



CREATIVE UNIVERSITY

2014

**DIOGO MIGUEL  
TRINDADE DE OLIVEIRA**

**“RUA SLAB” – CONSTRUÇÃO  
DE UM ALFABETO TIPOGRÁFICO**



**DIOGO MIGUEL  
TRINDADE DE OLIVEIRA**

**“RUA SLAB” – CONSTRUÇÃO  
DE UM ALFABETO TIPOGRÁFICO**

Projecto apresentado ao IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, opção de especialização em Design Visual realizada sob a orientação científica do Especialista Paulo T. Silva Professor Auxiliar Convidado do IADE –U Instituto de Arte, Design e Empresa.



Dedico este projecto aos meus pais e irmão, expressando toda a minha gratidão por me fornecerem todo o apoio e condições necessários para o meu sucesso académico e pessoal.

## **O júri**

### **Presidente**

Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas

Professor Auxiliar do *Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário*

### **Arguente**

Doutor Daniel Raposo Martins

Professor Adjunto da *Escola Superior de Artes Aplicadas, do Instituto Politécnico de Castelo-Branco*

### **Arguente**

Pedro de Lemos Valentim Falcão

Designer Gráfico, Artista Plástico e formador no *Instituto de Criatividade, Artes e Novas Tecnologias – Restart*

### **Orientador**

Paulo José Nunes Teixeira da Silva

Professor Auxiliar do *Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário*

**agradecimentos**

Paulo T. Silva,  
Fernando Oliveira,  
Paula Oliveira,  
Maria José Trindade  
Paulo Oliveira,  
João Neto



**palavras-chave**

**Tipografia, Lettering Público, Arquitectura, Identidade, Expressividade,**

**resumo**

Hoje em dia o *lettering* na arquitectura, para além de providenciar marcos na memória é elemento contribuinte de identidade cultural e ajuda na constituição do lugar, afectando emocionalmente o público e a sua relação com o lugar.

A construção desta tipografia tem como ponto de partida um objecto tipográfico enquadrado no espaço público apostado na arquitectura da zona emblemática da Baixa de Lisboa. A tipografia enquadra-se na família das Egípcias que remontam ao século XIX, quando começaram a aparecer letras serifadas no espaço público para fins comerciais, destacavam-se as letras arrojadas destinadas a apreender a atenção dos consumidores. A intenção ao construir este tipo de letra é o de reaproveitar um *lettering* que já faz parte do património histórico e cultural de um lugar, do qual o *lettering* já é reconhecido e identificativo desse lugar, para propor uma apropriação tipográfica renovada e reavaliada aos conceitos de identidade e legibilidade.



**Keywords****Typography, Public Lettering, Architecture, Identity, Expression****abstract**

Nowadays, lettering in architecture, besides of providing a memory guide, it's a conducive element of cultural identity and help in the constitution of places, affecting emotionally the public and their relation with a place.

The construction of this typography begins initially with a typographic object framed in the public space and inserted in the architecture of the emblematic zone of Baixa de Lisboa. This typography checks with the Egyptian family that go back to the XIX century, when they began to appear in public space for commercial use, intended to capture the consumers attention. The intention of making this typeface is to reuse a lettering that is already part of the historical and cultural patrimony, and that is known as the identity of the mentioned place, to propose a typographic appropriation that is renewed and reassessed to the concepts of identity and legibility.



ÍNDICE	PÁG(S).
<b>Parte I – Enquadramento Teórico</b> .....	<b>15 - 107</b>
1 – Introdução .....	15 ; 16
2 – Problemática .....	17 - 19
a) Objectivos .....	17
b) Metodologia .....	18
c) Terminologia .....	19
3 – Enquadramento Histórico .....	20 - 107
a) Origem da tipografia .....	20 ; 21
b) Introdução aos Canones Tipográficos .....	22 - 35
c) Vanguardas tipográficas .....	36 - 70
d) Classificação estilística - contexto e problemas .....	71 - 79
e) Classificação estilística - artefacto tipográfico .....	80 - 83
f) Letras para display público .....	84 - 95
4 – Tipografia na Arquitectura .....	96 - 107
a) Contextualização .....	96
b) Critérios e Funções .....	97 - 104
c) Identidade Cultural .....	105 - 107
<b>Parte II – Casos de Estudo</b> .....	<b>108 - 132</b>
5 – Forma / Espaço / Leitura / Legibilidade .....	108 - 118
a) Anatomia tipográfica .....	108 - 112
b) Legibilidade e Leitura .....	113 - 115
c) Palavra Imagem .....	116 - 118
6 – Análise dos Casos de Estudo .....	119 - 132
a) Gotham – Tobias Frere-Jones .....	119 - 125
b) Lisboa Pro – Ricardo Santos .....	126 - 131
c) Conclusão Geral dos Casos de Estudo .....	132

<b>Parte III – Construção do Tipo de Letra .....</b>	<b>133 - 148</b>
7 – Metodologia do Projecto .....	133
8 – Projecto .....	134 - 148
a) Apresentação .....	135
b) Processo Metodológico e Conceptual .....	136 - 144
c) Soluções Finais .....	145 - 147
d) Comparação de Versões .....	148
9 – Considerações Finais .....	149 ; 150
10 – Glossário .....	151
11 – Lista de Figuras .....	152
12 - Bibliografia .....	153 ; 154
13 – Netgrafia .....	155 - 158
14 – Anexos .....	164 – 361
Bold – Letras .....	165 – 191
Bold – Números .....	192 – 201
Bold – Símbolos .....	202 – 229
Light – Letras .....	230 – 256
Light – Números .....	257 – 268
Light – Símbolos .....	269 – 296
Thin – Letras .....	297 – 323
Thin – Números .....	322 – 233
Thin – Símbolos .....	332 – 359

# Parte I – Enquadramento Teórico

## 1. INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado de Design e Cultura Visual este projecto propõe a construção de um alfabeto latino construído com o ponto de partida num artefacto tipográfico da cidade de Lisboa, selecionado a partir de alguns registos fotográficos de artefactos exemplares.

Para isso é anteriormente realizada uma pesquisa que pretende explicar a evolução da tipografia e as suas influências estéticas. Isto de modo a usar a história da tipografia para reconsiderar e reavaliar uma nova tipografia.

“Artefacto tipográfico” refere-se ao objecto que contém uma dimensão física material e que retém um conteúdo tipográfico sob a forma de tipo ou leterring. Este poderá situar-se ou aproximar-se a um período histórico-estilístico identificado. Assim, estes artefactos tipográficos que podemos encontrar apostos na arquitectura urbana apresentam uma relação com o seu lugar, espaço que tem características próprias e ao qual os artefactos dão a sua contribuição na formação de uma identidade cultural que é absorvida pelo seu contexto.

“A tipografia é uma área de produção humana que fortemente reflecte identidade através de um contexto temporal, geográfico, cultural e social, específicos.”<sup>1</sup> (Bringhurst, 1997) Assim pretende-se fazer uma análise tanto do artefacto, o seu enquadramento teórico e a sua relação com o espaço, da identidade cultural que manifesta, e em relação à tipografia analisar o seu enquadramento histórico-estilístico.

*“As teorias pós-modernas e desconstrutivistas que circularam nas escolas de arte nas décadas de 80 e 90, tiveram uma profunda influência no design de tipos e tipografia, ultimamente libertando-as da restrição de funcionalidade.”<sup>2</sup> (Vanderlans, 1997)*

---

<sup>1</sup> BRINGHURST, Robert - The elements of typographic style, Canada: Hartley & Marks, 1997.

<sup>2</sup> VANDERLANS, Rudy - The Trouble with Type - Emigré, no 43, 1997

Os tipos de letra passaram de simples portadores de significado linguístico para expressões de tendências. A qualidade particular deste significado secundário e expressividade atingem grande aclamação e exposição, demonstrando que há originalidade de autoria no desenho de letras.

Existem dois aspectos relativos ao tipo de letra. Primeiro há o alfabeto utilitário que permite a criação de significado linguístico quando se combinam letras e segundo, o aspecto artístico, os diferentes desenhos de letra que expressam visualmente o alfabeto de variadas maneiras. Este aspecto torna os tipos desejáveis porque os usuários reconhecem valor nas diferenciações particulares que cada tipo de letra traz à sua mensagem. Um tipo de letra pode transmitir a palavra escrita ou ideia para uma forma visível e de diferentes formas.

Há tipos de letra que se desprendem completamente de uma funcionalidade porque é dada atenção às características artísticas da letra ao ponto de elas perderem legibilidade total. Independentemente do nível de autoria artística num desenho de uma fonte, há sempre um certo nível de utilidade. Então onde se desenha a linha entre legível e ilegível? entre palavra e imagem?

“Desenho de letras vive e respira forma de arte”<sup>3</sup> (Vanderlans, 1997)

Quando as letras ultrapassam a função de legibilidade a estética passa a ser a preocupação principal. Para além da expressividade que pode obter esta manifesta “atributos que transmitem a dinâmica da história, antropologia, linguística, ciência política, sociologia, economia e por aí em diante.”<sup>4</sup> (Elliman, 1997) Tornando-a um ótimo meio de transmitir convicções e convenções interligadas aos seus atributos formais. Por outro lado pode servir o propósito de diferenciação, função típica de uma identidade de uma marca, obtida através da diversidade de expressividade que se pode atingir através dos tipos de letra.

---

<sup>3</sup> VANDERLANS, Rudy - The Trouble with Type - Emigré, no 43, 1997

<sup>4</sup> ELLIMAN, Paul - The Trouble with Type - Emigré, no 43, 1997

## **2. PROBLEMÁTICA**

A tipografia, cada vez mais, faz parte do nosso meio urbano. Além de moldar a imagem da cidade, manifesta uma identidade cultural e uma relação com o lugar que pode ter características próprias em contexto com o espaço e com as pessoas que habitam o lugar.

A expressividade tipográfica é um factor importante de distinção da identidade de um espaço. O espaço público está repleto de letras que caracterizam os espaços e influenciam o público. Pode este ser viável na inspiração para criação de tipos de letra inovadores e relevantes? Até que ponto a tipografia pode absorver essas características e intenções do seu contexto original, de forma a criar algo novo que pode estender-se para outros suportes como o digital e o print?

### **a) Objectivos do Projecto**

A intenção do projecto é a de reaproveitar um artefacto da cidade de Lisboa, dando-lhe uma nova função ao criar um novo alfabeto. Esta nova tipografia será passada para o formato digital, sendo composta exclusivamente caixa alta, números, símbolos e pontuação. Com o ponto de partida no espaço público pretende-se criar uma tipografia completamente independente mas que faça uma alusão às suas origens e possa servir e ser implementada em diversos suportes desde o título de uma revista a uma identidade de uma marca.

## **b) Metodologia**

A construção e implementação de um novo tipo de letra implica que sejam compreendidas as bases teóricas e históricas da tipografia. Neste sentido é apresentada uma parte teórica que incide no tema lato da tipografia e que é depois sub-categorizada mais especificamente para o contexto da aplicação da tipografia, visando sustentar todas as vertentes da parte prática do projecto necessários para a sua compreensão.

O projecto/tese está estruturado em três partes, segue-se a sua descrição:

Será feita numa primeira parte de enquadramento teórico uma contextualização da origem da tipografia de forma concisa. Seguindo-se a continuação da contextualização da tipografia do século XIX e das vanguardas tipográficas do século XX. Nesta parte é importante reter os acontecimentos, movimentos e noções que influenciaram a evolução da tipografia durante a sua história.

Delimitando o tema, é feita uma contextualização e análise do tema da tipografia na arquitectura, tendo em conta que esta influencia o espaço público e a relação das pessoas com o espaço.

Numa segunda parte é feita uma análise e comparação de casos de estudo que são referências na área da tipografia e conseqüentemente ajudam a enquadrar a parte do Projecto, trazendo relações comparativas das componentes de construção, design, função e estrutura da tipografia, que são relevantes para uma análise da própria tipografia.

## b) Terminologia

Os termos técnicos de áreas específicas têm sempre os seus próprios preconceitos e tendências. Quando se cruzam estes conceitos entre áreas é propensa a criação de ambiguidades. Por exemplo, o termo “*roman*” para um tipógrafo significa um “tipo vertical ou direito”, enquanto na área da ortografia simboliza o alfabeto latino e para os calígrafos descreve o estilo de *lettering* peculiar do século XV.

Muitas vezes os próprios termos usados na tipografia têm múltiplos e até significados contrários, levando à criação de oximoros como “*Gothic Serif*” e “*Times Roman italic*”. Os termos *antique*, *gothic* e *old english* são muito usados na tipografia, e são também os mais sujeitos a serem confundidos devido aos seus múltiplos significados. *Antique* pode significar uma *slab serif* (*Antique No.3*), uma *sans serif* (*Antique Olive*), uma *humanista book face* (*Zapf Antiqua*), ou simplesmente qualquer uma que pareça antiga (*Caslon Antique*). Da mesma maneira, *gothic* pode referir-se a uma *sans serif* (*Franklin Gothic*), a uma *blackletter* (*Totally Gothic*), ou ocasionalmente às duas (*Gothic Gothic*).

Como alguns termos têm sido usados com diferentes significados em diferentes períodos da história, é importante distinguir nesta secção o uso dos termos ao longo do projecto.

“Artefacto Tipográfico” é o termo usado para descrever o objecto físico que contém a imagem do caractere. “Tipo de letra” refere-se ao conjunto de caracteres desenhados com o mesmo estilo. “Tipografia” apresenta um significado mais diverso devido à sua complexidade, tem implícito a preocupação com a criação e o arranjo do tipo de letra e a forma como passa a mensagem, refere-se à manifestação do tipo de letra e do que este representa através dos seus atributos formais. O termo “*lettering*” é usado no trabalho para referir as letras de determinado conjunto tipográfico já implementadas no espaço público.

### 3. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

#### a) Origem da Tipografia

“A partir da revolução tecnológica operada por Gutenberg, a escrita passou a ficar duradouramente fixada em letras de chumbo; as formas das letras já não evoluíram exclusivamente pela invenção, destreza e fluidez da mão do calígrafo, já não sofreram as mutações próprias do gesto humano de escrever.”<sup>5</sup> (Heitlinger, 2007)

Na Europa foi atribuído ao alemão Johannes Gutenberg (1394 - 1468) a invenção dos tipos móveis, fazendo com que os tipos se tornassem a notação mecânica da linguagem e do sistema alfabético que até então era manifestado fisicamente pela escrita manual e caligráfica. A história da tipografia no ocidente é então marcada com a concepção da famosa Bíblia de 42 linhas em 1455.

O alfabeto latino remonta aos tempos do Império Romano, mas a sua origem data à nação Fenícia que ocupou as actuais regiões do Líbano, Síria e Norte de Israel de 1500 A.C. a 300 A.C.

O alfabeto clássico Grego foi desenvolvido a partir da adopção de 22 consoantes do alfabeto Fenício para depois acrescentarem três vogais e emendarem a soletração conforme a sua própria pronúncia, completando assim ao todo 25 letras do alfabeto que se tornou oficial em Atenas em 403 D.C. Antes deste se tornar oficial este foi levado para Itália e ficou conhecido como o alfabeto Etrusco que se desenvolveu de forma diferente do clássico Grego. E foi a partir deste que os Romanos desenvolveram o seu alfabeto que requeria o uso de 21 das 26 letras do alfabeto Etrusco. Depois de ree institucionalizarem F e Q do Grego primordial os Romanos foram capazes de escrever uma representação fonética da sua linguagem que hoje em dia chamamos de Latim. O alfabeto latino compôs a base da escrita e da tipografia contemporânea ocidental.

---

<sup>5</sup> <http://www.tipografos.net/historia/gutenberg.html>

As serifas e o contraste só foram gradualmente inseridos no desenho das letras romanas a partir do momento que se aperfeiçoam as ferramentas para trabalhar a pedra. Anteriormente as letras eram esculpidas sem terminações.

A *Capitalis Quadrata* foi das formas mais emblemáticas que o alfabeto Romano tomou e exerceu enorme influência no desenvolvimento do desenho de letras e da tipografia. Estas versões mais formais do alfabeto podem ser encontradas com todo o seu esplendor principalmente em inscrições, como é o exemplo da coluna de Trajano em Roma que data 114 D.C.

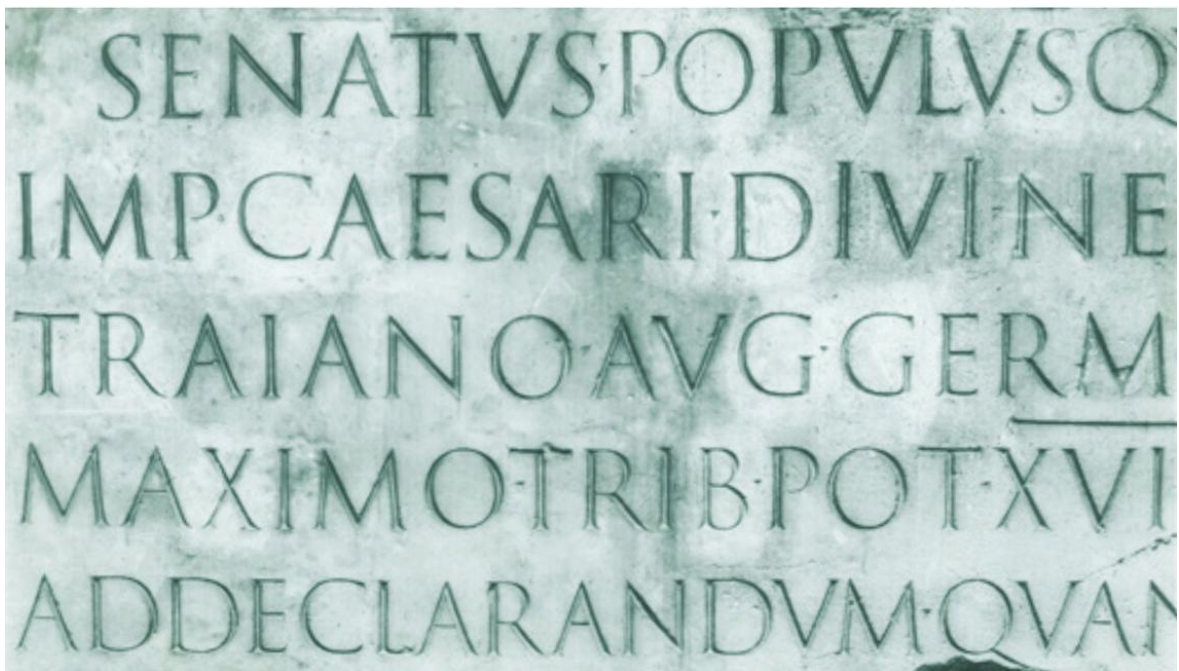


Figura 3.1 - Inscrição da Capitalis Quadrata na coluna de Trajano (113 D.C.)

## b) Introdução aos Canones Tipográficos

A invenção do alfabeto fez com que houvesse uma necessidade de adaptação e evolução da escrita e da tipografia ocidental juntamente com a evolução da tecnologia e da cultura. Podem ser categorizadas em vários canones estilísticos proeminentes delineados pelas suas características e períodos. Esta abordagem permite-nos conhecer a evolução histórica da escrita e da tipografia desde a sua origem até ao seu uso durante a revolução industrial no século XIX.

### Canone Clássico

O alfabeto latino na antiguidade clássica em Roma era muitas vezes enaltecido e celebrado nas inscrições de edifícios e monumentos. Estas letras capitais apresentavam um rigoroso desenho geométrico com ângulos harmoniosos, serifas e contraste na espessura dos traços eram executados de forma quase perfeita alusivas ao esplendor do império Romano. Tornaram-se o ideal tipográfico das culturas ocidentais. Foram feitos inúmeros revivalismos do estilo clássico baseado nestas inscrições da Roma antiga, como é o caso da *Trajan Pro*, tipo de letra de caixa alta feita para a Adobe que é baseada na forma de letra da *Quadrata Monumentalis* inscrita na coluna de Trajano.

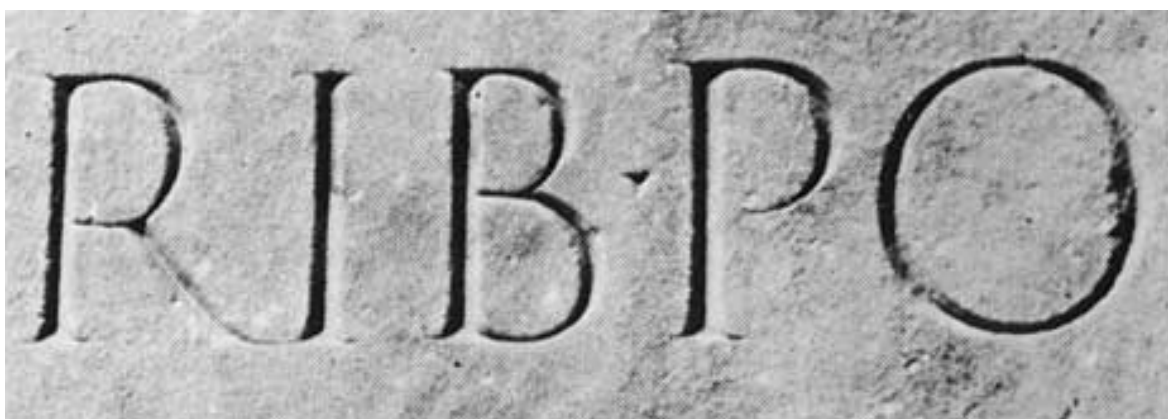


Figura 3.2 - Excerto da coluna de Trajano (113 D.C.)



Figura 3.3 – Trajan Pro por Carol Twombly para a Adobe (1989)

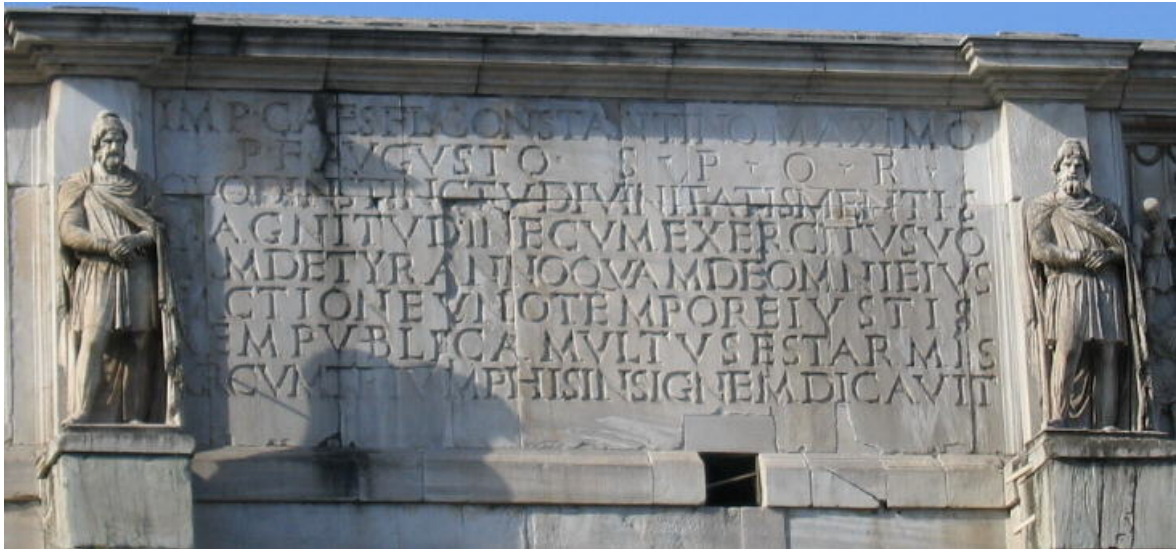


Figura 3.4 – Arco de Constantino (313 D.C.)

## Canone Gótico

O estilo gótico desenvolveu-se num movimento cultural e artístico durante a Idade Média pondo fim ao período Romanesco. A letra gótica surge do fracturamento da escrita Carolíngia (do séc. VIII) e vigora entre meados do século XII até ao período da Renascença da cultura Europeia no século XV, continuando a ser usada nos países com língua alemã até ao século XX.

Com a criação de universidades no ano 1200, o aumento da literacia potenciou a procura por livros. A escrita gótica tornou-se bastante funcional, eliminando os traços arredondados. O estilo *textura*, por exemplo, chamado na altura “*lettering moderno*”, dava origem a densos livros pretos como é o caso do livro religioso Douce Apocalypse, que junta ilustração com as letras do estilo *textura*. Para além do estilo *textura*, destacam-se também outras variedades do estilo gótico, a *fractura*, *bastarda* e a *rotunda*.



Figura 3.5 – Douce Apocalypse, 1265.

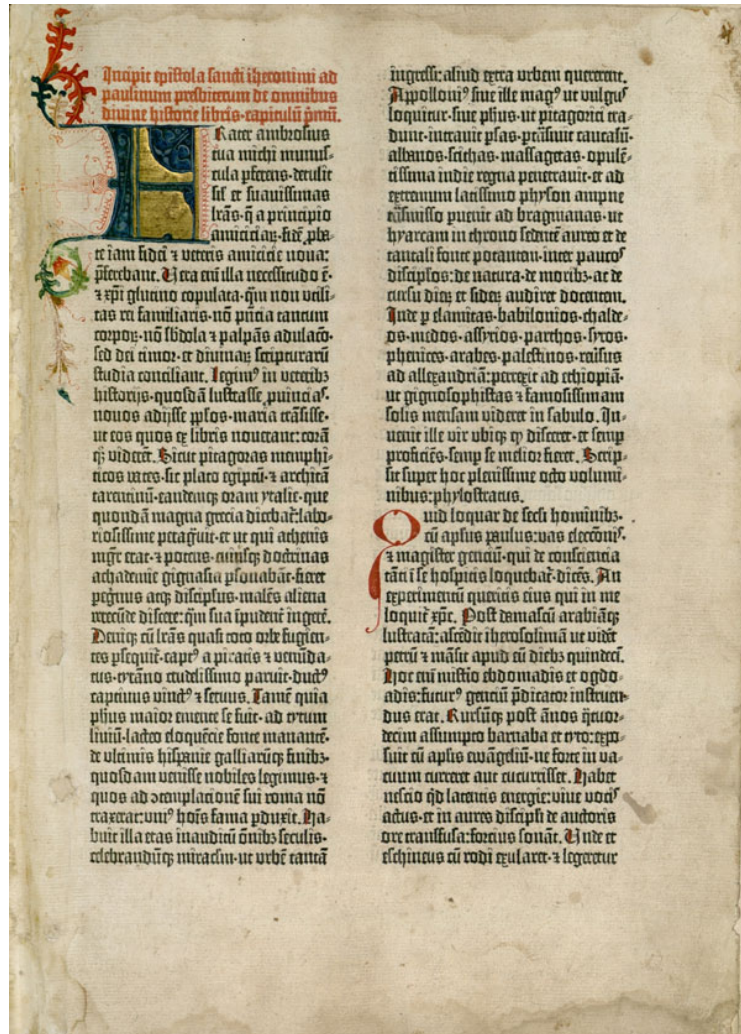


Figura 3.6 – Página da Bíblia de 42 linhas de Johannes Gutenberg, 1455

A bíblia de Guttenberg foi a primeira publicação tipográfica do ocidente. Foi composta com o tipo *textura*. Em baixo, o tipo Fraktur deriva do estilo caligráfico gótico, teve predominância nos países de língua alemã até ao século XX.

Walbaum-Fraktur: Victor  
jagt zwölf Boxkämpfer  
quer über den Sylter

Figura 3.7 – Tipo Fraktur, século XVI

Canone Humanista

“Depois de Gutenberg, é reconhecido o trabalho tradicional dos humanistas italianos no final da década de 1460, que culminou nas romanas de Nicolas Jenson (das quais foram feitas inúmeros revivalismos incluindo a Centaur e a Adobe Jenson) em 1470.”<sup>6</sup> (JACOB, Henry)

O canone humanista corresponde ao período do Renascimento que começou em Itália no fim do século XIV e prolonga-se até ao fim do século XVII. No entanto foi no século XV, por volta de 1460 que surgem as primeiras letras humanistas. Nesta altura foram analisadas matematicamente as letras romanas consideradas ideais. A tipografia de Jenson permitiu um passo evolucionário em direção às letras contemporâneas com a incorporação das minúsculas no alfabeto latino.

“A tipografia de Jenson representa uma abordagem única no lettering, ao envolver a conciliação de dois alfabetos, as maiúsculas e as minúsculas. As maiúsculas são as letras da antiguidade, familiares nas inscrições arquitectónicas e nas formas de letras baseadas nelas, como a Adobe Trajan. As minúsculas são uma espécie de letras estenografadas, manuscritas e indirectamente descendentes das maiúsculas, são aparentadas à caixa baixa moderna.”<sup>7</sup> (Jacob, 1956)

Conciliou assim as maiúsculas da *Capitalis Monumentalis* com as minúsculas *Carolíngias*, harmonizando-as e equilibrando-as. Integrando estes dois alfabetos, representou as formas escritas das minúsculas no estilo das maiúsculas, refazendo-as no vocabulário emprestado pelas inscrições que continham hastes, traços finos e serifas.

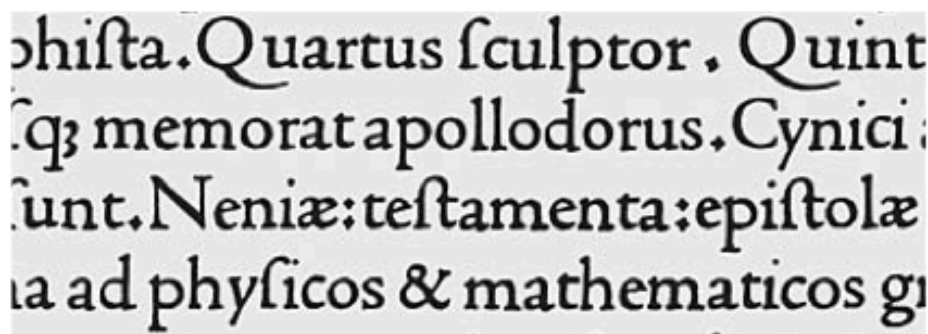


Figura 3.8 – Tipo renascentista de Nicolas Jenson, 1475

<sup>6</sup>JACOB, Henry, *The Cristal Goblet: Sixteen Essays on Typography*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1956.

<sup>7</sup>JACOB, Henry, *The Cristal Goblet: Sixteen Essays on Typography*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1956.



Figura 3.8 – Características tipográficas humanistas

Geralmente apresentavam uma *altura x* reduzida, o eixo é oblíquo, os terminais são precisos e fluídos, têm uma abertura relativamente grande e ângulo da barra ascendente do “e” é perpendicular ao eixo do traço, e a variação entre contraste do traço é modesto.

centaur  
a Humanist-inspired type designed by  
Bruce Rogers and based on Nicholas  
Jenson's roman type.

Figura 3.9 – Tipo de Letra *Centaur* por Bruce Rogers (1914)

Em cima podemos observar o tipo de letra *Centaur* desenhado por Bruce Rogers para o Museu Metropolitano de Arte, revivalismo do tipo renascentista de Jenson *Eusebius*.

## Canone Barroco

O Período Barroco abrange desde o ano de 1600 até 1750 aproximadamente. Este período é caracterizado por uma mentalidade de extremos, exuberância e opulência manifestado tanto através da arquitectura como em outras obras de carácter artístico.



Figura 3.10 – Exemplo Barroco português, Arco do Triunfo em Lisboa

A tipografia barroca segue esta mentalidade activa, apostando no jogo de formas contraditórias. Caracteriza-se pela irregularidade dos eixos e contrastes, permitindo avivar o texto. O traço, as serifas e os terminais são mais modulados do que manuscritas como as formas renascentistas. Comparativamente às letras renascentistas, a *altura x* é maior, tal como o contraste. Também é frequente haver um eixo vertical para além do oblíquo, apesar deste último ser o principal mais predominante.



Figura 3.11 – Características tipográficas do Barroco

As letras barrocas tiveram o seu apogeu no século XVII, resistiram durante o século XVIII e foram amplamente revividas no século XIX. Como exemplos destes revivalismos temos a *Monotype Garamond*, baseada nos tipos gravados de Jean Jannon (1580 – 1658) por volta de 1621. A *DTL Elzevir*, baseada em fontes gravadas por Christofell van Dijck (1606 – 1669) na década de 1660. A *Adobe Caslon* de Carol Twombly (nascida em 1959) na qual parte do tipo de letra foi gravado por William Caslon (1692 – 1766) na década de 1730.

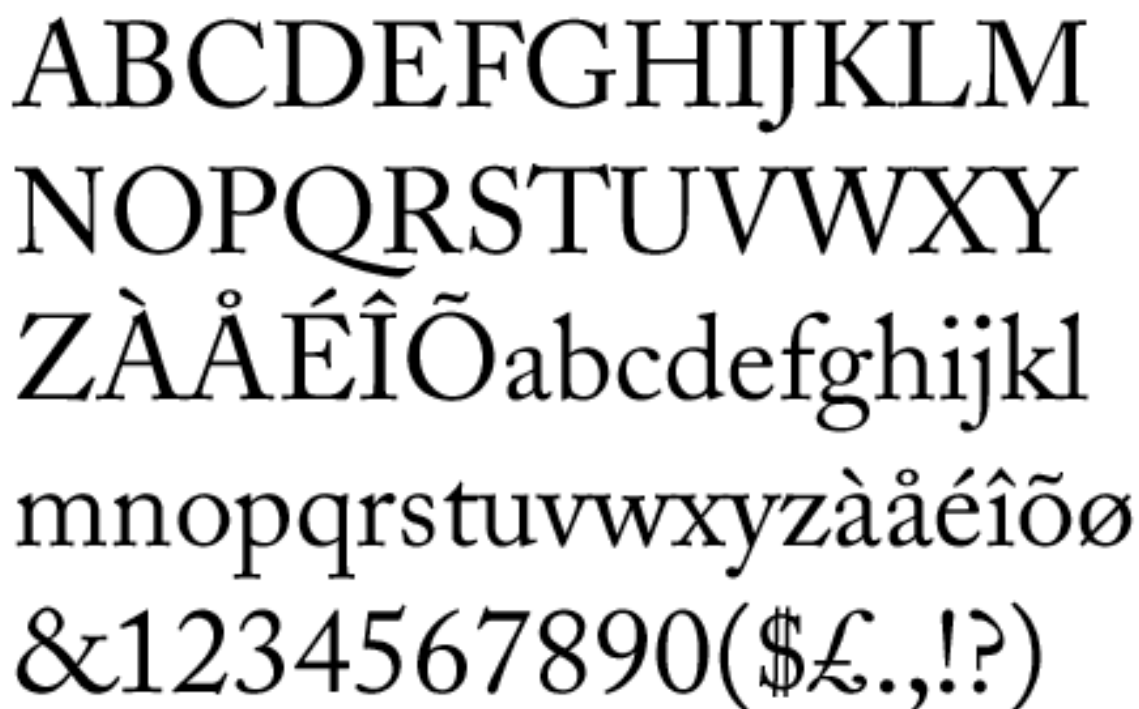


Figura 3.12 – Adobe Caslon por Carol Twombly, 1990

### Canone Rococó (XVIII)

A arte Rococó floresceu em Paris, França, por volta de 1720, mantendo-se até 1770. Este estilo floreado e ornamental reflectia o modo de vida monárquico de excesso de ostentação.

Esta extravagância era evidente na tipografia através das linhas finas ornamentadas com floreados curvilíneos, restringindo-se maioritariamente às letras manuscritas, integrando também as letras romanas, itálicas, linhas e ornamentos. O estilo era reproduzido preferencialmente em gravuras em cobre, evitando a rigidez da impressão tipográfica.

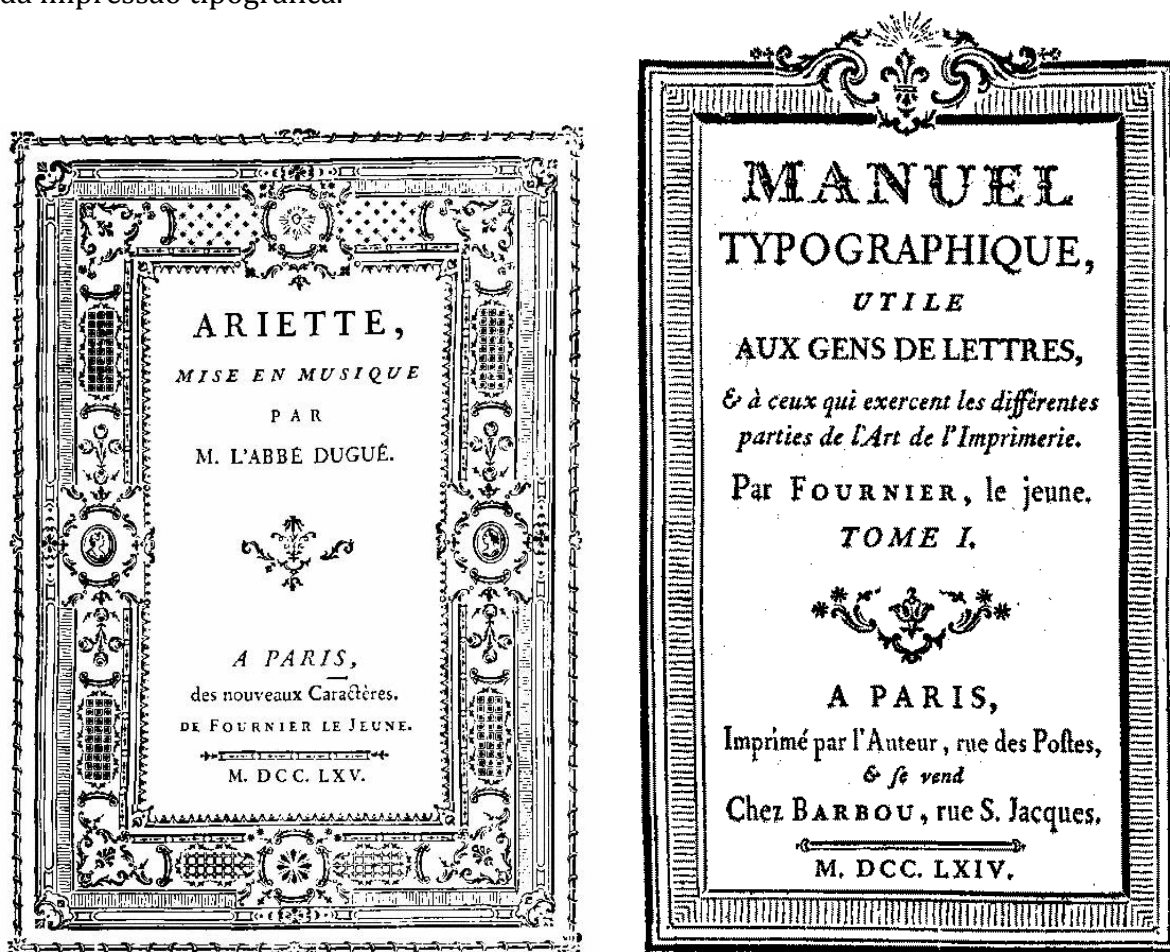


Figura 3.13 – Capa para “Ariette, Mise en Musique” exemplo ornamentos decorativos por Pierre Simon Fournier le Jeune, 1756

Figura 3.14 - Página do “Manuel Typographique” por Pierre Simon Fournier le Jeune, exemplo de tipos decorativos, 1764

ABCDEF GHIJKLMN  
OPQRSTU VWXYZÀ  
ÅÉÎÕØÛabcdefghijklmnop  
nopqrstuvwxyzàåéîõø&  
1234567890(\$£€.,!?)

Figura 3.15 - DTL Fleischmann por Erhard Kaiser, 1997, inspirado nas fontes de Johann Michael Fleischmann (alemão 1701—1768) de 1730.

Note-se nas formas ornamentadas de algumas minúsculas como o “y” e o “a”, apresentando os terminais em forma de ganchos curvos em forma de gota, com contrastes exagerados do traço fino para o grosso como na letra “o” que também apresenta um eixo vertical, ainda que o eixo principal seja oblíquo.

## Canone Neoclássico

O movimento Neoclássico surge na Europa por meados do século XVIII e desenrola-se até meados do século XIX. Seguiu-se os ideais iluministas, enaltecendo o poder da razão, adoptando uma postura moderada, equilibrada e idealista, reagindo contra os valores do Barroco e do Rococó.

A tipografia Neoclássica segue esse padrão de moderação e equilíbrio, tendo um carácter mais racionalista e rigoroso. Ainda se nota vestígios da pena manuscrita, no entanto o ângulo do eixo é vertical ou racionalista, enquanto o contraste dos traços das letras são moderados, tal como a abertura das letras. As serifas são refinadas e adnatas (que nascem junto ao traço), para além de serem mais finas, achatadas e niveladas em relação às barrocas e os terminais são em forma de gota. O racionalismo propõe um ideal de beleza indiferente às formas orgânicas, contendo as letras neoclássicas ao estilo não-cursivo.



Figura 3.16 – Características tipográficas Neoclássicas

A primeira fonte neoclássica é conhecida como *romain du roi* (romana do rei) desenhada numa rigorosa grelha matemática na década de 1690 na França pelo comité governamental.

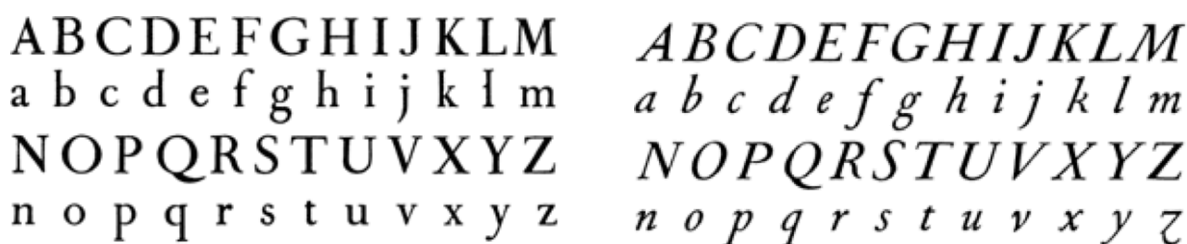


Figura 3.17 – Romain du roi, Philippe Grandjean, 1702

Alguns dos revivalismos mais relevantes das letras neoclássicas foram a *Monotype Fournier*, baseadas nos tipos gravados por Pierre Fournier por volta de 1740. A *Monotype Baskerville*, baseada nos desenhos de John Baskerville (1706 – 1775) que datam por volta de 1754, e a *Monotype Bell*, baseada nos tipos gravados por Richard Austin em 1788. A Didot, desenhada por Firmin Didot em 1852 baseada na experimentação de contrastes do traço das letras por John Baskerville no século anterior, fazendo já alusão às características da tipografia romântica.

ABCDEFGHIJKLMNOP  
QRSTUVWXYZÀÁÊËÏ  
abcdefghijklmnopqrstu  
vwxyzàáéíõøü&1234567  
890 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 (\$£.,!?)

Figura 3.18 – *Baskerville* por John Baskerville, 1763

Didot

Figura 3.19 – Exemplo da *Didot* desenhada por Firmin Didot em 1852.

## Canone Romântico

O movimento Romântico na Europa foi percorrido, em referência temporal, ao lado do movimento Neoclassicista durante os séculos XVIII e XIX, apresentando algumas semelhanças tal como alguns aspectos divergentes.

Quanto às semelhanças, ambas têm eixo racionalista e ambas parecem mais desenhadas do que escritas. A diferença principal está no contraste do traço das letras. Isto deve-se a uma mudança da escrita manual, com a passagem da pena larga que produzia um traço moderadamente modulado em que a espessura mudava com a direcção, para a pena pontuda flexível que permite mudar repentinamente a espessura do traço com a aplicação de pressão, sendo este contraste dramático a característica fundamental dos tipos românticos.



Figura 3.20 – Características tipográficas Românticas

Resumindo as características da tipografia Romântica, temos a modulação abrupta do traço (híper modulado), o eixo vertical que sobressai por causa do contraste exagerado, os terminais passam a ser mais circulares do que em forma de gota, as serifas mais finas e abruptas e a abertura é reduzida.



Figura 3.21 – Bodoni

Por Giambattista Bodoni, 1818

Tal como os restantes estilos, o Romântico foi também bastante revivido. Destacam-se alguns dos revivalismos como a *Linotype Didot*, desenhada por Adrian Frutiger (suíço nascido em 1928), baseada nas fontes gravadas por Firmin Didot entre 1799 e 1811 e a *Berthold Bodoni*, aproveitamento das fontes gravadas por Giambattista Bodoni (1740 – 1813) entre 1803 e 1812.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀ  
OPQRSTUVWXYZÀ  
abcdefghijklmnopqrst  
uvwxyzàåéîõø&123456  
7890I23456789o(\$£.,!?)

Figura 3.22 – Linotype Didot por Adrian Frutiger, 1990

ABCDEFGHIJKLMNO  
PQRSTUVWXYZÀÅÉÎ  
abcdefghijklmnopqrst  
uvwxyzàå&123456789  
0123456789o(\$£€.,!?)

Figura 3.23 – Berthold Bodoni, 1930

## **b) Vanguardas tipográficas**

A tipografia durante o século XX encontra novos espaços expressivos que surgiram ao encontro de novas intenções e utilidades. As vanguardas não eram intencionadas ao consumo de massas, apesar de não serem totalmente fechadas e restritivas, eram de difícil acesso intelectual. A arte vanguardista tinha cariz utilitário político e encontrou no design gráfico uma das melhores vias de desenvolvimento teórico e prático de conceitos.

### Futurismo

O primeiro movimento puramente vanguardista foi o futurismo, consolidado com uma fundamentação política, característica de qualquer vanguarda do século XX. Este movimento surge em 1909 com a publicação do *Manifesto Futurista* por parte do poeta italiano Filippo Marinetti (1876 – 1944). Estabelece assim um movimento revolucionário na experimentação das artes, face a uma nova realidade científica e industrial. As ideologias do Futurismo tinham como componentes o anarquismo, socialismo e belicismo, apelava-se à beleza da velocidade e da energia, ambicionava-se coragem e audácia para combater a clássica tradição.

Considerava-se o sistema gerado pela mecanização e a indústria, mas no entanto, não o papel do homem neste sistema, assim o Futurismo dispensou a dimensão humanista da arte. Um falso apelo à modernidade deste movimento fez com que se exaltasse os valores fascistas a que estavam associados e que eram susceptíveis de mediatismo.

Em Junho de 1913 Marinetti publica um artigo apelando à revolução tipográfica. A tipografia tornava-se assim um campo de experimentação que pretendia transparecer estes valores. Combinavam-se estilos de letra diferentes, aplicavam-se vários contrastes, explorava-se uma dinâmica em que não se pretende harmonia, mas uma expressividade que pudesse representar velocidade, agressividade e entusiasmo perante os novos tempos. Surge um novo estilo tipográfico chamado *Parole in Libertá* (Palavras em Liberdade) em que os poetas atribuíam características visuais ao texto ao experimentarem dar às letras diferentes tamanhos, pesos e estilos. Criavam assim uma nova poesia que transgredia as normas

do sistema linguístico, rompendo com a sintaxe, a gramática e a métrica tradicionais. Estas “máscaras estéticas escondiam uma falta de conceitos teóricos firmes e pensados”<sup>8</sup> (Sesma, 2004), no entanto, a experimentação resultante deste movimento superficial e o rompimento com as estéticas do século XIX proporcionaram o ponto de partida para as restantes experiências na área da tipografia durante o século XX.



Figura 3.24 – Parole in Libertá, Marinetti, 1915

<sup>8</sup>SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

## Construtivismo

O construtivismo russo foi um movimento de vanguarda que nasce em Moscovo por parte do artista Vladimir Tatlin (1885 – 1953) em 1913. Este movimento recebe algumas influências estéticas do futurismo italiano, mas a sua evolução é sobretudo condicionada pelo fim da revolução soviética socialista. Os construtivistas viram um meio de difusão das verdades defendidas pela revolução integrando a arte na sociedade e apostando em procedimentos mais ideológicos do que estéticos ou tecnológicos, apesar da aceitação da máquina e da tecnologia na arte moderna. No entanto houve formas diferentes de ver o construtivismo dependendo da maneira como se entendeu a arte e a revolução. O debate desenvolvia-se em torno da individualidade artística reaccionária, em que a arte é apenas um fim em si mesmo e em como estas belas-artes são um impedimento ao artista activo e intervencionista ao serviço da sociedade. Defendia-se que os artistas deviam agir de forma útil para a sociedade em actividades que se relacionassem directamente com a vida do povo como a publicidade, arquitectura e outras ligadas à indústria.

A expressividade da tipografia constructivista é utilitarista tal como o resto das suas manifestações artísticas e portanto está vinculada à publicidade. Via-se a tipografia como ferramenta de comunicação e inclusão da compreensão popular. Valorizava-se uma teoria de função expressiva, em que os valores estéticos sobrepunham-se ao uso. A afectividade e o efeito tinham mais importância que a razão e o significado. Era estimulado a participação activa do público nas leituras da vida quotidiana, de modo a estes experimentarem condutas criativas através do modo de construção destes suportes gráficos.

Destaca-se El Lissitzky (1890 – 1941) como criador tipográfico construtivista, caracterizando-se pela mestria de exploração da plasticidade da letra, decompondo componentes elementares do alfabeto como base a criar novas estruturas expressivas, tendo em conta a imagem visual composta pelo texto, que deveria funcionar como uma espécie de jogo expressivo que propunha o entendimento de uma visualidade artística da tipografia. Não se restringe a estruturas tipográficas clássicas, nem a uma sequência linear do espaço, nem tão pouco facilita a legibilidade nas suas intenções.

Ao quererem influenciar o modo de vida do povo, melhorando a produção industrial através da prática artística, os construtivistas entraram em confronto com o Partido Comunista, até que em 1928 Josef Stalin ilegaliza o Construtivismo, para institucionalizar o Realismo Soviético.



Figura 3.25 – Composição de El Lissitzky para o livro de poemas *Dlya golosa* (Para voz), de Maiakóvski (1923).<sup>9</sup>

Seguindo a teoria que a próxima forma do livro seria plástica e figurativa, Lissitzky aplica na prática estes conceitos ao ilustrar a tipografia para o livro de poemas de Vladimir Maiakóvski.

---

<sup>9</sup> [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/rodchenko\\_maiakovisky.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/rodchenko_maiakovisky.html)

## De Stijl

O De Stijl foi um movimento holandês criado pelo arquitecto, tipógrafo e artista plástico Theo van Doesburg (1883 -1931) e o pintor Piet Mondrian (1872 - 1944) em 1917. Centrava-se na publicação da revista que deu nome ao movimento e caracterizava-se pela valorização da vertente plástica, universal e do significado em vez do sentimento. Pretendia-se criar soluções colectivistas na qual o artista devia expressar-se numa linguagem universal através de obras puramente plásticas, em que este deveria encaminhar o público para a compreensão dessa estética. Acreditavam que a palavra continha uma vitalidade interior e uma carga plástica e só através de um “novo espírito” é que poderiam alcançar um equilíbrio entre o individual e o universal, sendo o individualismo decadente tanto a nível espiritual, vital e artístico. Defendiam também a necessidade de retirar a expressão da realidade objectiva da arte, uma vez que para chegar à verdade da consciência interior tinha que se atingir a abstracção total. Queriam alcançar soluções simples. Então as composições eram marcadas pelo uso de formas básicas abstractas como o quadrado, triângulo e rectângulo encaixadas com precisão na composição para esta adquirir equilíbrio. Em termos de cor assumem-se as cores puras como o amarelo, vermelho e azul.



Figura 3.26 – Capa para publicação *De Stijl* por Vilmos Huszar, 1917 (logótipo por Théo van Doesburg)

Na tipografia havia uma aproximação ao construtivismo no sentido que o texto servia de veículo de configuração plástica do texto, apesar de não se renunciar aos recursos linguísticos na exploração da linguagem e da expressividade. Em 1920 os defensores do movimento De Stijl como Doesburg, Mondrien e Antony Kok (poeta e escritor, 1882 – 1969), no “II Manifesto” puseram em causa a literatura, acusando-a de ser vazia pela sua incapacidade de abranger nada sobre a vida. Assim a palavra tinha “morrido” aos olhos deste movimento por ser inadequada a responder à expressividade colectiva do nosso tempo, que passa por um conceito de vida mais intenso e profundo. Para revitalizar o poder da palavra o escritor moderno tinha de reconhecer que a sua forma teria de propor um “significado directamente espiritual”.<sup>10</sup> (Sesma, 2004)

Piet Zwart (tipógrafo e designer industrial, 1885 – 1977), Vilmos Huszár (pintor e designer, 1884 – 1960) e Hendrik Nicolaas Werkman (pintor e designer 1882 – 1945) foram alguns nomes que se destacaram neste movimento. Como via de criação de letras, os artistas visuais e arquitectos começaram a interessar-se pelas tipografias modulares que se adaptavam melhor à visão do De Stijl. E neste seguimento aboliram tudo o que causasse uma confusão do espírito, incluindo a linha curva e o ornamento, ou seja tudo o que podia manifestar subjectividade, sentimentalismo e individualismo. Adopta-se a linha vertical e horizontal, representantes da estética consentida ao Neoplasticismo.



Figura 3.27 – An Alphabet, por Théo van Doesburg, 1917

---

<sup>10</sup>SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

Em 1923 Werkman publica “The Next Call” adoptando um novo estilo de impressão, que conjugava o processo criativo com a impressão permitindo-lhe novas possibilidades numa intervenção mais directa, ao fazer estampagens com tinta transferida para o papel. Esta experimentação resumia a essência dos *tipografismos* vanguardistas.



Figura 3.28 – Página da publicação *The Next Call* por Hendrik Werkman, 1923

De Stijl acaba por se extinguir devido à falta de coesão na renovação de valores, pois os seus seguidores começaram a dispersar na procura de novos caminhos e filosofias artísticas.

## Dadaísmo

Dada foi uma corrente cultural vanguardista nascida na Europa, que surge após a Primeira Grande Guerra Mundial e estimula a criação de novos estilos e formas de fazer arte. Todas as formas de arte em geral serviram de veículo de reflexão e manifestação do descontentamento gerado pelo panorama mundial e os seus conflitos. O próprio nome Dada veio a simbolizar a essência do movimento, o *non-sense*, o carácter antirracional, a ironia, ingenuidade, cepticismo, a improvisação, o ilógico e o absurdo. O próprio movimento negava-se a si próprio como é afirmado no I Manifesto dadaísta pelo poeta e escritor Richard Huelsenbeck (1892 – 1974) em 1918: “Estar contra este manifesto significa ser dadaísta!”<sup>11</sup> (Sesma, 2004) Este radicalismo vinha apresentar uma proposta que pretendia acabar com um sistema, mas no meio artístico legitima todo o processo artístico anterior no qual Dada se influencia ou inspira como os movimentos do futurismo, cubismo e todos os anteriores, a arte dadaísta é uma amálgama não declarada deles mesmos, apesar de não aceitarem as tendências, resultados, meios e inovações modernas. No entanto defendia que a arte deveria desprender-se de qualquer racionalismo e ser apenas resultado de automatismo psíquico. Ao negar-se a cultura, a incoerência, a desordem e o caos eram predominantes nas obras e exploravam-se novas técnicas para atingir esta expressão. Politicamente o movimento era coeso na denúncia e no protesto da loucura da guerra e arranjava forma de escandalizar o público de forma a não aceitarem passivamente as condições de instabilidade cultural e social geradas pela guerra. Este niilismo e irracionalismo metodológicos eram as bases fundamentais desta corrente de pensamento. Para os dadaístas era mais importante o acto ou o gesto social, político ou artístico, do que a própria obra, desde que seu efeito suponha uma provocação às regras, à lei e ao “bom” sentido.

O Dadaísmo adopta uma linguagem aproximada à publicidade simplesmente porque era aceite universalmente pelo público a quem se dirigia, no entanto esta chamada de atenção era carregada de ironia, sarcasmo e várias técnicas que pretendiam envolver o leitor. Em termos tipográficos notava-se uma incoerência

---

<sup>11</sup> SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

gráfica na disposição da tipografia com fim publicitário e informativo, pois assumiu-se como objectivo a quebra de todas as leis e normas tipográficas estipuladas na época. Os trabalhos eram caracterizados pela desordem e confusão, usavam-se letras de diversos tamanhos, com fortes contrastes, algumas adquirem uma função pictórica e assumem no trabalho ritmos e sonoridades díspares, usa-se fragmentações do texto de modo a provocar uma procura visual, e são adicionados elementos visuais com as mais variadas intenções provocatórias. Alguns membros do Dada, como o poeta Tristan Tzara (1896 – 1963) e o poeta e artista plástico Raoul Hausmann (1876 – 1971) revolucionaram o grafismo convencional das publicações, e tanto os alemães Kurt Schwitters (artista e poeta 1887 – 1948), John Heartfield (pintor, 1891 – 1968) e Hannah Hoch (1889 – 1978) contribuíram para descobertas inovadoras sobretudo através da colagem e fotomontagem. Assim a diversidade tipográfica, a sua explosividade, a sua aplicação não linear e não submissa ao sentido do texto, são características da distinguível tipografia Dada que não pretende assumir uma funcionalidade nem uma consideração plástica, mas sim implementar uma nova força literária emotiva.



Figura 3.29 e 3.30– Capa *Der Dada* nº3 e nº5 editada por Heartfield e Haussmann, 1920

## Bauhaus

A Bauhaus foi uma escola de artes fundada em 1919 por Walter Gropius (1883 – 1969) em Weimar na Alemanha. Constituiu uma espécie de continuação institucionalizada das teorias artísticas vanguardistas do século XX, principalmente a do Constructivismo e De Stijl. Ao estabelecer os conceitos de design funcionalista, era defendido a aproximação das obras ao campo da vida diária, por isso estas deviam reflectir uma responsabilidade social, ou seja, o artista deveria estar ao serviço da comunidade pois o seu produto só faria sentido com uma finalidade social. Esta crença dava uma dimensão moral às criações e deixava claro as influências teóricas do De Stijl como a ideia de integração da arte na vida.

O estilo da Bauhaus na criação artística era marcado pela representação de formas abstractas que são regidas por uma dinâmica orgânica e natural, com funções simbólicas, caracterizados pela associação Deutscher Werkbund como a “boa forma” no mesmo sentido que a Arte Nova alemã. O intuito era identificar um código visual através do uso de formas abstractas que permitisse uma percepção imediata, ou seja uma “linguagem da visão”<sup>12</sup> (Lupton, 2000) com o objectivo final de ultrapassar os caprichos da cultura e da moda designando leis universais, intemporais e objectivas. Assim o ensino do desenho por alguns professores como Moholy-Nagy (1895 -1946) regiam-se pelo princípio que o desenho e o capricho estético devia responder a uma funcionalidade e tinha de se adaptar a fins racionais. Isto fez com que se racionalizasse recursos técnicos e se suprimissem algumas formas expressivas.

No desenho de tipos, destituía-se a vertente manual caligráfica e o estilo de letras talhado em pedra, adaptando o desenho de letras à tecnologia contemporânea das máquinas e às ferramentas que permitiam um desenho mais racional. Estas formas tradicionais viriam a ser substituídas por tipografias geométricas, como é o caso do tipo *Universal* de Herbert Bayer (1900 -1945) que se desprende de qualquer referência cultural e ideológica e apresenta apenas a forma essencial da letra, sem formas supérfluas e adornos estéticos. Bayer defendia uma tipografia elementar, em

---

<sup>12</sup> expressão utilizada por LUPTON, Ellen, in: *The ABC's of Bauhaus, The Bauhaus and Design Theory*, Princeton Architectural Press, 2000.

que a tipografia devia ser reduzida nos seus elementos tipográficos e simplificada à sua forma essencial, seguindo uma filosofia social que valoriza uma economia de meios. Chegou até a defender a supressão das letras maiúsculas pois afirmava que era redundante usar duas grafias para a mesma finalidade.



Figura 3.31 – Universal por Herbert Bayer, 1925

Laszlo Moholy-Nagy foi o sucessor do curso preliminar estabelecido por Johannes Itten que ainda tinha bases no medievalismo, expressionismo e trabalho manual, incidindo numa metodologia de ensino de experiência directa e desenvolvimento da habilidade intelectual e consciência perceptiva. O primeiro era um explorador nato de pintura, fotografia, filme, escultura, design gráfico e também de novos materiais e técnicas. Foi nomeado por Walter Gropius como Primeiro Ministro da Bauhaus contribuindo para a visão deste da união da arte com a tecnologia.

Na tipografia foi reivindicado a aceitação da tipografia como meio de libertar a palavra do seu carácter plástico e ilustrativo, libertando-a assim também da sua

função icónica. Moholy Nagy afirma que a “tipografia é uma ferramenta de comunicação”<sup>13</sup> (Sesma, 2004) e que por isso não devia destoar de legibilidade e clareza. Este também contribuiu para a unificação da tipografia com a fotografia numa tentativa de integrar a palavra e a imagem para comunicar uma mensagem de forma imediata.

Em 1925 um governo mais conservador em Weimar fez com que a Bauhaus se instalasse em Dessau como alternativa. E foi nesta altura que a identidade e filosofia da Bauhaus tiveram maior proveito. Em 1926 começaram as publicações da revista Bauhaus desenhadas por Moholy-Nagy que foram importante meio de disseminação de ideias de teoria de arte e suas aplicações na arquitectura e no design.

Em 1933 a Bauhaus fecha as portas por causa da perseguição Nazi, deixando a instituição com um legado de desenvolvimento do ensino e teoria visual moderno.

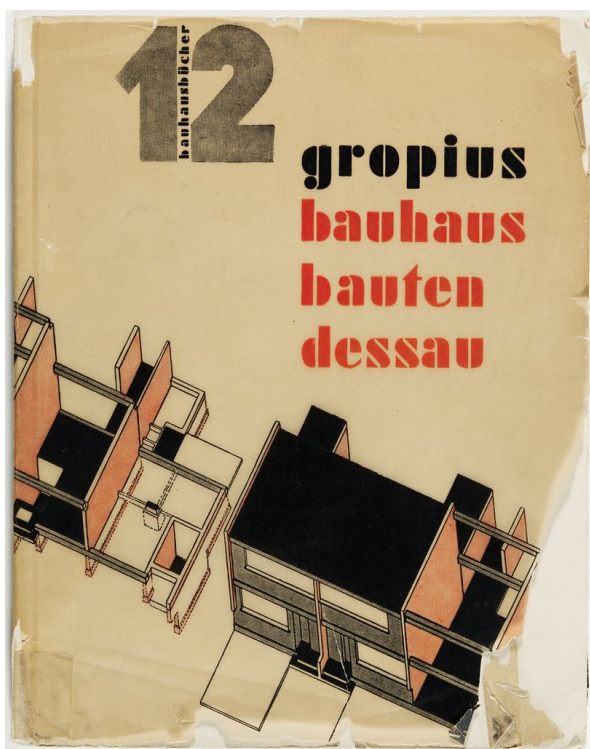


Figura 3.32 – Bauhaus Book 12 por Laszlo Moholy-Nagy, 1925 (impresso em papel vegetal de arquitecto, combina propósitos económicos e sociais com funcionalismo estrutural e estética)

Figura 3.33 – Capa da revista *Bauhaus* por Herbert Bayer, 1928 (combinando fotografia e tipografia)

<sup>13</sup> SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

## Nova Tipografia

A Nova tipografia tem suas raízes no movimento Futurista e Dadaísta. Inspira-se e dá continuação/ evolução ao movimento artístico moderno bauhausiano, seguindo as suas ideias racionalistas. O tipógrafo e designer gráfico Jan Tschichold (1902 – 1974) transmitiu os conhecimentos das novas explorações visuais e tipográficas vanguardistas difundidas na Bauhaus por Moholy-Nagy e Herbert Bayer, para denominar alguns exemplos, para o público geral, incluindo tipógrafos, impressores e designers através da revista da Associação de Impressores Alemães *Typographische Mitteilungen* (Tipografia Elementar).

“Nossos tipos necessitam concisão, clareza, a rejeição de qualquer coisa supérflua. Isto nos leva à construção geométrica da forma. (...) As formas geométricas simples das sans serifs também expressam algo: clareza e concentração no essencial e assim, a essência do nosso tempo.”<sup>14</sup> (Tschichold, 1928)

A Nova Tipografia apresenta um desenho racionalista elementar das formas das letras, obedecendo à função, e assim sendo desprende-se de qualquer elemento decorativo devido à sua inutilidade. Um design funcional deveria entregar a mensagem da maneira mais rápida e eficiente, no entanto apesar desta visão utilitarista defende-se uma composição dinâmica, uma organização assimétrica que faça o contraste de elementos, expressando a nova era tecnológica. Fundamentando assim o uso de tipos *sans serif*, numa grande variedade de pesos e proporções. Em 1928 Tschichold lança o livro *Die Neue Typographie* que expressa estas ideias e revigora a busca por tipografia assimétrica que transmitisse uma sensibilidade visual adequada ao seu tempo.

---

<sup>14</sup> TSCHICHOLD, Jan - Die Neue Typographie, 1928 in: SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

Os designs eram estruturados verticalmente e horizontalmente. Era dada atenção ao espaço vazio sendo este elemento da estrutura do design. Para ajudar na estruturação eram também usados vários elementos como caixas e faixas que ajudavam a dar equilíbrio e ênfase e a fotografia era usada para ilustrações mais objectivas e eficientes. Estas condições tornam este estilo conveniente para a publicidade.

No entanto esta pretensão de um estilo universal padrão era incompatível com a liberdade de escolha e flexibilidade do desenho na era moderna, ao que a Nova Tipografia surge mais como uma reacção ao caos e desordem proporcionados pelo regime alemão de 1923.



Figura 3.34 – Capa da *Elementare Typographie* por Jan Tschichold, 1925



Figura 3.35 – Brochura para o livro *Die Neue Typographie* por Jan Tschichold, 1928

## Estilo Internacional

No final da década de 40, numa conjuntura de pós-guerra, procuram-se novas formas de estimular o consumo. Assim proliferam as agências de publicidade, as oficinas de cartazes e o redesenho de tipos para fins comerciais que foram produzidos na Europa e que para acompanhar a máquina da publicidade não ofereciam tanto interesse artístico e expressivo pois eram feitos para corresponderem às exigências imediatas de recuperação do mercado. Reaproveitaram-se tipos do século XIX vulgares e fantasiosos que permitiam distinguir e superestimar os produtos transmitindo a ideia de glamour e luxo.

O Estilo Internacional tenta contrariar o caos estilístico dos anos 50, criando uma disciplina de desenho normativa, rígida e científica que dispensava a livre experimentação e a expressão individual e que pretendia responder ao princípio funcionalista. Estes ideais aproximam-se dos da Bauhaus, que está na raiz deste movimento, tal como o De Stijl e a Nova tipografia.

