que possibilitam a família de caracteres que se propõem. Nesta fase, há uma objectividade de produção que no entanto deve ser controlada e até posta de lado, na medida em que é necessário desenvolver esboços sem qualquer tipo de condicionantes estabelecidas, que influenciem e dimensionem o período de experimentação. É bastante importante compreender que esta fase projectual se deve distanciar do objectivo final, focando-se numa perspectiva mais sensorial e intuitiva, tal como enuncia Bruno Munari:

*“Muitas vezes, uma ideia pre-concebida cria dificuldades ao operador. Suponhamos que pretende fazer uma certa forma que, pelo contrário, não se harmoniza com a modulação quadrada: fará grandes esforços para a levar a concordar e o resultado será duvidoso. Não se deve pensar numa ideia, num projecto, como se quisesse fazer o desenho de uma praça ou um quadro com motivo; há que explorar apenas as possibilidades do espaço modulado, conhecer que tipos de formas surgem da modulação quadrada e como se articulam. Não pensar antes quer dizer deixar de fora a razão e usar a intuição, começar a dispor as formas ao acaso, reagrupar, dividir, mudar, fazer outras junções, reagrupar, deslocar, rodar, girar a folha, trocar, até que a combinação das formas, que lentamente adquiriu consistência, possa sugerir a maneira de rematar a composição.”*<sup>131</sup>

Num período em que a computação gráfica é em muitos casos a ferramenta geradora do projecto, no caso da tipografia é essencial perceber a “gestualidade” e o manuseamento das letras em função da ferramenta de escrita mais antiga, a mão<sup>132</sup>. Com este princípio, começou-se a riscar e a desenvolver os primeiros esboços, tal como se pode observar pela imagem 7.4.4.A.

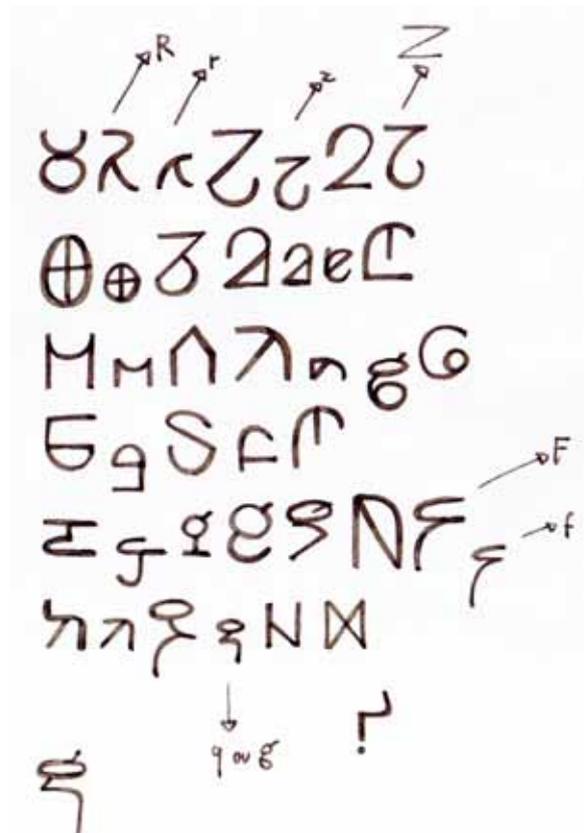
---

130 Rodrigues, A. L. M. M. (2003). O que é Desenho. Pp. 50

131 Munari, B. (2006). Design e Comunicação Visual. Lisboa, Edições 70. Pp. 48

132 Saliente-se que “mão” enquanto ferramenta de escrita pode ou não estar associada a qualquer material riscador, pois o simples passar de um dedo na areia possibilita o desenvolvimento de uma forma gráfica.

7.4.4.A – PRIMEIROS ESBOÇOS DA TIPOGRAFIA IVO



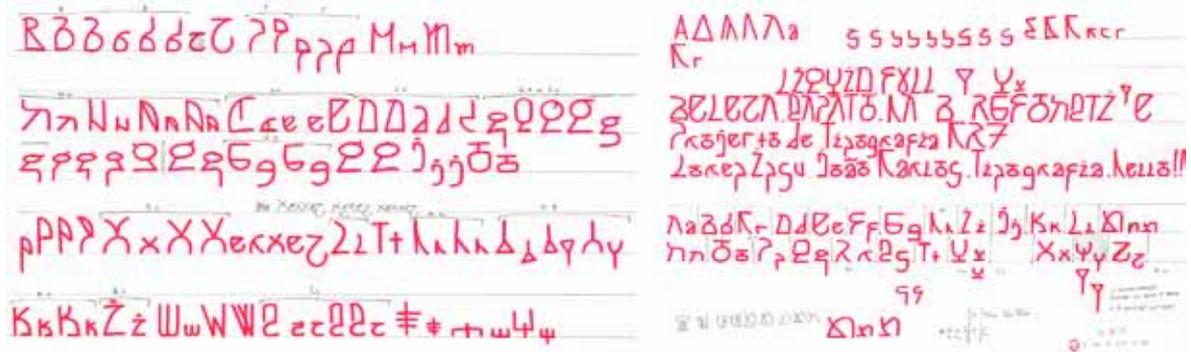
"É comum que, nas disciplinas artísticas, o autor procure familiarizar-se com o assunto de diversos tipos, mais tratados, mais detalhados, mais espontâneos, até encontrar aquilo que realmente quer fazer. É um processo de trabalho, que implica escolhas sucessivas, descobertas, invenções, destruições, tudo o que afinal está implícito na criatividade artística."<sup>133</sup>

7.4.4.B – ESBOÇOS PARA O TIPO DE LETRA



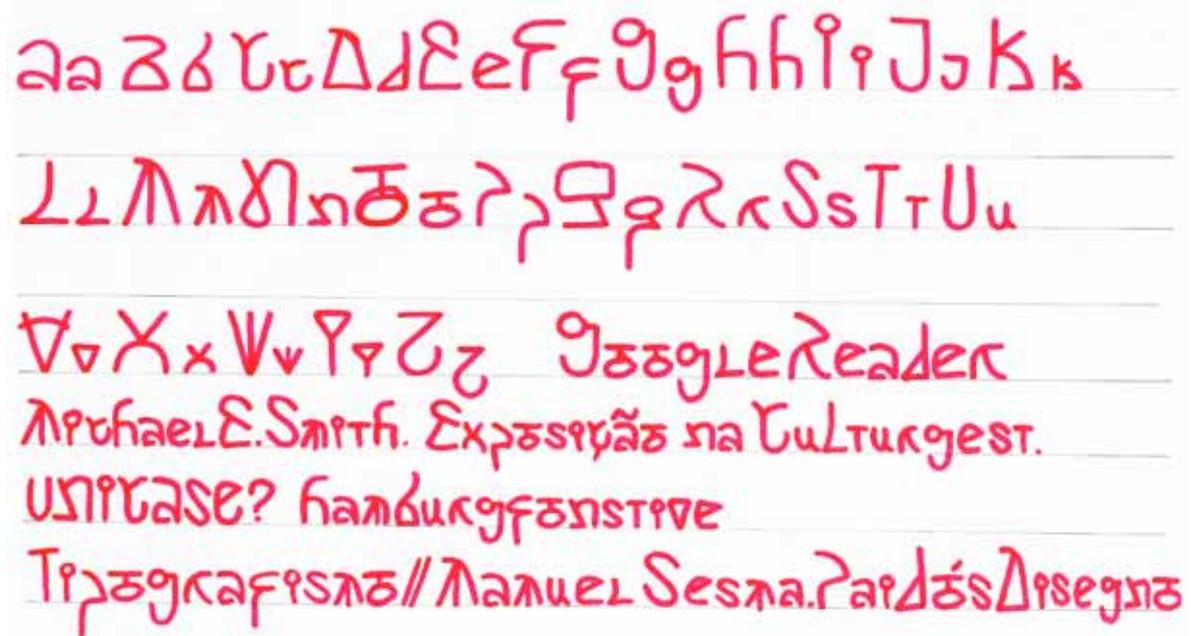
133 Rodrigues, A. L. M. M. (2003). O que é Desenho. Pp. 49

7.4.4.C – ESBOÇOS PARA O TIPO DE LETRA



Na figura 7.4.4.C já se identifica a procura da relação entre caracteres. Desenvolvem-se bastantes variações do mesmo carácter, com o intuito de compreender a resistência do “esqueleto” da letra. Este longo processo permitiu uma comparação mais eficiente entre as várias folhas de esboço, de maneira a fazer uma selecção que possibilite a constituição de um tipo de letra harmonioso.

7.4.4.D – ÚLTIMOS ESBOÇOS PARA O TIPO DE LETRA



A última folha de esboços, já apresenta uma maior coerência no que diz respeito aos caracteres desenhados. Tomou-se então como ponto de partida para o processo de digitalização os caracteres que ilustram a figura 7.4.4.D, apresentando cada letra através da sua caixa-alta e caixa-baixa, assim como algumas palavras que demonstram a relação estética e funcional gerada entre os vários caracteres.

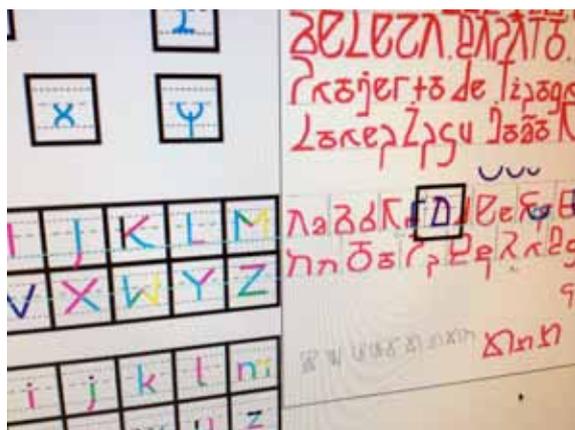
#### 7.4.5. EVOLUÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO

*“Assim como existem frases confusas compostas por palavras que se prestam a mais do que um significado, também existem comunicações visuais confusas compostas por imagens não bem definidas de modo objectivo. Este tipo de imagens deve, pois, ser estudado, tendo em conta os valores expressivos contidos em cada imagem e a relação entre uma imagem e as outras ou entre uma imagem e o fundo no qual se encontra, como já explicámos antes.”<sup>134</sup>*

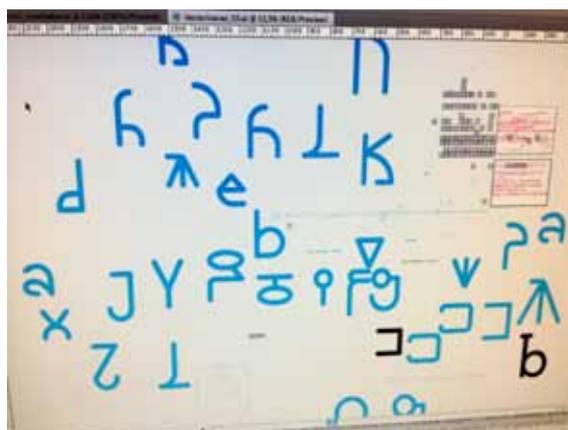
O processo criativo, deste projecto implicou uma base de conhecimento prévia bem consolidada, com o propósito específico de dar resposta a uma necessidade conceptual, que ao longo da pesquisa e dos estudos de caso se foi desvelando. A necessidade de uma consciencialização de algumas abordagens tipográficas experimentais foram essenciais para que o processo criativo se desenvolvesse com autonomia, visando um encadeamento de esboços que evidenciasse uma nova abordagem, com um distanciamento seguro dos estudos de caso analisados, de maneira a que este novo tipo de letra não seja simplesmente uma reinterpretação directa de um determinado estudo de caso, nem tão pouco uma mistura previsível dos vários.

O processo criativo é, com certeza, bastante influenciado pelas ferramentas utilizadas. Desta forma, pode-se afirmar que há diferentes influências exercidas na fase de esboços e na fase de desenho de letra vectorial. Ao passo que na primeira fase há uma maior liberdade de expressão, o segundo momento caracteriza-se por ser mais metódico e preciso, racionalizando e estruturando o desenho do tipo.

7.4.5.A – PROCESSO DE VECTORIZAÇÃO. UTILIZAÇÃO DO TIPO ESTILO PARA ISOLAR MÓDULOS.



7.4.5.B – PROCESSO DE VECTORIZAÇÃO. ÁGLOMERADO DE CARACTERES DESENVOLVIDOS.



Esta questão da racionalização e estruturação, com recurso a um *software* de desenho vectorial, ou desenho de uma fonte, permite que seja desenvolvido mais trabalho de um

<sup>134</sup> Munari, B. (2006). Design e Comunicação Visual. Pp. 82 e 83

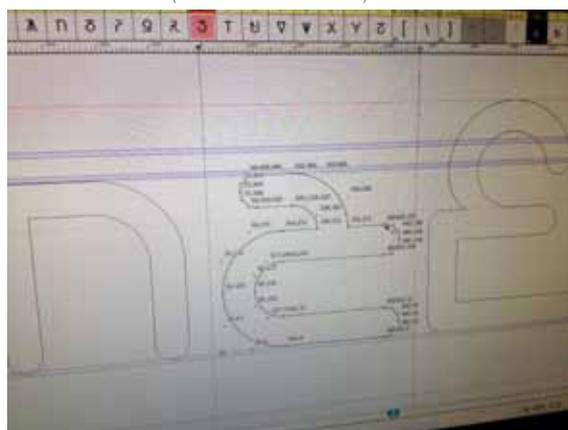
modo orientado. Nesta fase, a questão da modulação torna-se bastante influente, visto que é iniciado o processo de identificação de alguns módulos basilares para o desdobramento dos vários caracteres da fonte, de um modo bastante preciso e estruturado. Esta possibilidade de otimizar o tempo, permite que sejam exploradas mais formas, ampliando o número de opções para o desenho de um determinado caracter. No entanto, este processo de racionalização com recurso à computação gráfica, implica uma maior concentração por parte do typedesigner, sendo necessária a capacidade de fazer escolhas mais eficientes<sup>135</sup>; visto que há a possibilidade de conseguir desenvolver um número infindável de opções.

