



Instituto Politécnico de Tomar

Escola Superior de Tecnologia de Tomar

Daniela Alexandra Amélio Gonçalves

**O DIABO NOS DETALHES:
Tipografia em Design de Livro**

Projeto

Orientado por:

Dr. Luís Filipe Cunha Moreira
Escola Superior de Tecnologia de Tomar
Instituto Politécnico de Tomar

Projeto apresentado ao Instituto Politécnico
de Tomar para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre
em Design Editorial

Resumo

A tipografia é um campo com uma extensa tradição e para trabalhar com ela há uma série de preceitos a ter. Estes preceitos foram estabelecidos ao longo da sua história, sofrendo várias alterações e adaptações com a mudança de paradigmas culturais, o avanço tecnológico e a experimentação. Infelizmente, o conhecimento sobre tipografia em design de livro encontra-se disperso por vários livros dos quais apenas uma percentagem muito reduzida está disponível em português, dificultando ainda mais o acesso de qualquer estudante à informação de que necessita. Para além disso, na maioria dos livros sobre tipografia há a tendência por parte do escritor em inserir a sua opinião pessoal e disfarçá-la de regra, confundido ainda mais qualquer leitor.

Este projeto teve como fim a criação de uma obra em português sobre tipografia aplicada a Design de Livro. Para tal, foram selecionadas e analisadas diversas obras dedicadas a estes temas, escritas por autores de estatuto reconhecido. A informação foi reinterpretada, organizada e condensada no livro *O diabo nos detalhes*.

PALAVRAS-CHAVE:

design de livro, tipografia, paginação, regras, tradição.

Abstract

Typography is a field with an extensive tradition and to work with it there is a defined approach. This approach was established throughout history, susceptible to changes and adaptations in tone with the shift in cultural paradigms, technological advancements and experimentation. Regrettably, the knowledge on typography applied to book design is dispersed throughout several books, of which only a very small percentage are available in Portuguese, making it even harder for any student to access the information which he seeks. Furthermore, in most typography related books, there is a tendency on behalf the writer to insert his/her personal opinion and disguise it as a rule, making it even more confusing for any reader.

This project aimed at the creation of a book on typography applied to book design written in portuguese. For that effect, several books dedicated to those subjects, written by authors of recognized status, were selected and analysed. From then on, the information was reinterpreted, organized and condensed in the book *O diabo nos detalhes*.

KEYWORDS:

book design, typography, paging, rules, tradition.

Índice

Índice de tabelas	XIII
Advertência prévia	XV
Introdução	17
Apresentação do projeto	19
A. PRIMEIRO CAPÍTULO	21
Tipografia em Design de Livro	
Contextualização do objeto de estudo	
A.01 Preâmbulo	23
A.02 Análise Literária	
A.02.01 <i>Type and Typography</i> - Phil Baines e Andrew Haslam	24
A.02.02 <i>Elementos do Estilo Tipográfico</i> - Robert Bringhurst	28
A.02.03 <i>Book Design</i> - Andrew Haslam	35
A.02.04 <i>On Book Design</i> - Richard Hendel	40
A.02.05 <i>Designing Books: Practice and Theory</i> - Jost Hochuli e Robin Kinross	44
A.02.06 <i>Twenty-two tips on Typography: (that some designers will never reveal)</i> - Enric Jardí	46
A.02.07 <i>About Face: Reviving the Rules of Typography</i> - David Jury	50
B. SEGUNDO CAPÍTULO	57
O diabo nos detalhes	
Justificação, objetivos e processo	
B.01 Escrita	58
B.01.01 Pesquisa	58
B.01.02 Informação e estruturação	59
B.02 Escolhas editoriais	62
B.02.01 Formato e grelha	62
B.02.02 Tipografia	64
B.02.03 Ilustração	71
B.02.04 Cor	72
B.02.05 Capa	73
C. TERCEIRO CAPÍTULO	75
Materiais e orçamentação	
C.01 Materiais	76
C.02 Tiragem	78
C.03 Custo de licença das fontes	79
C.04 Direitos de imagem	80
C.05 Custo total estimado	81
Conclusão	82
Referências bibliográficas	85
Anexos	87
Anexos - secção 01: Processo de Design do Projeto	88
Anexos - secção 02: Livro <i>O diabo nos detalhes</i>	106

Índice de tabelas

Tabela 01	Custos de produção.	86
Tabela 02	Custo de uma tiragem de 1000 exemplares.	89

Advertência prévia

A conselho do meu orientador, apresenta-se a seguinte advertência para esclarecer alguns aspetos irregulares sobre o presente trabalho.

O meu projeto consistiu em escrever um livro na íntegra. O presente livro, *O diabo nos detalhes*, é resultado de um moroso processo de pesquisa, leitura, análise, tratamento e reinterpretação da informação e o seu conteúdo não deve, portanto, ser descurado.

O conteúdo do livro em questão pode ser referido ao longo deste documento, de modo entreligar os seus conteúdos e ajudar a explicar algumas questões pontuais.

Introdução

As tradições e princípios da tipografia são, à primeira vista, difíceis de identificar. A qualquer leigo este campo parecerá, decerto, algo sem grande complexidade e até sem grande importância, mas no primeiro contacto com a tipografia, os seus preceitos e pormenores revelam-se e são imediatamente estranhadas. É particularmente interessante que a minuciosidade do trabalho com tipografia seja considerada algo de nicho quando, na verdade, a tipografia existe, vive e respira no mundo à nossa volta - sempre presente, sempre em risco de ser maltratada. Estes maus tratos poderão advir de três fontes: a experimentação desmedida, a falta de cultura visual e/ou a falta de educação tipográfica - todas as três podem ser facilmente colmatadas através da aprendizagem.

Este trabalho propõe-se então a apresentar as perspetivas de vários autores relativamente à utilização de tipografia em Design de Livro, de modo a compreender quais os pontos de consenso entre eles, para que nos possamos aproximar de algo que se assemelhe a um conjunto de regras.

No primeiro capítulo - *Tipografia em Design de Livro* - é apresentada a análise de diversas obras da área, onde o leitor se pode inteirar da informação principal presente em cada livro e ter a possibilidade de aferir os pontos de concordância ou discórdia entre autores.

O segundo capítulo - *O diabo nos detalhes* - descreve o processo de análise, escrita, paginação e ilustração do livro homónimo.

O terceiro capítulo - *Materiais e orçamentação* - começa por uma breve explicação da escolha dos materiais utilizados na produção do livro *O diabo nos detalhes* e é feita uma simulação dos custos de produção para uma tiragem de 1000 exemplares.

Apresentação do projeto

Ao enveredar pela área do Design Editorial, senti que tudo aquilo que me era ensinado tinha por trás um mundo inteiro de conhecimento disperso. Qualquer profissional ou professor da área tem já uma noção geral de tudo aquilo que a paginação envolve, adquirida ao longo do tempo através de estudo e prática, mas não há tempo suficiente em aula para cobrir todo o universo de preceitos e regras envolvidos em design de livro, e, portanto, sempre que aprendia algo, sentia que ficava algo mais a faltar. A solução para colmatar tal lacuna é clara: uma leitura extensiva das obras mencionadas na bibliografia da disciplina – mas não há tempo extracurricular suficiente para realizar exercícios e ler todas as obras sugeridas. O aluno pode então começar por um livro e ir percorrendo as obras sugeridas dentro das suas possibilidades, mas aqui encontrará quatro problemas principais:

Em primeiro lugar, qualquer livro que se foca numa faceta específica do design de livro acaba por descurar a ligação a tantas outras facetas e acaba por não oferecer uma visão geral compreensiva e completa da realidade do design de livro.

Em segundo lugar, há sempre um teor de opinião pessoal que permeia no meio daquelas que podem ser consideradas regras.

Em terceiro lugar, a maioria dos livros são antigos e podem estar desatualizados, pela tecnologia disponível, pelos recursos disponíveis ou até simplesmente pelos preceitos indicados.

Por último, não há um livro sobre paginação e tipografia em design de livro em português de Portugal – o que não só é um problema para pessoas que não são bilingues, como há terminologia que é perdida na tradução.

Este projeto teve como objetivos condensar a matéria dispersa sobre design de livro e tipografia e produzir um livro que possa servir de ferramenta de ensino para alunos da área, complementando a sua educação escolar. O livro O diabo nos detalhes visa ser uma ferramenta de estudo a ser consultada caso o aluno necessite de informação específica. Em segundo lugar, o projeto teve como objetivo a minha instrução pessoal.



PRIMEIRO CAPÍTULO

A

*Tipografia em
Design de Livro*

Contextualização do objeto de estudo

A.01

preâmbulo

A tradição tipográfica diz respeito aos princípios e preceitos estabelecidos ao longo do tempo, que estabelecem uma metodologia a seguir e aspetos a ter em consideração aquando do trabalho com tipografia. Estes preceitos são reconhecidos como regras devido à sua aceitação unânime por parte de profissionais e intelectuais da área. Porém, caso o indivíduo se limite à consulta de uma ou duas obras de referência, poderá ser complicado entender onde recai a linha entre regra e preferência pessoal. A opinião do autor permeará sempre pelo conteúdo, devido à perspetiva única que possui, baseada na sua experiência, contexto cultural, cultura visual e apreciação estética.

Nas páginas seguintes é feita uma revisão das obras seleccionadas para a bibliografia, reunindo autores versados em tipografia e Design de Livro. São analisadas apenas as secções relevantes para o desenvolvimento do projeto - conteúdo relacionado com tipografia - embora as outras secções possam ser mencionadas, de modo a fornecer uma noção geral do conteúdo do livro em questão e de modo a que possa comparar a organização de conteúdos das várias obras.

Estas obras foram seleccionadas com base em vários fatores. Em primeiro lugar foi averiguada a sua qualidade académica (reconhecida por docentes e profissionais da área) atentando à abrangência, relevância e rigor da informação e ao estatuto do autor. Em segundo lugar, foi valorizada a clareza e objetividade do discurso e a qualidade prática da abordagem aos temas tratados. Em terceiro e último lugar, foi tida em consideração a data de publicação da obra: foram seleccionados livros recentes, que apresentam uma perspetiva atual / contemporânea dos temas em questão.

A.02.01

Type and Typography

Phil Baines e Andrew Haslam

O livro *Type and typography* foi escrito por Phil Baines e Andrew Haslam e publicado em 2005. Neste livro é feita uma análise aprofundada ao mundo da tipografia,

O segundo capítulo – *Function* – relaciona a tipografia à linguagem, estabelece uma relação entre a oralidade e os sistemas escritos, abordando os sistemas de regras que afetam ambos e aborda o tema da comunicação.

O terceiro capítulo – *Form* – fala sobre o alfabeto, a forma dos caracteres e o seu desenvolvimento e aborda a classificação dos tipos de letra.

O quarto capítulo – *Manufacture & Design* – fala sobre a evolução do tipo móvel desde os primórdios de madeira e metal até às versões digitais.

O quinto capítulo – *Structure* – foi aquele em que me foquei. Nesta secção os autores exploram todos os aspetos da formatação de texto e falam sobre como trabalhar a tipografia, incluindo exemplos práticos de diversos tipos de livros.

Neste capítulo os autores enumeram aquelas que consideram ser as dez decisões a ser tomadas pelo designer ao projetar uma página.

- 1 Tipo de letra
- 2 Corpo de texto
- 3 Cor
- 4 Comprimento de linha e espaço horizontal
- 5 Espaço vertical (leading)
- 6 Alinhamento de texto
- 7 Articulação de parágrafos
- 8 Profundidade da coluna
- 9 Posicionamento de texto na página
- 10 Formato

Na primeira secção – *typeface* – os autores falam sobre o tipo de letra e considerações a si associadas. O tipo de letra pode ser influenciado pela natureza do texto e esta escolha pode (ou não) ser influenciada por questões históricas – embora isto não seja necessário. O importante é que o texto seja fácil de ler e atrativo para o seu público-alvo. Um tipo utilizado em texto corrido deve ser modesto de modo a que o leitor se foque nas palavras e não na estética da fonte. Um tipo utilizado em situações *display* precisará de ser mais chamativo, e pode até ser alusiva a algo relevante para o livro. Os tipos de letra devem ser conscienciosamente escolhidos de acordo com o texto e para tal, o designer deverá ler o texto de modo a ter uma boa noção do que está falado e qual a complexidade do trabalho em mãos. Ao ler, o designer deverá questionar-se sobre os aspetos particulares do livro (como por exemplo existência de citações, rodapés, entretítulos, imagens, etc...) de modo a estabelecer claramente a função de cada nível de texto.

Nesta secção são também mencionadas a legibilidade e a leiturabilidade. A legibilidade refere-se a quão fácil é reconhecer um carácter específico quando formatado na fonte em questão. A leiturabilidade refere-se a quão facilmente um texto consegue ser lido e engloba o tipo de letra e a formatação de texto. Tanto a legibilidade como a leiturabilidade podem ser afetadas por fatores relacionados com a paleta tipográfica – características particulares da fonte, corpo de letra, utilização de espaço, cor... – ou fatores relacionados com o meio de apresentação – tipo de ecrã, cor do papel ou luminosidade do espaço de leitura. Uma fonte com caracteres legíveis pode não ter boa leiturabilidade, caso o texto composto por esta esteja mal formatado.

Na segunda secção – *Type size* – os autores diferenciam o tamanho aparente do corpo de letra real. A medida em pt não indica eficazmente o tamanho do tipo pois todos os tipos têm desenhos diferentes e, conseqüentemente, alturas-x diferentes e proporções diferentes. O contexto em que o texto será lido deverá ser tido em consideração ao definir o corpo de letra.

Na terceira secção – *Colour* – Baines e Haslam indicam que o termo cor, no contexto tipográfico, pode significar uma de três coisas: o valor tonal de um tipo de letra – que diz respeito ao tom geral cinzento de um texto quando é formatado numa determinada fonte -, a cor em que o texto é impresso – que pode ser explorada para reforçar uma mensagem ou destacar algo -, e a cor de fundo – que pode ser a cor do papel ou uma cor impressa e cuja relação com o tipo deve ser cuidadosamente analisada de modo a não prejudicar a leiturabilidade.

Na quarta secção – *Horizontal space* – os autores abordam o comprimento de linha, *kerning*, *tracking* e espaço entre palavras. O comprimento de linha é medido através do número de caracteres por linha. À volta de 65 caracteres por linha é ideal, mas se um texto pode funcionar bem com valores entre os 45 e os 75 caracteres por linha, caso o designer defina a entrelinha de acordo.

Os espaços entre caracteres e os espaços entre palavras devem ser tidos em consideração, pois embora estes estejam definidos na fonte, podem haver situações nas quais se tornam problemáticos e é necessário corrigi-los. Alterar o espaço entre um par de caracteres chama-se *kerning* e ajustar o espaçamento de palavras ou parágrafos inteiros se chama *tracking*.

Na quinta secção – *Vertical space* – os autores falam sobre a entrelinha. Quando as páginas contêm diferentes tipos de texto com corpos e entrelinhas diferentes, o designer pode selecionar valores de entrelinha relacionados para ajudar a unificar o design.

Na sexta secção – *Alignment of text* – é abordado o alinhamento de texto. São identificados quatro tipos de alinhamento possíveis para o texto: alinhado à esquerda, alinhado à direita, centrado e justificado.

O texto alinhado à esquerda é muito eficaz e o texto pode ser hifenizado para controlar a irregularidade da margem direita.

O texto alinhado à direita prejudica o processo de leitura pois cada linha de texto começa a uma distância diferente e, portanto, ao ler é difícil identificar o início da linha seguinte. Este tipo de alinhamento é normalmente reservado para legendas ou pequenas passagens de texto.

O texto centrado é maioritariamente utilizado para situações *display*.

O texto justificado é caracterizado pelas margens direita e esquerda paralelas. Para que isto seja possível o programa de paginação altera o espaço entre palavras, que pode tornar-se muito irregular – para ajudar a controlar esta situação o texto pode ser hifenizado. A variação do espaço entre palavras e a frequência de hifenização podem ser controlados nos painéis *justification* e *hyphenation*, respetivamente.

Na sétima secção – *Paragraph articulation* – os autores começam por mencionar que um parágrafo representa uma unidade de pensamento e como tal necessita de ser distinguido dos outros e a articulação dada pelo designer deve fazer sentido no contexto do texto. Depois, identificam os vários tipos de quebra de parágrafo. A indentação – avanço da primeira linha do parágrafo – é a forma mais limpa de sinalizar o parágrafo e deve ter um avanço de um eme ou do mesmo tamanho que a entrelinha. A indentação à francesa é o contrário da indentação: todo o parágrafo é avançado exceto a primeira linha. Os parágrafos também podem ter apenas um símbolo a separá-los ou ser separados por uma linha em branco.

Na oitava secção – *Column depth* – Baines e Haslam indicam que a profundidade da coluna deve ser definida tendo por base o tamanho e formato da página e deve relacionar-se com o tipo de livro.

Na nona secção – *Position of the text block on the page* – os autores falam sobre a colocação da caixa de texto na página.

Por último, na décima secção – *Format* – Baines e Haslam falam sobre o processo e as considerações associadas ao processo de definir o formato de página.

O conteúdo da nona e décima secção não foi utilizado no livro *O diabo nos detalhes*.

O sexto capítulo – *Conventions* – contém diretrizes para o tratamento de detalhes do texto.

A.02.02

*Elementos do
Estilo Tipográfico*

Robert Bringhurst

O livro *Elementos do estilo tipográfico* lê-se como uma bíblia de princípios e regras a cumprir ao trabalhar com tipografia. Este livro está dividido por capítulos, cada capítulo dividido em secções, cada secção dividida em subsecções e várias subsecções divididas em questões individuais, todas minuciosamente numeradas.

A primeira secção – *O projeto maior* – diz respeito a considerações gerais sobre o trabalho com tipografia. Bringhurst começa por definir que todo o trabalho com tipografia deve servir para clarificar, comunicar e honrar o conteúdo do livro e para tal a tipografia deve ser apropriada ao tipo de texto. Depois, Bringhurst analisa o processo de design de livro, indicando que é essencial que o designer leia o texto e compreenda a lógica interna do livro, de modo a compreender o que está a ser comunicado e a definir todos os níveis de texto de forma apropriada, estabelecendo relações harmoniosas entre todos os elementos do livro e entre esses elementos e o texto. Para tal, o designer deverá começar por selecionar uma fonte ou um conjunto de fontes que se relacione com o texto de forma clara e benéfica.

A segunda secção – *Ritmo e proporção* – explora todas as questões relacionadas com espaçamentos, desde espaços entre palavras, espaço entre letras e entrelinha até às indentações. Esta secção começa por abordar o espaço horizontal – largura de colunas, espaço entre letras, espaço entre palavras e largura de caracteres – cuja homogeneidade dita a qualidade da leitura. A homogeneidade destes espaços é essencial para definir a cor do texto: a tonalidade aparente de cada texto é diferente, devido à densidade da textura criada pelo equilíbrio entre caracteres e o espaço em seu redor. Para garantir esse equilíbrio, diz Bringhurst, é necessário que o espaço entre palavras seja apropriado e regular, o que é atingido ao escolher uma largura de coluna confortável, com um número de caracteres apropriado e deve selecionar um alinhamento de texto que se ajuste ao texto e à página. O alinhamento justificado provoca espaços entre palavras irregulares e, se este for o tipo de alinhamento selecionado, o designer deve tentar colmatar esse problema recorrendo à hifenização. Porém, este tipo de alinhamento estará sempre condicionado à negociação entre o espaço entre palavras e a frequência da hifenização. Bringhurst apresenta o alinhamento à esquerda como alternativa, pois como este permite um espaçamento regular entre palavras, o texto flui com mais naturalidade, a página aparenta ser mais arejada e muito menos linhas terão de ser hifenizadas.

Bringhurst então fala de *kerning* – o ajustamento do espaço entre pares de caracteres – defendendo que este deve ser utilizado com cautela, pois as fontes são desenhadas conscienciosamente e caso o designer intervenha

demasiado, pode acabar por desequilibrar ainda mais o espaço entre caracteres – é melhor não intervir, do que intervir e piorar o texto. O *kerning* deve ser ajustado em títulos e entretítulos (Bringhurst não elabora, mas isto deve-se ao fato de que qualquer inconsistência no espaçamento é evidenciada ao aumentar o corpo de letra).

Algumas situações que requerem espaçamento são sequências de versais e versaletes (incluindo siglas) e sequências de números ou letras que podem ser lidos um a um, como números seriais, números de telefone e endereços de e-mail.

Bringhurst menciona também que a largura e a forma das letras nunca deve ser alterada, pois qualquer distorção vai afetar a legibilidade dos caracteres e alterar os espaços dentro (contraformas) e fora das letras (prejudicando também a leitura de qualquer texto que possa ser composto com tais caracteres). O tipo nunca deve ser distorcido.

Bringhurst prossegue para o espaço vertical, onde reflete sobre a entrelinha – o espaço entre uma linha de texto e a linha de texto seguinte. A entrelinha deverá ser proporcional ao corpo de letra escolhido, de modo a estabelecer a unidade rítmica básica na qual todos os níveis de texto deverão assentar: todos os níveis de texto necessitam de ter uma entrelinha relacionada – um múltiplo ou divisor – de modo a que a página fique bem organizada. Por alguma razão, Bringhurst não menciona a baseline – a estrutura invisível de linhas horizontais que acompanha o documento e na qual todos os textos devem assentar – mas falta mencionar que esta deverá ser definida de acordo com o valor de entrelinha base no início do projeto. Porém, Bringhurst menciona que a entrelinha deve ser definida religiosamente a início (do projeto em execução) e não deve ser arbitrariamente modificada, para que tudo esteja devidamente (e proporcionalmente) encaixado. Bringhurst chama atenção para as seguintes situações:

- 1 colunas mais largas requerem mais entrelinha do que colunas mais estreitas;
- 2 tipos mais pesados requerem mais entrelinha do que tipos mais leves;
- 3 tipos com corpos maiores requerem mais entrelinha do que tipos com corpos menores;
- 4 fontes sem serifa requerem mais entrelinha do que fontes serifadas;
- 5 textos engrossados por sobrescritos, subscritos, expressões matemáticas ou versais também requerem mais entrelinha do que texto normal.

Na subsecção seguinte o autor aborda dois espaços particulares: indentação e blocos de citações. Começa por indicar que o método preferencial para marcar quebras de parágrafo é a indentação – o avanço da primeira linha de texto de um parágrafo – ao invés de utilizar ornamentação (que é demasiado distrativa e pouco eficiente) ou uma quebra de linha (deixar uma linha em branco entre parágrafos, que é cansativo e desnecessário). Quando utilizar este tipo de quebra de parágrafo o designer deve indentar todos os parágrafos exceto o primeiro em pelo menos um ene – uma unidade de medida correspondente a metade do corpo de letra da fonte em questão.

Bringhurst indica que quando o texto é justificado os parágrafos não devem ser indentados, mas sim separados por uma entrelinha adicional, o que parece ser meramente a sua opinião, pois mais nenhum designer defende o mesmo.

Depois aborda o espaçamento em blocos de citações, afirmando que é necessário estabelecer uma distinção entre o bloco de citações e o texto através de espaço – normalmente uma meia linha branca no início e fim do bloco de texto – e que citações em verso devem ser recuadas ou centradas e a sua fonte deve ser alterada para uma versão em itálico. Novamente, tirando a afirmação de que o bloco de citações deve ser bem distinguido do texto, estes são preceitos muito específicos que não são mencionados em qualquer outro livro, o que me leva a acreditar que é apenas preferência pessoal do autor.

Em seguida, prosseguimos para uma subsecção sobre a etiqueta da hifenização. A hifenização acontece quando é permitido ao programa partir palavras no final de linhas de texto, de modo a que uma parte da palavra fica no final de uma linha, com um hífen e a segunda parte da mesma palavra surge no início da linha seguinte (é o mesmo que translineação). A hifenização é controlada através da janela *hyphenation*, no InDesign.

Bringhurst indica que o designer deve evitar hifenizar mais do que três linhas consecutivas, que a hifenização deve ser feita de acordo com a língua do texto e que as frases imediatamente antes de qualquer outra informação (citação, por exemplo) ou imagem não devem ser hifenizadas, de modo a não interromper a frase.

Porém, Bringhurst dá três indicações um pouco irregulares: a primeira é a de que a hifenização de nomes próprios só pode ser aceite caso eles sejam muito frequentes, o que não é repetido em qualquer outro livro, sendo substituída pela afirmação de que nomes próprios nunca devem ser hifenizados.

A segunda é a de que a última linha de um parágrafo não deve ser hifenizada – até aqui tudo bem – e uma palavra

com menos de três letras não deve estar sozinha na última linha de um parágrafo, o que normalmente é substituído pela “regra” de que uma palavra não pode ser deixada sozinha na última linha de um parágrafo.

A última é a de que quando uma palavra é quebrada, a primeira porção da palavra deverá ter pelo menos duas letras e a porção que passa para a próxima linha deverá ter pelo menos três letras. Sabendo que as regras de translineação são diferentes de língua para língua, verifiquei a versão inglesa (original) deste livro e concluí que esta regra foi meramente traduzida e não foi adaptada para o português. De acordo com o meu orientador, a prática comum em português é não hifenizar palavras com menos de 7 letras, deixando no mínimo 4 letras na primeira linha e passando no mínimo 3 caracteres para a segunda linha.

Bringhurst então indica que linhas viúvas – quando a última linha de um parágrafo fica na primeira linha de uma coluna – e linhas orfãs – quando a primeira linha de um parágrafo fica na última linha de uma coluna – devem ser evitadas.

A terceira secção – *Harmonia e contraponto* – lida com algumas questões de tratamento tipográfico.

Em primeiro lugar é estabelecida a diferença entre algarismos de texto (*oldstyle figures*, algarismos que parecem ter ascendentes e descendentes) e algarismos titulares (*lining figures*, que têm uma altura constante e semelhante aos caracteres de caixa-alta) e estabelecido que os algarismos de texto devem ser utilizados com caixa-baixa e versaletes e os algarismos titulares devem ser utilizados com caixa-alta e versais.

Em segundo lugar é estabelecido que os versaletes devem ser utilizados para abreviaturas e siglas no meio de texto de caixa-baixa e que siglas devem ser formatadas em versaletes e acrónimos devem ficar em caixa-alta e baixa.