As escolas que sucedem à Bauhaus na nova conjuntura da Europa foram a Gewerbeschule (Escola Profissional) em Basileia na Suíça e a Hochschule für Gestaltung (Escola Superior de Design) em Ulm na Alemanha Ocidental. Tinham em conta que a sociedade, a indústria e as tecnologias de comunicação tinham mudado de forma drástica e que era necessário redefinir o ensino da comunicação visual englobando as indústrias de comunicação. A Escola Profissional Suíça de Max Bill (1908 – 1994) e Otl Aicher (co-fundador, 1922 – 1991) defende a utilização das ciências exactas, estilo que ficou formalmente estruturado sobre princípios matemáticos e ficou conhecido como o Estilo Suíço. A escola de Ulm dirigida por Tomás Maldonado (1922 – ) incidia mais na preparação prática e técnica para fins comerciais e reprodução em massa. Introduziu a disciplina da semiótica no currículo que pretendia o estudo da semântica, sintática e pragmática, defendendo que o signo e a sua essência e estrutura iriam configurar a estética moderna. O desenho tipográfico da escola de Ulm resultou num desenho com falta de individualidade mas dinâmico, pois era reconhecido o carácter humanístico das letras, e o facto destas poderem exercer impacto na vida do dia-a-dia. O tipógrafo devia ter consciência moral que a sua profissão estava ao serviço da sociedade e ainda que ligada à condição económica e comercial, é responsável também pela cultura visual da

sociedade. A criatividade tipográfica também viria a servir propósitos não comerciais especificados pelo designer Gui Bonsiep (nascido em 1934), a que viria a ser usada na sinalética, sinais de trânsito, *display* de máquinas, representações visuais científicas e educação. Estes sistemas industriais originam a destituição das dependências artísticas e metodologias artesanais, o que ia ao encontro dos ideais da escola de Ulm. A tipografia moderna viria a fazer parte dos elementos definitivos da comunicação visual.

A publicidade contemporânea baseava-se nos princípios de retórica visual formulados por Gui Bonsiep (1934 - ), em que a leitura do texto deveria ter a capacidade de provocar imagens mentais que remetessem para uma compreensão imediata da mensagem, ao usar uma tipografia “muda”, que não evocasse expressividade e com fins puramente legíveis.

Vários tipos *sans serif* marcaram a tipografia do Estilo Internacional a partir da década de 50, inspirados na fonte alemã *Akzidenz Grotesk* dos finais do século XIX. Em 1954, o tipógrafo Adrian Frutiger (1928 - ) cria a família de 21 fonts *sans serif* chamada *Univers*, alargando a paleta tipográfica tradicional, apresentando deste uma versão *light/extra condensed* a outra *extrabold/expanded*. Em meados da década de 50, Eduard Hoffman (1910 - 1980) da fundação tipográfica HAAS na Suíça colaborou com Max Miedinger (1910 - 1980), designer da *Akzidenz Grotesk*, com o objectivo de aperfeiçoar e refinar esta *font*, resultando no lançamento da *font New Haas Grotesque*. Em 1961 quando este design foi produzido na Alemanha na D. Stempel AG, atribuíram-lhe o nome de *Helvetica*, o nome latim para Suíça.

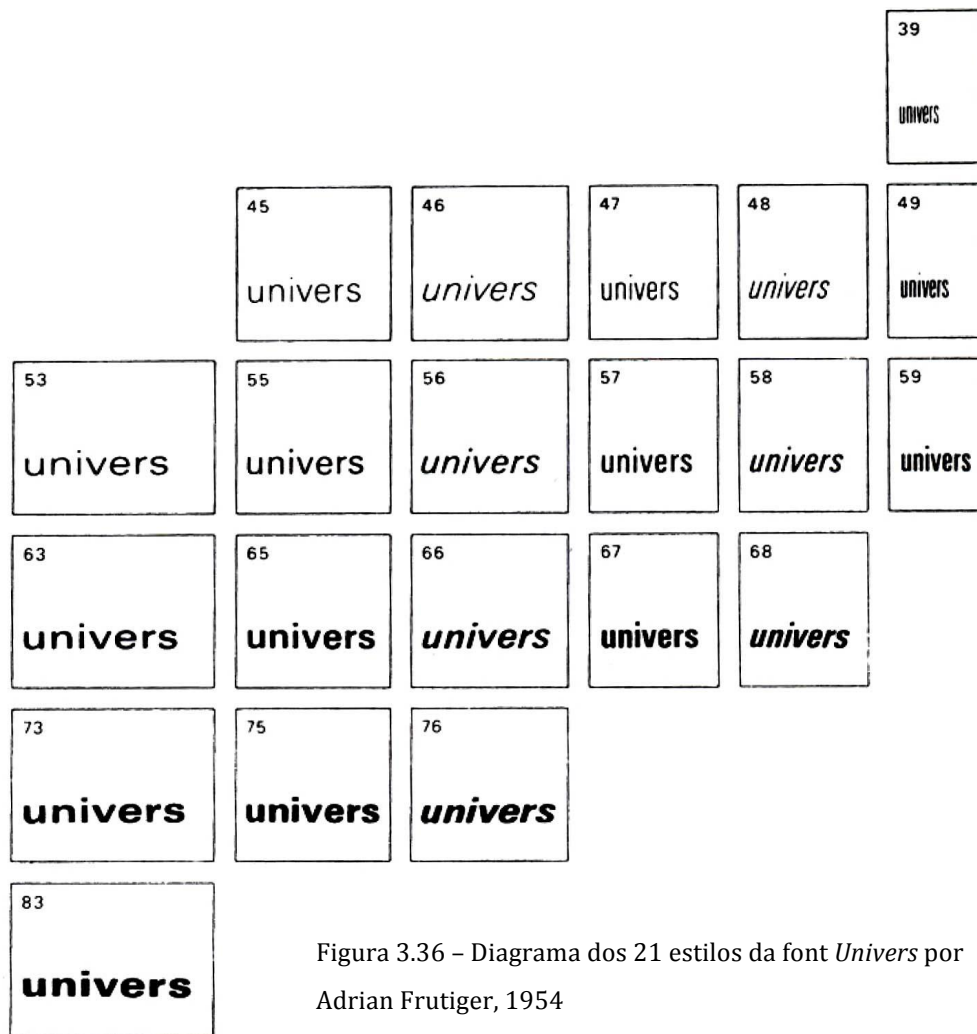


Figura 3.36 - Diagrama dos 21 estilos da font *Univers* por Adrian Frutiger, 1954

Figura 3.37 - *Neue Has Grotesk* Medium, por Miedinger e Hoffman, 1961 (depois produzida pela Stempel AG)



Hermann Zapf (nascido em 1918), calígrafo, type designer e tipógrafo alemão natural de Nuremberga com influências dos calígrafos Rudolf Koch e Edward Johnston, em 1950 lança a *Palatino*, de estilo romano, que remete para as *fonts* venezianas, em 1952 lança a *Melior*, de estilo moderno e construído a partir de formas quadradas, e em 1958 lança a *font Optima*, uma *sans serif* com stroke afunilado.

ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZÀ  
ÅÉÎÕabcdefghijklmn  
opqrstuvwxyzàåéîõ&  
1234567890(\$£€.,!?)

Figura 3.38 – Optima por Hermann Zapf, 1958

Emil Ruder (1914 -1970), professor de tipografia na Escola Profissional da Basileia, convoca os alunos a ganhar um entendimento entre a forma e a função tipográfica de comunicação, incidindo nos tópicos da legibilidade e leitura. Praticou também sistemas de grelhas complexas de modo a conjugar elementos tipográficos e imagens de forma harmoniosa. Ruder e os alunos também exploraram as implicações que a *Univers* trouxe ao campo experimental na conjugação de contrastes e proporções. Em 1967 lança um livro com a sua metodologia de ensino chamado *Typography: A Manual of Design*.



Figura 3.39 – Poster para o Teatro Basel por Armin Hoffmann, 1954

Na mesma escola, em 1947, Armin Hofmann (1920 – ) começa a leccionar design gráfico. Este desenvolve uma estética mais modernista suportada por uma filosofia de design baseada nos constituintes elementares do design gráfico, como a linha, o ponto e o plano, procurando uma harmonia dinâmica de um design unificado. Fáz-lo a partir da utilização de contraste, incluindo, claro e escuro, linhas curvas e linhas rectas, formas e contra formas, dinâmica e estática. Em 1965 publica *Graphic Design Manual* onde especifica os princípios elementares do design gráfico.



Figura 3.40 – Capa da publicação *Neue Graphik* nº4 editada por Vivarelli, 1959

Com o início das publicações do jornal *Neue Graphik – New Graphic Design* em 1959 por parte de Carlo L. Vivarelli (1919 – 1986) e mais três designers de Zurique Richard P. Lohse (1902 – 1988) e Josep Muller-Brockmann (1919 – 1996), levaram a filosofia e conhecimento dos feitos do movimento Suíço a uma audiência internacional, contribuindo para a sua evolução.

Paul Rand (1914 – 1996), Herb Lubalin (1918 – 1981) e Bradbury Thompson (1911 – 1995) foram alguns dos designers de formação suíça que contribuíram para a vinculação da imagem com a palavra atingindo estilos pessoais que tiveram influências do Modernismo. Estes abriram caminho à Pós-Modernidade. Herb Lubalin iria ficar conhecido pela exploração da iconicidade verbal e pelos tipogramas, que se tratavam de jogos semânticos das palavras às quais ele vinculava conceitos através da atribuição de significados visuais.

## Punk

As raízes da estética Punk remonta à década de 70 com o trabalho de Jamie Reid (artista nascido em 1947) na revista *Suburban Press*, na qual este teve contacto com textos situacionistas e com a essência da imprensa *underground*. A situação de decadência social no Reino Unido propiciou ao aparecimento dum movimento que expusesse a degradação do sistema industrial e social - foi o caso do Punk que como Neville Brody (designer gráfico e tipógrafo inglês nascido em 1957) afirma fez uma analogia da “degradação humana à degradação do processo”.<sup>15</sup> (Wozencroft, 2002)

Reid era o director artístico da banda Sex Pistols, responsável pela criação iconográfica do grafismo da banda, coerente com as bases do movimento Punk que ideologicamente pretendia subverter o *status quo*. Este proporcionou ao Punk uma imagem agressiva, claramente identificável, através do uso de tipografias mescladas e letras recortadas de suportes em papel, tanto de periódicos como de folhetos publicitários, destacando-se cores brilhantes, recortava formas ou rasgava-as, e compunha-as de forma espontânea, fazendo transparecer um design irreverente e anárquico. Introduziu assim uma forma menos restrita de fazer design, mais livre, uma visão diferente e mais influenciada pela cultura *underground*, e que tinha fortes motivações políticas no sentido de causar impacto e agitação.



Figura 3.41 – Logótipo da Banda Sex Pistols por Jamie Reid, década de 70

---

<sup>15</sup>WOZENCROFT, Jon - The graphic language of Neville Brody, 2002 in: SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.



Figura 3.42 – poster Sex Pistols God Save The Queen por Jamie Reid, 1977

Ao tornar-se um movimento mediático, cada vez mais pessoas encontravam consolo nesta mentalidade de protesto ao questionar a autoridade e desafiar o *status quo*, comunicando desta forma preocupações reais que “tocavam na ferida” e provocavam uma reação de consciencialização.

Foi sobre estes fundamentos e forma de fazer design distinta que o Punk se afirmou, no entanto este viria a destabilizar os preceitos do design gráfico profissional e do tratamento tipográfico, abrindo portas a novos movimentos da era pré-digital.

Pré-Digital -  
New Wave

O Pré-Digital, a partir da década de 60, é uma época marcada pelo rompimento das fórmulas e convenções postuladas pelo Estilo Internacional. É reivindicado a plasticidade e meio artístico que as letras podem fornecer, como objectivo de revalorizar as capacidades das letras e mostrar que a tipografia é uma arte.

Através da experimentação com a tipografia mais sistemática e racionalista do Estilo Internacional há uma renovação do conceito de desenho tipográfico, experimenta-se com os corpos tipográficos, cores, relação entre caracteres, testa-se a leitura e legibilidade aos seus limites, começa a haver mais liberdade de planeamento e objectivos tal como criações mais emocionais. No entanto havia consciência que o que se fazia era fruto do tempo em que se vivia e não era pretendido um canone universal e intemporal como a Modernidade. Este caminho experimental seguidos e visionados pelos designers Wolfgang Weingart (1941 - ), Hofmann, Dan Friedman (1945 - 1995) e April Greiman (1948 - ), para denominar alguns exemplos, não eram predominantes na sua época, mas iriam abrir as portas à Pós-Modernidade.



Figura 3.43 – Capa da revista Typografische Monatsblätter por Dan Friedman, 1971



Figura 3.44 – Poster para concerto de rock por Wes Wilson, 1967



Figura 3.45 – Poster Toulouse-Lautrec por Peter Max, 1970

Esta intenção de libertar a letra a novas formas de expressividade através da experimentação suíça estendeu-se por toda a Europa e também aos Estados Unidos, que começaram a incorporar estes princípios nas suas escolas de arte, estendendo assim as possibilidades da comunicação visual através destes novos códigos estéticos.

## Pós-Modernidade

Uma nova cultura e valores sociais estão na base do design gráfico pós-moderno, mais que uma reacção contra o Estilo Internacional. Rejeitavam-se os ideais progressistas da Modernidade e num sinal de irreverência e de rompimento com todas as reflexões anteriores, usava-se uma linguagem gráfica descarada aos olhos modernos. Começou-se a usar novas formas de intervir, linguagens que ficaram fortemente características do pós-modernismo, como o uso do jogo e da ironia para desacreditar algo institucionalizado, tanto através da paródia, decalque, apropriação ou qualquer outra técnica com a finalidade de tornar o desenho em algo divertido. Apesar da desvinculação com as normas anteriores, a norma recorrente parecia ser a de complexidade e de excesso como afirma o escritor inglês Rick Poynor: “A complexidade e o excesso gráfico converteu-se na norma”<sup>16</sup> (Poynor, 2013)

Numa intenção de reafirmação artística, os designers pós-modernos não pretendiam limitar a interpretação mas sim ampliar as possibilidades interpretativas das suas produções ao leitor, reivindicando o autor como o pensador do desenho. Como temas centrais da Pós-Modernidade destacam-se a legibilidade, do reconhecimento da letra, do discurso e do texto. E a iconicidade da letra, a qual passa a funcionar como uma imagem e não só no sentido verbal mais limitador.



Figura 3.46 – Série de logótipos alusivos à iconicidade da letra por Herb Lubalin (1918 – 1981)

<sup>16</sup> POYNOR, Rick, No More Rules - Graphic Design and Postmodernism, 2013 *in*: SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

O pós-modernismo desafiou o estabelecimento do design, principalmente corporativo que apelava a um corpo de pessoas com valores comuns. Ao desafiar a ordem e clareza e permitindo reflexões mais pessoais nas obras, devido à conjuntura social da década de 60 e 70, era usado um pensamento menos racional e mais sentimental. Usa-se uma sensibilidade que reconhece um design mais correcto, em vez de uma decisão mais racional nos trabalhos.

Em 1964 nota-se já uma disrupção do Estilo Internacional Tipográfico como podemos ver na próxima figura em que se usa um design divertido, com uma grelha desorganizada e uma leitura mais provocativa.

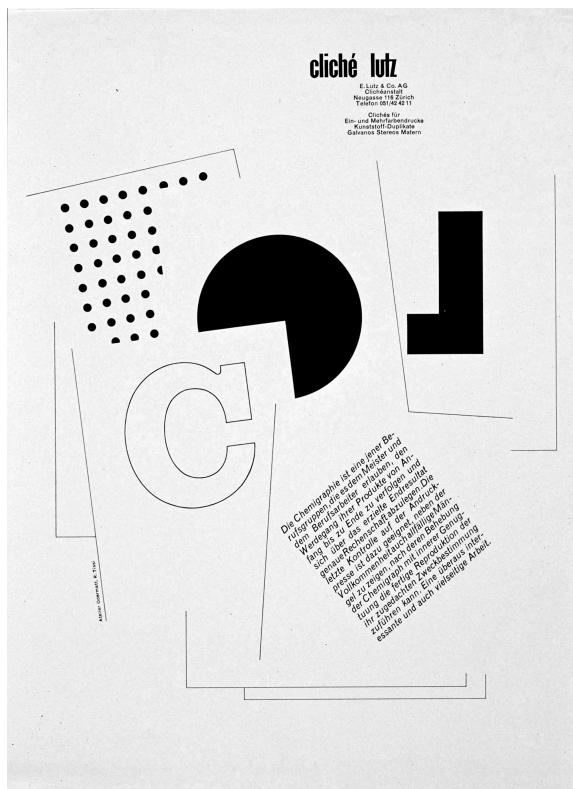


Figura 3.47 – Publicidade para a E. Lutz & Company por Rosmarie Tissi (designer suíça nascida em 1937), 1964

Figura 3.48 – Publicidade para o China Club por April Greiman, 1980

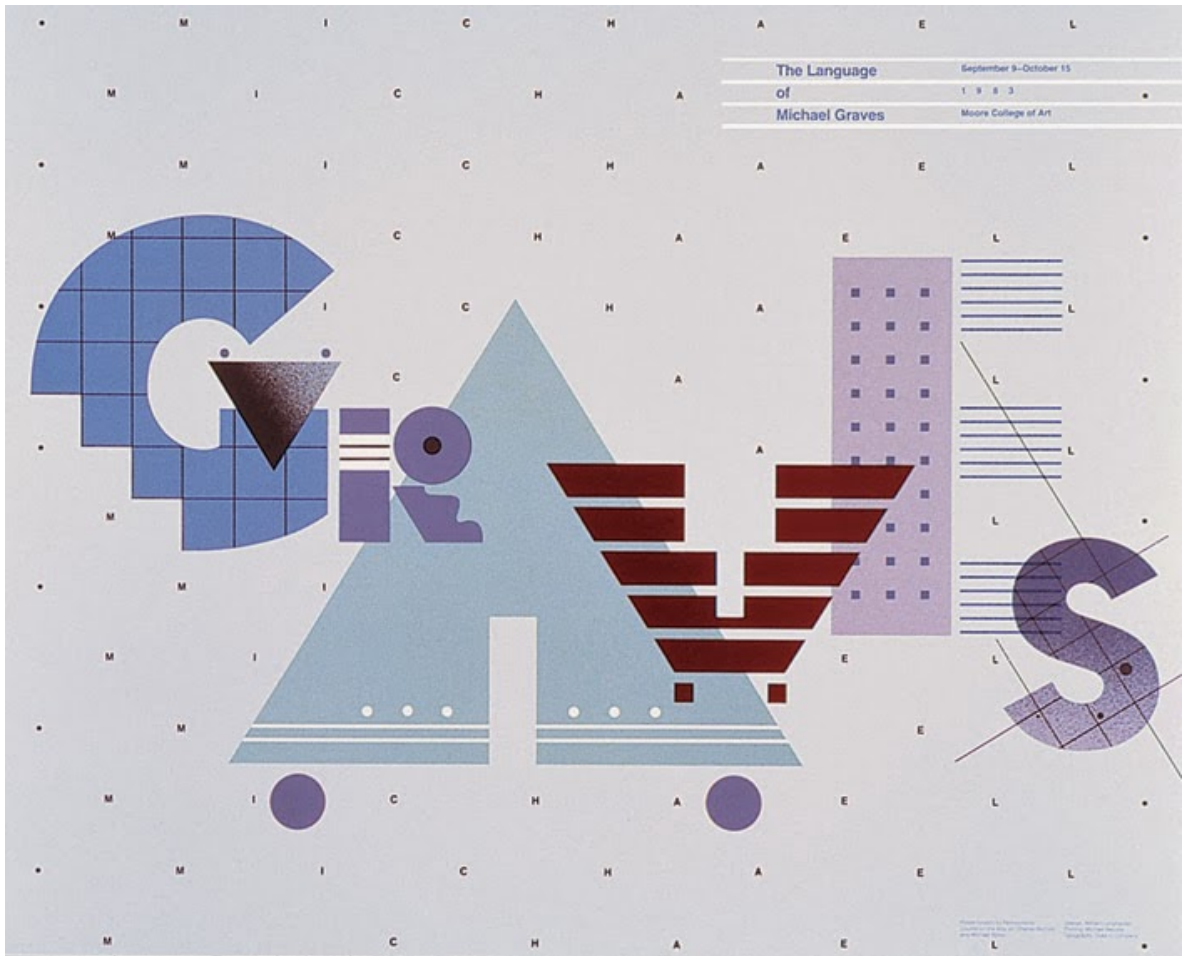


Figura 3.49 – Poster para a exibição de Michael Graves por William Longhauser (designer suíço), 1983

## Desconstrução e Feiura

Ao desprenderem-se dos valores e metodologias do pensamento racionalista moderno, os designers pós-modernos, apesar de alcançarem uma experimentação livre e uma expressão mais individual, encontravam-se numa situação de vazio teórico e conceptual. Esta situação só viria a ser contrariada com a interpretação e incorporação das teorias pós-estruturalistas da linguagem no design gráfico em 1960 na França. As teorias focavam uma nova concepção da escrita na qual o alfabeto convertia “na representação absoluta”, influenciando assim a concepção da tipografia. Para o pós-estruturalismo existem uma pluralidade de significados num texto, da mesma maneira que o leitor interpreta um texto consoante a sua própria leitura. Ou seja o contexto sociocultural e sobretudo o leitor ditam os códigos que permitem analisar o discurso literário. Assim os leitores e autores partilham da criação dos significados interpretados intimamente pela sensibilidade dos mesmos.

“A exploração dos vários espaços entre elementos conferem a alguns trabalhos uma qualidade de serem desconstruídos – isto é, a impressão de sua estrutura sintática ter sido desmembrada. Mas mesmo nas soluções mais aleatórias, fica subjacente uma estrutura subjacente.”<sup>17</sup> (Meggs, 1992) A desconstrução não implicava destruição do texto, pretendia-se fragmentar a totalidade e desfazer a ordem estrutural de maneira a que funcionasse de uma forma diferente. Para atingir esse objectivo manipulavam-se tipografias originais, quanto à forma e espaçamento, impunham-se vários elementos ornamentais e ruídos visuais que poderiam subjugar a leitura e a legibilidade.

Entendia-se a escrita como um meio de representação e como o elemento mais importante da formação cultural e de identidade social, e não só um simples transmissor de conhecimentos.

---

<sup>17</sup> MEGGS, Phillip B., A History of Graphic Design, Van Nostrand Reinhold, Nova Iorque, 1992

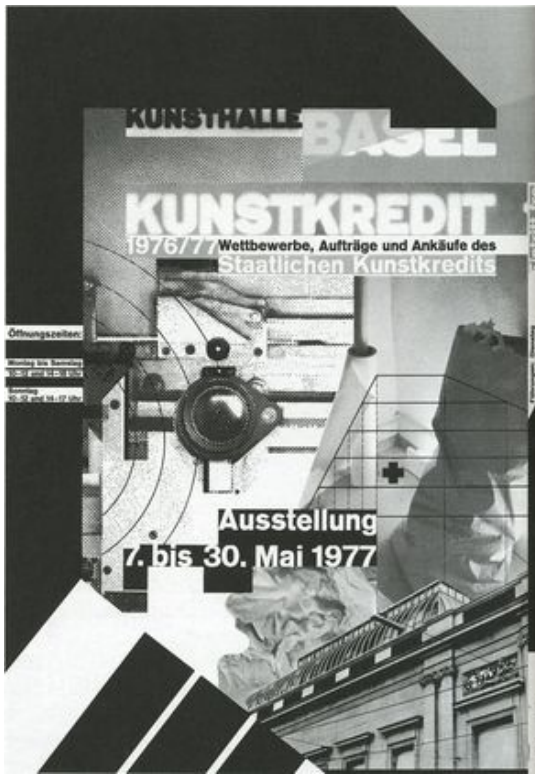


Figura 3.50 – Poster por Wolfgang Weingart, 1977

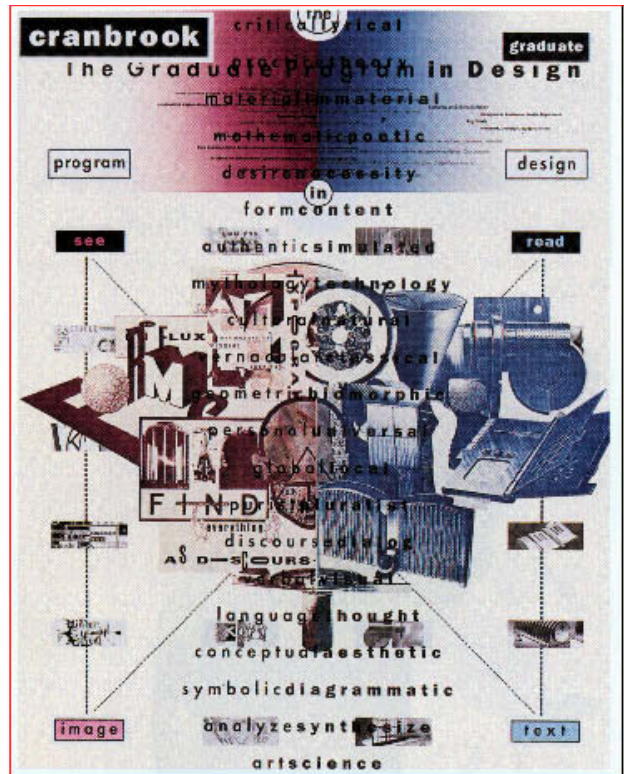


Figura 3.51 – Poster por Katherine MacCoy (designer americana nascida em 1945), 1989

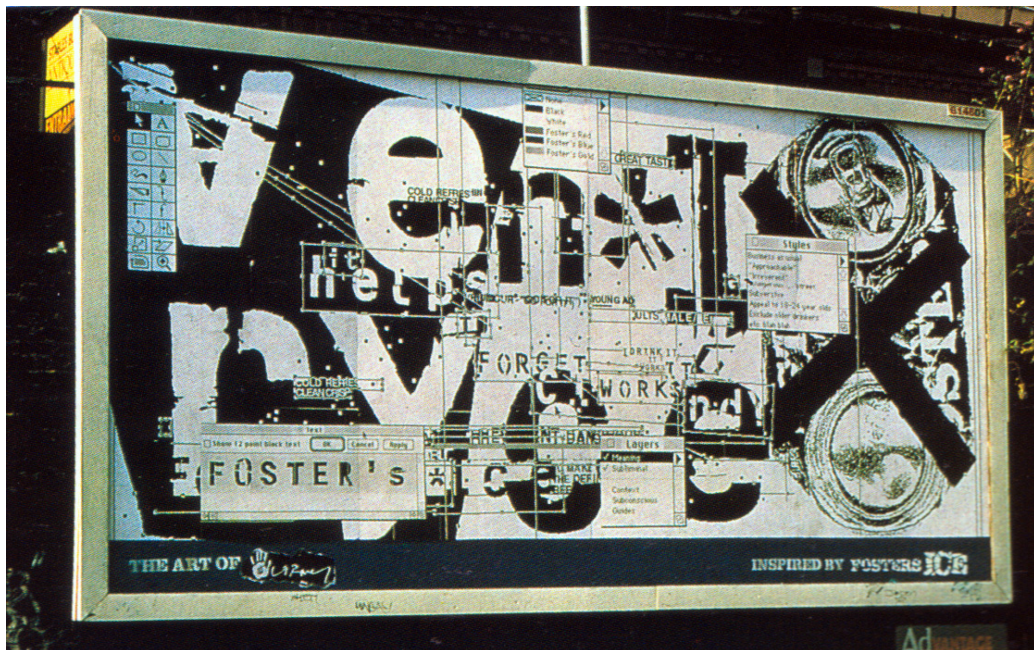


Figura 3.52 – Billboard da agência Substance londrina por Cornell Windlin, década de 90.

## Grunge

O desenho desconstrutivista culminou no estilo grunge que surge por volta de 1984 com a popularização da Machintosh. Não existiam códigos de comunicação de maneira a que público criasse os seus, da mesmo modo que não havia um intuito à sua aproximação. Desenvolve-se o individualismo e por outro lado banaliza-se a produção de desenho como produto da técnica, habilidade e gestão dos programas (aos quais qualquer um tinha acesso), fomentado pela desorganização do sistema educativo do desenho nas décadas de 80 e 90. Isto conduziu a uma falta de concepções com suporte teórico pois o ensino favorecia uma formação mais técnica que intelectual. O designer americano David Carson (1954 - ) envolveu o mundo profissional com as suas experimentações, demonstrando que se podia fazer qualquer coisa, que podia ser justificada através de uma teoria que não foi devidamente inspirada. Assim houve uma desacreditação do meio e uma série de desenhadores a imitá-lo. A linguagem do grunge retrocedia no tempo, relembrando o grafismo sujo do punk, no entanto a diferença é grande. Do ponto de vista do público este estilo era apelativo segundo a ideia que era uma novidade, o grunge, ao contrário do punk, ganhou simpatia da sociedade e chega a ser considerado o “estilo do seu tempo”. Esta estética surge como uma estética errática, decorrente da decadência artística do final do século XX, apesar de incluir um acesso tecnológico facilitado que permitia mais precisão, a tipografia perde legibilidade e funciona mais como significante do que significado. No entanto estas livres experimentações e manipulações da tipografia gera uma visão irreverente da tipografia, no entanto num trabalho que carece rigor teórico é provável que se produza apenas caos.

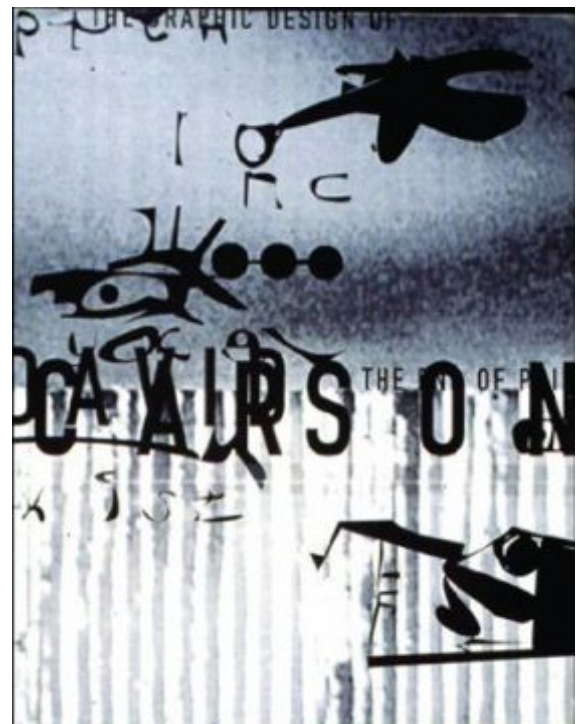


Figura 3.53 –Capa da revista por Chris Ashworth (Director Criativo Executivo) *Ray Gun* fundada em 1992 por David Carson

Figura 3.54 – Capa do livro *The End of Print: The Grafik Design of David Carson* editado por Lewis Blackwell em 1995



Figura 3.55 –Capa da revista *Ray Gun* por Chris Ashworth influenciada pelo trabalho de David Carson

## FUSE

Em 1991 nasce o projecto FUSE, que foi concebido como uma publicação em suporte digital, por autoria de Neville Brody e Jon Wozencroft. Este marco da experimentação tipográfica digital pretendia desmistificar a tecnologia digital que funcionava como ferramenta e instrumento de comunicação e proporcionar uma plataforma de investigação da linguagem que pudesse juntar designers gráficos, culturas populares e filosofia.

Neville Brody explicou que FUSE desejava reexaminar a linguagem visual, decidindo um campo de reflexão sobre a nova condição da tipografia do final do século XX, libertando a tipografia das suas funções de legibilidade. Fazendo uma aproximação do campo da tipografia a um meio mais artístico, Brody defendia a “tipografia orgânica” que não se fazia limitar pela pureza das formas tipográficas, afirmando que: “A tipografia é usada para expressar uma reacção e um sentimento interior. É basicamente orgânica, uma criação humana.”<sup>18</sup> (Wozencroft, 2002) Proporcionando um meio digital para a experimentação tipográfica este projecto não pretendia ser uma declaração final, mas sim proporcionar uma nova maneira de olhar a linguagem que poderia ser adaptada de maneira diferente por qualquer indivíduo participante no processo criativo.

Esta visão da tipografia pretendia restaurar uma nova expressividade da linguagem através da apropriação da tecnologia como instrumento de originalidade artística humana, remistificando o carácter da tipografia.

---

<sup>18</sup> WOZENCROFT, Jon - The graphic language of Neville Brody, 2002 *in*: SESMA, Manuel, - Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004.

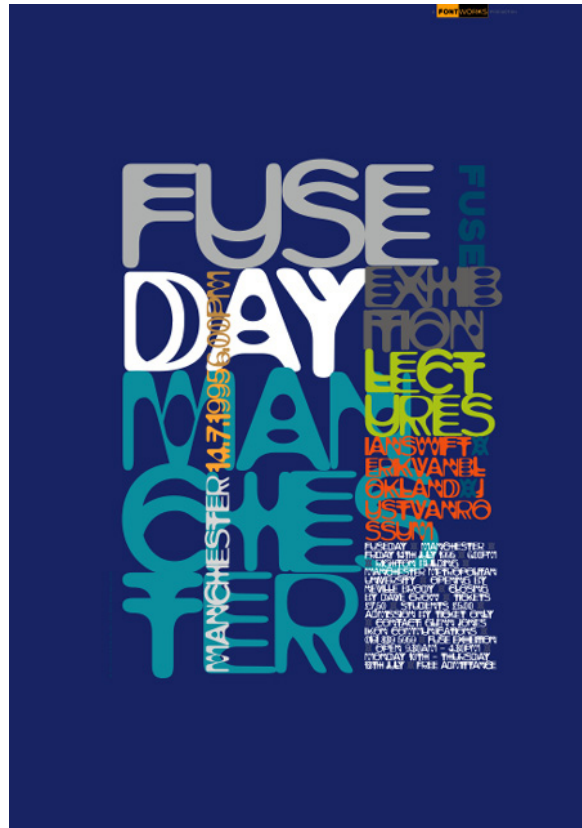


Figura 3.55 e 3.56 – FUSE por Neville Brody



## Digitalidade Tipográfica

Foi na década de 80 que algumas experiências tipográficas realizadas com o aproveitamento das primeiras impressoras marcaram as características da tipografia modular digital. Mas contudo, as raízes desta experimentação, foram desenvolvidas no final da década de 60, com a concepção de alguns tipos dos designers Wim Crowwel (1928 - ) e Vilmos Huszár (1884 - 1960).

Jbcdefghijklmnop  
qrstuvwxyz&123  
4567890(\$€£.,!?)

Figura 3.57 – *Archetype Vierkant* por Wim Crowwel, 1967

Jbcdefgh  
ijklmnop  
qrstuvwxy  
z0123456789

Figura 3.58 – *New Alphabet* por Wim Crowwel, 1967

O design gráfico sofreu uma revisão tanto plástica como conceptual com o aparecimento da tecnologia digital, fundamentalmente isto fez com que se encarasse a tipografia com uma nova visão. O debate tipográfico revitalizou-se, pondera-se em manter os valores tradicionais da tipografia ou em contrapartida levar a tipografia como um meio vivo e orgânico a uma experimentação mais extravagante e irreverente.

Sobre a influência da Pós-Modernidade, em que o projecto é um fim em si mesmo e o significado é degenerado por causa de saturação sensorial e uma valorização do “espectáculo visual”, convém pensar-se que qual a nova significação e reflectir sobre as mutações actuais da tipografia sem esquecer as suas características plásticas. O futuro da tipografia poderá passar pelo reconhecimento destas características de organicidade da letra digital: “o paradigma limpo e mecânico do estruturalismo mudou para um modelo que funde a biologia e tecnologia.”<sup>19</sup> (Lupton, 1999)

O ambiente digital em que a tipografia é realizada permite infinitas possibilidades de criação que devem ser postas à prova, e o seu resultado está também assim influenciado pelo próprio processo.



Figura 3.59 – *Archetype Ingenieur* por Freda Sack and David Quay inspirados nos tipos realizados em 1950 por Wim Crouwel

<sup>19</sup> LUPTON, Ellen, MILLER, J. Design Writing Research: Writing on Graphic Design - Laws of the Letter, 1999

#### **d) Classificação estilística - contexto e problemas**

A organização de um índice que englobe toda a produção tipográfica completa da humanidade há muito que é pretendida e perseguida por bastantes indivíduos. É o caso do autor escolar e impressor Theodore Low De Vinne, historiador A.F. Johnson, crítica Beatrice Warde, educador Alexander Lawson, escritor Robert Bringhurst, e várias organizações profissionais. A tipografia contemporânea transcende as nomenclaturas convencionais e a motivação de criar uma nova letra foi ultrapassado pelo desejo de inventar novas classes de tipos de letra. Assim, o desenvolvimento de um sistema de classificação universal torna-se uma tarefa complexa que requer a sensibilidade de várias disciplinas.

A classificação da tipografia poderia aproximar-se de um registo mais fiel da riqueza e complexidade da história da tipografia se resguardasse a importância dos factores que influenciaram a sua evolução, tanto culturais, estéticos, tecnológicos ou literários.

“Para contrariar o declínio do interesse em *lettering* não tipográfico, e providenciar um arquivo para os seus estudantes na Central School of Arts and Crafts (mais tarde se tornou Central Saint Martins College), Nicolette Gray e Nicholas Biddulph começaram a acumular uma colecção de artefactos tipográficos e fotografias que hoje formam o âmago do Central Lettering Record.”<sup>20</sup> (Hoefler, 1977)

O arquivo destes autores de referência reconhece o *lettering* nas cidades como um importante património histórico e cultural, inspirando vários outros autores a fotografarem e registarem este património que se vai perdendo um pouco por todo o lado e a proporem novos sistemas de classificação. Na década de 60 a educadora Nicolette Gray (1911 – 1997) chega mesmo a registar muitos destes artefactos tipográficos da cidade de Lisboa.

---

<sup>20</sup> HOEFLER, Jonathan, *Typeface Classification - Emigre*, no. 42, 1977 in: *Texts On Type, Critical Writings on Typography* - Steven Heller, Phillip Meggs, 2001, New York

Os problemas dos sistemas de classificação são evidentes quando se juntam termos históricos, técnicos e formais, como é exemplo do esquema adoptado pela British Standards Institute revisto em 1967, que usa termos para distinguir categorias estritamente visuais e outros com conotações históricas. Outros sistemas fomentam mais desordem ao expandir os critérios ao uso da tipografia, como é o caso da classificação DIN (Deutsche Industrie Normen), que na subdivisão do estilo clássico apresenta três subdivisões cronológicas, e uma que é reservada para a tipografia criada para jornais. Qualquer sistema que use designações geográficas, como por exemplo *dutch old style* e *english old style*, sem elaborar nas diferenças taxonómicas só contribuem para aumentar a confusão.

Sistemas de classificação com abordagem puramente histórica com categorização da tipografia de acordo com o tempo da sua origem podem gerar distorções inconvenientes. Por exemplo, os tipos do século XVIII, de Van Dijck (1605 – 1669) são nomeados de *old style* (estilo clássico), entretanto os tipos seguintes, como os de John Baskerville (1706 – 1775), são chamados de *transitional* (de transição), e um século depois dos primeiros, os tipos de Bodoni (1740 – 1813) e Didot (1764 – 1836) são chamados de *modern* (modernos). No entanto no século XIX categorias inteiras como as *slab serif* e as *sans serif* emergiram ao mesmo tempo, logo a seguir à criação do estilo moderno, impedindo uma coerência histórica ao comparar estilos de letras, para além de serem incompatíveis com a classificação dos tipos do século XX que apesar de estarem ligados a estilos históricos leva confusões de nomenclaturas. Por exemplo as *slab serifs* incluem não só as letras serifadas do século XIX como também os revivalismos do século XX. Como algumas letras não servem nestes moldes, são excomungadas e apropriadas apenas por sistemas que abrem categorias especiais como a *twentieth-century romans*.

Robert Bringhurst (escritor, tipógrafo e designer americano nascido em 1946) traz uma abordagem mais inclusiva e sensível da história da tipografia ao sistema de classificação. Introduce duas escalas complementares para a classificação de tipos; primeiro uma série de movimentos artísticos emprestados das belas artes: Renascença, Barroco, Neoclássicos e por aí em diante. Estas nomenclaturas

pretendem só referenciar as circunstâncias artísticas relevantes a cada período na história da tipografia, descartando a morfologia da letra.

Intersectando este sistema está a outra escala que indica a forma original do tipo de letra, tipo de metal para composição manual, tipo de metal para composição mecânica, tipo de fotocomposição, tipo digital; permitindo assim comparações visuais entre designs.

Muitas das classificações são apresentadas por fabricantes como a Monotype, Lynotype, Microsoft e Adobe ou por autores influentes como Jan Tschichold, Walter Tracy (1914–1995), Phil Baines (1958 – ), Erik Spiekermann (1947 – ) e Catherine Dixon. Algumas são variantes de algum sistema ou são totalmente independentes.

Numa época em que se valoriza a novidade e a criação de novas classes de letras é normal que os sistemas de classificação sejam ultrapassados e parciais, também devido aos problemas de nomenclatura actuais que se vão desfazendo da norma, o que implica que sejam necessários uma compreensão aprofundada da evolução da tipografia e dos factores que a influenciam para trazer novas propostas fundamentadas.

No entanto, além dos exemplos de classificação descritos e de forma a distinguir grupos de letras quanto às suas características e semelhanças estéticas visuais principais , banalizou-se o uso do termo “famílias tipográficas”. Esta forma de classificação permite-nos identificar sete grupos ou famílias predominantes que vão ser representados visualmente de seguida.

Em primeiro lugar temos exemplos da família das Romanas, que remontam ao estilo manuscrito do século XV na Europa inspirado nos tipos inscritos da antiga Roma. Destacam-se as características de construção modulares, típicas dos tipos manuscritos, apresentando assim um contraste moderado no traço e as serifas. O primeiro exemplo é a *Bembo*, tipo cortado inicialmente por Francesco Griffo em 1495. A *Garamond* desenhada por Claude Garamond por volta de 1530. E a *Baskerville* por John Baskerville em 1754.

## Bembo Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Garamond Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

## Baskerville Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Figura 3.60 – Tipos romanos do século XV, XVI e XVIII

Os tipos Góticos remontam à Idade Média. O primeiro livro impresso, a Bíblia de Gutenberg usava um tipo gótico do estilo *textura*. Destacam-se também os estilos *fractura*, *bastarda* e *rotunda*, nos quais podemos observar a característica manuscrita sempre evidente. O primeiro exemplo retrata um revivalismo fiel ao tipo usado por Guttenberg na Bíblia de 42 linhas, a *1454 Gutenberg Bible* foi desenhada por John H. Schmidt. O Segundo exemplo é do estilo *fractura* (estilo dominante na Alemanha até ao séc. XIX), a *Breitkopf Fraktur* por Johann Gottlob Immanuel Breitkopf no século XVIII.

**1454 Gutenberg Bible**  
ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z  
abcdefghijklmnopqrstu v w x y z

**Breitkopf Fraktur**  
ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z  
abcdefghijklmnopqrstu v w x y z

Figura 3.60 – Tipos góticos do século XV e XVIII

A família das Egípcias, subdividem-se em inglesas e italianas e caracterizam-se pela acentuação das serifas e o contraste reduzido ou nulo do traço. Esta família surge em Inglaterra com a revolução industrial, quando há uma necessidade de chamar a atenção para as letras nos espaços comerciais. Estas letras robustas satisfaziam esta necessidade. Como exemplos temos a *Clarendon*, tipo cortado por Robert Beasley em 1845. E de seguida a *Rockwell* que é um revivalismo do tipo *Litho Antique* (1910) por Morris Fuller Benton em 1920. Este tipo foi também redesenhado em 1934 pela Monotype.

**Clarendon**  
**ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**  
**XYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

**Rockwell**  
**ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

Figura 3.61 - Tipos Egípcios do século XIX e XX

A Família das Grotescas (*sans-serif*) caracterizam-se essencialmente pela ausência de serifas. A origem desta família remonta ao mesmo período da invenção das Egípcias (*slab serif*) no século XIX, mas só foram largamente difundidas no início do século XX com a afirmação das vanguardas tipográficas. Como exemplos temos a *Futura* por Paul Renner em 1925. A *Univers* desenhada por Adrian Frutiger em 1954 e a *Helvética* criada em colaboração por Max Miedinger e Eduard Hoffmann em 1957.

## **Futura**

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

## **Univers 55**

**ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

## **Helvética**

**ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ**  
**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**

Figura 3.62 – Tipos Grotescos do século XX

Os tipos Cursivos fazem alusão à escrita manuscrita. Caracterizam-se pela sua fluidez e inclinação das letras, característica própria da escrita manual apressada mas que supõe alguma agilidade de concepção. Outra característica fundamental é o modo como as letras se conectam através de ligaturas. Os exemplos seguintes demonstram os tipos de letra *Kaufmann Script* por Max Kaufmann em 1936, a *Berhold*, tipo de letra criado para a *type foundry* Berthold por Gunter Gerhard Lange em 1977 e a *Snell Roundhand* por Matthew Carter em 1965.

### *Kaufmann Script*

*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*

### *Berthold Cursive*

*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*

### *Snell Roundhand*

*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*

Figura 3.63 – Tipos Cursivos do século XX

Os tipos Fantasia ou Ornamentados são todos aqueles que não se enquadram nos critérios estéticos das famílias anteriores. Estes tipos são usados há séculos e podem ser encontrados em qualquer período da história. Podem também variar nas suas características visuais pois geralmente pretendem atingir algum tipo de expressão que foge à norma. Como exemplos temos uma série de letras publicadas na revista *Emigre*, a *Elektrix* desenhada por Zuzana Licko em 1989, a *Dead History* por P. Scott Makela em 1990 e a *NotCaslon* por Mark Andresen em 1991.

### **Elektrix Bold**

**ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z**  
**abcdefghijklmnopqrstu vwxyz**

### **Dead History**

**ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z**  
**abcdefghijklmnopqrstu vwxyz**

### *NotCaslon*

*ABCDEFGHIJKLMN O P Q R S T U V W X Y Z*  
*abcdefghijklmnopqrstu vwxyz*

Figura 3.64 – Tipos Fantasia do final do século XX

### e) Classificação estilística - Artefacto tipográfico

O artefacto tipográfico seleccionado é classificado como uma Egípcia Slab. Encontra-se na rua Garret, num espaço comercial histórico do Chiado, zona emblemática da cidade de Lisboa. Este artefacto metálico corresponde à Retrosaria Irmãos David, sociedade formada por José António David e Francisco Xavier David, negócio de fabrico tradicional aberta ao público desde 1882. Apesar de ter fechado as portas ao negócio, e o espaço ter sido trespassado por várias marcas como a Sisley, marca de roupa, e actualmente pela pop up Zilian, ainda podemos observar a fachada que remonta à Lisboa antiga onde ainda lemos “Retrosaria Irmão(s) David”.



Figura 3.65 e 3.66 – Parte da fachada do espaço comercial ocupado pela Retrosaria Irmãos David, onde podemos observar os artefactos tipográficos inseridos na arquitectura.

A revolução industrial propõe a criação de novas formas tipográficas que correspondessem a novas soluções de comunicação. Surge a ideia de tipos display - a tipografia atinge mais expressividade e começa a desenvolver a sua própria voz. Surgem as *fat faces*, *sans serif* e as *slab serifs*, conhecidas por Egípcias ou Antíquas.

O tipógrafo britânico Robert Thorne (1754 - 1820) fundiu as primeiras fontes que anunciou como Egípcias entre 1804 e 1805, período que se notou uma evolução considerável no desenho de letras em Inglaterra. Novos tipos apresentavam morfologias diferentes, mais estreitos ou expandidos e todos eles com serifas robustas.

A família tipográfica egípcia tem as seguintes características: O *stroke* é uniforme ou de contraste reduzido, é dada ênfase às serifas, estas são bem pronunciadas e o elemento distintivo dos tipos Egípcios. Geralmente as terminações são rectangulares, mas variam consoante as variantes deste estilo. A variante *Italienne* é mais alongadas e condensadas que a versão inglesa.

Estes caracteres com formação slab-serif são uma ideia inglesa que surge da necessidade de comunicar com grandes letras arrojadas que chamassem à atenção. Eram aplicadas em tabuletas (muito usadas em tabernas e albergues), facilitando a economia crescente das indústrias transformadoras em expansão no início do século XIX. Assim, as origens do tipo de letra Egípcias remontam à história da pintura de letreiros. Os pintores no fim do século XVIII baseavam-se nas formas de letras já existentes, desenhadas por tipógrafos como Van Dyck, Caslon e Baskerville. Ao virar o século quebra-se este modelo e começam a reinventar as letras mais frágeis neoclassicistas, alargando-as tanto ao corpo como às serifas, atribuindo a estas novas letras mais visibilidade, optimizando-as para grandes escalas e facilitando a sua execução, sejam produzidas em madeira, moldes para lojas, ou outras aplicações na arquitectura. Estas letras são mais arrojadas e altamente focadas e vocacionadas para publicidade pois o seu objectivo é causar impacto no consumidor. Isto é revelador da influência da publicidade e do comércio no desenho de tipos a partir do século XIX.

Os Pintores de letreiros chamaram a estes tipos de “block letters”. O nome de “Egípcias” surgiu como inovação de Thorne, adaptada mais tarde pelas restantes *type foundries* que empregavam as classes mais educadas de benfeitores e artesões.

As letras Egípcias proliferaram na arquitectura inglesa no período já mencionado. Segundo Nicolette Gray chegam a haver 40 variações deste estilo entre 1815 e 1847. Esta popularidade veio a decair na primeira década da época Vitoriana, e só passado cerca de um século é que se volta a dar atenção às *slab serif*. A partir de 1929, na Europa, todos os *typefounders* tinham no seu catálogo uma versão Egípcia: a *Memphis* foi criada pela Stempel, Ludlow produz a *Karnak*. Ludwig and Mayer distinguem-se em 1931 pela *Luxor*. Em 1933 a Monotype lança a *Rockwell*. Nos Estados Unidos a Intertype lança a *Cairo*. Em 1937 Stephenson Blake desenha a *Scarab*.

Estes revivalismos foram essencialmente uma inovação alemã, principalmente promulgados por artistas e designers alemães como Count Kessler (1868 – 1937), Anna Simon, Emil R. Weiss (1875 – 1942), Rudolf Koch (1876 – 1934) e Paul Renner (1878 – 1956), que rompiam com as tradições dominadas pela *Fraktur*, tipo de letra muito usado na Alemanha e países sob o domínio alemão.

Como referência à categoria das Egípcias temos o exemplo do tipo de letra *Clarendon*, criado em 1845 por Robert Beasley (1794–1876) em Inglaterra. O desenho deste tipo resumia basicamente as criações da época, principalmente percursionadas por Robert Thorne (1754-1820). O culminar das letras Egípcias que manifestavam o padrão típico da era industrial podem ser representadas pela *Clarendon* que se tornou uma referência importante para a criação de todas as *slab-serifs*, designação que veio a acabar com o problema de nomenclatura das Egípcias.



Figura 3.67 - Clarendon (tamanho estendido) - 1857 - 1859

## **f) Letras para Display Público**

Os tipos para *display* público são desenhados para funcionarem nos espaços urbanos como transmissores de informação ao público. Segundo Morin (1979), “o espaço urbano é aquele que informa a cidade e deve ser observado como centro da complexidade social”<sup>21</sup> (Morin, 2013) Neste espaço podemos observar letras que podem pertencer ao próprio sistema de sinalização da cidade, informativas ou meramente identificatórias. Este último abrange hoje em dia o uso de grande variedade de formas de letras e inclusivamente de diversos materiais e técnicas. Na cidade somos capazes de ver uma variedade de artefactos que foram cortados de forma industrial em metal, esculpidos em madeira, gravados em pedra, moldados em acrílico, etc. Sejam processos mais mecânicos ou manuais, no fim cada letra produzida permite uma visualidade diferente, característica do próprio processo de produção ou material utilizado. Constantemente são feitas letras para serem vistas no meio urbano, como muitas já fazem parte historicamente do espaço e domínio público e como tal caracterizam esse espaço.

Actualmente existem diversas técnicas de produção de lettering para display público. De seguida mostrarei alguns dos processos predominantes das várias técnicas.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> MORIN, Edgar. Ciência com consciência. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2008. in: SALOMON, Carlos - "Tipografia Arquitectónica Nominativa" - Atas do IV Encontro de Tipografia - Do inscrito ao escrito, Idanha-a-Velha, 2013

<sup>22</sup> Exemplos ilustrativos publicados em: Eye Magazine nº67, How Lettering is Made for Public Display by Andrew Haslam, 2008

A produção de letras metálicas é geralmente feita a partir de um desenho digital pré-fabricado das formas do corte das letras que é roteado por uma máquina e controlado por um operador. Uma lâmina giratória é colocada por cima de uma folha de metal no ponto de origem (apesar de ser usado em variados tipos de materiais como madeira, nylon, plástico e acrílico), cortando a forma programada automaticamente uma letra de cada vez. As imagens seguintes mostram o processo de produção de letras metálicas para uso na fachada do espaço comercial Marks & Spencer por parte da Active Signs.



Figura 3.68 – Detalhe do corte da letra M no metal de 2.5mm

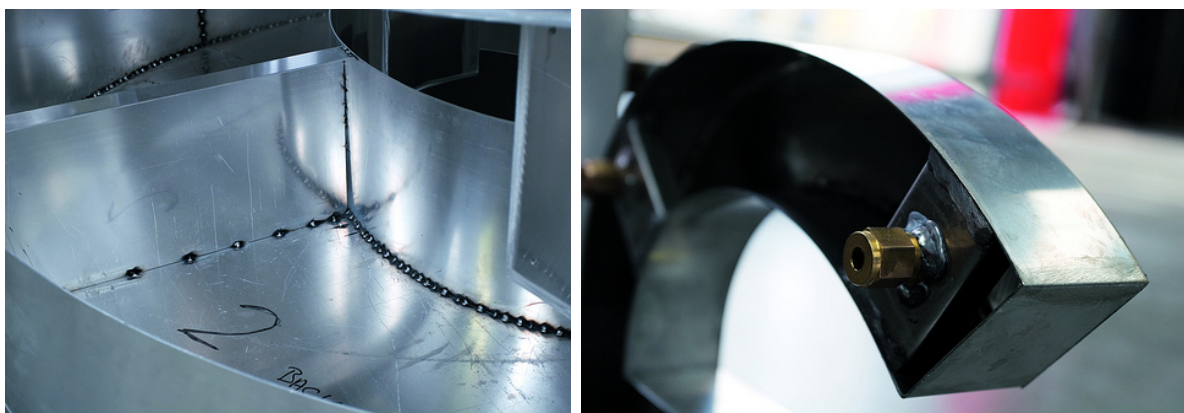


Figura 3.69 – Soldagem de uma costura (no verso) que torna a letra 3d e um suporte para montagem na parede

Figura 3.70 – Soldagem do parafuso hexagonal (no verso) que permite a montagem

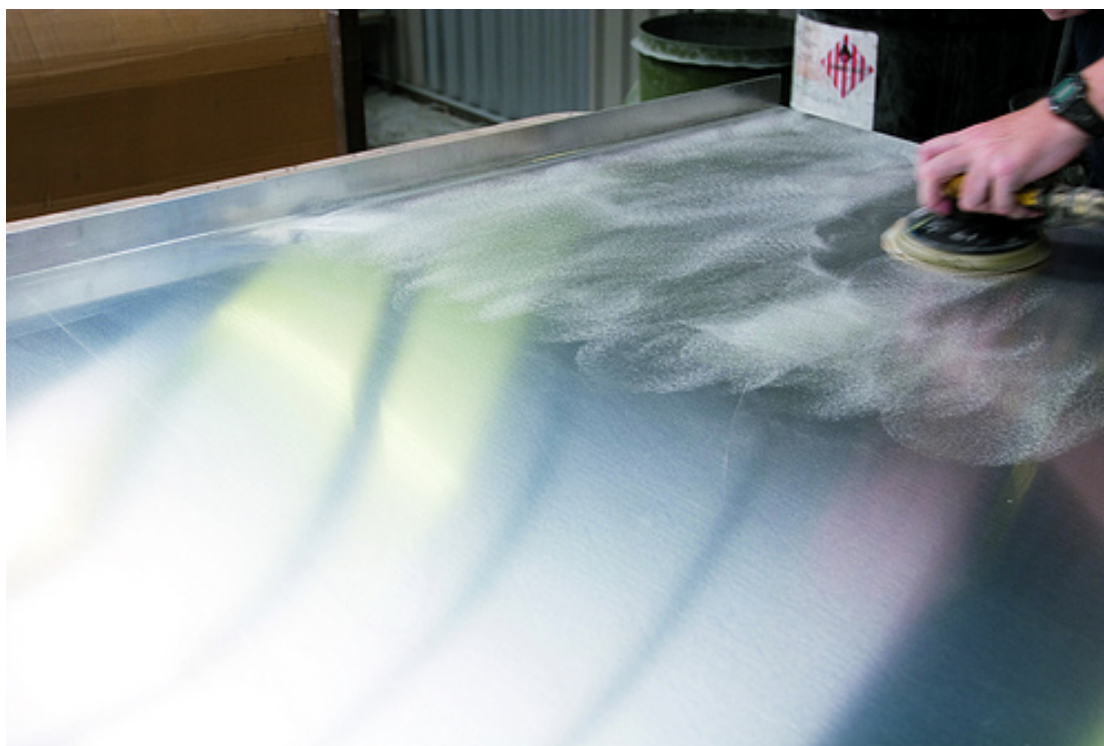


Figura 3.72 – Limpeza da frente e das costuras da letra com um disco de areia



Figura 3.73 – Pilha de letras de aço inoxidável de 800mm (sem pintura)

Da mesma produtora Active Signs temos agora um exemplo de produção de letras no material *Perspex* (tipo de acrílico) montadas num molde em acrílico. Este processo também permite a criação de letras 3D e possibilidade de montagem de iluminação no interior. Neste caso o processo é (preferencialmente) roteado à mão e é feito um placar 3D para a empresa Specsavers.



Figura 3.74 – Depois do Acrílico aquecido duas formas são prensadas para criar a forma desejada

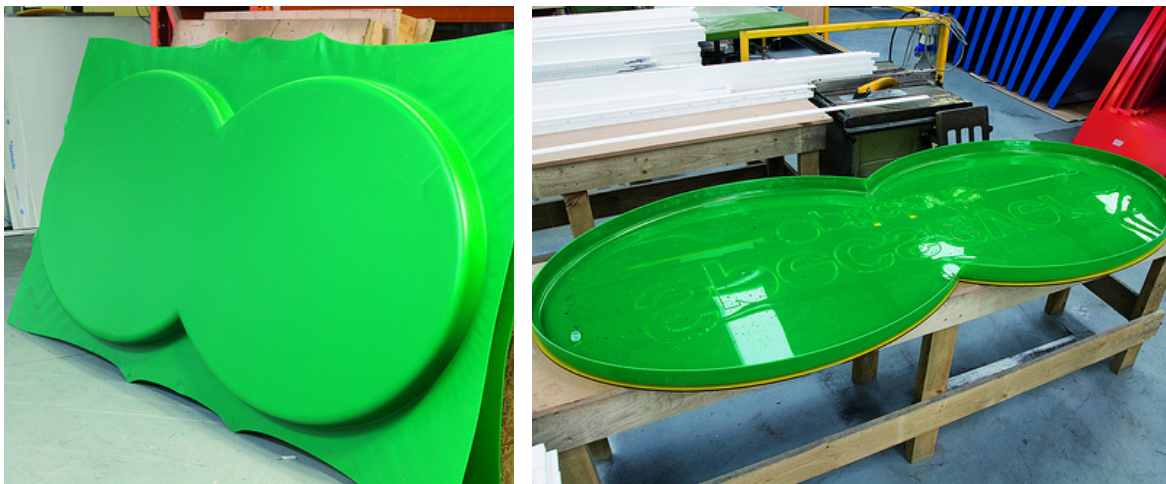


Figura 3.75 – Molde em acrílico

Figura 3.76 – O lettering é debastado com uma serra no verso e fica pronto para ser cortado pela máquina



Figura 3.77 – Molde em acrílico com o corte do lettering roteado



Figura 3.78 – Letras roteadas manualmente em *Perspex* para serem coladas no molde



Figura 3.79 – Molde em acrílico com as letras coladas com resina pelo verso e niveladas ao molde

Desde a antiguidade que se talham letras na pedra. Esta prática requer uma grande habilidade e técnica que varia entre cada lapidador. Para desenhar as letras, normalmente contando só com o olho e a memória, pode-se usar um cinzel em ponta que permite desenhar os dois lados da letra de uma só vez ou também é comum juntar-se dois lápis que criam duas linhas que delimitam a espessura da letra também com um movimento. Recortar a letra em pedra requer muita experiência porque há uma série de relações entre letras que tem de se ter em atenção, a espessura do traço e os espaços interiores têm de ser consistentes, tal como o espaço entre caracteres, entre palavras e o *stress* ou ângulos das diagonais.



Figura 3.80 – Marretas de vários tamanhos e formas



Figura 3.81 – Cinzéis metálicos de vários tamanhos e pontas

Na figura 3.80 à esquerda temos uma marreta com a cabeça em nylon arredondada usada em trabalhos pesados juntamente com um cinzel largo que remove pedra em mais quantidade mais rapidamente. A marreta do meio tem uma cabeça metálica e é usada em detalhes. A marreta em forma de martelo é usada também em trabalho pesado em conjunto com um cinzel maior.

Na figura 3.81 temos uma série de cinzéis nos quais geralmente são postos tungsténio na ponta de corte para melhor resistência. À esquerda da imagem temos um cinzel com várias pontas que é chamado normalmente de garra. Na imagem podemos observar vários tipos de pontas, (da esquerda para a direita) achatada, plana, arredondada e pontuda (capaz de causar um efeito de pontilhismo).

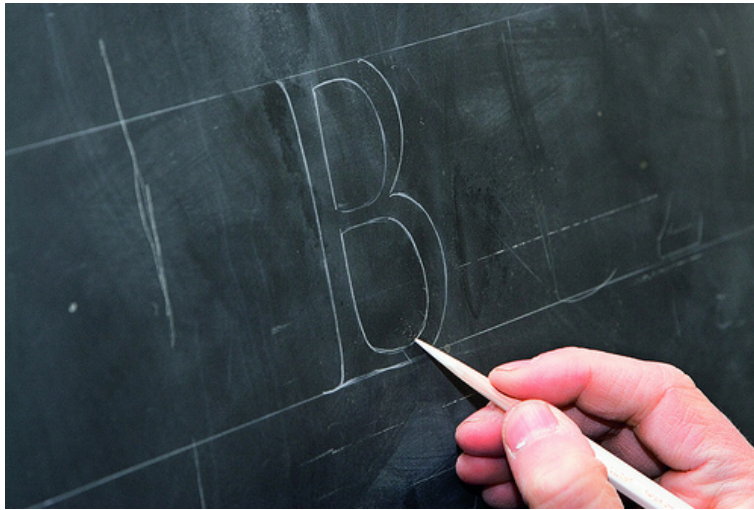


Figura 3.82 – Desenho da letra com lápis de cera branco *Chinagraph* em pedra escura

Usei o exemplo do profissional Fergus Wessels. A forma da letra é desenhada na pedra directamente usando um lápis de cera branco para pedras escuras como a ardósia ou um lápis preto de carvão para pedras pálidas como o marfim ou calcário. Geralmente são feitas linhas guias na altura e base da letra com uma régua.



Figura 3.83 – Corte em forma de 'v' com um cinzel achatado

Depois do desenho ser aprovado, o cinzel é afiado e começa-se a cortar em 'v' com um ângulo de 50º ou com um ângulo consistente da borda até ao meio da espessura da letra dando pequenos golpes sucessivos com a marreta. À medida que se vai talhando a pedra, vai-se dando mais profundidade à letra, e esta profundidade adquirida varia de profissional para profissional sendo usado por alguns como imagem de marca.



Figura 3.84 – Aperfeiçoamento das bordas das letras com um cinzel mais delicado



Figura 3.85 – Letra retocada nas bordas e na espessura com um cinzel fino

Quando o 'v' é delineado no meio da letra são feitos aperfeiçoamentos nas bordas das letras com um cinzel mais plano, e também no ângulo do 'v'. Este processo pode ser mais complicado em pedras mais duras com estruturas internas mais irregulares.

São retocadas também as letras em toda a sua espessura com um cinzel fino até atingir uma espessura desejada consistente em todas as letras, nem que sejam redesenhadas novamente com o lápis.

Quando as letras são talhadas em pedra escura as letras são originalmente bastante mais claras que a superfície. No uso exterior esta característica vai-se perdendo, então para contornar isso é possível pintar o corte de cinzento, preservando a legibilidade da letra face à exposição dos elementos.



Figura 3.86 – Trabalho de corte em pedra finalizado com pintura cinzenta no interior das letras

Figura 3.87 – Acabamentos em folha de ouro com um pincel escovado



A próxima e última técnica descrita é a de corte em madeira exemplificado por Caroline Webb. Tal como o corte em pedra requer muita perícia, e o resultado pode atingir um nível de rigor e precisão que não consegue ser equiparado ao trabalho em pedra.

Há variados tipos de formões, uns com ponta direita e plana outros curvados que se chamam goivas. Os últimos costumam ser usados para retirar pedaços de madeira em maior quantidade ou para atingir maior profundidade. Os outros mais ligeiros são apropriados para retoques e detalhes minuciosos. Estes são bem afiados numa pedra de óleo antes de usados.



Figura 3.88 – Vários tipos de formões

Figura 3.89– Afiamento de uma goiva



Figura 3.90– Primeiro corte é talhado um pedaço de madeira em forma de triângulo com uma talha plana

Antes do primeiro corte, é feito o desenho das linhas de altura e da base da letra com lápis de carvão, depois é desenhada a letra e marcada com um formão plano e ajuda de uma marreta o centro da espessura do traço onde vai ser cortada em 'v' a aproximadamente 45º com um formão amplo.