Este processo de desenho teve início no *adobe Illustrator*, sendo depois exportado para o *Fontlab*. Esta opção deve-se ao facto do autor na fase inicial, lidar melhor com o primeiro *software* do que o segundo<sup>136</sup>. No entanto é sempre necessário ter a maior atenção possível ao exportar os desenhos dos caracteres, de maneira a que não hajam discrepâncias na escala.

7.4.5.C – TIPO IVO EM DESENVOLVIMENTO (AMBIENTE FONTLAB)



7.4.5.D – DETALHE DA LETRA “A” DE CAIXA-BAIXA (AMBIENTE FONTLAB)



## 7.5. TESTE DA SOLUÇÃO

### 7.5.1. TESTES DE LEGIBILIDADE

Um tipo de letra, deve ser sempre avaliado no seu ponto de vista micro e macrotipográfico, de maneira a melhor compreender quais são as suas fraquezas e as suas maiores qualidades.

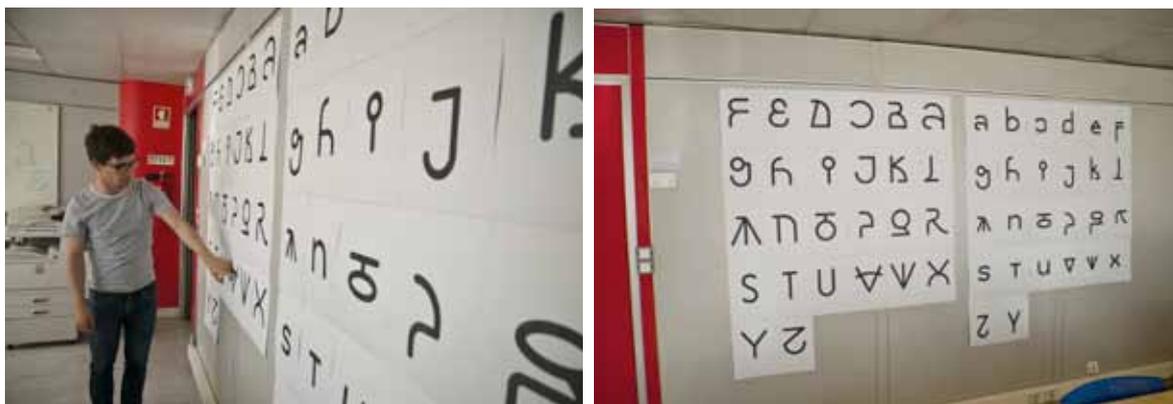
A impressão dos caracteres em grande formato é um processo importantíssimo para melhor avaliar a qualidade do desenho da letra de um ponto de vista microtipográfico. Ver os caracteres

135 Shaughnessy, A. (2005). How to be a Graphic Designer without Losing your Soul. Pp. 145

136 Este método não é recomendável, pois há sempre a necessidade de redesenhar determinados caracteres. Uma vez que estes estejam em ambiente Fontlab, deverão manter-se no mesmo ao longo do processo de ajustes dos caracteres, de maneira a não quebrar a produtividade, nem repetir exportações desnecessariamente.

de um modo isolado e em grande dimensão permite que se detectem anomalias com maior eficiência, do que somente no monitor. Os vários caracteres foram impressos com 15 centímetros de altura. A primeira fase, tal qual ilustra a figura 7.5.1.A, viabilizou uma série de correcções e reinterpretações dos caracteres. A maioria das letras sofreram uma revisão gráfica após este teste. Entre elas, encontram-se as letras A, E, K e V que sofreram alterações anatómicas bastante visíveis.

7.5.1.A – 1ª IMPRESSÃO DOS CARACTERES EM GRANDE FORMATO



Todas estas alterações e afinações são feitas em função da constituição de um alfabeto que seja o mais harmonioso possível e que viabilize boa legibilidade não só ao nível da microtipografia, mas também ao nível da macrotipografia. Para tal, é preciso controlar os pequenos detalhes do desenho da letra, para que a composição da palavra, da frase e do texto se apresente agradável à leitura, viabilizando coerência gráfica.

Na segunda impressão dos caracteres em grande formato, já há uma maior aproximação dos caracteres que compõem o produto final. Pode-se observar pelas imagens que os caracteres já começam a enquadrar-se uns com os outros, dimensionando a harmonia do alfabeto.

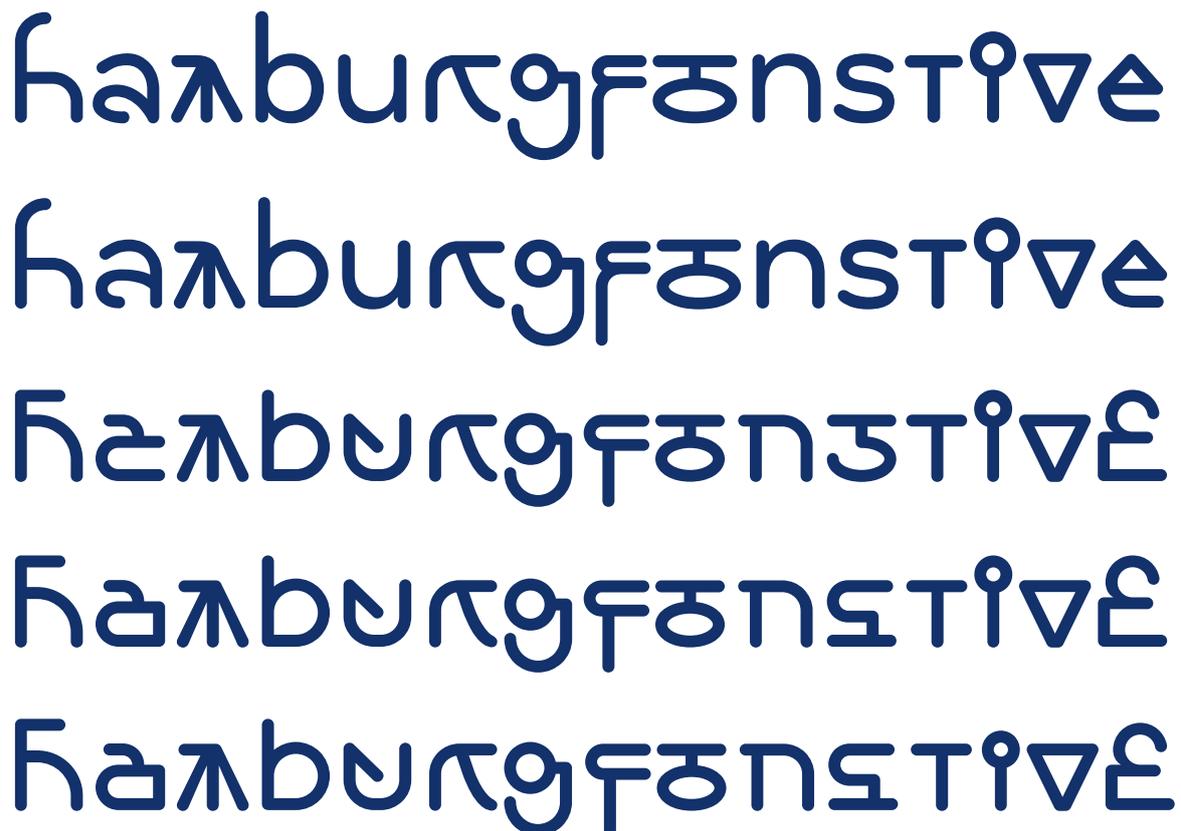
7.5.1.B – 2ª IMPRESSÃO DOS CARACTERES EM GRANDE FORMATO



Entre cada uma destas fases e ao longo de todo o processo, é necessária a composição de breves linhas de texto para avaliar a uniformidade da mancha textual, assim como a sua leitura nessa perspectiva macrotipográfica, que engloba o conjunto de caracteres que formam a palavra, a frase e o parágrafo, avaliando o modo como estes se relacionam a um nível estético e funcional. Numa perspectiva macrotipográfica há sempre a preocupação da clareza do desenho do tipo em dimensões pequenas, de maneira a que a boa legibilidade individual dos caracteres contribua para a boa legibilidade do texto.

Seguidamente, na figura 7.5.1.C pode-se observar 5 repetições da mesma palavra, em que estão patentes variações nos caracteres, sendo que a primeira palavra é a versão mais primitiva da fonte e a última a final. Esta evolução explicita a necessidade de melhorar alguns caracteres que não sem encontravam em harmonia com os restantes. Na figura 7.5.1.D, é possível constatar que há uma melhoria gráfica desde a primeira até à última repetição da mesma frase, que provém de ajustes no desenho dos caracteres que melhoram a qualidade do tipo de letra.

7.5.1.C – AJUSTES NO DESENHO DA LETRA PARA O MELHORAMENTO DA LEGIBILIDADE.  
REPETIÇÃO DA PALAVRA HAMBURGFONSTIVE EM 5 FASES DO TIPO DE LETRA IVO



Õs жткнагс нткт-ааекгвантс гнсгстел ел куагргл а тткдггãс дел делакткк аргггт асчс кандгдатс. Õбааа э т гуге кеúне лалс адептс ентке а глркенса.

Õс жткнагс нткт-ааекгвантс гнсгстел ел куагргл а тткдггãс дел делакткк аргггт асчс кандгдатс. Õбааа э т гуге кеúне лалс адептс ентке а глркенса.

Õс жткнагс нткт-ааекгвантс гнсгстел ел куагргл а тткдггãс дел делакткк аргггт асчс кандгдатс. Õбааа э т гуге кеúне лалс адептс ентке а глркенса.

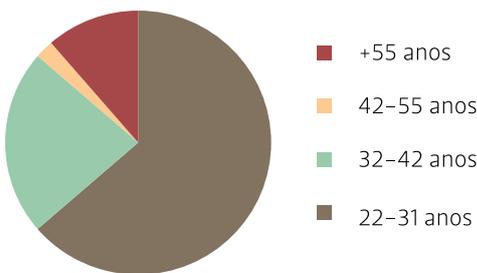
Õс жткнагс нткт-ааекгвантс гнсгстел ел куагргл а тткдггãс дел делакткк аргггт асчс кандгдатс. Õбааа э т гуге кеúне лалс адептс ентке а глркенса.

Õс жткнагс нткт-ааекгвантс гнсгстел ел куагргл а тткдггãс дел делакткк аргггт асчс кандгдатс. Õбааа э т гуге кеúне лалс адептс ентке а глркенса.

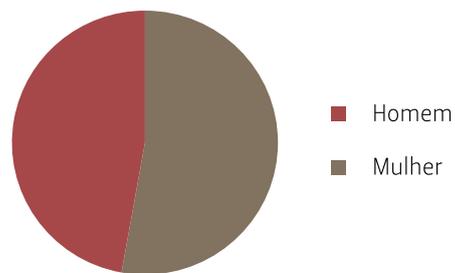
### 7.5.2. TESTES COM O PÚBLICO

Essencial para a validação de resultados e da funcionalidade do conceito aplicado a este tipo, desenvolveu-se um questionário anónimo (disponível no anexo 4), que pretende averiguar as reacções e interpretações que este tipo provoca nos inquiridos. Deste modo, com uma amostra de 53 pessoas, cuja maioria se enquadrava com o público-alvo definido, obtiveram-se resultados bastante interessantes para melhor compreender o desempenho do tipo *Ivo*.

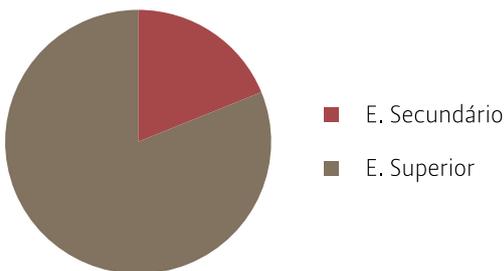
7.5.2.A – IDADE DOS INQUIRIDOS



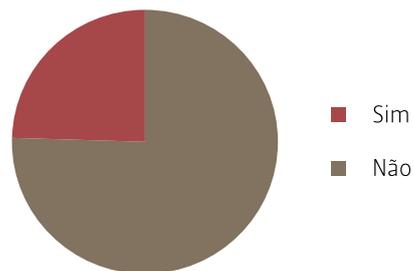
7.5.2.B – GÉNERO DOS INQUIRIDOS



7.5.2.C – NÍVEL DE EDUCAÇÃO DOS INQUIRIDOS

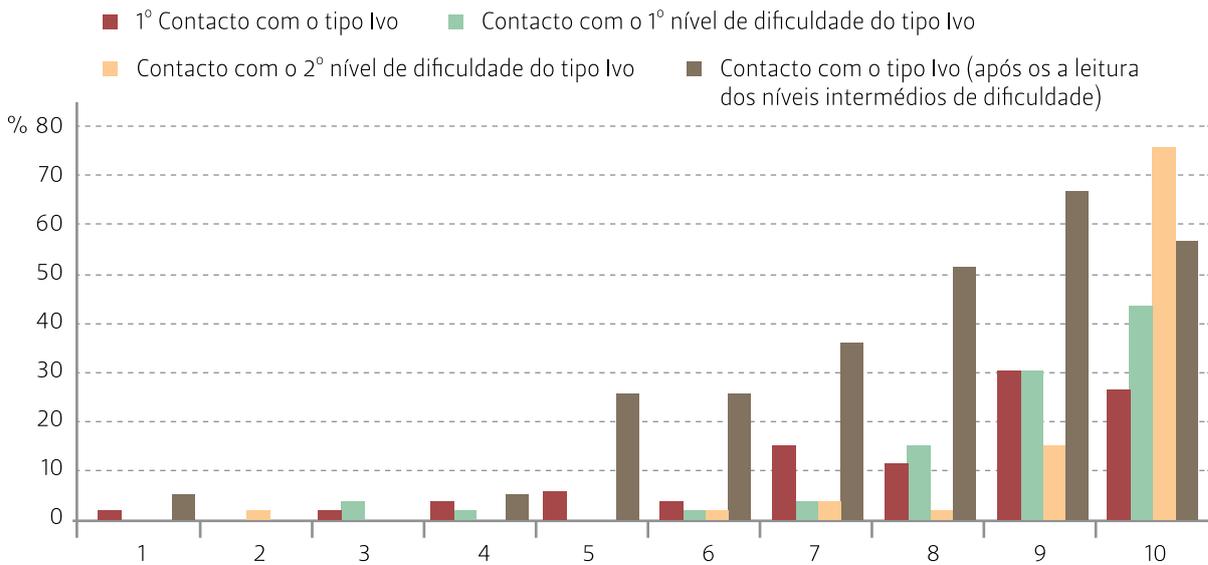


7.5.2.D – CONTACTO COM ALGUMA ÁREA CRIATIVA



Este teste valeu a resposta a algumas questões pertinentes para o enquadramento e compreensão do tipo. Constatou-se que numa grande maioria, os inquiridos são capazes de interpretar esta nova linguagem tipográfica não implicando qualquer tipo de fase de habituação aos novos caracteres. Constatou-se também que o processo de habituação, regrado por dois níveis de dificuldade compostos por caracteres do tipo de letra *Estilo* e *Ivo*, melhora o desempenho na segunda leitura de um texto redigido com o tipo de letra *Ivo*.