Em terceiro lugar, o autor aborda o tema das ligaduras. As ligaduras devem ser utilizadas sob o escrutínio atento do designer, pois não só variam de língua para língua e o programa pode aplicar ligaduras desapropriadas, como podem desaparecer caso o texto seja espaçado. Cabe então ao designer ver se o texto beneficia da utilização de ligaduras, e caso não beneficie será melhor opção pô-las de parte.

Em último Bringhurst apela a que o designer seja comedido e utilize apenas as fontes absolutamente necessárias e quando estas são necessárias: não vale apenas utilizar demasiadas fontes, a hierarquia pode ser estabelecida de forma inteligente com poucos recursos. Ao recorrer a *bolds*, o designer deve garantir que a pontuação é revertida para

a fonte básica do texto e quando recorrer a itálicos poderá deixar a pontuação em itálico, mas deverá confirmar que está a utilizar um itálico verdadeiro (para fontes que não o têm, o programa de paginação pode distorcer caracteres regulares e criar um itálico falso).

A quarta secção – *Formas e dispositivos estruturais* – foca-se no estabelecimento dos diferentes níveis de texto.

Bringhurst indica que:

Os títulos e entretítulos não deverão ser extravagantes a ponto de desequilibrar a página. O designer deve utilizar os níveis de títulos absolutamente necessários, formatados de forma clara e simples, de modo a que contribuam para o design geral do projeto, estabelecendo uma tipografia harmoniosa. O título pode estar simétrico (centrado) ou assimétrico (alinhado à esquerda ou à direita).

As notas poderão estar na mesma página que o texto (no rodapé ou margem) – neste caso deverão ser estabelecidas num corpo de letra inferior ao corpo de letra do texto – ou numa secção própria para estas – neste caso poderão ter o mesmo corpo de letra que o texto. Os pontos de referência no texto devem estar em sobrescrito – com corpo de letra menor que o do texto, situados ligeiramente acima da linha de texto – e os números correspondentes nas notas devem ter algarismos com o seu tamanho integral. O designer deve certificar-se de que o leitor consegue facilmente fazer a correspondência entre o ponto de referência no texto e a nota correspondente.

A quinta secção – *Símbolos não alfabéticos* – fala sobre sinais de pontuação, diacríticos e a sua utilização.

Bringhurst começa por indicar que por vezes os símbolos não alfabéticos podem estar mal desenhados e, portanto, o designer deve verificá-los antes de os utilizar, principalmente se deseja utilizá-los numa situação *display*.

O designer deve também atentar à extensão dos símbolos não alfabéticos de uma fonte quando a pretende utilizar em texto, de modo a garantir que tem todos os elementos necessários – se um texto pedir diacríticos, o designer deverá certificar-se que a fonte tem os diacríticos necessários.

O autor então estabelece uma série de regras, entre elas:

- 1 O designer deve utilizar o sinal de multiplicação em vez da letra x para indicar dimensões e multiplicações;
- 2 A fonte tem duas barras oblíquas com inclinações diferentes. A mais inclinada é utilizada para frações e a menos inclinada para indicar datas ou em situações em que seria possível utilizar vírgulas ou parênteses;
- 3 Deverá ser utilizado o glyph de reticências em vez de três pontos finais;

4 No meio de texto em itálico os parenteses, colchetes e chaves devem reverter à fonte regular;

A sexta secção – *Escolhendo e combinando tipos* – contém alguns pontos a ter em conta ao selecionar e conjugar tipos de letra.

O autor indica que caso o designer deseje utilizar uma adaptação digital de um tipo antigo, deverá certificar-se que este tem um desenho fiel ao original. A nível técnico, o tipo escolhido deve manter a sua integridade ao ser impresso e adequar-se ao papel selecionado. A nível prático, deve ser selecionada uma fonte apropriada ao assunto do livro, que contenha todos os caracteres e variações necessárias para o texto. A nível histórico, o autor indica que tal como o texto pede sempre um tipo a si apropriado, um texto antigo pode requerir um tipo de uma era específica. Caso assim seja, o designer deverá aprender os princípios tipográficos associados a essa era, de modo a dar ao tipo o tratamento que lhe é mais apropriado, porém, este ponto é altamente debatido.

Em último lugar, o autor apela a que a integridade do regular, do itálico, do versalete e do *bold* seja respeitada. Todos estes devem ser selecionado por seu próprio mérito, deverá ser verificado se o seu desenho é bem feito e se são apropriados ao contexto no qual serão utilizados. Bringhurst indica também que ao planear um projeto, o designer deverá começar apenas com uma única família tipográfica, caso esta tenha os recursos necessários para o trabalho em vista, mas se desejar conjugar, digamos, uma fonte serifada e outra sem serifa, que o faça cuidadosamente, conjugando apenas fontes com estruturas internas semelhantes.

A.02.03

Book Design

Andrew Haslam

Book Design de Andrew Haslam é um livro extenso que engloba aspetos históricos, técnicos e práticos da tipografia. No primeiro capítulo – *What is a book?* – Haslam define o livro como objeto, dando a conhecer ao leitor a evolução histórica e o processo de desenvolvimento de um livro. No segundo capítulo – *The book designer's palette* – o autor explora o formato, a grelha e o tipo de letra, as suas possibilidades, elementos constituintes e considerações a ter em mente aquando da formatação do texto. O terceiro capítulo – *Type and image* – fala sobre hierarquia, tipos de imagem, infografia, layout e design de todos os componentes exteriores ao miolo do livro, sempre recorrendo a vários exemplos. Por fim, o quarto capítulo – *Manufacture* – tem toda a informação necessária sobre a pós-produção, impressão, encadernação e todos os seus intervenientes.

As informações seguintes podem ser encontradas no segundo e terceiro capítulo.

Sobre as quebras de parágrafo, Haslam começa por estabelecer que cada parágrafo está articulado por uma ideia em comum e cabe ao designer selecionar a quebra adequada para transmitir a mudança de assunto. Os parágrafos podem ser assinalados através de quebras de linha, marcas de parágrafo ou símbolos, indentação, indentação à francesa ou *drop lines*.

A quebra de linha diz respeito a separar parágrafos utilizando uma linha em branco entre eles. Este tipo de quebra fragmenta muito o texto e gasta mais papel. Só deve ser utilizada com textos muito densos, quando há porções segmentadas de informação que necessitam de ser digeridas.

A marca de parágrafo era utilizada antigamente para assinalar parágrafos e hoje em dia a sua reinvenção permite a utilização de qualquer outro símbolo distinto do texto. Este tipo de quebra permite que o texto permaneça completamente justificado e depende do gosto do designer (mas como não há uma pausa visível é extremamente cansativo).

A indentação refere-se ao avanço da primeira linha de texto do parágrafo e é a forma mais comum de articular parágrafos. A maioria dos designers tradicionais utilizam um eme – unidade de medida correspondente ao corpo de letra – mas hoje em dia é possível escolher qualquer valor, desde que seja apropriado.

A indentação à francesa inverte a relação entre a primeira linha e o resto do parágrafo: todo o parágrafo avança, exceto a primeira linha.

Com as *drop lines*, a primeira palavra do parágrafo é colocada imediatamente abaixo da última palavra do parágrafo anterior: a transição entre linhas é suave, mas o texto fica com um aspeto extremamente irregular.

Sobre o alinhamento de texto, o autor indica que o tipo de alinhamento depende do tipo de texto e o alinhamento deve ser utilizado para ajudar a entender as diferenças entre níveis de texto.

O texto alinhado à esquerda pode ser hifenizado de modo a minimizar a irregularidade do comprimento das suas linhas.

O alinhamento à direita não é bom para textos longos, pois devido à irregularidade da posição do início das frases é complicado para o leitor passar de uma linha para a linha seguinte. Este alinhamento pode ser utilizado em pequenos textos ou legendas que acompanham imagens.

O alinhamento centrado é caracterizado pela simetria das linhas de texto em relação a um eixo vertical. Este tipo de alinhamento não é apropriado para textos longos devido à dificuldade do leitor a identificar o início da linha seguinte.

O alinhamento justificado é caracterizado pelo texto simétrico em relação a um eixo vertical, mas neste caso as margens direita e esquerda do bloco de texto são paralelas – a caixa de texto parece um bloco retangular. O texto fica com espaçamentos irregulares entre palavras e para os controlar é necessário hifenizar o texto ou até alterar as definições de hifenização e justificação, nos painéis *hyphenation* e *justification*, respetivamente.

Na subsecção sobre espaço horizontal o autor fala sobre o número de caracteres por linha, hifenização, justificação e o espaço entre palavras e entre letras. Haslam indica que, para leitura contínua, 65 caracteres por linha é o desejado, mas que um texto pode funcionar se a suas linhas tiverem entre 45 e 75 caracteres – isto depende muito da língua utilizada, pois palavras mais compridas resultam em menos palavras por linha. Linhas mais compridas, porém, necessitarão de mais entrelinha para funcionar.

Haslam indica que o espaço entre palavras e o espaço entre caracteres é definido pelo designer de tipos, proporcionalmente aos caracteres da fonte, mas em certas situações pode ser necessário alterá-los. Nessas situações o designer poderá recorrer ao painel *justification*, onde lhe é permitido alterar os valores mínimos e máximos de espaço entre os quais os espaçamentos poderão variar. É necessário que o designer seja cuidadoso e não estabeleça valores muito extravagantes, para não prejudicar demasiado a legibilidade.

No texto alinhado à esquerda a hifenização pode ajudar a que o bloco de texto pareça mais homogéneo e agradável, mas deve ser tido em conta que a hifenização faz com que o leitor suspenda palavras no meio da leitura, o que é contraintuitivo e não ajuda à leitura – porém, a não ser que

provoque demasiadas pausas consecutivas, não deve ser problemático para um leitor experiente.

Haslam inicia a subsecção sobre espaço vertical indicando que o espaço entre linhas ajuda à leitura e que este espaçamento é estabelecido pela baseline – medida ocupada pela letra e pela entrelinha. O autor indica que o designer poderá optar por utilizar uma baseline comum ou baselines incrementais. Utilizar uma baseline comum significa que todos os níveis de texto terão a mesma entrelinha. Utilizar uma baseline incremental significa que o designer pode escolher vários tipos de letra com entrelinhas diferentes, desde que estas tenham como divisor a medida da baseline.

Na secção seguinte – *Typography* – Haslam fala sobre como seleccionar o tipo e corpo de letra apropriado para um trabalho. A escolha do tipo de letra é afetada pelo conteúdo do livro, pelos seus precedentes históricos, pela natureza do leitor e pelas necessidades particulares do texto: o texto requer versaletes ou itálico? O texto tem frações? Necessita de legendas, cabeçalhos, notas...?

O designer deverá notar tudo aquilo que o texto requer e estabelecer um projeto visual de acordo e para tal deverá seleccionar um tipo de letra ou tipos de letra que possuam tudo aquilo de que necessita.

Ao decidir o corpo de letra o designer deverá ter em mente a natureza do leitor, o propósito e o formato do livro, sabendo que o corpo de letra influencia o desenho da página e o comprimento do livro. É importante lembrar que o tamanho do tipo não é o tamanho da letra, pois o corpo de letra engloba o carácter e todo o espaço em branco em seu redondo, estabelecido pelo designer de tipos e, portanto, letras com alturas-x diferentes terão proporções diferentes – dois tipos com corpo de 12 pt, por exemplo, poderão ter tamanhos distintos.

O corpo do texto base é o primeiro a ser definido e todos os outros níveis hierárquicos – títulos, legendas, notas... – serão então decididos proporcionalmente. Depois de escolher um corpo de letra é preciso testá-lo em papel para ver como se comporta e se for necessário, ajustar.

No terceiro capítulo – *Type and image* – Haslam começa por explorar a formatação de vários níveis de texto, dos quais destaco a numeração de página, as aberturas de capítulo, as citações, as legendas e as notas.

Em primeiro lugar a numeração de página pode ser colocada onde o designer desejar, de acordo com a natureza do livro e do design geral, mas as posições mais comuns são na margem exterior, no cabeçalho – prático se o livro tiver muitas páginas e o conteúdo é acedido através de um índice – ou na margem exterior – prático em livros para folhear.

Em segundo lugar, o autor indica que é importante destacar o início de um novo capítulo, pois estes são as divisões principais dentro da estrutura editorial. Pode até ser utilizado um separador que ocupe uma página inteira ou um spread.

Em terceiro lugar, sobre as citações Haslam apenas tem a dizer que estas podem ser indicadas ao leitor de várias formas, mas se a citação for relativamente pequena poderá simplesmente manter-se no texto entre aspas.

Em quarto lugar, o autor aborda as legendas. A maioria dos conteúdos visuais necessitam de algum tipo de anotação ou legenda, havendo diversas formas de ligar o texto à imagem. A forma mais simples é colocar a legenda adjacente à imagem, mas quando isto não é possível, a localização da imagem deve ser incluída na legenda. Por exemplo, se a imagem ocupar toda uma página, a legenda deve ser colocada na página mais próxima e começar por indicar que se refere à imagem “na página ao lado” ou “na página anterior”. Caso o designer não deseje deixar as legendas na página, poderá reservar uma secção específica onde colocar todas as legendas e numerar as imagens em questão para mais facilmente indicar a que imagem a legenda se refere.

As legendas também podem ser colocadas sobre a imagem, mas o texto só será visível se for colocado sobre uma porção da imagem com tom homogéneo e caso a imagem tenha uma coloração estranha será necessário aplicar texto branco ou colorido, o que significa que este ficará nas chapas de cor e será necessário fazer novas chapas caso o livro seja traduzido. Para além disso, o texto da legenda terá de ser formatado numa fonte com pormenores bem definidos, com peso robusto, ou corre o risco de desaparecer durante a impressão.

Caso seja necessário legendar uma imagem com vários membros (uma fotografia de família ou dos jogadores de um clube desportivo, por exemplo) pode indicar-se qual é a fila e a ordem pela qual os nomes são indicados, adicionar-se números à imagem, utilizar linhas ou setas para ligar o elemento à legenda ou pode ser criado um diagrama aparte que represente a imagem simplificada, com números e/ou linhas para estabelecer a ligação à legenda.

Por último, em quinto lugar, Haslam fala sobre as notas. As notas podem ser inseridas no rodapé – na base da página – ou na margem da página (Haslam não menciona a possibilidade de colocar as notas numa secção própria). As notas requerem pontos de referência no texto: um símbolo, número ou letra num corpo de letra visualmente menor que o do texto, que faça correspondência com o símbolo, número ou letra na nota.

A.02.04

On Book Design

Richard Hendel

No livro *Book Design*, Richard Hendel reflete sobre o livro e como não há soluções unívocas para desenhar livros. É necessário ter atenção aos problemas particulares de cada livro, de modo a encontrar o design e tipografia “certos” para as palavras do autor. O designer é um servo da palavra impressa e deve providir às palavras uma atitude que influencie a forma como o leitor as lê e responde às mesmas.

Hendel defende que a melhor forma de trabalhar é observar aquilo que é feito por designers experientes e tentar compreender o seu processo de decisão. Não é de surpreender que grande parte do livro seja uma série de entrevistas a designers, nas quais estes falam ostensivamente do seu processo.

Este livro é particularmente interessante para aqueles interessados na metodologia de design de livro e que busquem compreender quais os passos a tomar e as considerações a ter ao estabelecer um projeto. Aquilo que vão descobrir é que não há um processo unívoco. Embora o processo seja semelhante e tenha sempre variáveis das mesmas coisas – formato, grelha, layout, tipografia- a abordagem é sempre ligeiramente diferente e a ordem em que as decisões são tomadas também.

No primeiro capítulo – *Looking like books* – Hendel começa por citar Tschichold, utilizando-o como um ponto de partida para falar sobre as “regras” tipográficas. Tschichold defende que é impossível desenvolver algo novo na tipografia contemporânea porque os princípios tipográficos têm de ser aplicados de modo a produzir livros perfeitos: “embora esquecidos hoje em dia, regras e métodos os quais são impossíveis de melhorar foram desenvolvidos durante séculos”.

Hendel indica que foram Stanley Morison e Oliver Simon a estabelecer os bons princípios da tipografia – aquilo a que Robert Bringhurst chama *etiqueta tipográfica*.

Hendel defende que existem princípios tipográficos a seguir e, embora haja alguma flexibilidade, estas regras devem ser seguidas – à risca por novatos, mas os designers mais experientes têm alguma liberdade. Mesmo assim, diz, o design de livro não é um campo que permita criatividade absoluta e sem restrições.

O autor diz que o livro é definido pela sua forma e pela sua tipografia. Ao utilizar tipografia inovadora/inesperada ou formatá-la de modo diferente do espetável, o designer pode chamar atenção para as palavras, mas rapidamente essa atenção será dada meramente ao aspeto das palavras e não àquilo que está a ser dito. O design de livro pode, ou não, refletir o gosto/estilo de uma determinada época.

Há três abordagens tipográficas usuais ao desenhar um livro:

- 1 Tipografia que é o mais neutra possível, que não sugere nenhum tempo ou espaço
- 2 Tipografia alusiva, que propositadamente transmite a ideia de um tempo passado
- 3 Nova tipografia, que apresenta o texto de uma forma única

Quando o designer recebe um manuscrito pode procurar fazer alguma alusão tipográfica, mas muitas vezes não há uma alusão apropriada a ser feita e a neutralidade tipográfica é a melhor opção. Embora ache que é possível que o leitor comum não compreenda certas referências, Hendel acredita que as pessoas são sensíveis a diferentes estéticas.

O autor volta a mencionar as regras tipográficas, dizendo que as regras ainda se mantêm verdadeiras, mas não são absolutas. Novamente refere que o design de livro não pode ser tratado como algo formulaico, pois cada livro tem necessidades particulares às quais o designer deve ter atenção. Por exemplo, o designer deve prestar atenção aos extremos do livro: ao título mais curto e ao mais longo, à página apenas com texto e aquela que tem inúmeros cabeçalhos e entretítulos.

O autor menciona o texto *The Crystal Goblet*, em que Beatrice Warde defende que o designer deve ser comedido e respeitador dos princípios tipográficos. Porém, Hendel argumentando que ser escravo das regras cega o designer a possibilidades criativas.

Hendel defende que compreender a tradição tipográfica é a base do bom design de livro, mas que o designer deverá questionar sempre que princípios seguir e que princípios rejeitar, com base no projeto específico que tem em mãos.

Na segunda secção – *The design begins here* – Hendel aborda os diferentes passos do processo de design do livro. Primeiro, é essencial que o designer compreenda o que o autor está a dizer, como está a ser dito e a quem se dirige o livro. O designer deve ler a introdução, o primeiro capítulo e várias páginas soltas para perceber o estilo do autor e assim conduzir o projeto gráfico de modo a garantir uma comunicação eficiente entre o autor e o leitor.

O autor indica que embora muitos designers pensem primeiro no design geral do livro e só depois considerem a tipografia, é possível partir da tipografia e elaborar um projeto gráfico com base nesta. O designer deverá, acima de tudo, analisar o trabalho em mãos de modo a compreender aquilo que ele requer – o primeiro passo é encontrar a formatação certa para o texto. Para seleccionar o tipo de letra o designer deve considerar as particularidades dos

textos: é preciso um bom itálico ou versaletes? há muitos níveis de entretítulo que precisarão de *bold*?

Para trabalhar com um tipo de letra é preciso vê-lo em papel: como se comporta, como fica impresso.

Hendel diz que a quebra de parágrafo deve ser bem marcada, de modo a chamar a atenção sem ser em demasia. Cita Tschichold quando este defende que a indentação é a melhor forma de sinalizar parágrafos e que as quebras de linha são interrupções exageradas que deixam o leitor em dúvida caso uma página comece com um novo parágrafo.

Deste livro retirei também breves explicações sobre algarismos de texto e algarismos titulares, versais e versaletes, hífenes e travessões. Hendel aborda também alguns preceitos para a formatação de citações, situações *display*, entretítulos, cabeçalhos e números de página.

Depois de introduzir o leitor a todas estas questões tipográficas, seguem-se várias entrevistas a designers até ao final do livro, no terceiro capítulo – How designers work.

A grande maioria desta obra diz então respeito a esta secção principal, em que Richard Hendel pretende dar a conhecer ao leitor a faceta mais prática do design de livro: saber qual é a abordagem de cada designer e quais as suas perspectivas, como funciona o processo editorial e quais as suas variáveis. Hendel pede então a cada designer que fale livremente sobre um projeto editorial específico no qual tenha trabalhado, utilizando-o como exemplo ou ponto de partida para a sua reflexão sobre design editorial.

A.02.05

*Designing Books:
Practice and Theory*

Jost Hochuli e Robin Kinross

Designing Books é essencial para estudantes porque para além de estabelecer alguns básicos sobre trabalhar com tipografia, explica ao leitor como funcionam diferentes tipos de livros e quais são as considerações principais a ter ao trabalhar com cada um. No fundo, esta obra é importante porque ajuda o leitor a refletir sobre as necessidades particulares de cada livro, introduzindo o leitor à prática do design.

No contexto deste trabalho destaco apenas a secção inicial do livro, pois todo o resto contém informações que não tomam parte n' *O diabo nos detalhes*.

Os autores começam por estabelecer a importância do papel da funcionalidade como estilo: a ligação entre a forma e a função de um objeto – neste caso o livro – define a eficácia do design de livro.

Depois, os autores frisam que é impossível encontrar a “forma” correta para um livro, pois cada livro requer um tratamento distinto, apropriado ao seu conteúdo. Para selecionar o tipo de letra apropriado para um livro, o designer deve ter em mente que todos os tipos contribuem para uma interpretação específica do texto e afetam o tratamento geral da página. Para além do tipo, a aparência da página de texto depende também do corpo de letra, do comprimento de linha, da entrelinha, da altura da coluna, do posicionamento da área de texto, da tinta, da utilização de cor, da qualidade do papel e da qualidade dos acabamentos. Todos estes pormenores se influenciam uns aos outros, e influenciam a aparência geral do livro.

O designer deve ser um leitor atento e sensível às necessidades do texto.

A.02.06

Twenty-two Tips on Typography: (that some designers will never reveal)

Enric Jardí

Este livro de Enric Jardí está dividido em duas partes: a primeira, *Twenty-two Tips on Typography: (that some designers will never reveal)* consiste em 22 princípios sobre como trabalhar corretamente com tipografia. A segunda parte, *Twenty-two Things you Should Never do with Typefaces: (that some typographers will never tell you)* consiste em 22 situações a evitar ao trabalhar com tipografia.

***Twenty-two tips on typography
(that some designers will never reveal)***

Independentemente da complexidade do trabalho que tem em mãos, o designer nunca necessitará de utilizar mais de dois tipos de letra. O designer deverá ser comedido e inteligente na sua escolha de fontes e formatação. Se optar por conjugar duas fontes, o designer deverá ajustar os seus corpos de modo a estabelecer as ligações pretendidas. É importante verificar se a fonte selecionada se comporta devidamente no corpo de letra que selecionou para ela, pois quando uma fonte é desenhada, o designer de tipos tem uma função em mente para ela e desenha-a de acordo.

Ao escolher um tipo, o designer deverá também atentar a se este comunica algo para lá do texto que possa não estar em conluio com o assunto do livro e verificar se o tipo de letra escolhido tem todos os elementos de que necessita – como por exemplo diacríticos, necessários em textos em línguas estrangeiras.

O primeiro texto a ser formatado é o texto corrido. Após selecionar um tipo e corpo de letra apropriados para este, o texto deverá ser testado em papel, para verificar como se comporta na impressão. Se for necessário, deverão ser feitos ajustes e depois todos os outros níveis hierárquicos serão definidos sempre em relação ao texto.

Ao definir títulos o designer deverá ter atenção ao seu espaçamento e, caso o considere problemático, deverá recorrer ao *kerning*. Em situações de texto com corpo de letra muito grande, pode também ser necessário reduzir o *tracking* e por vezes diminuir a entrelinha, de modo a garantir que o título, por exemplo, aparenta ser uma unidade de informação unívoca.

Ao trabalhar com diferentes pesos, o designer deverá garantir que o itálico e o *bold* que utiliza são fontes, desenhadas a partir do tipo regular e nunca deve utilizar versões falsificadas pelo programa. O mesmo se aplica no que diz respeito aos versaletes.

Relativamente ao alinhamento de texto, Jardí explica que a única forma de ter espaçamento correto entre palavras e estabelecer um bom ritmo de leitura é alinhar o texto à esquerda. Texto alinhado à direita funciona em legendas, mas nunca em textos mais longos e texto centrado fica com

um aspeto demasiado lapidário e deve, portanto, só ser utilizado em títulos. O texto justificado só funciona se for hifenizado. Caso necessite, o designer poderá recorrer aos painéis *hyphenation* e *justification* para corrigir problemas de espaçamento e garantir colunas de texto bem compostas.

Quanto às quebras de parágrafo, o autor começa por indicar que as quebras de parágrafo servem para assinalar mudanças temáticas e permitir ao leitor pausar. De seguida, indica que escolher o tipo de quebra de parágrafo é uma questão funcional e não estética, portanto o designer deverá seleccionar a quebra mais apropriada para o texto em questão. O parágrafo pode ser assinalado com uma quebra de linha, um símbolo, indentação ou indentação à francesa, das quais a melhor opção é a indentação. Ao definir a quebra de parágrafo, o designer deverá escolher apenas um tipo de quebra (nunca combinar dois) e caso escolha a indentação, a medida do avanço da linha deverá estar relacionada com o texto (por exemplo, um eme) e o primeiro parágrafo após um título nunca deve ser indentado. Jardí indica também que, caso a coluna seja demasiado estreita, não há necessidade de marcar parágrafos.

Jardí diferencia os dois tipos de algarismos – algarismos de texto (*oldstyle figures*) e algarismos titulares (*lining figures*) – indicando que os algarismos de texto, devido à sua aparência com caracteres de caixa-baixa, devem ser utilizados em texto de caixa-baixa e com versaletes e os algarismos titulares, devido à sua altura regular, são apropriados para situações em que os números devem estar em destaque, como fórmulas matemáticas e tabelas.

Por último, na vigésima segunda indicação, o autor recomenda ao leitor que aprenda mais sobre tipografia, para que compreenda aquilo que está a fazer. Esta indicação é seguida por um glossário.