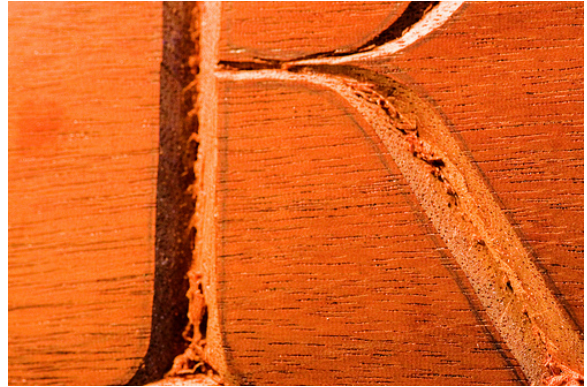
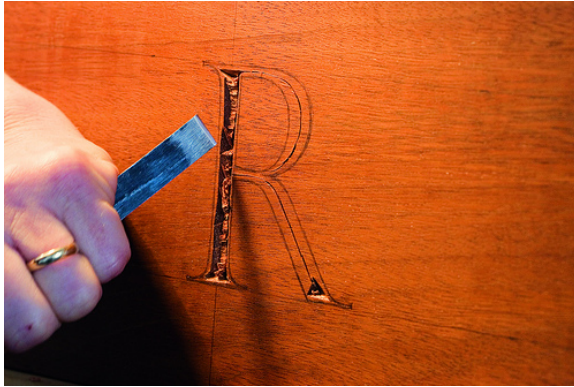


Figura 3.91 – Início do corte com um formão amplo a 45º da borda da letra ao centro

Figura 3.92 – Pormenor do corte com o formão amplo



Figura 3.93 – Aperfeiçoamento do corte com uma faca de lascar

A faca de lascas usada para aperfeiçoar o traço é manuseada com as duas mãos em movimentos para fora em que a madeira é rodada de maneira a técnica ser usada eficazmente. É possível também usar um formão quadrado para este fim. A mão esquerda puxa a base da pega e da lâmina enquanto a mão direita segura a pega para criar resistência, permitindo maior controlo ao cortar as bordas da letra.

Depois de verificadas a igualdade das serifas do topo e da base é feito um decalque com grafite da contra forma para verificar incorrecções da letra e permitir realizar as devidas correcções. Depois destes acertos a letra está finalizada.



Figura 3.94 – Verificação do comprimento das serifas

Figura 3.95 – Decalque da letra para verificar imperfeições



Figura 3.96 – Letra com corte final na madeira

## 4. TIPOGRAFIA NA ARQUITECTURA

### a) Contextualização

A tipografia e a arquitectura são duas disciplinas distintas mas que estão interligadas numa relação de interdependência. A forma como estas se relacionam no mundo exterior, podem determinar a sua eficiência aos olhos do público.

A tipografia sempre acompanhou e atendeu à evolução da arquitectura e das suas correntes ao longo da história num entendimento mútuo que era requerido para que houvesse harmonia e coerência no espaço público. "Os edifícios compostos por elementos tipográficos interligam design e arquitectura, o que afecta o seu modo de afirmação na paisagem."<sup>23</sup> (Pinto, 2012) Esta simbiose e harmonia é determinante na afirmação dos edifícios que compõe o nosso espaço, e esta só existe na coexistência de cada detalhe: "Cada pequeno detalhe contribui para a pureza da forma. O todo depende da harmonia da forma, e cada detalhe depende do todo para existir".<sup>24</sup> (Pinto, 2012) Ou seja quando o projecto exige uma colaboração destas duas disciplinas, há que entender que todos os elementos tipográficos e arquitectónicos são constituintes do todo e portanto tem que haver uma compreensão individual e uma necessidade de integração pois estes não podem ser dissociados. Esse esforço de vivência colaborativa vai permitir que haja uma assimilação da mensagem mais rica e eficiente. Muitas vezes a comunicação visual exige que a tipografia assuma um papel preponderante no projecto arquitectónico e como tal exige necessidade desta conciliação para que possa cumprir esta função de comunicação.

A correlação entre linguagem arquitectónica e tipografia cria um diálogo entre linguagem formal, estética e memória, unindo arquitectura e letras.

---

<sup>23</sup> PINTO, Júlio da Costa, "Ensaio sobre Tipografia e Arquitectura: duas realidades?" – Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro (2012)

<sup>24</sup> PINTO, Júlio da Costa, "Ensaio sobre Tipografia e Arquitectura: duas realidades?" – Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro (2012)

## **b) Critérios e Funções**

“A tipografia não representa um instrumento da arquitectura porque esta representa um valor autónomo. Esse elemento tipográfico serve a arquitectura numa função própria, seja ela informativa.”<sup>25</sup> (Pinto, 2012) Em primeiro lugar a tipografia na arquitectura tem uma função utilitária de transmitir informação que identifica algum edifício ou lugar. As palavras ao nos transmitirem informações acerca do mundo em que vivemos directamente, na nossa relação com elas, têm o poder de nos afectar. Servem desta maneira, em todo o caso, outro propósito, o de promulgar credibilidade, poder ou o de declarar alguma crença ou convicção. “Toda a cidade encontra expressão e identidade no seu *leterring*. Em grandes monumentos e fachadas de lojas modestas, as formas de letras transmitem a personalidade da sua casa, como também do seu conteúdo imediato.”<sup>26</sup> (Frere-Jones, 2014) Esta linguagem de *branding*, usada na arquitectura supõe que estes espaços se destaquem e diferenciem dos restantes, tendo em conta de onde vai ser vista, e ao mesmo tempo sirva uma identidade e personalidade directamente relacionada com a forma das letras. As palavras na cidade podem servir de marcos ou pontos chave de observação dos lugares, conseguidos através desta diferenciação face à diversidade de aplicações. Os tipos, de maneira a formarem um meio eficaz de diferenciação e de informação têm de estar integrados coerentemente na arquitectura e o material usado deve ter relação com o do edifício ou com o edifício em si. “Na arquitectura e na tipografia existem valores comuns que devem ser prezados quando pensamos na sua utilização conjunta: respeitar os materiais e dar-lhes um uso coerente com o objectivo social em causa.”<sup>27</sup> (Pinto, 2012) Independentemente da escala, os tipos devem ser apropriados ao seu cenário, de forma a consolidar a sua intenção e atingir a função pretendida de ser imediatamente útil para o público em geral. Uma consciência fundamentada do contexto e dos métodos de produção do tipo desenhado podem ser explorados de

---

<sup>25</sup> PINTO, Júlio da Costa, "Ensaio sobre Tipografia e Arquitectura: duas realidades?" –Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro (2012)

<sup>26</sup> FRERE-JONES, Tobias in: <http://www.frerejones.com/blog/letters-from-abroad/>

<sup>27</sup> PINTO, Júlio da Costa, "Ensaio sobre Tipografia e Arquitectura: duas realidades?" –Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro (2012)

variadas formas pelo tipógrafo. Por um lado, este possivelmente pode intervir num sentido mais criativo e expressivo e por outro deve obedecer ao sentido de utilidade.

Resumindo os critérios para avaliação desta área, temos de ter em consideração a relação de quatro factores principais: forma da letra, localização ou situação, escala e material, cada um com o seu domínio de influência. Alguns factores podem ditar os restantes, como por exemplo, a situação, escala e material pode ditar a forma das letras em si, enquanto a sua localização influencia todos estes factores pois implicam uma relação com a paisagem. O desprezo pela consideração destes factores podem levar a uma diminuição do seu valor e essência quando não é manifestada correlação e coerência entre factores. No entanto formas de letras simples e ordinárias podem ganhar valor e transformarem-se através da escala, cor ou situação, impacto esse que pode ser medido e ajustado pela habilidade do tipógrafo ou arquitecto, tendo em conta que são necessários ajustes dos tipos de letra da área digital para a de aplicação no espaço. A aplicação de letras pode contribuir para um sentido de espaço, baseados nestas considerações de execução e função.

Uma boa compreensão da história da tipografia na arquitectura e um conhecimento prático da evolução da interacção das palavras com o nosso ser é determinante para nos revelar a importância da herança histórica que a tipografia faz transparecer e como futuramente esta relação se vai mutando e adaptando perante os tempos modernos.

O *lettering* usado na identificação de edifícios pode-se categorizar em *lettering* arquitectónico, aquele que faz parte integrante da estrutura total e é feito como parte da estrutura antes da construção e aquele que se refere ao *lettering* temporário aplicado no edifício, geralmente feito subsequentemente para identificar o edifício aos proprietários que se vão sucedendo.

Nos dias de hoje encontramos um enorme legado de tipografia na arquitectura no centro de todas as cidades, sejam nos edifícios cívicos tradicionais nos quais podemos observar a abordagem arquitectónica que condiz com a importância cívica do sítio, transparecido através da robustez das letras, quer seja nos edifícios comerciais e domésticos onde há um leque diverso de tipos de letra também a condizer com o tipo de negócio ou branding próprio das marcas que os ocupam.



Figura 4.1 – “Jahel” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa



Figura 4.2 – “Livraria Bertrand” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa



Figura 4.3 – “Casa Havaneza” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa



Figura 4.4 – “Paris Em Lisboa” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

Nalguns casos podemos observar tipos originais que se mantêm depois das funções do edifício terem sido expiradas. Ao vermos a aplicação do *lettering* no contexto urbano, este, para além da “surpresa visual”, revela-nos associações e sugestões do passado, a sensação de um determinado período.

De forma mais significativa, na antiga Roma já os arquitectos, artistas e tipógrafos exploravam o potencial do *lettering* arquitectónico na consolidação de uma identidade cívica, aplicando grandes quantidades de tipos a um grande leque de estruturas, mais não fosse como forma de celebrar o que era na altura um novo alfabeto.

O uso da tipografia na arquitectura também tem vindo a ser explorado ao longo da história como forma de auto-promoção, por exemplo a identificação de edifícios industriais no século XIX serviam maioritariamente para anunciar o recente estatuto social e riqueza dos proprietários.

Pode dizer-se que o uso de tipografia na arquitectura ao longo da história tem também vindo a servir o propósito de avivar e animar o espaço, geralmente como função secundária, apesar desta função poder ocupar uma função primária. Alguns exemplos demonstram que o efeito do *lettering* na visualização do edifício se torna o foco principal, como forma de elevar a captação de interesse, sugerindo algum prazer e encanto na apreciação do mesmo. Esta exuberância pode ser encontrada de forma mais simplista ou complexa, por exemplo no uso de inscrições romanas clássicas e no uso de elementos poéticos em espaços religiosos. As tradições vernaculares surgiram também de maneira a contrariar e explorar vozes alternativas às tradições clássicas, como as romanas *Capitalis Quadratas* inscritas. Actualmente desenvolveram-se várias técnicas de aplicação do *lettering* com este objectivo de captar o interesse do público como a iluminação das letras com néons.



Figura 4.5 – “A Carioca” Rua da Misericórdia, , Lisboa

Os vernáculos tipográficos locais há muito que ditam algumas práticas do design de tipos. Por exemplo o uso da “English letter” identificada por James Mosley na Inglaterra durante o século XVII até ao XIX fez emergir a fundação das *slab serifs*.



Figura 4.6 – “A Brasileira” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

No entanto apesar de alguns países, incluindo Portugal, terem uma forte tradição de tipografia na arquitectura, e este outrora tenha motivado novas formas de letras, esta influência hoje em dia funciona ao contrário, o que faz notar uma decadência na prática. Vê-se uma e outra vez tipos de letra serem produzidos em materiais inconvenientes, usados em escalas maiores do que previstos e é dada pouca consideração às qualidades que a letra pode oferecer ao espaço. Nota-se que o problema é que a construção de tipos modernos é conceptualmente realizado a pensar em duas dimensões, enquanto a tridimensionalidade é mais tarde adicionada isoladamente sem ter consideração à correlação da adequação, expressão e disposição dos elementos/factores que fazem uma boa letra. Esta tem de ser trabalhada nestes aspectos tendo em conta a sua relação com o seu cenário e arranjo.

No caso dos artefactos tipográficos inseridos na arquitectura, estes contam com este elemento de três dimensões, o que faz com que se tenha de ter em conta a

inter-relação entre profundidade, altura e largura do traço da letra. Tanto as egípcias como as *sans serif* lineares apresentam vantagem ao eliminarem o último factor a ter em conta. Para além do elemento referido há mais variáveis que afectam a disposição da letra; A relação da letra com o fundo onde está inserida, esta pode sobressair ou ser mais discreta consoante a intenção de diferenciação com os detalhes do espaço, e aqui o fundo pode também contribuir positivamente para a visualização da letra. O espaço entre letras e o espaço entre as letras e o fundo que também influenciam a sombra da letra tridimensional. É possível as letras estarem fixas e em contacto com o fundo, relação que pode ser positiva, entre a substância da letra com o material usado na arquitectura ou ornamento se for o caso. Também é possível que se afaste a letra da superfície, criando novas oportunidades de design que destaque a letra, por exemplo quando a letra contém luzes que contrastam a letra em relação com o fundo, ou quando a relação das letras com o fundo é de alto contraste.



Figura 4.7 – “Cabelleireiro – Barbearia Campos” Largo Chiado, Baixa, Lisboa

É importante manter um equilíbrio na largura do traço com a profundidade do retorno, no caso dos artefactos tipográficos construídos com as formas em três dimensões em que as faces de “fora” recuam no espaço. Nestes casos é concebido um meio que pode ser capaz de produzir uma visualização bastante eficaz quando visto de baixo. As Egípcias inglesas para além de serem geralmente mais largas que as francesas, têm também mais qualidade e um leque mais alargado de variedade, contendo desde retornos regulares a outros mais acentuados.



Figura 4.8 – “Livraria Sá da Costa” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

### c) identidade cultural

“No que concerne a questões mais ligadas à representação gráfica e sendo a tipografia a manifestação visual da linguagem, ela serviu umas vezes para construir uma ideia de identidade cultural, ou melhor dizendo, de identidade nacional – sendo utilizada por muitos países como ferramenta de exaltação –, e outras para romper com essa identidade instituída.”<sup>28</sup> (Martins, 2013)

Os lugares vão sendo construídos ao longo do tempo pelas relações do ser humano com o espaço que se baseiam no habitar. Os elementos tipográficos, as letras, as palavras, a sua coerência, a harmonia do desenho da letra (e os seus materiais) e a identidade do ambiente nas quais se integram fazem parte destas relações afectivas que estabelecemos com os espaços físicos. Pode referir-se que estas relações ganham importância e sentido no que diz respeito a uma ontologia artística do Homem em relação às letras como se estas fossem um “prolongamento corporal do pensamento e do sentir humanos”.<sup>29</sup> (Sesma, 2004) A relação das letras com o espaço é também uma relação das letras com as pessoas ou especificamente do público às quais se destinam.

Os artefactos tipográficos fazem parte de uma herança cultural e histórica que vemos desaparecer progressivamente com o tempo. Daí a importância de salvaguarda-los através da sua identificação, mapeamento, registo, classificação e reflexão, promovendo a sua presença no seu contexto original. Os artefactos contemporâneos apresentam uma série de características de acordo com um conjunto de variáveis com os quais se influenciam e relacionam:

“a relação com o lugar e presença no espaço onde se vive, valor arquitectónico e adequação à arquitectura, qualidade do desenho das letras e sua relação com um período histórico/estilístico, a relação do desenho com o contexto físico e função, e por último a técnica usada na produção do artefacto”<sup>30</sup> (pode influenciar a forma do objecto em si). (Lessa, Silva, Dias, Santos, Ferreira, Silva Lessa, 2012)

---

<sup>28</sup> MARTINS, Olinda "A identidade cultural e o desenvolvimento tipográfico" – Atas do IV Encontro de Tipografia - Do inscrito ao escrito, Idanha-a-Velha, 2013

<sup>29</sup> Expressão utilizada por SESMA, Manuel, *in*: Tipografismo, Ediciones Paidós Iberica, Espanha, 2004. (p.58)

<sup>30</sup> "O lugar da tipografia na arquitectura: Contributo para salvaguarda e construção de memória - Joana Lessa; Paulo T. Silva, Rúben Dias, Ricardo Santos, Luís Ferreira, Manuel da Silva Lessa - Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro (2012)

Estes factores contribuem para a criação de identidade e personalidade, pois englobam a carga emotiva através do conjunto de relações que o objecto traz ao espaço onde se habita (e da maneira como impacta o tal espaço) e a componente histórica que o objecto tipográfico transporta, aludindo ao período histórico para o qual remete.

“A busca por um design que realce a identidade cultural do seu local de origem pode tornar-se esse elemento valorizador da produção industrial.”<sup>31</sup> (Finizola, 2012) É importante a relação entre o design e o contexto histórico e social que ajudam a formar um registo da identidade local. Esta identidade local pode ser valorizada através de produções tipográficas que expressem características diferenciadoras de outros locais, cabendo ao tipógrafo tornar a tipografia visível ao público, realçando-a e tornando-a funcional para que possa ser entendida. Numa sociedade tendencialmente globalizada surge a necessidade de usar as conotações tipográficas para exprimir referências que os tornem únicos de forma a consolidarem identidades e cultura locais:

“Num movimento oposto ao da globalização, as identidades locais procuram fortalecer a sua identidade como meio de se destacarem e manterem o sentimento de pertença a uma determinada comunidade, perpetuando assim a sua identidade intacta e reforçada”<sup>32</sup> (Martins, 2012).

A cultura é percebida como faceta de um lugar e parte constitutiva do mesmo. No entanto a cultura funciona como uma fusão de vários elementos que interagem no espaço e que não se limita a um local específico, sendo representada através das coordenadas espaço e tempo. Estes elementos inseridos no ambiente é que sugerem especificidades e relações para o observador-caminhante e este seleciona e dá significado ao que percebe, criando uma percepção ou imagem da cidade através destes elementos que são constituintes de memória visual. Segundo o arquitecto inglês Gordon Cullen “é através da visão em série do observador que este cria uma

---

<sup>31</sup> FINIZOLA, Fátima (2008) *in*: PAIVA, Diego, AMADO, Pedro "Letras no Retalho do Porto - Do lettering à tipografia vernacular" - Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro, 2012

<sup>32</sup> MARTINS, Olinda, *Espécime Tipográfico da Identidade Cultural Portuense in* - Atas II Encontro Nacional de Tipografia, Aveiro, 2012

compreensão do espaço urbano e que permite a este constituir lugares.”<sup>33</sup> (Cullen, 1984)

---

<sup>33</sup> CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 1984 in: SALOMON, Carlos - "Tipografia Arquitectónica Nominativa" - Atas do IV Encontro de Tipografia - Do inscrito ao escrito, Idanha-a-Velha, 2013

## Parte II – Casos de Estudo

### 5 – FORMA / ESPAÇO / LEITURA / LEGIBILIDADE

#### a) Anatomia Tipográfica

Ao desenhar e desenvolver um tipo de letra há que ter em conta todos os elementos constituintes da letra. O entendimento destes elementos são não só fundamentais no desenho da letra mas também para a selecção e implementação da tipografia em projectos gráficos pois a composição da letra, para além de determinar algumas das propriedades da letra, vai influenciar todo o projecto.

A figura seguinte demonstra um esquema indicativo dos elementos que compõe a letra e de alguns componentes que se relacionam com esta, seguido de um glossário descritivo da terminologia usada.

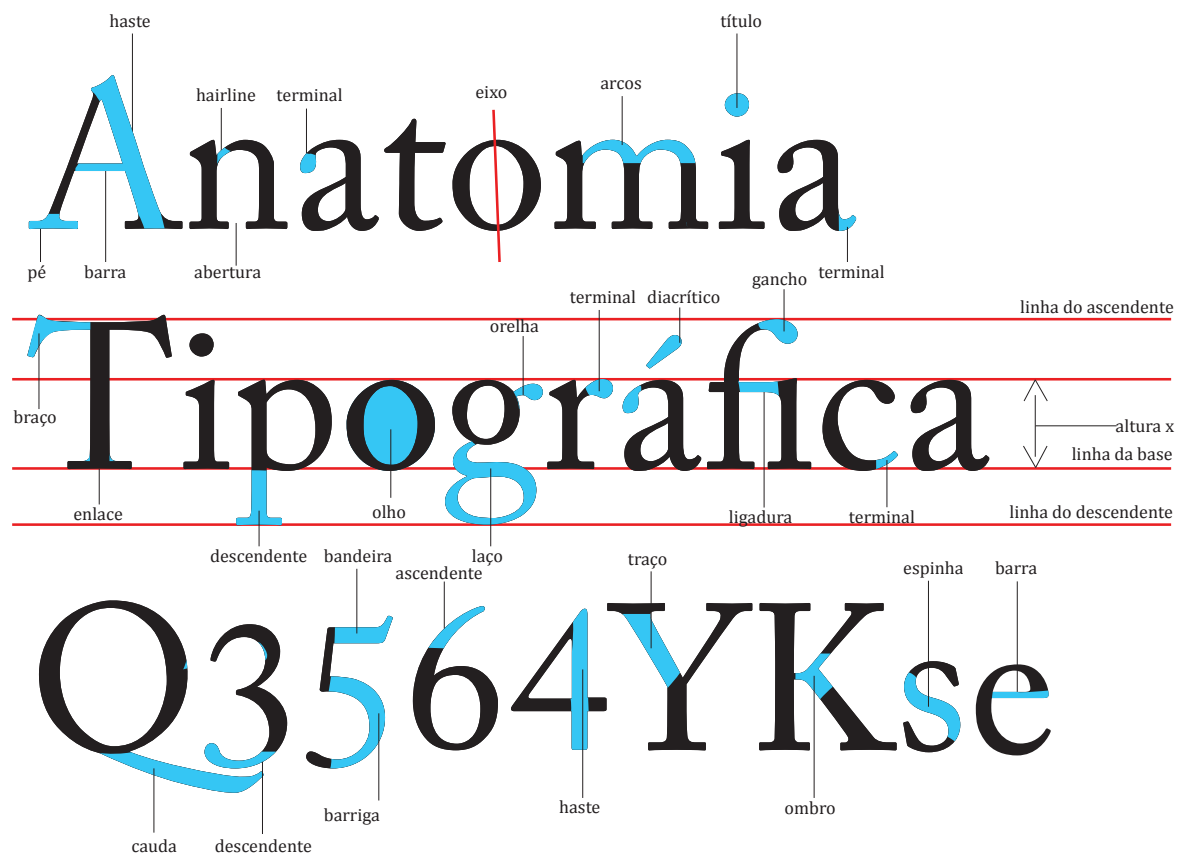


Figura 5.1 – Esquema da anatomia tipográfica

Relativo à figura 5.1 segue um glossário das nomenclaturas usadas e sua descrição:

**Abertura** (*counter*) – Espaço negativo entre as letras, que pode ser fechado ou aberto.

**Altura x** – Altura do corpo principal da minúscula sem contar com ascendentes ou descendentes.

**Arco** – Componente da caixa baixa que está ligada à haste e apresenta traço curvado e misto (que tem diferenças de espessura).

**Ascendente** – Elemento das letras de caixa baixa que ultrapassa o topo da linha que constitui a altura x.

**Bandeira** – Terminal que remata a haste vertical do número ‘5’.

**Barriga** – Traço curvo da letra ou número ligado à haste vertical principal em dois sítios.

**Braço** – Traço horizontal ou oblíquo ligado apenas por uma das extremidades à haste vertical principal da letra. Os dois braços do ‘T’ também se chama travessão.

**Caracter** – Elemento individual da tipografia, como por exemplo uma letra ou símbolo isolado.

**Caixa Alta** – Termo que designam as letras maiúsculas.

**Caixa Baixa** – Termo atribuído às letras minúsculas.

**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. O corpo é a soma de quatro medidas: ascendente, altura-x, descendente e espaço de reserva.

**Diacrítico** – Qualquer sinal, ponto e traço que se acrescentam a um caractere para alterar a fonética da palavra.

**Eixo** – Linha imaginária que define a inclinação ou stress da letra. Pode ser vertical, ligeiramente diagonal, diagonal ou nulo.

**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.

**Espinha** – Curva e contracurva próprios da estrutura da letra 'S' (caixa alta e caixa baixa).

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

**Gancho** – Terminal presente em caracteres como o 'E', 'L' e 'F'.

**Garganta** – Ângulo que antecede o traço vertical do G.

**Hairline** – Traço mais fino da letra que apresenta variações no traço. Presente em caracteres como 'v', 'x' ou 'w'.

**Haste** – Traço principal da letra que é 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 da haste principal que fecha total ou parcialmente um espaço vazio no corpo da letra.

**Ligadura** – Letras combinadas que constituem um único caractere. Exemplos de ligaduras são os conjuntos ‘fi’, ‘fl’, ‘ff’, ‘ct’.

**Linha de base** – Linha onde estão assentes a base das letras.

**Linha mediana** – Linha horizontal imaginária que define a altura x.

**Modulação** – As letras são modulares quando apresentam tensão vertical ou oblíqua, fazendo com que haja contraste no traço, característica própria (mas não exclusiva) da construção caligráfica.

**Olho** (oco) – O espaço em branco, fechado e de forma variável, definido pelo contorno interior das linhas rectas ou curvas de uma letra.

**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.

**Perna** – Haste vertical ou oblíqua ligada ao corpo da letra com uma extremidade livre ou rematada por um pé.

**Serifa** – 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).

**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.

**Tensão** (*stress*) – Transição do traço fino para grosso que determina o eixo da letra.

**Título** – Termo dado ao ponto presente acima das letras, ‘j’ e ‘i’.

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

**Vértice** (ou 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.

## b) Legibilidade e Leitura

Quando vemos palavras no espaço público estas podem ser avistadas no limiar da visão ou seja, não são imediatamente lidas, percebidas e resolvidas.

Ao desenhar letras, a importância do traço das letras revela-nos também a importância do *counter* ou espaços brancos dentro das letras. Como afirma Jock Kinneir “É necessário mantê-los claros e abertos, porque eles desempenham uma função vital no reconhecimento de letras e também na estrutura das palavras”.<sup>34</sup> (Kinneir, 1980) Podemos entender assim porque é que uma letra condensada é menos legível que uma mais extensa. Quando os *counters* estão muito juntos e quase a converter, a confusão de leitura é maior, mesmo que as letras sejam extra altas, o uso do espaço vertical não contribuí para o factor de legibilidade. “A legibilidade requer um peso médio, com um traço com a mesma largura ou quase de proporções quadradas.”<sup>35</sup> (Kinneir, 1980) É contraproducente o uso de um peso extremo ou extrema largura ou altura quando se pretende mais legibilidade; “As letras condensadas são legíveis a uma distância até 15% menor que letras de largura média.”<sup>36</sup> (Ogilvy, 1985)

No entanto a relação com a cor do fundo é um factor a ter em conta, pois a largura do traço pode ser influenciado por este factor. Este efeito pode ser observado quando se compara a letra preta com a letra branca em fundo preto. Se a largura do traço for igual nas duas, a letra branca irá parecer mais pesada porque a luz tende a espalhar-se para o espaço preto, ocupando-o em parte. Tem que haver uma compensação na parte positiva quando revertida para fundo preto para não parecer desleixada.

---

<sup>34</sup> KINNEIR Jock, Words on Buildings, the art and practice of public building Londres, Whitney Library of Design, 1980

<sup>35</sup> KINNEIR Jock, Words on Buildings, the art and practice of public building Londres, Whitney Library of Design, 1980

<sup>36</sup> OGILVY, David, “Typography - The Eye Is a Creature of Habit” (on advertising) New York: Vintage Books, 1985



Figura 5.2 – Comparação 'X' em fundo branco e preto

As serifas podem conferir legibilidade enquanto algumas podem não o fazer. Ao ler texto, se as linhas estiverem perto umas das outras, as serifas ajudam a guiar o olho, pois este na leitura salta de palavras em palavras, pois algumas letras são facilmente presumidas de convenções linguísticas. “No desenho individual de letras, a serifa pode ajudar a prevenir o desvanecimento de um aspecto essencial; igualmente pode obstruir e distrair.”<sup>37</sup> (Kinneir, 1980)

EXEMPLO DE COMO AS SERIFAS  
INFLUENCIAM A LEITURA E A  
LEGIBILIDADE NUM CORPO DE  
TEXTO EM CAIXA ALTA COM  
POUCO ESPAÇO ENTRE-LINHAS.

Figura 5.3 – Tipo e letra com serifas exemplificativo da legibilidade e leitura num corpo de texto.

---

<sup>37</sup> KINNEIR Jock, Words on Buildings, the art and practice of public building Londres, Whitney Library of Design, 1980

Em agrupamentos de linhas em maiúsculas como nas inscrições clássicas romanas, as serifas têm a capacidade de manter as palavras juntas impedindo que os *counters* das letras se juntem às outras das linhas inferiores, ajudando a evitar confusões de leitura. As maiúsculas retardam a leitura pois não têm ascendentes nem descendentes que ajudam a reconhecer palavras, para além de que costumam ser lidas letra a letra. Como o olho é “uma criatura de hábitos”<sup>38</sup> (Ogilvy, 1985), este está habituado a ser confrontado com as minúsculas nos jornais, revistas e livros. Quanto mais estranha ou diferente das letras clássicas estas forem, mais difícil é a leitura. *Sans serifs* tendem a ser particularmente difíceis de ler enquanto as serifas ajudam o olho a identificar a forma da letra. A legibilidade não dispensa assim a serifa e outros tipos de terminações como obstrutiva, mas sim como possível característica de fácil identificação das letras e acessório de leitura.

O acto de leitura é também influenciado pelo desenho de características específicas a cada forma de letra. Por exemplo o “ɑ” é mais reconhecível que o “a”, o “G” sem traço vertical na patilha é mais confundível com o “C”. Há que reconhecer que todo o detalhe da forma, tanto na letra como na palavra-imagem influenciam a legibilidade e a leitura, neste sentido podemos afirmar que “Deus está nos detalhes”<sup>39</sup> (Roeh) e evidenciar a importância do *counter*, da serifa e acabamentos, do traço e da sua relação.

---

<sup>38</sup> OGILVY, David, “Typography - The Eye Is a Creature of Habit” (on advertising) New York: Vintage Books, 1985

<sup>39</sup> ROEH, Mies Van der, in: OGILVY, David, “Typography - The Eye Is a Creature of Habit” (on advertising) New York: Vintage Books, 1985

## b) Palavra Imagem

As palavras podem ser exibidas nos espaços públicos em caixa alta, em caixa baixa, ou em caixa baixa começando com uma maiúscula. “Podemos caracterizar as duas formas como os tons da tipografia formais e informais. Maiúsculas são autoritárias, minúsculas são conversacionais.”<sup>40</sup> (Kinneir, 1980)

A forma da palavra é esteticamente importante. Manifesta-se com palavras em caixa alta, podendo parecer aborrecida ou conceituada, mas é raramente desequilibrada como alguns exemplos de caixa baixa. A Gestalt School ensina que a palavra é lida pela totalidade da sua forma. Vista desta maneira, os ascendentes e descendentes da caixa baixa podem contribuir para o reconhecimento da forma, tal como o uso de espaços de letra mais apertados.

Há partes chave da palavra, como a metade do topo, que oferece mais indicações de reconhecimento, o que explica que a altura-X excessiva da letra não beneficia a legibilidade.



Figura 5.4 – Teste de legibilidade com as metades de baixo e de cima reveladas.

Há pesquisa que confirma que algumas palavras curtas como FOG e STOP, são mais facilmente identificáveis em maiúsculas através da sua estrutura interna. Também, os leitores confrontados com uma lista de nomes, acharam palavras em caixa baixa mais facilmente identificáveis. Revelaram também que há um aumento da distância de legibilidade em 8%, quando o espaço entre letras é aumentado em 15%<sup>41</sup>. Espaçamento excessivo entre palavras é contraproducente porque implica um aumento do espaço entre linhas para evitar confusões de leitura.

<sup>40</sup> KINNEIR Jock, *Words on Buildings, the art and practice of public building* Londres, Whitney Library of Design, 1980

<sup>41</sup> Estudo referido in KINNEIR Jock, *Words on Buildings, the art and practice of public building* Londres, Whitney Library of Design, 1980 (pág. 68)

A legibilidade é afectada pela quantidade de espaço ocupado pela palavra, neste sentido há um tamanho adequado para a palavra no espaço. Um tamanho pequeno pode ser menos eficiente e pode implicar um desperdício do espaço. Um tamanho muito grande pode gerar confusão com a borda do espaço, perdendo legibilidade, e só seria mais legível se houvesse espaço disponível. As bordas competem com os traços das letras, podendo a forma da palavra ser anulada pela forma do espaço.



Figura 5.5 – Teste de legibilidade com os limites do espaço

“O tamanho máximo duma palavra é determinado experimentalmente porque está relacionado ao tamanho do traço da letra e a estrutura interna da palavra”<sup>42</sup> (Ogilvy, 1985)

---

<sup>42</sup> OGILVY, David, “Typography - The Eye Is a Creature of Habit” (on advertising) New York: Vintage Books, 1985

Há um conjunto de factores a ter em conta no tratamento das letras e no arranjo da palavra para obter uma maximização da legibilidade: “A procura da perfeição é um equilíbrio entre a altura-X e ascendentes, espaço entre letras e counters, palavras e fundo.”<sup>43</sup> (Ogilvy, 1985)

O espaço é um importante instrumento de design. O facto deste estar vazio não se revela inútil por si só, o modo como este é utilizado pode gerar a diferença na maneira como o público reage ao design. O espaço pode ser gerido de forma a criar contrastes que desviem a atenção para o sítio pretendido, originando designs que são equilibrados aos quais podemos reagir emocionalmente, evocando uma relação de preferência ao público.

As letras mais estreitas, têm uma tendência e ritmo mais vertical, criando uma palavra imagem baseada na estrutura interna em vez da forma total.

palavras:

palavra imagem:

PALAVRA



STOP



Figura 5.6 – Identificação da palavra imagem nos exemplos “PALAVRA” e “STOP”

---

<sup>43</sup> OGILVY, David, “Typography - The Eye Is a Creature of Habit” (on advertising) New York: Vintage Books, 1985

## 6 – ANÁLISE DOS CASOS DE ESTUDO

Como reconhecimento teórico de influências para o projecto de desenvolvimento de um tipo de letra, vou analisar dois casos de estudo, um internacional e um nacional. Em primeiro lugar vou descrever e analisar o tipo de letra *Gotham*, desenhada em 2000 por Tobias Frere-Jones, tipógrafo e professor americano nascido em 1970. Em segundo lugar vou analisar a *Lisboa Pro*, do tipógrafo e professor português Ricardo Santos, nascido em 1976.

### a) Gotham – Tobias Frere-Jones

Tobias Frere-Jones nasceu em 1970 em Nova Iorque. Tirou o bacharelato de Belas Artes na Rhode Island School of Design em 1992 e de seguida trabalhou na type foundry Font Bureau em Boston onde exerceu o cargo de Designer Senior durante 7 anos. Em 1996 junta-se à Yale University School of Art como crítico. Sai do cargo da Font Bureau em 1999 e desde então tem leccionado nos Estados Unidos, Europa e Austrália. Também colaborou com variadas marcas e entidades conhecidas como The New York Times (e também com a revista), Pentagram, Esquire Magazine, GQ e Nike para nomear alguns exemplos. O seu reportório a nível de desenho de tipos de letra é vasto, destacam-se algumas pela sua notoriedade: *Nobel* (1991-93), *Garage Gothic* (1992), *Interstate* (1993-99), *Poynter* (1997), *Benton Gothic* (1995) e *Gotham* (2000), desenhada para a *Hoefler & Frere-Jones Type Foundry*.

**Gotham Medium**  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
&!?,.,;...“”-“<>|/\_\^~ªº#%+\$€[]%£€¶÷  
@§±←—™ø©®β±

Figura 6.1 – Gotham Medium por Tobias Frere-Jones, 2000

*Gotham* caracteriza-se como uma *sans-serif* geométrica. Apesar de actualmente ser amplamente utilizada esta foi comissionada originalmente pela revista GQ (*Gentlemen's Quarterly*), que pretendia um tipo de letra com estrutura geométrica com qualidades que transparecessem novidade, modernidade, “frescura”, um tom masculino, e que sobretudo tivesse uma “voz” credível.

Para fazer este tipo de letra, Frere-Jones começou por fazer uma pesquisa no espaço público de Nova Iorque, documentando através de uma jornada fotográfica todos os tipos que encontrou no espaço público comercial mais histórico da cidade. Através deste método, percorreu quarteirão em quarteirão por Manhattan arranjando material que o inspirava para desenvolver a *Gotham*. Acabou por ser ultimamente inspirado pelo *lettering* arquitectónico que podemos encontrar na fachada do *Port Authority Bus Terminal* na *Eight Avenue*, forma de letra que se tornou popular em Nova Iorque em meados do século XX. Esta forma de letra *sans-serif* é originária da década de 1920, altura em que surge a *Futura* de Paul Renner, é uma era caracterizada no desenho de tipos e na arquitectura pela pretensão de criar algo que fosse eficiente, reduzido ao essencial sem o excesso desnecessário. Estas letras dominavam a paisagem urbana de Nova Iorque entre 1930 e 1960. Frere-Jones cria assim um tipo de letra com uma identidade altamente americana específica e relacionável à cidade de Nova Iorque.



Figura 6.2 – Lettering do Port Authority Bus Terminal em Nova Iorque

Relativamente ao desenho da *Gotham* o tipógrafo Frere-Jones afirma “Suponho que haja uma agenda pessoal oculta no design, preservar essas peças antigas de Nova Iorque, que podem desaparecer antes de serem apreciadas. Tendo crescido lá, sempre fui apreciador de Nova Iorque antiga e o seu *lettering*.”<sup>44</sup> (Frere-Jones, 2002) Nesta citação o tipógrafo revela que a sua relação pessoal com a cidade despoletou um sentido de consciencialização com o património do *lettering* público. Após se deixar absorver e influenciar por este, Frere-jones cria a *font Gotham* baseada no *lettering* da cidade, conseguindo inovar e trazer novidade ao público, mesmo sabendo que este estilo humanista e geométrico já tenha sido bastante demarcado ao longo da história por uma enorme variedade de tipógrafos. Este exemplo prova que o *lettering* público histórico que se encontra na arquitectura da maior parte das cidades, apesar de ser desvinculado da prática do design, pode consistir num bom suporte e meio para a inovação do desenho de tipografia e estar em consonância com o nosso tempo e corresponder às suas exigências, cumprindo e elevando as expectativas do cliente e do público.

A *Gotham* foi desenhada com vários estilos e pesos, podemos considerar uma *font* bastante completa e portanto bastante aproveitada na área do print que exige esses formatos mais adequados, tanto para títulos, subtítulos, corpo de texto ou legendas. Com este tipo de letra podemos encontrar um estilo que se adequa ao texto pretendido, tanto para ser visto em papel, no ecrã ou no espaço público em forma de objecto físico.

De seguida estão exemplificados os estilos, *Gotham Rounded* (2007), *Gotham*, *Gotham Narrow* (2009), *Gotham Condensed* (2009) e *Gotham X(extra)Narrow* (2009) com espessuras desde *thin* a *ultra com 14 pontos* de corpo.

Gotham Rounded Light  
*Gotham Rounded Light Italic*  
**Gotham Rounded Medium**  
***Gotham Rounded Medium It.***

Gotham Rounded Book  
Gotham Rounded Book Italic  
**Gotham Rounded Bold**  
***Gotham Rounded Bold Italic***

---

<sup>44</sup> FRERE-JONES, Tobias, in: Siegel, Dimitri "Is Gotham the New Interstate?" The Morning News (revista), 2002. (14-08-2014)

Gotham Thin  
*Gotham Thin Italic*  
Gotham Extra Light  
*Gotham Extra Light Italic*  
Gotham Light  
*Gotham Light Italic*  
Gotham Book  
*Gotham Book Italic*  
**Gotham Medium**  
***Gotham Medium Italic***  
**Gotham Bold**  
***Gotham Bold Italic***  
**Gotham Black**  
***Gotham Black Italic***  
**Gotham Ultra**  
***Gotham Ultra Italic***  
Gotham Condensed Thin  
*Gotham Condensed Thin Italic*  
Gotham Condensed Extra Light  
*Gotham Condensed Extra Light Italic*  
*Gotham Condensed Light*  
*Gotham Condensed Light Italic*  
Gotham Condensed Book  
*Gotham Condensed Book Italic*  
Gotham Condensed Medium  
***Gotham Condensed Medium Italic***  
**Gotham Condensed Bold**  
***Gotham Condensed Bold Italic***  
**Gotham Condensed Black**  
***Gotham Condensed Black Italic***  
**Gotham Condensed Ultra**  
***Gotham Condensed Ultra Italic***

Gotham Narrow Thin  
*Gotham Narrow Thin Italic*  
Gotham Narrow Extra Light  
*Gotham Narrow Extra Light Italic*  
Gotham Narrow Light  
*Gotham Narrow Light Italic*  
Gotham Narrow Book  
*Gotham Narrow Book Italic*  
**Gotham Narrow Medium**  
***Gotham Narrow Medium Italic***  
**Gotham Narrow Bold**  
***Gotham Narrow Bold Italic***  
**Gotham Narrow Black**  
***Gotham Narrow Black Italic***  
**Gotham Narrow Ultra**  
***Gotham Narrow Ultra Italic***  
Gotham XNarrow Thin  
*Gotham XNarrow Thin Italic*  
Gotham XNarrow Extra Light  
*Gotham XNarrow Extra Light Italic*  
Gotham XNarrow Light  
*Gotham XNarrow Light Italic*  
Gotham XNarrow Book  
*Gotham XNarrow Book Italic*  
Gotham XNarrow Medium  
***Gotham XNarrow Medium Italic***  
**Gotham XNarrow Bold**  
***Gotham XNarrow Bold Italic***  
**Gotham XNarrow Black**  
***Gotham XNarrow Black Italic***  
**Gotham XNarrow Ultra**  
***Gotham XNarrow Ultra Italic***

Como mencionado anteriormente, a *Gotham* ganhou bastante notoriedade e tem vindo a ser utilizada em diversos suportes por numerosas entidades e marcas. Na figura seguinte temos um exemplo de uma implementação da letra gotham em capitais, numa inscrição em mármore na *Freedom Tower*, monumento que está sendo construído em memória às perdas dos ataques de 11 Setembro em Nova Iorque desde 2006.



Figura 6.3 – Inscrição na pedra-angular da *Freedom Tower*

Acerca da construção do tipo de letra face ao seu uso e intencionalidade Frere-Jones afirma: “Sempre calculei que quando terminado, o tipo de letra poderia voltar num círculo completo de volta à sinalização. Não é tão ruidosa como a *Bell Gothic* e outros designs, *Gotham* constrói a sua estética directamente das pressões do seu ambiente.”<sup>45</sup> (Frere-Jones, 2002) Apesar do exemplo anterior não corresponder exactamente ao uso da tipografia como sinalização, a letra manifesta-se no espaço público fisicamente, sujeita a ser reinterpretada pelo público face ao contexto em que se insere.

---

<sup>45</sup> FRERE-JONES, Tobias, in: Siegel, Dimitri "Is Gotham the New Interstate?" *The Morning News* (revista), 2002. (14-08-2014)

No exemplo seguinte podemos observar o uso da *font* em questão na identidade da Universidade de Waterloo no Canadá. Esta entidade optou pela *Gotham* como tipo de letra oficial da identidade da marca, utilizando-a no seu material promocional, website e logótipo.

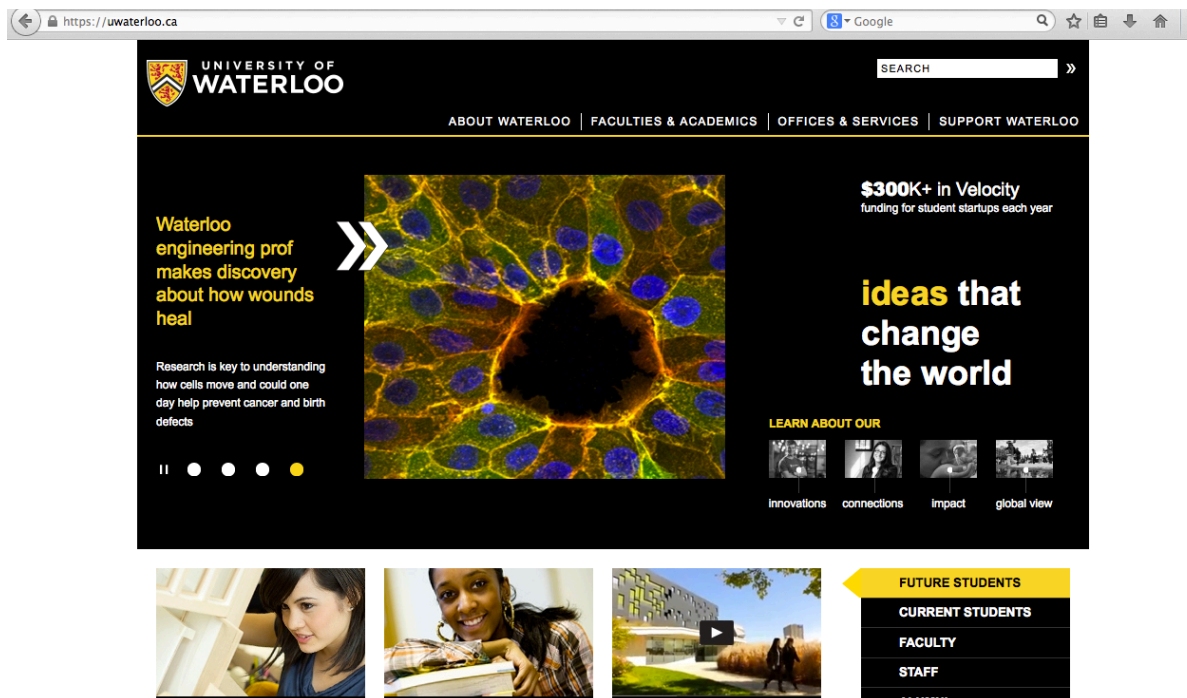


Figura 6.4 – Aplicação da fonte Gotham no website da universidade de Waterloo<sup>46</sup>, Canadá.



Figura 6.5 – Exemplo aplicação da fonte Gotham na logomarca da universidade de Waterloo, Canada.

<sup>46</sup> <https://uwaterloo.ca/>

Além dos usos já exemplificados, A *Gotham* é também bastante utilizada na televisão. Faz parte dos logótipos de vários canais como a Discovery Channel, HGTV (Home & Garden Television), QVC (Quality, Value, Convenience), USA Network e Canal História. Fazendo ainda parte da imagem corporativa da QVC, e parte da identidade dos conteúdos tipográficos que aparecem no ecrã da Australian Broadcasting Corporation (ABC) e também dos canais pertencentes ou operados pela National Broadcasting Company e pela NBC Broadcasting Inc. (NBC).



Figura 6.6 - Conjunto de Logos de canais televisivos americanos: QVC, HGTV, USA Network, Discovery Channel, e Discovery History.



Figura 6.7 – Transmissão ABC News 2

## b) Lisboa Pro – Ricardo Santos

Ricardo Santos nasceu em Lisboa em 1976. Estudou na Escola António Arroio e licenciou-se no IADE – Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing em Lisboa. Tornou-se *Mestre em Tipografia Avançada* na EINA – Escola de Desenho e Arte em Barcelona. Começou a exercer como ilustrador e designer gráfico, mas em 1997 iniciou o desenvolvimento da *font Lisboa* no estúdio T-Raso. Entretanto torna-se freelancer, desenvolvendo mais tipografias para entidades como a Sonae e o Pingo Doce. Em 2000 cria a sua própria *type foundry*, a *Vanarchiv*<sup>47</sup>, altura em que dava workshops de tipografia com o Ruben Dias no IADE. Começou a dar aulas na ESAD.CR – Escola Superior de Artes e Design, nas Caldas da Rainha. Envolveu-se em vários projectos, entre eles: criou em 2011 a *Tiponautas*<sup>48</sup>, uma *type foundry* internacional, em parceria com Luis Alonso. Juntou-se em 2013 à *Tipos de Letras*<sup>49</sup>, uma *type foundry* digital independente.

Ricardo Santos assume influências do tipógrafo nacional Mário Feliciano, o qual foi seu professor. Ricardo chegou a desenvolver vários tipos de letras, destacando-se a *Van Condensed* (2004), *Atlantica* (2004-2005) a *Focus* (2006) e a *Lisboa Pro* (2000-2005), esta última foi exposta em Nova Iorque na TYPECON2005 e na ATYPI LISBON em 2006.

Lisboa Pro Regular  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
&!?,.,;... “” - “ <> | / \_ \ ^ ~ º º # % + \$ € [ ] % º £ € ¶ ÷  
@ § ± < — ™ ∅ © ® ß ±

Figura 6.8 – *Lisboa Pro* (regular) por Ricardo Santos, 2000-05

<sup>47</sup> <http://www.vanarchiv.com>

<sup>48</sup> [www.tiponautas.com](http://www.tiponautas.com)

<sup>49</sup> [www.tiposdasletras.com](http://www.tiposdasletras.com)

O tipo de letra *Lisboa Pro* é considerado uma neo-grotesca humanista, à qual foi incluída uma série de caracteres especializados, versaletes, ligaduras, caracteres alternativos, algoritmos antigos e conjunto a condizer de *dingbats* que foram desenhados e construídos a partir da influência dos símbolos e sinalização que podemos encontrar na cidade de Lisboa. Neste tipo de letra saltam à vista algumas características importantes, como os terminais em forma de gancho, curvatura na perna do 'R' e da cauda do 'Q', contraste modesto que torna a letra mais orgânica para uma *sans serif* e um *stress* ligeiro para a esquerda que a torna mais humanista. Esta foi desenhada originalmente para uma revista, a *Professores de português de Portugal* (app-2000), então o tipógrafo teve em consideração os espaços amplos das aberturas para que o design funcionasse em pequenos formatos. Estas características de modulação e aberturas razoavelmente amplas tornam este tipo de letra ideal para sinalizações

Lisboa Pro Light

*Lisboa Pro Light Italic*

Lisboa Pro Regular

*Lisboa Pro Regular Italic*

**Lisboa Pro Bold**

***Lisboa Pro Bold Italic***

Além deste formato existem mais estilos que apresentam variações significativas como a *Lisboa Slab* e a *Lisboa Sans*, que incluem serifas, e a sem serifas grotesca geométrica respectivamente.

O conjunto de caracteres correspondentes aos *dingbats* podem dividir-se em 3 grupos, símbolos, setas e parêntesis. Ao ver este conjunto percebi que este ajudava a construir o contexto e a disposição da letra, atribuindo ânimo e personalidade à letra. A figura seguinte retrata este conjunto subdividido pelos grupos anteriormente mencionados.

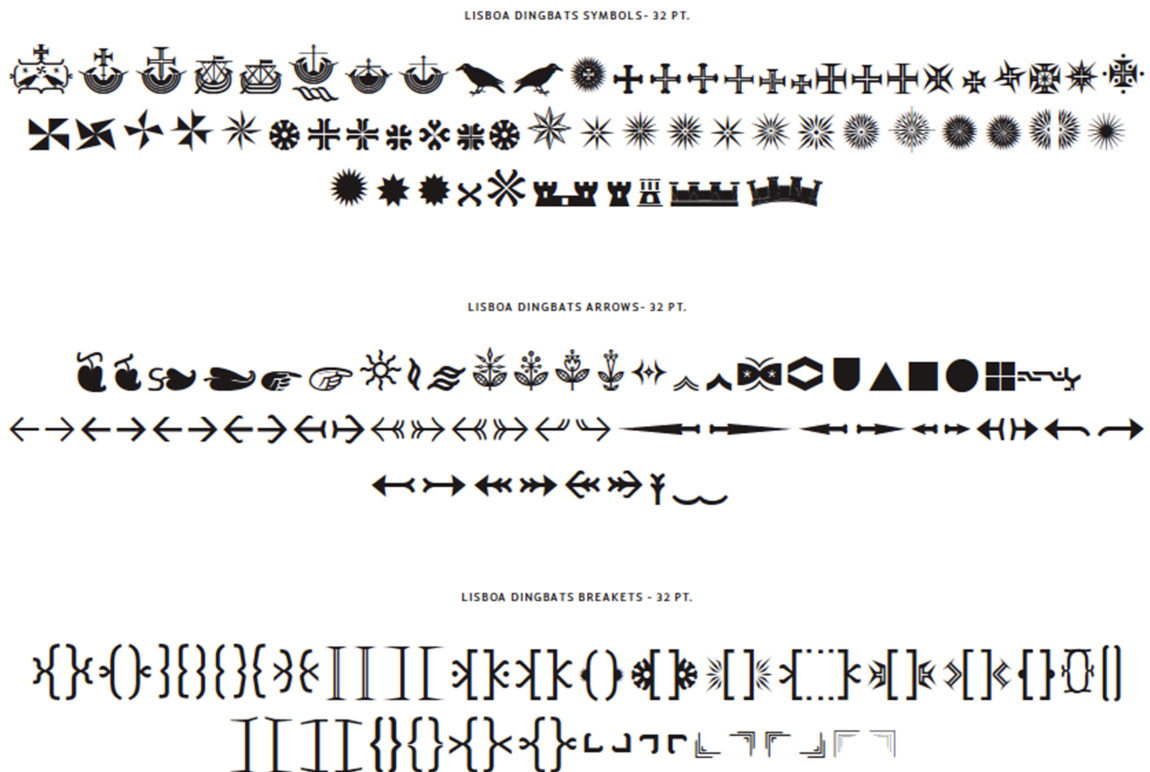


Figura 6.9 – Lisboa Pro Dingbats por Ricardo Santos, 2000-05<sup>50</sup>

Como podemos ver na figura 6.9 os símbolos desenhados por Ricardo Santos remetem imediatamente para símbolos tipicamente nacionais, a cruz portuguesa, a caravela, o corvo, as torres dos castelos.

Tal como a *Gotham*, a *Lisboa Pro* tem vindo a ser bastante difundida a nível nacional e internacional e utilizada em variadas plataformas; para nomear alguns exemplos, é usada como fonte oficial de marca do IADE (em material impresso, instalações e qualquer tipo de material promocional incluindo vídeo), como sinalização de paragens de autocarro no Algarve e na galeria de Robert Davidson na National Gallery of Canada.

<sup>50</sup> Catálogo promocional - Ricardo Santos Lisboa Humanist Sans 2000-2005, Fountain Type Foundry, Suécia



Figura 6.10 – Catálogo promocional da Lisboa Pro por Ricardo Santos.



Figura 6.11 – Catálogo promocional da Lisboa Pro por Ricardo Santos.



Figura 6.12 – Banner exterior da galeria de Robert Davidson na National Gallery of Canada

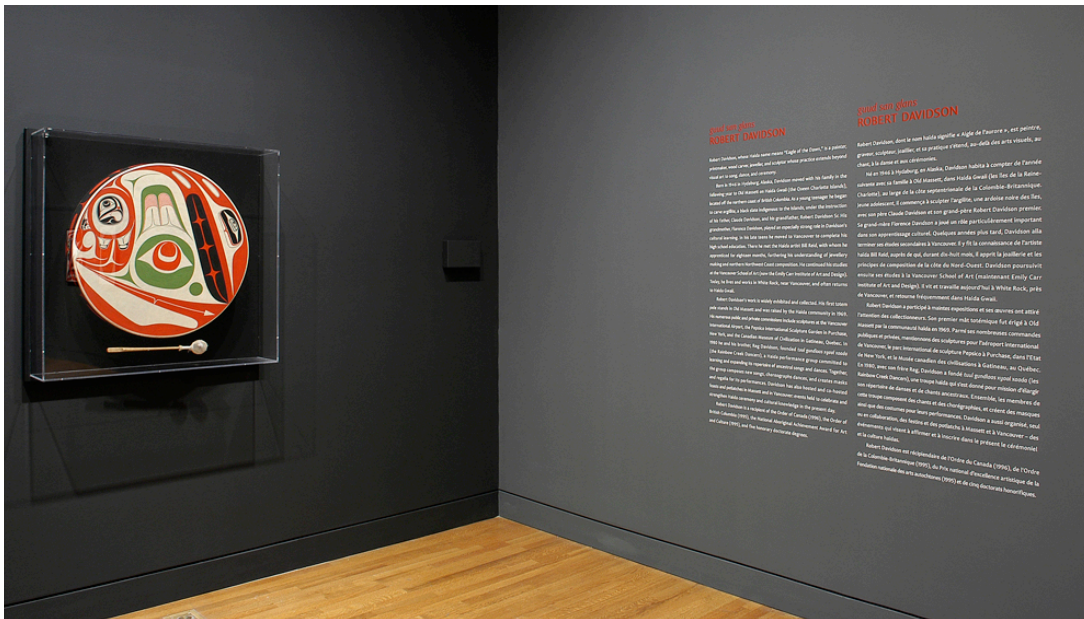


Figura 6.13 – Galeria de Robert Davidson na National Gallery of Canada



Figura 6.14 – Instalações no IADE, Lisboa



Figura 6.15 – Sinalização de paragem de autocarro em Vila Real de Santo António <sup>51</sup>

<sup>51</sup> [http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Autocarro\\_Social\\_VRSA.JPG](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Autocarro_Social_VRSA.JPG) pelo fotógrafo Miguel Correia

### c) Conclusão Geral Dos Casos de Estudo

O processo de pesquisa de tipos de letra no espaço público permite uma variedade de possibilidades em termos de influências e ponto de partida para inúmeras soluções criativas e originais. O desenho da *Gotham* por Frere-Jones é um exemplo da viabilidade deste processo criativo, ao mesmo tempo que demonstra uma preocupação na preservação de um património histórico que está constantemente a desaparecer. As “velhas” letras da cidade para além de revelarem uma personalidade própria que transmite uma “voz” de determinado período podem servir como inspiração na área da tipografia, funcionando como um tributo permanente e “eterno” à cidade e às letras que a fizeram “nascer”. Fazendo esta observação não poderia deixar de mencionar que no caso da *Gotham* esta é capaz de retornar até ao seu ponto de partida original, demarcando um círculo que passa por uma variedade de plataformas. Tornou-se uma *font* multifacetada capaz de ser aplicável em inúmeros suportes, *print*, ecrã, produtos de marca e de ser inserido no local público como objecto físico tridimensional.

Senti grande facilidade em identificar-me com o segundo caso de estudo, a *Lisboa Pro* de Ricardo Santos, sendo esta a primeira letra a ser desenvolvida pelo tipógrafo português. Num período também académico, Ricardo começa a desenhar o tipo de letra mencionado, arranjando inspiração em gostos pessoais como os aviões e também na cidade de Lisboa, na qual se baseou de forma mais evidente na criação dos *dingbats* simbólicos da cidade. No meu entender estes símbolos atribuíam algo pessoal à letra, um *mood* que ajuda a personalizar e a dar identidade à letra. É interessante ver como transmitiu esse *feeling* e características da cidade; é manifestado através do desenho dos símbolos e das formas das letras orgânicas (menos mecânicas) e humanistas para além do próprio nome do tipo de letra.

## Parte III – Construção do Tipo de Letra

### 7 – METODOLOGIA DO PROJECTO

Na Parte III – Construção do Tipo de Letra, é apresentado um desenvolvimento da parte prática do trabalho que propõe a realização de um novo tipo de letra baseado num artefacto tipográfico da cidade de Lisboa de origem Egípcia do século XIX, quando foi proliferado o uso deste estilo no espaço público para fins comerciais. Como ponto de partida e com o objectivo de revitalizar o tipo escolhido, criando uma nova solução que aproveitasse a carga emotiva aliada ao espaço do qual identifica. É então apresentado um novo desenho com caixa única que ambiciona dar uma perspectiva moderna face ao seu ponto de origem ao qual é atribuído o nome de *Rua Slab*.

O capítulo Projecto está subdividido em essencialmente quatro pontos. É primeiramente disposta uma apresentação da tipografia realizada através de um poster promocional no qual podemos observar os três pesos do tipo de letra construído e a sua aplicação gráfica já com a construção de palavras, seguido de uma descrição do tipo de letra e do seu nome. No subcapítulo seguinte, Processo Metodológico e Conceptual é descrito todo o processo criativo desde o ponto de origem, aos esboços que justificam as escolhas morfológicas adoptadas, testes de legibilidade e correções na forma de letra que nos levam ao subcapítulo seguinte onde são apresentadas as soluções finais com o alfabeto completo, números e símbolos nos três pesos desenhados, *bold*, *light* e *thin*. O último ponto dá-nos uma imagem comparativa dos três pesos onde podemos observar as diferentes espessuras do traço e diferenças morfológicas.

## 8 - PROJECTO

### a) Apresentação

Figura 8.1- Poster promocional "Rua Slab" A4



Na imagem anterior podemos observar o poster promocional do tipo de letra *Rua Slab* com a construção de palavras nos três pesos desenvolvidos, *bold*, *light* e *thin*.

O nome do tipo de letra foi escolhido em função do tema que envolve o trabalho, a tipografia na arquitectura. Tendo em conta que o ponto de partida da sua construção envolveu um artefacto tipográfico situado na conhecida Rua Garret no Chiado. *Rua* é emblemática desse lugar. O lugar é provocatório de interações do espaço e das letras com as pessoas. É portanto uma manifestação do que esse lugar exerceu em mim. Sendo *Rua* descritiva do lugar original que inspirou a sua criação, *Slab*, é uma identificação morfológica que ajuda a descrever o tipo de letra, referindo-se ao facto desta ter serifas, inspiração tipográfica do artefacto original.

Descrevendo a tipografia quanto à sua morfologia destacam-se as serifas das letras muito usadas para fins comerciais (com o aparecimento do estilo Egípcio) na era da revolução industrial no século XIX, primeiramente em Inglaterra e de seguida no resto da Europa, principalmente pela sua robustez que pretendia atrair a atenção do consumidor. Este factor foi transposto ao desenho, daí o seu uso *display* ser indicado para títulos. Destaca-se também a espessura do traço ou *stroke* linear, ou seja que não difere na sua anatomia, sendo sempre o mesmo. Outra componente morfológica é a sua construção geométrica rectilínea distintiva nas diagonais, deixando *counters* e aberturas amplas e bem definidas.

## b) Processo Metodológico e Conceptual

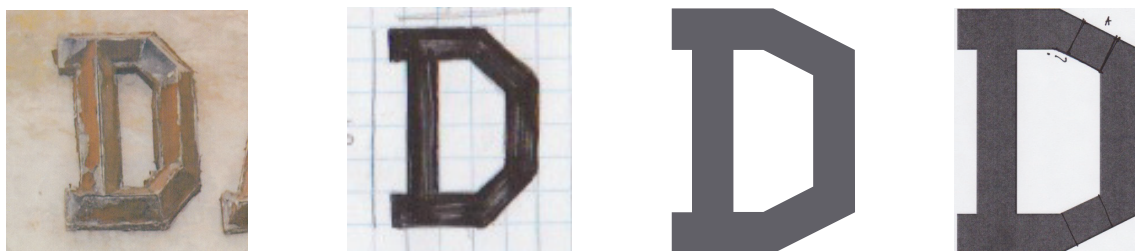


Figura 8.2 – artefacto tipográfico situado na rua Garret relativo à antiga retorsaria Irmãos David.

Figura 8.3 – Processo metodológico relativo a um exemplo de construção do alfabeto.

As imagens acima referem-se ao ponto de partida e processo de desenho da letra.

Em primeiro lugar foi realizada uma pesquisa de tipos de letra inseridos nas fachadas no espaço público, mais propriamente da zona da Baixa Chiado, em ruas emblemáticas da zona como a Rua Garret, Rua Augusta e Rua da Prata, registando fotograficamente os exemplos que mais se destacavam quanto à sua unicidade, autenticidade a nível histórico ou beleza por si só. Depois de ter sido observados fisicamente os objectos tipográficos, foi feita uma selecção mais pessoal das letras que serviriam de inspiração directa para construir o restante alfabeto.

O próximo passo foi realizar os esboços em papel tendo como ponto de partida o artefacto seleccionado. Passei para desenho vectorial através do programa *Adobe Illustrator* e de seguida foram feitas impressões das letras, símbolos e números individualmente com 15 cm de altura nas três versões desenhadas, *bold*, *light* e *thin*, para serem corrigidas as imperfeições ópticas e irregularidades de coerência do alfabeto.



Figura 8.4 – pormenor da fachada onde o artefacto tipográfico está inserido.

Note-se os pormenores ornamentais em pedra na fachada do edifício e o contraste com as letras em metal que já apresentam o desgaste do tempo mas que ainda fazem notar uma certa imponência no modo como causam impacto.



Figura 8.5 – Rua Garret na Baixa Chiado, na qual está inserido o artefacto tipográfico da figura 8.4.



Figura 8.6 – Artefacto Tipográfico relativo à letra D.

Este registo fotográfico em cima foi no que me inspirei para realizar os primeiros esboços das letras mestre, que viriam a ser determinantes para o desenho do alfabeto em geral. Apresenta quanto à morfologia, uma tendência muito recta e estreita, sem qualquer contraste, alusiva ao processo tipográfico de construção industrial. Note-se o relevo tridimensional que confere à letra alguma robustez e não obstante alguma graça. A pintura já apresenta sinais de desgaste, o que faz lembrar a efemeridade deste património cultural que se vai perdendo todos os dias.

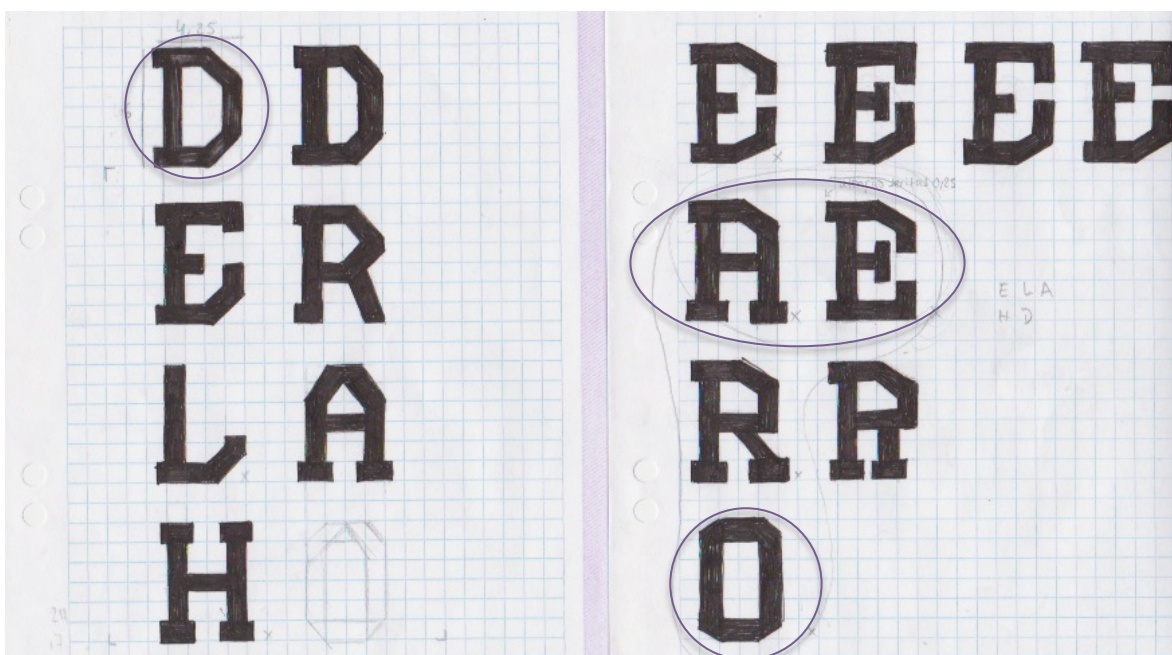


Figura 8.7 - Esboços

Os primeiros esboços serviram para delinear a tendência morfológica da letra, testes esses que começaram com algumas letras mestre, o “D”, “E”, “L”, “A”, “R” e “O” que apresentam todos os componentes necessários da anatomia da letra para a construção base das restantes letras. Destacam-se nas letras seleccionadas que mantêm o estilo *slab serif* em relação ao objecto inicial, tal como a tendência rectilínea e a espessura uniforme do traço. Para ter um elemento distintivo e identidade própria a maioria das letras esboçadas apresentam diagonais no seu topo ou base. Comparativamente ao objecto inicial, foi aumentado também o tamanho do *counter*, elemento importante na atribuição de legibilidade. Quanto mais aberto for este espaço dentro da letra, maior a chance de reconhecimento da letra, decidindo-me por uma letra mais estendida do que estreita.