7.5.2.E – RELAÇÃO ENTRE OS 4 MOMENTOS TIPOGRÁFICOS E O DESEMPENHO NA LEITURA.



De um modo geral, as observações dos inquiridos realçam a qualidade estética do tipo, demonstrando principalmente a sua surpresa em conseguir ler este tipo. Os inquiridos fizeram algumas observações interessantes, que revelaram algumas condicionantes deste tipo. O caso mais recorrente, prende-se com o facto de que as palavras que começam pela letra *c*, implicaram maior dificuldade na leitura, pelo facto de serem o primeiro carácter presente na palavra. Isto levou a que, o inquirido reconhecesse este carácter como uma forma espelhada da letra *c* do alfabeto latino convencional, sendo que tal reconhecimento atrasa o processo de leitura. Constatou-se também que as palavras em que a letra *c* não se encontra no início da palavra acabam por não criar tanto conflito na leitura, sendo predominante o factor de leiturabilidade em detrimento da legibilidade.

## 7.6. SOLUÇÃO FINAL

O resultado tipográfico assenta numa fonte que se desmultiplica em três fontes. Estas três fontes correspondem aos três níveis de dificuldade do tipo Ivo, cujo comportamento se distingue essencialmente pela inserção gradual dos caracteres não convencionais que foram desenvolvidos e que dão corpo ao último nível de dificuldade da tipografia. Este método visa a contextualização do leitor em relação ao tipo de letra, de maneira a que seja mais fácil a sua interpretação e leitura.

*Saussure asserted that the meaning of signs does not reside in the signs themselves: there is no natural bond between the signifier (the sign's material aspect) and the signified (its referent). Instead, the meaning of a sign comes only from its relationship to other signs in a system. This principle is the basis of structuralism, which focuses on patterns or structures that generate meaning rather than on the "content" of a given code or custom.*<sup>137</sup>

Para tal, fez-se uma contabilização da repetição de determinados caracteres, no contexto da língua portuguesa, de maneira a entender quais são os caracteres cuja repetição é mais evidente. Este método serve para compreender quando é que determinados caracteres devem ser substituídos. O facto da repetição da letra *a* ser maior que o *r*, no contexto da língua portuguesa, faz com que o leitor seja confrontado com esta letra um maior número de vezes e neste pressuposto fez-se um levantamento do número de repetições de um mesmo caracter, ao longo de alguns textos redigidos em português.

### 7.6.A – CONTABILIZAÇÃO DO CARACTER “A”

**Na última semana, mais de cinco mil professores ficaram sem colocação. Houve quem falasse do maior despedimento colectivo da História. É uma consequência desse esforço de contenção?**

O Ministério da Educação e Ciência (MEC) tem mais de 50% do total de funcionários da administração central. É um Ministério gigantesco e tudo o que se faça nele significa números muito grandes. Agora, é verdade que houve muitos candidatos a professores que não ficaram colocados. Muitos deles já tinham dado aulas em momentos anteriores. Mas não se pode daí concluir que havia aquele número de professores...

O desenvolvimento dos níveis intermédios de dificuldade da tipografia *Ivo* é o resultado da associação de caracteres da *Estilo* e da *Ivo*. O critério para a inserção dos caracteres da tipografia *Ivo* na *Estilo* rege-se pelo número de repetições de determinados caracteres na língua portuguesa, tal como estão na tabela 7.6.B, representados pelo gráfico 7.6.C.

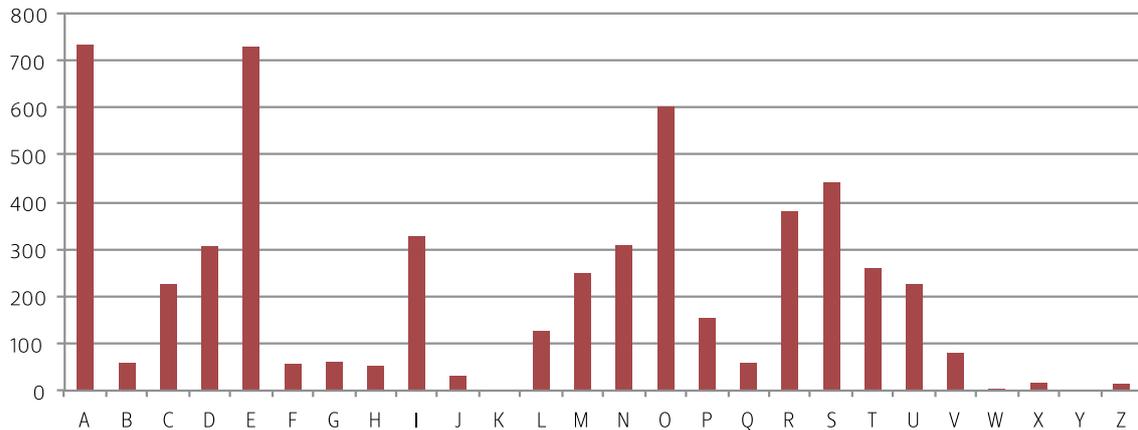
---

<sup>137</sup> Lupton, E. e Miller, A. (1999). Design Writing Research – Writing on Graphic Design. Pp.11

7.6.B – TABELA COM O N° DE REPETIÇÕES DE CADA CARACTER NUM TEXTO COM 1146 PALAVRAS.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	TOTAL
734	59	226	306	729	56	62	52	327	32	1	126	250	308	602	155	59	381	441	259	227	81	1	17	0	15	5506

7.6.C – GRÁFICO COM O N° DE REPETIÇÕES DE CADA CARACTER NUM TEXTO COM 1146 PALAVRAS.



Os resultados apresentados na tabela permitiram estabelecer uma ordem específica para a substituição dos caracteres convencionais, pelos novos caracteres, tal como se pode constatar através das figuras 7.6.D, 7.6.E e 7.6.F, destacando os caracteres inseridos em cada um dos 3 níveis de dificuldade do tipo *Ivo*: *Ivo Level1*, *Ivo Level2* e *Ivo Level 3*, respectivamente.

7.6.D – IVO\_LVL1 – A AZUL ASSINALAM-SE OS OS CARACTERES INSERIDOS NO PRIMEIRO NÍVEL

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

7.6.E – IVO\_LVL2 – A VERMELHO ASSINALAM-SE OS CARACTERES QUE INTEGRAM O SEGUNDO NÍVEL

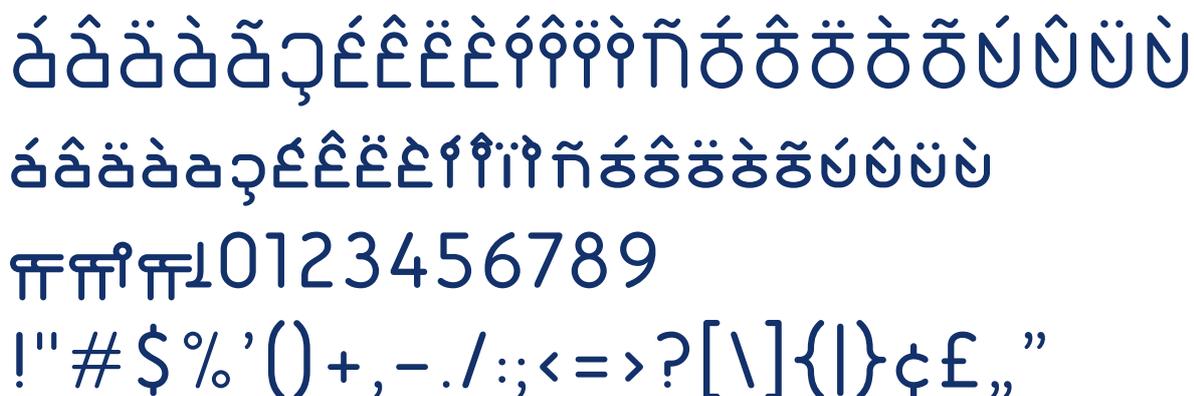
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z  
 a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

7.6.F – IVO\_LVL3 – A VERDE ASSINALAM-SE OS CARACTERES QUE INTEGRAM O ÚLTIMO NÍVEL

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

Como se pode observar na imagem 7.6.G, os caracteres acentuados são os que directa ou indirectamente<sup>138</sup> estão presentes na língua portuguesa. Quanto aos números e aos símbolos, o tipo *Ivo*, mantém os caracteres do tipo *Estilo*, dado que para este projecto optou-se por objectivar o desenho dos novos caracteres tipográficos.

7.6.G – CARACTERES ACENTUADOS, NÚMERO E SÍMBOLOS DO TIPO IVO.



O tipo *Ivo* conserva algumas características do tipo em que foi baseado, o *Estilo*. Deste modo, este é um tipo monolinear, cujas características modulares e geométricas são evidentes. Na figura 7.6.H confirma-se a relação formal entre os diferentes caracteres, demonstrando como é que se desenvolve a estrutura anatómica do tipo. Ao contrário do tipo *Estilo*, este novo tipo procurou uma maior aproximação formal entre os caracteres de caixa-alta e caixa-baixa. Não sendo esta abordagem uma tentativa de desenvolver uma fonte unicase, estas semelhanças morfológicas, pretendem facilitar o reconhecimento dos caracteres, sendo que os caracteres de caixa-alta nascem de uma adaptação dos caracteres de caixa-baixa<sup>139</sup>, sendo que ao mesmo tempo conservam algumas características dos caracteres convencionais, de maneira a que este tipo mantenha uma coerência formal distinta, não desprezando completamente a anatomia tipográfica dos caracteres do alfabeto latino.

7.6.H – CARACTERÍSTICAS DO TIPO DE LETRA IVO.



138 Como é o caso dos estrangeirismos.

139 E vice-versa, dado que durante o processo de afinamento do desenho das letras, procura-se um equilíbrio e melhoria do conjunto de caracteres e não de caracteres *per si*.

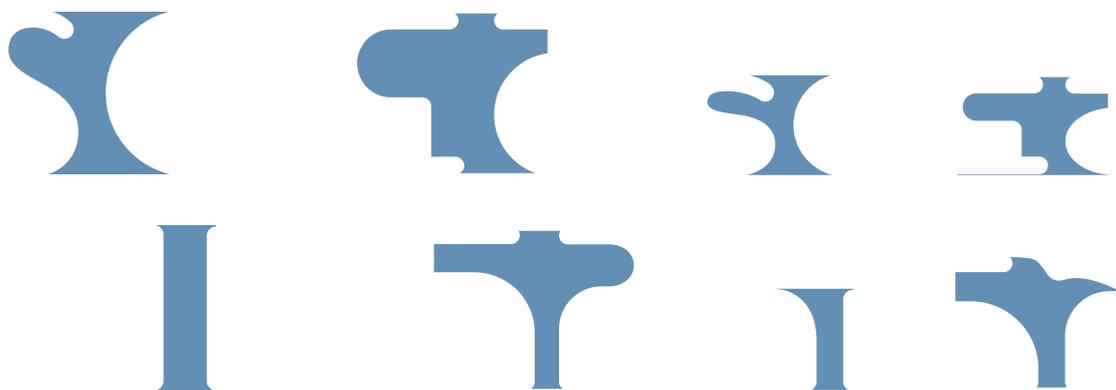
Ao nível da estruturação da tipografia, os caracteres obedecem ao *tracking* da sua fonte respectiva: *Estilo* ou *Ivo*. O tipo de letra *Ivo* assume a tabela de kerning da *Estilo* dado que o desenho da primeira, constrói um espaço negativo ligeiramente mais aberto. Deste modo, a compensação no tipo de letra incidu em ajustes no *sidebearing* de cada um dos caracteres, tal como se pode observar no emparelhamento dos caracteres presentes na figura 7.6.G. Só deste modo foi possível executar o tipo de letra, viabilizando características positivas para exercer a sua função com a melhor eficácia e coerência (visual) possível.

7.6.I – IDENTIFICAÇÃO DO ESPAÇO NEGATIVO ENTRE DOIS PARES DE LETRA CAIXA-ALTA E CAIXA-BAIXA) DOS TIPOS DE LETRA ESTILO E IVO



Quando se avalia uma mancha de texto, não se deve avaliar apenas a forma das letras, mas sim as formas que as letras produzem entre si. Estas formas comuns, são nomeadamente os espaços negativos da letra, que traduzem a mancha complementar entre as margens das letras. O termo texto, vem do latim *textus*, que significa tecido. Esta tradução permite uma analogia que explicita que um texto composto com qualidade, deve ser como um tecido: uniforme. E a maneira de prever uma uniformidade na mancha de texto é ter cuidado e rigor, no desenho da letra, emparelhando-a com outras, de maneira a conseguir visualizar e definir os espaços negativos, com a melhor uniformidade possível.

7.6.J – COMPARAÇÃO DO ESPAÇO NEGATIVO ENTRE DOIS PARES DE LETRA (CAIXA-ALTA E CAIXA-BAIXA) DOS TIPOS DE LETRA ESTILO E IVO



Embora o espaço negativo do tipo *Ivo* tenha maior detalhe que a *Estilo*, as formas que produz criam uma maior semelhança, tal como se pode observar na figura 7.6.H. Os resultados que estas características produzem são o desenvolvimento de uma leitura um pouco mais lenta, no entanto, esta leitura continua a ter a capacidade de ser agradável e fluída, pelo facto do arranjo de caracteres produzir formas negativas, que são possíveis de identificar como manchas de uma mesma família.