***Twenty-two things you should never do with typefaces
(that some typographers will never tell you)***

Jardí indica que, ao combinar tipos, o designer nunca deverá escolher duas fontes demasiado semelhantes nem misturar fontes com diferentes graus de condensação – fontes expanded ou condensed não devem ser conjugadas diretamente com tipos regulares, podendo apenas funcionar em títulos ou legendas. O designer nunca deve rasterizar texto, utilizar fontes de fantasia, imitações de tipos ou fontes *script* – de aspeto caligráfico – e deve evitar utilizar fontes *bold* serifadas.

Ao seleccionar uma fonte para texto, o designer deverá ter em atenção a situação para a qual a fonte foi desenhada de modo a garantir que esta é apropriada para o texto em questão. A escolha da fonte deverá ser feita tendo em mente

a leitura, a estética e a comunicação do texto. Dito isto, o designer não deverá procurar recriar estilos históricos quando lida com textos antigos.

Quando formatar texto o designer nunca deve utilizar um corpo de letra demasiado pequeno, pois não só é mais cansativo de ler como, devido aos seus detalhes reduzidos, é mais difícil distinguir os caracteres e conseqüentemente as formas de palavras e, portanto, a leitura é prejudicada.

O designer deverá também garantir que a fonte que selecionou se comporta de acordo com as suas expectativas e não tem caracteres que chamem desproporcionalmente à atenção ou ligaduras desnecessárias para a língua em que o texto está escrito.

Ao definir a hierarquia de texto, o designer deverá ser medido: utilizar as variações estritamente necessárias de fontes, pesos e corpos de letra para o trabalho em mãos. Se utilizar demasiadas variações, o seu livro terá um aspeto confuso e desajeitado. O sistema base para a hierarquia deve ser definido à partida e utilizado de forma consistente ao longo do livro. O autor defende que itálicos e versaltes só devem ser utilizados para estabelecer hierarquias e nunca utilizados em texto, pois são mais difíceis de ler que tipos regulares. Para além disso, quando utilizar itálicos ou versaltes, o designer deverá garantir que estes foram desenhados para o tipo de letra em questão e não são apenas versões falsificadas pelo programa.

Jardí indica que o designer deverá definir colunas de texto que tenham aproximadamente 65 caracteres por linha, ou pelo menos entre os 35 e os 75 caracteres por linha. As linhas de texto não devem ser nem demasiado curtas nem demasiado longas.

O texto deverá ser verificado de modo a assegurar que não tem linhas orfãs nem linhas viúvas. Também deve ser evitado deixar artigos, pronomes ou palavras curtas no final de linhas ou deixar letras sozinhas no final de linhas de texto não justificadas.

Por fim, o autor indica que colunas centradas nunca devem ser combinadas com colunas descentradas, pois são absolutamente incompatíveis. Colunas centradas só devem ser utilizadas se forem centradas na página e todos os elementos da página estiverem centrados.

A.02.07

*About Face:
Reviving the Rules
of Typography*

David Jury

No primeiro capítulo – *Classification* – o autor faz uma breve apresentação da classificação história de tipos e da história da tipografia.

No segundo capítulo – *Function* – Jury indica que todos os tipos de letra são desenhados com uma função em mente. Jury diz que de acordo com a sua função podemos separar os tipos em duas categorias: tipos de texto e tipos *display*. Os tipos de texto são utilizados em texto contínuo e por isso a sua aparência deve ser modesta, de modo a que o texto seja lido confortavelmente sem chamar atenção para si. Os tipos *display* são reservados para situações *display* – palavras, frases curtas ou designações, como por exemplo títulos – e portanto são desenhados para cativar a atenção do leitor.

O autor seleciona algumas características que fazem um bom tipo de texto: a abertura da forma, serifas moderadas e ascendentes e descendentes proeminentes.

No terceiro capítulo – *Standard fonts* – Jury começa por estabelecer a diferença entre uma família (tipo de letra) e uma fonte. Uma família (ou tipo de letra) é uma coleção de fontes com um design comum, enquanto que uma fonte é um conjunto completo de letras, numerais, sinais de pontuação e símbolos (por exemplo, Kepler Std é um tipo de letra ou família de fontes à qual pertencem as fontes Kepler Std *Bold*, Kepler Std *Italic*, etc...). O autor indica que a extensão de cada tipo de letra depende do propósito para que foi desenhado e depois passa pelos vários elementos que um tipo e uma fonte podem conter.

Em primeiro lugar apresenta a caixa-alta (maiúsculas) e a caixa-baixa (minúsculas). O texto em caixa-alta era esculpido em pedra, utilizado em monumentos e situações de exposição permanente e é lido lentamente, letra a letra. O texto em caixa-baixa (e caixa-alta, de acordo com as regras de capitalização da língua) serve para leitura contínua.

Em segundo lugar, define a diferença entre algarismos de texto (*oldstyle figures*), e algarismos titulares (*lining figures*), indicando que devido à sua parecença com letras de caixa-baixa, os algarismos de texto devem ser utilizados com texto corrido, enquanto que os algarismos titulares são mais eficazes em tabelas e situações em que a informação é maioritariamente numeral.

Em terceiro lugar, indica que o texto itálico é utilizado para destacar porções de texto em texto corrido (regular) e o designer deve ter atenção para utilizar itálicos verdadeiros – desenhados propositadamente a partir do texto regular, com inspiração cursiva – e nunca cair no erro de utilizar itálicos falsos, formulados pelo programa de paginação.

Em quarto lugar fala sobre sinais de pontuação. A pontuação deve utilizada de forma consistente, respeitando as regras ortográficas – para tal o designer deve saber o que

cada sinal de pontuação representa e em que situação deve ser utilizado. Jury então define os vários tipos de sinais de pontuação e apresenta algumas regras para a sua utilização.

Por último, o autor fala sobre as opções de peso. O designer deve ser assertivo ao definir a hierarquia de informação, mas não deve incorrer em excessos: na maioria das situações uma simples mudança de peso pode ser suficiente para dar o ênfase necessário. Cada fonte *bold*, *light* ou qualquer outra variante de peso é desenhada de acordo com a interpretação pessoal do designer de tipos sobre o que isso significa e portanto a sua estrutura será proporcional à fonte regular – muita atenção para utilizar apenas fontes desenhadas e nunca uma versão engrossada pelo programa de paginação.

No quarto capítulo – *Extended fonts* – Jury explica o que são versaletes, swash caps, caracteres com terminações, ligaduras, frações, diacríticos e pi-sorts: elementos que podem ou não estar incluídos na fonte. Desta seleção saliento os versaletes, as ligaduras e os diacríticos.

Versaletes são caracteres que aparentam ser maiúsculas, mas cuja altura é a altura-x dos caracteres de caixa-baixa e podem ser utilizados em combinação com texto de caixa-baixa ou para estabelecer hierarquias.

Ligaduras são glyphs formados através da união de dois ou mais caracteres, que têm como objetivo ajudar à legibilidade do texto e proporcionar à fonte uma personalidade única. As ligaduras são fáceis de implementar, mas o designer deve considerar se o texto beneficiará verdadeiramente delas, pois as ligaduras variam de língua para língua e por vezes as fontes não têm incluídas ligaduras apropriadas.

Por fim os diacríticos são todos os caracteres e marcas e pontuação requeridas por diversas línguas (como por exemplo a cedilha ou os acentos) e portanto caso o texto esteja escrito numa língua que as exige, cabe ao designer selecionar uma fonte que tenha todos os diacríticos necessários.

No quinto capítulo – *Legibility* – Jury apresenta os conceitos de legibilidade e legibilidade (a ser abordado no sexto capítulo). A legibilidade lida com a descodificação de caracteres individuais – está bem desenhado? é facilmente reconhecível? – enquanto que a legibilidade diz respeito à facilidade em ler texto contínuo.

A legibilidade depende então do reconhecimento de caracteres, que por sua vez depende da qualidade do seu desenho. Para ser legível, um carácter deve ter contraformas generosas e uma altura-x apropriada – grande o suficiente para permitir que as contraformas sejam espaçosas, mas pequena o suficiente para que os caracteres tenham bons ascendentes e descendentes. Os ascendentes e os

descendentes permitem que as letras sejam mais facilmente discerníveis e melhoram não só a legibilidade como o reconhecimento de palavras e conseqüentemente a leiturabilidade.

No sexto capítulo – *Readability* – o autor fala sobre o texto contínuo: a facilidade com que o leitor lê o texto depende da forma como este está formatado, pois se o texto estiver formatado de forma espectral, homogênea, o leitor prossegue com a sua atividade sem qualquer distração, mas se houver qualquer acidente de percurso isto já não é possível. A leiturabilidade depende então da homogeneidade do tratamento tipográfico.

Um número razoável de caracteres por linha é essencial para garantir que o texto tem uma boa leiturabilidade. O número ideal de caracteres por linha apontado pelo autor é entre 54 e 80, mas este número deve ser ajustado de acordo com as expectativas de leitura do público-alvo (livros infantis têm menos caracteres por linha que romances). Quanto mais longa for a linha, maior deve ser a entrelinha de modo a melhor definir a linha de texto.

Para que a leitura seja eficiente o texto deve ser composto em caixa-baixa porque as formas distintas das letras (devido às ascendentes e descendentes) fazem com que as palavras sejam mais facilmente reconhecíveis.

Jury menciona também que o corpo de letra e as serifas são importantes para a leiturabilidade.

O corpo de letra aconselhado varia de acordo com a proficiência do leitor, pois uma criança precisa de um tipo maior (e menos caracteres por linha), enquanto que um adulto lê confortavelmente tipos mais pequenos em livros mais extensos.

As fontes serifadas são lidas mais eficazmente pois as serifas ajudam a estabelecer a direccionalidade horizontal da leitura.

No sétimo capítulo – *Measurement* – o autor indica que o tipo é medido em pontos e que o corpo de letra inclui o carácter e os espaços brancos em seu redor, portanto, de acordo com as proporções da letra (entre altura-x, ascendentes e descendentes) dois tipos com o mesmo corpo podem ter aparências completamente distintas. Jury indica também que as medidas horizontais discrepantes são alteradas através do *tracking* – alteração do espaçamento geral entre caracteres em linhas ou parágrafos inteiros – e do *kerning* – alteração do espaçamento entre dois caracteres. As medidas verticais são controladas pela entrelinha – o espaço entre duas baselines.

No oitavo capítulo – *Manipulating space* – Jury fala sobre a formatação de texto, indicando que para o texto ter uma boa leiturabilidade, deve ter uma textura regular. Para tal,

a formatação do texto deve ser definida de modo a que este tenha um ritmo consistente. Um texto bem formatado depende de cinco fatores: o tipo de letra, o espaço dentro das palavras, o espaço entre palavras, o espaço entre linhas e o espaço em volta do texto.

Por “espaço dentro das palavras”, Jury refere-se ao espaço entre letras. Embora os espaços entre letras estejam já embutidos na fonte, por vezes há situações em que é necessário ajustá-los: por exemplo, caso o corpo do texto seja aumentado ou diminuído os espaços alteram-se proporcionalmente e por vezes é necessário recorrer ao *tracking* para os corrigir. Caso o texto tenha ligaduras, o designer deve desligá-las antes de alterar os espaçamentos.

O designer pode recorrer ao *kerning* apenas para espaçar caracteres de caixa-alta, pois as suas formas são problemáticas e o espaçamento regular ajudará à legibilidade.

O espaço entre palavras, indica Jury, deve ser consistente de modo a que o olho viaje pela linha de texto com o mínimo de pausas possível. Embora o espaço entre palavras é assegurado pelo desenho da fonte, exceto quando o texto é justificado – aí o designer deve alterar a formatação do texto de modo a tentar regularizar os espaços.

O espaço entre linhas ajuda o leitor a passar do final de uma linha para o início da próxima. Quanto mais caracteres tiver a linha, maior deve ser a entrelinha, mas devido ao enfase horizontal dado pelas serifas, tipos serifados não necessitam de tanta entrelinha como tipos sem serifa. Em situações *display* a entrelinha pode ser diminuída de modo a estabelecer a unidade de informação, por exemplo de um título, desde que as descendentes da linha não interfiram com as ascendentes da linha seguinte.

O espaço em volta do texto refere-se às margens – assunto não abordado no livro *O diabo nos detalhes*.

No nono capítulo – *Manipulating type* – o autor identifica as três principais coisas que o designer deve ter em consideração: clareza, comunicação e integridade.

A clareza diz respeito à hierarquia bem definida e ao texto formatado de forma regular, unívoca e clara.

A comunicação diz respeito à forma como o designer opta por transmitir e representar o conteúdo do livro. Jury indica que a comunicação acontece em dois níveis: explícito – pelas palavras que são ditas – e implícito – pela forma como a informação é apresentada.

Por fim, a integridade diz respeito à utilização conscienciosa do tipo: honrar a integridade do tipo, não o destorcer e dar-lhe os espaçamentos apropriados sem interferir com o desenho base.

Neste capítulo, Jury fala também sobre o alinhamento de texto, dando a indicar que a consideração primária do

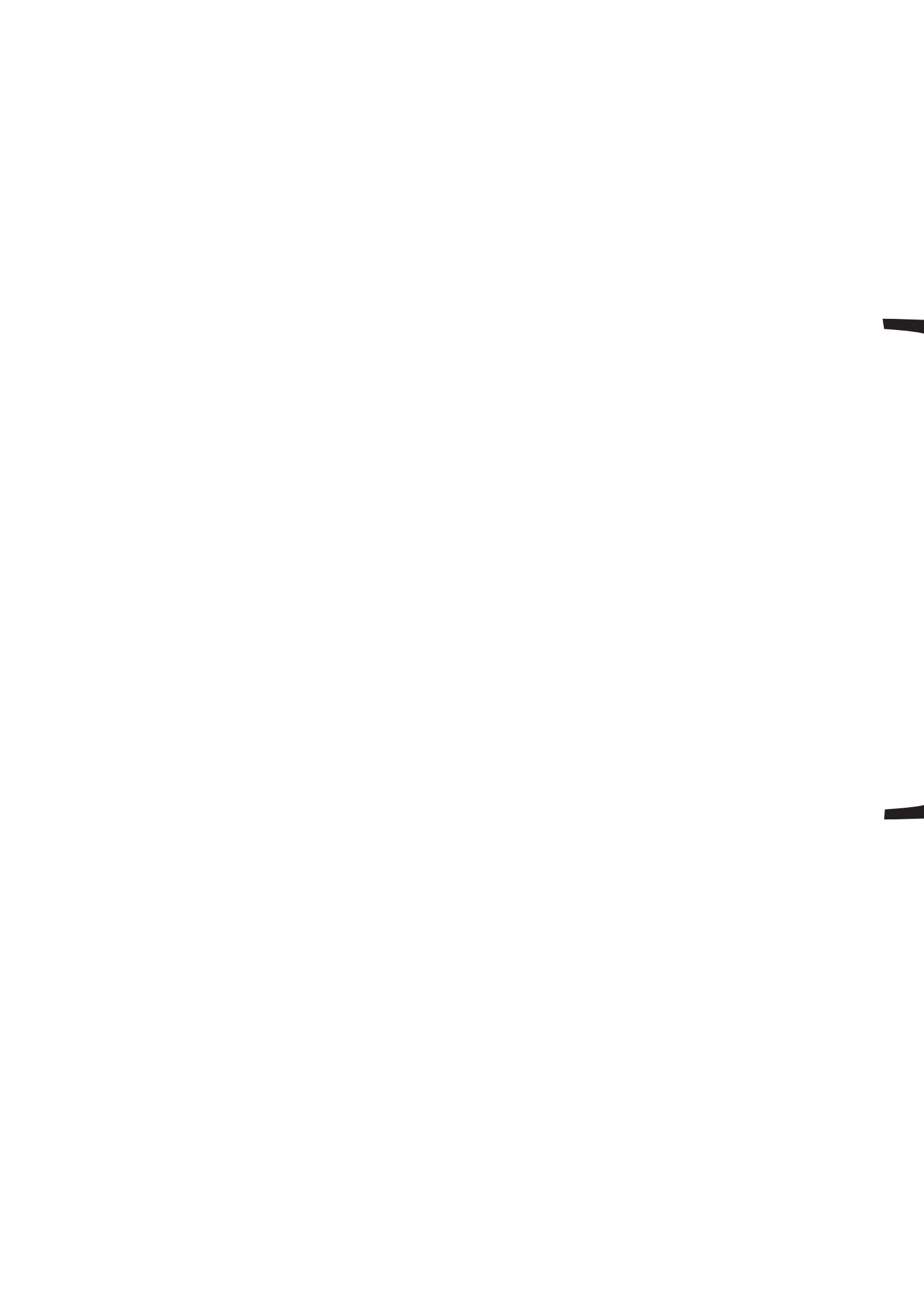
designer ao decidir que tipo de alinhamento utilizar deverá ser o espaçamento entre palavras regular. Indica que, caso o texto seja alinhado à esquerda, o designer deverá tentar regularizar o aspeto da margem direita, sem que esta pareça ter sido forçada. O alinhamento à direita só deve ser utilizado em títulos ou legendas.

Por fim, o autor fala sobre quebras de parágrafo e hifenização.

Jury indica que os parágrafos devem ser apropriadamente sinalizados ao indentar a primeira linha do parágrafo um eme – unidade de medida correspondente ao corpo de letra selecionado para o texto em questão. Caso o designer deseje, as alternativas disponíveis são a utilização de uma marca de parágrafo ou ideograma (esta opção resulta em páginas sem quebra óbvia, o que pode ser cansativo) ou uma quebra de linha (separar os parágrafos com uma linha em branco é demasiado incomodativo e deve ser reservado para colunas mais estreitas ou textos mais densos).

Quanto à hifenização, Jury indica que é obrigatório hifenizar texto justificado, mas o designer pode optar por hifenizar (ou não) texto alinhado à esquerda (de modo a ajudar a regularizar a margem direita). Texto em situações *display* nunca deve ser hifenizado e uma página nunca deve terminar com uma palavra hifenizada.

Os capítulos seguintes lidam com impressão, sistemas de escrita eletrónicos e questões de linguagem e retórica e embora o seu conteúdo tenha sido analisado, não se mostrou relevante para a elaboração do livro *O diabo nos detalhes*. Abster-me-hei então de os comentar.



SEGUNDO CAPÍTULO

B

O diabo nos detalhes

Justificação, objetivos e processo

B.01

escrita

B01.01 – PESQUISA

Para poder escrever sobre tipografia em design de livro tive de primeiro recolher o máximo de informação possível sobre o assunto.

O primeiro passo no processo de escrever o livro *O diabo nos detalhes* foi uma pesquisa extensiva de obras relacionadas com as áreas de tipografia e design de livro. Em primeiro lugar, reuni as fichas de unidade curricular do mestrado para verificar quais os livros recomendados pelos professores. É lógico inferir que os livros recomendados deverão conter em si os conteúdos mais relevantes para as disciplinas em questão, já que foram escolhidos de entre tantos outros.

Imediatamente procurei ter acesso aos mesmos, através da professora Elisabete Rolo e do professor Luís Moreira, que não só me emprestaram os livros como sugeriram outros mais que podia ler.

Depois, efetuei uma pesquisa online de modo a identificar que outros livros existem sobre design do livro e tipografia aplicada a design de livro.

Existem imensos livros sobre tipografia: sobre como desenhar e/ou programar fontes, sobre a sua história, os seus caracteres... Eu foquei-me naqueles que têm algo a dizer sobre a aplicação prática da tipografia em design de livro. Um qualquer semblante de princípios generalizados, um consenso sobre como o tipo funciona e como deve ser tratado de modo a produzir um livro “bem feito”.

Dos livros encontrados, realizei uma seleção, estabeleci um período de tempo para o tratamento de informação e li, apontei e tirei conclusões sobre a informação lida.

A maioria das obras selecionadas são relativamente recentes o que significa que, em primeiro lugar, contém informação que acompanha o desenvolvimento e utilização da tipografia até aos dias de hoje e, em segundo lugar, refletem um panorama relevante para os dias de hoje (não só a nível de estética como também a nível tecnológico). O único livro a que isto não se aplica é o *The New Typography*, de Jan Tschichold: embora parte dos princípios defendidos possam ser trazidos para os dias de hoje – a simplicidade, a limpeza – é um livro que se enquadra num panorama social, cultural e económico absolutamente datado.

B01.02 – INFORMAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO

Ao ler cada livro, selecionei as informações relevantes e dactilografei-as, de modo a ter um bom resumo daquilo que era dito, em parte verbatim e em parte comecei logo a traduzir, interpretar e rescrever a informação, estabelecendo já pontos de encontro entre os conteúdos gerais do livro e os conteúdos já lidos nos outros livros. Ao ler a bibliografia selecionada refleti logo sobre abrangência de conteúdos presentes no meu livro e sobre a sua organização. Após ler todos os livros, estabeleci quatro categorias primárias para tratar a informação.

- A. CONSIDERAÇÕES
- B. PARÁGRAFOS, ALINHAMENTOS E ESPAÇOS
- C. ESPECÍFICOS
- D. TIPOGRAFIA

A primeira categoria, intitulada considerações, continha princípios gerais sobre o tratamento de tipo – clareza, comunicação e integridade – bem como indicações relativas ao processo de trabalhar com tipografia. A segunda categoria (parágrafos, alinhamentos e espaços) continha toda a matéria relacionada com articulação de parágrafos, alinhamento de texto, espaço horizontal e espaço vertical. A terceira categoria (específicos) condensava informações sobre aspetos práticos de trabalhar com porções específicas de caracteres: algarismos de texto e algarismos titulares (*oldstyle e lining figures*), versais e versaletes, diacríticos, pontuação e ligaduras. Por fim, a categoria tipografia reunia todo o conteúdo relacionado com o texto formatado para leitura: como decidir tipo e corpo de letra, hierarquias, cor e contraste, questões de peso, legibilidade e leiturabilidade, caixa-alta e caixa-baixa e situações *display* vs situações de texto.

Com toda a informação dividida nestas categorias, comecei a elaborar texto corrido nas minhas próprias palavras. Em cada assunto comparei aquilo que estava a ser dito em cada livro, de modo a verificar se existe consenso sobre o assunto ou se aquilo que está a ser dito reflete apenas a opinião pessoal do autor.

À medida a que fui escrevendo, repensei a ordem lógica dos conteúdos. Por exemplo, não posso falar ao leitor sobre dentes de cão e alterar o *tracking*, se não tiver já falado sobre colunas justificadas.

Tem de haver um enlace das matérias que siga uma ordem lógica, de modo a que a complexidade da matéria seja exponencialmente maior. Por exemplo, primeiro tenho de explicar o que é considerado uma situação *display*, e só

depois posso falar sobre ajustar o *Kerning* em situações *display*.

Esta segunda estruturação do livro veio da reflexão sobre os elementos principais que afetam a aparência do texto, pois cada designer tem a sua forma de organizar o conhecimento sobre tipografia.

Por exemplo, em *Type and Typography*, Phil Baines e Andrew Haslam definem as dez decisões que qualquer designer tem de tomar ao projetar uma página de texto: Tipo de letra, tamanho de letra, cor, comprimento de linha e espaço horizontal, espaço vertical (Entrelinha), alinhamento do texto, articulação de parágrafos, profundidade da coluna, posição do texto na página e formato.

A segunda versão do livro estava então dividida em duas secções, A e B. Na primeira secção – A – tinha uma introdução composta por preceitos e considerações gerais sobre tipografia, seguida por cinco capítulos, correspondentes àquelas que entendi ser as cinco características das quais a manifestação física do texto depende: tipo de letra, corpo de letra, espaço vertical, espaço horizontal e alinhamento de texto. No capítulo sobre tipo de letra tinha colocado as informações sobre legibilidade e leiturabilidade, texto serifado e sem serifa, situações *display* e de texto, caixa-alta e caixa-baixa, versais e versaletes e questões de peso.

Na secção B tinha agrupado questões que não sabia onde arrumar: hierarquia, quebra de parágrafos, específicos, pontuação e diacríticos e orfãs e viúvas.

Porém, começaram a surgir algumas questões. Por exemplo, a hierarquia é uma questão principal que, pela sua relevância e pelo quanto é abordada ao longo da primeira secção, deveria aparecer algures no início. Obviamente, antes de mencionar a hierarquia tenho de falar sobre tipo de letra e corpo de letra, e preciso de já ter explicado pesos, texto com e sem serifa, caixa-alta e caixa-baixa e versaletes (tudo questões ainda agrupadas no primeiro capítulo). Decidi colocar então as informações sobre hierarquia a seguir ao segundo capítulo, de modo a que o leitor compreenda tudo aquilo que precisa de compreender antes de aprender sobre a formatação de diferentes níveis hierárquicos, e para que quando este ler sobre tracking e kerning (ajustes ao texto), saiba já ter o texto formatado.

Obviamente, pela interligação de todos estes temas, surge por vezes a indicação sobre algo mais complexo fora do seu sítio. Para ter a certeza que o leitor acede com eficiência ao conteúdo necessário, são feitas várias referências ou indicações ao longo do texto. Por exemplo, na página 56, embora não se tenha falado ainda de entrelinha é importante mencionar que o texto deve ser equilibrado com uma entrelinha apropriada. Para tal, é indicado ao leitor que

ANEXO 01.01

pode encontrar mais informação sobre entrelinha no terceiro capítulo.

Depois, apercebi-me que as quebras de parágrafo são na realidade muito importantes para a aparência do texto, pois são elas que estabelecem a estrutura regular de secções que provoca imenso impacto visual na página. Considerei então que as quebras de parágrafo são o 6º capítulo principal da secção A.

Tirei as partes “extra” da secção do tipo de letra, porque cheguei à conclusão de que os capítulos devem ser claros e ir diretos ao assunto em questão. Seria então necessário colocar estes extras antes do primeiro capítulo: um capítulo introdutivo (A00) teria então de ser criado. As considerações que estavam presentes na introdução deveriam estar antes dos capítulos, mas não pertencem à introdução porque a introdução deve ser um texto curto, simples, que atrai o leitor e lhe explica aquilo que vai ler (que pode esperar) e sendo assim, foram agrupadas no capítulo 00: um capítulo para que o leitor aprenda ou lembre os básicos.