Depois desta fase foram realizadas as letras em *Illustrator*, vectorizadas a partir dos esboços produzidos como podemos ver na imagem seguinte.

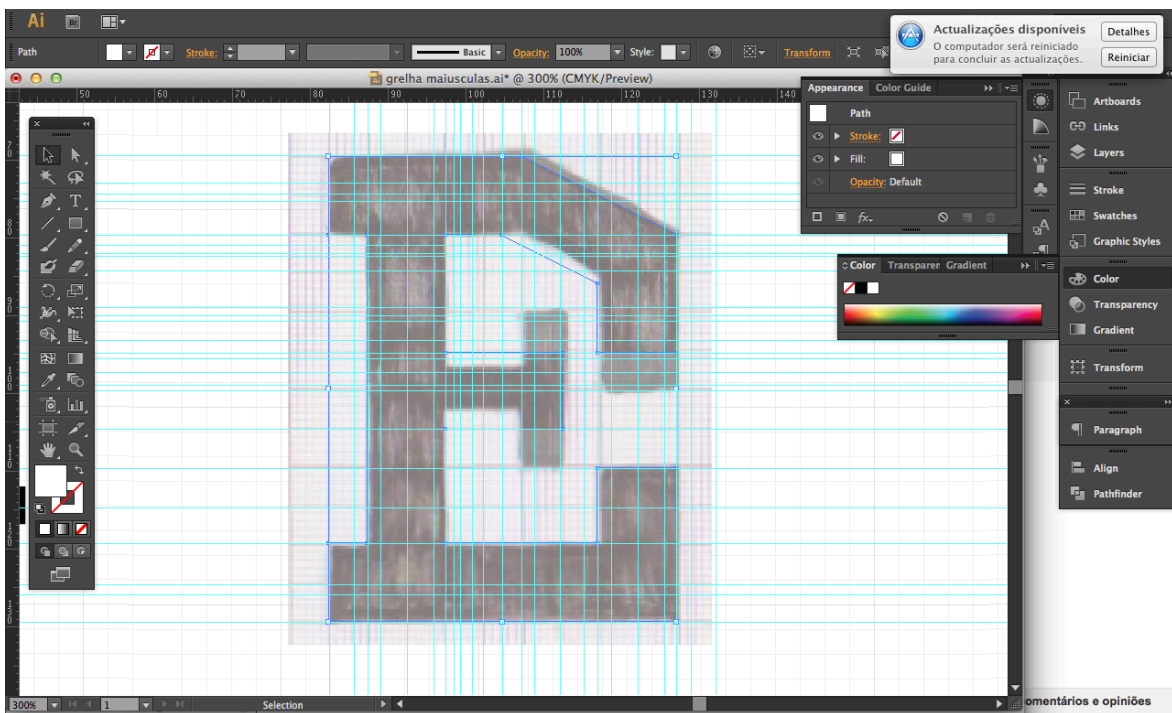


Figura 8.8 – Exemplo da construção vectorial da letra em illustrator

Assim que foram completas as letras em vector com os acertos necessários para manter a coerência formal de todo o alfabeto, símbolos e números, foram realizados uma série de impressões de teste para cada uma das versões. As Impressões são de todas as letras e elementos com 15 cm de altura centradas numa folha A4. O orientador foi consultado para discussão das irregularidades ópticas apresentadas para permitir que fossem feitas as correcções de modo ao alfabeto ser optimizado.

A seguir mostro exemplos da versão bold com respectivos números, letras e símbolos. Nesta fase era importante ver a coerência morfológica de cada letra em relação ao alfabeto completo para adoptar a solução mais correcta e legível em conformidade com o feedback do professor orientador.



Figura 8.9 – Números bold impressos para otimização óptica.

Figura 8.10 – Letras bold impressas com apontamentos indicativos de correcção.

Figura 8.11 – Símbolos impressos para otimização óptica.



Figura 8.12 – Versão *light* impressa para optimização óptica

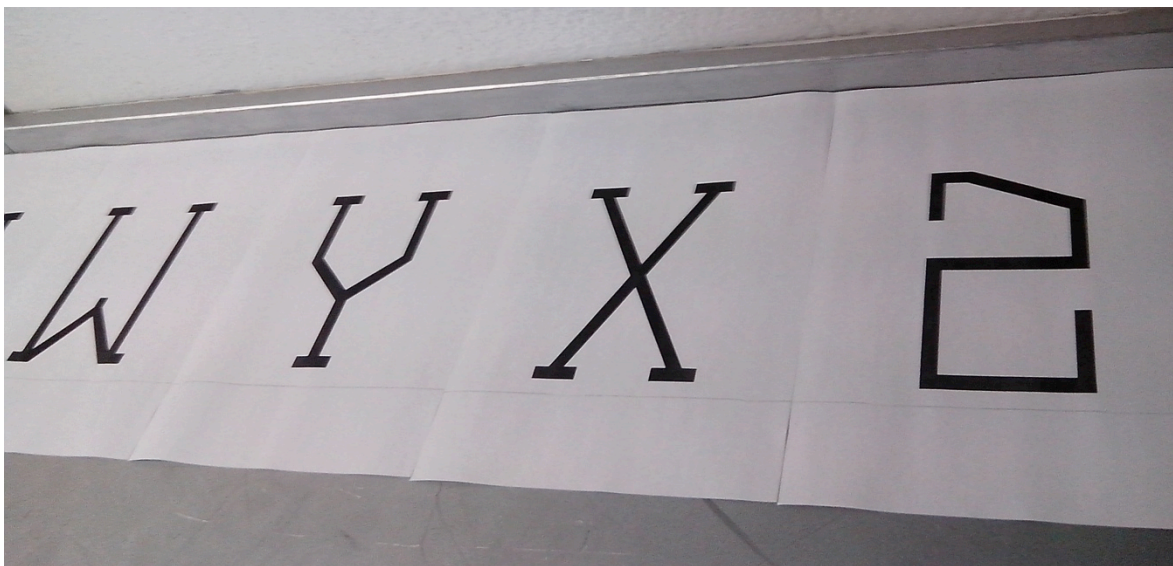


Figura 8.13 – Versão *thin* impressa para optimização óptica

Em cima temos parte do alfabeto em versão *light* exposto, e em baixo a versão *thin*, já com a maioria das correcções sugeridas aplicadas.

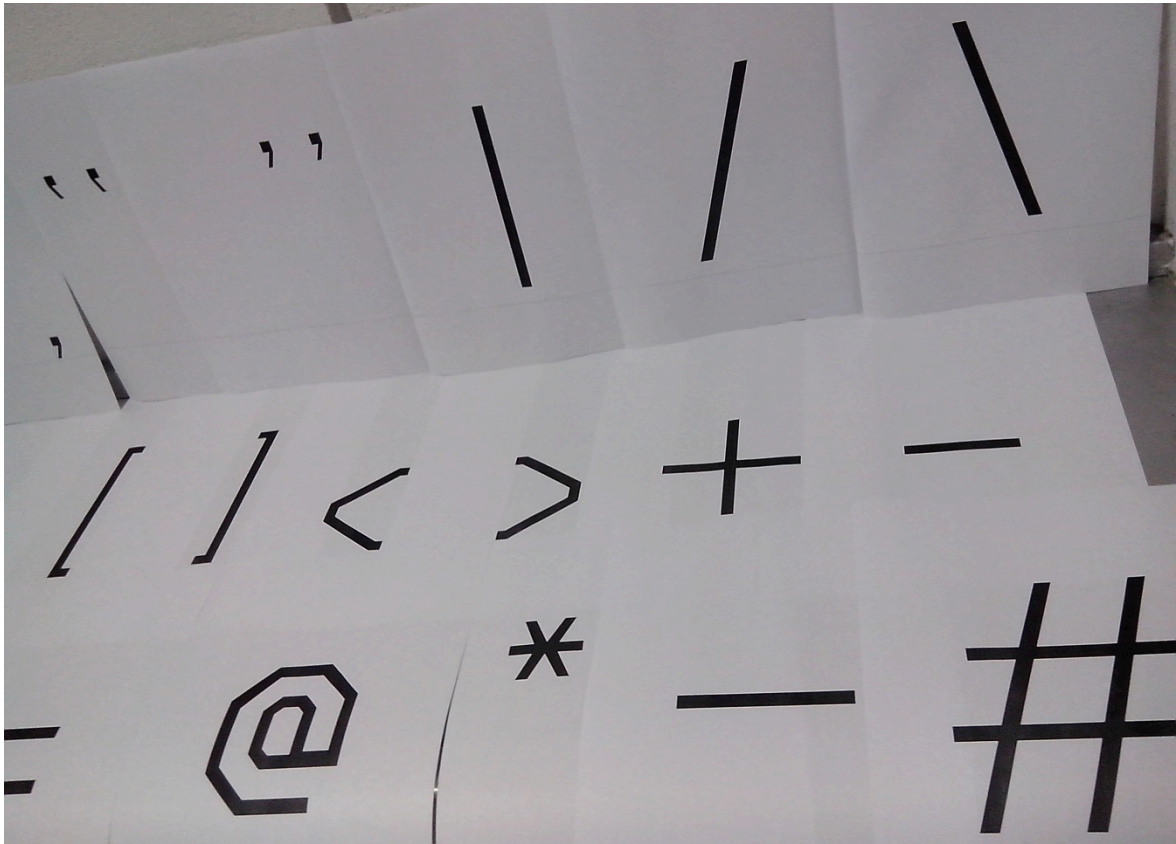


Figura 8.14 – Símbolos impressos correspondentes à versão light

Na foto acima temos parte da colecção de símbolos realizada na versão thin.

Nas fotos seguintes é apresentado um par de testes de legibilidade, avaliando os espaçamentos de letras e palavras na construção de frases e na construção de palavras avaliando o espaçamento entre letras.

Note-se que através das imagens podemos observar que é mais fácil a leitura das palavras compostas em frases com espaçamentos mais apertados entre as letras e com um espaço considerável entre palavras (3x mais no mínimo). No entanto é mais indicado o uso de espaçamentos ópticos entre letras em vez de um espaçamento mecânico que pode tornar em alguns casos os *counters* mais confusos, dificultando a leitura.

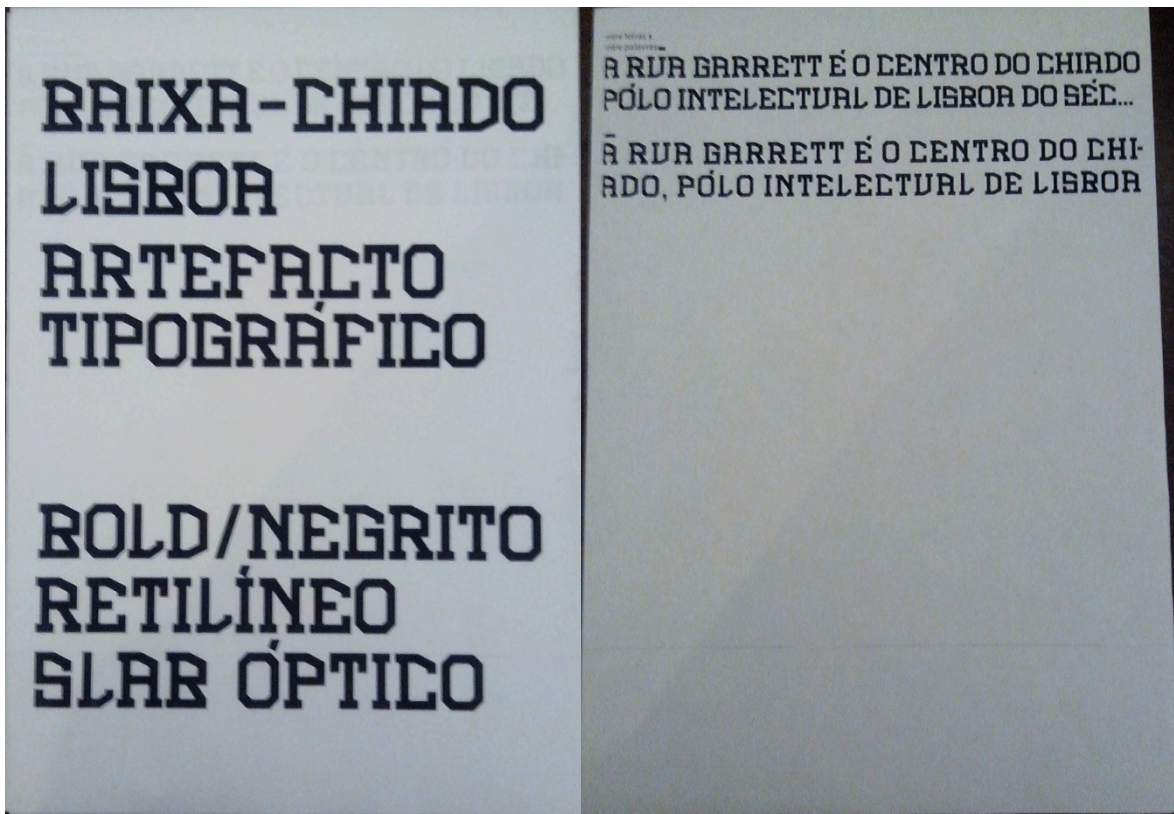


Figura 8.15 – Folha A4 impressa para testar espaçamentos entre letras na construção de palavras.

Figura 8.16 – Folha A4 impressa para testar espaçamentos entre letras e palavras na construção de frases.

c) soluções finais

bold

---

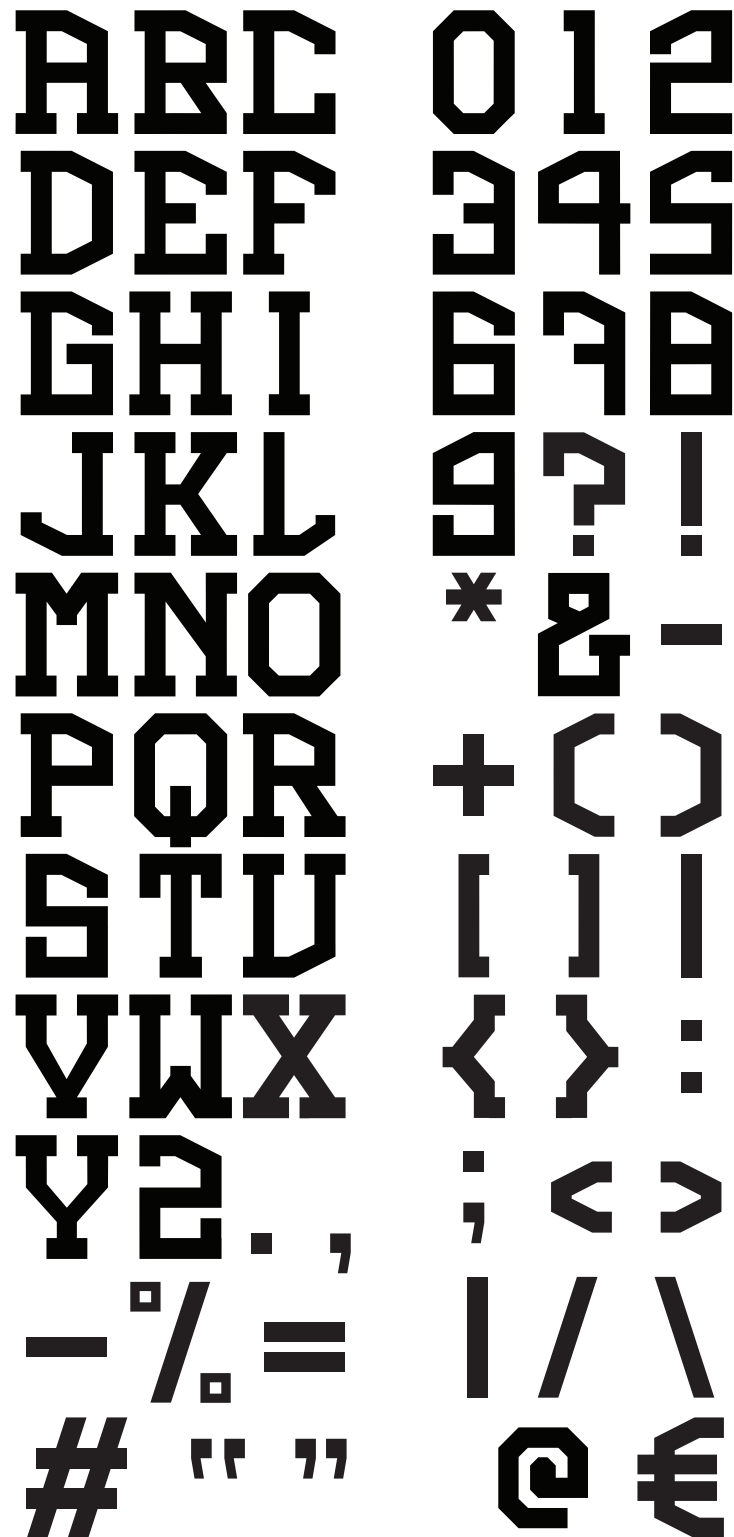


Figura 8.17 - Versão *Bold* com alfabeto, números e símbolos apresentada em desenho digital.

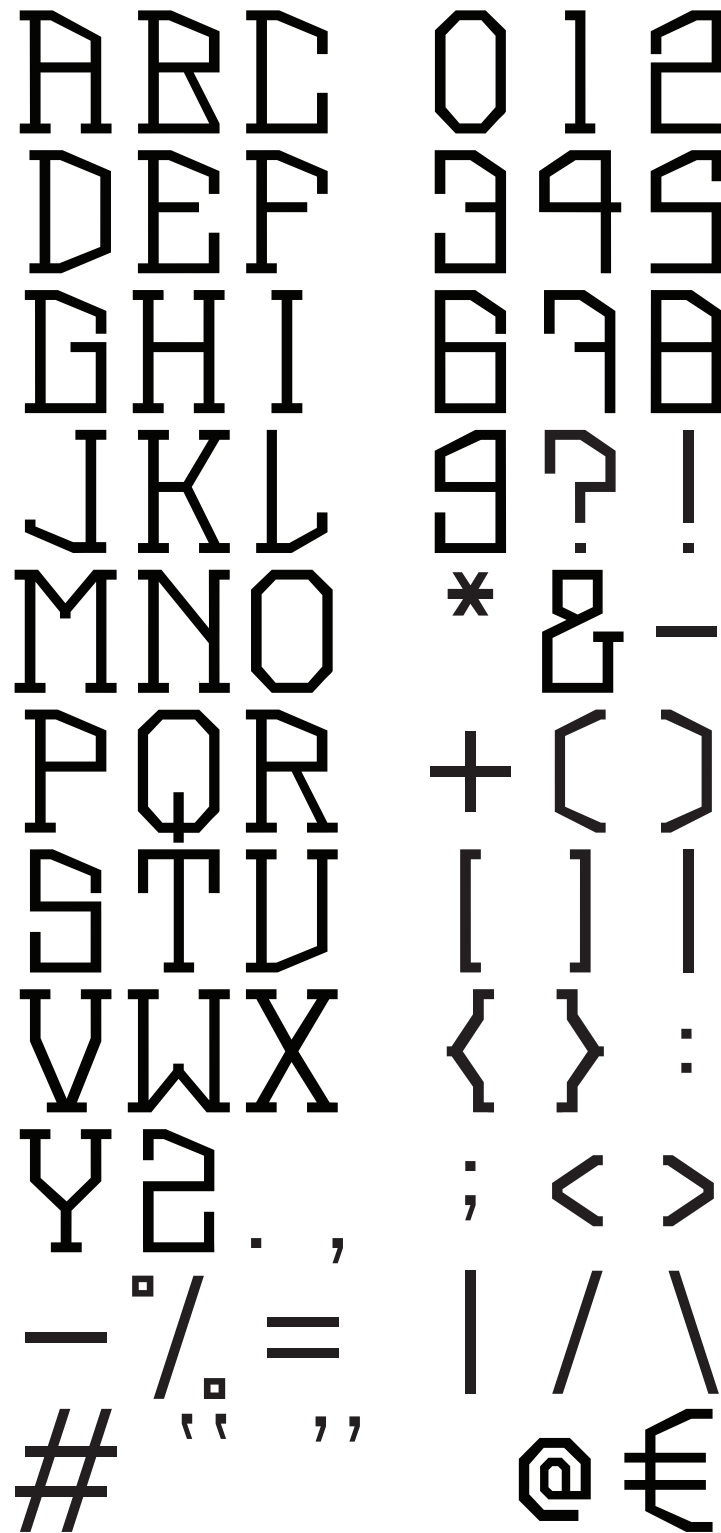


Figura 8.18 – Versão *Light* com alfabeto, números e símbolos apresentada em desenho digital.

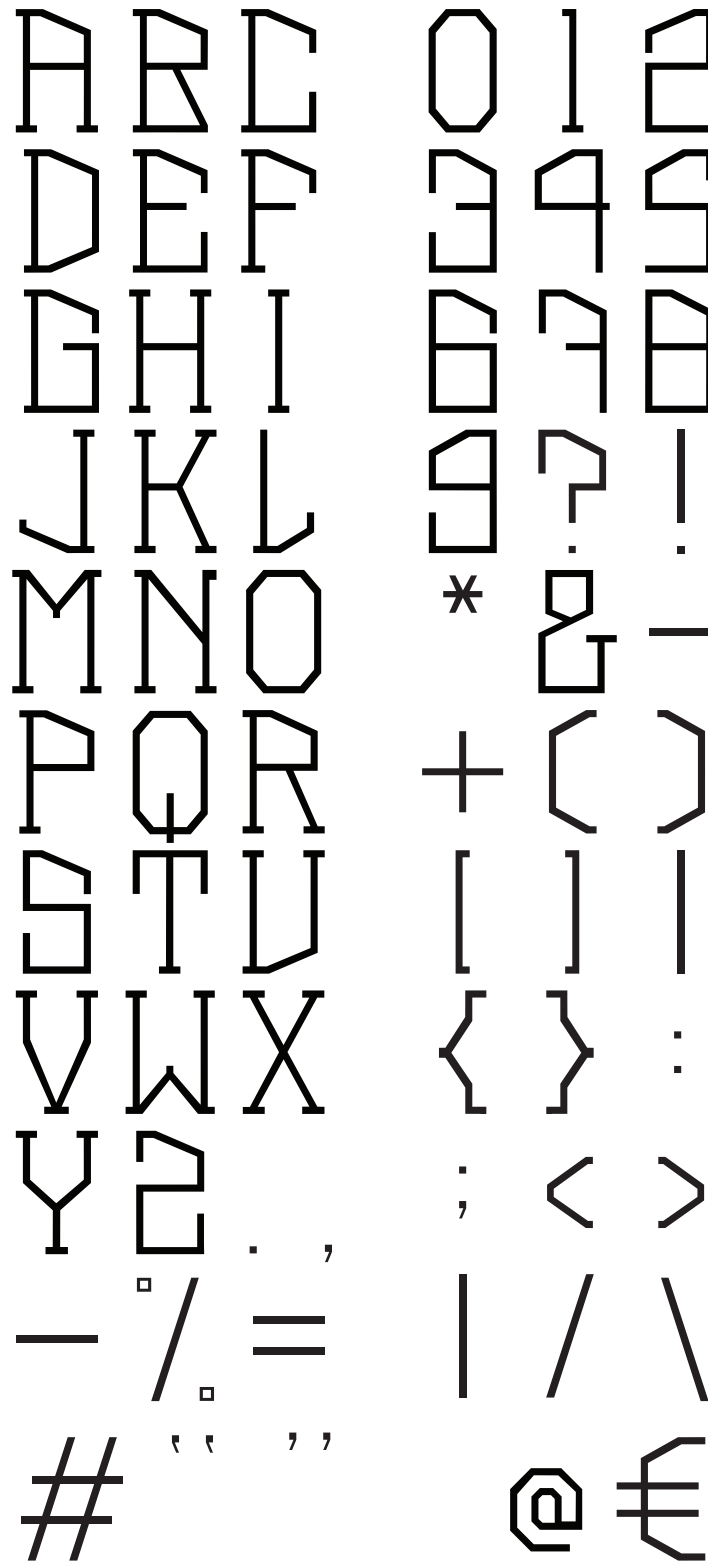


Figura 8.19 - Versão *Thin* com alfabeto, números e símbolos apresentada em desenho digital.

#### d) Comparação de Versões

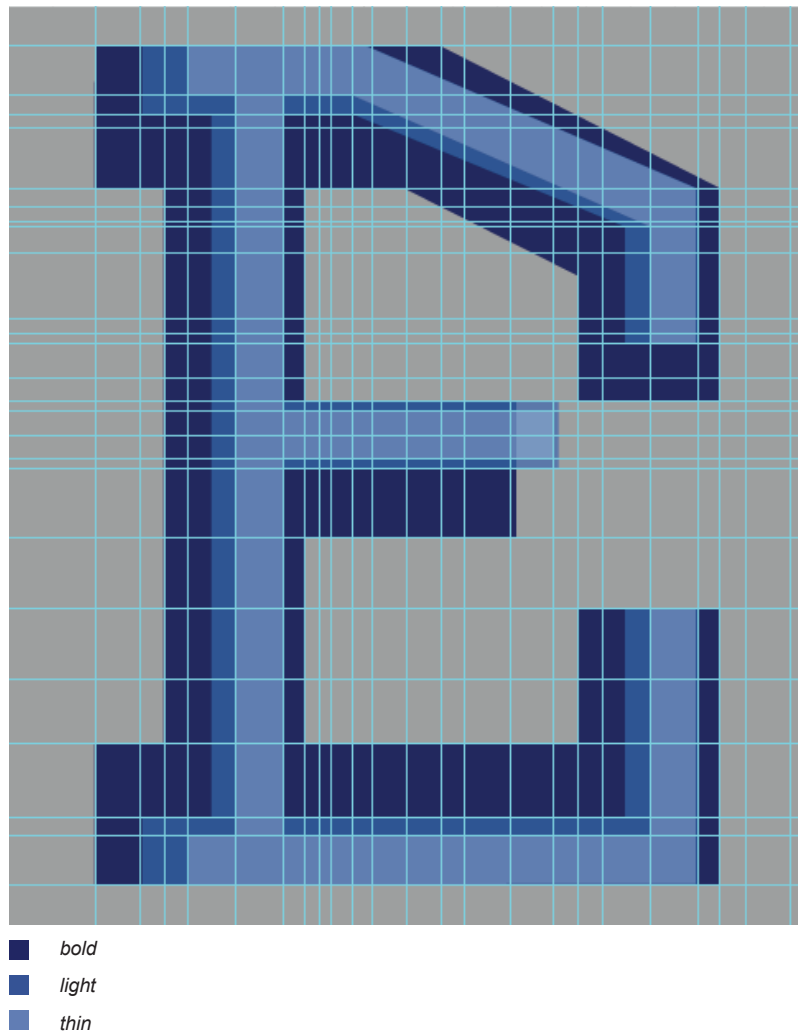


Figura 8.20 – Comparação entre as três versões desenhadas

Caso comparativo dos três pesos de letra desenhados inseridos na grelha de construção. Note-se que a haste do meio nas versões *light* e *thin* são mais altas pois a metade da letra opticamente é mais em cima do que na realidade, para obter o balanço desejado teve de ser ajustado, tal como o ângulo da diagonal que é ligeiramente mais aberto para o *counter* ser mais perceptível.

Como podemos observar na imagem o peso *light* tem aproximadamente metade da espessura comparativamente à versão *bold* enquanto a *thin* é aproximadamente 1/3 da sua espessura.

## 9 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O domínio do espaço público apresenta uma rica tradição tipográfica que para além desta fazer parte do lugar, é constituinte desse lugar, avivando-o, atribuindo personalidade, constituindo referência do lugar ou espaço na memória do público. Este património histórico-cultural está no entanto em desaparecimento. A degradação dos espaços e dos objectos são uma variável definida pelo tempo. No entanto, numa tentativa de recordar, de retribuir ou mesmo reconhecer a tipografia das cidades, há que fazer um registo do mesmo, tal como Nicolette Gray fez na Inglaterra, inspirando Phil Banes e Catherine Dixon a fazerem uma amostra do mesmo estudo à cidade de Lisboa, a mesma cidade que inspirou e envolveu o projecto que deu origem à *Rua Slab*. No entanto, na era actual o processo de construção de letras para *display* público está longe de acabar. Apesar de haver uma predominância de *letterings* temporários, pintados ou impressos, ainda há bastantes letras que “saltam” à vista a serem construídas tanto por processos mecânicos (*lettering* metálico e plástico) como manuais (gravura em pedra ou madeira), aplicados em edifícios estatais, comerciais e monumentos. Esta tradição tipográfica é capaz de inspirar o desenho de letras, ultrapassando a função linguística do seu conteúdo, revela-se numa função expressiva de diferenciação visual à semelhança da arte. Serviu de ponto de partida para a *Gotham* de Frere-Jones relativamente à cidade de Nova Iorque, no entanto Lisboa não fica atrás no que toca à proliferação de artefactos tipográficos ricos em história, graça e magnificência. Na Baixa Chiado, podemos ainda encontrar vestígios de uma Lisboa antiga na arquitectura e na tipografia, edifícios que resistiram todos estes anos e podem ser hoje admirados e apreciados por olhares novos e servirem de inspiração viável a tipógrafos e aspirantes. *Rua Slab*, cuja identidade é formada a partir deste processo de pesquisa nas “artérias” da cidade, está interligada às ruas que carregam consigo história e emoção e dão vida à cidade de Lisboa.

Quanto ao estudo das letras da cidade diria que há muito a reter em relação à sua história. O seu desenho e construção estão sempre inseridos num contexto, quer sejam para fins comerciais ou não, estão sempre presentes motivos sociais e políticos

tendo em conta o sítio, a situação e a história, que informam e dão significados à tipografia. Por exemplo a tipografia de estilo *slab-serif* está associada ao trabalho de construção em madeira que se usava nos placares de espaços comerciais no fim do século XIX que surge da necessidade de haver letras grandes e duráveis a serem utilizadas nestes espaços públicos. Estas letras faziam transparecer força e masculinidade, apesar de terem uma origem victoriana não faziam transparecer formalidade e noção de prestígio. Neste sentido comercial as egípcias marcavam o início da era industrial, estando portanto interligadas com o comércio e as indústrias pois serviam-nas e complementavam-se. Hoje em dia associam-se também aos cartazes de *wanted* e panfletos *vaudeville* do oeste. Este estilo de letras foram revividas várias vezes ao longo do século XX de forma emblemática, por exemplo em 1930, com os tipos de letra *Girder* e *Karnak* pelo americano Robert Hunter Middleton (1898 – 1985), com raízes nas antigas egípcias, simbolizaram na altura a nova indústria que se manifestava evidente nos arranha-céus americanos.

O projecto prático constituiu para mim uma primeira experiência no desenho e construção de um tipo de letra. Todo o processo criativo, desde a pesquisa na qual me inspirei, aos primeiros esboços foram definindo a forma da letra. A sua forma, não atendendo a nenhum objectivo específico, foi-lhe constituindo personalidade e identidade. Estas características e atributos formais que distinguem *Rua Slab* estão ligadas e têm origem no próprio processo criativo, nomeadamente o lettering encontrado na Rua Garret no Chiado. Estas slab-serifs foram introduzidas na Inglaterra no século XIX e mais tarde estenderam-se por toda a Europa, sendo bem recebidas em países como a França e Portugal. A sua morfologia tornava-a óptima para o uso em espaços públicos como forma de chamar a atenção e portanto eram bastante usadas nas fachadas de edifícios comerciais. Da morfologia do tipo de letra *Rua Slab* nota-se e apreende-se a robustez das slab-serifs desta época, no entanto distinguem-se na consistência rectilínea e linear dos traços, no aspecto quadrado (proveniente de uma grelha de construção mais quadrada), que é contra-balançado com os ângulos oblíquos de alguns braços ou hastes.

## 10 - GLOSSÁRIO

***Display*** – Para exibição

**Fonte** – Tipo de letra (termo usado também para referir especificamente um estilo e peso de determinado tipo de letra)

***Illustrator*** – Programa de edição gráfica da Adobe

***Lettering*** – O acto, arte ou técnica de inscrever letras nalguma plataforma (usado no texto para referenciar o produto/ letras em si)

**Pré-Digital** – Termo usado para referenciar período da história anterior à Era Digital (determinada pela proliferação das novas tecnologias)

***Sans Serif*** – Sem serifas

***Stroke*** – Traço

***Type Foundry*** – Empresa que desenha e distribui fontes

(Cultura) ***Underground*** – Cultura alternativa que se diferencia da cultura *mainstream*

(Movimento de) **Vanguarda** – Movimento que está na linha da frente ou liderança da exploração da novidade.

## 11 - LISTA DE FIGURAS

### Parte I – Enquadramento Teórico

#### 3 – Enquadramento Histórico

##### a) Origem da tipografia (pág.20 ; pág.21)

Figura 3.2 - Excerto da coluna de Trajano (113 D.C.)

Figura 3.3 – Trajan Pro por Carol Twombly para a Adobe (1989)

Figura 3.4 – Arco de Constantino (313 D.C.)

Figura 3.5 – Douce Apocalypse, 1265.

Figura 3.6 – Página da Bíblia de 42 linhas de Johannes Guttenberg, 1455

##### b) Introdução aos Canones Tipográficos (pág.22 – pág.35)

Figura 3.7 – Tipo Fraktur, século XVI

Figura 3.8 – Tipo renascentista de Nicolas Jenson, 1475

Figura 3.8 – Características tipográficas humanistas

Figura 3.9 – Tipo de Letra *Centaur* por Bruce Rogers (1914)

Figura 3.10 – Exemplo Barroco português, Arco do Triunfo em Lisboa

Figura 3.11 – Características tipográficas do Barroco

Figura 3.12 – Adobe Caslon por Carol Twombly, 1990

Figura 3.13 – Capa para “Ariette, Mise en Musique” exemplo ornamentos decorativos por Pierre Simon Fournier le Jeune, 1756

Figura 3.14 - Página do “Manuel Typographique” por Pierre Simon Fournier le Jeune, exemplo de tipos decorativos, 1764

Figura 3.15 – DTL Fleischmann por Erhard Kaiser, 1997, inspirado nas fontes de Johann Michael Fleischmann de 1730.

Figura 3.16 – Características tipográficas Neoclássicas

Figura 3.17 – Romain du roi, Philippe Grandjean, 1702

Figura 3.18 – *Baskerville* por John Baskerville, 1763

Figura 3.19 – Exemplo da *Didot* desenhada por Firmin Didot em 1852.

Figura 3.20 – Características tipográficas Românticas

Figura 3.21 – Bodoni por Giambattista Bodoni, 1818

Figura 3.22 – Linotype Didot por Adrian Frutiger, 1990

Figura 3.23 – Berthold Bodonii, 1930

### c) Vanguardas tipográfica (pág.36 – pág.70)

Figura 3.24 – Parole in Libertá, Marinetti, 1915

Figura 3.25 – Composição de El Lissitzky para o livro de poemas Dlya golosa, de Maiakóvski (1923).

Figura 3.26 – Capa para publicação De Stijl por Vilmos Huszar, 1917 (logótipo por Théo van Doesburg)

Figura 3.27 – An Alphabet, por Théo van Doesburg, 1917

Figura 3.28 – Página da publicação The Next Call por Hendrik Werkman, 1923

Figura 3.29 e 3.30 – Capa Der Dada nº3 e nº5 editada por Heartfield e Haussmann, 1920

Figura 3.31 – Universal por Herbert Bayer, 1925

Figura 3.32 – Bauhaus Book 12 por Laszlo Moholy-Nagy, 1925

Figura 3.34 – Capa da Elementare Typographie por Jan Tschichold, 1925

Figura 3.35 – Brochura para o livro Die Neue Typographie por Jan Tschichold, 1928

Figura 3.36 – Diagrama dos 21 estilos da font Univers por Adrian Frutiger, 1954

Figura 3.37 – Neue Has Grotesk Medium, por Miedinger e Hoffman, 1961

Figura 3.38 – Optima por Hermann Zapf, 1958

Figura 3.39 – Poster para o Teatro Basel por Armin Hoffmann, 1954

Figura 3.40 – Capa da publicação Neue Graphik nº4 editada por Vivarelli, 1959

Figura 3.41 – Logótipo da Banda Sex Pistols por Jamie Reid, década de 70

Figura 3.42 – poster Sex Pistols God Save The Queen por Jamie Reid, 1977

Figura 3.43 – Capa da revista Typografische Monatsblätter por Dan Friedman, 1971

Figura 3.44 – Poster para concerto de rock por Wes Wilson, 1967

Figura 3.45 – Poster Toulouse-Lautrec por Peter Max, 1970

Figura 3.46 – Série de logótipos alusivos à iconicidade da letra por Herb Lubalin (1918 – 1981)

Figura 3.47 – Publicidade para a E. Lutz & Company por Rosmarie Tissi, 1964

Figura 3.48 – Publicidade para o China Club por April Greiman 1980

Figura 3.49 – Poster para a exibição de Michael Graves por William Longhauser, 1983

Figura 3.50 – Poster por Wolfgang Weingart, 1977

Figura 3.51 – Poster por Katherine MacCoy, 1989

Figura 3.52 – Billboard da agência Substance londrina por Cornell Windlin, década de 90

Figura 3.53 – Capa da revista por Chris Ashworth Ray Gun fundada em 1992 por David Carson

Figura 3.54 – Capa do livro The End of Print: The Grafik Design of David Carson editado por Lewis Blackwell em 1995

Figura 3.55 – Capa da revista Ray Gun por Chris Ashworth influenciada pelo trabalho de David Carson

Figura 3.55 e 3.56 – FUSE por Neville Brody

Figura 3.57 – Archetype Vierkant por Wim Crouwel, 1967

Figura 3.58 – New Alphabet por Wim Crouwel, 1967

Figura 3.59 – Archetype Ingenieur por Freda Sack and David Quay inspirados nos tipos realizados em 1950 por Wim Crouwel

#### d) Classificação estilística - contexto e problemas (pág.71 – pág.79)

Figura 3.60 – Tipos romanos do século XV, XVI e XVIII

Figura 3.60 – Tipos góticos do século XV e XVIII

Figura 3.61 – Tipos Egípcios do século XIX e XX

Figura 3.62 – Tipos Grotescos do século XX

Figura 3.63 – Tipos Cursivos do século XX

Figura 3.64 – Tipos Fantasia do final do século XX

#### e) Classificação estilística - artefacto tipográfico (pág. 80 – pág.83)

Figura 3.65 e 3.66 – Parte da fachada do espaço comercial ocupado pela Retrosaria Irmãos David,

Figura 3.67 – Clarendon (tamanho estendido) - 1857 - 1859

#### f) Letras para display público (pág.84 – pág.95)

Figura 3.68 – Detalhe do corte da letra M no metal de 2.5mm

Figura 3.69 – Soldagem de uma costura (no verso) que torna a letra 3d e um suporte para montagem na parede

Figura 3.70 – Soldagem do parafuso hexagonal (no verso) que permite a montagem

Figura 3.72 – Limpeza da frente e das costuras da letra com um disco de areia

Figura 3.73 – Pilha de letras de aço inoxidável de 800mm (sem pintura)

Figura 3.74 – Depois do Acrílico aquecido duas formas são prensadas para criar a forma desejada

Figura 3.75 – Molde em acrílico

Figura 3.76 – O lettering é debastado com uma serra no verso e fica pronto para ser cortado pela máquina

Figura 3.77 – Molde em acrílico com o corte do lettering roteado

Figura 3.78 – Letras roteadas manualmente em *Perspex* para serem coladas no molde

Figura 3.79 – Molde em acrílico com as letras coladas com resina pelo verso e niveladas ao molde

Figura 3.80 – Marretas de vários tamanhos e formas

Figura 3.81 – Cinzéis metálicos de vários tamanhos e pontas

Figura 3.82 – Desenho da letra com lápis de cera branco *Chinagraph* em pedra escura

Figura 3.83 – Corte em forma de 'v' com um cinzel achatado

Figura 3.84 – Aperfeiçoamento das bordas das letras com um cinzel mais delicado

Figura 3.85 – Letra retocada nas bordas e na espessura com um cinzel fino

Figura 3.86 – Trabalho de corte em pedra finalizado com pintura cinzenta no interior das letras

Figura 3.87 – Acabamentos em folha de ouro com um pincel escovado

Figura 3.88 – Vários tipos de formões

Figura 3.89 – Afiamento de uma goiva

Figura 3.90- Primeiro corte é talhado um pedaço de madeira em forma de triângulo com uma talha plana

Figura 3.91 – Início do corte com um formão amplo a 45º da borda da letra ao centro

Figura 3.92 – Pormenor do corte com o formão amplo

Figura 3.93 – Aperfeiçoamento do corte com uma faca de lascar

Figura 3.94 – Verificação do comprimento das serifas

Figura 3.95 – Decalque da letra para verificar imperfeições

Figura 3.96 – Letra com corte final na madeira

## 4 – Tipografia na Arquitectura

### b) Critérios e Funções (pág.97 – pág104)

Figura 4.1 – “Jahel” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

Figura 4.2 – “Livraria Bertrand” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

Figura 4.3 – “Casa Havaneza” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

Figura 4.4 – “Paris Em Lisboa” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

Figura 4.5 – “A Carioca” Rua da Misericórdia, , Lisboa

Figura 4.6 – “A Brasileira” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

Figura 4.7 – “Cabelleireiro – Barbearia Campos” Largo Chiado, Baixa, Lisboa

Figura 4.8 – “Livraria Sá da Costa” Rua Garret, Baixa Chiado, Lisboa

## Parte II – Casos de Estudo

### 5 – Forma / Espaço / Leitura / Legibilidade

#### a) Anatomia tipográfica (pág.108)

Figura 5.1 – Esquema da anatomia tipográfica

#### b) Legibilidade e Leitura (pág. 113 – pág.115)

Figura 5.2 – Comparação ‘X’ em fundo branco e preto

Figura 5.3 – Tipo e letra com serifas exemplificativo da legibilidade e leitura num corpo de texto.

### c) Palavra Imagem (pág.116 – pág.118)

Figura 5.4 – Teste de legibilidade com as metades de baixo e de cima reveladas.

Figura 5.5 – Teste de legibilidade com os limites do espaço

Figura 5.6 – Identificação da palavra imagem nos exemplos “PALAVRA” e “STOP”

## 6 – Análise dos Casos de Estudo

### a) Gotham – Tobias Frere-Jones (pág.119 – pág.125)

Figura 6.1 – Gotham Medium por Tobias Frere-Jones, 2000

Figura 6.2 – Lettering do Port Authority Bus Terminal em Nova Iorque

Figura 6.3 – Inscrição na pedra-angular da *Freedom Tower*

Figura 6.4 – Aplicação da fonte Gotham no website da universidade de Waterloo, Canadá.

Figura 6.5 – Exemplo aplicação da fonte Gotham na logomarca da universidade de Waterloo, Canada.

Figura 6.6 - Conjunto de Logos de canais televisivos americanos: QVC, HGTV, USA Network, Discovery Channel, e Discovery History.

Figura 6.7 – Transmissão ABC News 2

### b) Lisboa Pro – Ricardo Santos (pág.126 – pág.131)

Figura 6.8 – *Lisboa Pro* (regular) por Ricardo Santos, 2000-05

Figura 6.9 – *Lisboa Pro Dingbats* por Ricardo Santos, 2000-05<sup>52</sup>

Figura 6.10 – Catálogo promocional da *Lisboa Pro* por Ricardo Santos.

Figura 6.11 – Catálogo promocional da *Lisboa Pro* por Ricardo Santos.

Figura 6.12 – Banner exterior da galeria de Robert Davidson na National Gallery of Canada

Figura 6.13 – Galeria de Robert Davidson na National Gallery of Canada

Figura 6.14 – Instalações no IADE, Lisboa

Figura 6.15 – Sinalização de paragem de autocarro em Vila Real de Santo António

---

<sup>52</sup> Catálogo promoional - Ricardo Santos Lisboa Humanist Sans 2000-2005, Fountain Type Foundry, Suécia

## Parte III – Construção do Tipo de Letra

### 8 – Projecto

#### a) Apresentação (pág.135)

Figura 8.1– Poster promocional “Rua Slab” A4

#### b) Processo Metodológico e Conceptual (pág.136 – 144)

Figura 8.2 – artefacto tipográfico situado na rua Garret relativo à antiga retrosaria Irmãos David.

Figura 8.3 – Processo metodológico relativo a um exemplo de construção do alfabeto.

Figura 8.4 – pormenor da fachada onde o artefacto tipográfico está inserido.

Figura 8.5 – Rua Garret na Baixa Chiado, na qual está inserido o artefacto tipográfico da figura 8.4.

Figura 8.6 – Artefacto Tipográfico relativo à letra D.

Figura 8.7 - Esboços

Figura 8.8 – Exemplo da construção vectorial da letra em illustrator

Figura 8.9 – Números bold impressos para optimização óptica.

Figura 8.10 – Letras bold impressas com apontamentos indicativos de correcção.

Figura 8.11 – Símbolos impressos para optimização óptica.

Figura 8.12 – Versão *light* impressa para optimização óptica

Figura 8.13 – Versão *thin* impressa para optimização óptica

Figura 8.14 – Símbolos impressos correspondentes à versão *light*

Figura 8.15 – Folha A4 impressa para testar espaçamentos entre letras na construção de palavras.

Figura 8.16 – Folha A4 impressa para testar espaçamentos entre letras e palavras na construção de frases.

#### c) Soluções Finais (pág.145 – pág.147)

Figura 8.17 – Versão *Bold* com alfabeto, números e símbolos apresentada em desenho digital.

Figura 8.18 – Versão *Light* com alfabeto, números e símbolos apresentada em desenho digital.

Figura 8.19 – Versão *Thin* com alfabeto, números e símbolos apresentada em desenho digital.

#### d) Comparação de Versões

Figura 8.20 – Comparação entre as três versões desenhadas

## 14. BIBLIOGRAFIA

Bringhurst, R. (1997). *The elements of typographic style*. (2nd ed.) Canada: Hartley & Marks.

Baines, P. & Haslam A. (2002). *Type & typography*. New York: Watson-Guption Publications

Cullen, G. (1984). *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70.

Elliman, P. (1997). The trouble with type, *Emigre*, nº43.

Finizola, F. (2008) *in*: Paiva, D., Amado, P. (2012). *Letras no Retalho do Porto - Do lettering à tipografia vernacular - Atas II Encontro Nacional de Tipografia*, Aveiro.

Haslam, A. (2008). How lettering is made for public display, *Eye Magazine*, nº67.

Heller, S., Meggs, P. (2001). *Texts on Type: Critical Writings on Typography*. New York, Allworth Press.

Hoefler, J. (1977). Typeface classification, *Emigre*, nº42.

Jacob, H. (1956). *The Cristal Goblet: Sixteen Essays on Typography*. Cleveland and New York: Publishing Company.

Kinneir, J. (1980). *Words on Buildings, the art and practice of public building*. London: Whitney Library of Design.

Vanderlans, R. (1997). The trouble with type, *Emigre*, nº43.

Lessa, T., Silva, P. T., Dias R., Santos R., Ferreira L., Lessa M. S. (2012). O lugar da tipografia na arquitetura: Contributo para salvaguarda e construção de memória - *Atas II Encontro Nacional de Tipografia*, Aveiro

Lupton, E., Miller, J. (2000). *The ABC's of Bauhaus, The Bauhaus and Design Theory*. USA: Princeton Architectural Press.

Lupton, E., Miller, J. (1999). *Design Writing Research: Writing on Graphic Design -Laws of the Letter*. London: Phaidon.

Martins, O. (2012) *Espécime Tipográfico da Identidade Cultural Portuense - Atas II Encontro Nacional de Tipografia*, Aveiro.

Martins, O. (2013). A identidade cultural e o desenvolvimento tipográfico – *Atas do IV Encontro de Tipografia - Do inscrito ao escrito*, Idanha-a-Velha.

Meggs, P. B. (2008) *A History of Graphic Design*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Morin, E. (2008). *Ciência com Consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Ogilvy, D. (1985). *Typography – The Eye is a Creature of Habit*. New York: Vintage Books.

Pinto, J. C. (2012). Ensaio sobre Tipografia e Arquitectura: duas realidades? – *Atas II Encontro Nacional de Tipografia*, Aveiro.

Poyner, R. (2013). *No more Rules – Graphic Design and Postmodernism*. UK: Laurence King Publishing.

Salomon, C. (2013). Tipografia Arquitectónica Nominativa - *Atas do IV Encontro de Tipografia - Do inscrito ao escrito*, Idanha-a-Velha.

Sesma, M (2004) *Tipografismos*. Espanha: Ediciones Paidos Iberica.

Tschichold J, (1928). *Die Neue Typography*. In: *The New Typography (Weimar and Now: German Cultural Criticism)*. (2006). USA: (originalmente de Berlim), University of California Press.

Wozencroft, J. (2002). *The Graphic Design of Neville Brody*, New York: Universe.

### 13. NETGRAFIA

<http://www.frerejones.com/blog/letters-from-abroad/> (blog pessoal consultado em 30/08/14)

Frere-Jones, T. (2002), in: Dimitri, S. Is Gotham the New Interstate? The Morning News (revista online) disponível em <http://www.themorningnews.org/article/is-gotham-the-new-interstate> (consultado em 30/08/14)

<http://www.romeartlover.it/Iscrizio.html> (imagens inscrições romanas consultado em 30/08/14)

[www.helenjtaylordesign.wordpress.com](http://www.helenjtaylordesign.wordpress.com) (imagem Trajan Pro consultada em 30/08/14)

[http://www.zazzle.pt/apocalipse\\_a\\_d\\_1265\\_de\\_douce\\_posteres-228543727396109743](http://www.zazzle.pt/apocalipse_a_d_1265_de_douce_posteres-228543727396109743) (imagem gótico consultada em 30/08/14)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Gutenberg\\_Bible#mediaviewer/File:Gutenberg\\_bible\\_0ld\\_Testament\\_Epistle\\_of\\_St\\_Jerome.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Gutenberg_Bible#mediaviewer/File:Gutenberg_bible_0ld_Testament_Epistle_of_St_Jerome.jpg) (imagem bíblia de Gutenberg consultada em 30/08/14)

<http://ilovetypography.com/2007/11/06/type-terminology-humanist-2/> (imagem Centaur consultada em 30/08/14)

[www.tipografos.net](http://www.tipografos.net) (Caslon consultado em 30/08/14)

[www.huttondavid.wordpress.com](http://www.huttondavid.wordpress.com) (futurismo parole consultado em 30/08/14)

[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/rodchenko\\_maiakovisky.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/rodchenko_maiakovisky.html) (construtivismo russo consultado em 30/08/14)

[www.ryanmcginley.wordpress.com](http://www.ryanmcginley.wordpress.com) (De Stijl consultado em 30/08/14)

[http://www.dada-companion.com/journals/per\\_derdada.php](http://www.dada-companion.com/journals/per_derdada.php) (movimento dadaísta consultado em 30/08/14)

[thecharnelhouse.org](http://thecharnelhouse.org) (bauhaus e moholy nagy consultado em 30/08/14)

[orangeintense.blogspot.com](http://orangeintense.blogspot.com) (bauhaus e Bayer consultado em 30/08/14)

[www.typographyhistory.tumblr.com](http://www.typographyhistory.tumblr.com) (Nova Tipografia, tipografia elementar consultado em 30/08/14)

[www.heathershawdesign.com](http://www.heathershawdesign.com) (Nova Tipografia, Die Neue consultado em 30/08/14)

<http://soulrealistic.wordpress.com/2012/06/> (Neue Has Grotesk consultado em 30/08/14)

<http://thinkingform.com/2011/06/29/thinking-armin-hofmann-06-29-2011/>  
[www.thisisdisplay.org](http://www.thisisdisplay.org) (Neue Graphik consultado em 30/08/14)

<http://www.printmag.com/imprint/we-hate-everything-a-visual-history-of-punk/>  
(História do movimento Punk)

<http://typetastingnews.com/2013/10/24/how-punk-changed-graphic-design/>  
(Punk, Sexpistols consultado em 30/08/14)

[www.whatgoesaroundnyc.com](http://www.whatgoesaroundnyc.com) (tipografia na cidade de Nova Iorque consultado em 30/08/14)

[www.antiquetrader.com](http://www.antiquetrader.com) (New Wave, Wes Wilson consultado em 30/08/14)

[www.wikiart.org](http://www.wikiart.org) (Peter Max consultado em 30/08/14)

[greenblatt-wexler.com](http://greenblatt-wexler.com) (Friedman consultado em 30/08/14)

<http://drawlimited.com/blog2/index.php/2010/05/14/herb-lubalin-revaluing-the-dollar/>  
(Herb Lubalin consultado em 30/08/14)

[pablolisboa.wordpress.com](http://pablolisboa.wordpress.com) (Pós-modernismo, Rosmarie, consultado em 30/08/14)

[americanapparel.tumblr.com](http://americanapparel.tumblr.com) (Pós-modernismo, China, consultado em 30/08/14)

[www.s-wilson1013-cts.blogspot.com](http://www.s-wilson1013-cts.blogspot.com) (Desconstrução, Katherine Maccoy consultado em 30/08/14)

<http://www.magspreads.net/p/interview-david-carson.html> (Grunge, Ray Gun, consultado em 30/08/14)

[www.dawnprescott.wordpress.com](http://www.dawnprescott.wordpress.com) (Fuse consultado em 30/08/14)

[http://www.citrinitas.com/history\\_of\\_viscom/images/computer/nevillebrody-fuse.html](http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/computer/nevillebrody-fuse.html) (Fuse, Neville Brody, consultado em 30/08/14)

[www.identifont.com](http://www.identifont.com) (Wim Crouwel consultado em 30/08/14)

<http://www.eyemagazine.com/blog/post/type-tuesday34> (Técnica moderna de lettering para display public consultado em 30/08/14)

<http://www.eyemagazine.com/blog/post/type-tuesday5> (Lettering madeira para display consultado em 30/08/14)

<http://www.eyemagazine.com/blog/post/type-tuesday11> (Lettering, corte em pedra, consultado em 30/08/14)

<http://www.eyemagazine.com/blog/post/metal-on-metal> (Lettering metal consultado em 30/08/14)

[http://www.optimo.ch/typefaces\\_Cargo\\_all\\_OpenTypeFeatures.html](http://www.optimo.ch/typefaces_Cargo_all_OpenTypeFeatures.html) (Cargo consultado em 30/08/14)

<http://www.typography.com/fonts/gotham/history/> (Gotham, consultado em 30/08/14)

<http://www.typography.com/fonts/gotham/overview/> (Gotham, consultado em 30/08/14)

<http://www.frerejones.com/blog/letters-from-abroad/> (Gotham, Frere-Jones consultado em 30/08/14)

<http://bernardgordillo.com/bach-and-handel-fight-crime-in-new-york-city/> (Port Authority consultado em 30/08/14)

[designinspirationrocknroll.blogspot.com](http://designinspirationrocknroll.blogspot.com) (Imagem Brochura Lisboa Pro consultado em 30/08/14)

[http://www.fountaintype.com/specimens/33/original/FTN\\_Lisboa.pdf](http://www.fountaintype.com/specimens/33/original/FTN_Lisboa.pdf) (lisboa Sample consultado em 30/08/14)

<https://www.flickr.com/photos/vanarchiv/with/13031864903/> (Galleria Vanarchive consultado em 30/08/14)

<http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-meanings-of-type> (consultado em 30/08/14)

<http://www.vanarchiv.com/about.html> (Ricardo Santos consultado em 30/08/14)

<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/63/63>  
(Movimentos estilísticos consultado em 30/08/14)

<http://www.tipografos.net/historia/index.html> (História da tipografia consultado em 30/08/14)

<http://www.tipografos.net/tipos/egipcios.html> (Egipcias consultado em 30/08/14)

<http://entipografia.web.ua.pt/atas.html> (Atas II Encontro Nacional de Tipografia, 2011, consultado em 30/08/14)

<http://ilovetypography.com/2010/08/07/where-does-the-alphabet-come-from/>  
(Origens do alfabeto consultado em 30/08/14)

[http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/type\\_basics/type\\_families.htm#oldstyle](http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/type_basics/type_families.htm#oldstyle) (Classificação estilística por famílias tipográficas consultado em 30/08/14)

[http://www.anasofia.net/pdf/tipografia\\_01.pdf](http://www.anasofia.net/pdf/tipografia_01.pdf) (Canones tipográficos consultado em 30/08/14)

<http://typedia.com/learn/only/typeface-classifications/> (Classificação estilística consultado em 30/08/14)

<http://typedia.com/learn/only/anatomy-of-a-typeface/> (Anatomia do tipo consultado em 30/08/14)

<http://tipografos.net/glossario/anatomia.html> (Anatomia do tipo consultado em 30/08/14)

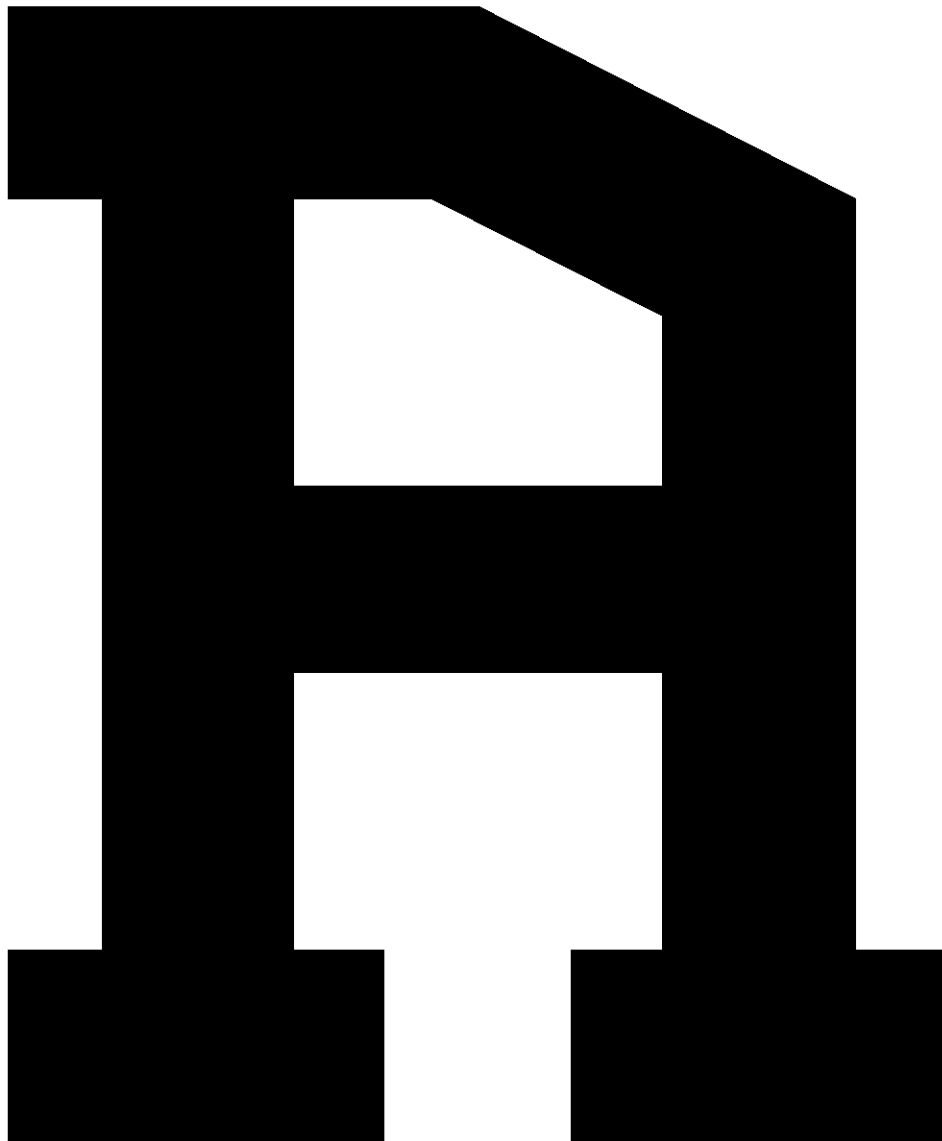
<http://www.newtypeyork.com/> (artefactos tipográficos Nova Iorque, consultado em 30/08/14)

<http://opentype.info/blog/2011/12/27/cities-and-their-typographic-associations/>  
(Tipografia por cidade, consultado em 30/08/14)

## **ANEXOS**

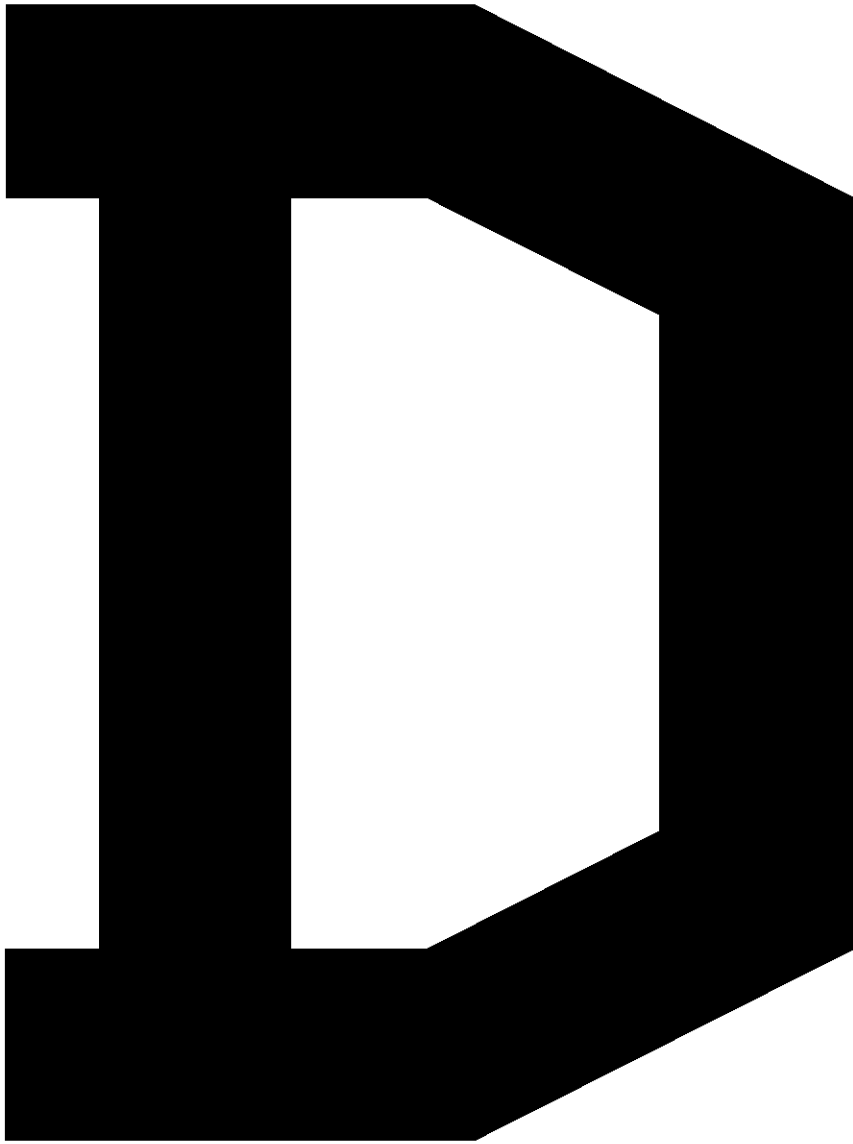
Os anexos seguintes apresentam individualmente em cada página as letras, símbolos e números realizados no Projecto relativos às versões *bold*, *light* e *thin da Rua Slab*, com escala de 15 cm de altura.