7.6.L – IDENTIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS NEGATIVOS NUMA PALAVRA ESCRITA COM O TIPO DE LETRA IVO LVL3



Na figura 7.6.l, pode-se observar que as formas negativas produzidas, têm uma dimensão equitativa, em função dos seus espaços negativos. À excepção da junção da letra *H* com a letra *a*, que tem uma área maior, pelo facto da primeira estar em caixa-alta.

Pode-se observar no texto presente no ponto 9 do anexo 4, uma mancha estranha, que em pouco se assemelha ao alfabeto latino (para além da sua estrutura, escrita da esquerda para a direita e de cima para baixo), que ao mesmo tempo, tem a capacidade de se manter coerente e apresentável, viabilizando o acto de leitura deste texto escrito com o tipo *Ivo*.

Esta última observação macrotipográfica, inserida num âmbito de questionário, foi uma excelente forma de melhor compreender as qualidades e os defeitos do tipo *Ivo*<sup>140</sup>, já que os inquiridos puderam apontar quais as palavras, que mais confusão lhes causaram, assim como o efeito que o tipo produzia na leitura daquele parágrafo.

## 7.7. IMPLEMENTAÇÃO

*“Conhecer a comunicação visual é como aprender uma língua, uma língua composta só por imagens, mas imagens que têm o mesmo significado para as pessoas de todas as nações e, por isso, de todas as línguas. A linguagem visual é uma linguagem talvez mais limitada do que a falada, porém, é mais directa.”<sup>141</sup>*

Apresentar um novo tipo de letra, é sempre uma tarefa de grande responsabilidade por

140 tal como está descrito no ponto 7.7. Teses com o público

141 Munari, B. (2006). Design e Comunicação Visual. Pp. 81

parte do designer, pois é a altura em que lhe é permitido fazer a diferença entre uma fonte que é difundida/vendida com sucesso, ou ficar na sombra das novidades tipográficas. A publicidade à sua fonte é portanto um elemento da maior importância para o seu sucesso e consequente implementação e difusão. Para tal, o designer deve ter a capacidade de apresentar devidamente as mais valias inerentes ao seu projecto tipográfico, conseguindo evidenciar as suas qualidades e características únicas, que fazem desta fonte uma ferramenta apelativa para o tipo de aplicação/projecto ao qual se propôs.

Sendo o *Ivo*, algo tão especial e cujas características de comunicação remontam a um nível de encriptação que requer uma maior dedicação e reflexão por parte do leitor, então os formatos de divulgação desta fonte serão desenvolvidos com o objectivo de cativar o grupo de indivíduos cujas funcionalidades tipográficas lhes possam ser mais úteis<sup>142</sup>.

O tipo de letra *Ivo* tem dois momentos de apresentação: uma serigrafia e um *Type specimen*. O primeiro momento pretende evidenciar as características estéticas da tipografia, salientando o seu comportamento enquanto imagem gráfica, evidenciando-a enquanto um *tipografismo*<sup>143</sup>. A necessidade de fazer uma impressão serigráfica, prende-se com o facto de que uma peça desta natureza, assume um tom mais artístico, do que funcional. O facto de ser uma tiragem limitada a 27 cópias<sup>144</sup>, faz desta composição um exemplo de uma exploração artística desenvolvida com o tipo *Ivo*. Nesta peça o tipo *Ivo* serve de contentor ao texto de Rui Simões<sup>145</sup>, *Confusear*. A escolha deste texto, deve-se ao facto do autor fazer uma fusão entre palavras, gerando palavras inexistentes, que ainda assim permitem a sua interpretação. Esta fusão, que segundo o autor foi inspirada em Mia Couto, permite um paralelismo ao conceito que levou ao desenvolvimento do tipo *Ivo*, um tipo que desconstrói a forma das letras, criando novas formulações gráficas para as mesmas.

*Confusear*

*Ele falousou mais uma vez entre estranhos. Sentia-se à vontade. Quanto mais pensava para dentro, mais falousava para os demais. E mesmo confuseando o cérebro, descobriu que na vida é preciso minuciar os dias, perguntar as horas, dissecar os segundos, enfiar as têmporas. Já recontente com essa descoberta, despediu-se dos outros e canetou noite dentro à procura de um redesamar profundo.*<sup>146</sup>

A estrutura tipográfica da serigrafia a duas cores<sup>147</sup>, pressupõe uma leitura em duas direcções. Esta estrutura é alusiva ao modo como a tipografia funciona enquanto texto ou composição gráfica (ou tipografismo).

---

142 Tal como foi definido no ponto 7.2. Público-Alvo.

143 Sesma, M. (2004). *TipoGrafismo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

144 Com papel de 250 gramas.

145 Copywriter na Santa Fé Associates.

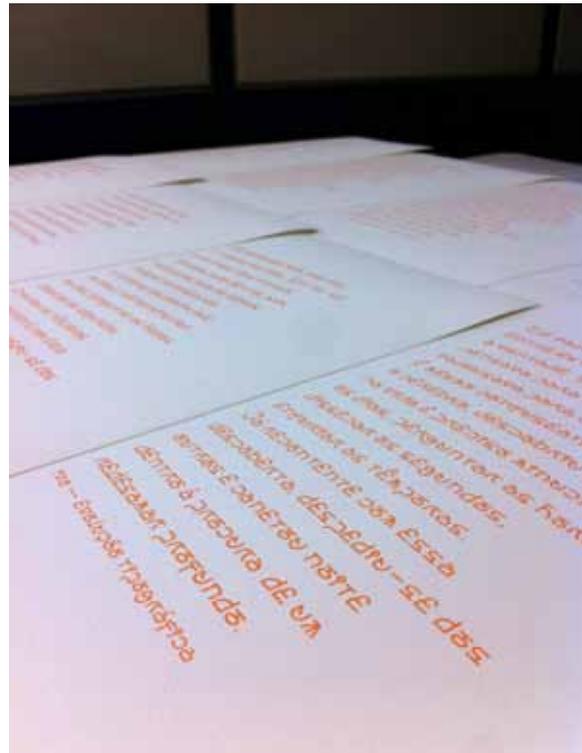
146 Simões, R. (2011). "Confusear." Consultado a 29 de Setembro, 2012, em: <http://penafrenetica.blogspot.pt/2011/07/confusear.html>

147 Pantone 1795EC e Pantone 136EC.

7.7.A – SERIGRAFIA EM DESENVOLVIMENTO. APLICAÇÃO DA PRIMEIRA COR



7.7.B – SERIGRAFIA EM DESENVOLVIMENTO. 1ª COR APLICADA



7.7.C – SERIGRAFIA IMPRESSA



7.7.D – SERIGRAFIA CONFUSEAR



7.7.E – CONJUNTO DE SERIGRAFIAS



7.7.F – DETALHE DA SERIGRAFIA



O segundo momento, o *typespecimen*, contempla uma abordagem à tipografia mais extensa, de maneira a que se possa compreender todas as características que a constituem. Este *typespecimen* com o 90x200 mm e 8 páginas, apresenta os três níveis de dificuldade da *Ivo*, em tamanhos diferentes, de maneira a transmitir com efeito as suas características e valências estéticas e funcionais.

7.7.G – PEÇAS IMPRESSAS, PRONTAS PARA O CORTE



O *typespecimen* é constituído por 4 páginas duplas, mais o plano de capa, com um autocolante com a indicação do tipo de letra *Estilo*, como a fonte de suporte. Quanto às suas especificações técnicas, o papel utilizado para a capa é uma cartolina texturada branca de 220g da marca *Sodica*. O miolo do *typespecimen* é constituído com papel *Inacopia elite colour supreme* de 110g. Para finalizar, optou-se pelo uso de etiquetas autoadesivas para comunicar o tipo de letra *Estilo*, como Fonte de Suporte para o desenvolvimento do tipo de letra *Ivo*.

#### 7.7.H – PROCESSO DE CORTE E MONTAGEM DO TYPESPECIMEN



Optou-se por estes dois tipos de papel, de maneira a conseguir uma pequena peça consistente, que se relacione com a serigrafia, de maneira a conseguir uma apresentação que permita uma ligação íntima entre a sua estética e a função.

#### 7.7.I – CONJUNTO DE TYPESPECIMENS E PORMENOR DO SELO NA CAPA



O *typespecimen* apresenta 4 planos interiores que permitem a sua correcta apresentação e consequente interpretação. Há um primeiro plano que apresenta a evolução dos caracteres distribuído pelos 3 níveis do tipo de letra. Num segundo momento há apresentação, através de páginas individuais, de cada um dos níveis de dificuldade, assentando a sua descrição em 3 composições textuais a 9, 10 e 11 pontos, terminando com a apresentação de todos os caracteres que constituem o nível respectivo.

7.7.J – PORMENOR DO PADRÃO TIPOGRÁFICO DA CAPA E CONJUNTO DE 5 TYPESPECIMENS FINALIZADOS



Num terceiro momento, incidindo no conteúdo das restantes páginas, apresentam-se palavras isoladas e dispostas em vários tamanhos, de maneira a demonstrar com maior eficiência os detalhes do tipo de letra, assim como a componente estética de cada um dos caracteres<sup>148</sup>.

7.7.L – CONJUNTO DE SERIGRAFIAS E TYPESPECIMENS

7.7.M – DETALHE DA SERIGRAFIA E CAPA DO TYPESPECIMEN



## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em qualquer projecto que englobe o desenvolvimento de um tipo de letra, a investigação e a constante avaliação dos resultados das diferentes fases projectuais é uma necessidade para que haja um culminar que reflecta os valores e as funções que encorpam a linguagem gráfica desenvolvida. A consolidação e respectiva apreensão da base teórica é avaliada no momento em que se começa a esboçar. Independentemente do seu cariz experimental. O contexto de experimentação deve ser uma influência activa no subconsciente, de modo a que o typedesigner

---

<sup>148</sup> As artes finais do typespecimen podem ser consultadas no anexo 5 – Ivo Typespecimen.

conheça e domine as regras e convenções que pretende quebrar, sem se focar completamente nas mesmas.

Como foi enunciado, o problema da escrita fonética prende-se com os idiomas, sotaques e processos de leitura, que não só criam entraves sociais através da escrita, mas também provocam o afastamento de uma possibilidade de uma comunicação visual universal. Possibilidade esta que é cada vez mais uma realidade e necessidade nos tempos que correm, devido aos fenómenos associados à Globalização.

Como tal, esta tipografia, é o resultado da análise, observação, teste e compreensão de várias tipografias experimentais que no seu contexto histórico e social fizeram todo o sentido em serem desenvolvidas, apesar das várias críticas que receberam.

O processo de exploração tipográfica associado a este projecto, foi bastante importante, na medida em que se procurou a justificação de algumas lacunas do alfabeto ocidental, que provocam problemas que condicionam a comunicação, como é o caso da dislexia. O que começou como uma proposta para uma tipografia “encriptada” seguindo o conceito de livro encriptado aplicado na *Hypnerotomachia Poliphili*, acabou por evoluir para uma crítica ao alfabeto latino que se encontra em vigor.

Com o tipo de letra *Ivo* pode-se constatar que o acto de leitura não se circunscreve simplesmente ao idioma, mas sim ao reconhecimento dos signos utilizados para comunicar, independentemente do grau de familiaridade que um indivíduo possa ter com uma determinada linguagem gráfica. O facto destes signos terem uma contextualização definida através do alfabeto latino, permite ao leitor o reconhecimento desta nova linguagem tipográfica, ao nível da sua macro-estrutura. No entanto, contemplou-se uma hipótese para um processo de habituação, por parte do leitor, ao novo tipo de letra, com o objectivo de facilitar a compreensão da mesma. Para tal o leitor foi confrontado com uma “mistura” dos dois tipos: o *Estilo* e o *Ivo*<sup>149</sup>. Com este processo, sugere-se uma contextualização da palavra num texto que permite ao leitor a interpretação das palavras que contém os caracteres não convencionais, de um modo intuitivo. Depois do leitor reconhecer alguns destes caracteres, associando o novo grafema ao fonema do alfabeto latino convencional que lhe é familiar, torna-se mais fácil a interpretação das palavras, visto que o processo de leitura se foi adaptando ao reconhecimento dos signos que compõem o tipo de letra *Ivo*.

Provar que é possível criar um tipo de letra harmonioso que pouco se relaciona com os tipos de letra mais convencionais do alfabeto latino, é um modo de partilhar com o leitor a importância de procurar soluções através de processos criativos, independentemente do seu contexto.

---

149 Sendo este o motivo para o tipo *Ivo* ser desenvolvida com base noutra fonte.

A escrita é uma abstracção de um modo natural de comunicação, a fala. Deste modo, a tipografia deve ser encarada, não só como contentor de informação, mas também como fonte de conhecimento. No caso do tipo de letra *Ivo*, salienta-se a aprendizagem autónoma de uma nova linguagem gráfica, que pode ser aplicada num contexto em que se aplique o alfabeto latino.

Quando questões tão complexas são discutidas, conclusões definitivas são muito difíceis de alcançar. No entanto, é sempre possível salientar algumas considerações que pressupõem pontos de reflexão que são do interesse para a área em análise. Deste modo e tendo em conta a natureza gráfica dos caracteres que compõem o alfabeto latino, foi possível levantar as seguintes questões ao longo do projecto: Será viável ponderar uma revisão gráfica ao alfabeto latino, tendo em conta as evoluções notórias que este sofreu ao longo de vários séculos desde a sua implementação? Até que ponto essa evolução resolveria dificuldades no processo de leitura tal como a dislexia? Será o tipo *Ivo* uma ferramenta a ser explorada para exercícios de memória e reconhecimento visual?

*Language is not static. Letters, language and indeed typography develop and change over time as the dominant power inherits, alters, adapts and imposes its will on existing forms. The modern Latin alphabet is a result of such ongoing transition having been developed and adapted over several millennia.*<sup>150</sup>

## 9. GLOSSÁRIO

**Bombing** — Graffiti de desenvolvimento bastante rápido, caracterizado pelo diminuto número de cores utilizadas.

**Bustrofédon** — Antigo sistema de escrita, característica da Antiguidade, cuja direcção da escrita alterna consoante as linhas.