A ordem dos conteúdos ficou então decidida como :

A

Introdução

A00 Sobre tipografia: Básicos e Considerações

A01 Tipo de letra

A02 Corpo de letra

Hierarquia

A03 Espaço Vertical

Baseline Entrelinha

A04 Alinhamento de texto

A05 Espaço Horizontal

Medidas, Kerning e Tracking, Hifenização e justificação

A06 Quebra de parágrafos

B

Detalhes

O capítulo sobre a hierarquia mantém-se então como um capítulo intermédio, mas não é numerado como os outros porque não pertence à mesma classificação. Todos os capítulos são a resposta à questão “o que afeta a aparência do texto?” e o capítulo da hierarquia é apenas algo necessário e lógico, enquanto que a secção B – detalhes – mantém todos os aspetos práticos sobre lidar com elementos tipográficos específicos e instrui sobre algumas formatações de texto mais minuciosas. É algo adicional, mas necessário.

Após escrever todo o conteúdo, inseri o texto no ficheiro de InDesign.

B.02

escolhas editoriais

B.02.01 – FORMATO E GRELHA

A primeira estrutura que explorei foi uma grelha de 3 colunas, na qual o texto ocuparia as primeiras duas, deixando uma coluna para inserir notas ou pequenas imagens. Esta estrutura é comum para livros de teor académico/técnico devido à possibilidade de complementar informação *in situ*.

ANEXOS 01.02 & 01.03

Para começar, queria que houvesse uma relação entre a altura e a largura e portanto seleccionei um mesmo divisor e construí uma grelha com quadrados de 5x5mm

ANEXO 01.04

Entretanto seleccionei alguns livros da minha coleção cujo formato me agradava e apontei as medidas. Depois, arredondei essas medidas ao múltiplo de cinco mais próximo, criei ficheiros de indesign com estas medidas, com a grelha de quadrados de 5mm e exportei com as marcas de corte de modo a imprimir, recortar e colar as folhas de modo a simular um spread. Estes *spread* permitiram-me compreender as dimensões reais com que estava a trabalhar e pude também analisar a relação entre a página e o *spread*. Desenhei as colunas na grelha para compreender o seu tamanho real, o que nalguns casos resultou em reconsiderar as dimensões seleccionadas.

ANEXO 01.05

Depois de seleccionar dois formatos, fiz alguns testes tipográficos: apliquei algum texto na página, com diferentes tamanhos de coluna, imprimir e analisei os seus aspetos nos *spreads*.

Acabei por decidir ficar com o formato 145x185mm, e fiz um mono para perceber como é que um livro daquele tamanho ficaria.

Este é um formato relativamente pequeno, mas muito agradável de manusear. tem um tamanho de livro de bolso, é prático para transportar e consultar, bem como fácil de manusear em situações de leitura contínua. Pensado para estudantes, este livro é pequeno o suficiente para caber em mochilas e malas e ser transportado facilmente com quaisquer outros objetos de estudo ou trabalho, caso a pessoa queira ter um pequeno auxiliar. O fato do livro ser pequeno permite também que a informação nele contida seja dividida em porções palatáveis, curtas – pequenos módulos de informação – de modo a que não só o texto parece mais acessível, como a leitura é feita com um ritmo mais lento, mais espaçado. A ideia era colocar exemplos na página direita, que acompanhassem o texto da página esquerda, de modo a que o conteúdo seja explícito e fácil de entender.

Grelhas com várias colunas providem flexibilidade de espaço e colunas que podem ser divididas em dois dão um número ainda maior de variações, portanto aquilo que fiz foi selecionar uma estrutura de seis colunas de modo a poder ter 2, 3 ou 6 divisões verticais.

ANEXO 01.06

Tentei que o design fosse subtil mas versátil o suficiente para conseguir conjugar os elementos e criar alguma arritmia de tempo a tempo, de modo a que o leitor não se aborreça com a repetição da mesma estrutura.

Ao ter uma estrutura com várias colunas mas utilizando apenas parte das colunas – por exemplo, numa página com três colunas, utilizei apenas duas para o texto, e deixei a terceira para notas e maioritariamente para que a página fosse arejada.

Evitei ao máximo que as páginas parecessem demasiado sobrelotadas. é complicado não cair na tentação de encher o espaço todo, especialmente numa estrutura com várias colunas, mas o espaço em branco é muito importante para guiar o olhar do leitor pelas páginas, e dá ao texto um aspeto simples, curto e acessível: o texto não parece demasiado extenso ou esmagador.

O tamanho do livro e a largura das colunas faz com que os conteúdos sejam ritmadamente divididos em porções palatáveis.

Quanto à página direita, tentei que as imagens pudessem ter alguma arritmia: as linhas de imagens variam entre ocupar as 6 colunas, utilizar 3 colunas de 2 ou 2 colunas de 3, de modo a enriquecer a estrutura. Se todos os exemplos tivessem o mesmo tamanho seria aborrecidíssimo: deve haver arritmia, sem que a página se torne demasiado confusa. A informação tem de ser acessível e estar claramente dividida de modo a que o leitor possa identificar facilmente aquilo que está a ver. As imagens são acompanhadas de números de referência e de legendas que ajudam não só à compreensão das mesmas, mas principalmente a estabelecer ligações diretas com aquilo que está a ser dito no texto.

A cor das legendas ajuda também a conduzir o olhar. pequenas porções de cor podem funcionar como pequenos guias, ajudando o leitor a reconhecer prioridades.

Os separadores de cor forte, com tipografia grande são impactantes e dramáticos, em oposição à estrutura regular das páginas de texto e imagens. A tipografia das introduções também pretende estabelecer um espaço diferente das páginas do texto. Este seguimento de páginas é arejado, com tipografia grande: o tipo é lido mais lentamente e o espaço permite uma pausa forte entre capítulos. O tamanho do texto deve ser dinâmico nas porções em que lhe é apropriado e permitido ser.

ANEXO 01.07

B02.02 – TIPOGRAFIA

Para o texto corrido queria um tipo de letra serifado, depurado, homogéneo – sem caracteres que chamem desproporcionalmente à atenção. Um bom tipo de texto deve ser desenhado para tal, de modo a garantir a legibilidade e a proporcionar uma experiência de leitura agradável e ininterrupta. Os tipos serifados são particularmente propícios para texto contínuo devido às suas serifas, pormenores salientes que ajudam a estabelecer a horizontalidade da leitura (as particularidades dos tipos de texto e tipos serifados são abordadas nas páginas 14 e 12 do livro, respetivamente).

Devido à natureza do livro e a todas as situações nas quais teria de utilizar o tipo para exemplificar situações de cariz tipográfico, necessitava que o tipo de letra estivesse completo com versaltes, numerais bem desenhados, diacríticos, sinais de pontuação e tivesse pelo menos um bom *bold* e um bom itálico.

Durante o primeiro ano do Mestrado em Design Editorial trabalhei com a fonte Kepler Std, uma fonte altamente legível, que se comporta muito bem em texto contínuo e funciona bem em situações *display*. A família de fontes Kepler possui um vasto leque de pesos, incluindo versões condensadas e expandidas e optical sizes – fontes com desenho ajustado para ser utilizadas em tamanhos diversos.

ANEXO 01.08

Devido ao meu apreço pelas fontes Kepler utilizei-as também nos meus apontamentos, durante o processo de leitura, anotação e escrita do livro, e gostei muito do seu desempenho. Porém, não quis limitar-me ao meu primeiro impulso e realizei uma pesquisa e uma série de testes de legibilidade de diferentes fontes. A minha primeira ideia foi procurar fontes feitas em Portugal, na possibilidade de encontrar alguma fonte apropriada com a qual nunca tivesse trabalhado e que pudesse de algum modo enriquecer o livro – pela sua estética e nacionalidade.

ANEXO 01.09

Através do Fontstand tive acesso aos tipos Velino, Maga e Glosa, da DSType foundry, de Dino dos Santos. Seleccionei estes três porque são tipos serifados com boa abertura das formas, altamente legíveis. Testei também o tipo Mrs. Eaves XL Serif Narrow, uma variante com um desenho menos arredondado que a Mrs. Eaves. Nesta fase buscava uma boa fonte para texto que não fosse demasiado arredondada, pois tinha gostado do aspeto e desempenho dos caracteres da fonte Kepler específica que tinha utilizado nos apontamentos. Considerei a Glosa Text, mas ao fazer mais testes apercebi-me de que não só não me agradava tanto como a Kepler a nível de cor, como é uma fonte com terminações demasiado pontuadas e arredondadas. É uma fonte mais preocupada com o seu estilo e mais dramática que a Kepler.

Porém, é nesta fase que me apercebo que o Microsoft Word tinha selecionado a versão Kepler *Display* e, em comparação, a fonte Kepler Regular (apropriada para texto) tinha uma cor muito mais escura, traços mais grossos e formas mais arredondadas. Ao falar com o meu orientador, confessei-lhe o meu receio em utilizar uma fonte *display* em texto, porque não foi desenhada para ser utilizada com um corpo de letra de texto e os seus caracteres aparentam ser mais pequena que a regular. O meu orientador indicou-me que pelo menos considerasse a versão *subhead* (intermédia entre a *display* e a regular) e assim fiz. Após testar as três fontes – Kepler Std Regular, Kepler Std *Subhead* e Kepler Std *Display* – cheguei à conclusão de que prefiro a Kepler Std *Display* em texto. Os seus caracteres têm traços mais finos e a sua forma aparenta ser menos arredondada, mais esguia que as outras duas versões, o que resulta numa cor de texto mais leve.

ANEXO 01.10

Testei então diferentes corpos de letra e entrelinhas proporcionais, de modo a encontrar a combinação mais apropriada e propícia à leitura. Nesta altura tinha já definido um formato e margens e apliquei o texto de modo a poder testá-lo no tamanho de página correto. Através dos testes decidi que o corpo seria formatado a 11.5/13.

ANEXOS 01.11, 01.12, 01.13 & 01.14

O texto corrido é o primeiro a ser formatado e testado porque é o nível de texto mais importante, especialmente em livros cuja extensão é maioritariamente composta por texto – que é o caso deste livro. Como a entrelinha escolhida é de 13pt, a baseline – estrutura de linhas horizontais nas quais o texto assenta – terá de ser 13, um divisor ou um múltiplo, pois como todas as linhas de texto deverão assentar na baseline, as entrelinhas terão de respeitar os incrementos da baseline. Se definir uma baseline de 13, os meus títulos poderão ter, por exemplo, 13, 26, 39 ou 52pt de entrelinha, mas a não ser que defina uma grelha secundária ou crie caixas de texto com 6.5pt de baseline, as minhas legendas e notas seriam forçadas a ter entrelinha de 13, e como o corpo destes níveis de texto deve ser mais pequeno, uma entrelinha tão grande iria ficar claramente desequilibrada. Esta situação é analisada e explicada em maior detalhe nas páginas 90 e 91 do livro.

Escolhi, então, ter uma baseline de 6.5pt. Deste modo, o meu texto assenta a cada duas linhas, as minhas legendas podem ter um corpo pequeno e uma entrelinha proporcional (de 6.5pt) e todos os níveis textuais acima (por exemplo títulos e entretítulos) poderão ter uma entrelinha de, por exemplo, 13, 19.5, 26, 32.5, 39, 45.5 ou qualquer outro múltiplo de 6.5 – terei então muito mais flexibilidade a formatar os meus níveis de texto.

Como já mencionado, decidi ter uma página com três colunas e ocupar as duas primeiras com texto corrido, de modo a deixar uma página mais arejada e, caso precisasse de inserir notas, teria um espaço alocado para tal sem perturbar o texto. Devido às medidas que escolhi para a minha página e de acordo com o corpo de letra que escolhi para o texto, as minhas colunas são relativamente mais estreitas que o comum num livro deste tamanho (posteriormente, analisei, fiz a média e sei que a minha coluna de texto corrido tem aproximadamente 45 caracteres por linha). Para evitar problemas de espaçamento irregular entre palavras (dentes de cão), decidi alinhar o texto à esquerda em vez de o justificar. No texto alinhado à esquerda, as palavras têm espaço regular entre elas e o comprimento da linha varia de acordo com o número de palavras que o programa de paginação (neste caso o InDesign) permite em cada linha. Se o texto for justificado, o InDesign irá forçar os espaços entre palavras de modo a que as palavras fiquem alinhadas com as margens direita e esquerda da coluna, e isto resulta em espaçamento irregular (poderá ler mais sobre o assunto no Capítulo Ao4: Alinhamento de texto, página 96 do livro). Depois, para minimizar a irregularidade da margem direita do texto, decidi ativar a hifenização: se as palavras forem hifenizadas o seu comprimento distribuir-se-á por duas linhas, permitindo encaixar as palavras nas linhas de forma mais regular.

Quanto a quebras de parágrafo, decidi recorrer à indentação – o avanço da primeira linha de texto de um parágrafo – pois este é o método mais eficaz para sinalizar o início de um novo parágrafo. Este método é mais comum em colunas justificadas porque pode provocar uma margem esquerda demasiado irregular em colunas de texto alinhado à esquerda, mas se a medida da indentação for subtil desempenhará o seu papel de forma eficaz sem sacrificar o aspeto da coluna de texto.

Após escrever o livro, este foi revisto por duas pessoas (sendo uma delas o meu orientador) e corrigido. Após corrigi-lo, inseri-o nas páginas do ficheiro de InDesign – já preparado com as medidas (página, margens, baseline) corretas – e comecei a testar os outros níveis hierárquicos. Iria necessitar de pelo menos 4 níveis de títulos:

Título de Nível 1: Nome do capítulo, utilizado nos separadores;

Título de Nível 2: Nome da secção, utilizado na introdução e páginas finais (glossário, index...)

Título de Nível 3: Nome da divisão de capítulo, utilizado para indicar o assunto discutido no capítulo;

Entretítulo de Nível 4: Nome da subdivisão do assunto discutido no texto.

Por exemplo, no capítulo A05: Espaço horizontal (N1) há uma secção denominada *Kerning e Tracking* (N3), dentro da qual existe uma porção de texto apenas sobre *Kerning* (N4) e outra sobre *Tracking* (N4).

Embora o tipo Kepler Std tenha boas variantes que lhe permitem funcionar em situações *display*, decidi procurar um segundo tipo de letra sem serifa para conjugar, porque a utilização de dois tipos de letra diferentes permite uma maior facilidade no estabelecimento de níveis hierárquicos. Utilizar um segundo tipo de letra permite um maior dinamismo na relação entre os diferentes níveis de texto, e o contraste entre as fontes escolhidas é visualmente mais interessante do que ver apenas variações do mesmo tipo de letra com corpos e espessuras diferentes.

Para encontrar um segundo tipo de letra que se conjugue bem com o tipo de texto é necessário procurar um tipo com um desenho semelhante. A minha primeira ação foi estabelecer uma página de texto com um título e selecionar à vez vários tipos de letra sem serifa, para analisar o seu desenho e a forma como esse desenho se relaciona com o do Kepler. O tipo de que mais gostei foi o Futura Std.

Também testei os tipos ITC Clearface e Amplitude. Embora serifado, o tipo ITC Clearface tem um desenho semelhante ao Kepler, uma mesma proporção entre altura-x, ascendentes e descendentes e uma personalidade distinta: serifas egípcias, uma maior abertura das formas, a contraforma e a barriga são mais ovaladas, os remates são cortados obliquamente e os terminais, em gota, são bastante acentuados. O tipo Amplitude foi considerado por conselho do meu orientador, mas não só a considerei demasiado esguia, com uma altura-x demasiado grande, como não gostei das junções nem dos remates das ascendentes.

Porém, continuei a preferir o tipo Futura: um tipo moderno, arredondado, com olhos largos, pouco contraste entre os traços e um cariz muito geométrico. Gostei particularmente da relação entre a fonte Futura *Light*, Futura Book e Kepler *display*: fontes com traços finos, com um aspeto arejado e uma cor suave devido à abertura das suas formas. Os primeiros níveis nos quais trabalhei foram o N3 e o N4: aqueles que interagem de perto com o texto corrido. Para estes seleccionei a fonte Futura Book e, num processo de tentativa e erro, formatei e testei até encontrar criar uma dinâmica agradável entre as duas. O título de N3 distingue-se do tipo de texto por ser de uma fonte distinta, com um corpo de letra maior, com uma breve separação de duas baselines, mas tem uma cor semelhante e, portanto, não destabiliza demasiado a página. Não me pareceu necessário nem benéfico que o título tivesse um corpo

ANEXO 01.15

ANEXO 01.16

ANEXO 01.17

maior, com mais peso e uma cor diferente: seria um exagero. O título de N4 tem uma particularidade que considero interessante: uma altura-x igual à do texto corrido.

Sendo o título de N4 utilizado para indicar mudanças de assunto dentro de um tema é necessário que este se distinga, mas estando por vezes no meio de texto corrido, não poderia ser algo demasiado extravagante. Ao reduzir o tamanho de letra, a cor do título é escurecida e, acrescentando o fato de que estamos a falar de uma fonte completamente distinta, é suficiente para criar uma pequena demarcação. Uma fonte com a mesma altura-x, mas com ascendentes e descendentes mais longas que as do texto, com uma cor mais escura é eficaz.

Sendo o N4 a mesma fonte que o N3 apenas num corpo mais pequeno faz com que a relação hierárquica entre os dois seja evidente, mantendo uma noção de unidade entre os dois níveis.

Os títulos de N2 são utilizados nas páginas iniciais (neste caso temos apenas a introdução) e nas páginas finais (glossário, glossário de termos traduzidos, index e bibliografia) e no capítulo *Aoo: sobre tipografia*, para assinalar as duas secções principais: básicos e considerações.

Os títulos de N2 são formatados em Futura Std Medium, um peso ligeiramente mais grosso que o Book, pois como são títulos de secções e estão na maior parte isolados no canto superior esquerdo da página esquerda, podem ter algum destaque.

Como já foi mencionado, a minha baseline de 6.5 permite-me ter legendas com um corpo de letra pequeno com uma entrelinha proporcional. Antes de decidir definitivamente manter a baseline de 6.5 tive de testar a fonte para as legendas num tamanho proporcional e apropriado. Se por acaso o corpo de letra das legendas fosse forçado a um tamanho demasiado pequeno/ilegível por causa da entrelinha de 6.5pt, teria de ou utilizar 13pt para a entrelinha das legendas ou repensar o tamanho e entrelinha do texto para depois alterar a minha baseline.

Para as legendas escolhi a fonte Futura Std Book e testei-a com corpo de 5.5, 6 e 6.5pt, dos quais selecionei o corpo de 6pt. As legendas ficaram então a 6/6.5. As fontes sem serifa funcionam bem em situações *display* (palavras, frases ou designações curtas) e portanto achei que poderia ser apropriado utilizar Futura nas legendas. Para além disso, as pequenas legendas sem serifa contrastam de modo interessante com não só o texto corrido da página ao lado, mas também com o texto serifado dos exemplos que acompanham (sendo maioritariamente exemplos de situações que ocorrem em texto corrido, mantive neles a fonte utilizada no texto – Kepler).

Decidi formatar as notas e as legendas a vermelho para que se distingam mais claramente dos exemplos e texto corrido ao lado dos quais são colocadas e para adicionar um pouco de cor (para que as páginas não sejam todas a preto e branco). Os números de referência dos exemplos são também formatados a vermelho, mas estes têm um corpo de letra um pouco maior e utilizam um peso mais grosso – Futura Std Heavy. Os números de referência devem destacar-se de modo a ser fácil e rapidamente identificados pelo leitor, de modo a otimizar a sua relação com os pontos de referência estabelecidos no texto.

No rodapé decidi incluir o nome do capítulo e o número de página. Embora importantes para a navegação, estas informações devem manter-se discretas, sem chamar demasiada atenção. Para tal, selecionei a fonte Futura Std *Light* (um peso de traços finos que produz um texto de cor muito suave) e formatei-a num corpo de letra inferior ao do texto. Estas informações estão alinhadas com a margem exterior, de modo a estabelecerem uma relação com a caixa de texto.

Os separadores ocupam sempre um spread: na página par (esquerda) encontra-se o número do capítulo a Futura Std *Bold* e na página ímpar (direita) encontra-se o nome do capítulo a Futura Std *Light* – exceto no separador do capítulo Hierarquia. Os separadores são a branco e vermelho, com “as cores” invertidas de uma página para a outra: a página par tem texto “a branco” sobre um fundo vermelho e a página ímpar tem texto vermelho sobre um fundo branco. Este contraste é ainda mais marcado pela utilização de fontes com espessuras díspares.

Este spread é seguido por outro no qual encontrará, na página ímpar, a introdução para o capítulo – no caso dos capítulos A03, A04, A05 e A06 (os outros não têm introdução).

O separador e o spread de introdução marcam um ponto de viragem no livro – uma mudança de tema – e como tal, são arejados, utilizam cor e jogam com a tipografia de forma diferente (com corpos de letra maiores que no resto do livro) de modo a comunicar essa mudança e proporcionar uma pausa ao leitor.

No separador do capítulo *Hierarquia* o título do capítulo encontra-se na página par e a introdução para o capítulo encontra-se na página ímpar.

Depois dos textos serem formatados de acordo com o seu papel na hierarquia geral do livro, há algumas situações a ter em conta: em primeiro lugar, é necessário confirmar que o livro não tem linhas orfãs ou linhas viúvas. Orfã é o nome dado à primeira linha de um parágrafo, quando esta fica sozinha na última linha de uma coluna. Viúva é o nome dado à última linha de um parágrafo, quando esta fica

sozinha na primeira linha de uma coluna (assim).

Em segundo lugar, é preciso verificar que nenhuma linha de texto é composta apenas por uma palavra sozinha (assim).

Para evitar estas situações, é necessário criar *paragraph styles* com ajustamento dos espaços entre palavras e espaços entre letras (ajustamento do *tracking* feito através do painel *justification*), e aplicá-los ao parágrafo problemático. Este processo é exemplificado na página 147 do livro.

Em terceiro lugar, é preciso verificar se o texto está a alinhar todo com as mesmas linhas. Passo a explicar: como a baseline é de 6.5pt e a entrelinha do texto é de 13, o texto alinha com a baseline a cada duas linhas. Para que o texto na frente e no verso da página fique alinhado, é preciso que o texto alinhe nas mesmas linhas. Se a caixa de texto for ligeiramente deslocada na vertical, seja por causa de um título ou por erro, o texto na frente e no verso da página já não vão alinhar e caso o papel seja translúcido, é possível ver as linhas desalinhadas, o que não só é desagradável como pode ser distrativo. Para evitar tal problema, certifiquei-me que a última frase de cada coluna alinha sempre com a última linha da baseline e defini os espaçamentos entre títulos e entre títulos e texto, de modo a que assentem sempre nas mesmas linhas.

As páginas ímpares contêm, na sua maioria, ilustrações, mas também podem conter texto. A regra aplicada é a de que todo e qualquer texto corrido a ser colocado na página ímpar deverá alinhar às mesmas linhas da baseline que o texto corrido da página par: a última linha da coluna deverá alinhar sempre à última baseline da caixa de texto. Se a página ímpar tiver também ilustrações, estas deverão distanciar-se da primeira linha de texto corrido por, no mínimo, três linhas da baseline.

B02.03 – ILUSTRAÇÃO

Depois de verificar que o texto estava bem formatado e bem colocado, exportei-o em spreads e imprimi em folhas A4 para rever o texto uma segunda vez e planejar as ilustrações.

ANEXOS 01.18 & 01.19

Reli o livro e selecionei as situações que necessitavam de ser ilustradas/exemplificadas. Página a página, planeei o que deveria ser ilustrado, como é que a situação deveria ser exemplificada, que espaço ocuparia cada exemplo e defini onde seriam inseridos os pontos de referência no texto. De acordo com a quantidade de itens/situações a ser ilustrados foi necessário reorganizar algumas páginas de texto: por exemplo, em situações nas quais não necessito de ilustrar o texto, posso simplesmente trazer o texto corrido seguinte para a página ímpar. Por exemplo: se tenho texto na página 6 que não necessita de ser ilustrado, posso trazer o texto da página 8 para a página 7.

Depois illustrei as páginas de acordo com os meus apontamentos. Como na sua maioria são exemplos de texto e exemplos de estruturas de páginas utilizei as ferramentas disponíveis no InDesign. Criei *object styles* para os diferentes tipos de objeto (setas, modelos de páginas...) de modo a garantir que todos os objetos tenham as mesmas propriedades a nível de cor e espessura.

ANEXOS 01.20 & 01.21

As únicas situações para as quais necessitei de recorrer a outro software (neste caso o Adobe Illustrator) foram as imagens utilizadas para exemplificar a formatação e posicionamento de legendas (Capítulo *Hierarquia*, páginas 68 a 75) – neste caso distorci, vetorizei e alterei as cores de algumas imagens antigas retiradas da internet.

As ilustrações e os espaçamentos entre elas foram ajustados de modo a ocupar confortavelmente o espaço a que pertencem, de uma forma organizada e equilibrada. Números foram atribuídos às ilustrações e os seus pontos de referência no texto foram devidamente assinalados.

B02.04 – COR

Desde uma fase inicial do projeto que tinha em mente trabalhar com vermelho. Em primeiro lugar, o vermelho é uma cor cativante, eficaz quando utilizada para chamar a atenção ou destacar algo e, de acordo com o tom escolhido, pode ter uma legibilidade eficaz. Em segundo lugar, o vermelho é também uma cor remanescente da tradição tipográfica ocidental, tendo sido a primeira cor na qual texto foi impresso, em conjugação com o preto. Em terceiro lugar, sendo este um livro de estudo, refleti sobre as cores de canetas (e conseqüentemente de texto) mais comumente utilizadas em contexto acadêmico: azul escuro, vermelho e preto. O vermelho é utilizado para sublinhar texto, destacar porções de texto (p.ex. títulos) e é a cor mais utilizada em correções (por parte de professores). Por último, ao escolher o título *O diabo nos detalhes*, o vermelho parece ainda mais apropriado, pela sua associação ao diabo.

Testei alguns tons de vermelho diferentes, mas aquele que mais me agradou foi o vermelho que vem por *default* no InDesign (C=15, M=100, Y=100, K=0) – um tom escuro o suficiente para garantir uma boa legibilidade em situações de texto, mas vibrante o suficiente para ser chamativo.