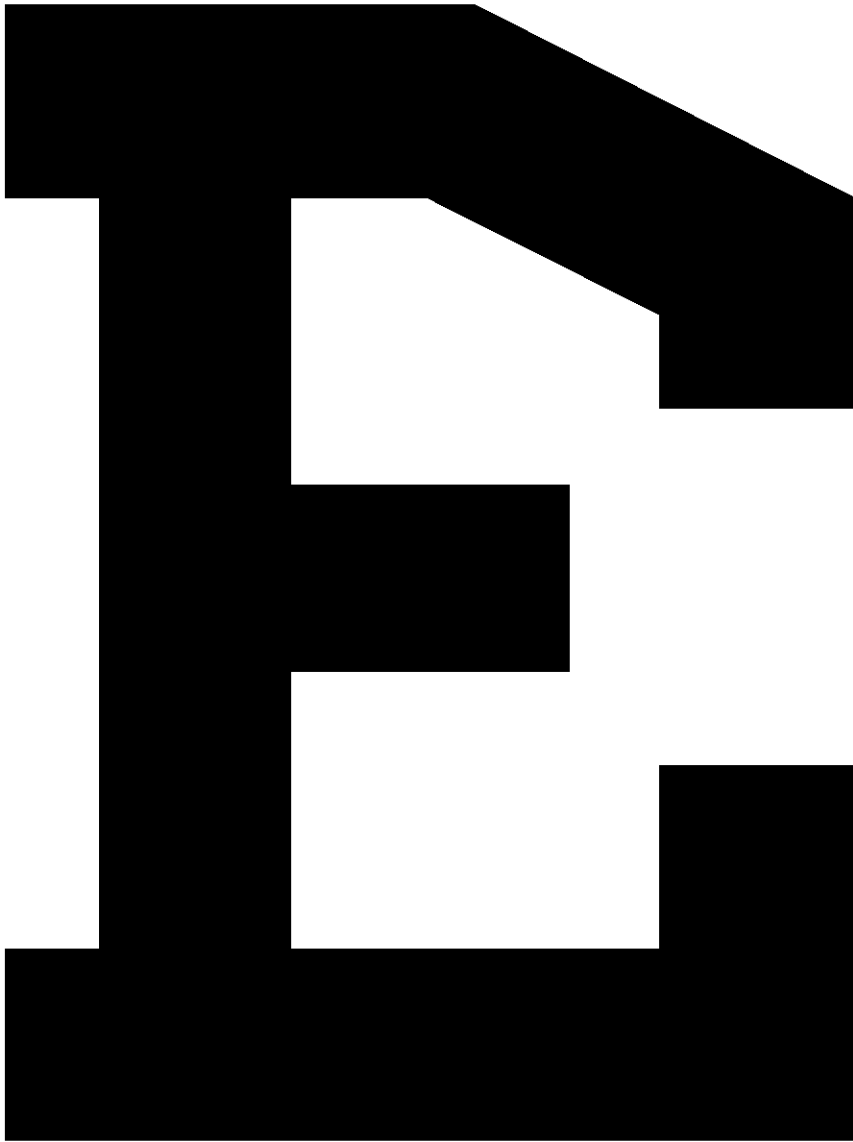
BOLD - LETRAS

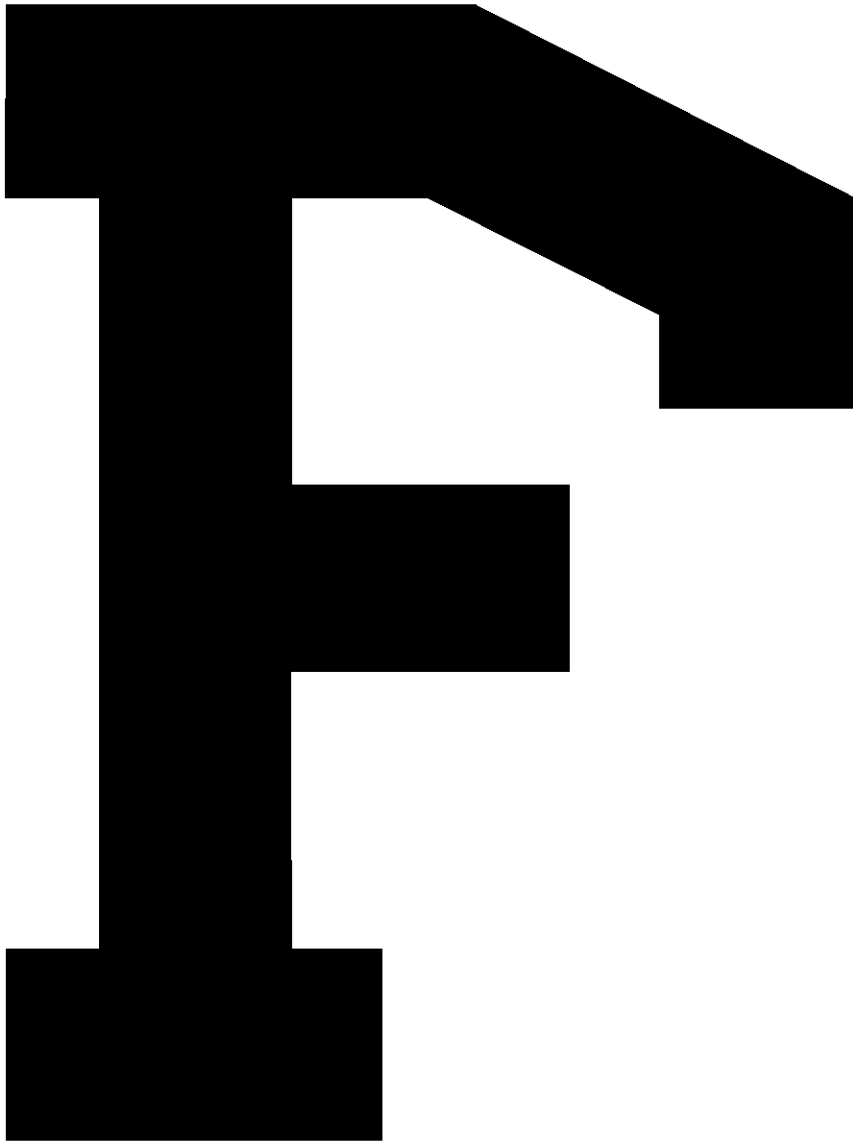




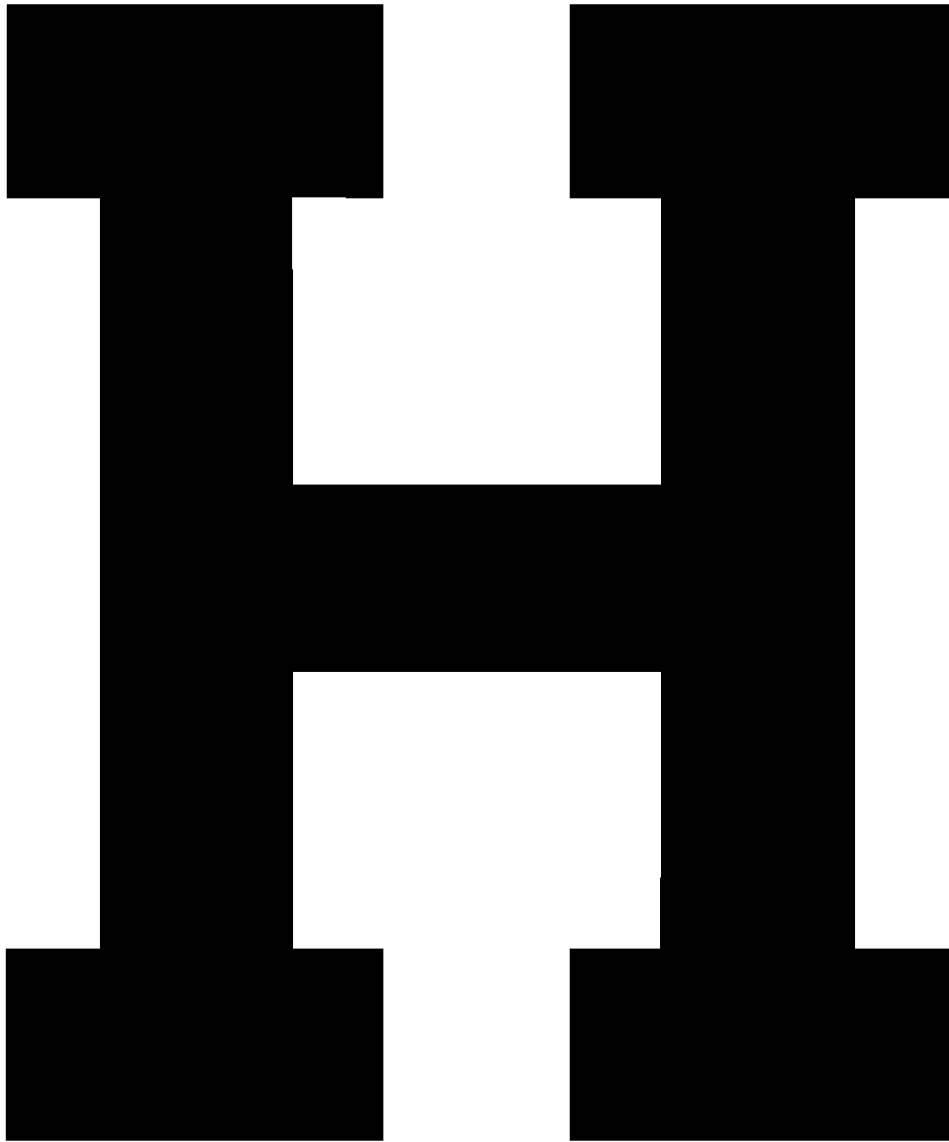




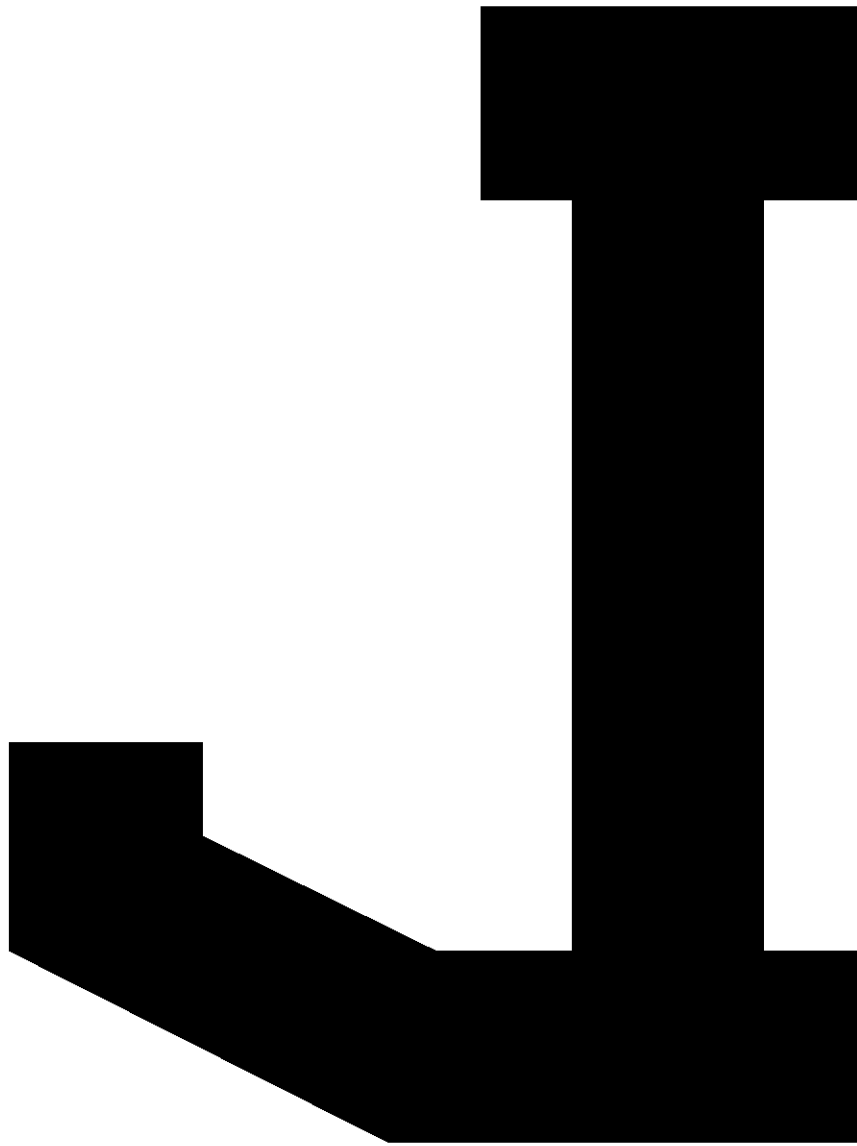


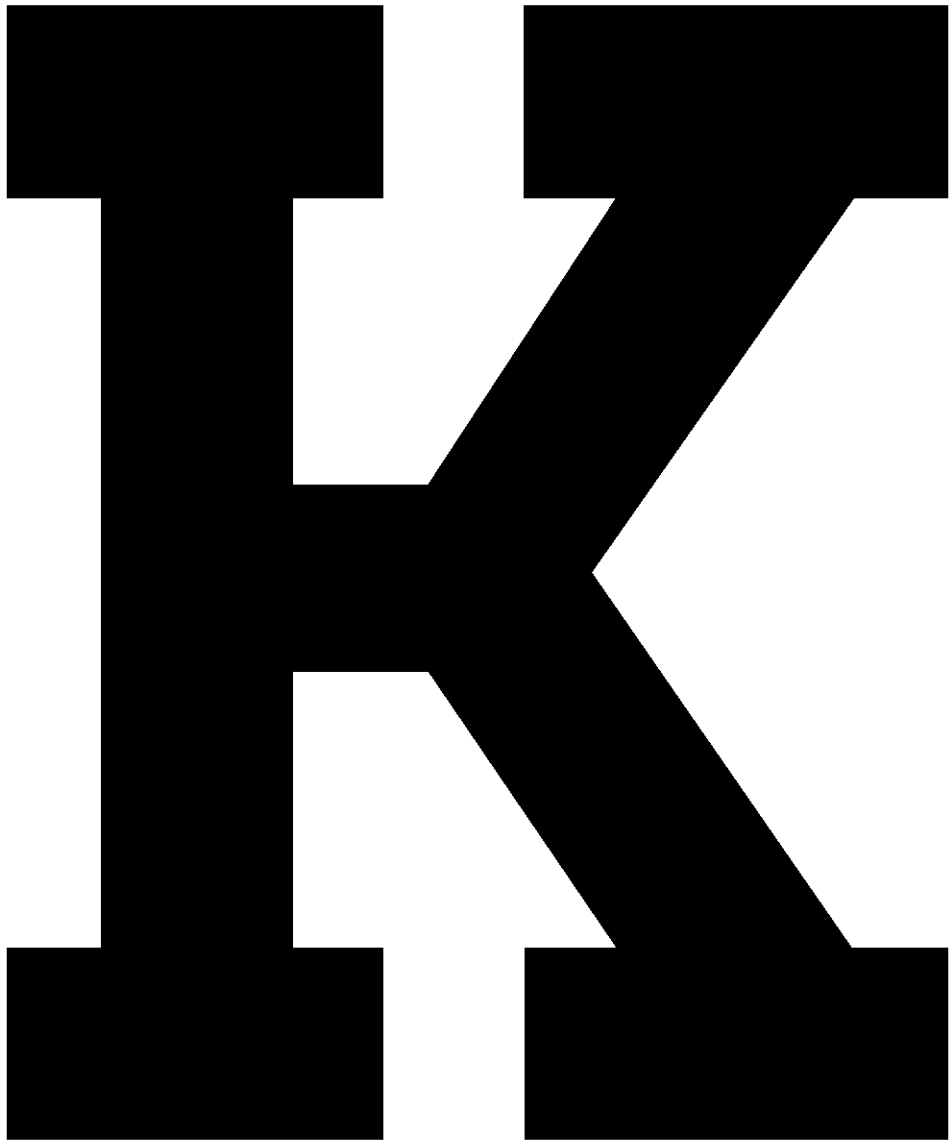




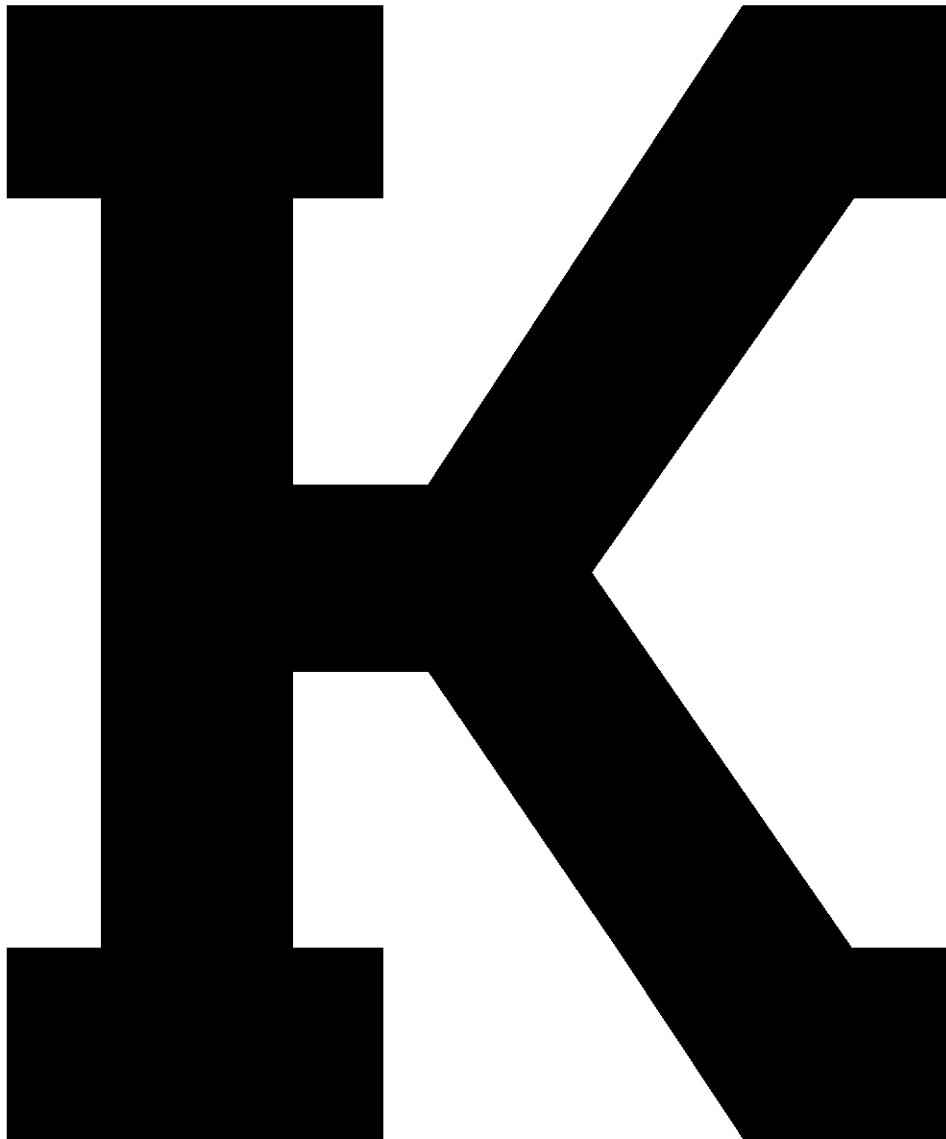


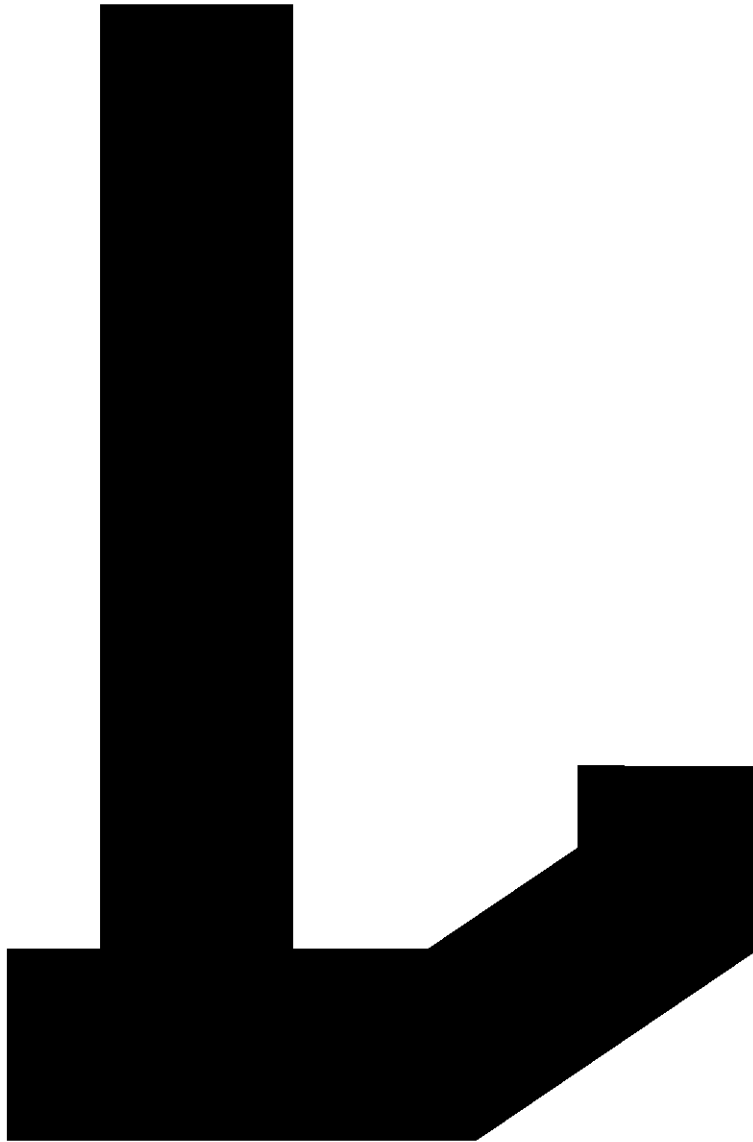






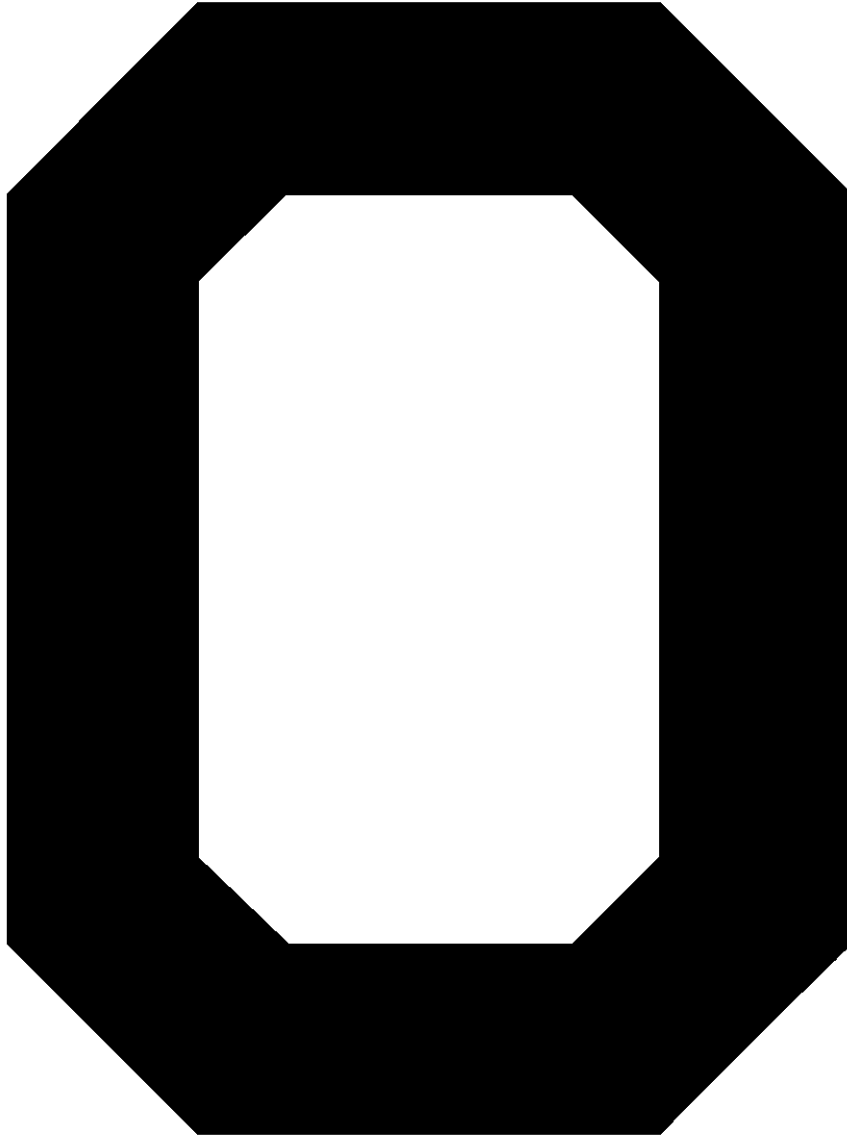
(Alternativo)