**Códice** — Manuscrito gravado em madeira; característico da Idade Média.

**Dingbat** — Caracter ornamentado ou com um teor simbólico.

**Escriba** — Nome que define um individuo que domina a escrita a mando de um determinado regente; característico da Antiguidade, pré-imprensa ocidental.

**Eye-tracking** — Método para medir o ponto de foco de um olho, ou o seu movimento, em relação à cabeça.

---

<sup>150</sup> Ambrose, G. and P. Harris (2011). *The Fundamentals of Typography*. Pp. 10

Fonema — Na linguística refere-se à menor unidade sonora de uma língua que estabelece o contraste de significados para diferenciar palavras.

Glifo — No contexto da tipografia, é uma figura que dá uma determinada característica a um símbolo em particular. Um glifo é um elemento da escrita.

Globalização — É um processo de aprofundamento da integração económica, social, cultural e política, entre vários países do mundo. Ideograma — Símbolo gráfico utilizado para representar uma palavra ou conceito abstracto.

Grafemas — Refere-se à unidade fundamental de um sistema de escrita.

Kerning — Processo de ajuste do espaço de um par de caracteres com o intuito de criar um maior equilíbrio visual entre os caracteres.

Monolinear — Na tipografia, define um tipo que independentemente da direcção do traço, este mantém sempre o mesmo peso visual.

Movimentos Sacádicos — São os deslocamentos que os olhos realizam a cada segundo para a realização de uma tarefa onde seja necessária o controle ocular fino, tal como acontece no acto da leitura.

Opentype — O opentype é um formato de ficheiro de fontes digitais com plataforma aberta (cross-plataform), cujo sistema suporta até 65,536 caracteres. É portanto um ficheiro único que contém informações vitais de um tipo de letra, suportando diferentes idiomas.

Pictografia — Forma de escrita por meio de pictogramas.

Pictogramas — Símbolo que representa um objecto ou conceito.

Postscript — Linguagem de programação especializada para a visualização de informações gráficas, descrito através de curvas Bézier.

Sidebearing — Margem de segurança definida para um carácter.

Tag — Nome atribuído, pela gíria do graffiti, à assinatura do artista.

Tracking — Processo de ajuste uniforme entre várias letras, de maneira a conseguir um maior equilíbrio visual do texto.

Truetype – Tipo de fonte desenvolvido na década de 1980 pela Apple Computer, com uma excelente precisão na exportação de um desenho de um caracter para pixels.

Type Foundry – Empresa que produz e distribui tipos de letra.

Unicase – É um alfabeto, cujos caracteres não têm diferenciação na caixa, ou seja, não há distinção entre letras de caixa-alta e caixa-baixa, tal como acontece no hebreu e no árabe.

Wildstyle – Graffiti caracterizado por letras bastante complexas e difíceis de ler.

## 10. LISTA DE FIGURAS

### 3.1. EXPERIÊNCIA DO AUTOR

3.1.A – Tipo de letra Poliphili, desenvolvida pelo autor com base no tipo de letra Leitura (caixa-alta)	P. 23
3.1.B – Tipo de letra Poliphili, desenvolvida pelo autor com base no tipo de letra Leitura (caixa-baixa)	P. 24

### 3.2. A HISTÓRIA DA ESCRITA

3.2.A – Grutas de Lascaux, 15000–10000 a.C.	P. 24
3.2.B – Antiga Tabuleta Suméria, 3300 a.C.	P. 25
3.2.C – Detalhe Código Hamurabi, 1800 a.C.	P. 25
3.2.D – Pedra de Roseta, 196 a.C.	P. 26
3.2.E – Hieróglifos Egípcios inscritos em Papiro. Livro dos Mortos, 1250 a.C.	P. 26
3.2.F – Alfabeto Fenício	P. 27
3.2.G – Alfabeto Hebreu	P. 27
3.2.H – Inscrição Grega em Bustrofédon	P. 28
3.2.I – Inscrição pertencente à Coluna de Trajano, 113 a.C.	P. 29
3.2.J – Capitalis Quadrata – Pormenor de inscrição	P. 29
3.2.K – Shen Zhou (1427–1509). Dinastia Ming (1368–1644). Paisagem e poema.	P. 30
3.2.L – Wen Zheng-Ming (1470.1559). Caligrafia em Kai Shu.	P. 30
3.2.M – Conjunto de Matrizes	P. 31
3.2.N – Alfabeto Uncial	P. 32
3.2.O – Chi Ro; Livro Leabhar, 794–806	P. 33
3.2.P – Douce Apocalipse, 1270	P. 34

### 3.3. HISTÓRIA DA TIPOGRAFIA

3.3.A – Página da Bíblia de Gutenberg, 1454	P. 35
3.2.B – Detalhe da Bíblia de Gutenberg, 1454	P. 35
3.3.C – Tipo de Nicolas Jenson, Veneza 1475	P. 36
3.3.D–Specimen do impressor Georg Fuhrmann, utilizando a Romain Garamond, Nuremberga, 1616	P. 37
3.3.E – Typespecimen de William Caslon, 1728	P. 38
3.3.F – Detalhe do Typespecimen de William Caslon, 1728	P. 38
3.3.G – Pedra gravada com tipos de Baskerville	P. 39
3.3.H – livro de Medicina impresso por Baskerville, 1764	P. 39
3.3.I – Página do Manuale Tipografico de Bodoni	P. 40
3.3.J – Página do Manuale Tipografico de Bodoni	P. 40
3.3.L – Two-line great primer sans-serif de Vincent Figgins, 1832	P. 41
3.3.M – Woods e Sharwoods, letras ornamentadas, 1838-1842	P. 42
3.3.N – Folha de Rosto do livro Also Sprach Zarathustra de Henry Van Velde,1908	P. 43
3.3.O – Páginas de texto do livro Also Sprach Zarathustra de Henry Van Velde,1908	P. 43
3.3.P – Capa do livro Die Neue Typographie de Jan Tschichold com sobreposição de geometria que evidencia a presença do rectângulo de ouro	P. 44
3.3.Q – Typespecimen do tipo de letra Sabon de Jan Tschichold, 1967	P. 44
3.3.R – Tipo de letra Railway, Edward Johnston, 1916	P. 45
3.3.S – Tipo de letra Futura, Paul Renner, 1928	P. 45
3.3.T – Frames retirados do Filme Helvetica	P. 46
3.3.U – Capa da U&lc Vol.5 n°4, 1979. Lettering de Tony Dispigna	P. 48
3.3.V – Capa comemorativa dos 10 anos da revista The Face, 1990	P. 49
3.3.X – Poster para a Cranbrook Academy of Art, Katherine McCoy,	P. 50
3.3.Z – Dois números da Beach Culture, David Carson, 1990	P. 51

#### 3.4.1. COMO FUNCIONA A TIPOGRAFIA

3.4.1.A – Tipos de letra Frutiger (em cima), Avenir (ao centro) e Avant Garde (em baixo).	P. 54
3.4.1.B – Tipos de letra desfocados. Frutiger (em cima), Avenir (ao centro) e Avant Garde (em baixo).	P. 54
3.4.1.C – Tipos de letra arrastados. Frutiger (em cima), Avenir (ao centro) e Avant Garde (em baixo).	P. 55

3.4.1.D – Tipos de letra Pixelizados. Frutiger (em cima), Avenir (ao centro) e Avant Garde (em baixo).	P. 55
--	-------

### **3.4.2. MÉTODOS PARA A COMPREENSÃO DA LEITURA**

3.4.2.A – A palavra e a sua respectiva forma. Em cima dividida por letras, em baixo com a palavra completa.	P. 56
3.4.2.B – Margem de erro para palavras com forma semelhante e forma diferente da palavra-alvo.	P. 58
3.4.2.C – 1ª linha de texto escrita em Caixa Alternada, 2ª linha em caixa-baixa com iniciais em caixa alta	P. 58
3.4.2.D – Pontos de fixação no acto de leitura.	P. 59
3.4.2.E – Relação entre velocidade de leitura e o nº de caracteres disponíveis.	P. 60
3.4.2.F – Margem de erro para a forma da palavra e da forma da letra.	P. 62
3.4.2.G – Simulação de texto degradado.	P. 63
3.4.2.H – Activação da 4ª letra	P. 64
3.4.2.I – Activação das Palavras	P. 64

### **3.4.3. DISLEXIA**

3.4.3.A – Caracteres com semelhanças formais	P. 66
3.4.3.B – Composição das semelhanças formais	P. 66
3.4.3.C – Texto composto com a Tipografia Dyslexie	P. 67
3.4.3.D – Tipografia Read Regular em detalhe	P. 67
3.4.3.E – Texto composto com a Tipografia Read Regular	P. 67

## **4.1. ANATOMIA DO TIPO**

4.1.A – Indicação dos elementos de um tipo	P. 69
--	-------

## **4.2. CATEGORIAS E FAMILIAS TIPOGRÁFICAS**

4.2.A – Classificação tipográfica de McCormack	P. 74
4.2.B – Classificação Cronológica de Alexander Lawson	P. 74
4.2.C – Tipos de letra Romanos	P. 75
4.2.D – Tipos de letra Góticos	P. 76
4.2.E – Tipo de Letra Egípcio	P. 76
4.2.F – Tipos de letra Grotescos	P. 77
4.2.G – Tipos de letra Cursivos	P. 78
4.2.H – Tipos de letra de Fantasia	P. 79

#### **4.4. PROMOÇÃO DAS FONTES – DIFUSÃO DE UMA FONTE**

4.4.A – Typespecimen de William Caslon	P. 82
4.4.B – Typespecimen do tipo de letra Gill Sans	P. 82
4.4.C – Typespecimen de Fontes display	P. 82
4.4.D – Minisite <a href="http://www.theglobalfont.com">www.theglobalfont.com</a> – Typespecimen dinâmico	P. 83

#### **5.1.2. TIPOGRAFIA FF CAN YOU (DO YOU WANT TO) READ ME**

5.1.2.A – Clarendon Light (ciano) e Can You...? (magenta).	P. 85
5.1.2.B – Clarendon Light (ciano) e Can You...? (magenta).	P. 86
5.1.2.C – Sobreposição da Can You...? à Clarendon Light	P. 86
5.1.2.D – Resultado da subtração da Clarendon Light à Can You...?	P. 87

#### **5.1.3. TIPOGRAFIA LINEAR KONSTRUKT**

5.1.3.A – Tipografia Linear Konstrukt	P. 87
5.1.3.B – Composição tipográfica com a New Alphabet	P. 88

#### **5.1.4. TIPOGRAFIA INTEGEL**

5.1.4.A – Apresentação da Integel na Fuse3	P. 89
5.1.4.B – Kombinationsschrift de Josef Albers	P. 90

#### **5.2.2. TIPOGRAFIA FILOSOFIA**

5.2.2.A – Filosofia Type Specimen	P. 93
-----------------------------------	-------

#### **5.2.3. TIPOGRAFIA HYPNOPAEDIA**

5.2.3.A – Composições com a Hypnopaedia	P. 94
---	-------

#### **5.3.2. TIPOGRAFIA TRINITÉ**

5.3.2.A – Monophoto Bembo à esquerda e Bembo à direita	P. 97
5.3.2.B – Palavra composta com a Trinité, evidenciando 3 versões da letra “b”	P. 99
5.3.2.C – Alfabeto composto em Trinité	P. 99
5.3.2.D – 3 Variantes da Trinité	P. 99

#### **5.3.3. TIPOGRAFIA LEXICON**

5.3.3.A – Tipografia Lexicon	P. 100
5.3.3.B – Jornal composto com a Lexicon	P. 100
5.3.3.C – Relação entre duas fontes de Bram de Does. A azul a Lexicon, a amarelo a Trinité.	P. 101

## 5.4. CONCLUSÃO GERAL DOS CASOS

5.4.A – Brian Coe sugere a eliminação de elementos que não comprometem a legibilidade dos caracteres	P. 102
--	--------

## 7.4. ESCOLHA DA TIPOGRAFIA BASE

7.4.1.A – Tipografia Estilo	P. 107
-----------------------------	--------

### 7.4.2. PREPARANDO A FONTE

7.4.2.A – Caracteres de caixa-alta Cortados Cromaticamente (Tipografia Estilo)	P. 109
7.4.2.B – Caracteres de caixa-baixa Cortados Cromaticamente (Tipografia Estilo)	P. 109

### 7.4.4. ESBOÇOS

7.4.4.A – Primeiros Esboços para o tipo de letra	P. 112
7.4.4.B – Esboços para o tipo de letra	P. 112
7.4.4.C – Esboços para o tipo de letra	P. 113
7.4.4.D – Últimos esboços para o tipo de letra	P. 113

### 7.4.5. EVOLUÇÃO DO PROCESSO CRIATIVO

7.4.5.A – Processo de vectorização. utilização do tipo estilo para isolar módulos.	P. 114
7.4.5.B – Processo de vectorização. Aglomerado de caracteres desenvolvidos.	P. 114
7.4.5.C – Tipo Ivo em desenvolvimento (ambiente <i>fontlab</i> )	P. 115
7.4.5.D – Detalhe da letra “a” de caixa-baixa (ambiente <i>fontlab</i> )	P. 115

### 7.5.1. TESTES DE LEGIBILIDADE

7.5.1.A – 1ª impressão dos caracteres em grande formato	P. 116
7.5.1.B – 2ª impressão dos caracteres em grande formato	P. 116
7.5.1.C – Ajustes no desenho da letra para o melhoramento da legibilidade. Repetição da palavra Hamburgfonstive em 5 fases do tipo de letra Ivo	P. 117
7.5.1.D – Ajustes no desenho da letra para o melhoramento da legibilidade. Repetição de uma frase em 5 fases do tipo de letra Ivo	P. 118

### 7.5.2. TESTES COM O PÚBLICO

7.5.2.A – Idade dos inquiridos	P. 118
7.5.2.B – Género dos inquiridos	P. 118
7.5.2.C – Nível de educação dos inquiridos	P. 118
7.5.2.D – Contacto com alguma área criativa	P. 118

7.5.2.E – Relação entre os 4 momentos tipográficos e o desempenho na leitura.	P. 119
---	--------