A segunda cor a ser escolhida foi o azul escuro, pela razão acima mencionada e porque o azul escuro funciona bem em contraste com o vermelho, devido à dissonância obtida ao opor uma cor quente e uma cor fria. O azul selecionado foi também o azul escuro *default* do InDesign (C=100, M=90, Y=10, K=0).

B02.05 – CAPA

Para a capa queria algo chamativo, que imediatamente desse a entender ao leitor de que se trata o livro e que tomasse partido da mesma tipografia e esquema de cores do miolo. Tentei desenhar uma capa simples, com título da obra e nome do autor, mas o seu aspeto pareceu-me pouco atrativo e desinteressante. Porém, houve um exemplo de capa que me agradou e utilizei-a na capa de rosto do livro. Selecionei então Kepler Std *Bold Display* para o título e Futura Std *Light* para as restantes informações, como pode ser visto na capa de rosto. Considero a ligação entre capa e capa de rosto importante: comumente essa ligação é estabelecida através da tipografia e até do posicionamento do título. Neste caso, a tipografia utilizada na capa de rosto é repetida na lombada, mas a capa é um elemento especial.

Queria que a minha capa fosse exclusivamente tipográfica, mas como já mencionei, repetir o título uma terceira vez parecia-me desnecessário e aborrecido – quando o leitor pega no livro tem acesso ao seu título através da lombada, mas a capa pode revelar mais sobre o conteúdo, de modo a que o leitor entenda logo em que consiste o livro e se é aquilo de que está à procura. Resolvi experimentar então colocar uma versão resumida do índice, centrado, em abso-

ANEXO 01.22

luto destaque. Sendo o vermelho a cor principal do livro e para um maior impacto, escolhi ter letras brancas sobre um fundo vermelho. A tipografia da capa é a mesma do índice, que funciona muito bem em situações *display*.

O livro foi revisto e enviado para a gráfica.



TERCEIRO CAPÍTULO

C

Materiais e orçamentação

C.01

materiais

De modo a seleccionar os materiais apropriados para o livro *O diabo nos detalhes*, reuni-me com Nuno Penedo da gráfica Guide – Artes Gráficas, Lda. em Odivelas.

Na primeira reunião tive a oportunidade de ver alguns trabalhos desenvolvidos pela gráfica e comparar diferentes tipos de impressão, materiais e acabamentos. Mostrei ao Nuno a capa e dei-lhe uma noção geral do livro. Pedi-lhe que seleccionasse um papel com gramagem superior a 90gr para que a folha tivesse alguma opacidade, de modo a que não se visse o verso da folha e foi-me indicado que para um livro de 160 páginas, o papel Coral Book Ivory 1.2 de 100g deveria ser apropriado pois garante alguma opacidade sem que as páginas sejam demasiado grossas e prejudiquem a manuseabilidade.

Indiquei ao Sr. Penedo que gostava que o livro fosse de capa dura, com a capa revestida a tecido vermelho, com texto em branco e o Sr. Penedo indicou-me que para além de ser mais dispendioso não tinham tecido vermelho em stock. Foi-me sugerido, então, que a capa fosse revestida com cartolina vermelha (neste caso, papel popset pimentão). Durante a reunião, aprendi que no panorama contemporâneo de impressão já é possível imprimir em branco sobre cor sem ser necessário recorrer a serigrafia.

Quanto aos acabamentos, o Sr. Penedo sugeriu-me que o miolo fosse colado com PUR (poliuretano reativo), mostrou-me alguns exemplos de livros com este acabamento e ao notar a qualidade do mesmo, concordei.

Num segundo instante, antes de darem início à impressão dos livros, fui convidada pelo Sr. Penedo a me dirigir à Guide para poder avaliar a qualidade da impressão do miolo e capa. Nesta segunda reunião foi-me informado que, infelizmente, não tinham o papel escolhido em stock e foi-me sugerido como alternativa o Papel Coral Book White 1.2 90g. Embora o nível de opacidade deste não me agradasse tanto, a alternativa seria um papel de 120g, o que ambos concordámos ser um exagero.

Os parâmetros para a produção do livro ficaram então os seguintes:

Livro *O diabo nos detalhes*

Imprimido pela Guide – Artes Gráficas, Lda.

Miolo

160 páginas

Impressão offset digital a 4 cores

Papel Coral Book White 1.2 90g

Formato: 145 x 185 mm

Guardas

Sem impressão

Papel Coral Book Ivory 1.2 140g

Capa

Capa dura, cartão 2mm

Impressão offset digital a 1/o cor (branco)

Papel popset pimentão

Acabamento

Armar e meter em capa, miolo fresado
e colado com PUR

C.02

tiragem

Em conversa com Nuno Penedo, fui informada de que uma tiragem de livros normal em Portugal ronda entre os 1000 e os 2500 exemplares – é muito raro serem feitas tiragens maiores. Para os efeitos deste exercício requeri então a orçamentação de uma tiragem de 1000 exemplares.

	Tiragem	Valor Unitário	Valor Total
Valor sem IVA	1000	€ 3,2550	€ 3.255,00
Valor com IVA	----	€ 3,4503	€ 3.450,30

TABELA 01.
Custo de uma tiragem
de 1000 exemplares

C.03

custo de licença das fontes

Para ter uma estimativa do custo real de produção do livro, é necessário calcular o valor das licenças das fontes utilizadas. Por ser um livro sobre tipografia e devido à sua natureza explicativa, n'Ó diabo nos detalhes podem ser encontradas diversas fontes para além das fontes utilizadas nos níveis hierárquicos base. As fontes utilizadas n'Ó diabo nos detalhes são as seguintes:

- Kepler Std *Bold Display*
- Kepler Std Medium
- Kepler Std Regular
- Kepler Std *Display*
- Kepler Std *Italic*
- Kepler Std *Subhead*
- Kepler Std Caption
- Futura Std *Light*
- Futura Std *Bold*
- Futura Std Book
- Futura Std Medium
- Futura Std Heavy
- Sassafras Std Roman
- Hobo Std Medium
- Birch Std Regular
- Stempel Schneidler Std Roman
- Americana Std Extra *Bold*
- Americana Std Roman
- Adobe Caslon Pro Regular
- Folio Std *Light*
- Warnock Pro Caption
- Warnock Pro Regular
- Warnock Pro *Light Italic*
- Gill Sans *Semibold*
- Gill Sans Ultra *Bold*
- Gill Sans Regular
- Minion Pro Regular
- Minion Pro *Bold*
- Times LT Std Roman
- Times New Roman Regular
- Garamond Premiere Pro Regular

Todas as fontes seleccionadas pertencem ao Adobe FontFolio, uma coleção de mais de 2.400 fontes OpenType da biblioteca Adobe Type. A versão mais recente- Adobe Font Folio 11.1 – custa €4.057,77.

C.04

direitos de imagem

Como indicado no segundo capítulo, a maioria das imagens utilizadas são ilustrações ou exemplos feitos por mim diretamente no Adobe InDesign CC 2015. As únicas exceções podem ser encontradas nas páginas 69 a 75 – imagens utilizadas para exemplificar a colocação de legendas – e na página 81 – exemplificação de aberturas de capítulo.

Nestas páginas foram utilizadas algumas imagens abstratas, mas duas imagens em particular são reconhecíveis: o retrato de Evelyn Nesbit – fotografado antes de 1934 por Gertude Kasebier – e o retrato da família Romanov – fotografado em 1913 pelo Estúdio Levitsky.

Por descuido meu, estas imagens foram selecionadas sem atenção aos direitos de imagem do seu país de origem. De acordo com o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (aprovado pelo Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de Março, e alterado pelas Leis n.ºs 45/85, de 17 de Setembro, e 114/91, de 3 de Setembro, e Decretos-Leis n.ºs 332/97 e 334/97, ambos de 27 de Novembro, pela Lei n.º 50/2004, de 24 de Agosto, pela Lei n.º 24/2006 de 30 de Junho e pela Lei n.º 16/2008, de 1 de Abril), ambas as imagens estariam no domínio público e poderiam ser reproduzidas e reutilizadas sem o pagamento de direitos de autor (sempre com a obrigação da creditação do mesmo), caso estas fossem de origem europeia. Neste caso, devido ao facto dos autores das obras não serem originários de países que retificaram a mesma legislação que Portugal, aplicar-se-ão as legislações de direitos de autor vigentes nos países respetivos. Como tal, para assegurar a total legalidade do uso destas obras, seria necessário recorrer a uma entidade capaz de emitir parecer sobre direitos de autor nestes casos específicos. Não me é, então, possível indicar o preço dos direitos de autor para o presente exercício.

Para a publicação d'*O diabo nos detalhes*, seria necessário substituir as imagens em questão.

C.05

custo total estimado

Após ter determinado o custo total de produção de uma tiragem de 1000 exemplares (tabela 01) e o custo total da licença das fontes é possível ter uma noção do custo geral da produção do livro. Infelizmente sabendo que não é, de momento, possível averiguar o custo dos direitos de autor das imagens referidas e sem calcular o P.V.P, não me é possível indicar o valor real da produção deste livro.

Na tabela seguinte encontram-se os valores acima referidos.

	1000 exemplares
Custo total de tiragem (valor com IVA)	€ 3.450,30
Custo total da licença das fontes	€ 4.057,77
Direitos de autor (imagens)	Não disponível
Valor total (não inclui valores P.V.P.)	€7.508,07
Custo unitário (não inclui valores P.V.P)	7,50807 (± € 7,51)

TABELA 02.
Custos de produção

Conclusão

De acordo com a bibliografia selecionada, posso afirmar que existem, de fato, aspetos da tradição tipográfica que podem ser considerados regras. As regras da boa tipografia são a base de qualquer design que pretenda utilizar palavras para comunicar algo: garantem homogeneidade, legibilidade e representação clara do conteúdo. Estas regras deverão ser sempre tidas em conta, especialmente por estudantes e designers principiantes, que necessitam de uma base sólida sobre a qual praticar design relevante enquanto estabelecem experiência e desenvolvem uma cultura visual sólida. Dito isto, as regras também devem ser tidas em consideração quando são quebradas: seguir uma lista de preceitos à risca poderá fazer com que o trabalho de um designer se torne monótono, pouco imaginativo e repetitivo, mas é necessário saber qual o ponto de partida seguro antes de enveredar pela experimentação. De qualquer modo, mesmo que as regras sejam ignoradas, há princípios base a respeitar:

- O designer serve a palavra escrita e toda e qualquer decisão que tome deverá ter a boa representação do conteúdo/mensagem em consideração;
- A hierarquia deve ser explícita, estabelecida de forma clara;
- Toda e qualquer decisão deve ser tomada com moderação, sensibilidade e bom senso;
- As fontes nunca podem ser distorcidas digitalmente. No que toca a *bold* e itálico, devem ser utilizadas apenas as versões desenhadas de origem pelo designer de tipos.
- A fluidez da leitura deve ser garantida e o designer deve certificar-se de que o leitor não é distraído.
- O designer não deve incorrer em excessos ou redundâncias.

Com este trabalho apercebi-me de que é difícil estabelecer exatamente o âmbito e parâmetros de trabalho, porque cada pequena secção poderá ser completada com inúmeras outras adições e cada aspeto do tratamento tipográfico está relacionado com tantos outros. Este projeto mantém-se, então, em aberto, tal como qualquer outro livro se mantém em aberto por faltar tanto por dizer. A tipografia é um tema extenso e complexo e seriam necessárias décadas para compilar, analisar e reinterpretar dados sobre as suas múltiplas facetas e campos de ação, caso alguém ousasse elaborar um livro que contenha “tudo”. Porém, caso prosseguisse este projeto, os passos seguintes seriam:

1- Ler bibliografia adicional, nomeadamente:

Introduction to Typography, de Oliver Simon

First Principles of Typography, de Stanley Morison

The Book, de Keith Houston

Typographic Style Handbook, de Susan Wightman

Shaping Text, de Jan Middendorp

Modern Typography: An Essay in Critical History,

de Robin Kinross

Graphic Design Manual: Principles and Practice,

de Armin Hofmann

Thames & Hudson Manual of Typography, de Ruari McLean

An Essay on Typography, de Eric Gill

What is Typography, de David Jury

2- Adicionar ao livro secções sobre:

- a. Os diferentes tratamentos tipográficos das páginas iniciais, páginas finais, capa, contracapa, lombada e guardas;
- b. Considerações específicas para diferentes tipos de livros (seguindo o exemplo do livro *Designing Books: Practice and Theory*, de Jost Hochuli e Robin Kinross);
- c. Como formatar situações de texto particulares (entrevistas, por exemplo);
- d. Recursos do painel Opentype;
- e. Categorização de tipos;
- f. Anatomia da letra.

3- Explicar procedimentos e recursos do InDesign, relacionando aquilo que está a ser explicado com a prática.

Referências bibliográficas

BAINES, Phil; HASLAM, Andrew - **Type & Typography**. 2ªEd. Londres: Laurence King Publishing, 2005. ISBN 978-1-85669-437-7

BRINGHURST, Robert - **Elementos do Estilo Tipográfico**. 3ªEd. São Paulo: Cosac Naify, 2005. ISBN 978-8-57503-393-7

HASLAM, Andrew - **Book Design**. 1ªEd. Londres: Laurence King Publishing, 2006. ISBN 978-0-81099-220-7

HENDEL, Richard - **On Book Design**. 1ªEd. New Haven: Yale University Press, 1998. ISBN 978-0-300-07570-0

HOCHULL, Jost; KINROSS, Robin - **Designing Books: Practice and Theory**. 1ªEd. Londres: Hyphen Press, 2003. ISBN

JARDÍ, Enric - **Twenty-two Tips on Typography: (that some designers will never reveal)**. 1ªEd. Barcelona: Actar, 2007. ISBN 978-84-96540-92-7

JURY, David - **About Face: Reviving the Rules of Typography**. 1ªEd. Brighton: RotoVision, 2004. ISBN 978-2-88046-798-2

LUPTON, Ellen - **Thinking With Type**. 1ªEd. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004. ISBN 1-56898-448-0

TSCHICHOLD, Jan - **The New Typography : A Handbook for Modern Designers**. 1ªEd. Berkeley: University of California Press , 1995. ISBN 0-520-07146-8

ANEXOS

Anexos - secção 01

Processo de Design do Projeto

A

· INTRODUÇÃO, s/ tipografia → "preceitos e considerações"

CAPÍTULO 1: TIPO DE LETRA

- legibilidade e leiturabilidade
 - serif / sans-serif ; display / teatro
 - caixa-alta e caixa-baixa
 - versais e versaletes
 - roman, italic, bold
- + · optical sizes

CAPÍTULO 2: TAMANHO DE LETRA

Côr e contraste

ojas e núvras

tem de estar antes do C. 3

CAPÍTULO 3: ESPAÇO VERTICAL

- baseline
- entrelinha

CAPÍTULO 4: ESPAÇO HORIZONTAL

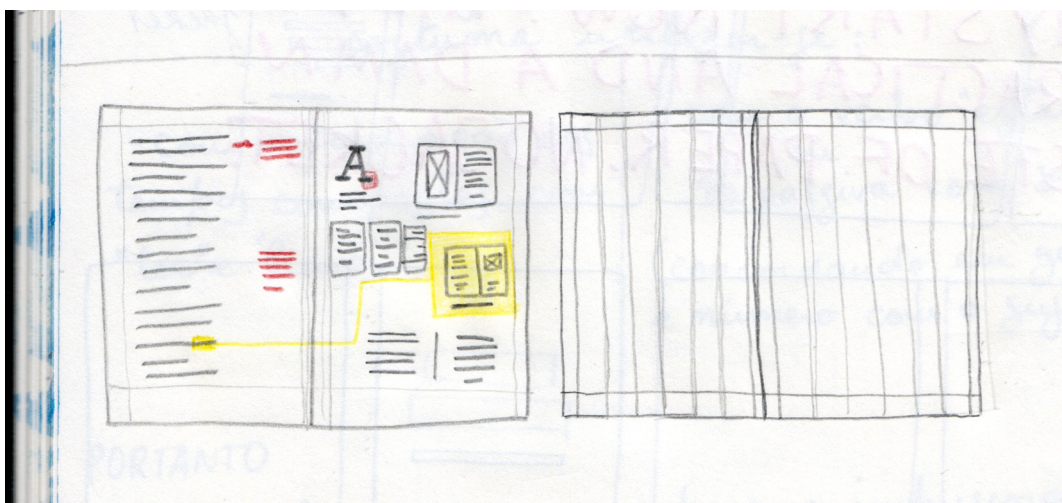
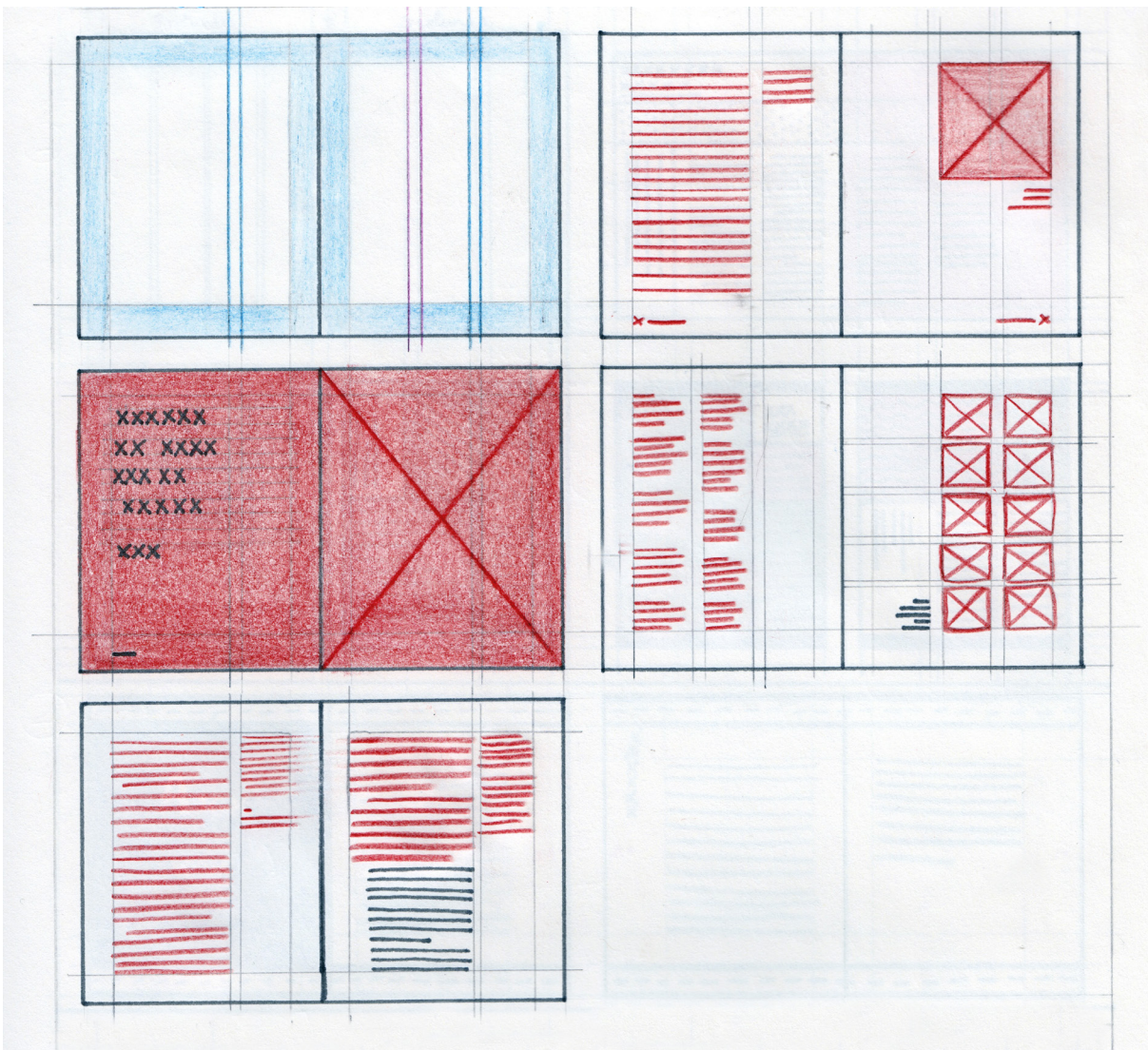
- medidas (comp. linha, largura de coluna e n° caracteres / linha)
- Kerning, tracking e espaço entre caracteres e entre palavras
- hifenização e justificação

CAPÍTULO 5: ALINHAMENTO DE TEXTO

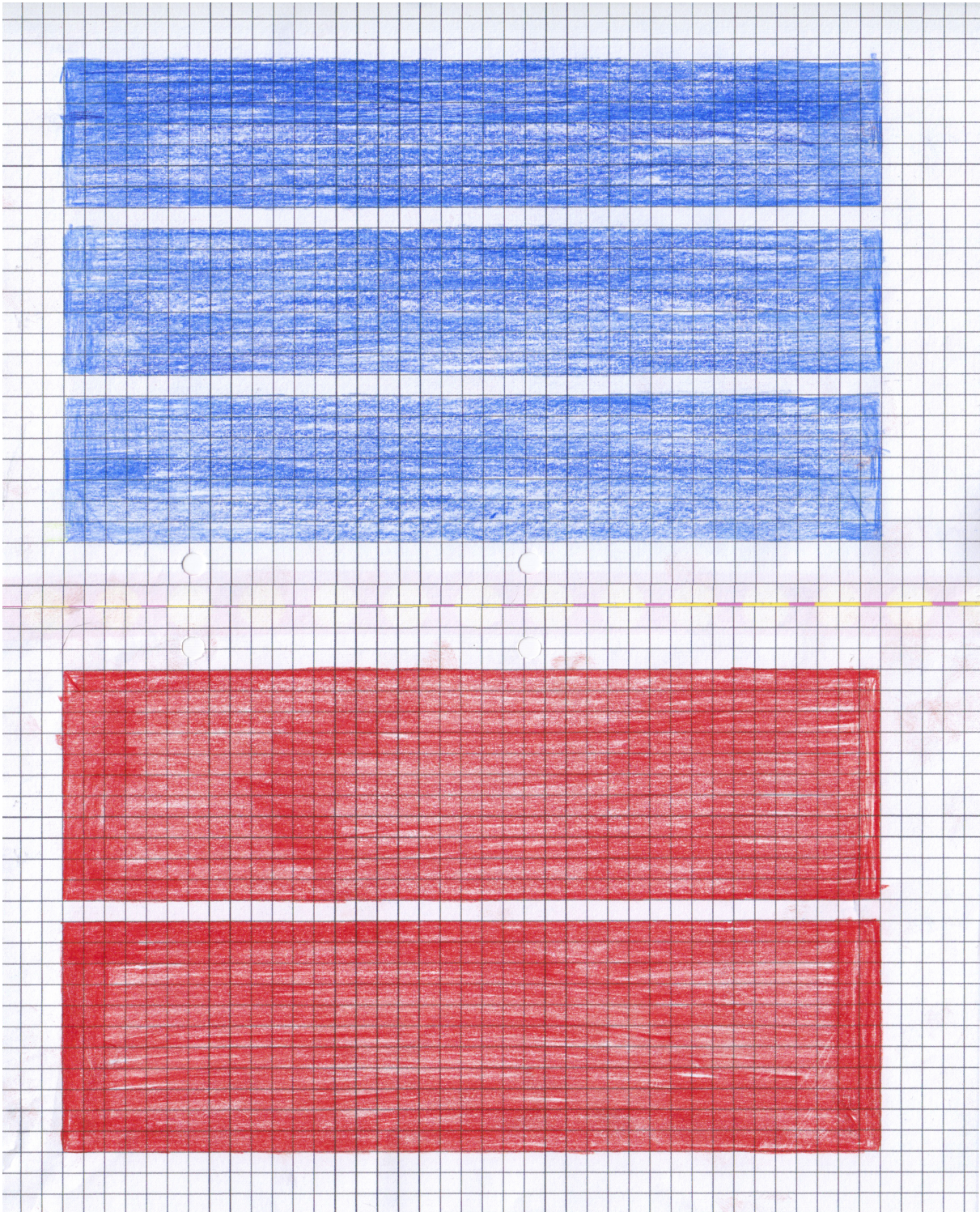
- Esquerda
- Direita
- centrado
- justificado

B

- hierarquia
- parágrafos
- specifics
- pontuação e diacriticos
- ojas e núvras



ANEXOS 01.02 & 01.03
 Imagens ilustrativas da página 62 - primeiros esboços do layout.



ANEXO 01.05
Imagem ilustrativa da página 62 - exemplo de teste de largura de colunas.

Básicos	
Legibilidade e leituraabilidade	
Legibilidade define-se pelo nível de dificuldade associado ao processo de descodificar um carácter individual ou uma palavra, quando apresentado numa fonte específica. As letras devem apresentar-se com um desenho claro e conciso, de modo a facilitar o seu reconhecimento imediato.	
As fontes mais legíveis são aquelas com espaços interiores maiores e, consequentemente, uma boa altura-x. Porém, se a altura-x for demasiado grande, as ascendentes e as descendentes serão menores e isto faz com que seja mais difícil distinguir caracteres e, portanto, é mais difícil distinguir também formas de palavras. Para que um tipo funcione bem em texto contínuo com um grande número de caracteres por linha (como no caso dos livros) deve ter ascendentes e descendentes proeminentes o suficiente para que o reconhecimento de palavras seja rápido e eficaz.	
Legitabilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo. Mesmo que um tipo seja legível, se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser incrivelmente difícil de ler. A formatação diz respeito a todos os elementos abordados neste livro: decisões de corpo de letra, medida de entrelinha, tipo de alinhamento, espaçamentos, número de caracteres por linha, hifenização, entre outros. Para que a leitura do texto seja eficaz, natural e sequencial é preciso	

10. AOO: Sobre tipografia

1

Sasotras Std Roman

Hobo Std Medium

Kepler Std Display

Future Std Book

Birch Std Regular

Stempel-Schneider Std Roman

a a a a

pad pad pad pad

Birch Std Regular

Kepler Std Display

Sasotras Std Roman

3 Legitabilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo. Mesmo que um tipo seja legível, se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser incrivelmente difícil de ler. A formatação diz respeito a todos os elementos abordados neste livro: decisões de (...)

texto bem formatado

que esteja formatado de forma homogênea, pois qualquer surpresa ou detalhe que desvie a atenção do texto é distrativa para o processo de leitura.