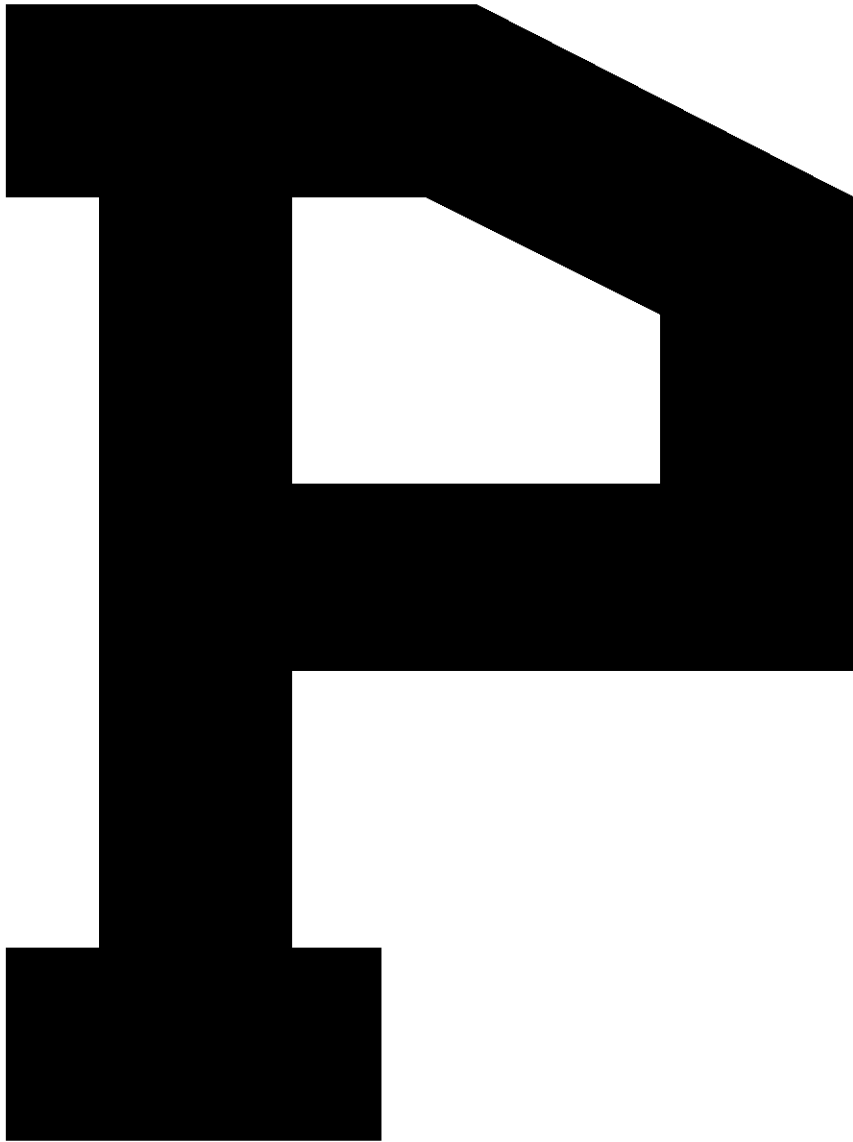




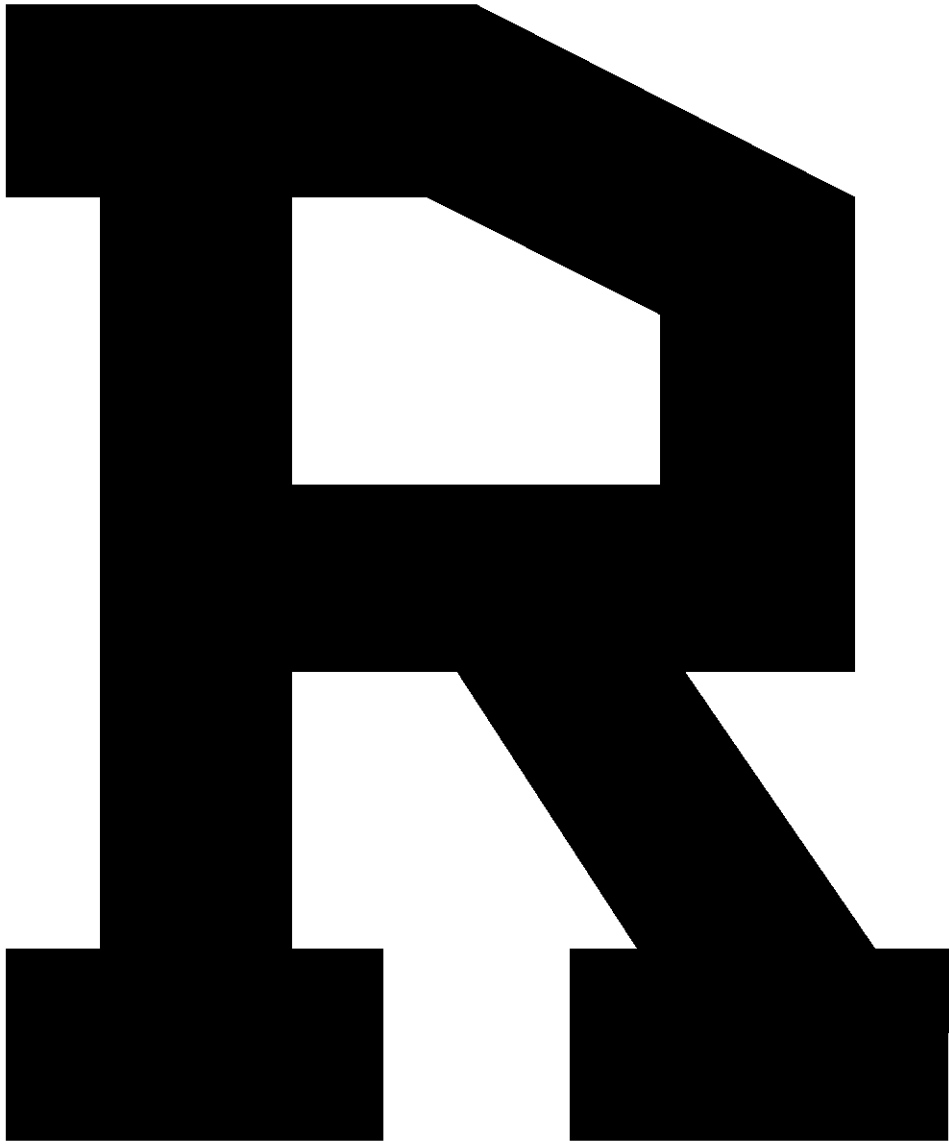


**N**

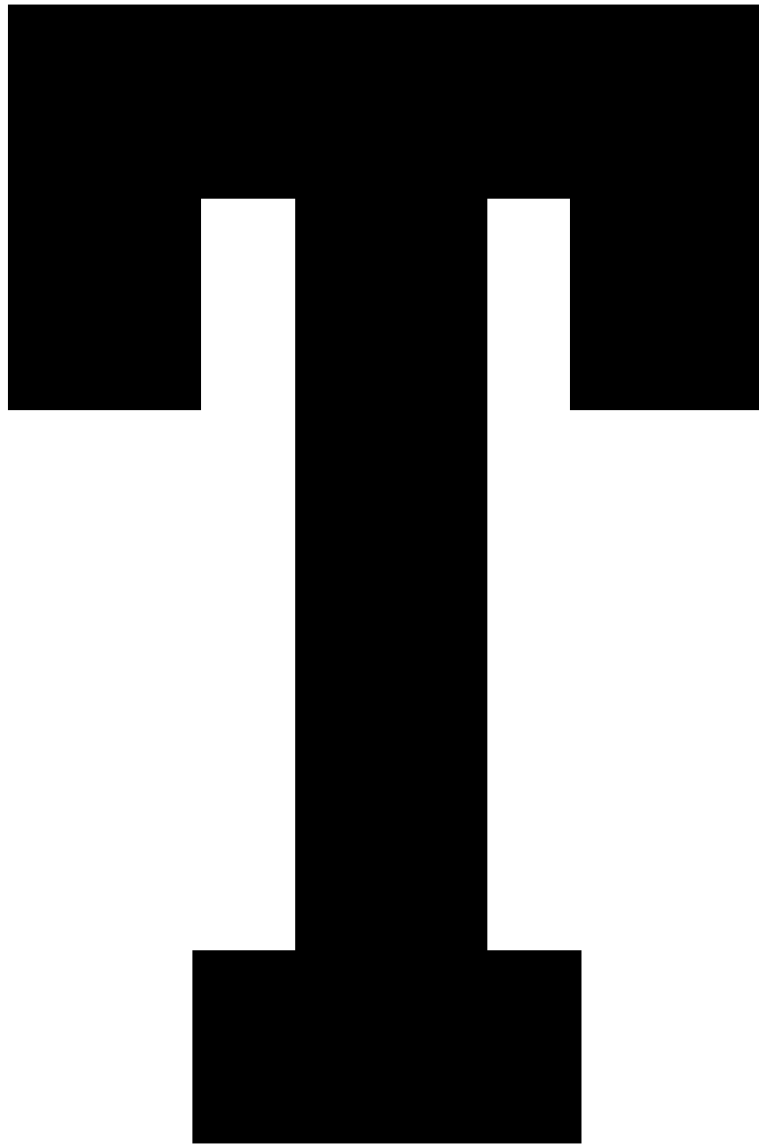


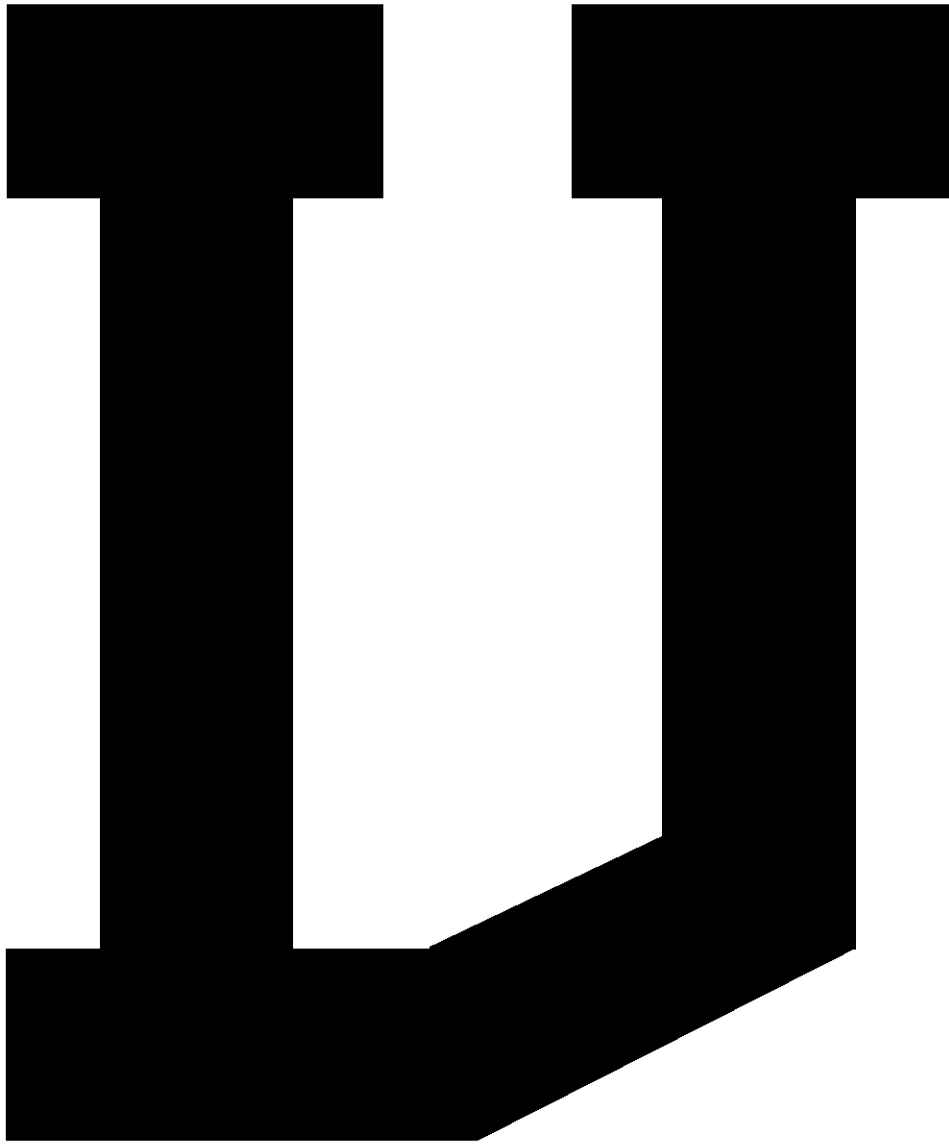


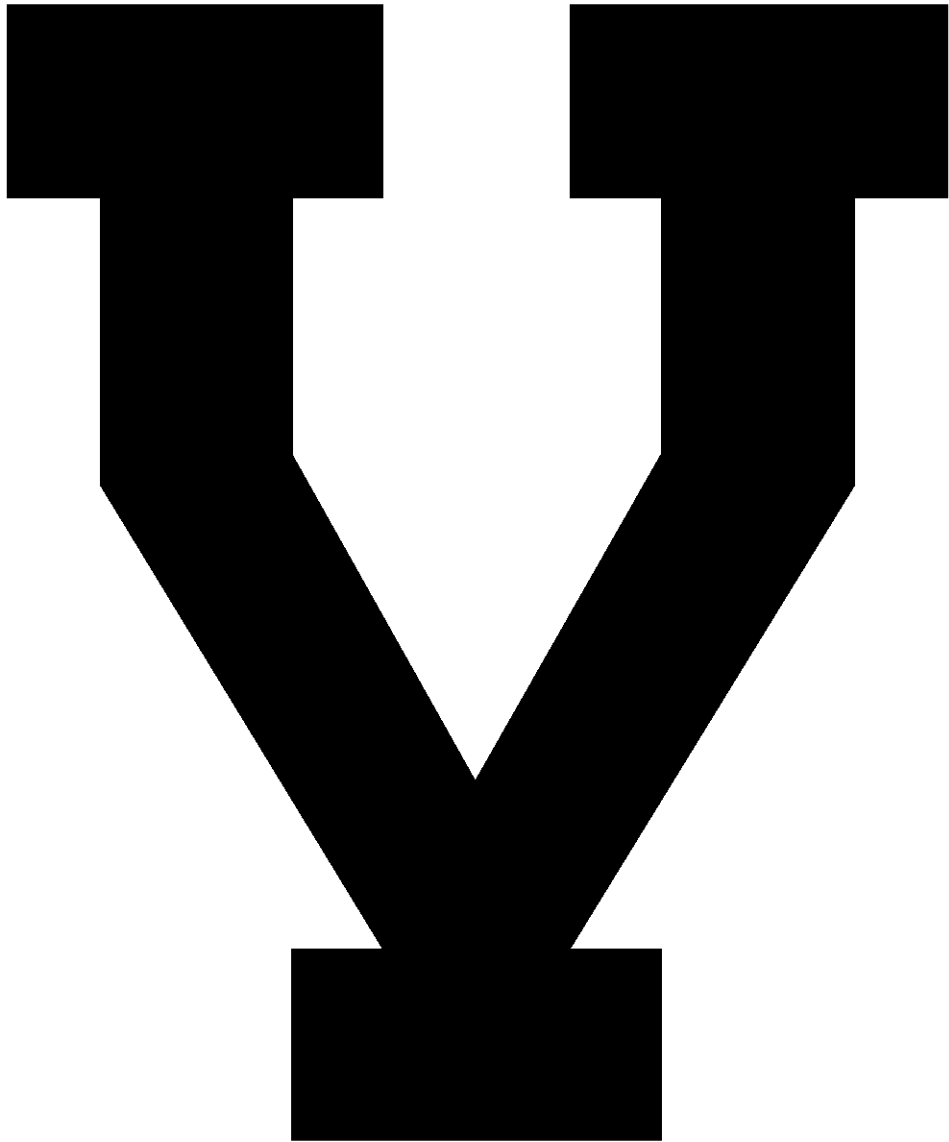


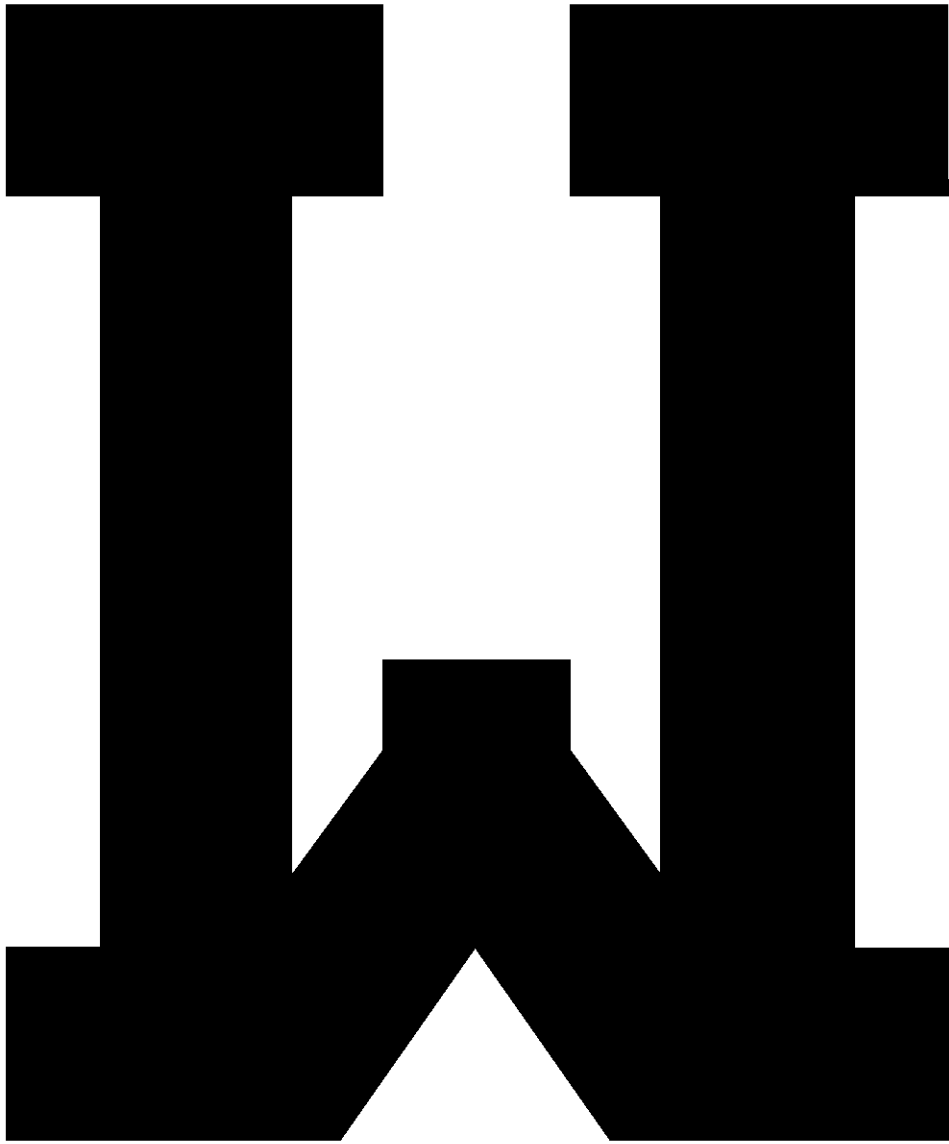


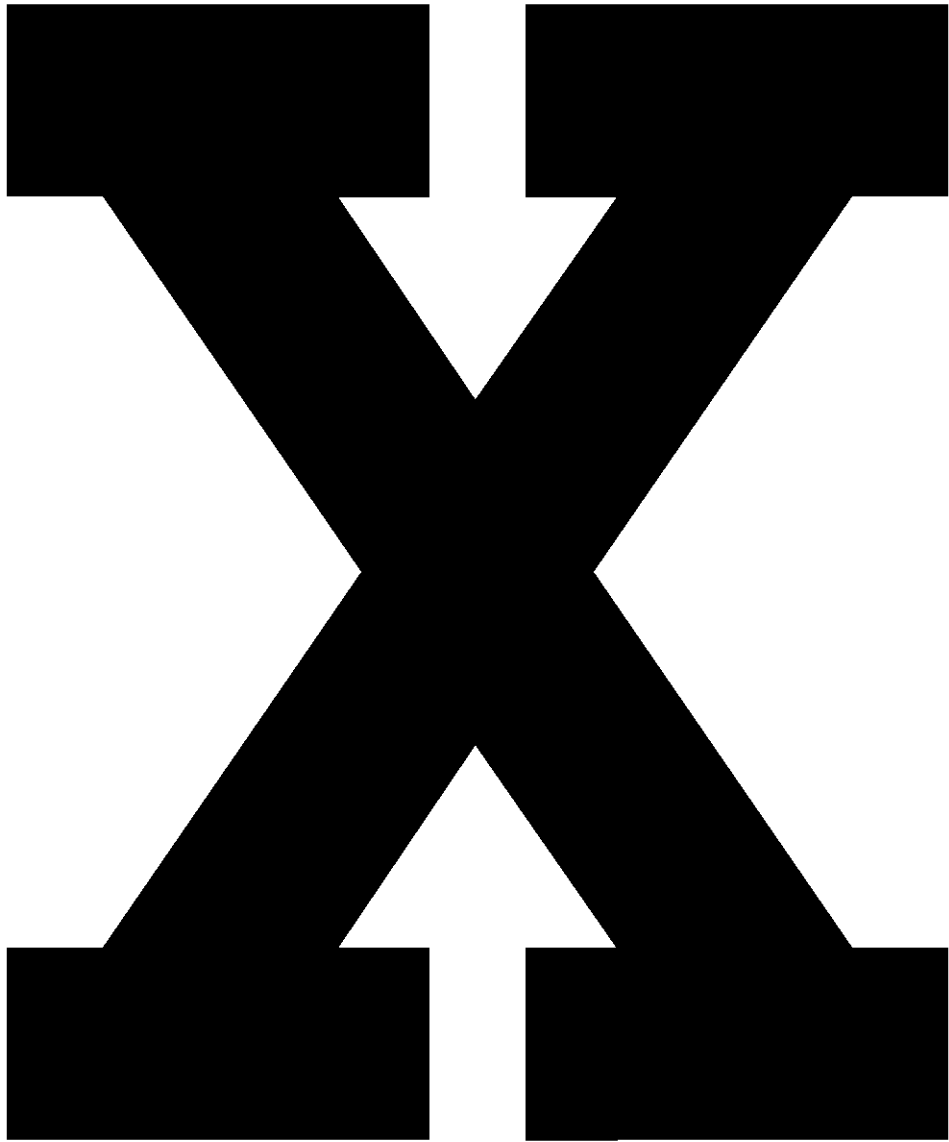


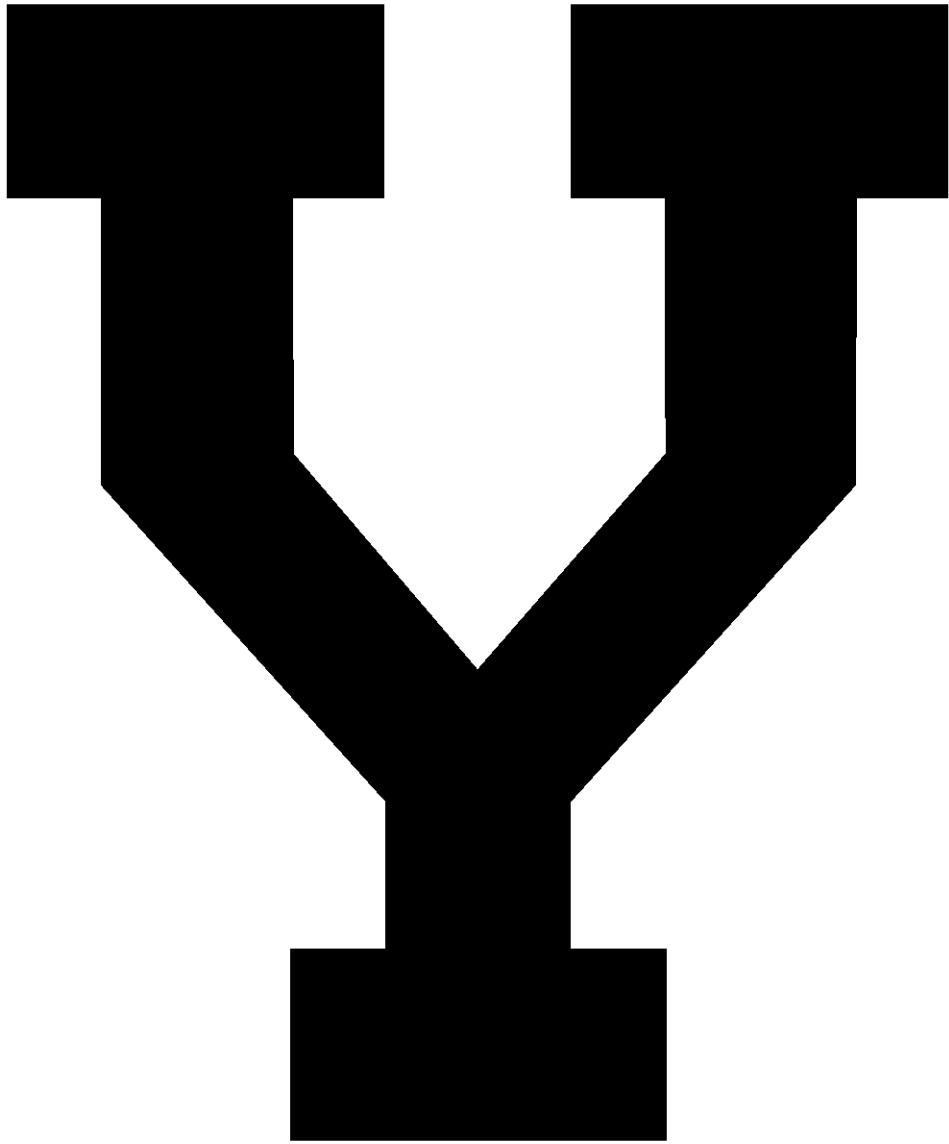






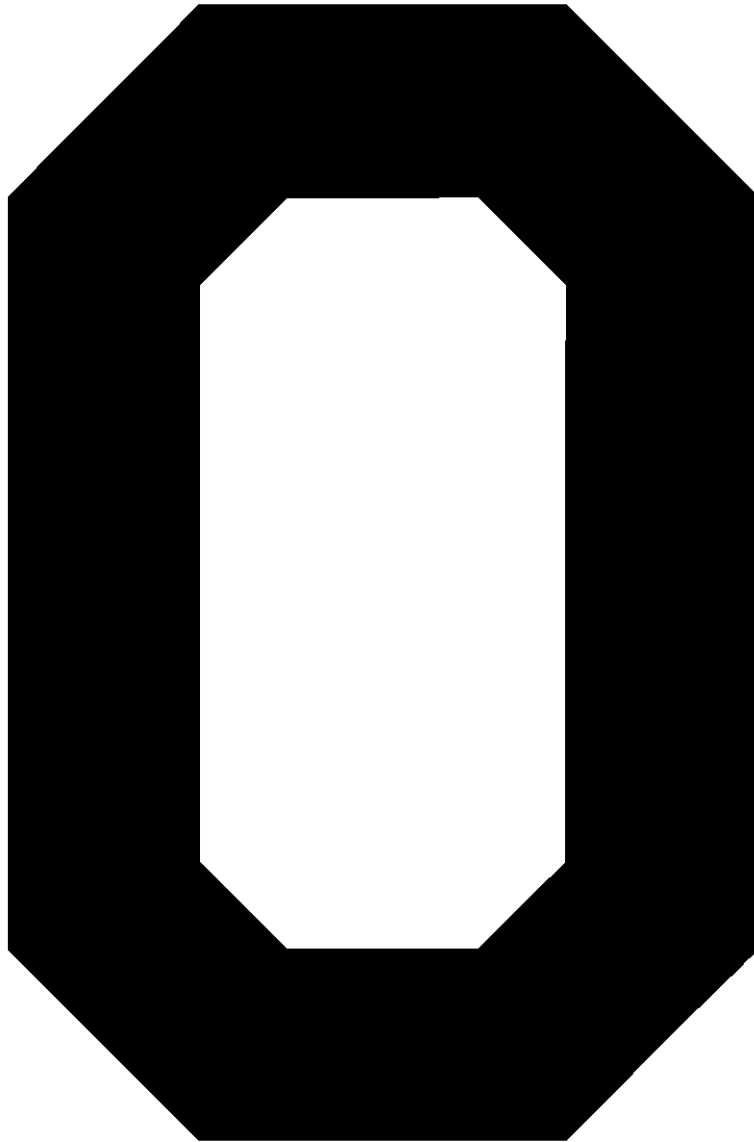




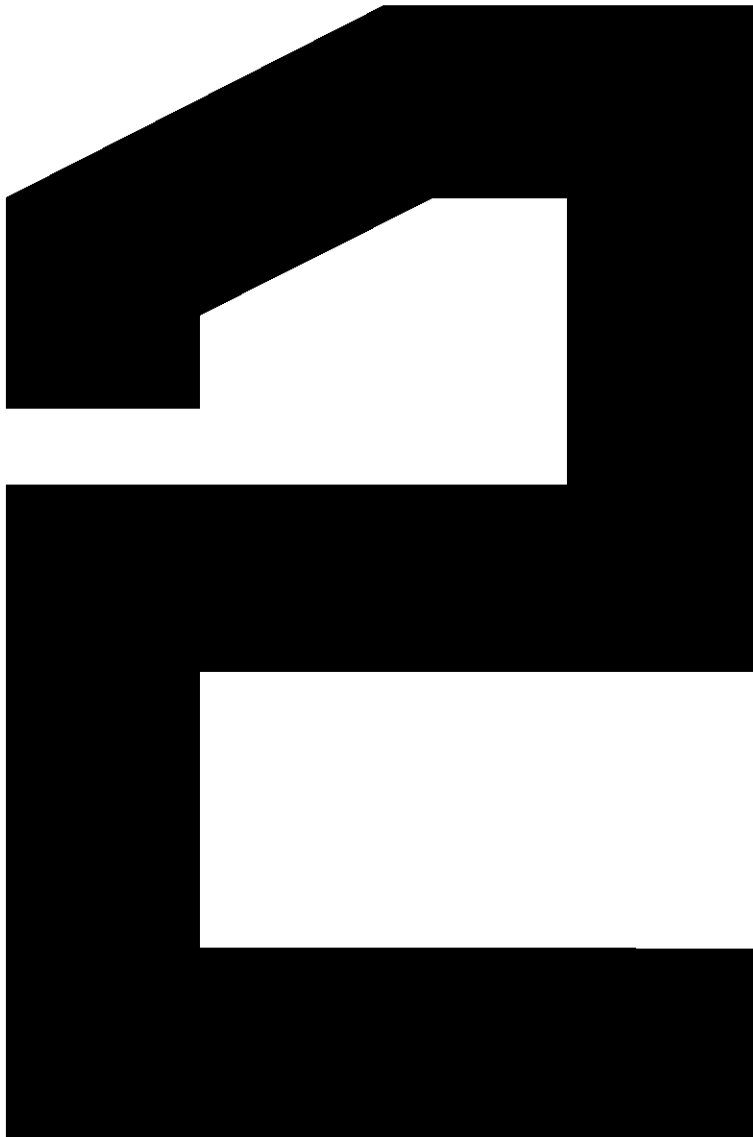


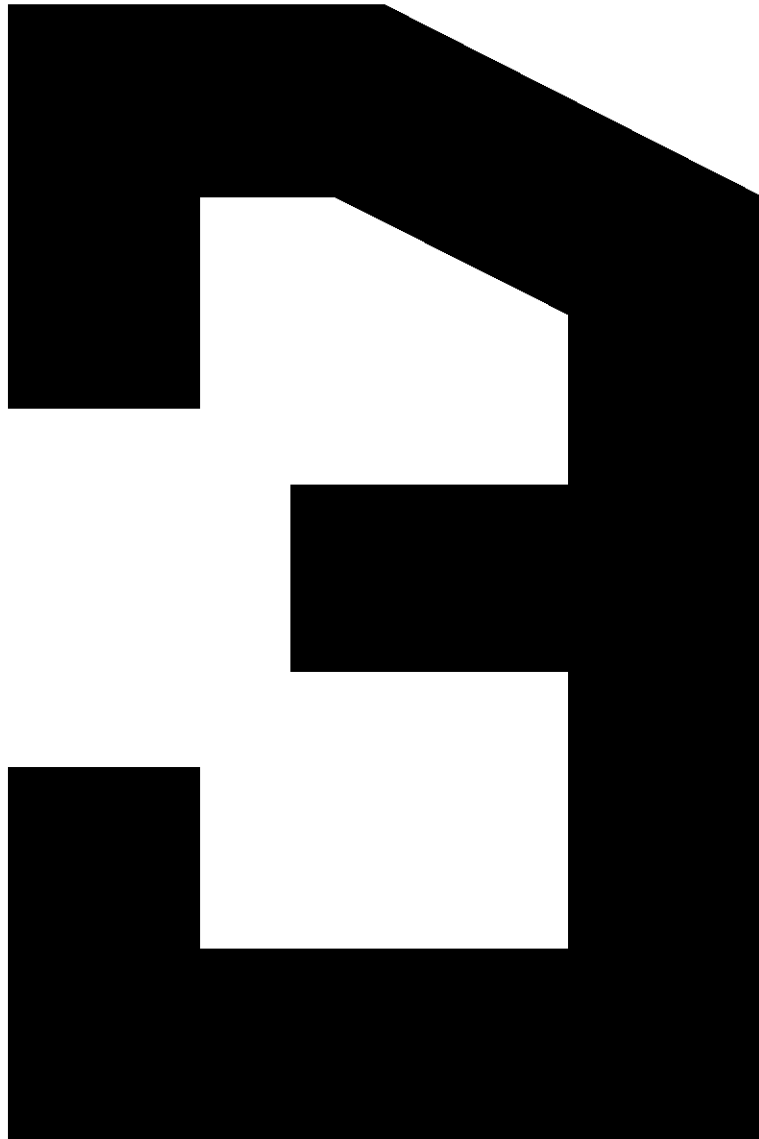


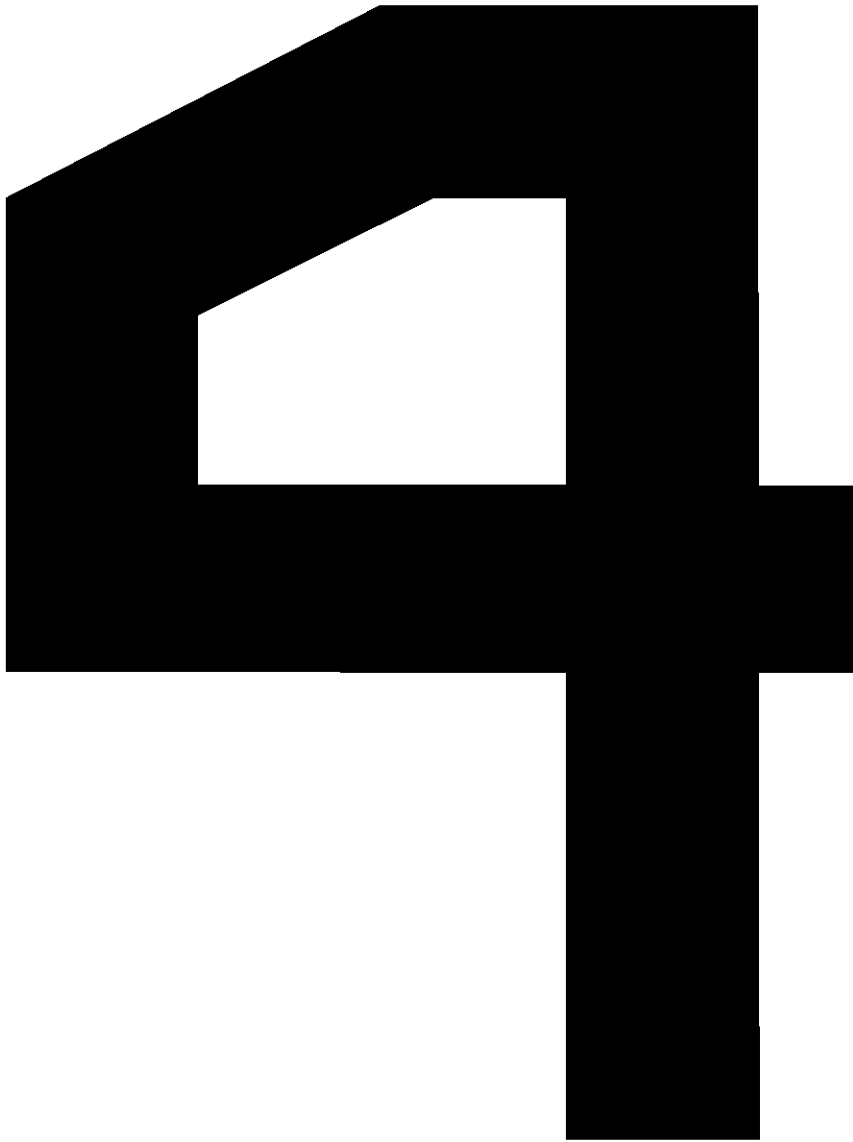
BOLD – Números

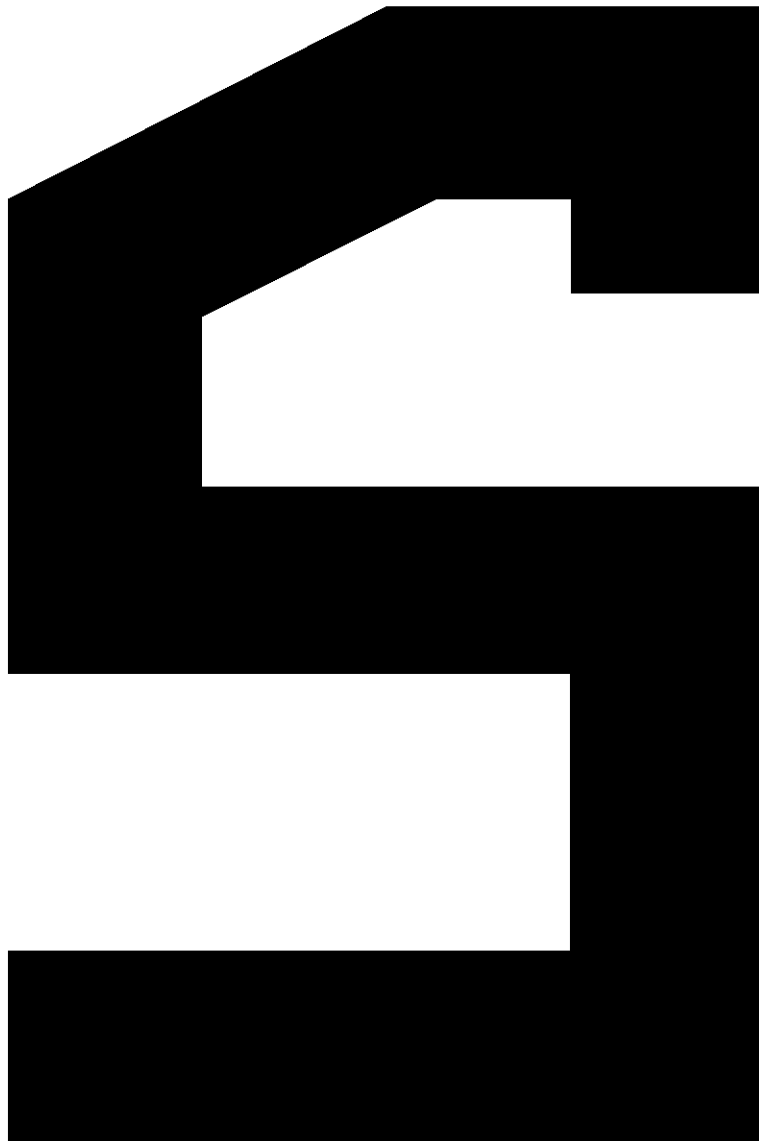






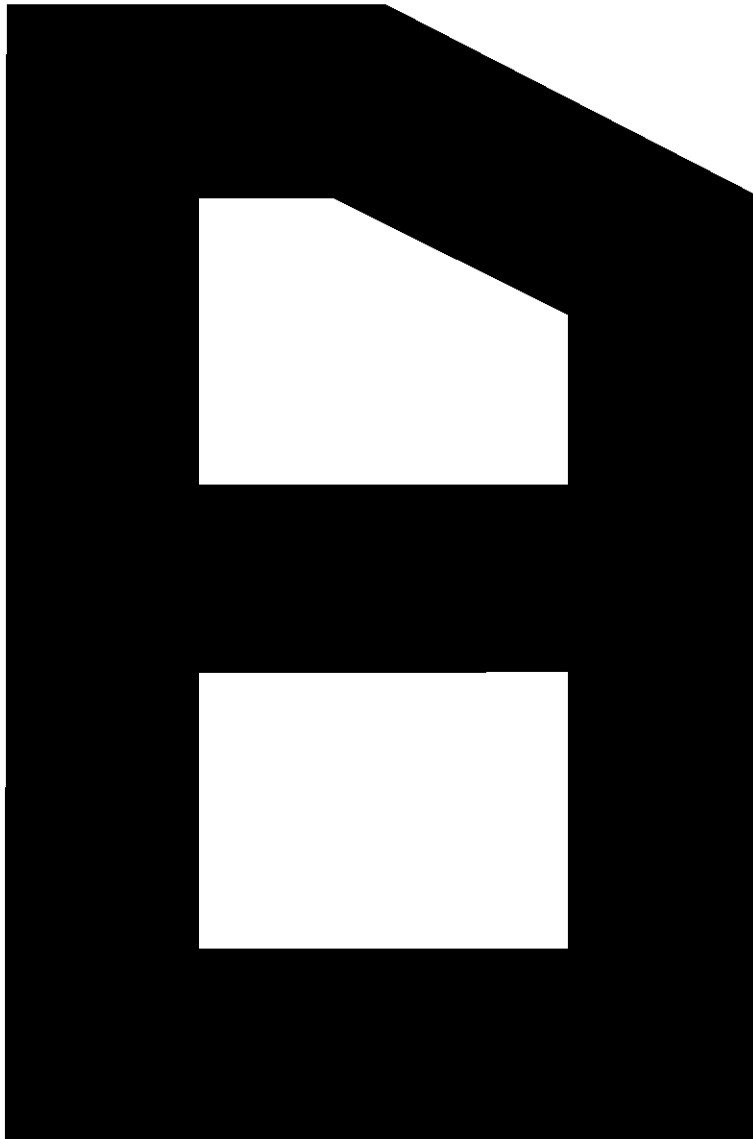


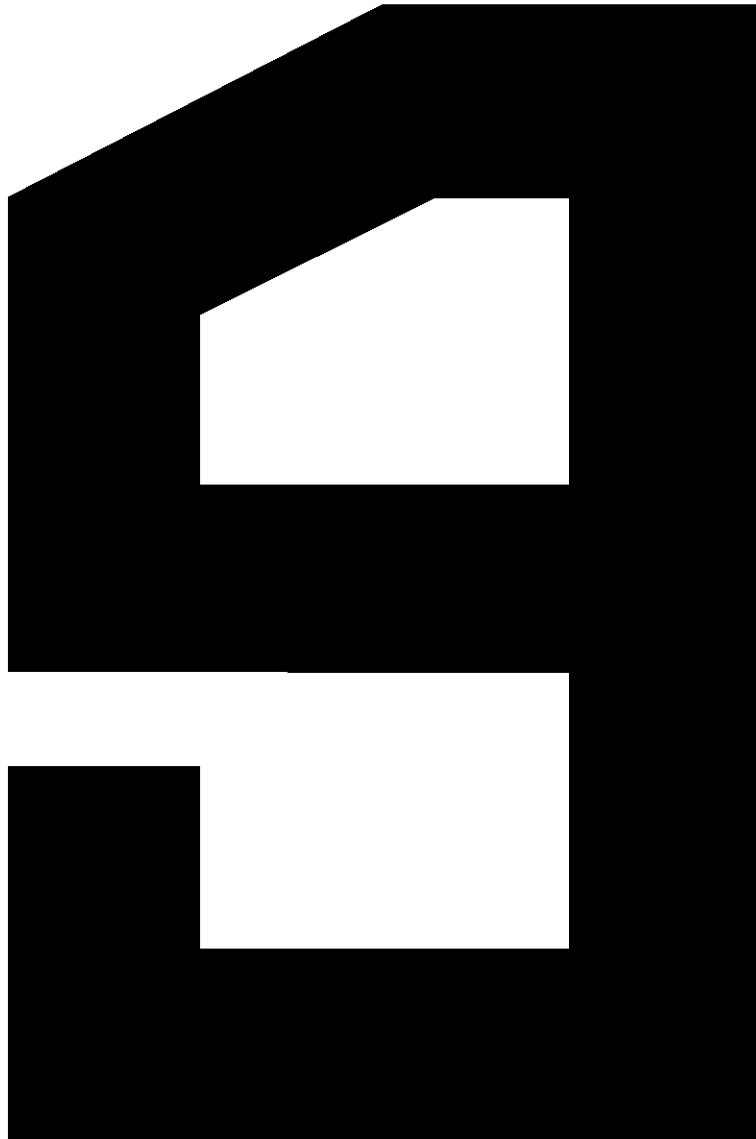




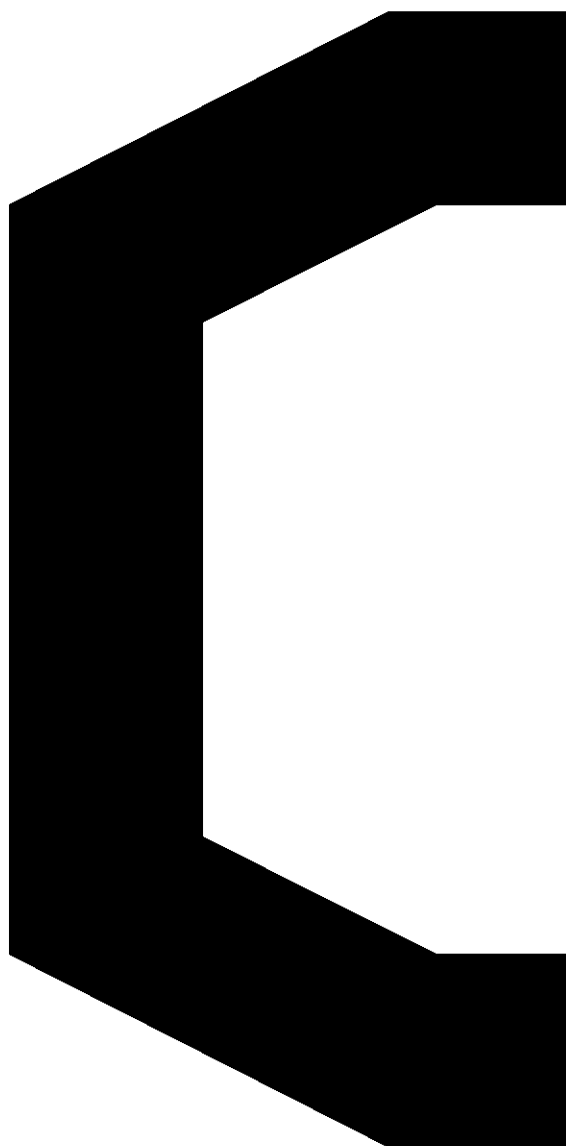


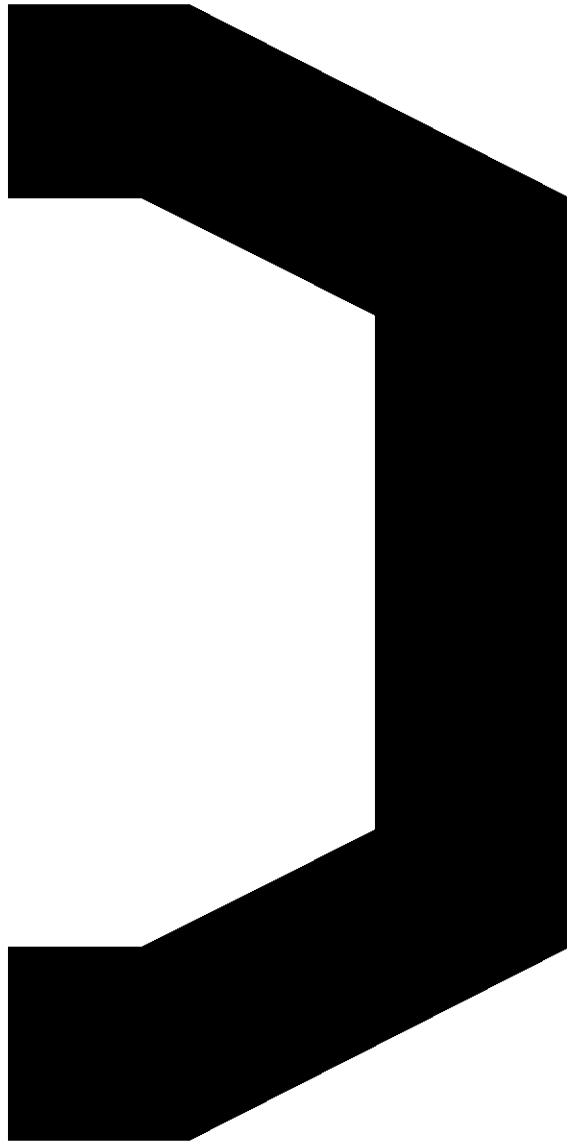


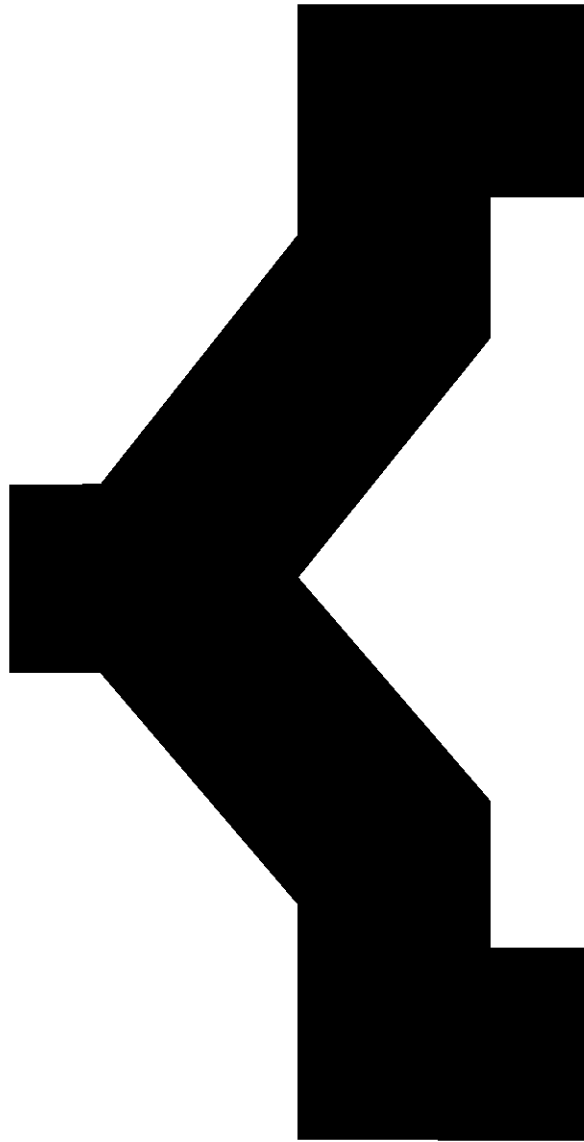


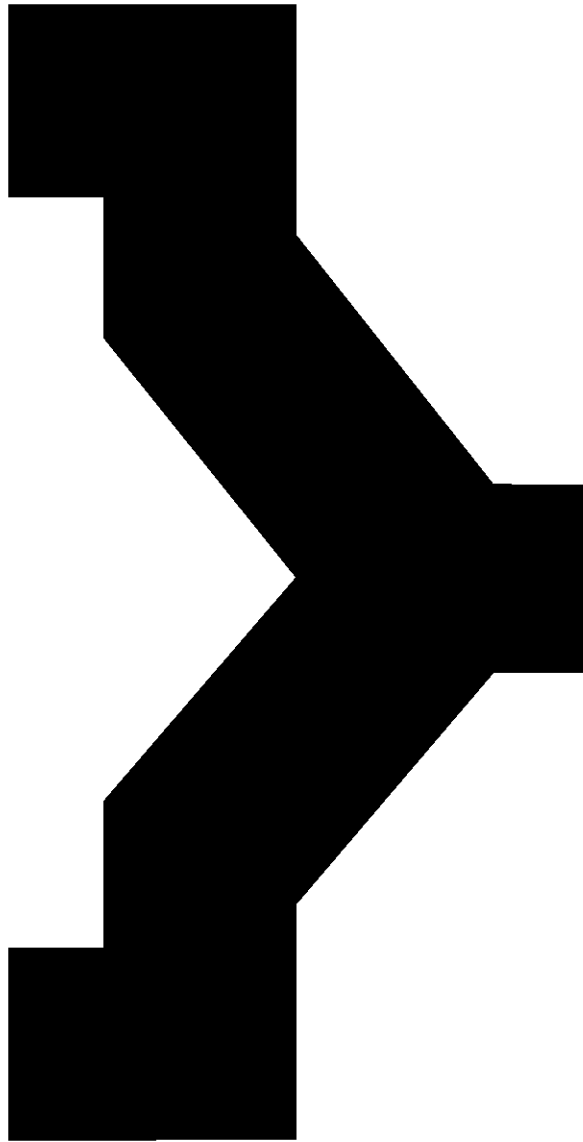


BOLD – Símbolos



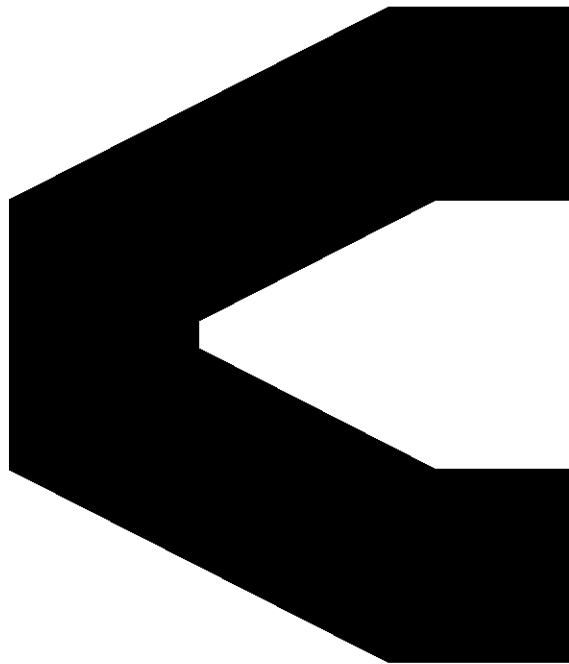


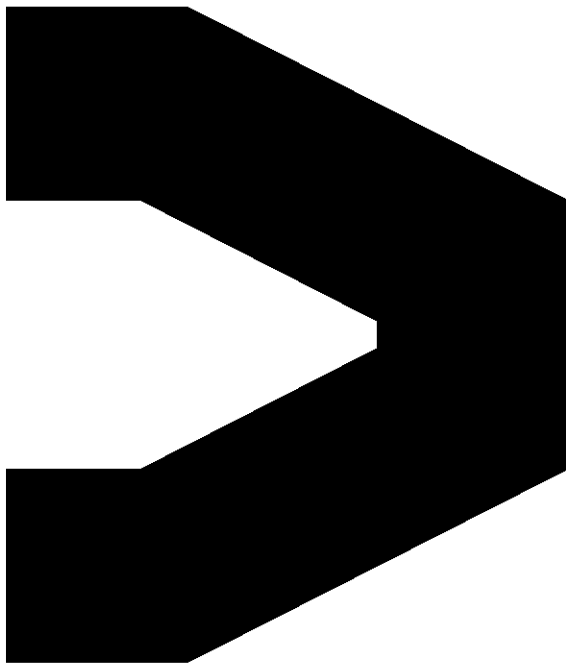


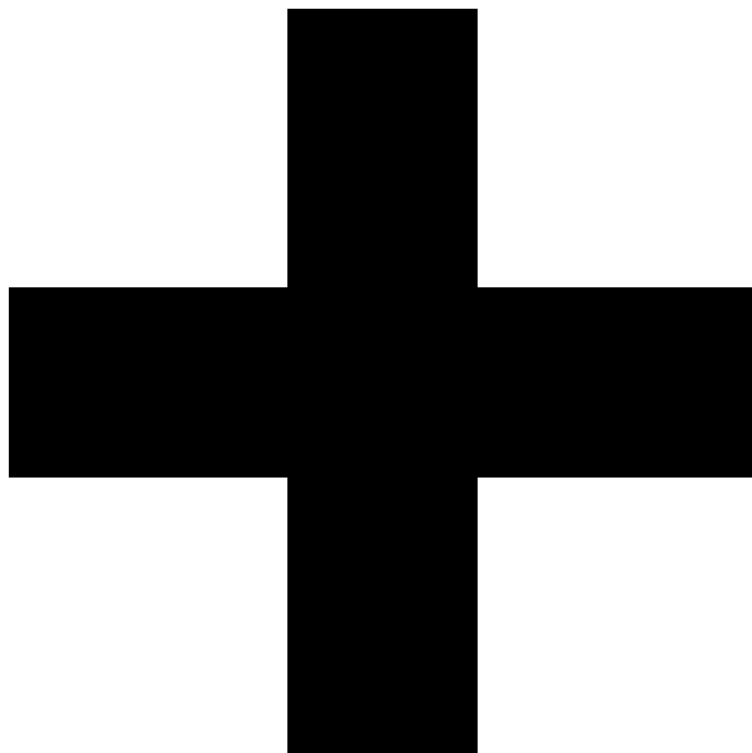


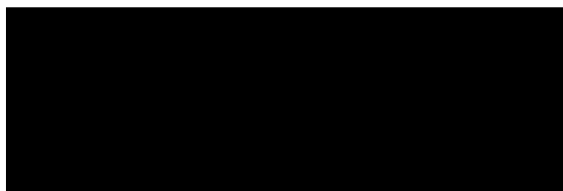


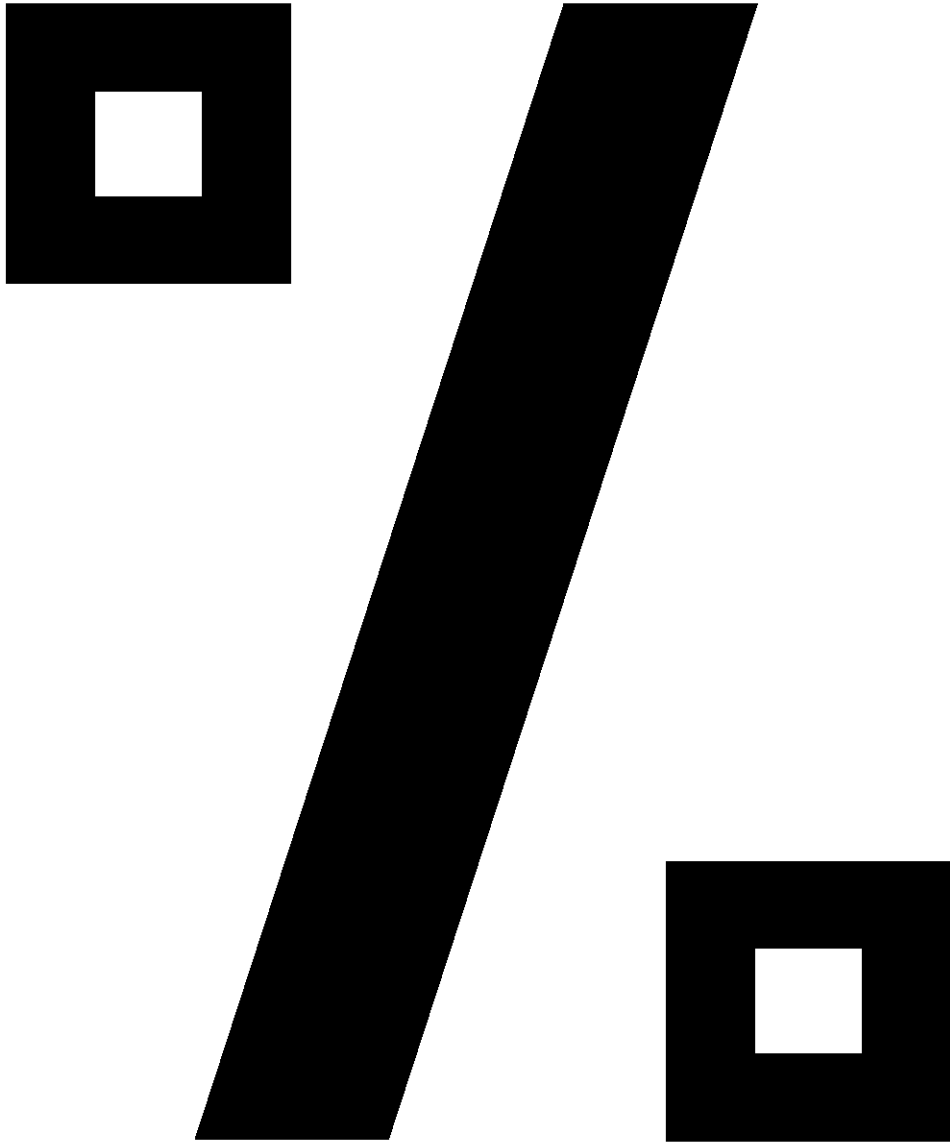


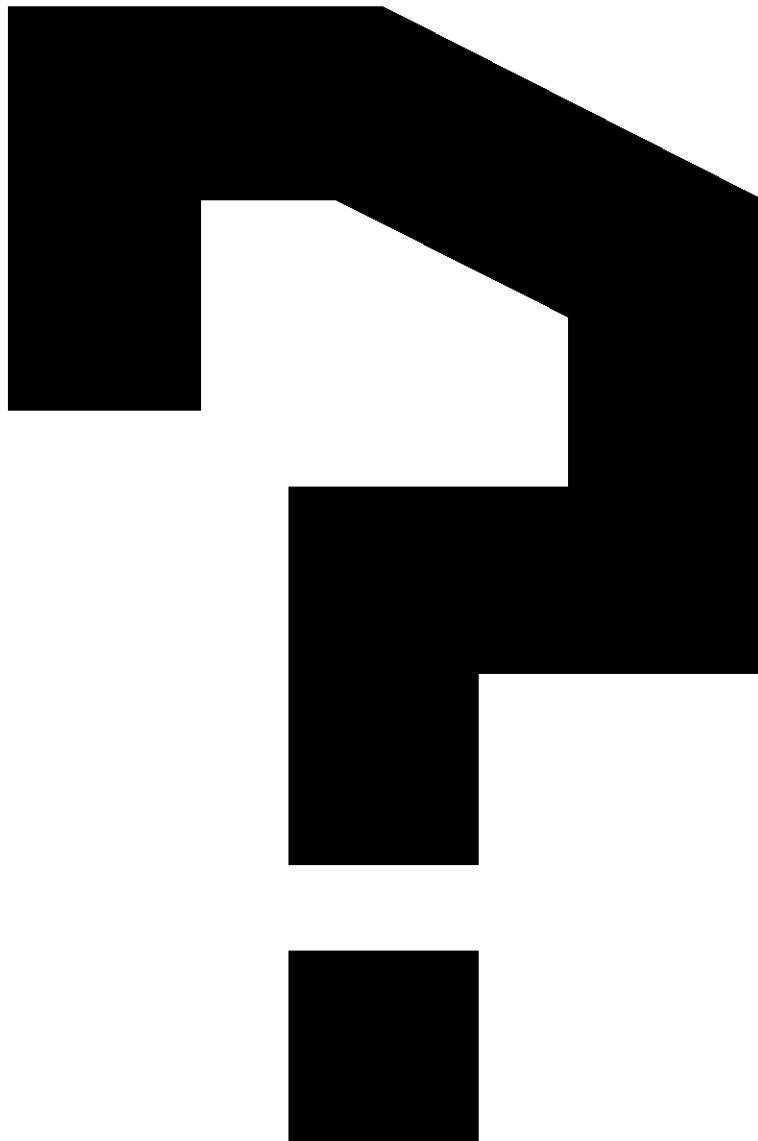




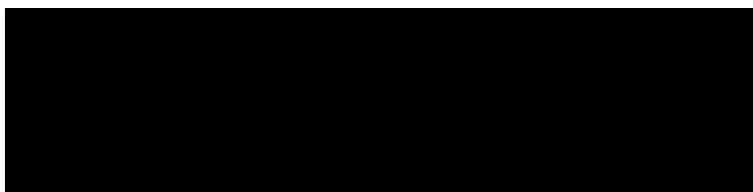
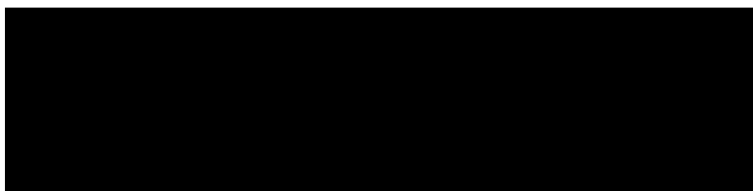




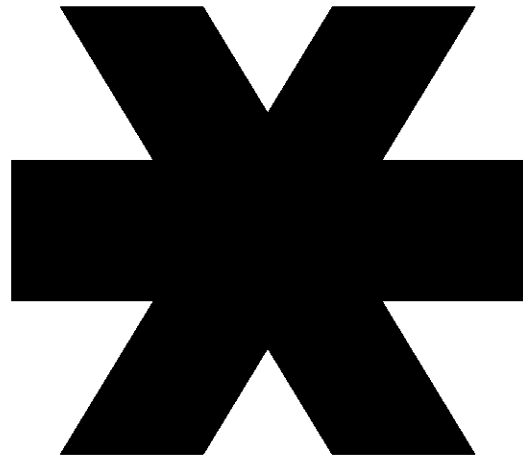


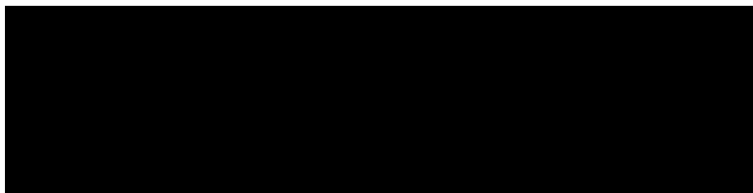


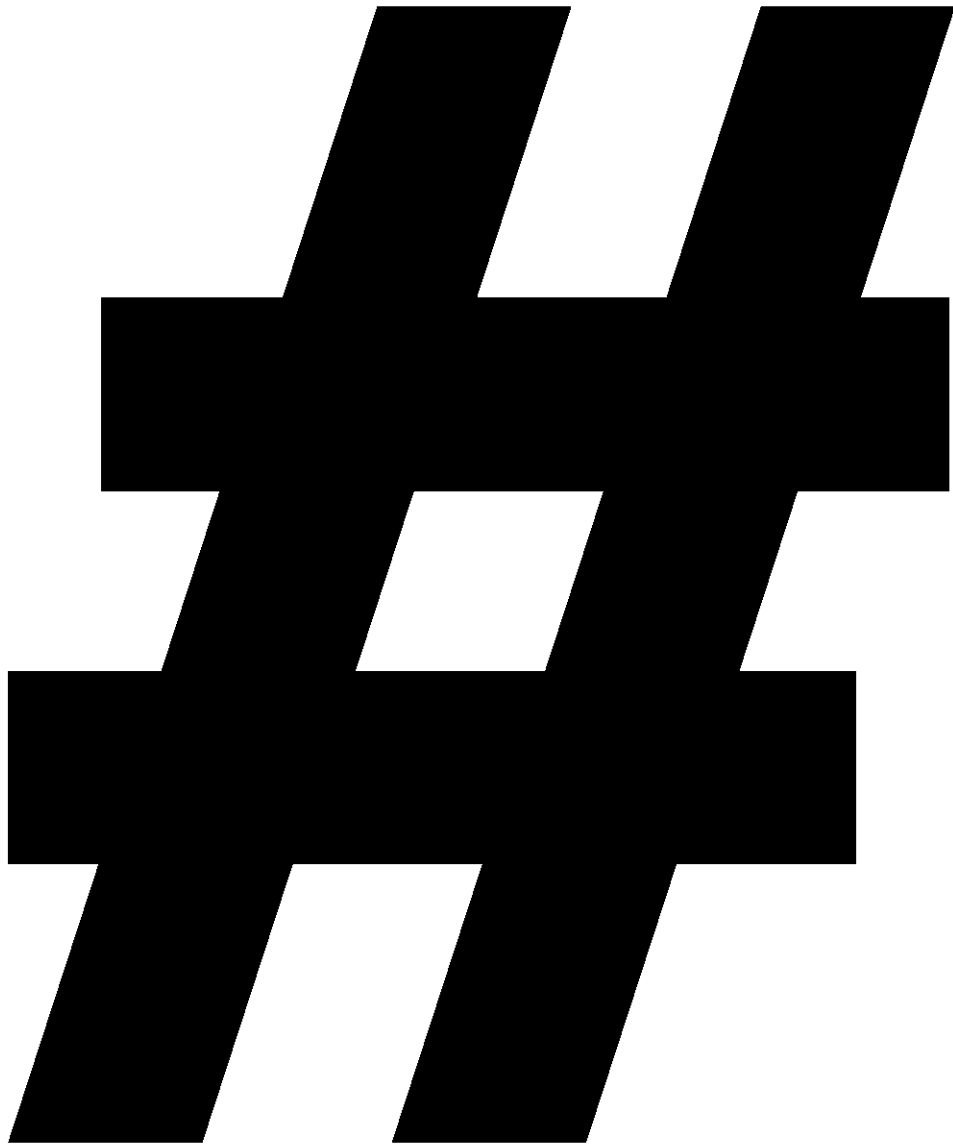


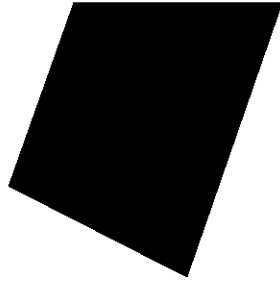
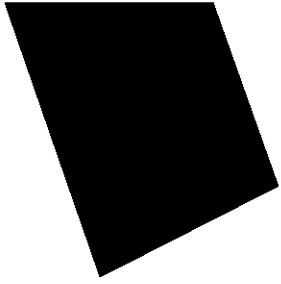


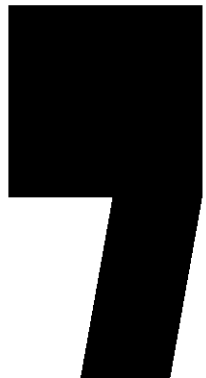


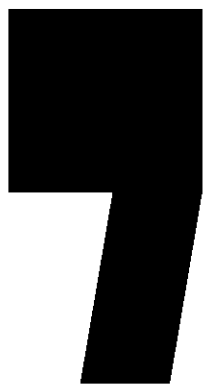








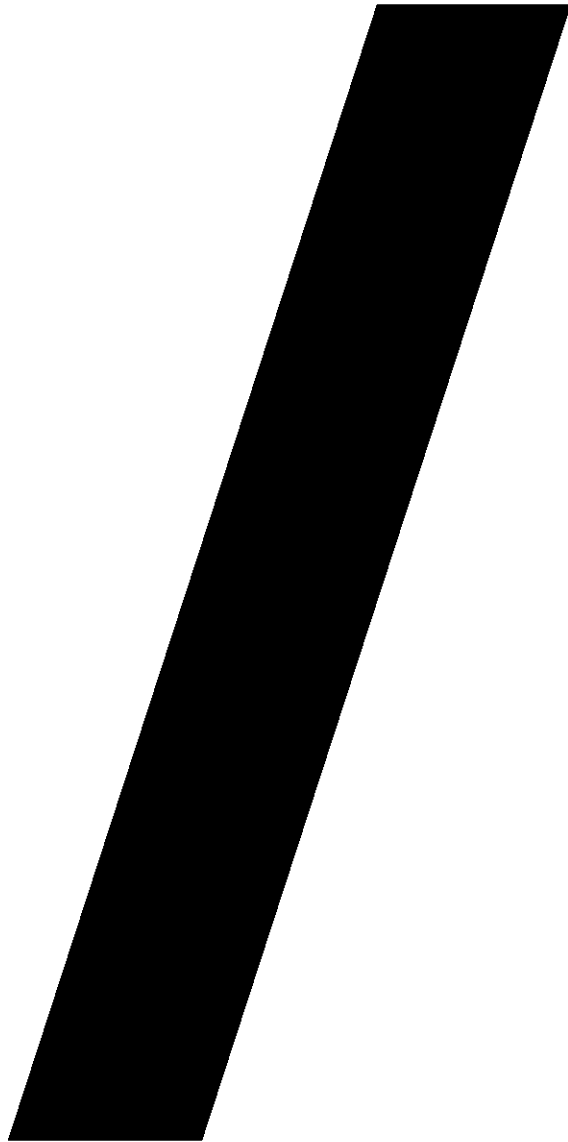


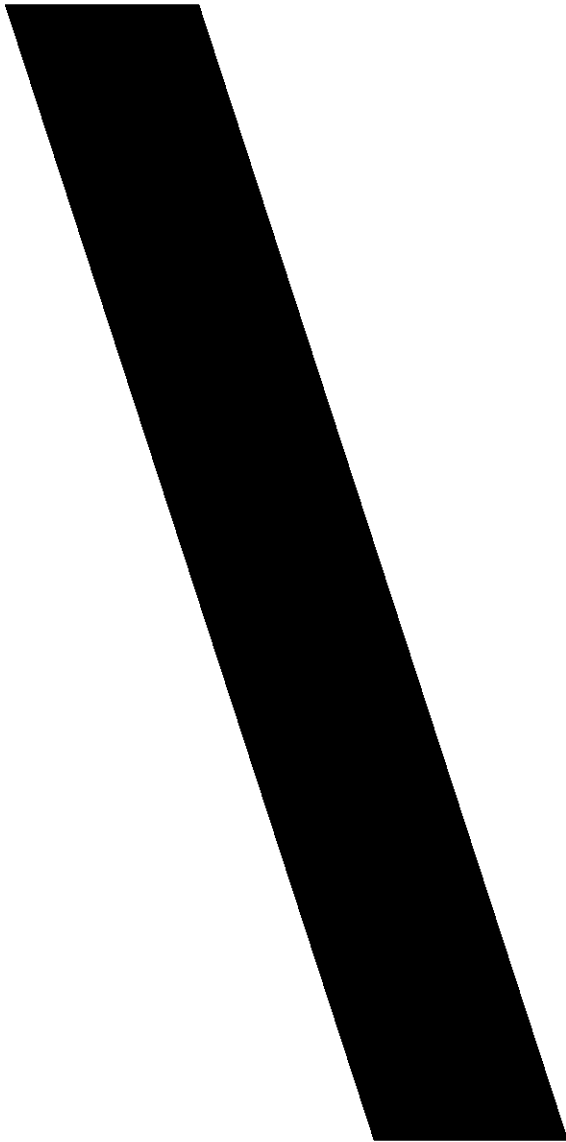




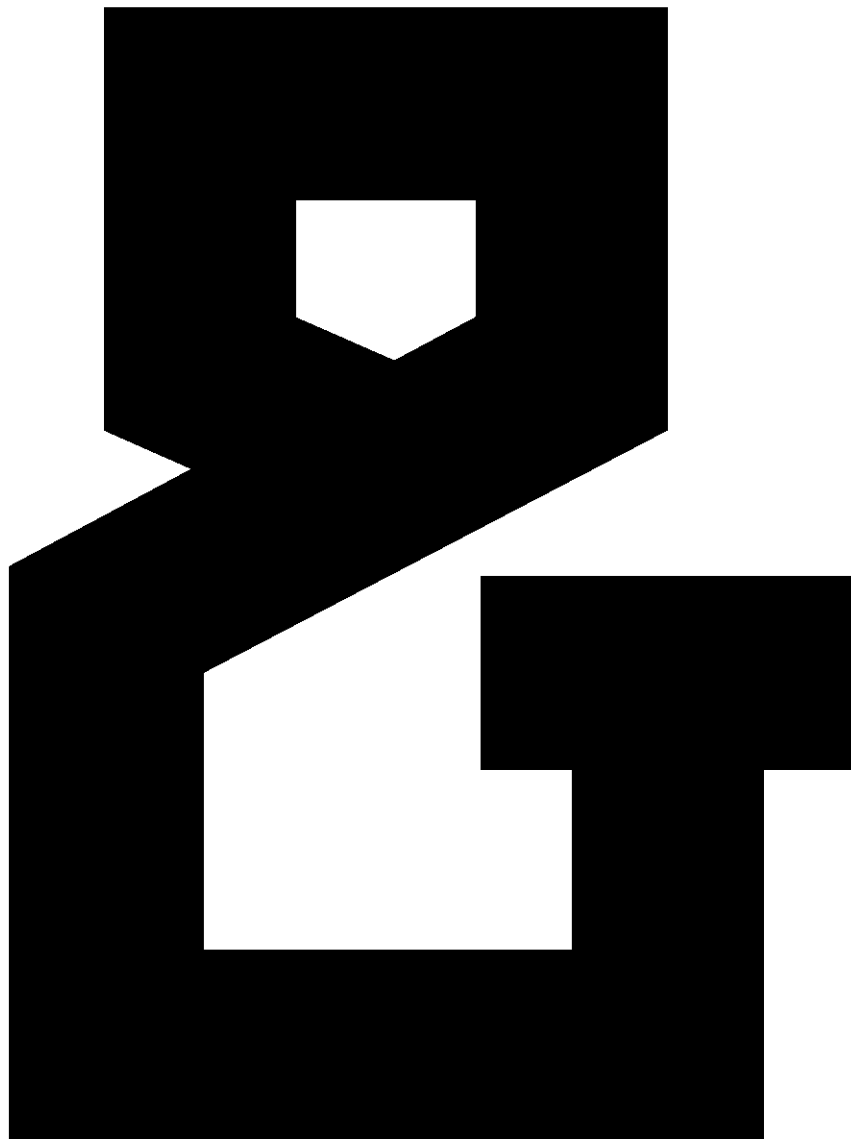
**”**



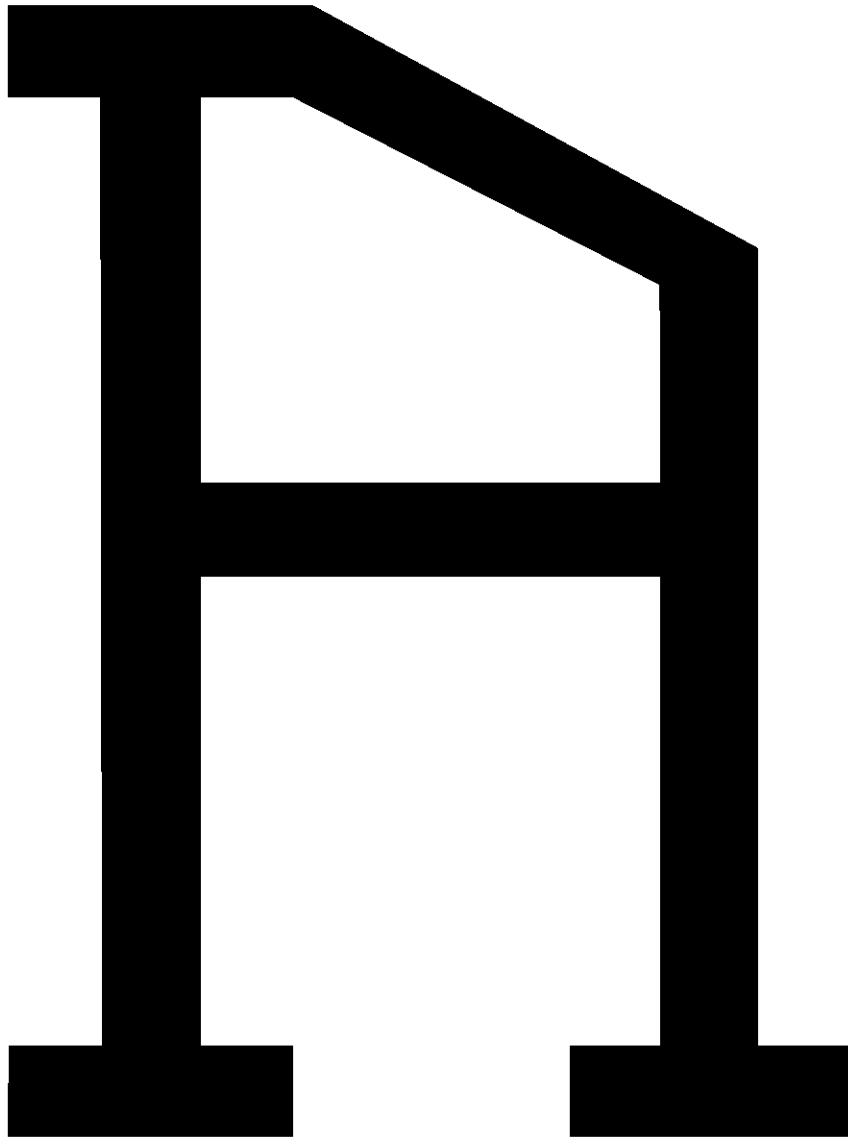


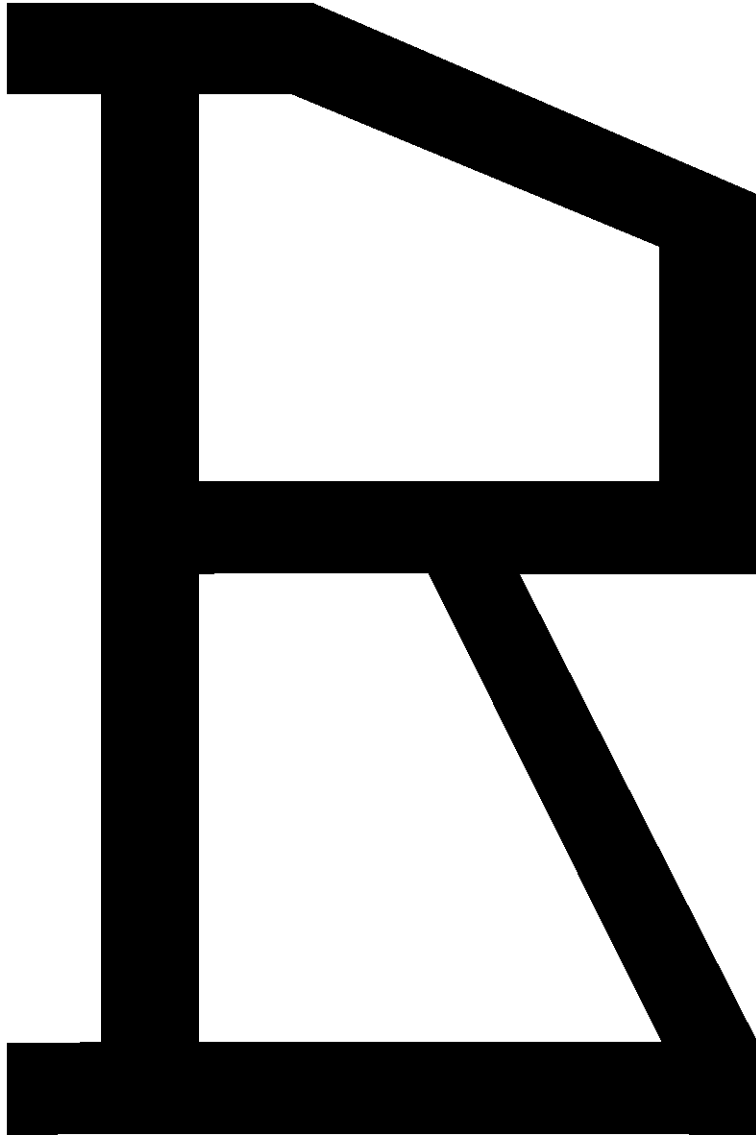




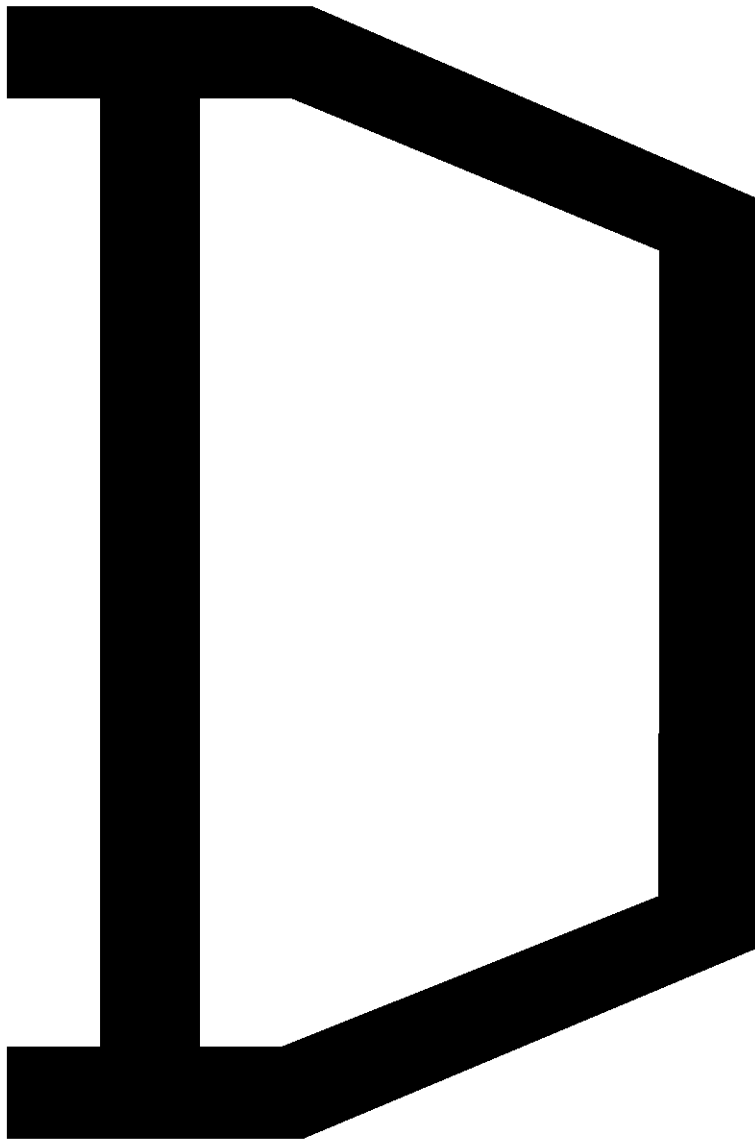


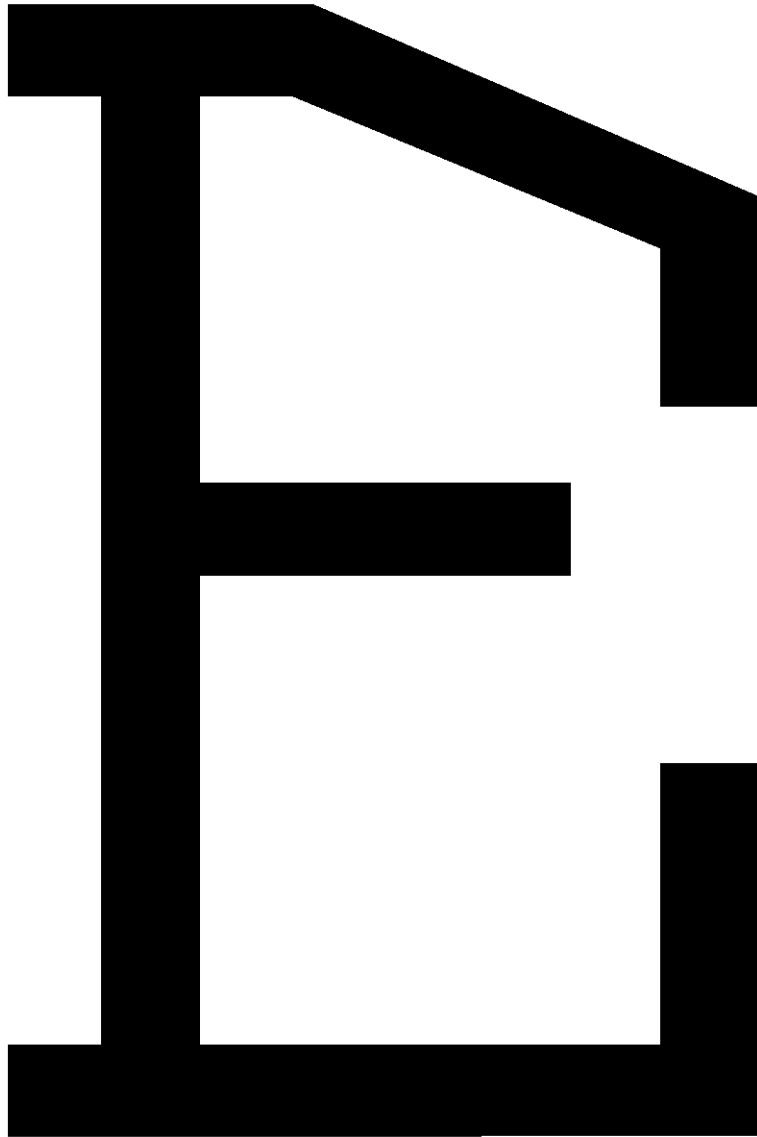
LIGHT - LETRAS

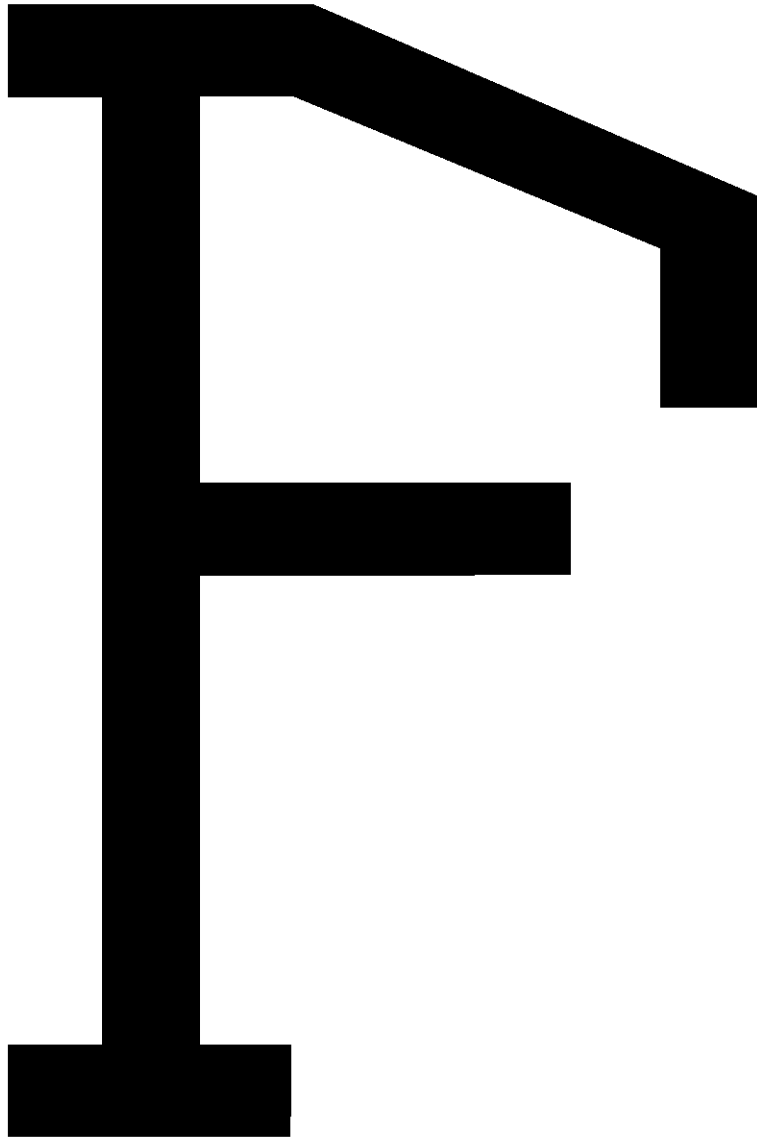




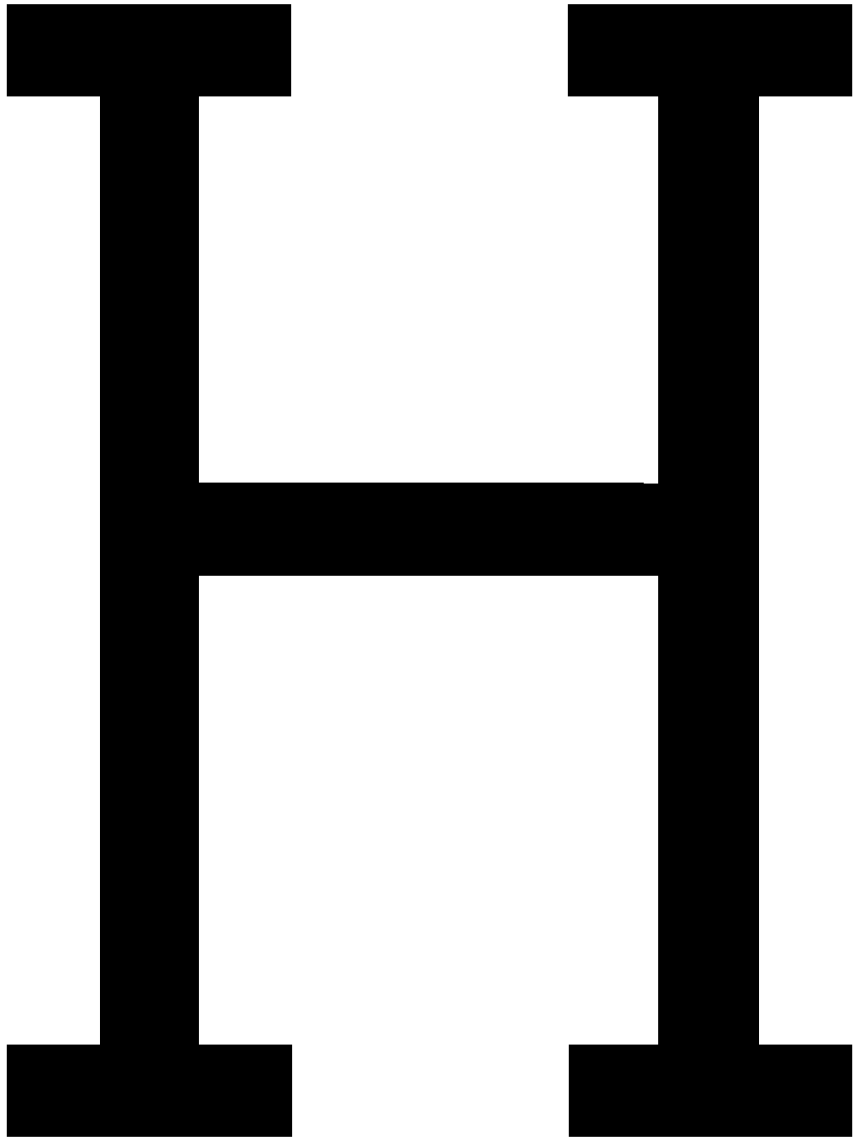


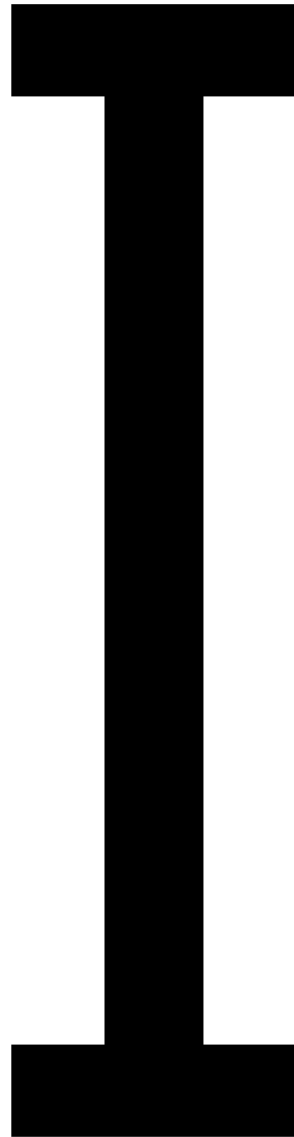


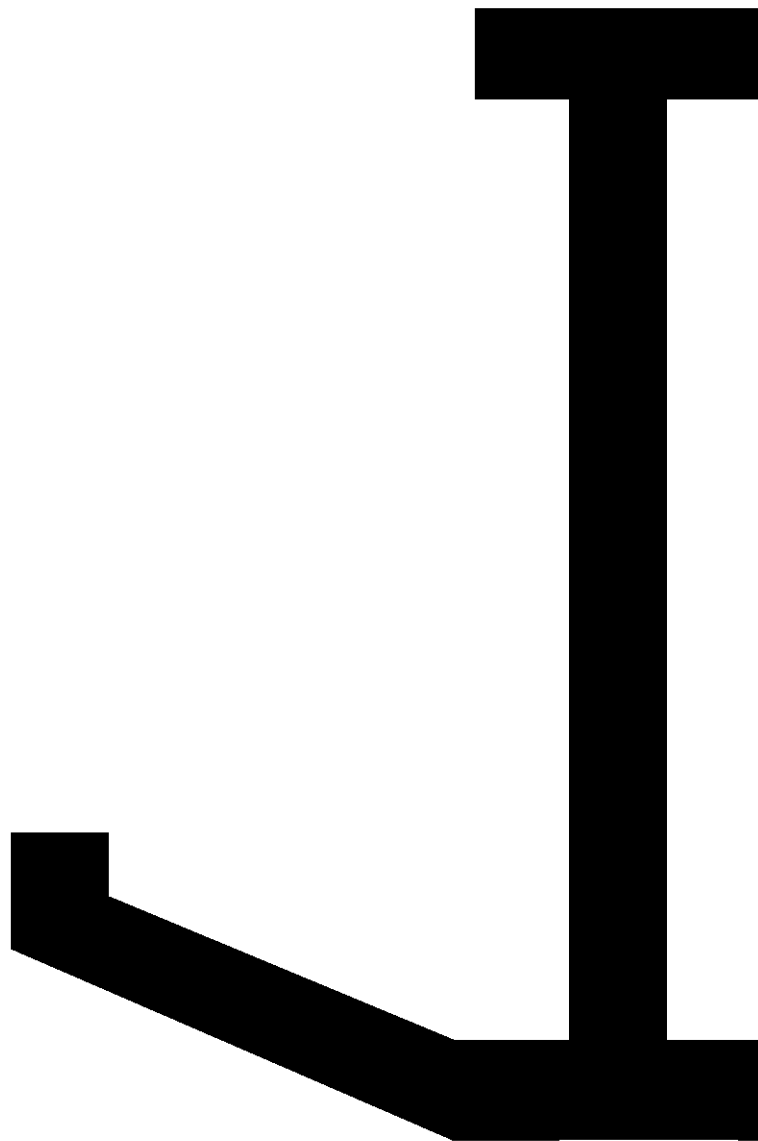


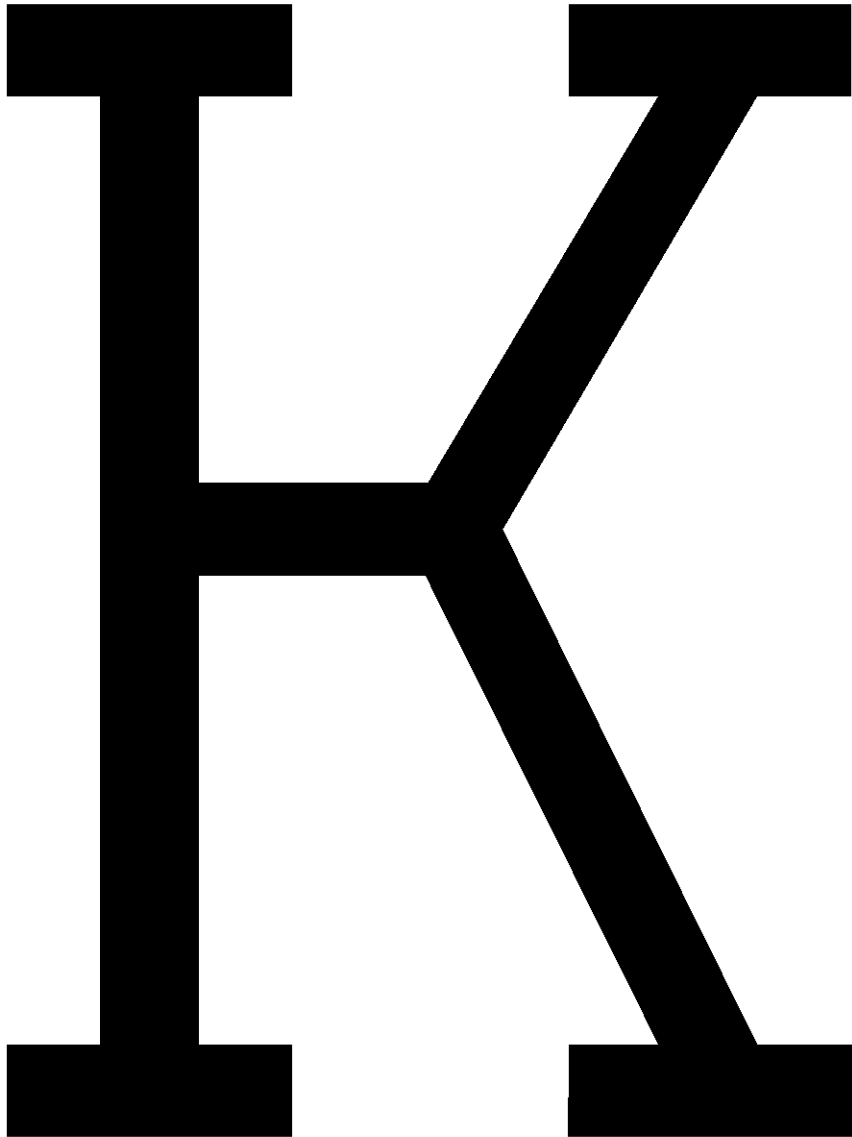




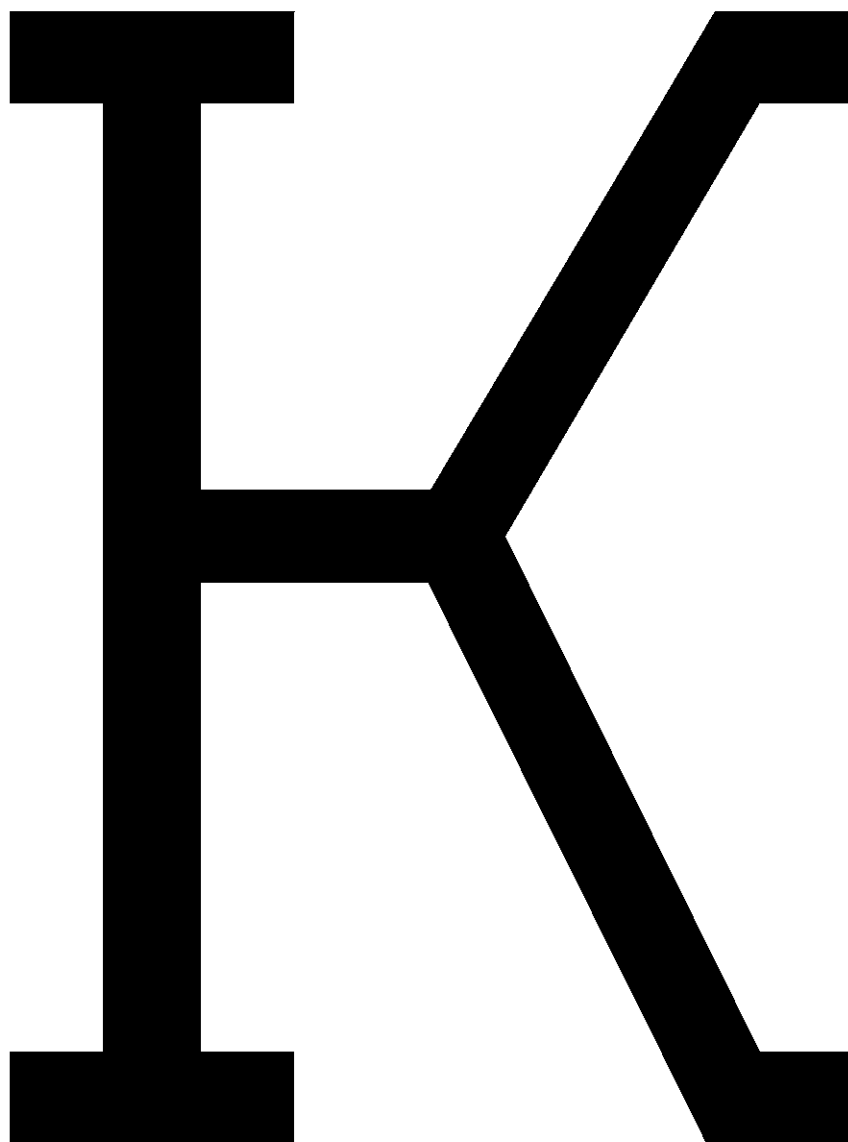


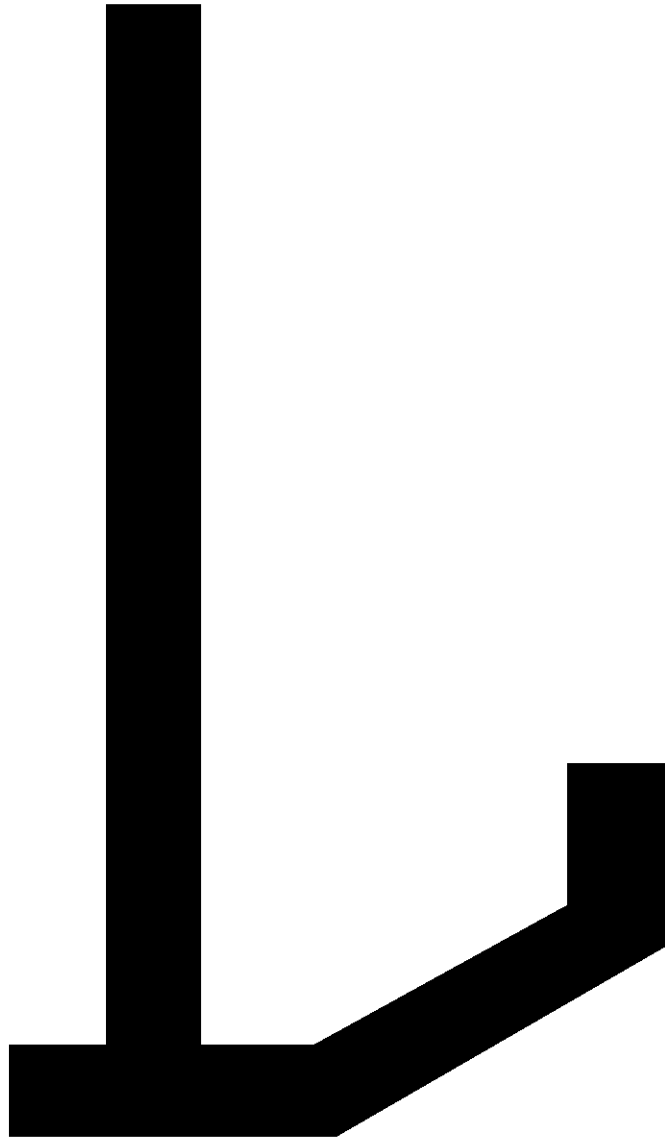






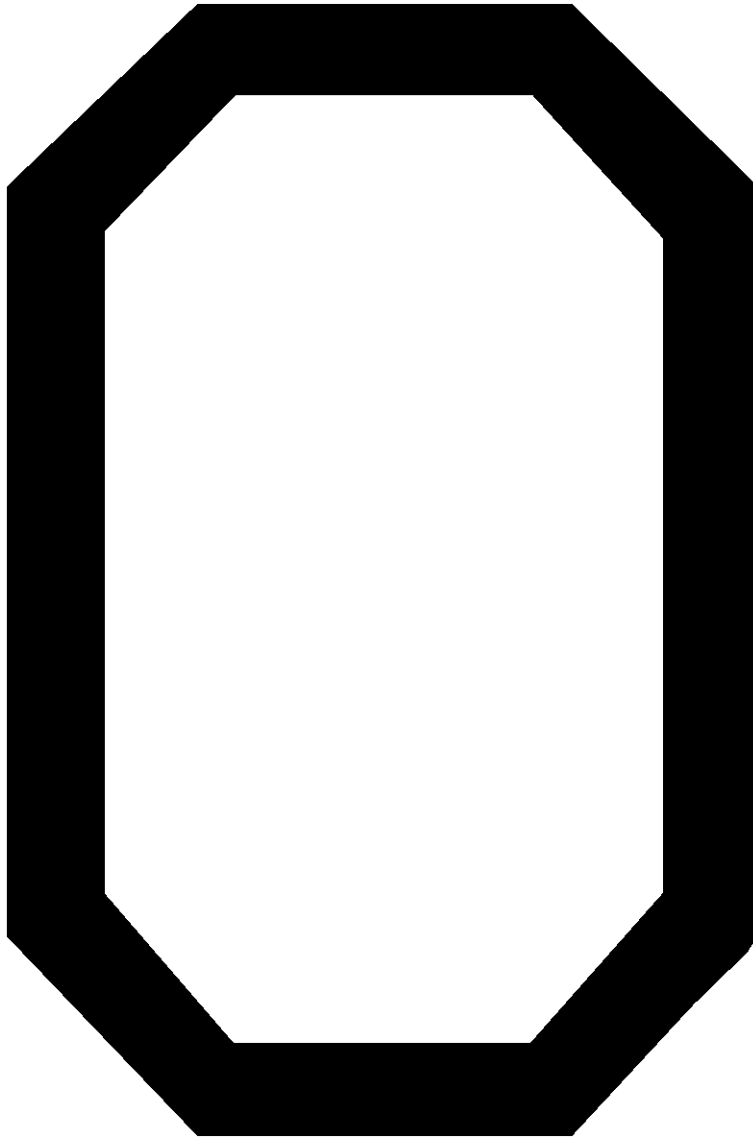
(Alternativo)