## **7.6. SOLUÇÃO FINAL**

7.6.A – Contabilização do carácter “a”	P. 120
7.6.B – Tabela com o nº de repetições de cada carácter num texto com 1146 palavras.	P. 121
7.6.C – Gráfico com o nº de repetições de cada carácter num texto com 1146 palavras.	P. 121
7.6.D – Ivo_Lvl1 – A azul assinalam-se os os caracteres inseridos no primeiro nível	P. 121
7.6.E – Ivo_Lvl2 – A vermelho assinalam-se os caracteres que integram o segundo nível	P. 121
7.6.F – Ivo_Lvl3 – A verde assinalam-se os caracteres que integram o último nível	P. 121
7.6.G – Caracteres acentuados, número e símbolos do tipo Ivo.	P. 122
7.6.H – Características do tipo de letra Ivo.	P. 122
7.6.I – Identificação do espaço negativo entre dois pares de letra (caixa-alta e caixa-baixa) dos tipos de letra Estilo e Ivo	P. 123
7.6.J – Comparação do espaço negativo entre dois pares de letra (caixa-alta e caixa-baixa) dos tipos de letra Estilo e Ivo	P. 123
7.6.L – Identificação dos espaços negativos numa palavra escrita com o tipo de letra Ivo Lvl3	P. 124

## **7.7. IMPLEMENTAÇÃO**

7.7.A – Serigrafia em desenvolvimento. Aplicação da primeira cor	P. 126
7.7.B – Serigrafia em desenvolvimento. 1ª cor aplicada	P. 126
7.7.C – Serigrafia impressa	P. 126
7.7.D – Serigrafia Confusear	P. 126
7.7.E – Conjunto de serigrafias	P. 127
7.7.F – Detalhe da serigrafia	P. 127
7.7.G – Peças impressas, prontas para o corte	P. 127
7.7.H – Processo de corte e montagem do typespecimen	P. 128
7.7.I – Conjunto de Typespecimens e pormenor do selo na capa	P. 128
7.7.J – Pormenor do padrão tipográfico da capa e conjunto de 5 typespecimens finalizados	P. 129
7.7.L – Conjunto de serigrafias e typespecimens	P. 129
7.7.M – Detalhe da serigrafia e capa do typespecimen	P. 129

## 11. BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

- AMBROSE, G. e HARRIS, P. (2011). *The Fundamentals of Typography*. Laussane, AVA Publishing.
- ARDEN, P. (2003). *It's not how good you are, it's how good you want to be*. London, Phaidon Press Limited.
- BAINES, P. e HASLAM, A. (2002). *Type & Typography*. London, Laurence King.
- BICKER, J. M. e FERRAND, M. (2000). *A Forma das Letras. Um Manual de Anatomia Tipográfica*. Lisboa, Almedina.
- BRIDGER, R. S. (1995). *Introduction to Ergonomics*. Singapore, McGraw-Hill International Editions.
- BRINGHURST, R. (2005). *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo, Cosac Naify.
- BRODY, N. e WOZENCROFT, J. (2012). *Fuse 1—20*. Koln, Taschen.
- CABARGA, L. (2004). *Learn Fontlab Fast: A Simplified Guide to Creating Fonts with Fontlab, TypeTool, ScanFont and AsiaFont Studio*. Los Angeles, Iconoclassics Publishing Co.
- CARTER, R., DAY B., MEGGS, P. (1993). *Typographic Design: Form and Communication*. Southern Gate: John Wiley & Sons.
- CROW, D. (2006). *Left to Right / the cultural shift em: words to pictures*. Lausanne, AVA Publishing SA.
- GILL, E. (1931). *Ensaio sobre Tipografia*. Coimbra, Almedina.
- HEITLINGER, P. (2010). *Alfabetos, Caligrafia e Tipografia*. Lisboa, Dinalivro.
- HELLER, S. e MEGGS, P. B. (2001). *Texts on type, Critical Writings on Typography*. New York, Allworth Press.
- HIGHSMITH, C. (2012). *Inside Paragraphs: typographic fundamentals*. Boston, The Font Bureau, Inc.
- HOCHULI, J. (2008). *Detail in Typography*. London, Hyphen Press.
- ISAACSON, W. (2011). *Steve Jobs*. Carnaxide, Editora Objectiva.
- KAHN, P. e LENK, K. (1995). *Screen Typography, Applying lessons of print to computer displays*. Providence, Seybold Publications.
- KINROSS, R. (2004). *Modern Typography, an essay in critical history*. London, Hyphen Press.
- LUPTON, E. e MILLER, A. (1999). *Design Writing Research – Writing on Graphic Design*. London, Phaidon Press Limited.
- MEGGS, P. B. (2009). *História do design gráfico*. São Paulo, Cosac Naify.
- MUNARI, B. (2006). *Design e Comunicação Visual*. Lisboa, Edições 70.
- NOORDZIJ, G. (2005). *The Stroke, theory of writing*. London, Hyphen Press.
- PESSOA, F. (1997). *A Língua Portuguesa*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- POCINHO, M. M. F. D. D. “Prevenção da iliteracia: processos cognitivos implicados na lectura.”. Consultado a 3 de Dezembro, 2011.
- REIS, J. d. (2012). *Três Movimentos da Letra: O desenho da escrita em Portugal. Primeira parte – Citação e Normalização Caligráfica*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

RODRIGUES, A. L. M. M. (2003). O que é Desenho. Lisboa, Quimerda Editores, Lda.

SEDDON, T. e JURY, D. (2007). O que é a Tipografia? Barcelona, Gustavo Gilli.

SESMA, Miguel (2004). TipoGrafismo. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

SHAUGHNESSY, A. (2012). Herb Lubalin: American Graphic Designer 1918–81. London, Unit Editions.

SHAUGHNESSY, A. (2005). How to be a Graphic Designer without Losing your Soul. London, Laurence King Publishing Ltd.

## **FILMES**

KOREVAAR, C. (2003). Systematisch slordig.

HUSTWIT, G. (2007). Helvetica

## **REVISTAS**

BILAK, P. (2012). “Julien — The Making of.” ID PURE 28: 96.

CHANAUD, M. (2008). étapes: diseño y cultura visual. n°8. Barcelona, Pyramid ntcv.

STOCKS, E. J. (2012). 8 Faces. n°5. London, Elliot Jay Stocks Design Ltd.

## **TESES**

BAJANCA, António J. M. (2008) Tipografia em Portugal: Projecto Gráfico para Livro sobre a Tipografia em Portugal. Tese maestr. Design e Cultura Visual (Design de Produção Visual), Esc. Sup. de Marketing e Publicidade, Inst. de Artes Visuais, Design e Marketing,

## **12. NETGRAFIA**

“Alphabet 26 — A new Alphabet Concept.” Consultado a 12 de Junho, 2012, em: <http://www.pbtweb.com/alpha26/index.html>.

“Família.” Consultado a 20 de Abril, 2012, em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fam%C3%ADlia>.

“Frutiger.” Consultado a 27 de Maio, 2012, em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Frutiger>.

“Comic Sans.” Consultado a 30 de Maio, 2012, em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Comic\\_Sans](http://pt.wikipedia.org/wiki/Comic_Sans).

“David Carson.” Consultado a 26 de Setembro de 2012, em [http://pt.wikipedia.org/wiki/David\\_Carson](http://pt.wikipedia.org/wiki/David_Carson).

“Family Classifications of Type.” Consultado a 05 de Junho, 2012, em: [http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/type\\_basics/type\\_families.htm#top](http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/type_basics/type_families.htm#top).

“FontCreator 6.5.”. Consultado a 23 de Setembro, 2012, em: <http://www.high-logic.com/font-editor/fontcreator.html>.

(2002). “Zuzana Licko interviewed by Rhonda Rubinstein to Eye magazine (UK).” Consultado a 11 de Junho, 2012, em: <http://www.emigre.com/Licko1.php>.

Adobe. “A glossary of typographic terms.” Consultado a 06 de Setembro, 2012, em: <http://www.adobe.com/type/topics/glossary.html>.

- ASARAVALA, A. (2003). "New Typeface to Help Dyslexics." Consultado a 9 de Maio, 2012, em: <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2003/10/60834>.
- BACELAR, J. (2001). "Poesia Visual." 17 de Outubro de 2011, em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>.
- BACELAR, J. (A Letra: Comunicação e expressão). "A letra\_ Comunicação e expressão." Consultado a 12 de Outubro, 2011, em: [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110826-bacelar\\_jorge\\_letra.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110826-bacelar_jorge_letra.pdf).
- BBC\_News (5 de Setembro de 2001). "Educashunal lunacie or wizdom?". Consultado a 5 de Maio, 2012, em: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/1523708.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1523708.stm).
- CARTER, S. "The Spectatorpers: The Press of Bram de Does." Consultado a 4 de Abril, 2012, em: [http://www.fpba.com/parenthesis/select-articles/p14\\_the\\_spectatorpers\\_the\\_press\\_of\\_bram\\_de\\_does.html#](http://www.fpba.com/parenthesis/select-articles/p14_the_spectatorpers_the_press_of_bram_de_does.html#).
- CASIMIRO, N. (2008). "Como definir um público-alvo." Consultado a 09 de Setembro, 2012, em: <http://gestor.pt/como-definir-um-publico-alvo/>.
- COLE, S. (2008). "Taking Your Fonts to Market: Foundry, Reseller, or Go Solo?". Consultado a 3 de Julho, 2012, em: <http://typographica.org/on-typography/taking-your-fonts-to-market-foundry-reseller-or-go-solo/>.
- CREWDSON, A. (2002). "Seria's motives — How Martin Majoor developed his 'literary typeface'." Consultado a 5 de Abril, 2012, em: [http://www.martinmajoor.com/3.2-seria\\_article\\_crewdson.html](http://www.martinmajoor.com/3.2-seria_article_crewdson.html).
- DSTYPE (2012). "Global." Consultado a 25 de Setembro, 2012, em: <http://www.theglobalfont.com/>.
- FELICIANO, M. (2008). "The Digital Essence." Consultado a 22 de Abril, 2012, em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-digital-essence>.
- FERRISS, T. "Scientific Speed Reading: How to read 300% Faster in 20 Minutes.". Consultado a 7 de Dezembro, 2011, em: <http://www.fourhourworkweek.com/blog/2009/07/30/speed-reading-and-accelerated-learning/>.
- FIOR, R. e Hollis, R. (1999). "Revolutionary Language." Consultado a 16 de Maio, 2012, em: <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=19&fid=96>.
- HEITLINGER, P. (2006). "Fotocomposição (1950...)." Consultado a 5 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/tecnologias/fotocomposicao.html>.
- HEITLINGER, P. (2007). "Francesco Griffo (1450-1518)." Consultado a 12 de Maio, 2012, em: <http://tipografos.net/historia/griffo.html>.
- HEITLINGER, P. (2009). "Josef Müller-Brockmann (1914 — 1996)." Consultado a 4 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/designers/mueller-brockmann.html>.
- HEITLINGER, P. (2010). "Nicolas Jenson (1420-1480)." Consultado a 5 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/historia/jenson.htm>.
- HEITLINGER, P. (2010). "Francesco Griffo (1450-1518)." Consultado a 5 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/historia/griffo.html>.

- tipografos.net/historia/griffo.html.
- HEITLINGER, P. (2012). “Josef Albers (1888 – 1976).” Consultado a 9 de Abril, 2012, em: <http://tipografos.net/bauhaus/albers.html>.
- International Typeface Corporation. Consultado a 13 de Maio de 2012, em [http://en.wikipedia.org/wiki/International\\_Typeface\\_Corporation](http://en.wikipedia.org/wiki/International_Typeface_Corporation).
- JUBERT, R. (2012). “Investigating the History of Experimental Typography. .” Consultado a 12 de Março, 2012, em: <http://www.youtube.com/watch?v=Qz2HybWNx04>.
- JULIEN, A. (2007). “So you want to create a font. Part 1.” Consultado a Fevereiro, 2012, em: <http://ilovetypography.com/2007/10/22/so-you-want-to-create-a-font-part-1/>.
- LARSON, K. (2004). “The Science of Word Recognition – or how I learned to stop worrying and love the bouma.” Consultado a 27 de Novembro, 2011, em: <http://www.microsoft.com/typography/ctfonts/wordrecognition.aspx>.
- LEFAIVRE, L. “Leon Battista Alberti’s Hypnerotomachia Poliphili.” Consultado a 10 de Outubro, 2012, em: <http://mitpress.mit.edu/books/leon-battista-albertis-hypnerotomachia-poliphili>.
- LICKO, Z. (1996). “Filosofia.” Consultado a 11 de Junho, 2012, em: <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=97>.
- LICKO, Z. (1997). “Hynopaedia.” Consultado a 13 de Junho, 2012, em: <http://www.emigre.com/EFfeature.php?di=98>.
- LINOTYPE. “Font Designer – Paul Renner.” Consultado a 12 de Maio, 2012, em: <http://www.linotype.com/762/paulrenner.html>.
- MIT (2003). “Futura.” Consultado a 12 de Maio, 2012, em: [http://plw.media.mit.edu/courses/mas962/people/fields/proj4/3\\_faceHistory/futura.pdf](http://plw.media.mit.edu/courses/mas962/people/fields/proj4/3_faceHistory/futura.pdf).
- NALEWICKI, J. (2011). “Bold Stroke: New Font Helps Dyslexics Read [Slide Show].” Consultado a 9 de Maio, 2012, em: <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=new-font-helps-dyslexics-read>.
- ROTHMAN, J. (Julho de 2011). “A Typeface for Dyslexics. The Boston Globe.” Consultado a 9 de Maio, 2012, em: [http://www.boston.com/bostonglobe/ideas/brainiac/2011/07/a\\_typeface\\_for.html](http://www.boston.com/bostonglobe/ideas/brainiac/2011/07/a_typeface_for.html).
- SEWARD, L. (2007). “Hidden method of reading revealed.” Consultado a 5 de Dezembro, 2011, em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6983176.stm>.
- SIMÕES, R. (2011). “Confusear.” Consultado a 29 de Setembro, 2012, em: <http://penafrenetica.blogspot.pt/2011/07/confusear.html>
- SMITH, B. (1999). “Understanding the Reading Process.” Consultado a 25 de Abril, 2012, em: <http://academic.cuesta.edu/acasupp/as/302.HTM>.
- SOBRAL, J. M. B. (2008). “A leitura como actividade promotora de competências em estudantes de psicologia.” Consultado a 5 de Dezembro, 2011, em: <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0114.pdf>.
- STRIZVER, I. (2009). “Exploring Type-creation Software.” Consultado a 26 de Junho, 2012, em: <http://>

[dynamicgraphics.com/dgm/Article/28938/index.html](http://dynamicgraphics.com/dgm/Article/28938/index.html).