A leituraabilidade também é afetada pelo meio no qual o texto é apresentado (ecrã, papel, espaço de exposição) e os níveis de luz no ambiente de leitura.

AOO: Sobre tipografia 11

ANEXO 01.06
Imagem ilustrativa da página 63 - exemplo da grelha selecionada em prática. Podem ser identificadas situações que tomam proveito da flexibilidade do número de colunas: a página pode ser dividida em 6, 3, 2 e 1.



ANEXO 01.07
Imagem ilustrativa da página 63 - separadores.

Kepler Std

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890¹²³⁴⁵⁶⁷⁸⁹⁰₀₁₂₃₄₅₆₇₈₉₀
!"#\$%&'()*,-./:;?@[\] _ { } | « » ; : « » ?
, ' " ” „ † ‡ • • • • • % 00 < > / \$ € £ ¤ ¥ ¤ € + < = > ×

Bright vixens jump, dozy fowl quack.
Bright vixens jump, dozy fowl quack.
Bright vixens jump, dozy fowl quack.
Bright vixens jump, dozy fowl quack.
Bright vixens jump, dozy fowl quack.
Bright vixens jump, dozy fowl quack.
Bright vixens jump, dozy fowl quack.

a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a

Kepler Std Caption
Kepler Std Italic Caption
Kepler Std Bold Caption
Kepler Std Italic Subhead
Kepler Std Bold Subhead
Kepler Std Regular
Kepler Std Bold Regular
Kepler Std Italic Display
Kepler Std Bold Italic Display
Kepler Std Bold It. Subhead
Kepler Std Bold It. Display

Kepler Std Regular
Kepler Std Light
Kepler Std Italic
Kepler Std Medium
Kepler Std Semibold
Kepler Std Bold
Kepler Std Black

(Versões expandidas e condensadas foram omitidas deste exemplo.)

The Glosa Text test

abcde@ghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDE@GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789
!?"«»/
ÀÁÂÃÉËÖÖääàáâééóóô

The Maga test

abcde@ghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDE@GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789
!?"«»/
ÀÁÂÃÉËÖÖääàáâééóóô

The Mrs. Eaves test

(Mrs. Eaves XL Serif Narrow)
abcde@ghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDE@GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789
!?"«»/
ÀÁÂÃÉËÖÖääàáâééóóô

The Velino test

abcde@ghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDE@GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789
!?"«»/
À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação exatmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em propaganda, filmes, logotipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos errados.

A fonte e a forma como é trabalhada deve então adequar-se ao texto, de modo a representar e comunicar o conteúdo fideigamente e garantir que o leitor, de uma forma ou de outra, o interprete pelo leitor, de uma forma ou de outra.

Estas sempre a trabalhar em prol do texto. Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido. Para tal devemos ter em mente que cada livro tem uma identidade

Kepler Std Display 11/12 - Justified - Hyphenated - 2,5mm fill

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação e ritmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em propaganda, filmes, logotipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos errados.

A fonte e a forma como é trabalhada deve então adequar-se ao texto, de modo a representar e comunicar o conteúdo fideigamente e garantir que o leitor, de uma forma ou de outra, o interprete pelo leitor, de uma forma ou de outra.

Estas sempre a trabalhar em prol do texto. Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido. Para tal devemos ter em mente que cada livro tem uma identidade

Glosa text 10/11,5 - Justified - Hyphenated - 2,5mm fill

The Kepler test

abcde@ghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
0123456789
!?"«»/
À Á Â Ã Ä Å Æ Ç È É Ê Ë Ì Í Î Ï

Kepler Std Regular

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito.

Kepler Std Subhead

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito.

Kepler Std Display

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito.

aaa

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação e ritmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em propaganda, filmes, logotipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos errados.

A fonte e a forma como é trabalhada deve então adequar-se ao texto, de modo a representar e comunicar o conteúdo fidedignamente e garantir que aquilo que o livro comunica é bem interpretado pelo leitor, de uma forma eficiente.

Estamos sempre a trabalhar em prol do texto. Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido. Para tal devemos ter em mente que cada livro tem uma identidade

Kepler Std Display 11/12 - Justified - Hyphenated - 2.5mm flf

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação e ritmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em propaganda, filmes, logotipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos errados.

A fonte e a forma como é trabalhada deve então adequar-se ao texto, de modo a representar e comunicar o conteúdo fidedignamente e garantir que aquilo que o livro comunica é bem interpretado pelo leitor, de uma forma eficiente.

Estamos sempre a trabalhar em prol do texto. Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido. Para tal devemos ter em mente que cada livro tem uma identidade

Glosa text 10/11.5 - Justified - Hyphenated - 2.5mm flf

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação e ritmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em propaganda, filmes, logotipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos errados.

A fonte e a forma como é trabalhada deve então adequar-se ao texto, de modo a representar e comunicar o conteúdo fidedignamente e garantir que aquilo que o livro comunica é bem interpretado pelo leitor, de uma forma eficiente.

Estamos sempre a trabalhar em prol do texto. Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido.

Kepler Std Display 11/12 - Aligned left - Hyphenated - 2.5mm flf

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação e ritmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em propaganda, filmes, logotipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos errados.

A fonte e a forma como é trabalhada deve então adequar-se ao texto, de modo a representar e comunicar o conteúdo fidedignamente e garantir que aquilo que o livro comunica é bem interpretado pelo leitor, de uma forma eficiente.

Estamos sempre a trabalhar em prol do texto. Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido.

Glosa text 10/11.5 - Aligned left - Hyphenated - 2.5mm flf

ANEXOS 01.11 & 01.12

Imagens ilustrativas da página 65 - testes de formatação de texto. Comparação do desempenho entre as fontes Kepler Std Display e Glosa text.

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito. Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes, dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Os espaços acima e abaixo do tipo garantem que as ascendentes e descendentes não se tocam, e os espaços à esquerda e direita estabelecem o espaçamento entre letras, pelo que a sua integridade deve ser garantida.

Kepler Std 12/13 - Justified - Hyphenated

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito. Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes, dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Os espaços acima e abaixo do tipo garantem que as ascendentes e descendentes não se tocam, e os espaços à esquerda e direita estabelecem o espaçamento entre letras, pelo que a sua integridade deve ser garantida.

Kepler Std 11/12 - Justified - Hyphenated

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito. Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes, dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Os espaços acima e abaixo do tipo garantem que as ascendentes e descendentes não se tocam, e os espaços à esquerda e direita estabelecem o espaçamento entre letras, pelo que a sua integridade deve ser garantida.

Ao trabalhar os textos, primeiro define-se o corpo do texto base, e depois parte-se para os outros níveis hierárquicos. Não há uma regra unívoca que define que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt - estes valores variam de acordo com o público-alvo, o tamanho e formato da página e o propósito do livro. Para além disso, como já foi mencionado, a medida de letra em pontos não é necessariamente indicativa do tamanho real da letra, porque a altura-x varia de tipo para tipo: duas fontes com 13 pt podem ter aparências completamente diferentes.

Kepler Std 12/13.5 - Justified - Hyphenated

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito. Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes, dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Os espaços acima e abaixo do tipo garantem que as ascendentes e descendentes não se tocam, e os espaços à esquerda e direita estabelecem o espaçamento entre letras, pelo que a sua integridade deve ser garantida.

Kepler Std 10/11 - Justified - Hyphenated

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito. Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes, dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Kepler Std 11/12 - Justified - Hyphenated

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito.

Kepler Std 10/11 - Justified - Hyphenated

Ao selecionar um tipo de letra, é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito. Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes, dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Os espaços acima e abaixo do tipo garantem que as ascendentes e descendentes não se tocam, e os espaços à esquerda e direita estabelecem o espaçamento entre letras, pelo que a sua integridade deve ser garantida.

Ao trabalhar os textos, primeiro define-se o corpo do texto base, e depois parte-se para os outros níveis hierárquicos. Não há uma regra unívoca que define que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt - estes valores variam de acordo com o público-alvo, o tamanho e formato da página e o propósito do livro. Para além disso, como já foi mencionado, a medida de letra em pontos não é

Kepler Std 12/13.5 - Justified - Hyphenated

Tiny notes could work maybe commenting the text but I don't know exactly what to say tho

ITC Clearface

Tipo de letra

O primeiro desafio é identificar qual a fonte mais apropriada para o trabalho em questão.

1. Personalidade

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

Amplitude

Tipo de letra

O primeiro desafio é identificar qual a fonte mais apropriada para o trabalho em questão.

1. Personalidade

Todas as fontes comunicam âe comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

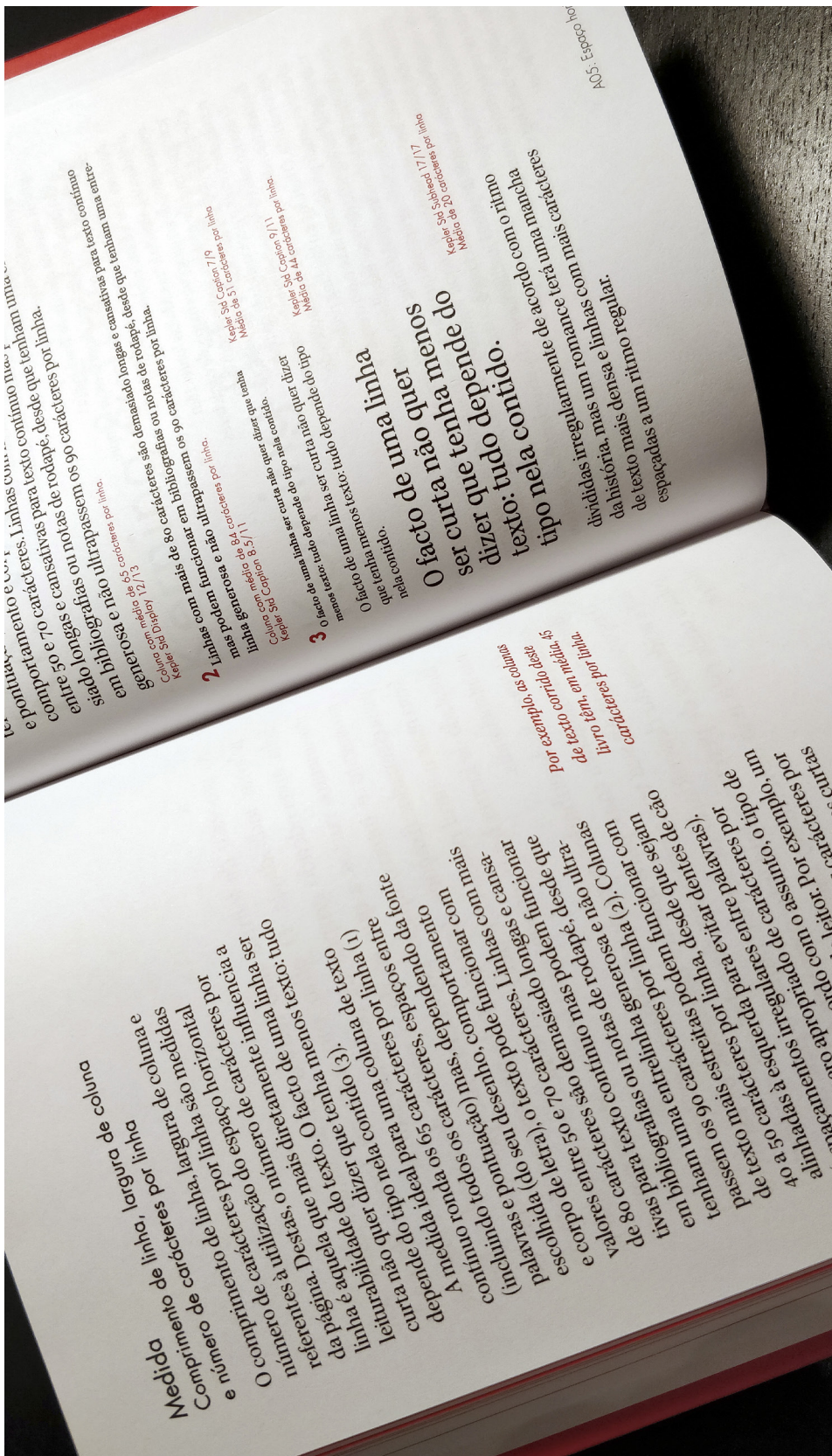
Futura

Tipo de letra

O primeiro desafio é identificar qual a fonte mais apropriada para o trabalho em questão.

1. Personalidade

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria, distinta. Esta personalidade tem de estar em conluio com o tom geral do livro, de modo a que não haja conflito entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.



ANEXO 01.17
 Imagem ilustrativa das páginas 67 a 69 - os vários níveis hierárquicos em utilização.

Legendas

As legendas servem para fornecer ao leitor mais informações sobre conteúdo visual e, portanto, acompanham sempre uma imagem.

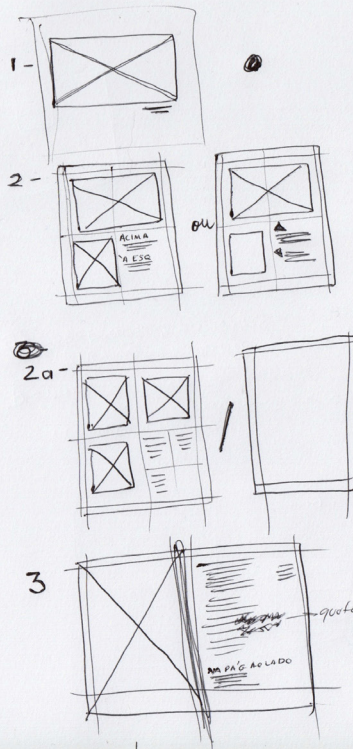
É muito importante que a ligação entre imagem e legenda seja sempre clara e o mais direta possível, de modo a não deixar dúvidas sobre que legenda corresponde a que imagem ou a que parte do texto a imagem se refere. É preferível que a imagem e a legenda que lhe pertence estejam sempre no mesmo spread mas, por vezes, isso não é possível e o designer tem então de ser inteligente a posicioná-las.

1 A solução mais simples consiste em colocar a legenda adjacente à imagem, alinhada à base-line. Nesta situação não surgem dúvidas porque a imagem e a descrição de texto aparentam ser uma unidade de informação.

2 Se a imagem e a legenda não conseguirem ficar juntas, a legenda deve manter-se perto e a imagem a que se refere deve ser explicitamente indicada, começando a legenda com "acima", "abaixo", "à direita" ou "à esquerda" de acordo com a sua posição relativa. É óbvio que numa página em que isto aconteça, todas as legendas deverão indicar a posição, mesmo que houvesse a possibilidade de deixar a legenda colada à imagem, por uma questão de homogeneidade. Pode também recorrer-se a correspondência visual.

2a Se a imagem ocupar uma página inteira, a legenda pode ser colocada na página ao lado e indicar que se refere à imagem na página ao

72 Hierarquia



3 217

Hierarquia 73

Títulos e entretítulos

Os títulos e entretítulos são organizados em níveis, de acordo com a sua ordem de importância. O título principal será de nível 1 (N1), o secundário de nível 2 (N2), o terciário de nível 3 (N3) e por aí em diante, de acordo com as divisões hierárquicas do livro. Todos os níveis de títulos abaixo do título principal são chamados de entretítulos.

A importância do título e entretítulos e a sua posição relativa na hierarquia de informação devem ser imediatamente apreendidas. Para tal, é preciso controlar atentamente a formatação do tipo escolhido, alternando os estilos dos títulos. Os recursos mais comumente utilizados são a caixa-alta, versaletes, bold, cor ou aumentar o corpo de letra - deve alterar apenas um parâmetro de cada vez. Se partir da fonte do texto e lhe aplicar um bold o texto já se distingue, não vale apenas recorrer a versaletes bold coloridos. É preciso estabelecer os níveis de hierarquia de títulos com pés e cabeça, alterando o mínimo necessário a cada nível para que este se distinga de tudo o resto, sem incorrer em excessos que oprimam o texto e desequilibrem a página. Há uma grande diferença entre um forro bold tipográfico excêntrico e uma página limpa, com uma estrutura clara sem qualquer confusão estilística ou lógica. Os títulos devem ser compostos de modo a contribuir positivamente para o estilo e estrutura geral das páginas.

Se houver dois ou mais níveis de entretítulos (e

80 Hierarquia

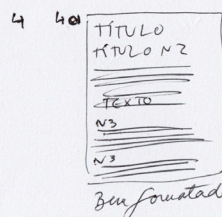


2 - versaletes exemplificar no ex 1

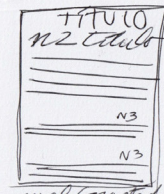
3 - exemplificar



CLARAMENTE EXTRAVAGANTE



Bem formatado



mal formatado forro bold

Hierarquia 81

Baseline

1 A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página. Ela garante que todos os elementos estão alinhados ao longo do documento. A baseline engloba a medida ocupada pela letra e pela entrelinha e, portanto, a sua medida é a da entrelinha base escolhida para o documento.

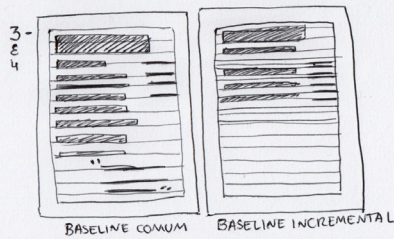
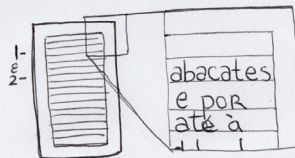
2? Embora a baseline sirva para garantir sobriedade na estrutura geral do documento, ela é um recurso que pode ser utilizado de diversas maneiras, dependendo do documento em questão e da preferência do designer. O mais comum é utilizar uma baseline comum ou uma baseline incremental:

3? Se escolher ter apenas uma baseline comum a todas as colunas, todos tamanhos de letra respeitarão essa baseline e irão assentar nas mesmas linhas, estabelecendo cores de texto diferentes para os diversos níveis de texto.

4 Caso opte por utilizar uma baseline incremental, deverá definir um valor para a baseline (que pode ser a entrelinha do texto, por exemplo) e, ao definir as entrelinhas dos diversos níveis de texto intervala-as em múltiplos, garantindo que a cada 2 ou 3 linhas todo o texto assenta na mesma linha.

Por exemplo, imaginemos que a baseline é de 11pt. Isto permitirá que as entrelinhas sejam 11, 22, 33, 44: o texto pode ser definido a 8/11, um título de N1 pode ser 36/44, um de N2 pode ser 24/33 e por aí em diante.

98 A03: Espaço vertical



A03: Espaço vertical 99

Baseline

A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página. Ela garante que todos os elementos estão alinhados ao longo do documento. A baseline engloba a medida ocupada pela letra e pela entrelinha e, portanto, a sua medida é a da entrelinha base escolhida para o documento.

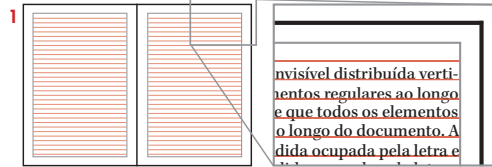
Embora a baseline sirva para garantir sobriedade na estrutura geral do documento, ela é um recurso que pode ser utilizado de diversas maneiras, dependendo do documento em questão e da preferência do designer. O mais comum é utilizar uma baseline comum ou uma baseline incremental:

Se escolher ter apenas uma baseline comum a todas as colunas, todos tamanhos de letra respeitarão essa baseline e irão assentar nas mesmas linhas, estabelecendo cores de texto diferentes para os diversos níveis de texto.

Caso opte por utilizar uma baseline incremental, deverá definir um valor para a baseline (que pode ser a entrelinha do texto, por exemplo) e, ao definir as entrelinhas dos diversos níveis de texto intervala-as em múltiplos, garantindo que a cada 2 ou 3 linhas todo o texto assenta na mesma linha.

Por exemplo, imaginemos que a baseline é de 11pt. Isto permitirá que as entrelinhas sejam 11, 22, 33, 44: o texto pode ser definido a 8/11, um título de N1 pode ser 36/44, um de N2 pode ser 24/33 e por aí em diante.

90 A03: Espaço vertical



A baseline é a medida da entrelinha.

2 Baseline

A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página. Ela garante que todos os elementos estão

Baseline comum

Baseline

A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página. Ela garante que todos os elementos estão

Baseline incremental

Agora vejamos: se estabelecer uma baseline mais pequena (entrelinha do nível hierárquico mais baixo, como por exemplo as legendas ou notas) terá muito mais possibilidades e flexibilidade na formatação dos tipos de letra. Por exemplo, se as legendas forem definidas a 6/7, temos todos os múltiplos de 7 para utilizar como entrelinha para os outros níveis: 7, 14, 21, 28, 35...

O importante é que a baseline satisfaça as necessidades de entrelinha para todos os níveis textuais. Caso a baseline definida não funcione, deverá trabalhar a fonte, corpo e entrelinha até encontrar valores que funcionem.

A03: Espaço vertical 91

ANEXOS 01.20 & 01.21

Imagens ilustrativas da página 71 - exemplificação do processo de ilustração : a transição do papel para o InDesign.



ANEXO 01.22
Imagem ilustrativa da página 73 - capa do livro.

Anexos - secção 02

Livro “O diabo nos detalhes”

A

Tipo de letra
Corpo de letra
Espaço vertical
Alinhamento
Espaço horizontal
Parágrafos

B

Detalhes

O diabo nos detalhes

tipografia em design de livro

Daniela Gonçalves

O diabo nos detalhes

Projeto realizado no âmbito
do Mestrado em Design Editorial,
no Instituto Politécnico de Tomar.

Impresso em 2018, por
Guide – Artes Gráficas
Rua Heróis de Charamite, 14
2675-374 Odivelas, Portugal
tel.:(00351) 219 381 200
guide@guide.pt
www.guide.pt

© 2018 Daniela Gonçalves
Todos os direitos reservados

A	
Introdução	06
A00 Sobre tipografia	08
Básicos	
Considerações	
A01 Tipo de letra	40
A02 Corpo de letra	52
Hierarquia	58
A03 Espaço Vertical	86
Baseline	
Entrelinha	
A04 Alinhamento de texto	96
A05 Espaço Horizontal	106
Medidas	
Kerning e Tracking	
Hifenização e justificação	
A06 Quebra de parágrafos	122
B	
Detalhes	132

Introdução

A tipografia é talvez a parte mais vulnerável, complexa e exigente do design de livro. Muito foi dito sobre a tipografia ao longo dos séculos e, algures entre opiniões e estilos diversos, foram sendo estabelecidos preceitos universalmente aceites sobre como a trabalhar. Hoje todo este conhecimento se encontra disperso, em obras que recaem sobre diferentes âmbitos, cada qual com diferentes graus de aprofundamento. Este livro surge como fruto de um desejo de agregar e sumarizar a informação atualmente dispersa sobre paginação e tipografia em design de livro e trazê-la para a língua portuguesa.

Este guia é adequado a qualquer aluno de Design Editorial ou interessado na área com um nível básico de conhecimento associado, para que possam ter uma noção geral do que paginação e formatação de tipografia em design de livro envolvem. Ao longo de seis capítulos, o leitor terá a oportunidade de explorar os elementos principais dos quais a apresentação do texto depende – o tipo de letra, o tamanho de letra, o espaço vertical, o espaço horizontal

e o alinhamento de texto – bem como aprender ou reforçar algumas noções da área. Esta obra deverá ser lida sequencialmente, de modo a compreender a ligação entre os diferentes intervenientes no processo da paginação, mas está organizada de modo a que possa ser facilmente utilizada como obra de consulta, caso o leitor necessite de encontrar informação específica.

A tipografia é um campo complexo, que requer atenção ao detalhe e a capacidade do designer para tomar as decisões adequadas às necessidades de qualquer projeto dependente da forma como consegue aliar o seu entendimento e intuição aos princípios tipográficos. O designer deve aprender a utilizar a tipografia para melhorar a comunicação entre o autor e o leitor, de modo a que esta seja o mais clara possível. O produto final (o livro) deverá ser uma obra exclusiva, única, na qual o conteúdo é representado e comunicado da melhor forma possível.

Todas indicações dadas relacionadas com software de paginação têm como referência o Adobe InDesign CC 2015.

O título é uma alusão à expressão idiomática "O diabo está nos detalhes", porque o trabalho com tipografia não só é minucioso, moroso e requer atenção ao detalhe, como são esses detalhes que podem fazer cair um bom trabalho por terra.

Porém, há algo mais a dizer porque a expressão "O diabo está nos detalhes" origina da expressão "Deus está nos detalhes", que enfatiza a importância e graciosidade da minúcia (e do trabalho em tipografia).

A00

Sobre
tipografia

Básicos

Legibilidade e leituraabilidade

Legibilidade define-se pelo nível de dificuldade associado ao processo de descodificar um carácter individual ou uma palavra, quando apresentado numa fonte específica (2). As letras devem apresentar-se com um desenho claro e conciso, de modo a facilitar o seu reconhecimento imediato (1).

As fontes mais legíveis são aquelas com espaços interiores maiores e, consequentemente, uma boa altura-x. Porém, se a altura-x for demasiado grande, as ascendentes e as descendentes serão menores e isto faz com que seja mais difícil distinguir caracteres e, portanto, é mais difícil distinguir também formas de palavras. Para que um tipo funcione bem em texto contínuo com um grande número de caracteres por linha (como no caso dos livros) deve ter ascendentes e descendentes proeminentes o suficiente para que o reconhecimento de palavras seja rápido e eficaz.

Leituraabilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo. Mesmo que um tipo seja legível, se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser incrivelmente difícil de ler (3). A formatação diz respeito a todos os elementos abordados neste livro: decisões de corpo de letra, medida de entrelinha, tipo de alinhamento, espaçamentos, número de caracteres por linha, hifenização, entre outros. Para que a leitura do texto seja eficaz, natural

1 **a a a o a a**
Sasafraes Std Roman Hobo Std Medium Kepler Std Display Futura Std Book Birch Std Regular Stempel, Schneidler, Std Roman

2 **pad pad pad**
Sasafraes Std Roman Kepler Std Display Birch Std Regular

3 Leituraabilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo. Mesmo que um tipo seja legível, se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser incrivelmente difícil de ler. A formatação diz respeito a todos os elementos abordados neste livro: decisões de (...) **Texto bem formatado**

Leituraabilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo. Mesmo que um tipo seja legível, se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser incrivelmente difícil de ler. A formatação diz respeito a todos os elementos abordados neste livro: decisões de (...) **Texto mal formatado**

e sequencial é preciso que esteja formatado de forma homogénea, pois qualquer surpresa ou detalhe que desvie a atenção do texto é distrativa para o processo de leitura.