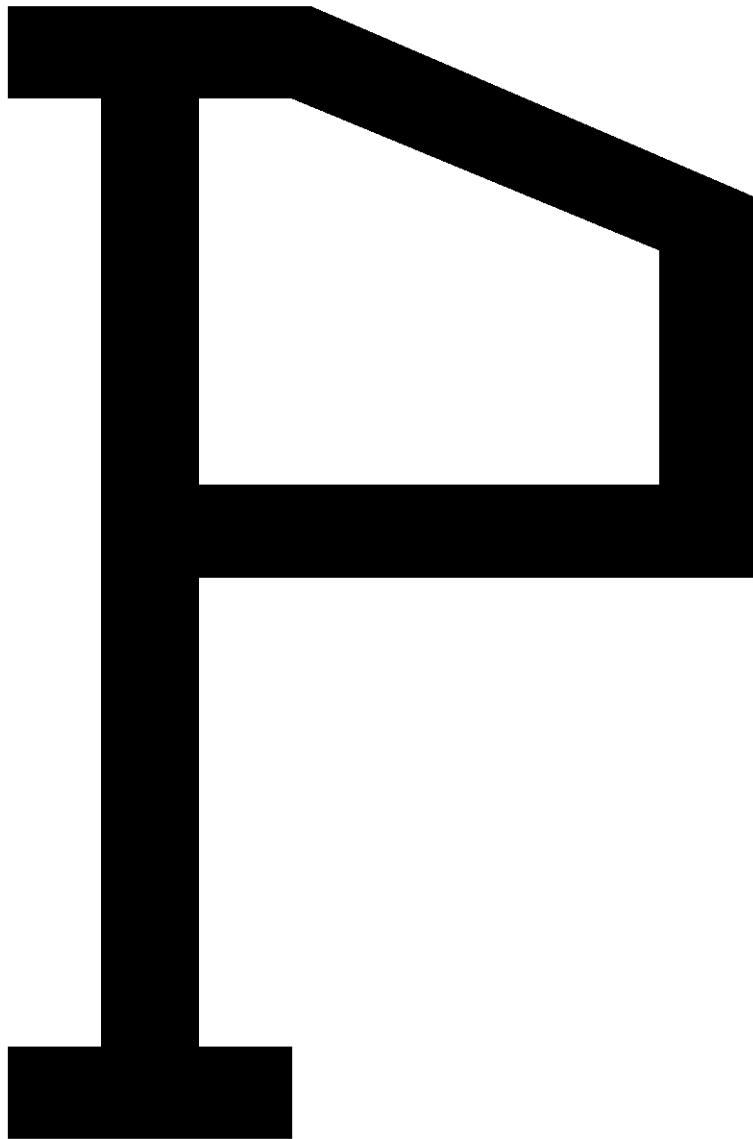


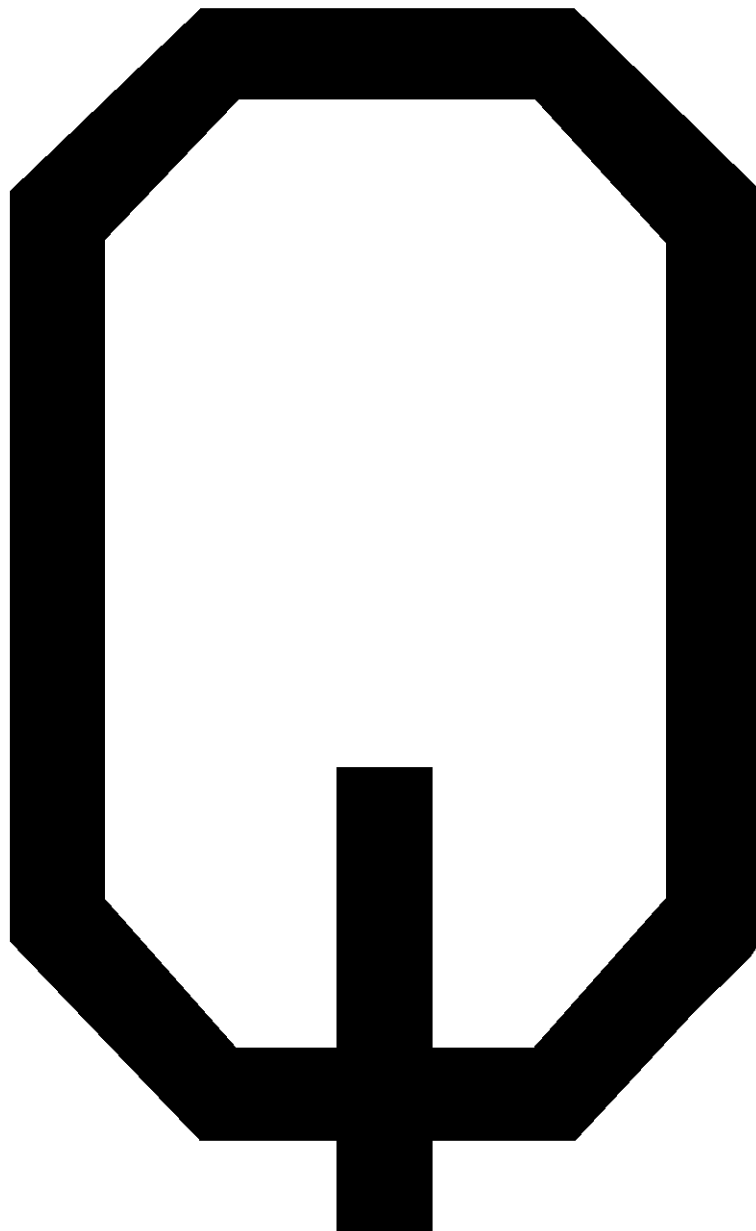


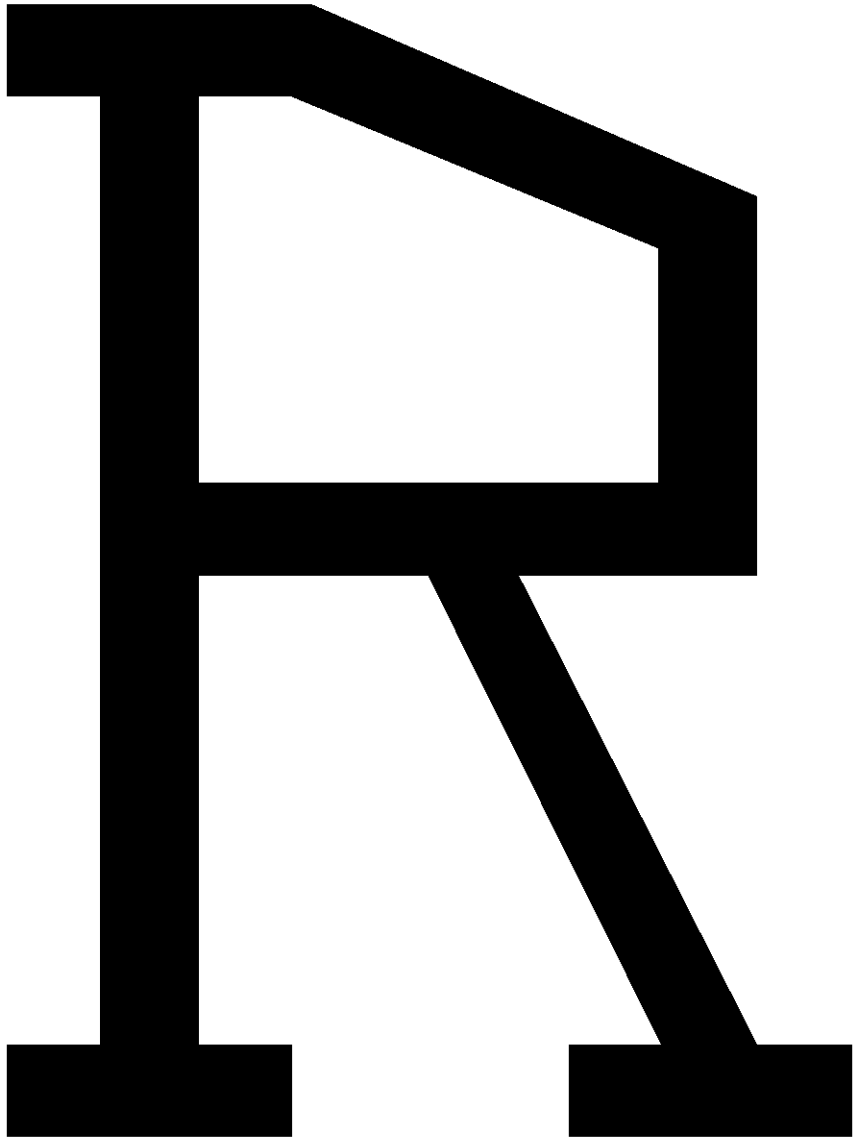
**M**

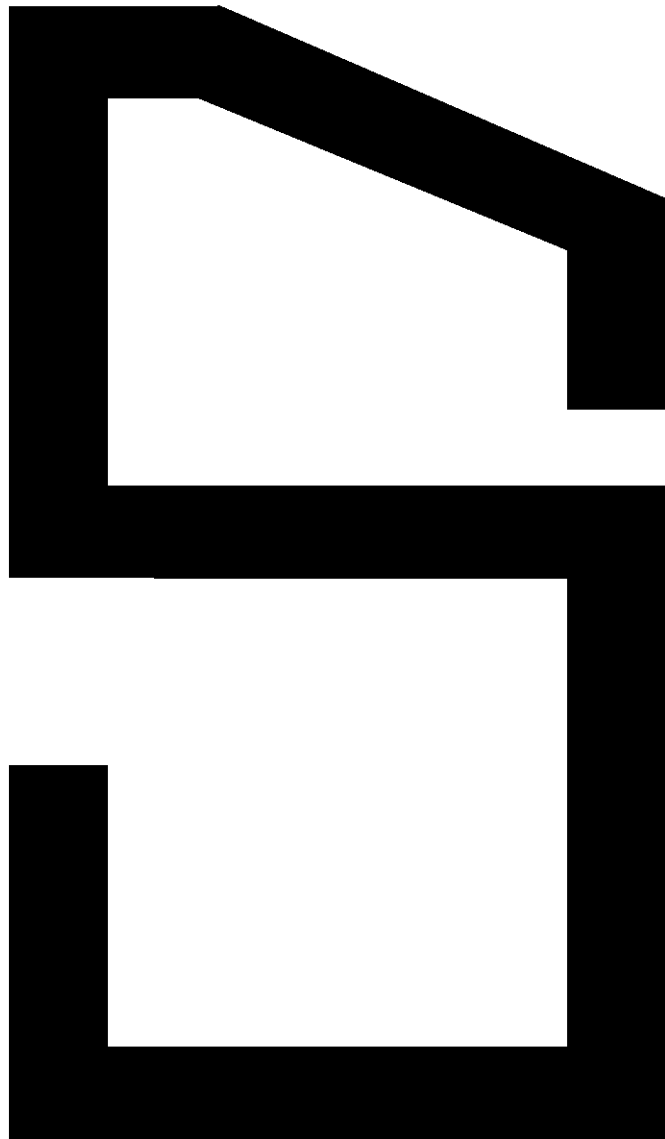
**N**

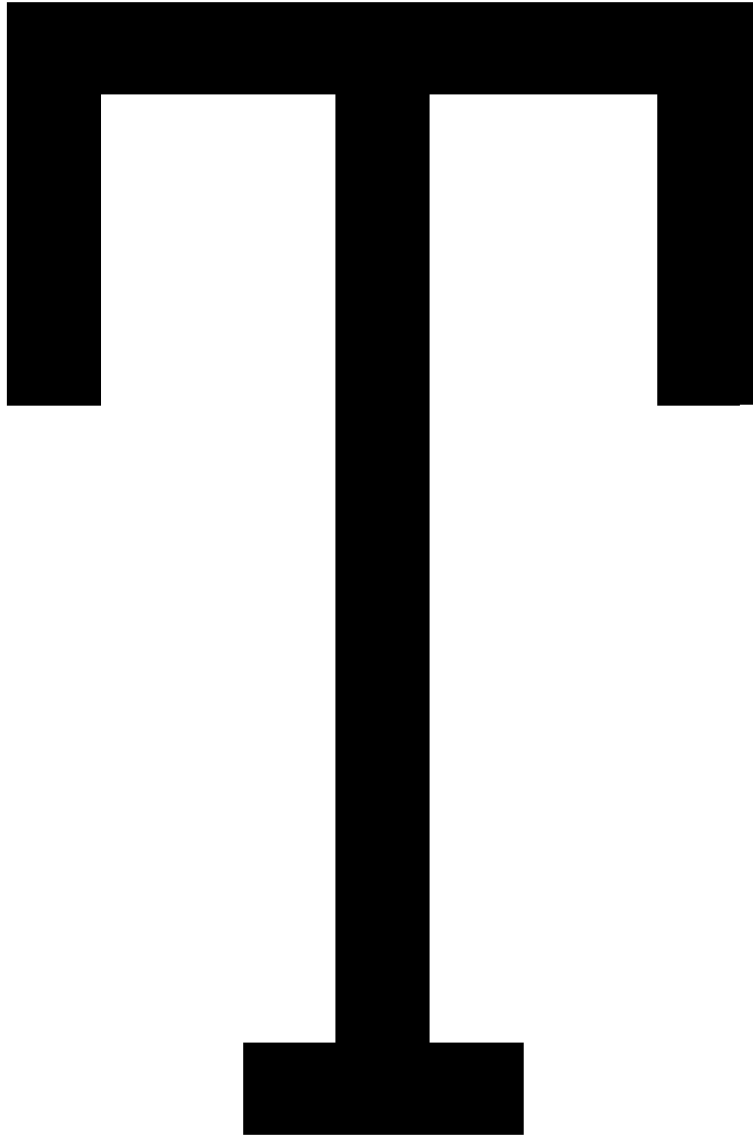


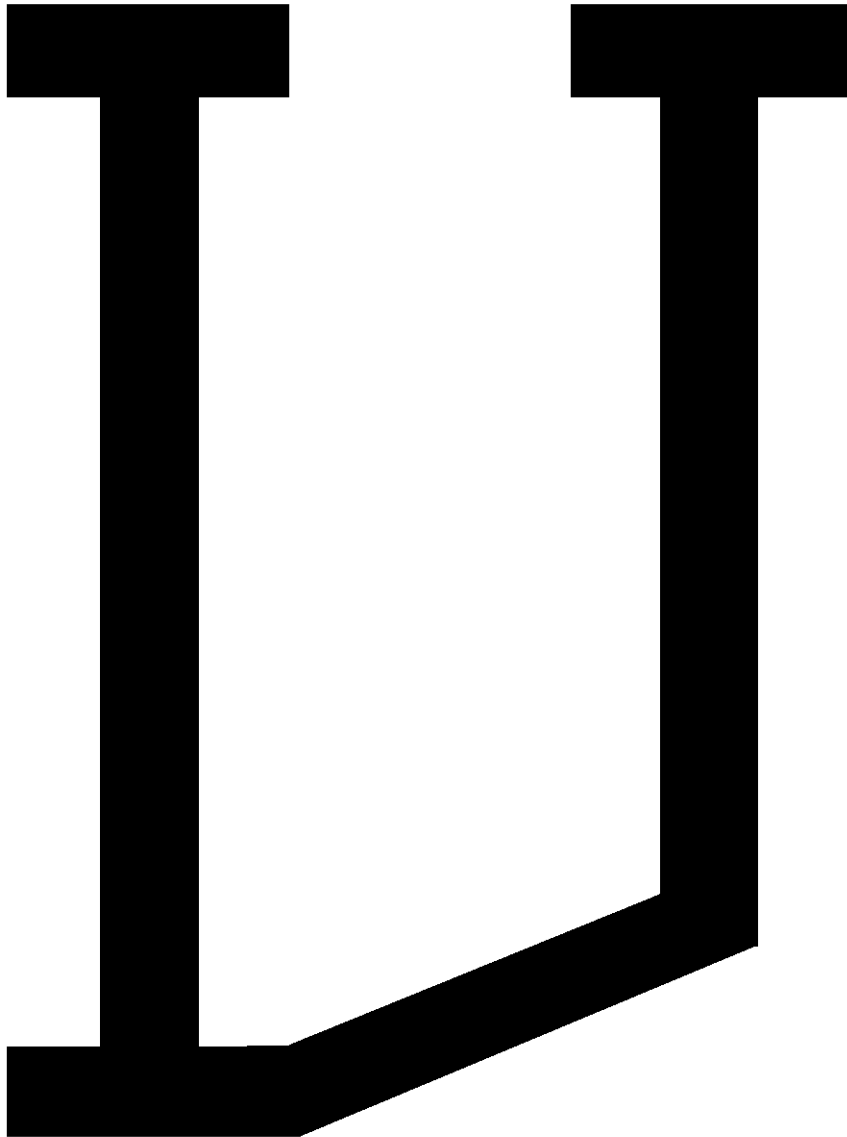


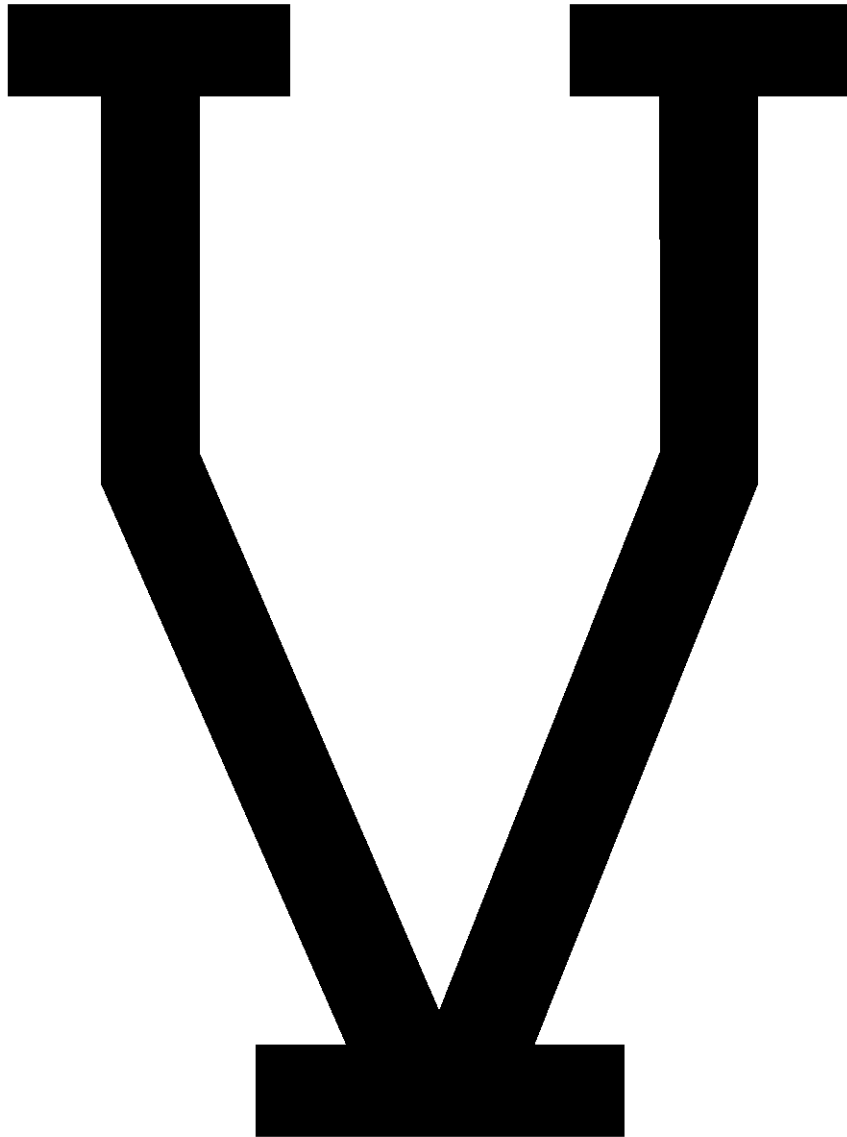


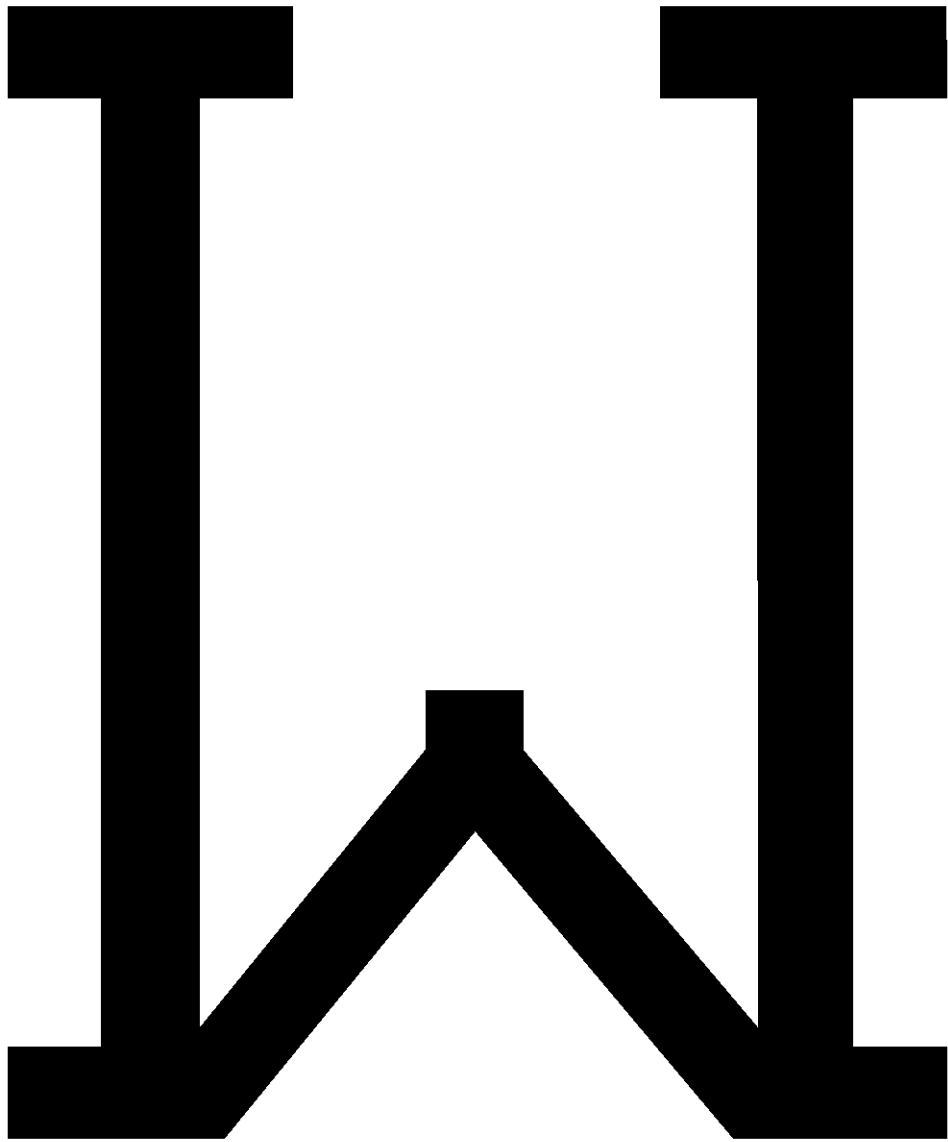


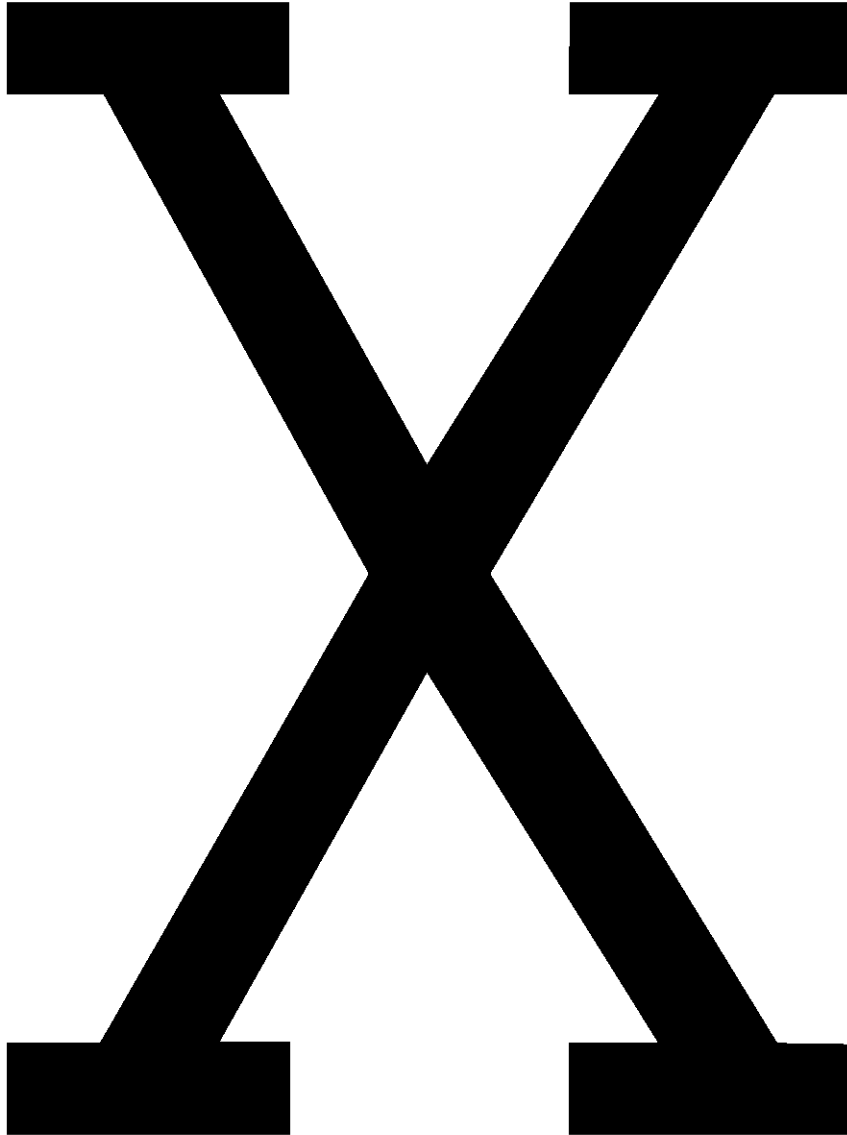


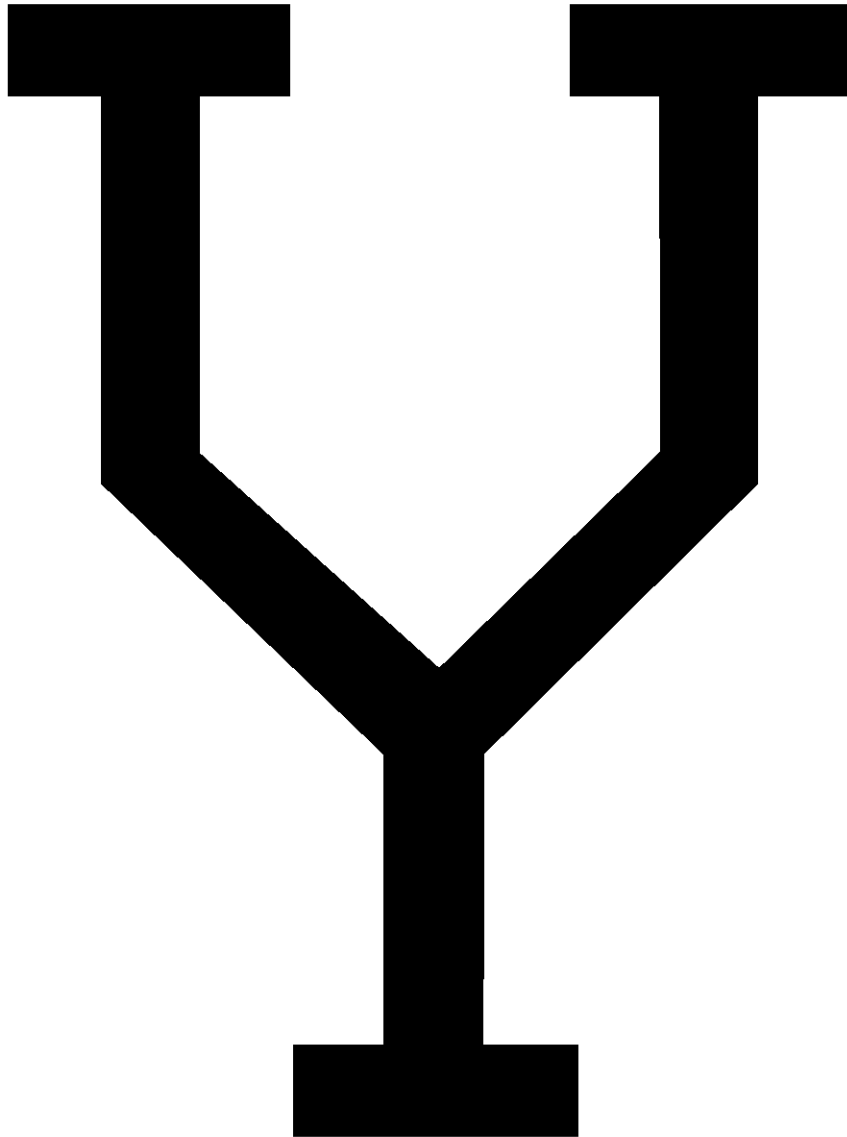


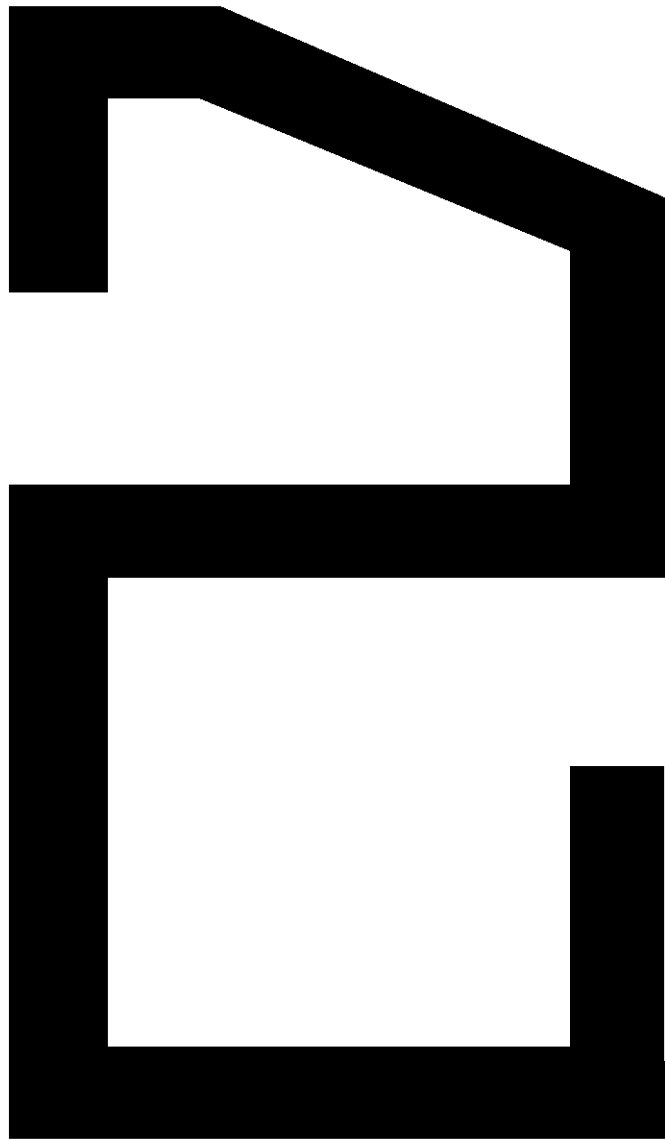




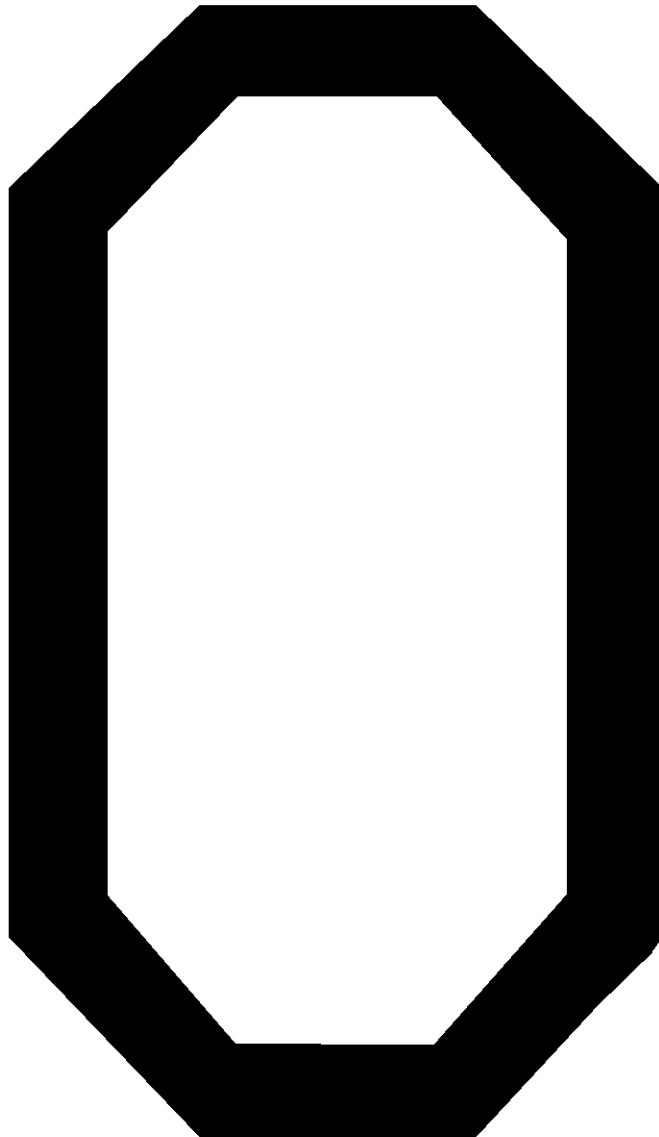


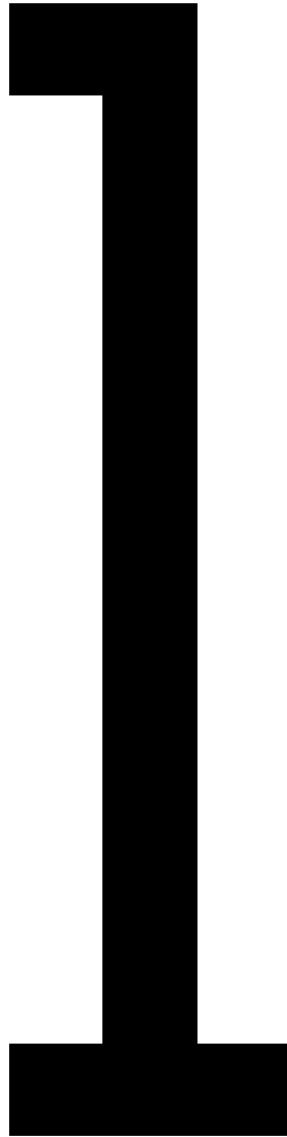


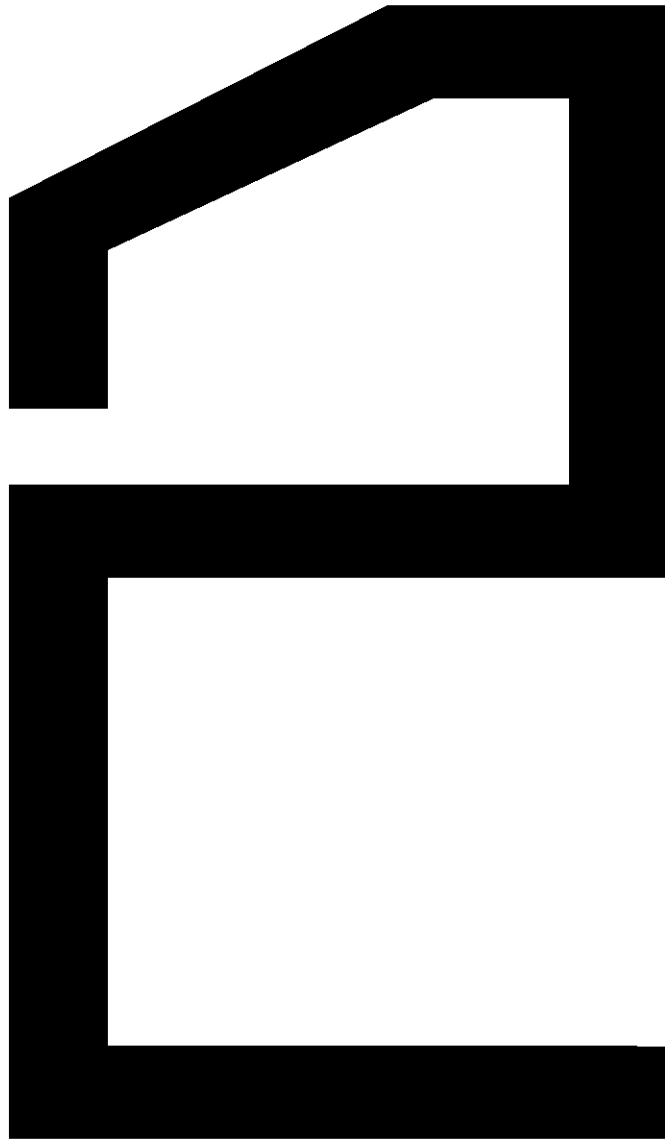


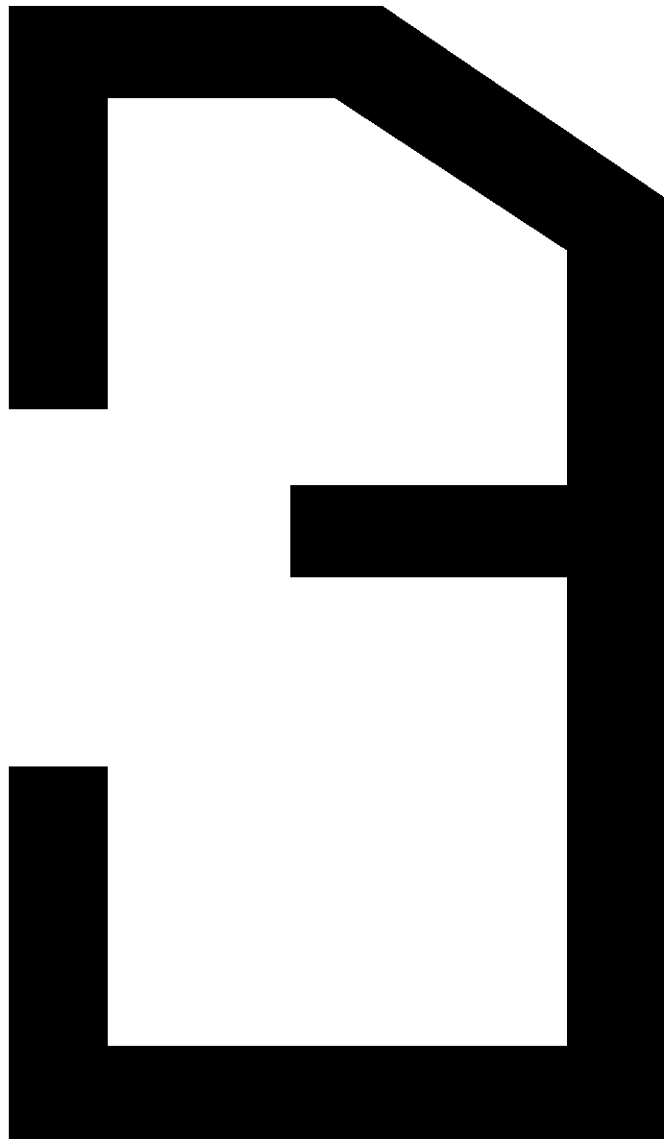


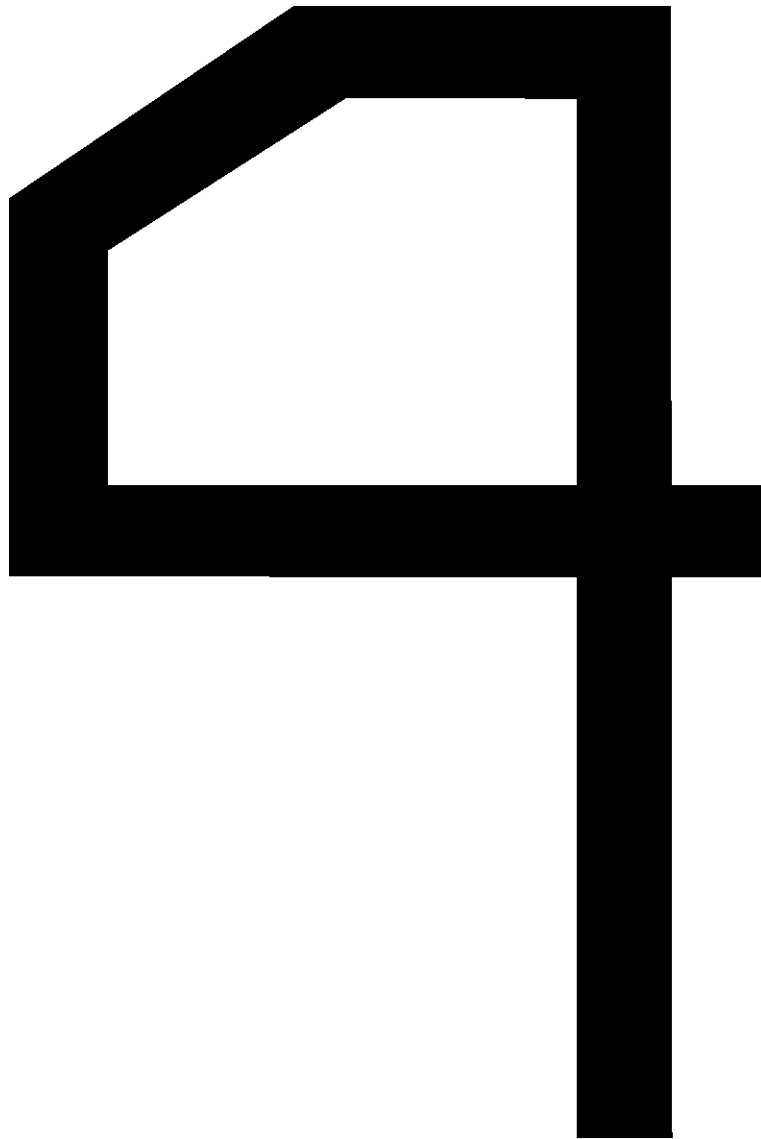
Light – Números

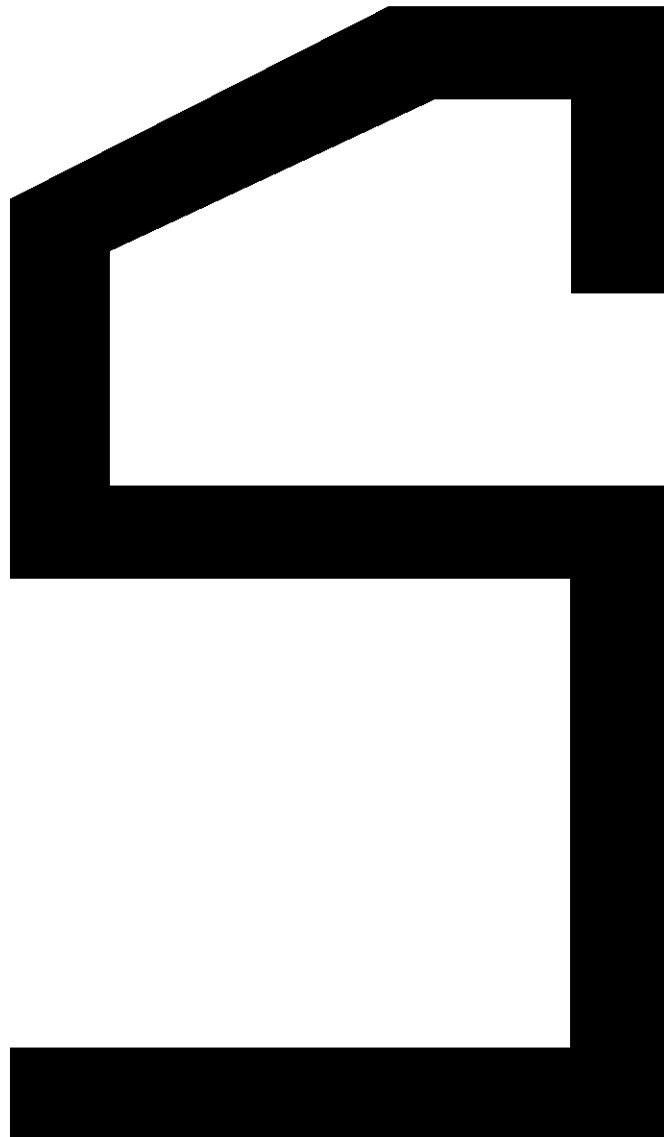


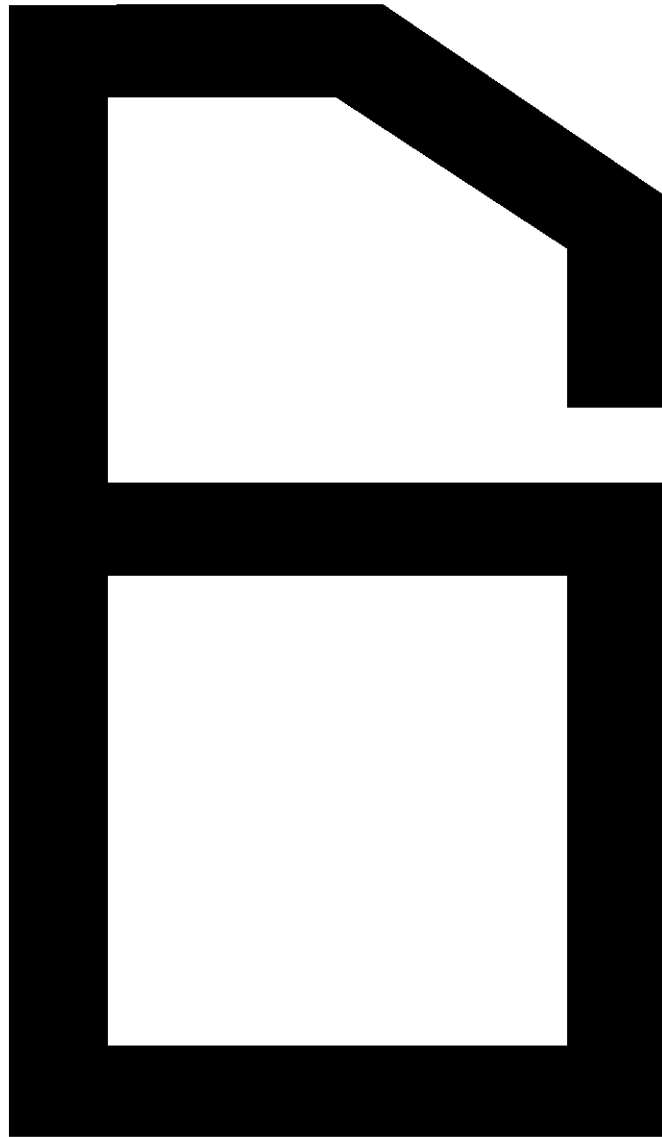


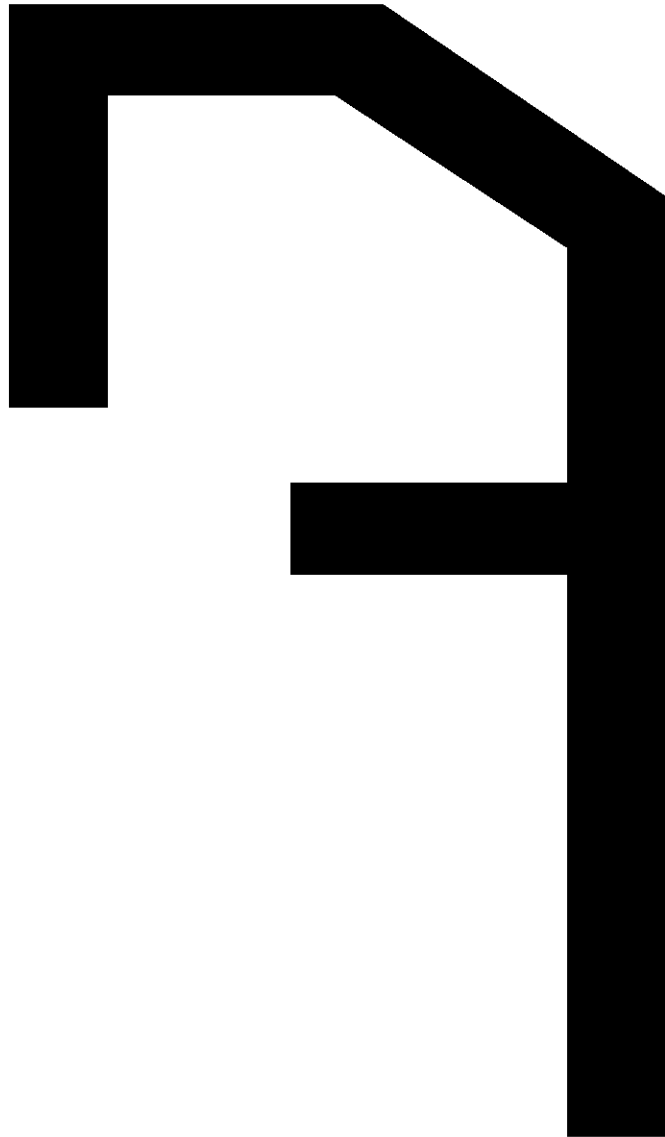


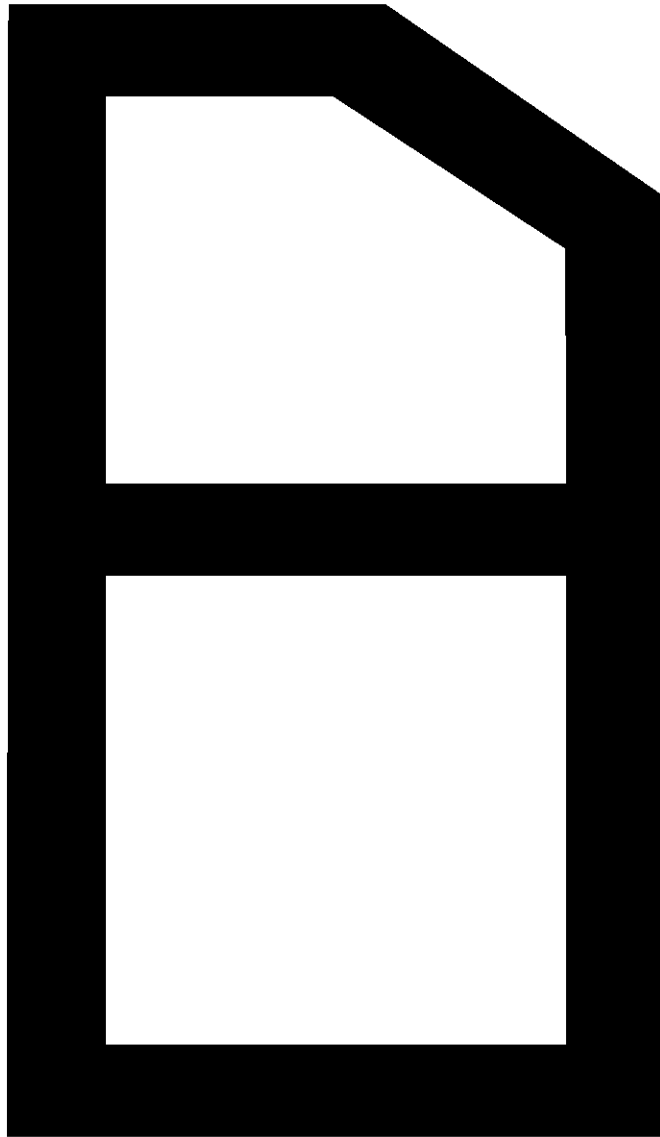


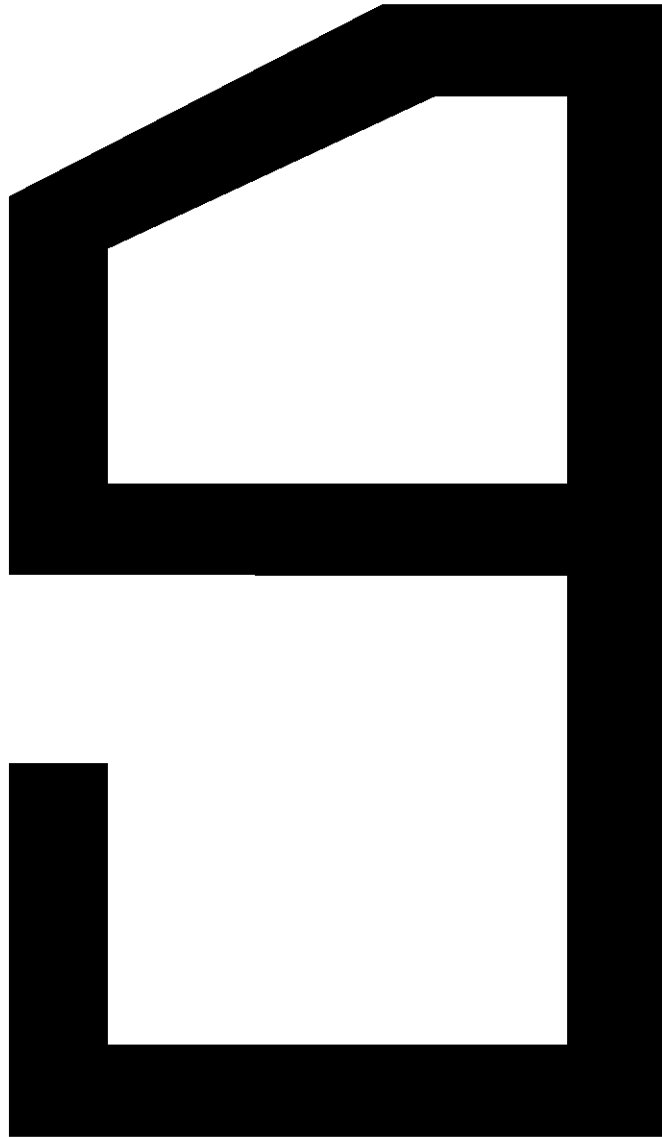








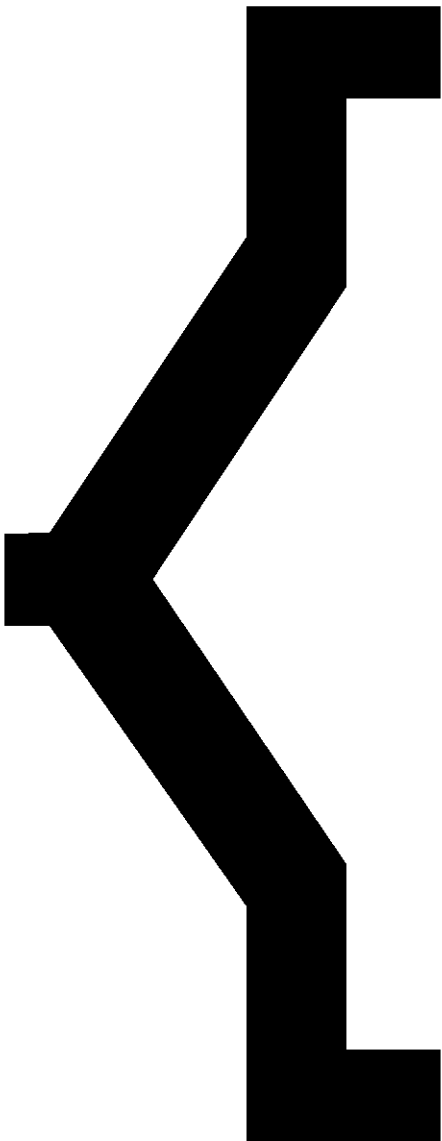


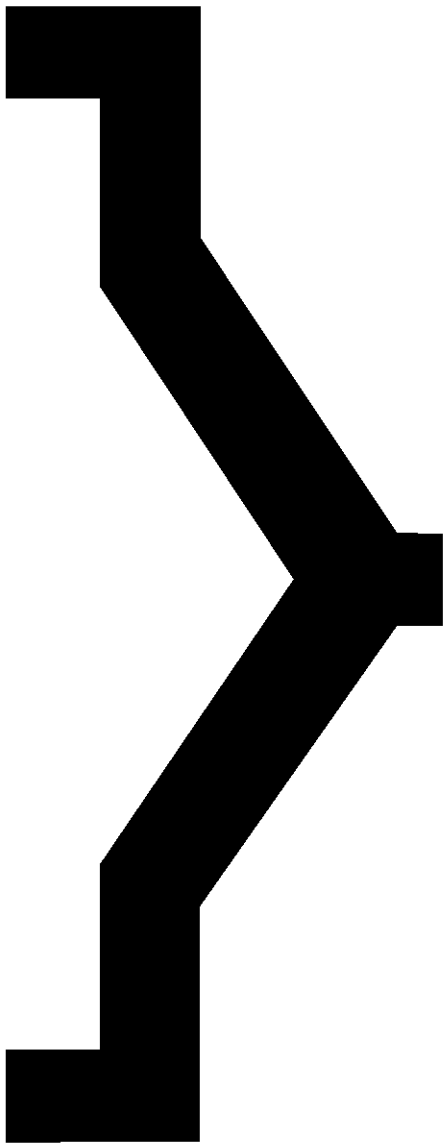


Light – Símbolos



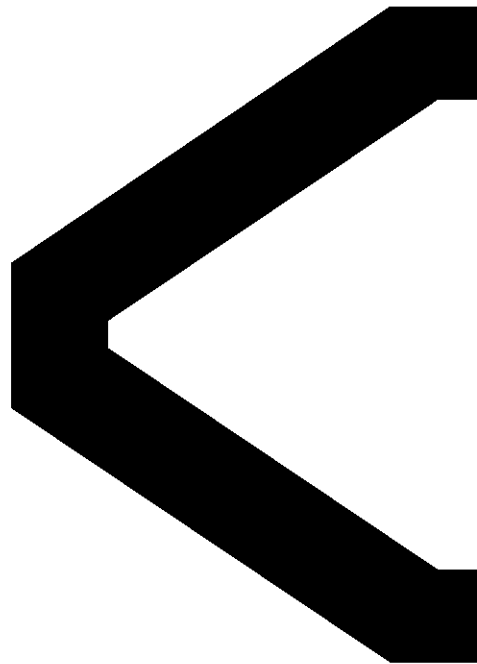


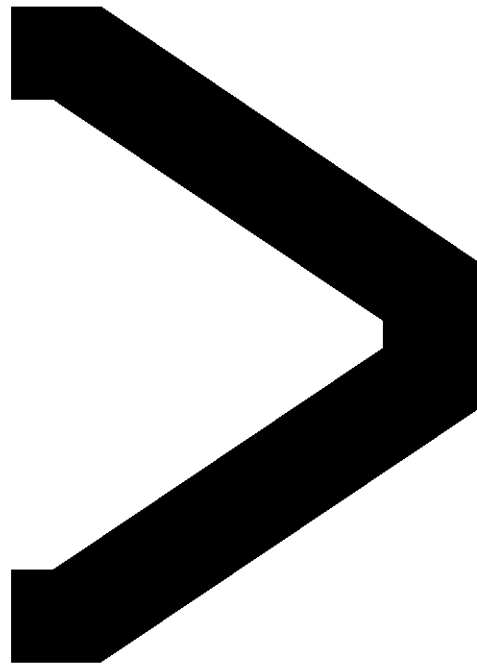


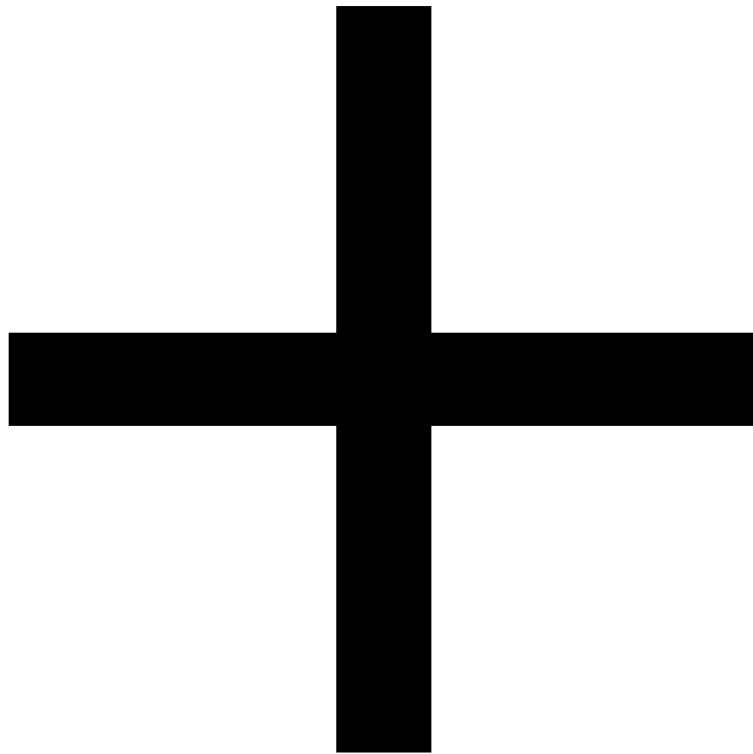




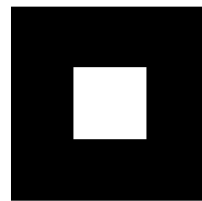
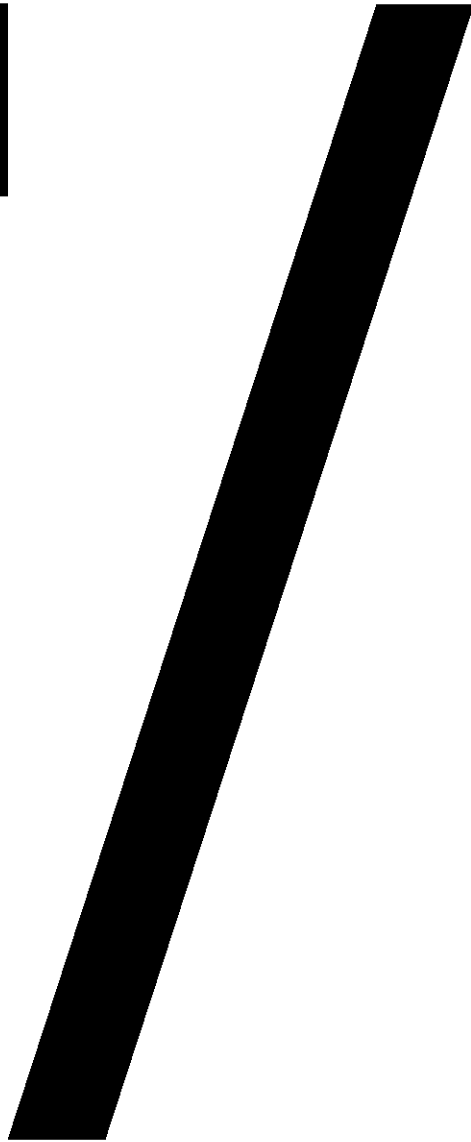
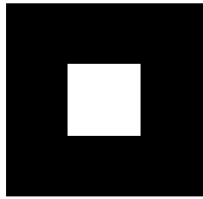