“The Foundry – History”. Consultado a 4 de Abril, 2012, from <http://www.teff.nl/foundry/index.html>.

WOLF, G. (1995). “Steve Jobs: The Next Insanely Great Thing.” Consultado a 3 de Julho, 2012, em: [http://www.wired.com/wired/archive/4.02/jobs\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/4.02/jobs_pr.html).

## **13. ANEXOS**

## ANEXO 1 — EXPERIÊNCIA PESSOAL

TIPO DE LETRA INSPIRADO NUMA PUBLICIDADE PRESENTE NUMA REVISTA FLAMA (ANOS 1970).

**!#\*+,-./:;<=>?ABCDEFGHIJKLMNORSTU  
VWXYZ[\]^\_`{|}~"±- \_ÀÁÂÃÄÇÈÉÊËÌÍÎÏÐÓÔÛ  
ÜÝÀÁÂÃÄÈÉÊËÌÍÎÏÐÓÔÛ ÜÝÿÿ- --"”†‡•...**

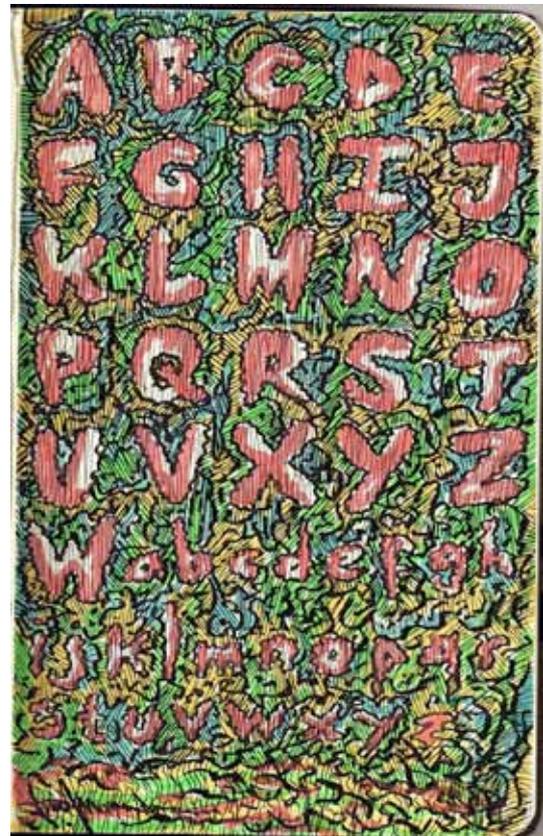
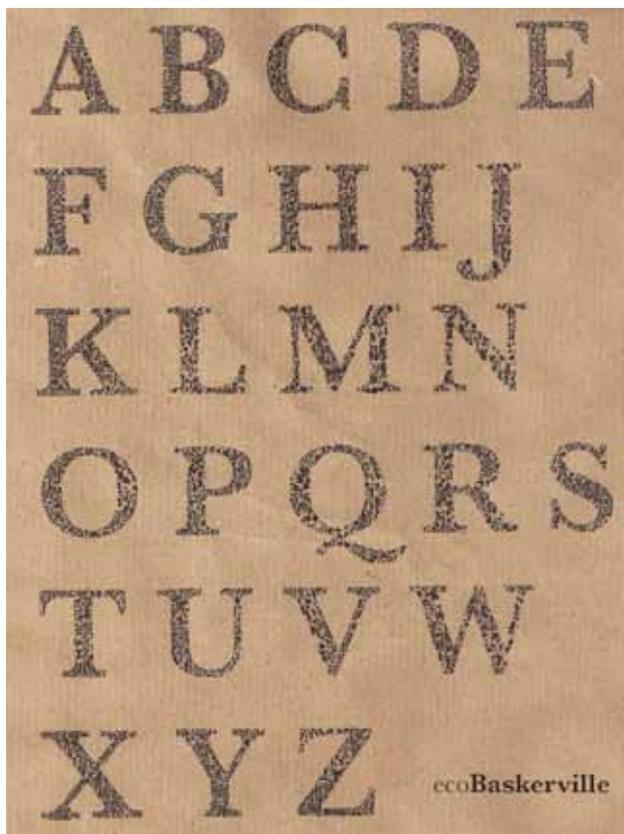
TIPOGRAFIA WF SLIMMIE — FONTE DESENVOLVIDA EM ILLUSTRATOR E FONTLAB.

!"#\$% &'()\*+,-./0123456789:;<=>?@  
ABCDEFGHIJKLMNORSTUVWXYZ[\]^`  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz{|}ıçŁα¥!\$¨©ª«®¯±  
²³¶¹º»¼½¾¿ÀÁÂÃÄÅÇÈÉÊËÌÍÎÏÑÒÓÔÕÖ×ÙÚÛ  
Üàáâãäåçèéêëìíîïñòóôõ÷ùúûü~--'””„†‡•.../€™-

TIPOGRAFIA ONE NIGHT — INFLUENCIADO PELO DOCUMENTÁRIO *PRESSPAUSEPLAY*. FORAM DESENVOLVIDOS OS 26 CARACTERES NUM ESPAÇO DE 4 HORAS, COM O INTUITO DE MOSTRAR AS POSSIBILIDADES QUE A COMPUTAÇÃO GRÁFICA

**ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ**

TIPOS DE LETRA DESENVOLVIDOS PARA O BLOG ALPHABEAST, COM O INTUITO DE DESENVOLVER UM TIPO DE LETRA POR SEMANA, EXPLORANDO VÁRIAS MÉTODOS E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO TIPOGRÁFICOS.



A B C D E  
 F G H I J K  
 L M N O P  
 Q R S T U  
 V W X Y Z

BROKEN META

A B C D E F  
 G H I J K L  
 M N O P Q  
 R S T U V  
 W X Y Z

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

A B C D E F G  
 H I J K L M N  
 O P Q R S T U  
 V W X Y Z

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

João Miranda

Optima peek

# ANEXO 2 — ALFABETOS

## ALFABETO AGHBIANIAN

Զ Ե Տ Վ Ժ Տ Ը Բ  
 Ծ Լ Դ Կ Կ Դ Լ  
 Կ Ի Զ Է Տ Դ Կ Կ  
 Ս Ս Զ Տ Զ Զ Կ Ժ  
 Ժ Գ Օ Զ Դ Զ Զ Գ  
 Տ Լ Կ Ի Լ Զ Կ Կ  
 Կ Ի Կ Ի Օ Ի Կ Կ

## ALFABETO CLOGAELACH

ΔΔ ԵԵ ԸԸ ԾԾ ԵԵ ԲԲ  
 ՏՏ ԿԿ ԼԼ ԼԼ ԼԼ ԼԼ  
 ՕՕ ԲԲ ԲԲ ՏՏ ԸԸ ԸԸ

## ALFABETO GEORGIAN ASOMTAVRULI

Ⴀ Ⴁ Ⴂ Ⴃ Ⴄ Ⴅ Ⴆ Ⴇ Ⴈ Ⴉ  
 Ⴊ Ⴋ Ⴌ Ⴍ Ⴎ Ⴏ Ⴐ Ⴑ Ⴒ Ⴓ Ⴔ  
 Ⴕ Ⴖ Ⴗ Ⴘ Ⴙ Ⴚ Ⴛ Ⴜ Ⴝ Ⴞ  
 Ⴟ Ⴀ Ⴁ Ⴂ Ⴃ Ⴄ Ⴅ Ⴆ Ⴇ Ⴈ  
 Ⴉ Ⴊ Ⴋ Ⴌ Ⴍ Ⴎ Ⴏ Ⴐ Ⴑ Ⴒ Ⴓ Ⴔ Ⴕ Ⴖ Ⴗ Ⴘ Ⴙ Ⴚ Ⴛ Ⴜ Ⴝ Ⴞ Ⴟ

## ALFABETO GEORGIAN NUSKHURI

Ⴀ Ⴁ Ⴂ Ⴃ Ⴄ Ⴅ Ⴆ Ⴇ Ⴈ Ⴉ  
 Ⴊ Ⴋ Ⴌ Ⴍ Ⴎ Ⴏ Ⴐ Ⴑ Ⴒ Ⴓ Ⴔ  
 Ⴕ Ⴖ Ⴗ Ⴘ Ⴙ Ⴚ Ⴛ Ⴜ Ⴝ Ⴞ  
 Ⴟ Ⴀ Ⴁ Ⴂ Ⴃ Ⴄ Ⴅ Ⴆ Ⴇ Ⴈ Ⴉ Ⴊ Ⴋ Ⴌ Ⴍ Ⴎ Ⴏ Ⴐ Ⴑ Ⴒ Ⴓ Ⴔ Ⴕ Ⴖ Ⴗ Ⴘ Ⴙ Ⴚ Ⴛ Ⴜ Ⴝ Ⴞ Ⴟ

## ALFABETO SANTALI

ᱚ ᱛ ᱜ ᱝ ᱞ  
 ᱟ ᱠ ᱡ ᱢ ᱣ  
 ᱤ ᱥ ᱦ ᱧ ᱨ  
 ᱩ ᱪ ᱫ ᱬ ᱭ ᱮ  
 ᱯ ᱰ ᱱ ᱲ ᱳ ᱴ ᱵ  
 ᱶ ᱷ ᱸ ᱹ ᱺ ᱻ ᱼ ᱽ ᱾ ᱿

## ALFABETO ARMENIAN EAST

Աս Բբ Գգ Դդ Եե Զզ Էէ Ըը Թթ Ժժ Իի Լլ Լլ  
 Մծ Կկ Զձ Դդ Ճճ Մմ Թթ Լլ Ըը Ոո Զձ Պպ  
 Ջճ Ռռ Սս Վվ Տտ Ըը Յյ Նն Փփ Բբ Օօ Ֆֆ

## ALFABETO ARMENIAN WEAST

Աս Բբ Գգ Դդ Եե Զզ Էէ Ըը Թթ Ժժ Իի Լլ Լլ  
 Մծ Կկ Զձ Դդ Ճճ Մմ Թթ Լլ Ըը Ոո Զձ Պպ  
 Ջճ Ռռ Սս Վվ Տտ Ըը Իի Փփ Բբ Օօ Ֆֆ

## ALFABETO CLASSICAL ATTIC

Α α Β β Γ γ Δ δ Ε ε Ζ ζ Η η Θ θ Ι ι Κ κ Λ λ Μ μ  
 Ν ν Ξ ξ Ο ο Π π Ρ ρ Σ σ ς Τ τ Υ υ Φ φ Χ χ Ψ ψ Ω ω

## ALFABETO COPTIC

Ⲁ ⲁ Ⲃ ⲃ Ⲅ ⲅ Ⲇ ⲇ Ⲉ ⲉ Ⲋ ⲋ Ⲍ ⲍ Ⲏ ⲏ Ⲑ ⲑ Ⲓ ⲓ  
 Ⲕ ⲕ Ⲗ ⲗ Ⲙ ⲙ Ⲛ ⲛ Ⲝ ⲝ Ⲟ ⲟ Ⲡ ⲡ Ⲣ ⲣ Ⲥ ⲥ Ⲧ ⲧ Ⲩ ⲩ Ⲫ ⲫ Ⲭ ⲭ Ⲯ ⲯ Ⲱ ⲱ Ⲳ ⲳ Ⲵ ⲵ Ⲷ ⲷ Ⲹ ⲹ Ⲻ ⲻ Ⲽ ⲽ Ⲿ ⲿ Ⲁ ⲁ Ⲃ ⲃ Ⲅ ⲅ Ⲇ ⲇ Ⲉ ⲉ Ⲋ ⲋ Ⲍ ⲍ Ⲏ ⲏ Ⲑ ⲑ Ⲓ ⲓ Ⲕ ⲕ Ⲗ ⲗ Ⲙ ⲙ Ⲛ ⲛ Ⲝ ⲝ Ⲟ ⲟ Ⲡ ⲡ Ⲣ ⲣ Ⲥ ⲥ Ⲧ ⲧ Ⲩ ⲩ Ⲫ ⲫ Ⲭ ⲭ Ⲯ ⲯ Ⲱ ⲱ Ⲳ ⲳ Ⲵ ⲵ Ⲷ ⲷ Ⲹ ⲹ Ⲻ ⲻ Ⲽ ⲽ Ⲿ ⲿ

## ALFABETO GLAGOLITIC

ⱦ Ⱨ ⱨ Ⱪ ⱪ Ⱬ ⱬ Ɑ Ɱ Ɐ Ɒ ⱱ Ⱳ ⱳ ⱴ Ⱶ ⱶ ⱷ ⱸ ⱹ ⱺ ⱻ ⱼ ⱽ Ȿ Ɀ  
 Ɀ  
 Ɀ  
 Ɀ

## ALFABETO GLAGOLITIC\_CURSIVE

ⱦ Ⱨ ⱨ Ⱪ ⱪ Ⱬ ⱬ Ɑ Ɱ Ɐ Ɒ ⱱ Ⱳ ⱳ ⱴ Ⱶ ⱶ ⱷ ⱸ ⱹ ⱺ ⱻ ⱼ ⱽ Ȿ Ɀ  
 Ɀ

## ALFABETO OCSLAVONIC\_CYRILLIC

А а Б б В в Г г Д д Е е Ж ж С с З з / 33 / 33  
 Н н И и / іі К к Л л М м Н н О о П п Р р  
 С с Т т Ф ф / Ѳ ѳ / Ѵ ѵ Ф ф Х х У у Ц ц Ч ч Ш ш  
 Щ щ Ъ ѡ Ы ы Ь ь Ъ ѡ Ю ю І і ІА іа Д д І іА іа  
 Ж ж І іЖ іж Ӣ ӣ П п Ф ф V v К к І і Ӱ ӱ