A leituraabilidade também é afetada pelo meio no qual o texto é apresentado (ecrã, papel, espaço de exposição) e os níveis de luz no ambiente de leitura.

Serifado/Sem serifa

De acordo com o seu desenho, os tipos de letra dividem-se em duas categorias genéricas: serifados (*serif*) e sem serifa (*sans-serif*).

Serifado

Uma serifa (1) é um pequeno detalhe adicionado ao final de um traço da letra ou símbolo, que lhe confere personalidade e ajuda à leitura expedita de texto corrido.

As serifas não ajudam a descodificar uma letra ou palavra, mas ajudam em texto contínuo pois como são elementos horizontais salientes e regulares, estabelecem uma direccionalidade horizontal que conduz a leitura (2).

A ordem de leitura natural da esquerda para a direita é, deste modo, favorecida.

Sem serifa

As letras sem serifa foram criadas no século XX, para responder à necessidade de tipos de letra simples, chamativos e altamente legíveis para utilizar em publicidade.

Os seus caracteres são minimalistas, depurados, claros e geométricos, de formas estáticas e maioritariamente verticais (3). Esta verticalidade faz com que os caracteres pareçam mais isolados uns dos outros. Consequentemente, como a leitura se faz com base no reconhecimento de formas de palavras e não letra a letra, os tipos sem serifa têm um pior desempenho em textos longos.

1 **Apanha!**

2 **Apanha!**

3 **Apanha!**

As fontes sem serifa (3) funcionam bem em pequenos textos de apoio ou situações que exijam declarações curtas e chamativas (i.e. situações *display*).

Tipo de texto/Tipo Display

De acordo com a sua função, os tipos de letra dividem-se em duas categorias: tipos de texto e tipos display.

Todas as fontes são desenhadas com um propósito: elas são pequenos soldados que devem cumprir a sua função com a máxima eficiência possível. Para tal, o seu desenho é idealizado ao pormenor.

Tipo de texto

Os tipos de texto são desenhados para texto contínuo. Para tal têm de ter características que ajudam à leitura eficaz, como por exemplo uma boa abertura da forma, ascendentes e descendentes proeminentes, serifa modeladas e uma direcionalidade forte (1, 2).

Para além disso há que tomar atenção à altura-x do tipo. Reconhecemos mais facilmente as palavras quando as letras são claramente diferentes umas das outras: quanto melhor elas se distinguirem mais fácil é diferenciar as letras e reconhecer a palavra. Para ser mais fácil distinguir-las, as letras devem ter ascendentes e descendentes proeminentes. Quando maior for a altura-x, mais curtos vão ser os ascendentes e descendentes.

Um bom tipo de texto deverá ser modesto, discreto ou neutro. O tipo de letra deve desempenhar a sua função sem chamar a atenção para si. À medida que o leitor passa pelas páginas do livro deve ler as palavras sem ser distraído.



Um bom tipo de texto deverá estar completo com o leque mais diversificado possível de caracteres, de modo a corresponder a qualquer necessidade que o texto tenha – versaletes, numerais bem desenhados, diacríticos, frações... – mas este não é sempre o caso. Ao analisar o documento em que vai trabalhar, como já foi mencionado, deverá notar quais as necessidades específicas do texto, e escolher uma fonte que tenha tudo aquilo de que precisa. Os tipos display podem ser menos completos, já que foram concebidos para porções de texto mais pequenas.

Tipo Display

Os tipos display são desenhados tendo em conta a sua personalidade e sem ter em conta a sua legibilidade e muito menos a sua leituraabilidade. Estes tipos não estão preparados para situações de leitura contínua, mas são cativantes e claros em pequenas quantidades de texto. Entre as situações display mais comuns encontram-se títulos, entre-títulos e cabeçalhos – uma palavra e frases ou designações em modo isolado.

Texto e Display

De um modo generalista pode ser dito que, na sua maioria, as fontes sem serifa são fontes display (1) e as fontes serifadas são fontes de texto (2), mas é importante que isto não seja aceite dogmaticamente.

Nada impede que se utilize um tipo serifado numa situação display (3), ou até um tipo sem serifa em texto contínuo (4) – desde que o tipo utilizado sirva eficazmente a sua função.

Alguns tipos serifados funcionam bem em situações display, outros não têm as características necessárias ou são demasiado extravagantes para funcionar em situações de texto corrido e alguns tipos sem serifa são desenhados com pequenos remates para funcionarem em texto contínuo.

A escolha do tipo de letra deve ser feita com atenção às suas qualidades particulares, estabelecendo uma relação sólida entre aquilo que

1 Texto e display 3 Texto e display

Futura Medium 22/24

Americana Sid Extra Bold 19/24

2 Grosso modo pode ser dito que, na sua maioria, as fontes sem serifa são fontes display e as fontes serifadas são fontes de texto, mas é importante que isto não seja aceite dogmaticamente.

Nada impede que se utilize um tipo serifado numa situação display, ou até um tipo sem serifa em texto contínuo – desde que o tipo utilizado sirva eficazmente a sua função.

Alguns tipos serifados funcionam bem em situações display, outros não têm as características necessárias ou são demasiado extravagantes para funcionar em situações de texto corrido (...).

Abbe Caslon Pro Regular 11.5/13

Folio Sid Light 11/13

o tipo oferece, como se comporta, e aquilo que é exigido pelo texto.

O tipo deve ser analisado caso a caso. É também muito importante que a cada passo uma porção de texto seja impressa e analisada em papel, visto que o ecrã raramente dá uma noção real daquilo que será o resultado final.

Caixa-alta e caixa-baixa

As letras de caixa-alta – ou maiúsculas – (1) foram desenhadas para escrever em pedra e lidas lentamente, letra a letra. Um texto nunca deve ser composto em caixa-alta (2), pois a sua leitura é muito lenta e pouco eficaz.

As letras de caixa-baixa – ou minúsculas – foram desenhadas para atividades privadas como a leitura. As formas das letras de caixa-baixa, com ascendentes e descendentes, são mais diversificadas, o que faz com que as formas das palavras sejam facilmente reconhecíveis e, portanto, a legibilidade é melhor (3). As formas de palavras são mais distintas escritas em caixa-baixa, porque as palavras em caixa-alta aparentam todas ser variações de um retângulo (2).

Quando colocadas lado a lado, as letras de caixa-baixa devem conjugar-se perfeitamente, permitindo que cada letra flua para a próxima, passando o ênfase das letras para as palavras.

O texto corrido deve utilizar sempre caixa-alta e caixa-baixa (3), de acordo com as regras de ortografia, mas situações display podem, por vezes, utilizar versais e versaletes (letras de caixa-alta com altura-x). Quando se utilizam letras de caixa-alta é necessário ajustar o espaço entre letras e entre palavras – tracking – judiciosamente (poderá encontrar mais informação sobre tracking no capítulo A04: Espaço horizontal).

1 ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ

Kepler Std Subhead

Futura Std Book

2 UM TEXTO NUNCA DEVE
SER COMPOSTO EM
CAIXA-ALTA, POIS A SUA
LEITURA É MUITO LENTA
E POUCO EFICAZ.

Kepler Std Subhead

3 As formas das letras de caixa-baixa são mais diversificadas, o que faz com que as formas das palavras sejam mais facilmente reconhecíveis e, portanto, a legibilidade é melhor. (...) O texto corrido deve utilizar sempre caixa-alta e caixa-baixa (...).

Kepler Std Subhead

Versais e versaletes

Os versaletes são letras de caixa-alta com altura-x, aparentando ter a altura das letras de caixa-baixa (1) e como tal são bons para situações em que é necessário utilizar maiúsculas no meio de texto (acrónimos, siglas, abreviaturas...) (2) e para estabelecer hierarquias (3), sem que se destaquem demasiado. Os versais são o equivalente à caixa-alta dos versaletes.

Versaletes e versais são desenhados especificamente para cada tipo de letra, portanto para os utilizar é necessário verificar que o tipo os inclui senão o programa apenas reduz e distorce as letras. Isto não é aceitável. Um bom conjunto de versais e versaletes é desenhado como tal desde o início, de modo a ter não só o mesmo estilo mas também o mesmo peso que os outros caracteres, com detalhes proporcionais e tamanhos corretos, permitindo que o texto se mantenha com uma textura consistente.

Normalmente, os versaletes têm a pontuação apropriada bem desenhada, mas é necessário verificar sempre se o espaçamento está correto.

Quando no texto surge uma sigla (p.ex. RTP, CD, DNA – em que se lê letra a letra) a palavra deve ser composta em versaletes – RTP, CD, DNA -, mas quando é um acrónimo (p.ex. RE.N, UNESCO, OVNI – em que se lê como uma só palavra) a palavra deve ser composta em caixa-alta e baixa (assim: Ren, Unesco, Ovni).

Quando o texto menciona um século ou uma expressão em maiúsculas que segue texto em

1 caixa-baixa VERSALETES CAIXA-ALTA

- 2 Na próxima quinta-feira, a RTP irá passar em horário nobre uma entrevista ao Papa Pio XIII, na qual este falará sobre o papel que desempenhou na Unesco no final do século XX.

Texto em caixa-alta e baixa com versaletes

3 A questão do género taxonómico do gato

I. APRESENTAÇÃO

O gato (*Felis silvestris catus*) é um mamífero carnívoro da família dos felídeos. Embora sejam predadores no topo da sua cadeia alimentar, muitos apreciam festinhas e mimos. O gato é um animal (...)

minúsculas, estas devem ser passadas para versaletes, por estes se camuflarem melhor; por exemplo, século XX deve passar a século XX.

Caso a expressão em maiúsculas siga texto em caixa-alta e baixa, deve manter-se em caixa-alta: por exemplo, D. João II ou Papa Pio XII.

Regular, Itálico, Bold

Não existe um light ou um bold estandardizado. Ao desenhar o tipo de letra, o designer oferece a sua interpretação do que acha que cada uma destas designações significa (1), tendo em consideração as funções e estilo do tipo regular.

Deverá ter atenção e verificar se a fonte foi desenhada com light ou bold, pois alguns programas podem simplesmente distorcer as letras e falsificar pesos. Cada peso é desenhado com atenção e rigor e estas versões “falsificadas” (2) não são corretas e nunca devem ser utilizadas.

O itálico, por exemplo, curva para a direita, mas um verdadeiro itálico (3) não é apenas um conjunto de letras tortas, ele é desenhado para refletir a fluidez da escrita manual: os seus caracteres são ligeiramente mais estreitos que o tipo regular e os detalhes da letra são definidos em proporção com alterações apropriadas.

Itálico

Os tipos itálicos eram utilizados individualmente (i.e. em publicações integralmente em itálico) até ao século XVII, quando começaram a ser utilizados para diferenciar informação dentro do mesmo texto. O itálico é mais difícil de ler que o regular (4) e é lido mais lentamente, mas pode ser eficaz se utilizado apropriadamente e com moderação.

Hoje em dia o itálico aplica-se apenas em situações em que se deseja adicionar ênfase a alguma porção de texto, para formatar alguma

1 Não há um light ou um bold estandardizado.

Kepler Std Subhead

Não há um light ou um bold estandardizado.

Kepler Std Italic Subhead

Não há um light ou um bold estandardizado.

Kepler Std Medium Subhead

Não há um light ou um bold estandardizado.

Kepler Std Bold Subhead

Não há um light ou um bold estandardizado.

Kepler Std Black Subhead

2 Não há um light ou um bold estandardizado.

Itálico falsificado a partir de

Kepler Std Subhead

3 Não há um light ou um bold estandardizado.

Itálico correto:

Kepler Std Italic Subhead

4 O itálico é mais difícil de ler que o regular e é lido mais lentamente, mas pode ser eficaz se utilizado apropriadamente e com moderação.

Kepler Std Italic Display

O itálico é mais difícil de ler que o regular e é lido mais lentamente, mas pode ser eficaz se utilizado apropriadamente e com moderação.

Kepler Std Display

palavra ou frase de outra língua, para indicar estrangeirismos, nomes de obras ou para ajudar a estabelecer hierarquias.

Em situações de texto em itálico, a pontuação deve ser mantida em itálico (excetuando parênteses, colchetes e chaves) porque o espaçamento desenhado é apropriado.

Bold

Os tipos bold são uma invenção do século XIX (e os itálicos bold ainda mais recentes), o que significa que para todos os tipos de letra desenhados anteriormente, os tipos bold hoje disponíveis para o utilizador foram desenhados retroativamente. Nestes casos há que avaliar sempre o tipo bold pelo seu próprio mérito, pois não sendo desenhado pelo mesmo tipógrafo por vezes parece uma caricatura do desenho original.

Para além disso, devido à sua geometria uniforme (isto é: há menos contraste), é mais fácil desenvolver mais pesos para fontes sem serifa que para serifadas. O aumento em espessura por vezes piora os caracteres serifados, especialmente se os seus detalhes não forem cuidadosamente adaptados.

Fontes bold não devem ser utilizadas para textos longos, nem ser utilizadas no meio de texto corrido. Embora a função do tipo bold seja contrastar com o tipo regular, torna-se demasiado distrativo e interrompe a leitura fluída. Se precisar de enfatizar algo no meio de texto corrido, utilize o itálico.

Quando se utiliza um tipo bold, a pontuação deve reverter para regular: não há necessidade de pontuação gorda, pois aquilo para o qual queremos chamar a atenção são as palavras.

O bold deve ser utilizado em pequenas doses, para ajudar a pontuar texto regular. Ele deve ser utilizado maioritariamente em situações display, pois é a forma mais eficaz de estabelecer

hierarquias. Antes de se experimentar aumentar o tamanho de letra para qualquer situação de hierarquia acima do texto, deve experimentar-se uma alteração no peso – tendo em atenção que devido à sua densidade, o texto em bold parece menor que o mesmo texto em regular do mesmo tamanho. O peso sozinho deverá ser suficiente para dar o ênfase necessário, mas para tal é preciso garantir que o bold utilizado foi bem desenhado, pois se a mudança de peso for demasiado subtil, pode parecer hesitante e levar a dúvidas por parte do leitor.

Se for necessário, pode escolher-se uma outra fonte bold, mesmo que seja de uma fonte sem serifa. Se a fonte for bem escolhida, compatível em termos de desenho e estilo geral com o tipo do texto, com uma espessura apropriada e com o tamanho do corpo ajustado corretamente, poderá ser uma mais-valia. Desde que esta combinação seja feita com bom senso e sensibilidade, não há razão para que dela não resulte um contraste eficaz e agradável.

Como o texto bold é mais espesso, dele resultam manchas de texto muito escuras. Para ajudar a colmatar este problema, deve aumentar-se um pouco a entrelinha, para “arejar” o texto. O texto bold também não deve ser utilizado em tamanhos muito pequenos, pois ao reduzir o tamanho, o interior da letra fica cada vez mais pequeno, e as letras começam a parecer bolinhas pretas. Para estas situações recorre-se a optical sizes.

Tamanhos ópticos

Se o tamanho de um tipo de letra for aumentado ou diminuído, todos os seus traços e detalhes aumentam ou diminuem proporcionalmente. Isto faz com que a aparência da fonte se altere e, por vezes, seja impossível de ler. Por exemplo: se uma letra tiver traços muito finos e for reduzida, eles desaparecerem, mas se tiver traços muito grossos nas partes mais finas, quando representados em tamanhos grandes parecerão ter um desenho grosseiro.

Os optical sizes são famílias de fontes desenhadas com correções de compensação ótica (3). O desenho é adaptado para cada tamanho (2), incluindo todos os detalhes, espaçamentos e variações sutis, garantindo que o carácter mantém a sua integridade e legibilidade.

As fontes para tamanhos mais pequenos precisam de ter mais espaçamento entre os caracteres, enquanto que as fontes para tamanhos maiores podem ter detalhes mais finos, maior contraste entre traços e menor espaçamento entre caracteres.

Cada fonte pode indicar no nome para que tamanho específico é desenhada (por exemplo, Didot HTF - Mo6 ou Didot HTF - Lu1), ou ter as designações da sua função no título (1.4).

1

DESIGNAÇÃO	MEDIDAS
Caption	6 a 8 pt
Small text	8 a 11 pt
Body text	11 a 14 pt
Subhead	14 a 24 pt
Display	> 24 pt

2

a a a a

Kepler Std Caption

Kepler Std Regular
(8 a 14 pt)

Kepler Std Subhead

Kepler Std Display

3

Os optical sizes são famílias de fontes desenhadas com correções de compensação ótica.

Kepler Std Caption 6/6

Os optical sizes são famílias de fontes desenhadas com correções de compensação ótica.

Kepler Std Regular 11.5/13

Os optical sizes são famílias de fontes desenhadas com correções de compensação ótica.

Kepler Std Subhead 19/19.5

Semibold Caption
Semibold (Regular)
Semibold Subhead
Semibold Display
Semibold Italic Caption
Semibold Italic (Regular)
Semibold Italic Subhead
Semibold Italic Display
Caption
Bold (Regular)
Bold Subhead
Bold Display
Bold Italic Caption
Bold Italic (Regular)
Bold Italic Subhead
Bold Italic Display
Black Caption
Black (Regular)
Black Subhead
Black Display
Black Italic Caption
Black Italic (Regular)
Black Italic Subhead
Black Italic Display

Lista de tamanhos ópticos do tipo Kepler Std

Cor

Em tipografia, a “cor” pode referir-se à cor em que o texto é impresso (1), à cor do fundo ou à tonalidade de um tipo de letra.

A cor do texto pode ser explorada para comunicar algo ou criar uma dinâmica interessante a nível estético. A cor em texto não deve ser utilizada em excesso porque a melhor cor para texto contínuo é o preto e muitas cores podem prejudicar a legibilidade e leitura, especialmente quando combinadas com cores de matiz semelhante ou sobrepostas com fundos coloridos (2).

Quando nos referimos à cor de fundo estamos a falar de uma qualquer cor: impressa ou do tom do papel. A relação entre o tipo e o fundo é importante pois nela se apoia a legibilidade do texto. Texto preto sobre fundo branco é a melhor combinação possível. A medida em que se exploram outras cores é preciso recorrer ao senso comum, testar e analisar a legibilidade do texto em questão: texto azul escuro sobre branco é altamente legível, mas texto amarelo sobre branco não. Quando se inverte a relação e se coloca texto em negativo (texto branco sobre fundo preto) (3) surgem dois problemas: o primeiro problema é um efeito visual – um pequeno halo ou aura que surge em torno das letras brancas. O segundo é um problema técnico – durante a impressão a tinta espalha e faz desaparecer as partes finas das letras (entupimento). O entupimento pode

1 A cor do texto pode ser explorada.

A cor do texto pode ser explorada.

2 A relação entre o tipo e o fundo é importante.

A relação entre o tipo e o fundo é importante.

A relação entre o tipo e o fundo é importante.

A relação entre o tipo e o fundo é importante.

A relação entre o tipo e o fundo é importante.

A relação entre o tipo e o fundo é importante.

3 Quando se inverte a relação e se coloca texto em negativo (...) surgem dois problemas.

Quando se inverte a relação e se coloca texto em negativo (...) surgem dois problemas.

ser minimizado pela escolha de uma fonte com menos contraste (diferença de espessura entre partes finas e partes grossas), mas o halo vai sempre aparecer. Se for em pequenas quantidades, o texto em negativo pode até funcionar relativamente bem, mas a sua leitura pode ser cansativa.

Se escolher um papel branco tenha atenção à sua tonalidade. Se o livro tiver imagens estas terão uma melhor expressão em papel branco puro, mas se o livro for composto apenas por texto, um tom de branco mais sujo é menos cansativo para a visão e potencia a leitura mais longa.

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto (1), que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (carácter, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

1 Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Kepler Std Display 11.5/13

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Stempel Schneider Std 10/13

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Futura Std Book 6/6.5

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Kepler Std Caplion 6/6.5

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Stempel Schneider Std Roman 6/6.5

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Warnock Pro Caplion 6/6.5

Em último lugar, a tonalidade do tipo de letra refere-se ao valor tonal relativo da mancha de texto, que resulta do equilíbrio entre o espaço preto (caracteres, linhas de texto) e o espaço branco (espaçamentos na letra, entre letras, entre palavras e altura -x e entrelinha). Quanto mais grossa for a linha, ou quanto menor for a entrelinha, mais escura parecerá a fonte na página. O tom do tipo reforça a hierarquia porque cada nível de texto tem uma cor distinta.

Birch Std 13/13

Considerações

Tradição e Regras

A tradição tipográfica é um conjunto de preceitos estabelecidos ao longo do tempo, que definem a forma “correta” de trabalhar com tipografia. Estes preceitos podem ser considerados regras tipográficas pois a sua validade e relevância são unânimemente reconhecidas, resultado de séculos de investigação e prática/experimentação tipográfica. Por exemplo, é universalmente aceite que as serifas auxiliam a leitura de texto corrido ao reforçar a horizontalidade textual (página 13, exemplo 2), como que delimitando não só a linha, mas apresentado o texto sobre uma espécie de carris.

Falar sobre regras pode parecer antiquado e desnecessário, especialmente num campo com infinitas possibilidades criativas como a tipografia, mas estas regras são a base sólida e inegável sobre a qual a leitura eficiente e a compreensão assentam.

As regras tipográficas garantem que o texto é formatado de forma homogénea e regular, de modo a ter um aspeto familiar e previsível; se o texto tiver um aspeto constante e familiar, significa que não há elementos mal formatados a distrair o leitor (página 11, exemplo 3). O texto deve sempre ser apresentado de forma clara, comunicando corretamente aquilo que tem para comunicar sem interrupções ou percalços, para que o leitor consiga ler e entender a mensagem.

O papel da tradição é, portanto, parte do processo de comunicação ao eliminar a incerteza tipográfica – o leitor sente-se convicto na sua leitura e compreensão.

Porém, as regras não são absolutas – não há como definir exatamente como um livro deve ser formatado pois não há dois livros iguais e cada livro tem necessidades particulares – e, sendo um campo em constante evolução, há antigas assunções sobre como o tipo deve ser tratado que não se mantêm verdadeiras ou necessárias e existem novas possibilidades a ser exploradas. Compreender as tradições da boa tipografia de livro é a base do design de livro, mas até que ponto essas tradições devem ser levadas a sério ou postas em prática depende do livro a ser projetado. Agarrar-se rigidamente às regras impede o designer de ver e explorar possibilidades criativas e apropriadas – porém, se o designer escolher fugir àquilo que pode ser considerado familiar, deve certificar-se de que adiciona algo ao texto e não está apenas a cair na área da extravagância. É importante conhecer as regras, mas é igualmente importante saber quebrá-las quando for verdadeiramente necessário – desde que estas sejam quebradas deliberadamente, conscienciosamente e sempre com as necessidades do texto em mente.

Incerteza tipográfica

A incerteza tipográfica caracteriza-se pela confusão causada no leitor ao deparar-se com informação que não está apresentada de uma forma clara. Esta confusão é causada por más decisões tipográficas na formatação de texto, que resultam em ruído visual que não deveria lá estar. O ruído é qualquer informação que não foi emitida pela fonte e/ou qualquer pormenor que faz com que a mensagem seja mais difícil de decodificar com precisão – é fruto do meio e não da mensagem.

A incerteza pode dever-se a qualquer formatação que prejudique a legibilidade ou a leitura, a uma hierarquia de texto mal estabelecida que deixe o leitor na dúvida ou até simplesmente à utilização de um tipo com uma qualquer conotação adicional desalinhada do conteúdo textual.

Integridade

A consideração pela integridade do tipo diz respeito ao cuidado que o designer deve ter para não distorcer os caracteres ou alterar desnecessariamente a forma como a fonte se comporta. O tipo é desenhado para ser utilizado de acordo com certos parâmetros práticos. Fora desses parâmetros, qualquer ajuste deve ser feito com muito cuidado, garantindo que a legibilidade e a leitura não são deterioradas. Para começar, deve evitar mexer-se em quaisquer valores padrão. Quando uma fonte é desenhada

todos os seus pormenores são pensados de modo a que o resultado possa ser uma fonte não só visualmente agradável mas também com medidas e espaçamentos proporcionais que garantam o melhor desempenho possível.

Evite alterar a largura ou a forma das letras. As letras não devem ser arbitrariamente condensadas ou expandidas para se ajustar ao espaço disponível. Igualmente, os espaços entre caracteres não devem ser alterados (a não ser em pequenos incrementos, nos ajustamentos de tracking absolutamente necessários – procedimento abordado no Capítulo 4). A legibilidade dos caracteres apoia-se tanto na sua forma como nas suas contraformas e no espaço à sua volta.

Escolha sempre a fonte original em vez de uma cópia e, se estiver a escolher uma adaptação digital de um tipo antigo, verifique se há mais do que uma versão e escolha aquela que achar que melhor funciona no seu projeto. No processo de seleção esteja atento aos detalhes particulares de cada fonte e garanta que as suas formas sobrevivem à impressão.

Há várias formas de trabalhar a tipografia e nunca deverá ser necessário converter os caracteres em imagem (rasterizar). A rasterização abre caminho para distorções e texto pixelizado e deteriorado.

Não incline letras para a esquerda nem escreva na vertical – estas soluções prejudicam imenso tanto a legibilidade como a leitura.

Referências

A tipografia pode:

1. Fazer uma alusão ou referência temática/histórica relacionada com o texto;
2. Refletir o gosto contemporâneo;
3. Não refletir qualquer período – neutralidade.