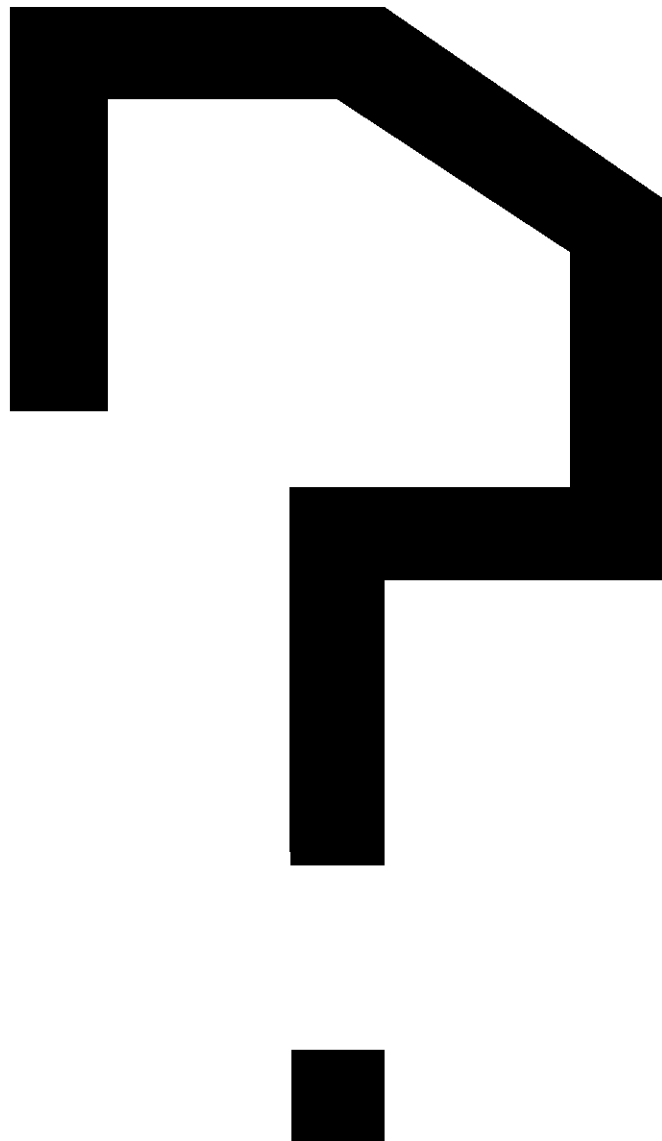






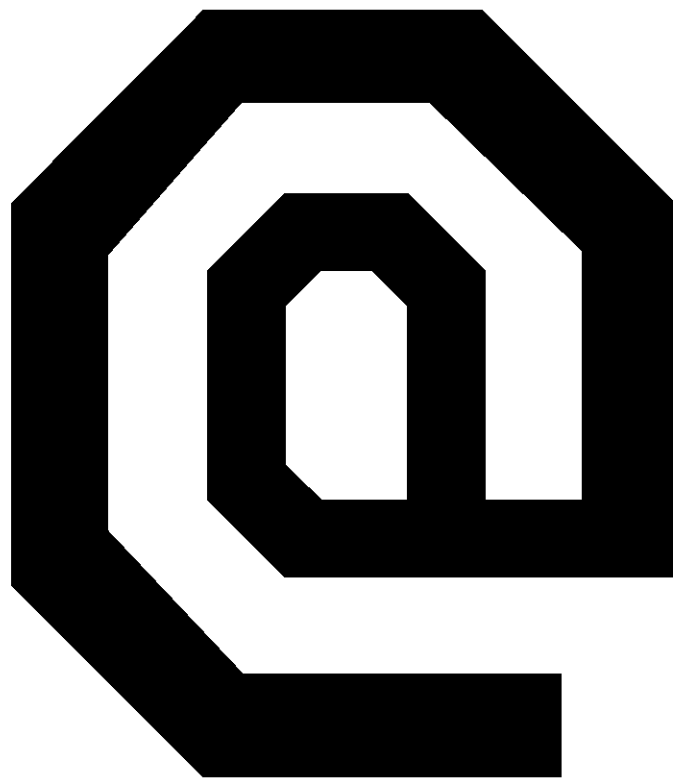


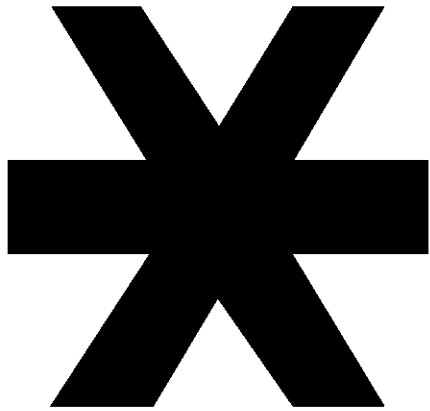




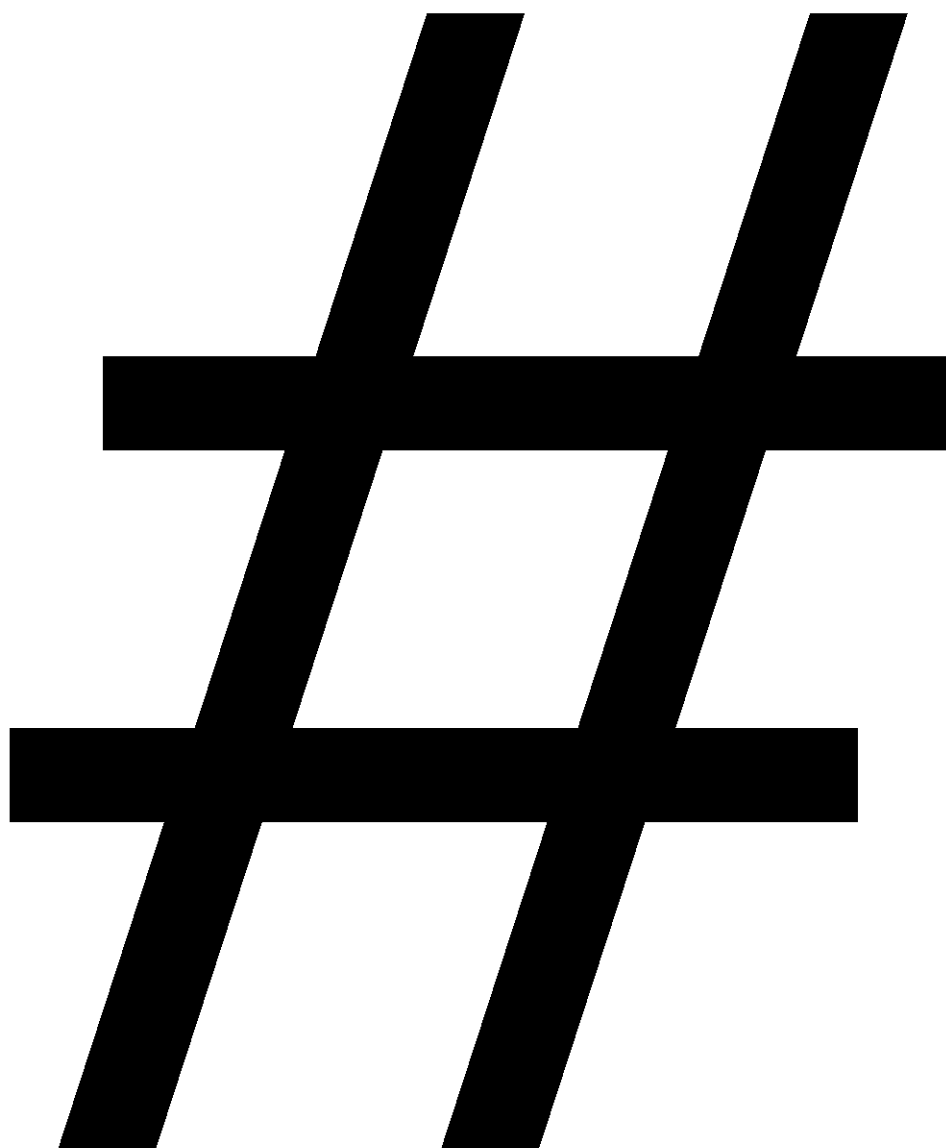


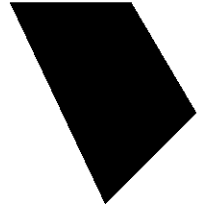
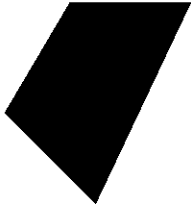












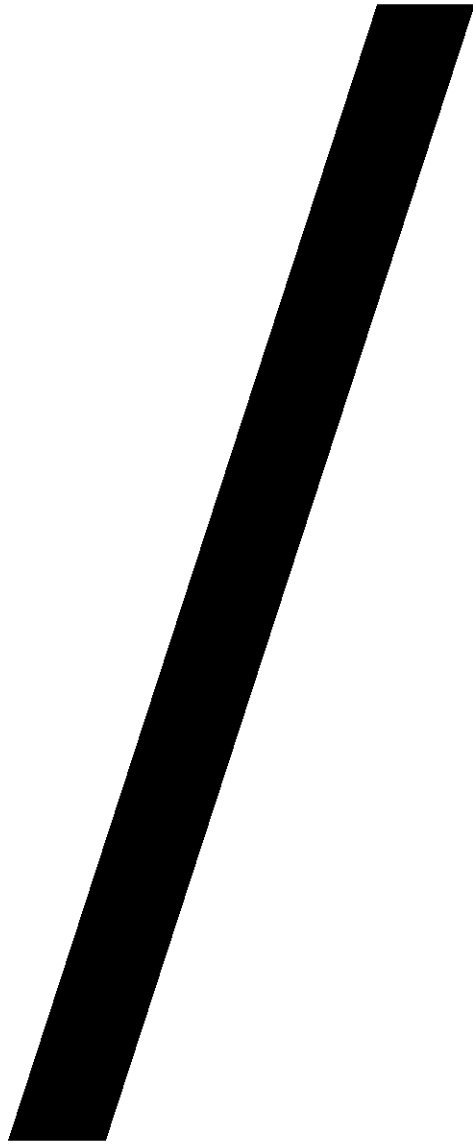


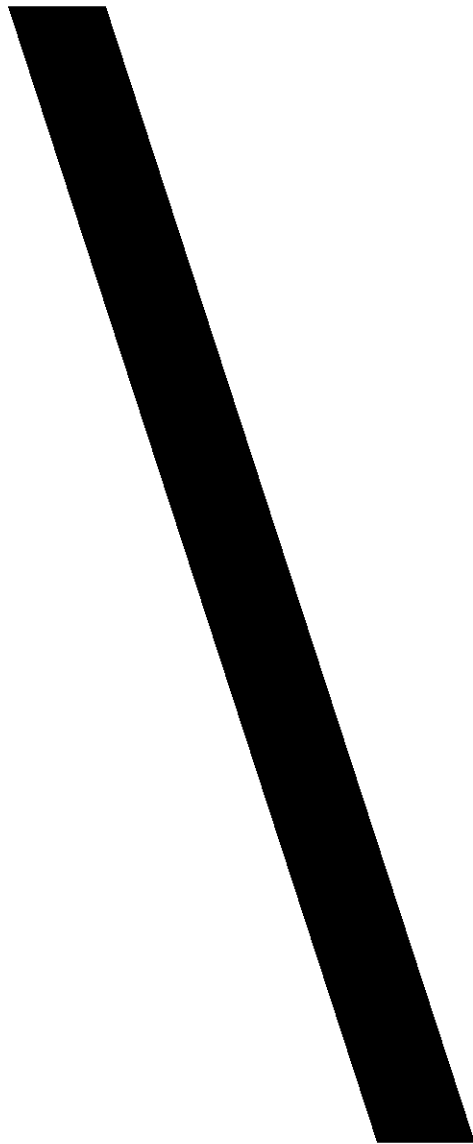


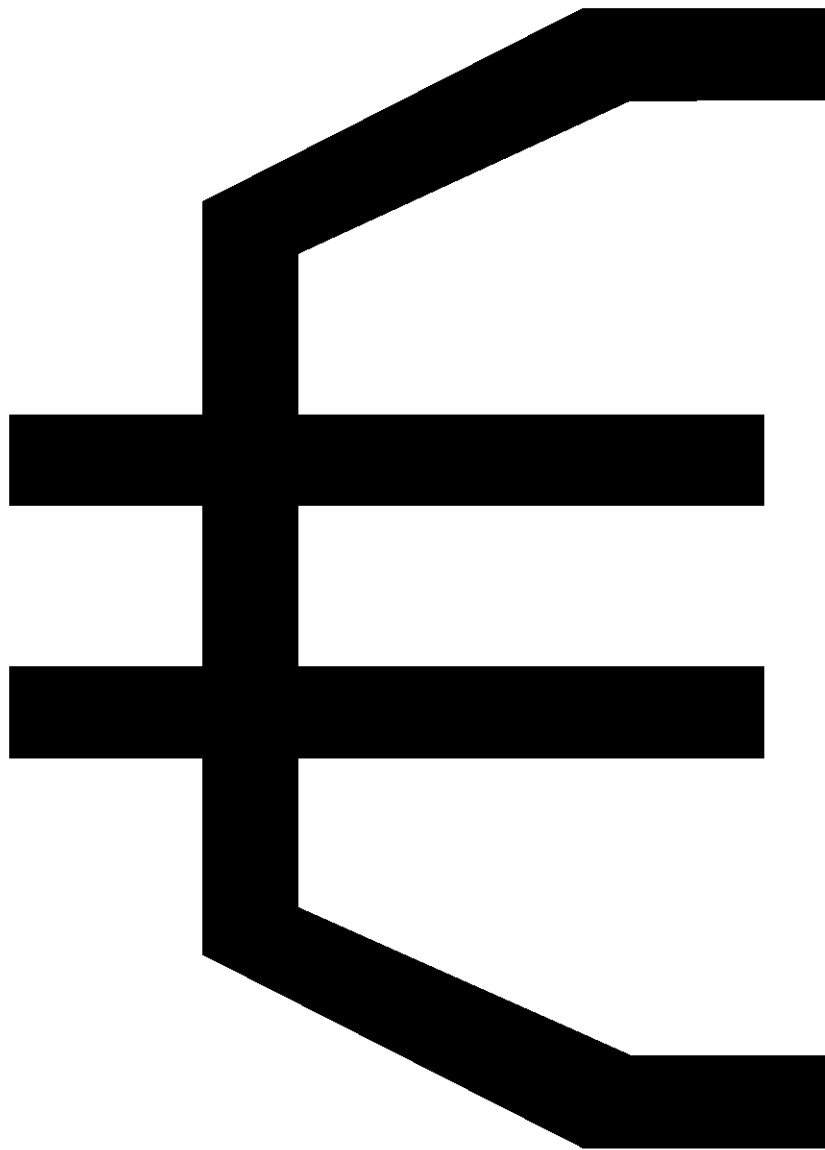


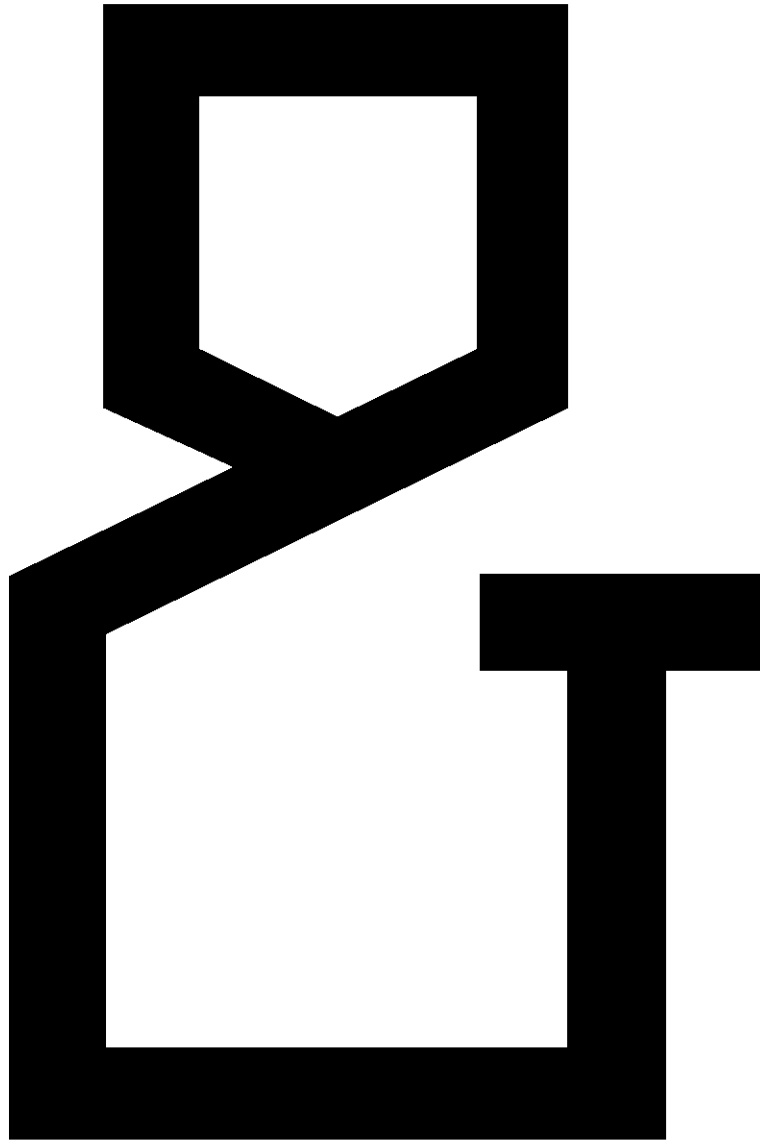
**7 7**



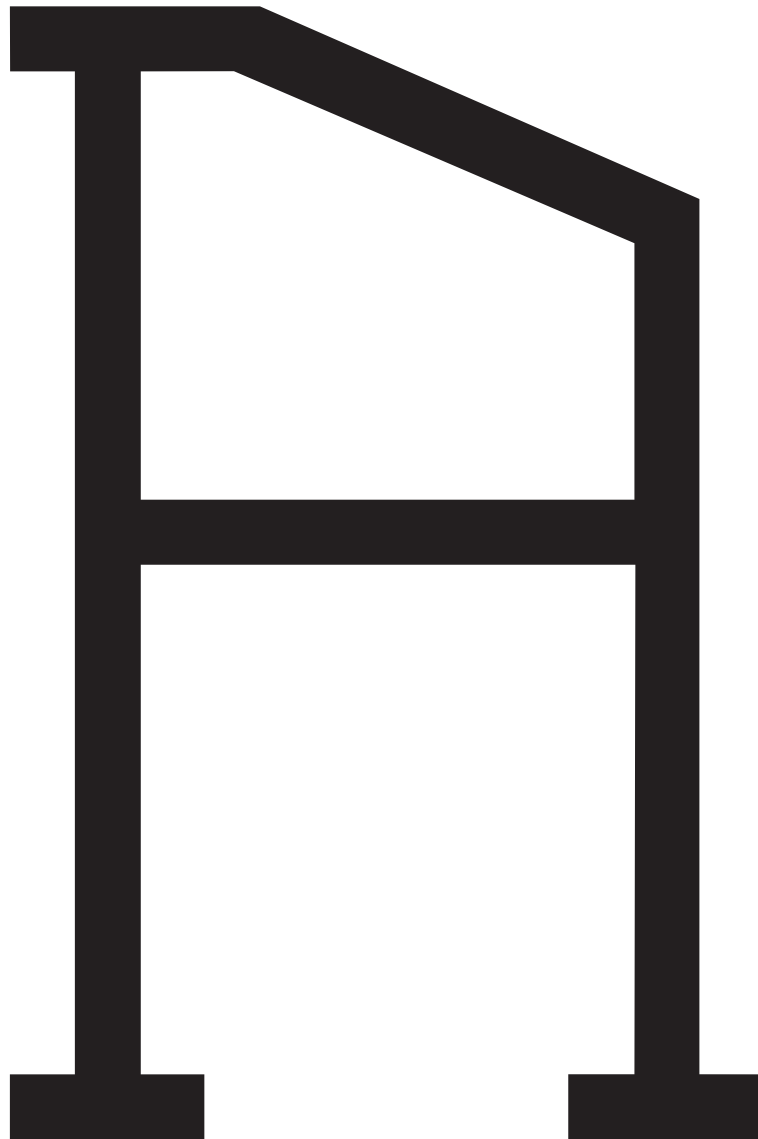






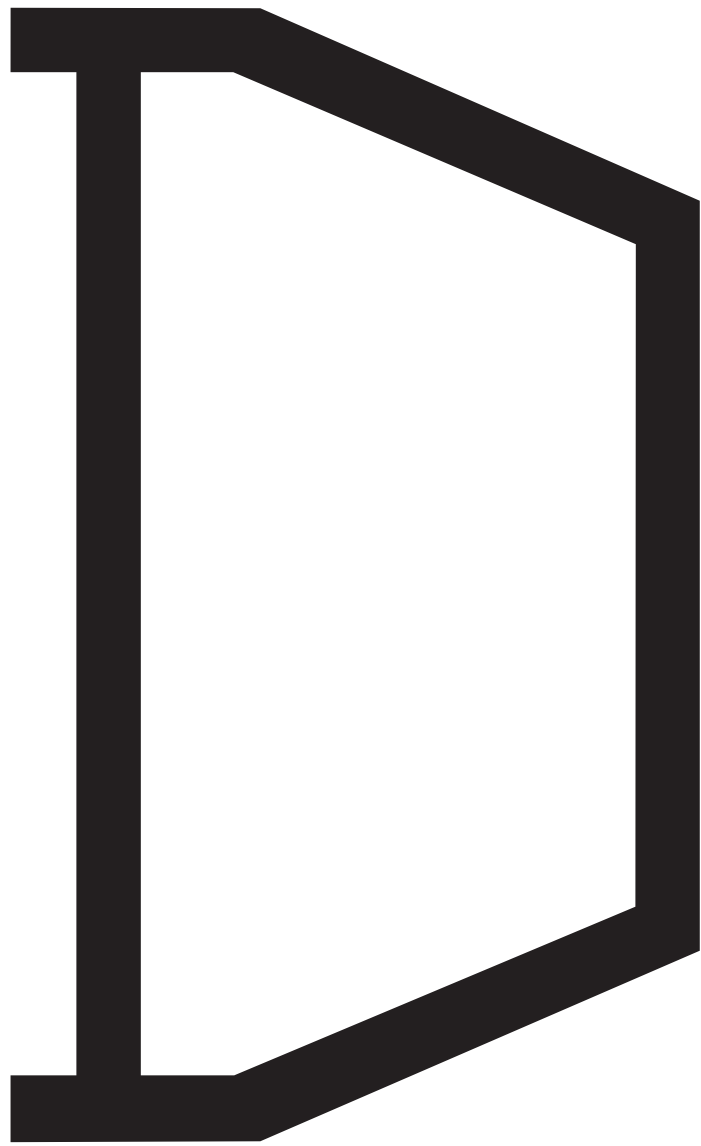


Thin - LETRAS





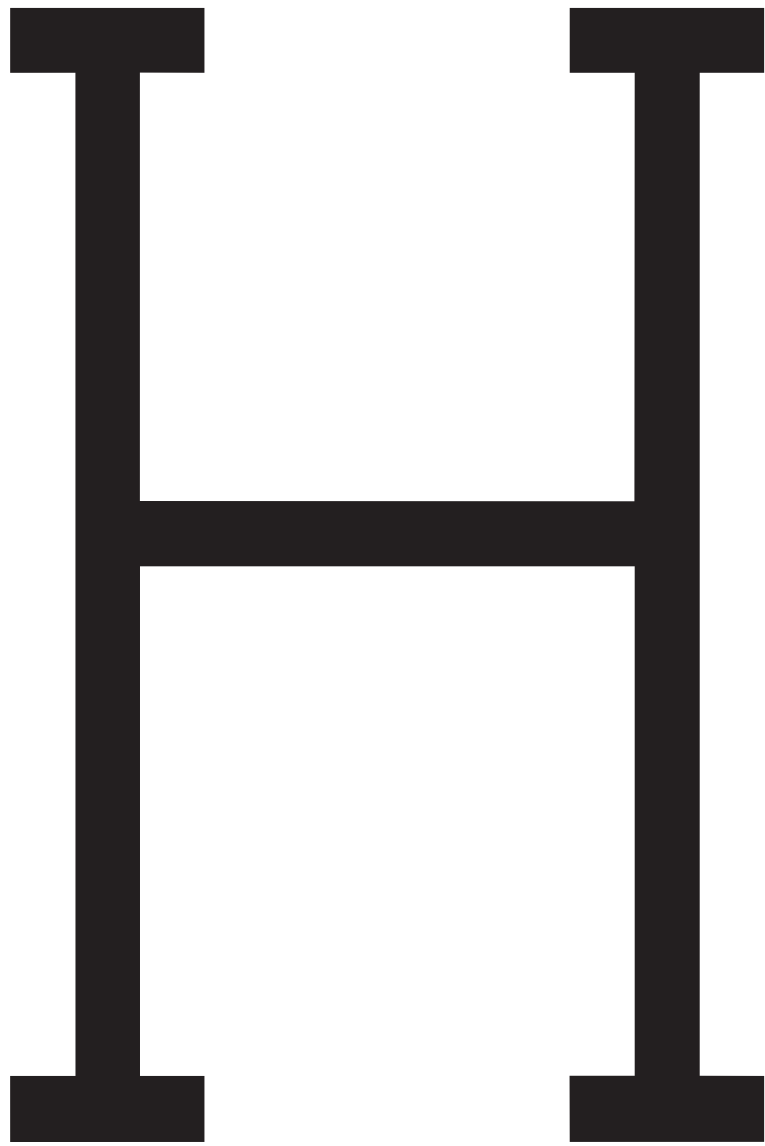






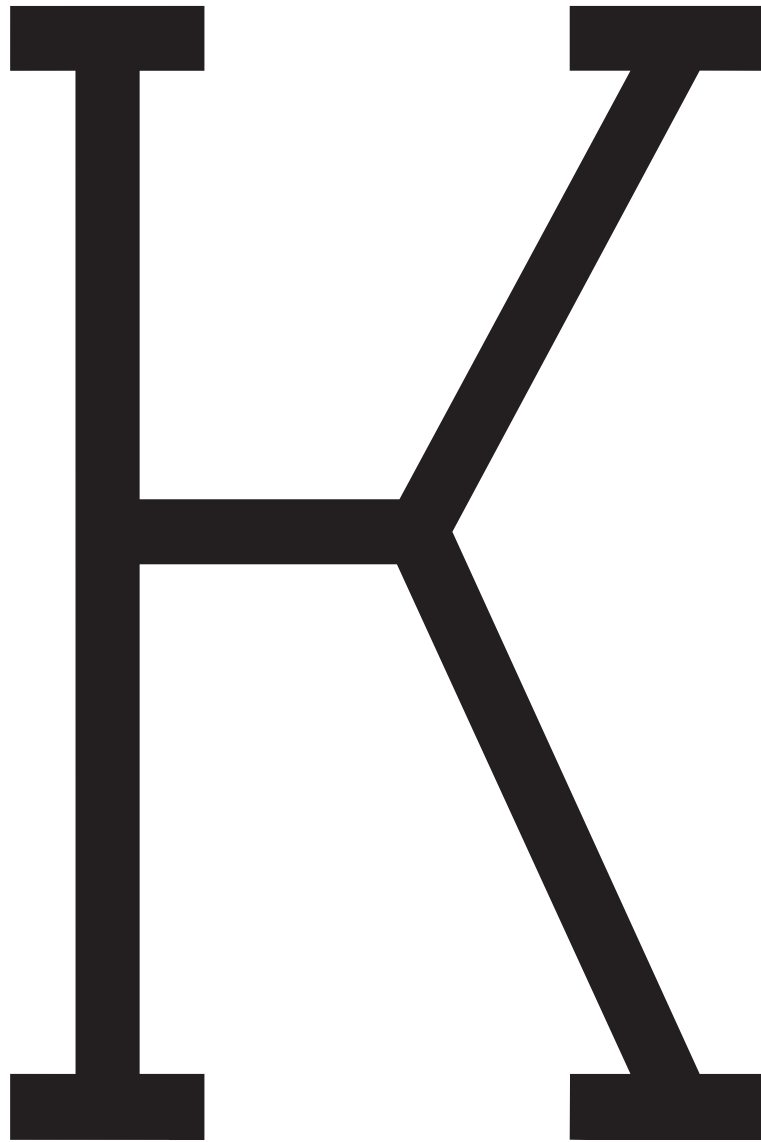




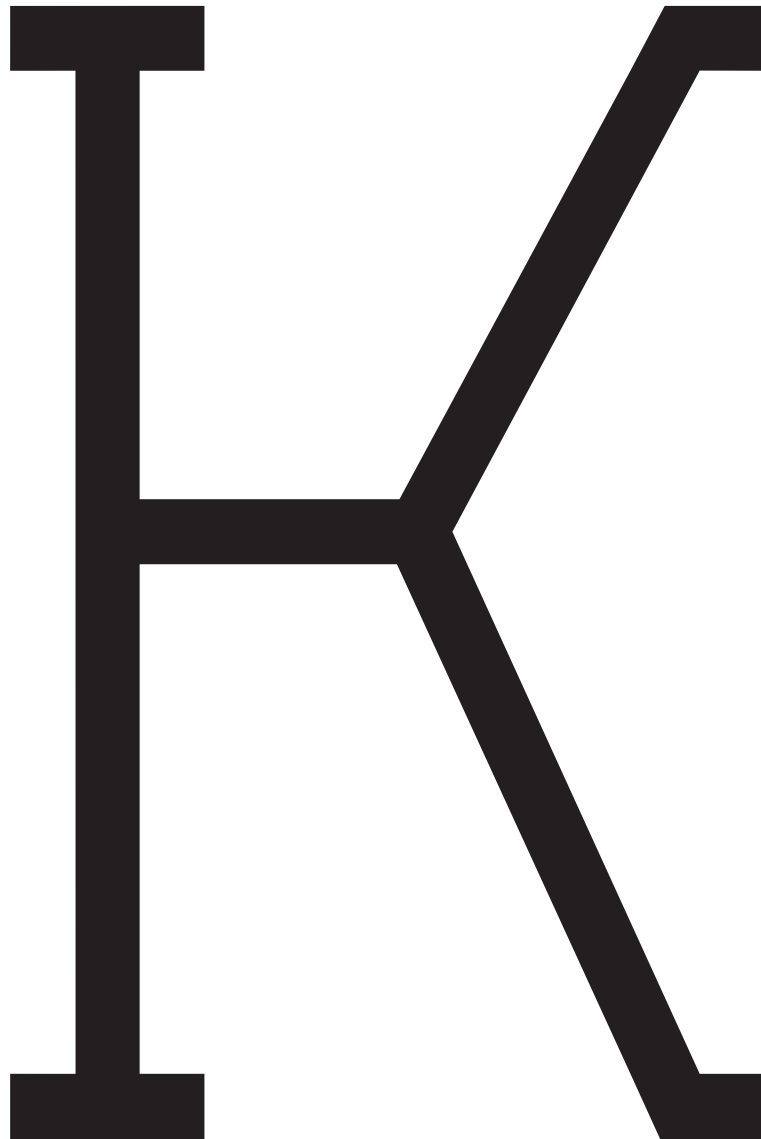








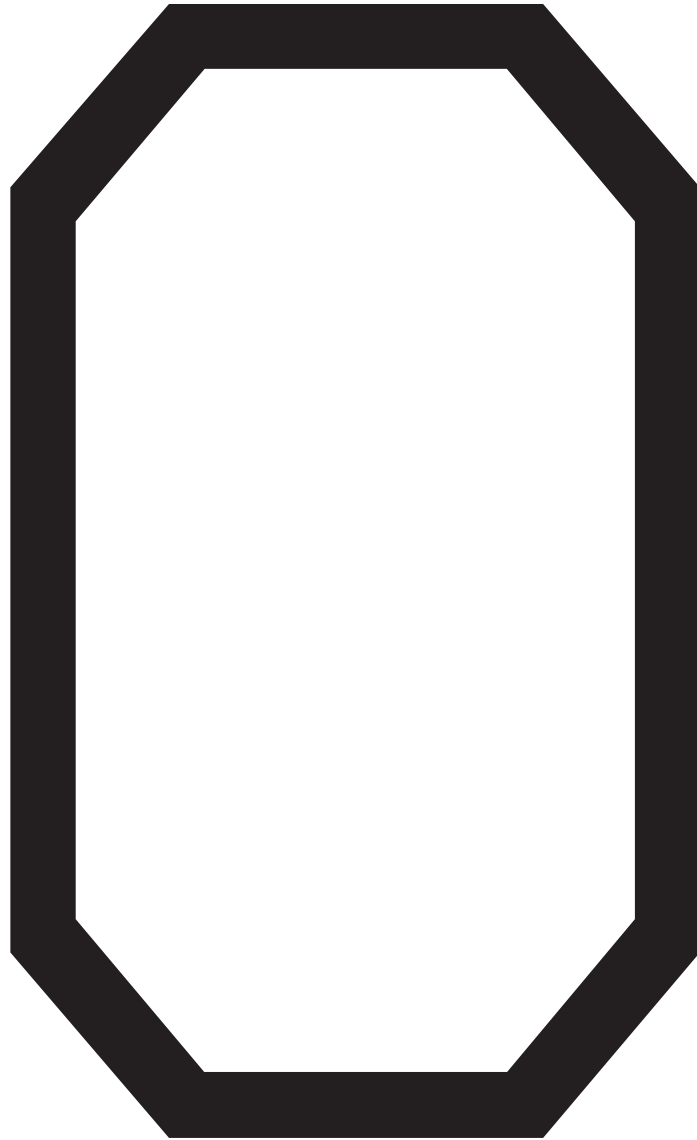
(Alternativo)



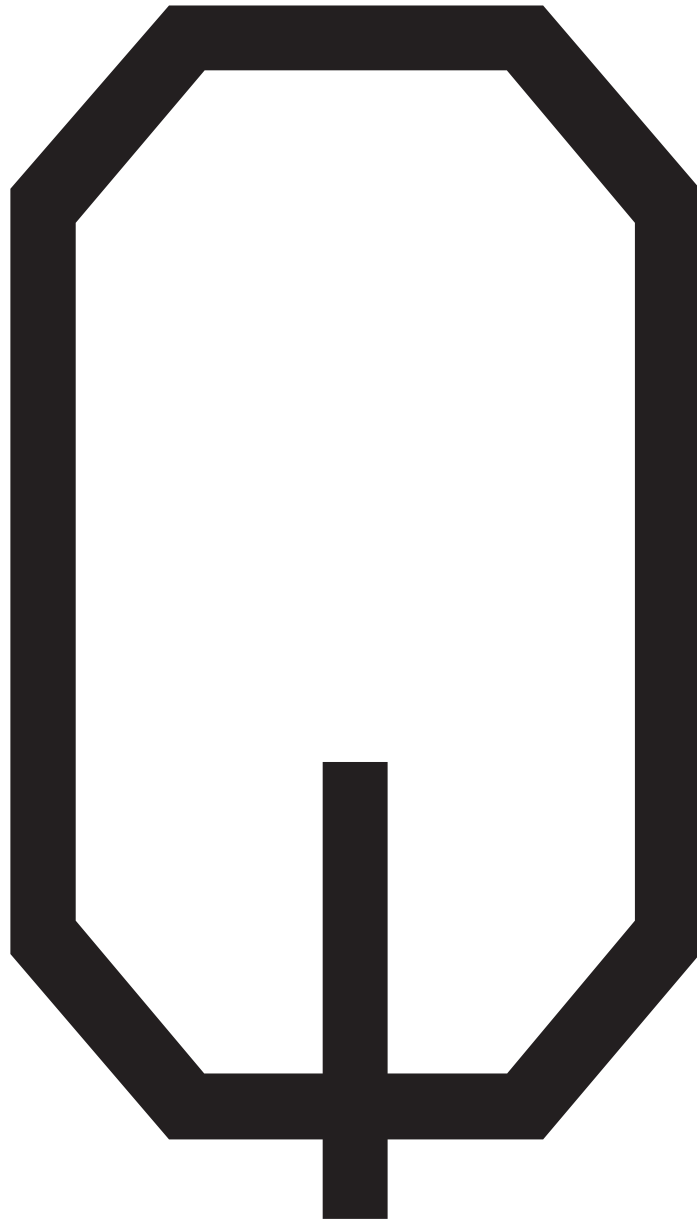


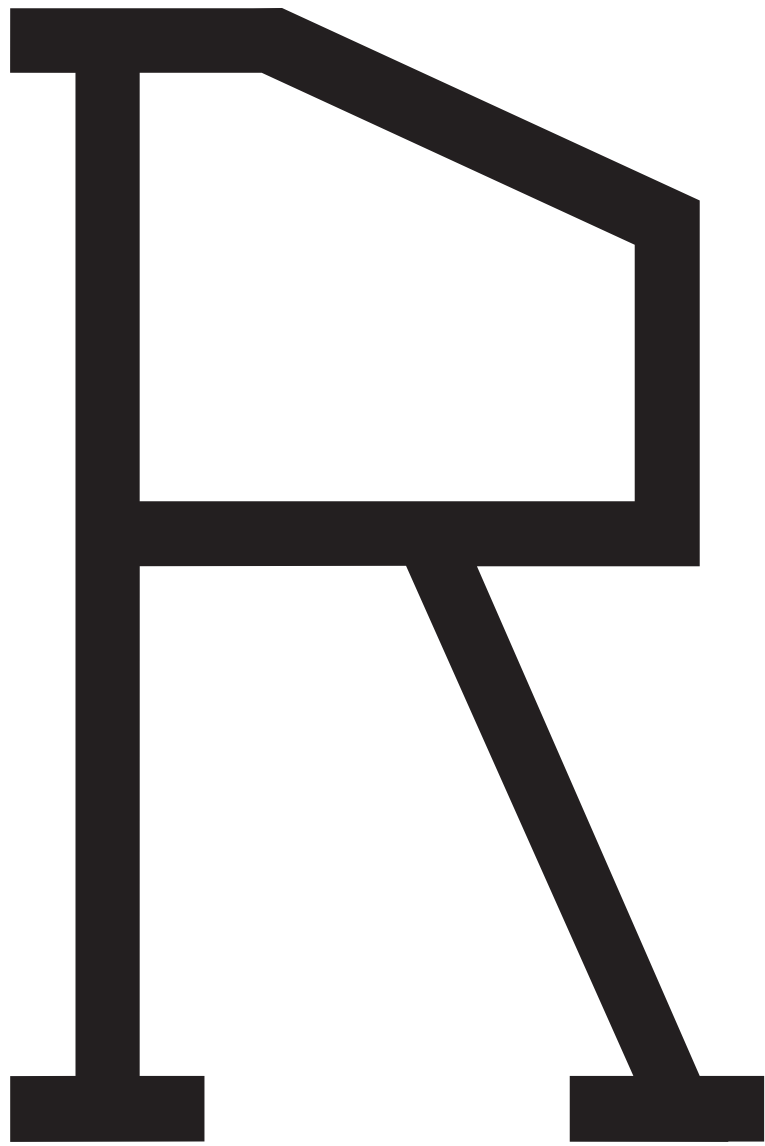
**M**

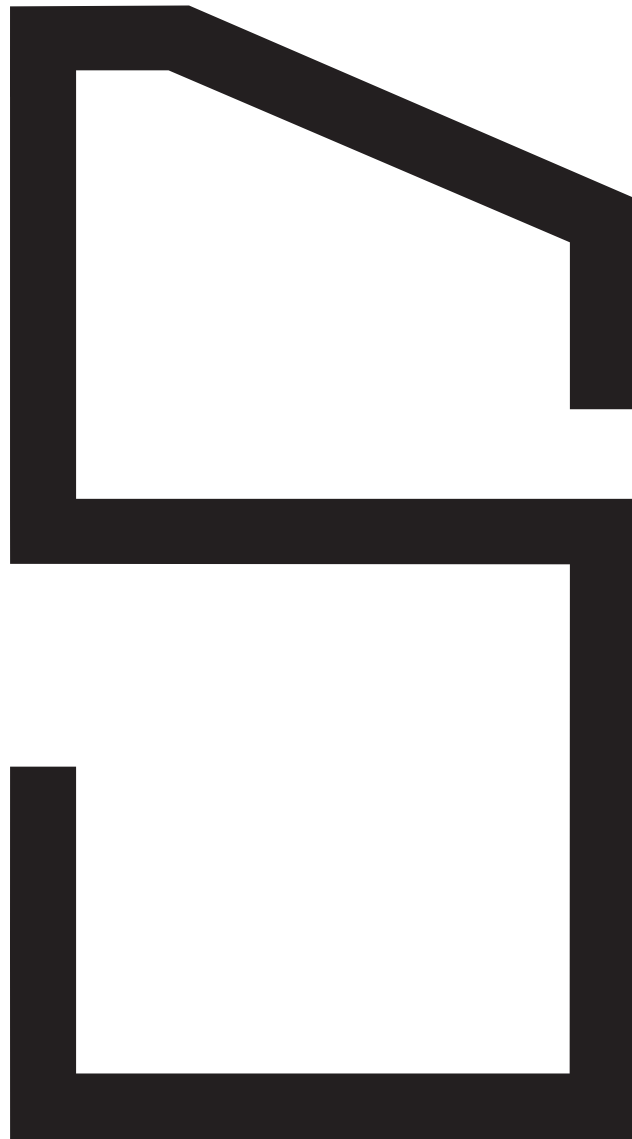
**N**



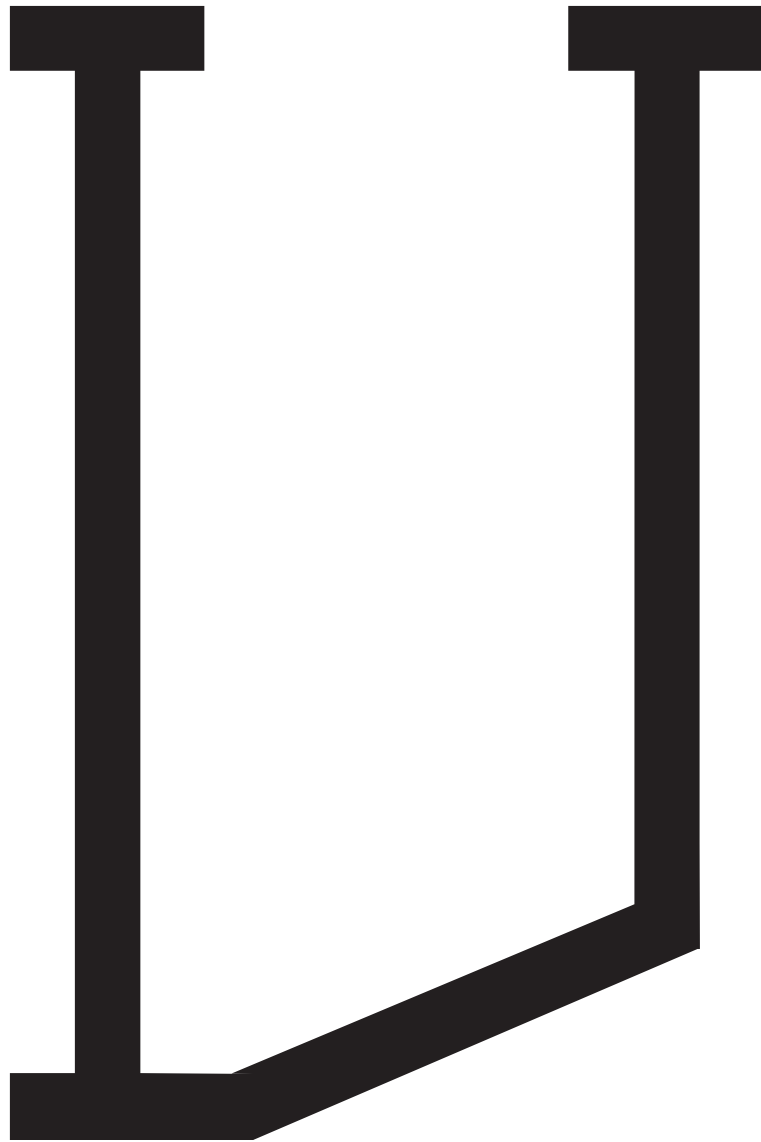


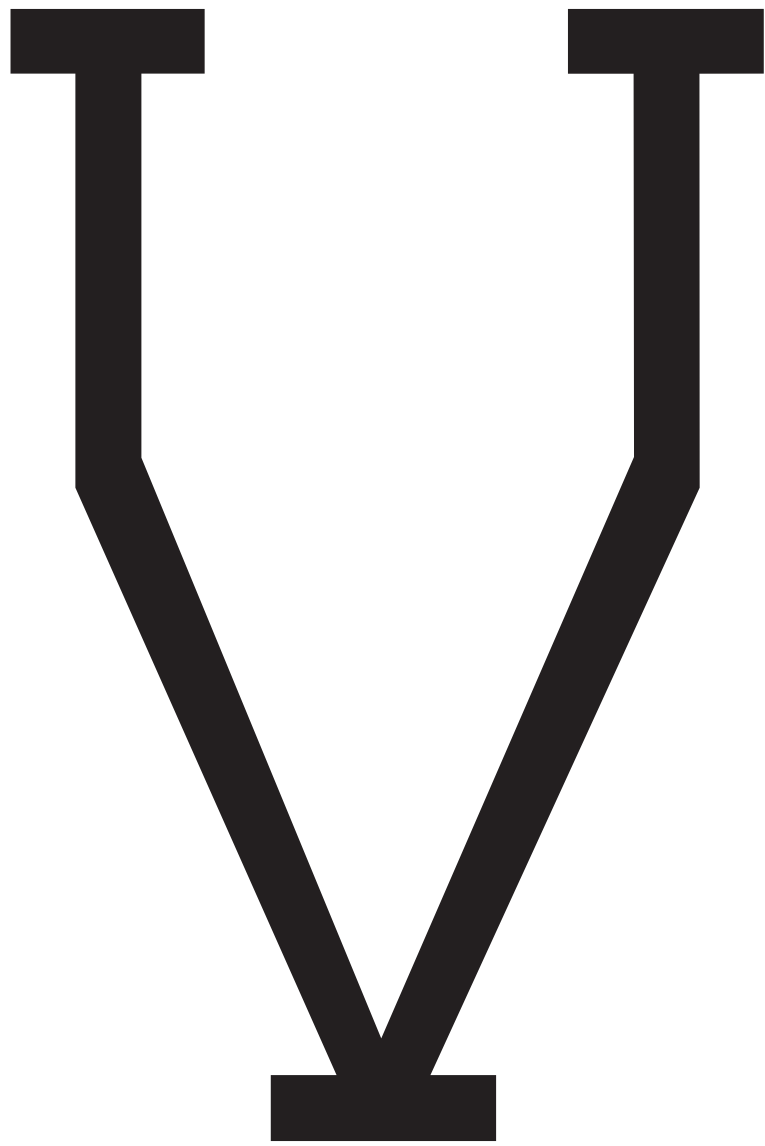


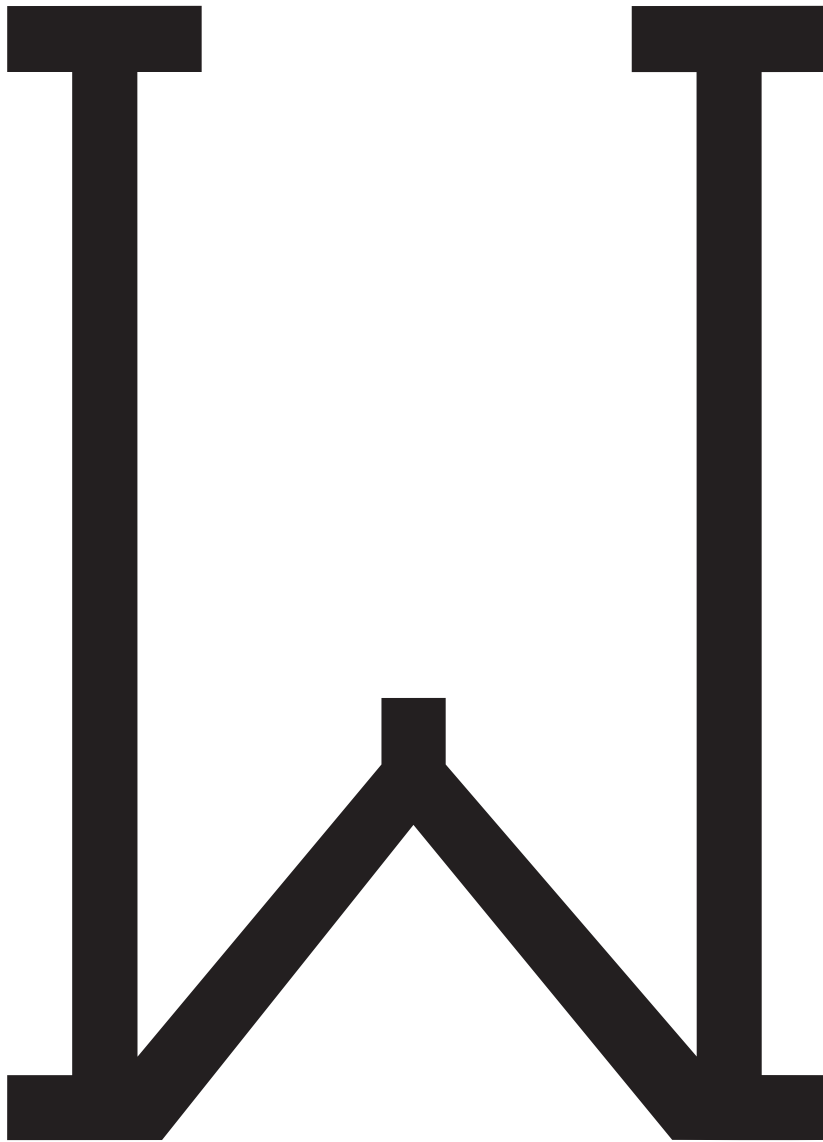




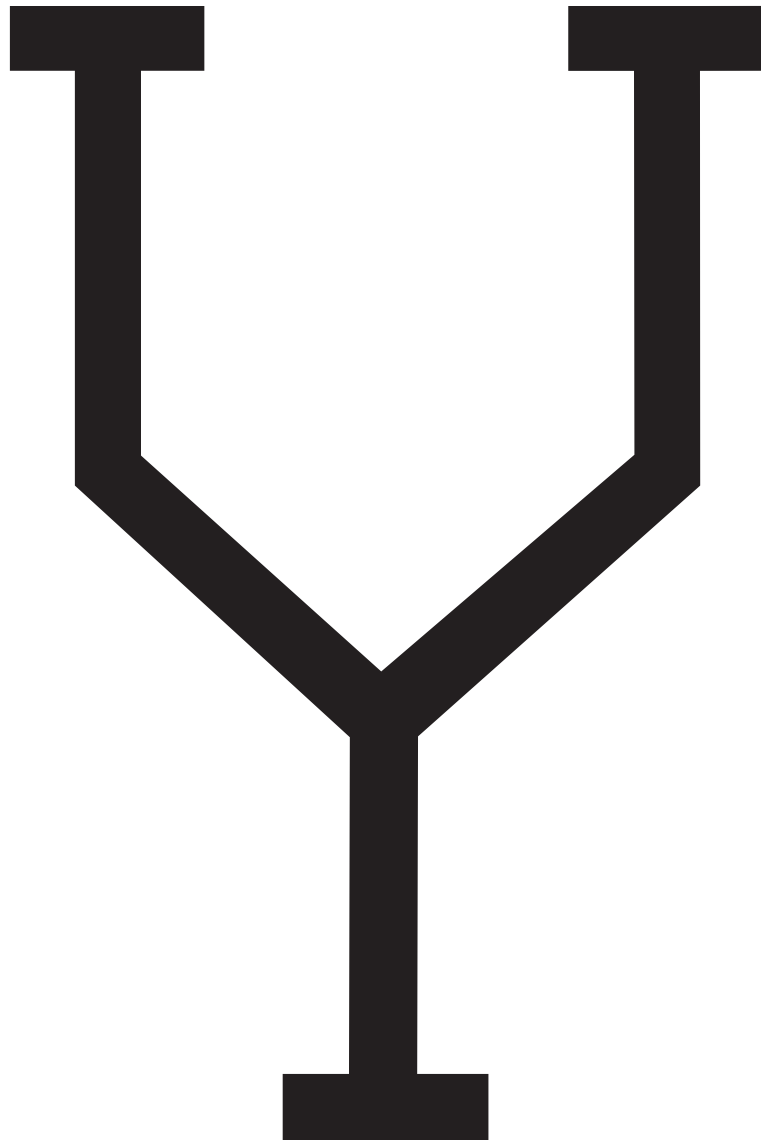






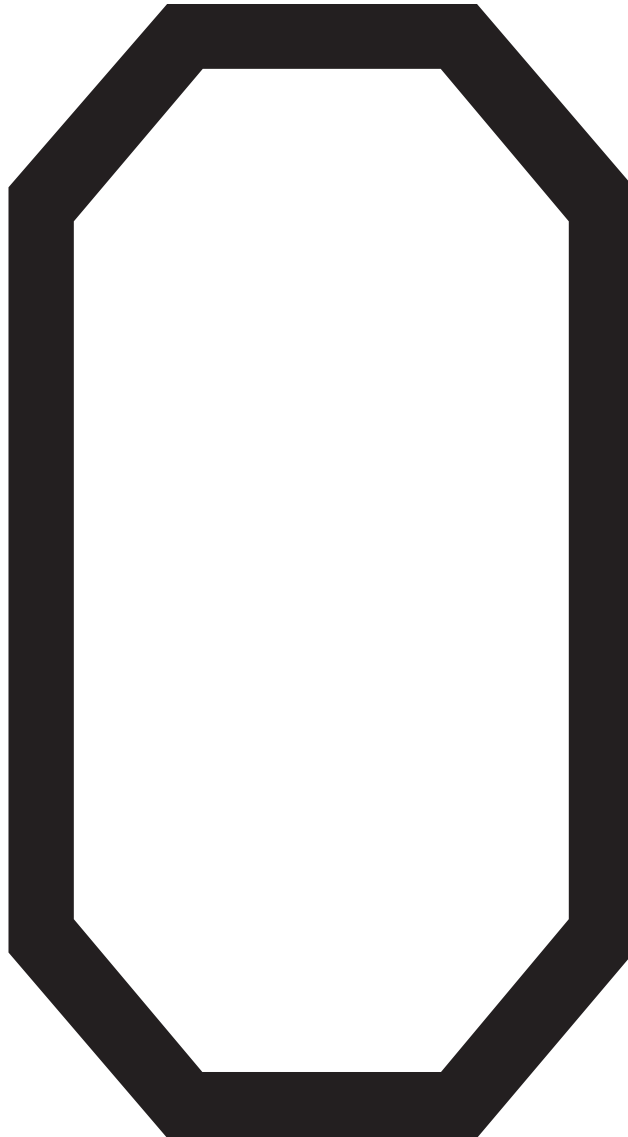








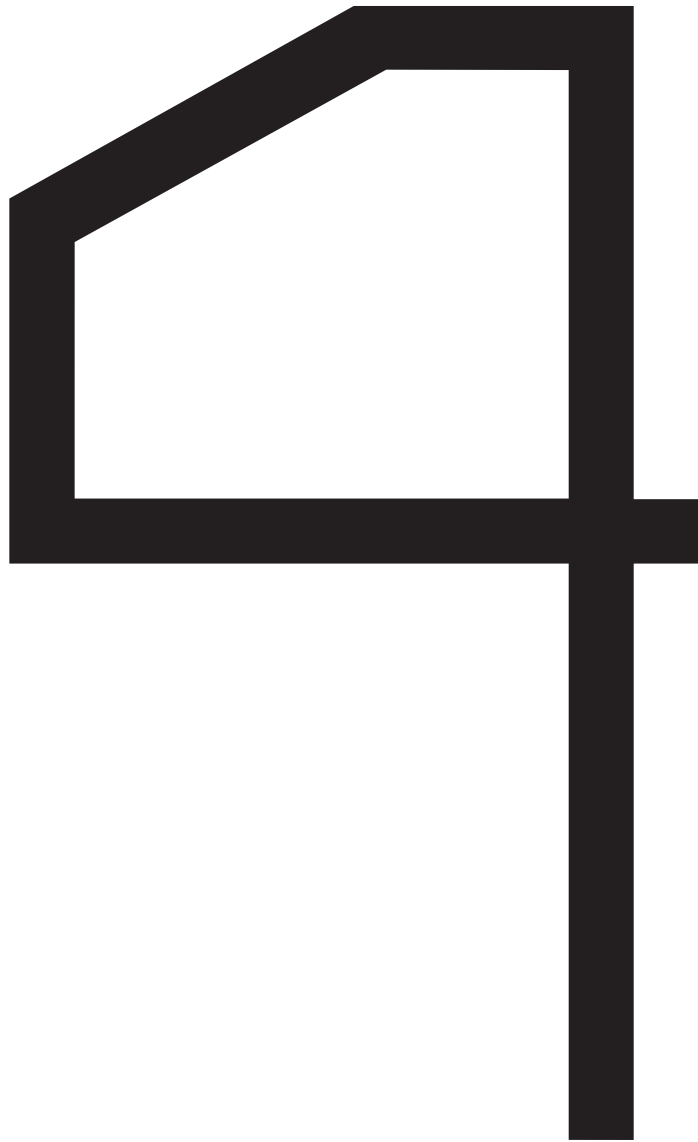
Thin - Números



1



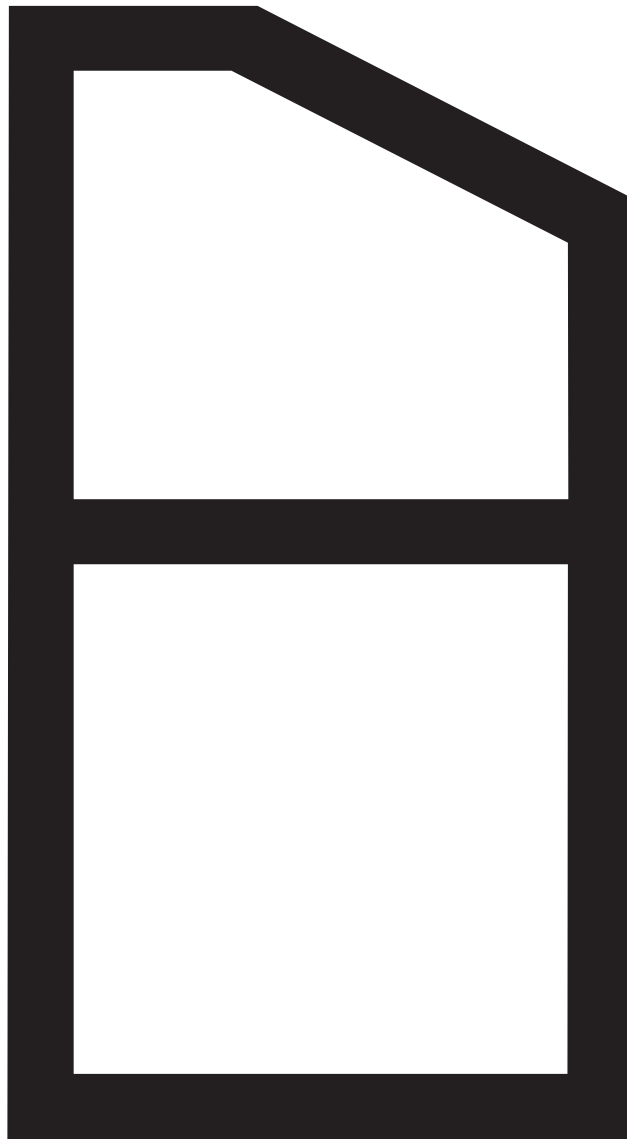


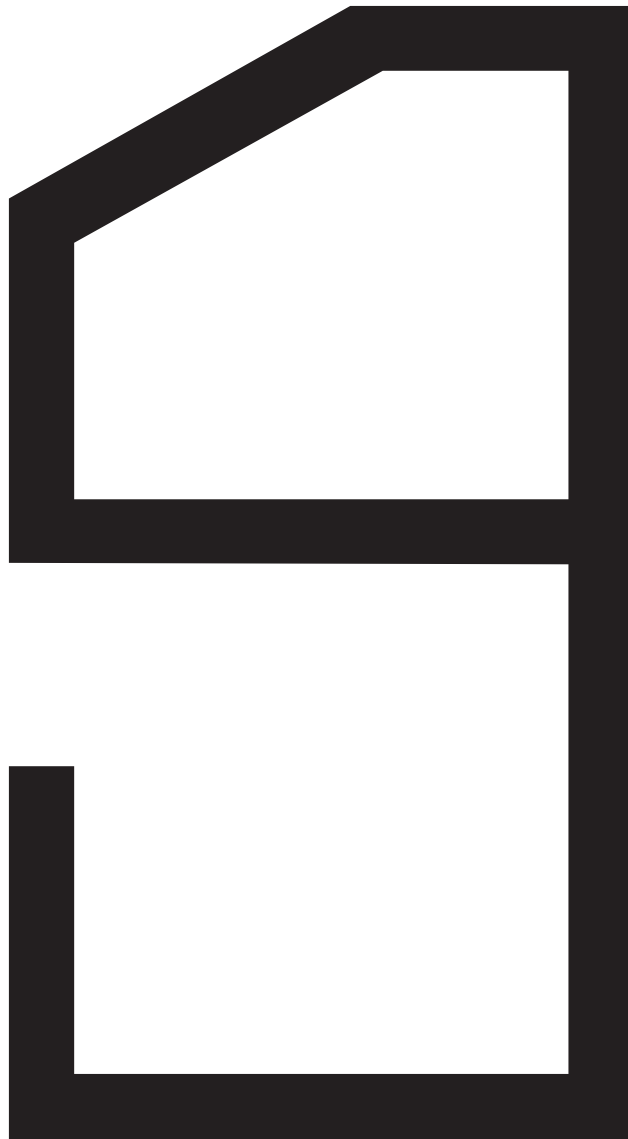








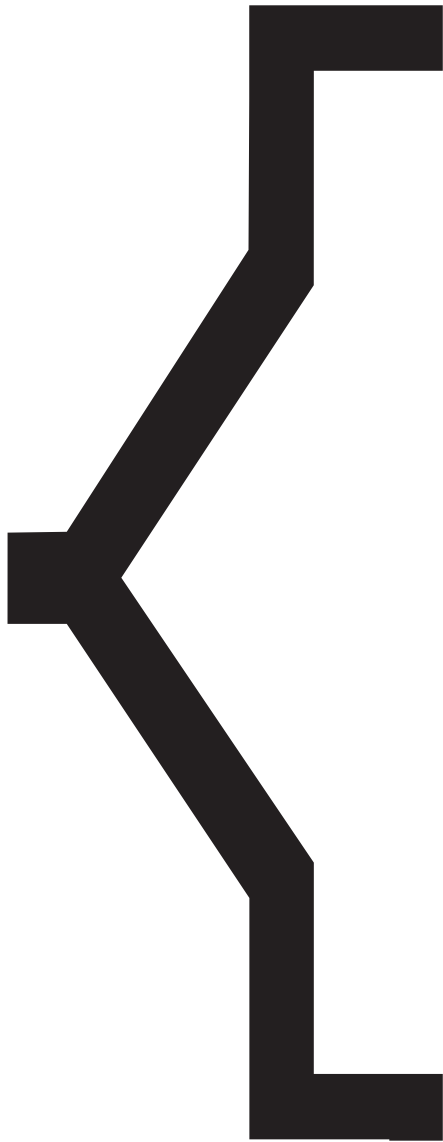




Thin – Símbolos







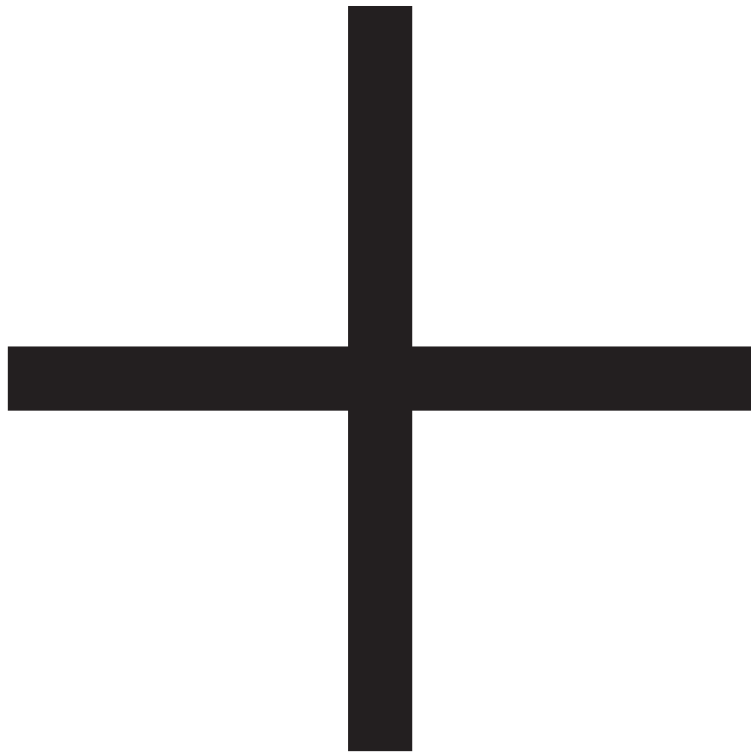




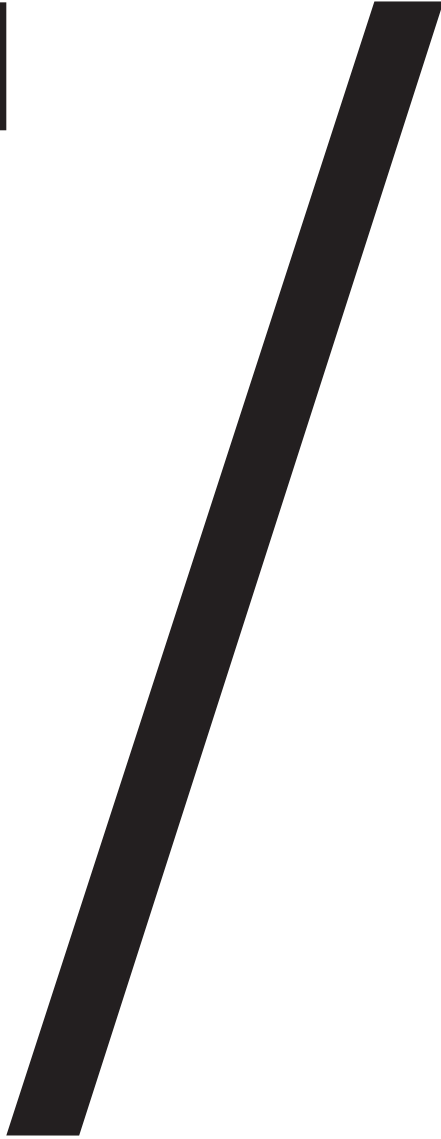














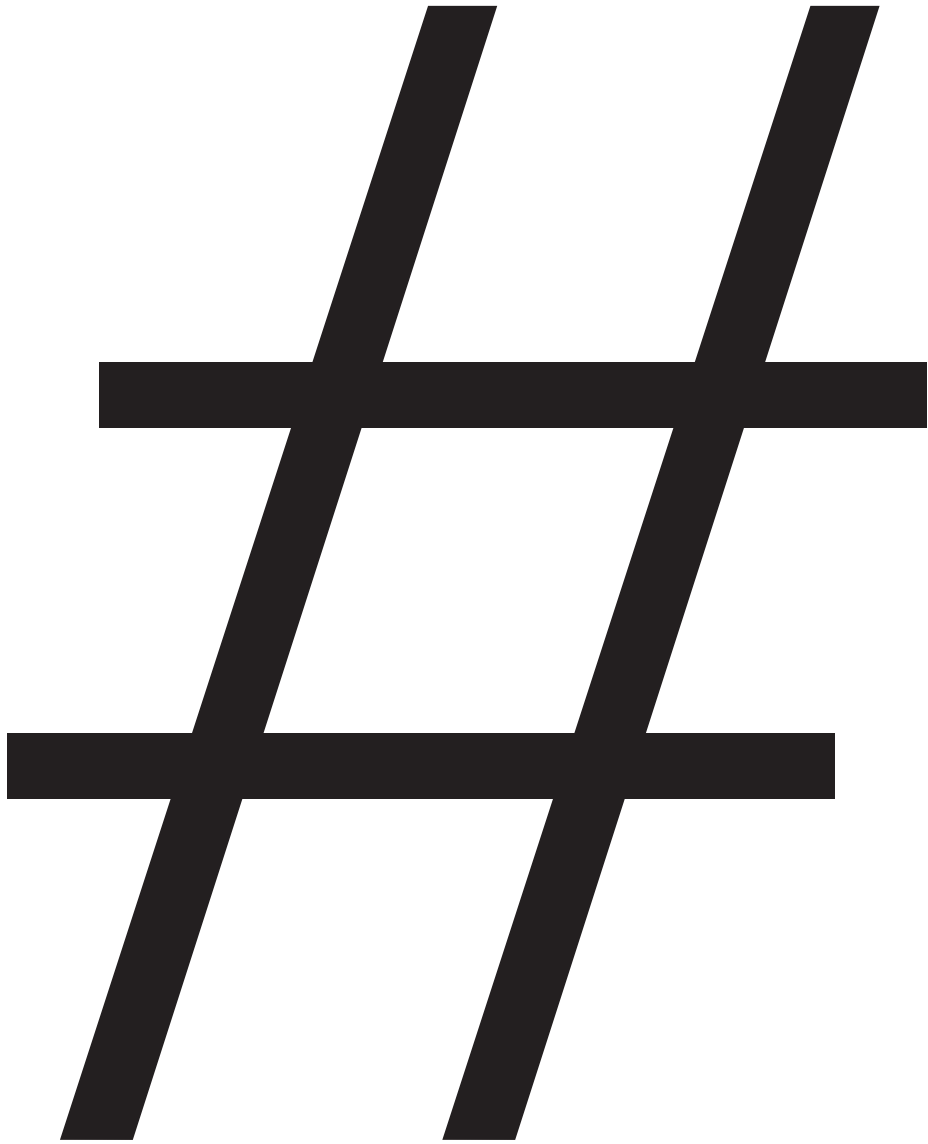




















7 7