## ALFABETO SMP COPTIC

ⲛⲉⲗⲉ ⲧⲥ ⲛⲉ: ‘ⲉϥⲱⲁⲛⲟⲟⲥ ⲛⲏⲧⲏ̅ ⲛ̅ⲃⲓ ⲛⲉⲧⲰⲥⲱⲕ  
 2ⲏⲧⲰ ⲧⲏⲅⲧⲏ̅ ⲛⲉ: ‘ⲉⲓⲥ 2ⲏⲏⲧⲉ ⲉⲧⲰⲏ̅ⲛⲧⲉⲣⲟ 2ⲏ̅ ⲧⲛⲉ’,  
 ⲉⲉⲓⲉ ⲛ̅2ⲁⲏⲏⲧⲰ ⲛⲁⲣ̅ ⲱⲣⲟⲛⲰ ⲉⲣⲱⲧⲏ̅ ⲛ̅ⲧⲉ ⲧⲛⲉ.  
 ⲉϥⲱⲁⲛⲟⲟⲥ ⲛⲏⲧⲏ̅ ⲛⲉ: ‘ⲥ2ⲏ̅ ⲑⲁⲕⲕⲥⲥⲁ’, ⲉⲉⲓⲉ ⲛ̅ⲧⲱⲧⲰ  
 ⲛⲁⲣ̅ ⲱⲣⲟⲛⲰ ⲉⲣⲱⲧⲏ̅. ⲁⲕⲕⲁ ⲉⲧⲉⲧⲏ̅ⲛⲧⲉⲣⲟ ⲥⲏ̅ⲛⲉⲧⲏ̅2ⲣⲟϥⲏ̅  
 ⲁϥⲱ ⲥⲏ̅ⲛⲉⲧⲏ̅ⲱⲕⲁ’. 2ⲟⲧⲁⲛ ⲉⲧⲉⲧⲏ̅ⲱⲁⲛⲟϥⲱⲛ  
 ⲧⲏⲅⲧⲏ̅, ⲧⲟⲧⲉ ⲥⲉⲛⲁⲛⲟϥⲱ ⲧⲏⲏⲉ ⲁϥⲱ ⲧⲉⲧⲛⲁⲉⲓⲉ  
 ⲛⲉ ⲛ̅ⲧⲱⲧⲏ̅ ⲛⲉ ⲛ̅ⲛⲉⲱⲧⲰ ⲉⲧⲟⲛ2. ⲉϥⲱⲛⲉ ⲁⲉ  
 ⲧⲉⲧⲛⲁⲛⲟϥⲱⲛ ⲧⲏⲅⲧⲏ̅ ⲁⲛ, ⲉⲉⲓⲉ ⲧⲉⲧⲏ̅ⲱⲣⲟⲛⲰ  
 2ⲏ̅ ⲟϥⲏ̅ⲛⲧ2ⲏⲏⲉ, ⲁϥⲱ ⲛ̅ⲧⲱⲧⲏ̅ ⲛⲉ ⲧⲏ̅ⲛⲧ2ⲏⲏⲉ.

## ANEXO 3 — PROMOÇÃO DE FONTES

### Taking Your Fonts to Market: Foundry, Reseller, or Go Solo?

*Stephen Coles on November 20, 2008*

My sincere apologies for our extended hiatus. Perhaps it's appropriate to break the six-month silence with an answer to a type question that I hear more than almost any other: "I am a new type designer. What's the best way to get my fonts on the market?"

Here is the best answer I can muster, drawn from over 10 years of examining the retail font industry (in what some might call disturbing detail). This advice is intended to be as unbiased as possible, but my perspective is inevitably shaped by four years as a type director at FontShop.

When people ask about selling their fonts, the conversation almost always begins with the ol' bottom line: "I wanna make some bank! Who offers the best royalty rate?"

But the question of commission or discount percentage should be only one of many: What else is in the contract? What services do they guarantee? Do I respect their brand? What kind of audience do they speak to? Is their library a good fit for my typeface design? Is signing with a retailer even the right thing to do?

It's also important to understand the difference between a foundry (AKA vendor or publisher) and a reseller (AKA distributor or retailer). Here's a rundown of your options.

### 1. Signing with a Foundry

A foundry can be considered a font manufacturer. Examples are Linotype, Monotype, P22, and FontFont. Foundry type can be distributed through multiple channels, such as their own web shop and the shops of their resellers. When you submit a typeface to a foundry for release it is usually an exclusive deal. They will maintain the right to sell the font according to their contract. Royalties range from 20%-50% but there is also an important distinction: most foundries pay a percentage of the wholesale price of the font. In this model, as the font goes further down the distribution chain, the designer is getting less of the retail price. Other foundries, like FontFont, give a percentage of the suggested retail price — no matter where or how the font is sold, the designer gets the same cut.

#### Advantages

No business knowledge required, the foundry will handle all customer support (big!), marketing, and reseller relationships

Some foundries offer technical and design assistance to complete font production

Foundries are an advocate for your work, monitoring piracy and misuse.

Spend less time administrating, more time drawing type

## Disadvantages

Very little control of where and how fonts are sold

Receive a portion of each sale

Questions to ask yourself about a foundry

Is the library a good fit for my style of type?

What production assistance do they offer?

Where are the foundry's fonts sold and how are they marketed?

What is the length of the contract agreement?

## 2. Signing with a Reseller

A reseller offers fonts from multiple foundries. The major type resellers are Fonts.com, FontShop, MyFonts, and Veer. Resellers sign a contract with a foundry/publisher and offer the fonts in that foundry's library. The foundry usually receives between 40–65% of the retail price of the font. Each reseller has a different customer base and produces different kinds and quantities of promotional materials. Examine them thoroughly and ask about their marketing strategies. Some independent foundries (like ShinnType and Mark Simonson) have found success in reaching a wide audience by offering their fonts through many different resellers. Others go for a more exclusive strategy (like Porchez Typofonderie at FontShop, Jukebox at Veer) benefiting from a boost in promotion that comes when a retailer can claim they are the exclusive reseller.

## Advantages

Reach more customers and diverse markets

Maintain some control of brand, pricing, and the ability to sign with multiple resellers

Disadvantages

Must be somewhat business savvy

Receive a portion of each sale

Questions to ask yourself about a reseller

Who is their clientele?

How is their customer service?

What marketing materials and other tools do they use to draw customers?

How many fonts and foundries are already in their shop? Do I risk getting lost among similar offerings?

What do they offer if I sell my fonts exclusively through them?

## 3. Going it Alone

Building a foundry and selling fonts exclusively on your own web shop brings you 100% of sales, of course. Exclusivity has its benefits, as Hoefler & Frere-Jones, Jeremy Tankard, and Lineto will attest. It can give your brand a certain boost in value. But unless you are already well known, it can be a lot of very hard work to get customers to your shopfront, while lesser fonts are benefitting from broader exposure and marketing. There is also that nagging feeling that you don't know how much more you could be selling were your fonts available elsewhere.

## Advantages

Full control of brand and pricing

Receive 100% of sales revenue

Maintain a relationship with every customer

## Disadvantages

Must be business savvy

Spend more time administrating, less time drawing type

Potential for substantial overhead (marketing, website, e-commerce costs)

Responsible for customer support

Maintain a relationship with every customer

Charting a Course to the Market

So the first decision to be made with each of your fonts is whether you want to go the foundry or reseller route. If you decide to submit your fonts to a foundry, find the outfit and agreement that is right for you. If you choose to build your own foundry, decide whether you want to sell the fonts exclusively on your own, or through one or more resellers.

Success can be wrought from any of these models. Much depends on what's important to you, the fonts you're selling, and what kind of work you're willing to put into distributing them.

I almost certainly neglected something in this summary and I welcome any rebuttals or filling of holes from those who are actually making a buck from drawing type. There are hundreds of you out there and many lessons to glean from your experience.

## ANEXO 4 – QUESTIONÁRIO

Neste questionário será confrontado com 4 parágrafos formatados com um tipo de letra com caracteres (letras) não convencionais. Este estudo centra-se nas da legibilidade de um tipo de letra e de que maneira é que é possível pôr as pessoas a ler símbolos com que nunca foram confrontados.

(preencha o círculo com a sua resposta)

### 1. Idade

17-21  22-31  32-42  42-55  +55

(preencha o círculo com a sua resposta)

### 2. Sexo

Feminino  Masculino

(preencha o círculo com a sua resposta)

### 3. Ensino

Ensino Básico  Ensino Secundário  Ensino Superior

(preencha o círculo com a sua resposta)

### 4. Tem contacto com alguma área criativa?

Sim  Não

### 5. Profissão

Indique qual a sua profissão.

---

### 6. Leia o seguinte parágrafo.

Τοντὲ ἀφικιαλ δὲ θαβινῆτὲ δὲ κριτῆρῶν-λινιστρῶν ἀδλῆτιν ἀὲ ρῶδλῖτῶδ ἡυὲ ἀ λῆδῖδα δὲ ἀυλῆντῶν δὲ ἀντῖβυζῶδὲς πακα ἀ Ἐθουκῆντῶν Ἐτῶιαλ ἡτῖ τῶλῶδα ἀτῶλ σῆνδὲ δὲ “ἀκῶτῆρ κῆκῆνῆτῆ”. Ἔ ἡλ ἡνστῆκῆντῶν δὲ θῆστῶδ δὲ ἡνῆντῶν δὲ δὲ κῶλῖτῖτῶν Ἐκῶνῶλῖτῶν, ῶ ἡυὲ σῖθνῖτῖτῶν ἡυὲ κῶδῆ νῖκ ἀ σῆκ ἀλτῆκῶδὲ νῶ ἡυτῆκῶ, σῶλῶθῶκῶδὲν. Πασσῶδ Ἐθῆλῆδ ἀνῆντῶν νῶ σῆκῶ-ἡῆκῶ νῶνῶδ λῆδῖδῶδ δὲ ἀυστῆκῖδῶδὲ πακα ἀτῶκῆντῶν ῶ “ῶἡυλῶδ” δὲ Τῖβῆνῶλ Ἐκῆντῖτῶν ἀτῶ ἀκῶτῆ δὲδὲ σῶδῖδῶδ δὲ ἡῆκῖτῶν Ἐ δὲ Νῶτῶλ δὲδὲ ἡνκῶνῶνῶνῶδ ἡυὲ δὲ κῆντῖτῶνῶνῶν Ἐ, ἀὲ λῆσῶδ τῆλῶδ, κῆδῶτῖκ ῶδ ἀυστῶδ δὲδὲ Ἐκῶκῆσῶδ, δὲ λῶδὲ ἀ Ἐστῖλῶλῶν ῶ Ἐκῶκῆθῶ.

#### a) Indique o nível de dificuldade que sentiu ao ler este texto.

não compreendi nada            li sem dificuldade

#### b) Caso se justifique, sublinhe no texto as palavras em que sentiu maior dificuldade.

### 7. Leia o seguinte parágrafo.

Na primeira reunião a que fui, no Hotel Costes em Paris, fui recebido com desconfiança. A coisa parecia uma anedota das antigas. Um inglês, um francês, um alemão, um italiano, um espanhol e eu, o português. Todos directores criativos. O presidente do board, o inglês, perguntou-me porque razão estava eu ali; insinuava atrevimento da minha parte em querer fazer parte de um grupo tão distinto de criativos europeus. Os outros recostaram-se nas cadeiras de veludo vermelho e esperaram a resposta.

#### a) Indique o nível de dificuldade que sentiu ao ler este texto.

não compreendi nada ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ li sem dificuldade

#### b) Caso se justifique, sublinhe no texto as palavras em que sentiu maior dificuldade.

### 8. Leia o seguinte parágrafo.

Pedia-me para justificar a minha inusitada ascensão ao Creative Board da agência onde trabalhava. Percebi, já desconfiava na verdade, que o trabalho que a justificava era deles desconhecido. Razão? A nacionalidade. Não era esperado que de Portugal pudesse sair trabalho criativo; bom artesanato, toalhas bordadas, sardinhas e jeito pra bola sim, criatividade, inovação, bom gosto e apuro estético não. Perguntei-lhes se conheciam o trabalho. Com ilenso à vontade disseram que não.

#### a) Indique o nível de dificuldade que sentiu ao ler este texto.

não compreendi nada ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ li sem dificuldade

#### b) Caso se justifique, sublinhe no texto as palavras em que sentiu maior dificuldade.

### 9. Leia o seguinte parágrafo.

Quando acabou estavam imprecisamente mais meia dúzia descontentes. “Quê há gata” têm as pensadas. Perguntaram se os filhos, imbecavelmente produzidos e realizados, eram obra de gente não reconhecida. Disses-lhes que não, que toda aquela obra fora enobrecida por, criada por e produzida por reconhecidos. Cuidadosos, e não querendo falar mais do assunto, que o trabalho era evidente abalava as suas ideias feitas, quisera passar à agenda. Não deixei. Sublinhei, na verdade exigi, ver o nível de, o trabalho de cada uma das agências do board.

#### a) Indique o nível de dificuldade que sentiu ao ler este texto.

não compreendi nada ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ li sem dificuldade

#### b) Tem alguma observação a fazer em relação ao tipo de letra que acabou de ler?

---

---

---







Q V O

Q V O

T Y P E

T Y P E

S P E C

S P E C

I A E T

I A E T

Q V O

Q V O



Fonte  
de Suporte  
—  
Estilo

ANEXO 6 — MOODBOARD

JACBI  
JHODI

प्रस्थान

अभ्यास मैच में भारत विजय

व्यांग्यकार डॉ० ज्ञान चतुर्वेदी काव्य मधुबन को 'व्यांग्यश्री' सम्मान

शर्मिला टैगोर

गांधी जी के सपनों की नीलामी हुई और हमारे देश के मालवा जी ने देश की सज़ा रख ली। एक ज़रूर आवाज़ों ने सवाल की राह ली। सवाल यह है कि ऐसी स्थिति क्यों पैदा होती है। सरकार नीलामी के समय हाथ धर मालवा खुद बनती है जबकि उसे पहले से ही पता होता है। क्या इस देश में गांधी की विरासत बचाने के लिए किसी शिवालय पर

अग्रिपथ का निर्देशन एक चुनौती

NOVE  
ETWORK.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ &

דַּהוּזַחַט  
עַפְרַן  
(.,?!";:.)



JOHNSON'S  
BACKWARD  
GARDEN

Table of Devanagari characters and symbols arranged in a grid.