Caso opte pela primeira opção deverá procurar uma fonte na qual as associações temáticas/históricas estejam em harmonia com o texto, certificando-se de que o texto beneficia desta associação – a fonte escolhida deverá enfatizar o conteúdo, aumentando a compreensão e o impacto do texto. Por exemplo, para um texto do século XVI poderá ser selecionado um tipo renascentista – deve atentar à data e nacionalidade da fonte, bem como inteirar-se da história dessa fonte e compreender como esta se comporta – e trabalhar com um layout alusivo à época. Porém, mesmo que o texto seja antigo ele não requer que o tipo tenha de o ser, ou que o livro seja paginado num estilo antigo: não só corte o risco de incorrer em excessos estilísticos – os quais muitas vezes não são compreendidos pelo leitor e acabam por parecer devaneios extravagantes – como também se arrisca a que o seu design se assemelhe a uma paródia. A escolha do tipo deve ser feita não só com a leituraabilidade e o resultado estético em mente, mas também com a intenção de dignificar a mensagem e a colocar onde ela pertence. Para além disso, o livro deve estimular o leitor e

ser atrativo para o público contemporâneo. Para tal, o livro pode (e deve) refletir o gosto contemporâneo.

A tipografia e o design de livro são campos abertos a experimentação, a novas soluções, possibilidades criativas e estão em constante evolução. Olhando para a tipografia e o design de livro ao longo do tempo, conseguimos identificar claramente diversos estilos e tendências, em sintonia com o panorama cultural vigente na época e local em questão. O mesmo acontece hoje em dia. Para atrair o público-alvo, poderá então tentar capturar o gosto contemporâneo – a nível da tipografia, da cor, do formato, da grelha, entre outros – de modo a não só competir diretamente e eficazmente com os seus contemporâneos, mas também para se afirmar como um produto do seu tempo (que é o tempo no qual ele é avaliado). Porém, estas modas dão azo também a excessos estilísticos e a situações em que a estética é colocada em primeiro lugar, em detrimento da leituraabilidade. O conteúdo deve ser tratado de uma forma intemporal, com boa tipografia bem formatada, de modo a resistir à passagem do tempo.

A neutralidade tipográfica é o melhor resultado que se pode esperar: O texto não deve ser nem extravagante nem vulgar – deve ser representado o mais clara e fidedignamente possível. O conteúdo deve ser colocado em primeiro lugar, e é a partir dele que se desenvolverá um projeto visual que respeite a sua integridade e mensagem.

Comunicação

Um manuscrito apresenta um problema de comunicação: é-nos apresentado um texto e, após cuidada análise do conteúdo do mesmo, devemos produzir um projeto visual que reflita a melhor forma de apresentar esse conteúdo ao público-alvo. É impossível desenvolver um projeto visual sem compreender aquilo que devemos transmitir.

A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito. A comunicação explícita acontece a nível do conteúdo das palavras e refere-se àquilo que é manifestamente dito. A comunicação implícita acontece a nível da formatação do texto e refere-se a tudo aquilo que é transmitido pelo meio. A informação explícita deve ser reforçada pelo meio para que a comunicação seja bem-sucedida. Aquilo que é comunicado é afetado por todos os parâmetros que definem o livro. Cada parâmetro desde o espaço entre as letras ao tipo de acabamento definem o estilo específico desejado e influenciam o aspeto geral do livro.

Aquilo que é comunicado depende não só das palavras, mas também da forma como o texto se apresenta na página. A apresentação do texto depende de seis fatores: O **tipo de letra** (1), o **corpo de letra** (2), as definições do **espaço vertical** (3), o **alinhamento de texto** (4), as definições do **espaço horizontal** (5), e a articulação de **parágrafos** (6).

1 A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito.

Kepler Std Display 11.5/13

2 A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito.

Sempel Schneider Std Roman 11.5/13

3 A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito.

Warnock Pro Regular 11.5/13

4 A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito.

Kepler Std Display 9/13

5 A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito.

Kepler Std Display 13/13

6

A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito.

Baseline de 6.5 pt

- 4 Um manuscrito apresenta um problema de comunicação: é-nos apresentado um texto e, após cuidada análise do conteúdo, é impossível desenvolver um projeto visual sem compreender aquilo que devemos transmitir. A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito (...)

Texto alinhado à esquerda

5

AVE AVE

Keining

Um manuscrito apresenta um problema de comunicação: é-nos apresentado um texto e, após cuidada análise do conteúdo, é impossível desenvolver um projeto visual sem compreender aquilo que devemos transmitir.

Tracking

Um manuscrito apresenta um problema de comunicação: é-nos apresentado um texto e, após cuidada análise do conteúdo, é impossível desenvolver um projeto visual sem compreender aquilo que devemos transmitir.

6

Um manuscrito apresenta um problema de comunicação: é-nos apresentado um texto e, após cuidada análise do conteúdo, é impossível desenvolver um projeto visual sem compreender aquilo que devemos transmitir. A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito. A comunicação explícita acontece a nível do conteúdo das palavras e refere-se àquilo que é manifestamente dito.

Indentação

Um manuscrito apresenta um problema de comunicação: é-nos apresentado um texto e, após cuidada análise do conteúdo, é impossível desenvolver um projeto visual sem compreender aquilo que devemos transmitir. A comunicação acontece em dois níveis principais: explícito e implícito. A comunicação implícita acontece a nível da (...)

Símbolo como quebra de parágrafo

A01

Tipo de letra

1. Personalidade

Todas as fontes comunicam algo através do seu desenho e comportamento, como se cada fonte tivesse uma personalidade própria. Esta personalidade tem de estar ajustada ao tom geral do livro, de modo a que não hajam conflitos entre aquilo que está a ser dito e a forma como está a ser apresentado ao leitor.

A fonte escolhida está para o texto como o tom de voz está para a fala. Ela dita a entoação e o ritmo com que o leitor vai ler e interpretar o texto. Este tom pode trazer consigo associações e levar a atenção do leitor para espaços intelectuais e emocionais que podem não ser apropriados para o texto. O desenho da fonte pode, no mais subtil detalhe, fazer alusão a uma qualquer época, estilo ou utilização passada memorável (por exemplo em publicidade, em filmes, em logótipos...) e assim levar o leitor por caminhos interpretativos enganosos.

Todo o trabalho tipográfico serve para tornar clara a estrutura e ordem do texto, transmitir corretamente o teor e o significado do texto, conduzir o leitor a uma boa compreensão do texto e convidar o leitor à leitura garantindo que este nunca se sentirá desconfortável ou interrompido. Para tal devemos ter em mente que cada livro tem uma identidade diferente e esta identidade requer uma representação apropriada através de tratamento tipográfico especial e específico. A tipografia existe para honrar o conteúdo do livro.

42 A01: Tipo de letra

2. Apropriação

O primeiro passo é ler o texto – ou uma parte suficiente deste – para compreender de que tipo é, qual a sua extensão, qual o seu assunto, como está o assunto a ser abordado e qual o seu público-alvo. Não é pedido que se torne versado no assunto do livro mas sim que compreenda qual é o conteúdo, a estrutura e a mensagem do livro de modo a poder adaptar o design e a tipografia àquilo que deve ser transmitido, tomando atenção aos pormenores específicos da obra.

Ao ler, seja sensível às peculiaridades e às necessidades específicas do texto, mapeie a estrutura geral do livro e tire apontamentos. Pode utilizar o questionário disponível nas páginas seguintes.

Cada livro é uma situação única, com uma estrutura particular e para bem representar o seu conteúdo é necessário que essa mesma estrutura seja clara, bem definida e facilmente apreensível. Ao notar as partes em que se divide o documento, deve refletir sobre como tratar cada parte de modo a que a hierarquia de informação seja clara e consistente.

A01: Tipo de letra 43

Sobre o livro

- 01 Sobre o que é o livro? Qual o tema ou temas a ser tratados?
- 02 Como está a ser abordado? Qual o estilo do autor? Qual o seu tipo de discurso/vocabulário? Qual o seu tom (sério, informal)?
- 03 É monolíngue ou bilingue? É para ser publicado em várias línguas?
- 04 Que tipo de texto é? Prosa, poesia...É um romance, uma coletânea, um manual...?
- 05 É um único texto ou há vários textos de diferentes autores/opiniões?
- 06 Se é uma história, onde e quando se passa?
- 07 Contém histórias secundárias paralelas?
- 08 Quem escreveu o livro? Onde e quando foi escrito?
- 09 A quem se dirige? Qual o seu público-alvo?
- 10 Qual a extensão do livro? Quantas páginas terá?
- 11 Em quantas partes se divide? Quantos interlocutores, versos...
- 12 Qual a hierarquia de capítulos/secções? Como se divide a hierarquia de informação?

- 13 Tem títulos e entre-títulos? Se sim, quantos níveis? Necessita de cabeçalhos?
- 14 Tem notas? As notas ficam na página ou no final do capítulo ou livro?
- 15 Que secções tem antes e depois do texto principal? Inclui prefácio ou introdução? Tem glossário?
- 16 Como é o índice?
- 17 Tem imagens? Se sim, como funcionam e como vão funcionar as legendas?
- 18 O texto contém muitos números?
- 19 Há fórmulas ou outras situações que requirem frações ou outros caracteres especiais? Necessita de diacríticos especiais?
- 20 Há situações que requirem itálico, bold ou versaletes?
- 21 Tem citações?
- 22 Há tabelas?
- 23 Em que cor será reproduzido o texto?
- 24 Mais alguma particularidade notável?

3. Testar

A primeira fonte a ser escolhida é a fonte do texto. O texto corrido normalmente ocupa a maior parte do livro (excetuando casos óbvios como o livro infantil e o catálogo) e consequentemente é essencial que esteja bem formatado. A leitura em contínuo apresenta desafios únicos que devem colmatados de modo a maximizar a eficácia da leitura. O primeiro passo para tal é a escolha de uma boa fonte de texto.

Para saber como o tipo se comporta e como deve ser trabalhado é preciso vê-lo em papel. Só em papel é possível compreender a fisicalidade do tipo, as suas dimensões, perceber se o tipo é lido com facilidade e averiguar se há informação que se perde no tamanho de letra escolhido.

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação. Depois deverá imprimir e analisar como o tipo se comporta: alguns tipos serão descartados, outros necessitarão de outra fase de ajustes, impressão e análise – até encontrar aquela que considera ser a melhor opção. É claro que não há uma solução unívoca mas o tipo tem de funcionar naquele contexto sem sombra de dúvida.

1º passo: seleccionar fontes, formatá-las de forma apropriada para o tipo de texto, testar em papel e tirar conclusões.

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação.

Kepler Sid Regular 10/11.5
O texto fica demasiado pequeno para leitura contínua, mas gosto do tipo de letra.
Testar com corpo maior.

Warnock Pro Regular 10/13

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação.

2º passo: Após escolher a fonte que mais lhe agrada, reformateia de acordo com os problemas que identificou e teste novamente. Repita este passo as vezes necessárias até sentir que encontrou a formatação mais adequada. Lembrese que por vezes o mais pequeno ajuste pode fazer uma grande diferença.

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação.

Kepler Sid Regular 12/13

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação.

Kepler Sid Regular 11.5/11.5

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação.

Kepler Sid Regular 11.5/13

Após uma pré-seleção de fontes que pareçam apropriadas, deve simular uma coluna de texto com as mesmas dimensões que terá no livro e testar um pouco de texto em vários tamanhos, ajustando a formatação.

Kepler Sid Regular 13/14

4. Conjugação

Ao selecionar uma fonte para o texto, averigue logo aquilo que o tipo de letra escolhido engloba – se a fonte de texto escolhida tiver uma família completa o suficiente, não será necessário escolher outra. Caso escolha trabalhar apenas com uma fonte (1), é necessário ser inteligente na forma como articula as fontes (sabendo que as fontes mais facilmente se conjugarão de forma homogênea devido à sua base estrutural comum). Comece por um tipo de letra, e depois afira se a abordagem escolhida se adequa ao trabalho em questão, ou se este carece de algo mais. Se achar que o conteúdo fica melhor representado assim, poderá escolher conjugar dois tipos de letra diferentes (2). Usar dois tipos de letra distintos ajuda na hierarquização da informação: existem, deste modo, dois “tons” que podem ser misturados de várias formas, algo impossível de concretizar ao usar apenas um tipo de letra.

Dois tipos de letra só devem ser conjugados se tiverem o mesmo tipo de estrutura de desenho ou de estilo. Analise como é a relação formada entre os dois. É prazerosa (3) ou há uma dissonância demasiado cáustica (4)? Fazem sentido juntas? Ajudam a reforçar uma mesma mensagem, ou enviam sinais mistos que podem resultar em dúvida ou desconforto do leitor?

A relação entre as fontes utilizadas deve ser harmoniosa, sendo as fontes manifestamente diferentes. Utilizar fontes demasiado parecidas

1 Conjugação

Questões sobre a seleção e articulação de fontes.

Ao selecionar uma fonte para o texto, averigue logo aquilo que o tipo de letra escolhido engloba – se a fonte de texto escolhida tiver uma família completa o suficiente, não será necessário escolher outra. Caso escolha trabalhar apenas com uma fonte, é necessário ser inteligente (...)

Kepler Sid Bold Display: 19/19
Kepler Sid Light Italic: 13/13
Kepler Sid Regular: 11.5/13

3

Conjugação

Questões sobre a seleção e articulação de fontes.

Gill Sans Semibold 25/25.5
Minion Pro Regular: 13/13
Uma relação agradável.

5

Conjugação

Questões sobre a seleção e articulação de fontes.

Times IT Sid 25/25.5
Times New Roman Regular: 13/13

2 Conjugação

Questões sobre a seleção e articulação de fontes.

Ao selecionar uma fonte para o texto, averigue logo aquilo que o tipo de letra escolhido engloba – se a fonte de texto escolhida tiver uma família completa o suficiente, não será necessário escolher outra. Caso escolha trabalhar apenas com uma fonte, é necessário ser inteligente (...)

Futura Sid Heavy: 19/19
Warnock Pro Light Italic: 13/13
Warnock Pro Regular: 11/13

4

Conjugação

Questões sobre a seleção e articulação de fontes.

Birch Sid Regular 30/31.5
Stempel-Schneider Sid Roman: 12/13
Uma relação...temporosa.

6

Nunca misture duas fontes ou fontes de espessura diferentes do mesmo tipo, no mesmo texto.

Nunca misture duas fontes ou fontes de espessura diferentes do mesmo tipo, no mesmo texto.

5. Hierarquia

Quando analisar o texto deve averiguar qual a sua ordem interna, para saber quantos níveis de informação estão presentes no documento, quais são e estabelecer uma performance tipográfica de acordo. Por exemplo: se o texto tiver muitas secções poderá precisar não só de títulos e de entre-títulos, mas também de cabeçalhos correntes. Se for um romance, poderá prescindir de todos estes, mas necessitar de aberturas de capítulo.

É essencial escolher fontes e formatá-las de modo a marcar o caminho do leitor e ajudá-lo a identificar os diferentes níveis de informação. As hierarquias devem ser óbvias, cada nível deve ser distinto dos outros. Encontra mais sobre o assunto na secção Hierarquia, página 58.

(página 49, exemplo 5) não só é redundante como pode confundir o leitor – deve haver sempre algum contraste entre elas.

Nunca misture duas fontes ou fontes de espessura diferentes do mesmo tipo, no mesmo texto (página 49, exemplo 6).

Independentemente da complexidade do trabalho, nunca será necessário utilizar mais que dois tipos de letra. Por exemplo, um tipo display e outro de texto com algumas opções de peso e versaletes são mais que suficientes para abarcar vários níveis de texto. Quando o texto básico é serifado pode escolher-se, por exemplo, uma fonte sem serifa para as situações display. Para tal, deve procurar-se uma fonte compatível com a fonte serifada, com uma estrutura interna semelhante e formas que se conjuguem. É essencial escolher pesos bem desenhados, examinar a qualidade do bold, itálico e versaletes, tanto em separado como em conjunto, e testar ambas as fontes a cada passo. Verifique sempre se ambas as fontes têm todos os elementos que necessita, desde sinais gráficos a tipos específicos de algarismo.

Se o livro tiver um carácter autoral ou uma personalidade mais forte a fonte display escolhida pode ser utilizada para reforçar o tom ou tema, mas se o livro tiver um tom mais sério é preferível escolher uma fonte mais discreta.

A02

Corpo
de letra

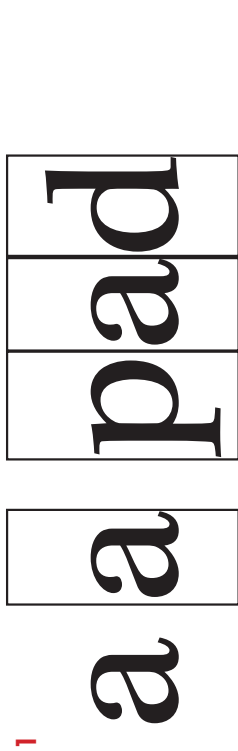
Ao seleccionar um tipo de letra é preciso ver como este se comporta nos tamanhos desejados. O tamanho de letra é medido em pontos e refere-se à altura do tipo de letra, incluindo o carácter (a porção que é imprimida) e os espaços desenhados em volta, tal como antigamente o tamanho do tipo incluía toda a peça de metal ou madeira na qual o carácter era feito (1).

Por esta razão dois tipos de letra com o mesmo corpo podem ter tamanhos completamente diferentes (2), dependendo do seu desenho e proporções entre a altura-x, ascendentes e descendentes.

Os espaços acima e abaixo do tipo garantem que as ascendentes e descendentes não se tocam e os espaços à esquerda e direita estabelecem o espaçamento entre letras, pelo que a sua integridade deve ser garantida.

Ao trabalhar os textos define-se primeiro o corpo do texto base e depois parte-se para os outros níveis hierárquicos. Não existe uma regra unívoca que defina que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt (3) – estes valores variam de acordo com o próprio tipo de letra (uns parecem maiores que outros).

com o público-alvo, com o tamanho e formato da página e com o propósito do livro. Para além disso, como já foi mencionado, a medida de letra em pontos não é necessariamente indicativa do tamanho real da letra, porque a altura-x varia



1
Aparência



2
Futura Sid Book 87/91
Gill Sans Regular 87/91
Americana Sid Roman 87/91
Times IT Sid Roman 87/91
Birch Sid Regular 87/91

3
Não existe uma regra unívoca que defina que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt – estes valores variam de acordo com o próprio tipo de letra (uns parecem maiores que outros), com o público-alvo, com o tamanho e formato da página e com o propósito do livro.

Kepler Sid Regular 9/10

Não existe uma regra unívoca que defina que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt – estes valores variam de acordo com o próprio tipo de letra (uns parecem maiores que outros), com o público-alvo, com o tamanho e formato da página e com o propósito do livro.

Stempel Schneider Sid 9/9.5

Não existe uma regra unívoca que defina que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt – estes valores variam de acordo com o próprio tipo de letra (uns parecem maiores que outros), com o público-alvo (...)

Caramond Premierie Pro Regular 11/11.5

Não existe uma regra unívoca que defina que tamanho de corpo de letra é demasiado pequeno para ser lido, mas o corpo de texto normalmente situa-se entre 9 e 14 pt – estes valores variam de acordo com o próprio tipo de letra (uns parecem maiores que outros), com o público-alvo, com o tamanho e formato da página e com o propósito do livro.

Times IT Sid Roman 8/9.5

de tipo para tipo: duas fontes com 13 pt podem ter aparências completamente diferentes.

Corpos de letra pequenos têm uma cor mais regular e parecem mais bem compostos porque quaisquer imperfeições do seu desenho passam mais facilmente despercebidas. Ao mesmo tempo, são os detalhes das letras que ajudam a que estas se distingam melhor umas das outras, ajudando a que as palavras mais facilmente se decodifiquem, portanto, um tamanho de letra demasiado pequeno não será tão fácil de ler. Se o corpo de letra for demasiado grande também é lido de forma segmentada. Independentemente do público-alvo, é necessário garantir que qualquer leitor (excetuando o escalão infante/juvenil) se sentirá confortável a ler o texto e para tal deve seleccionar um tamanho de letra inequivocamente confortável para ler.

Para definir um bom corpo de letra para o texto é preciso imprimir o texto, ver como se comporta em papel, ajustar o tamanho de acordo e voltar a imprimir, analisar e ajustar até encontrar o tamanho que funciona melhor naquela situação. É preciso ter em conta a extensão do texto, o tipo de letra, o tipo de texto e a sua importância, o número de colunas e a sua largura, o número de caracteres por linha e balançar o texto com uma entrelinha apropriada (discutido no capítulo Ao3 – ao definir um tamanho de letra é essencial definir também o espaço ideal à sua volta).

Depois de definir o texto corrido,

estabelecem-se os corpos de letra para os outros níveis de texto do documento – títulos, legendas, notas, números de página, etc... – em relação com

o texto principal. Desta forma pode estabelecer a importância visual relativa dos elementos,

de modo a evidenciar a hierarquia de informação. Ao testar diferentes corpos de letra, o designer vai ajustando a baseline de acordo com a entrelinha que lhe parece apropriada ao texto principal. Todos os outros corpos de letra podem ser definidos tendo por base múltiplos ou divisores da entrelinha principal, de modo a que todas as entrelinhas batam certo na baseline.

Por exemplo, a base pode ser a entrelinha do texto mais pequeno e as entrelinhas dos outros textos podem ser múltiplos.

Este assunto será explorado em maior profundidade no Capítulo Ao3: Espaço vertical.

Se quiser trabalhar com o texto de uma forma mais solta, pode apenas utilizar uma escala (por exemplo a escala que pode já ter utilizado para definir a grelha) para definir os corpos de letra e alinhar o texto intermitentemente à baseline. Se os incrementos desta escala forem demasiado grandes, pode criar-se uma escala secundária a partir de qualquer fração (metade, terços, quartos...) da primeira escala.

Hierarquia

A hierarquia de informação é muito importante. A facilidade com que o leitor apreende a diferença entre os elementos que compõem o livro é essencial para que compreenda a estrutura e organização da informação. Desta compreensão resulta um aumento da eficácia ao nível da leitura e uma melhor retenção de informação.

De acordo com as necessidades/características específicas do livro, serão estabelecidos vários níveis de texto. Estes níveis terão de chamar a atenção ou indicar algo ao leitor e serão formatados de acordo com a sua importância.

Começaremos sempre com o texto corrido: este representa, por norma, a maior parte do livro e é, consequentemente, a parte mais importante do mesmo. Como já foi mencionado, este deve ser formatado cuidadosamente, de modo a permitir uma boa legibilidade.

Depois de escolher a fonte para o texto corrido, é preciso aferir quantos níveis de informação existem, qual a sua importância relativa e formatá-los de acordo.

A formatação deve ser afinada e testada até que transmita corretamente a importância relativa dos níveis e estabeleça relações harmoniosas entre todos os elementos tipográficos.

Númeração de página

Regra geral, todas as páginas cujo conteúdo é referido no índice são numeradas. O número de página é essencial para a navegação do leitor (principalmente em livros extensos).

A numeração de página pode ser colocada em vários sítios; o importante é que a sua posição se relacione com a natureza do livro, a estética geral e a grelha e que, sendo informação secundária, passe despercebida durante a leitura.

O mais comum será alinhar a numeração com as margens exteriores da mancha de texto, pois os números de página nos cantos exteriores são mais fáceis de encontrar, especialmente em livros pequenos.

As localizações típicas são:

Topo (1) – Se o livro for extenso, normalmente terá muitas subdivisões, que poderão ser indicadas por cabeçalhos correntes. Livros extensos ou de consulta, serão provavelmente acedidos através do índice. Ao colocar o número de página no topo da mesma, alinhando-o com a margem exterior do bloco de texto, este pode acompanhar o cabeçalho corrente, ajudando o leitor a mais facilmente encontrar e aceder à informação que deseja.

Pé (2) – Regra geral a numeração de página é colocada no pé, alinhada ou ligeiramente recuada em relação à margem exterior do bloco de texto. Este posicionamento ajuda a estabelecer uma mancha gráfica assente na base da página e sendo informação secundária não

2 3⁶⁰

4 HIERARQUIA 61

necessita de chamar à atenção. Apenas precisa de lá estar caso o leitor necessite.

(3) – A numeração pode também ficar no pé, centrada abaixo do bloco de texto. Nesta situação destaca-se mais do que se estiver alinhada à margem e é mais difícil de aceder, pois para a ver não basta folhear, é preciso abrir o livro. Margem (4) – Se o designer quiser que o número de página seja facilmente acessível ao folhear pode também colocá-lo na margem exterior da página. Pode ser colocado no quarto superior ou centrado verticalmente na página (alinhado com o centro da página ou bloco de texto).

Independentemente da localização específica, para que os números de página cumpram a sua função sem que sejam fonte de distração, devem seguir dois princípios:

Primeiro, o seu corpo de letra deve ser sempre ligeiramente menor que o do texto corrido, pequeno o suficiente para não se confundir com o tipo do texto mas grande o suficiente para que seja legível.

Segundo, os números devem estar sempre próximos o suficiente das margens da mancha gráfica/ do bloco de texto para que não destoem, mas afastados o suficiente para que não estejam colados ao texto.

Em suma, o número de página deve ser claramente entendido como uma entidade separada sem chamar demasiada atenção para si.

3⁶¹

2

Notas

Para estruturar as notas é preciso analisar a informação e refletir sobre como funcionarão melhor.

As notas têm sempre duas partes: um ponto de referência no texto (que normalmente é um algarismo, mas também pode ser uma letra ou símbolo) e um local onde se encontra a nota correspondente ao ponto de referência.

Embora possam ser utilizadas letras ou símbolos, o sistema mais simples e intuitivo é utilizar algarismos e numerar as notas sequencialmente, pois os algarismos são mais claros e a sua ordem é evidente.

As notas podem estar na margem ou no rodapé da página, agregadas no final do capítulo ou no final do livro.

Notas marginais

A colocação de notas na margem (notas marginais) depende da frequência e importância das mesmas tal como do formato da página.

Para que as notas estejam na margem é necessário que a página seja larga o suficiente para acomodar uma coluna de notas sem prejudicar o texto corrido.

Como as notas de página nunca podem passar para a página seguinte, o seu uso e frequência terá que ser gerido e regrado de acordo com as limitações de espaço.

As notas de margem são normalmente reservadas para situações em que há poucas notas, e desejamos mantê-las perto da referência como pequenos comentários ao texto. Nestas situações podem usar-se símbolos[†], o mesmo símbolo repetidamente ou até nem ser necessário ter referência no texto: nessa situação as notas devem manter-se alinhadas horizontalmente com o texto ao qual pretendem fazer comentário.

Este é o exemplo de uma nota marginal. Acompanha o texto e deve adicionar-lhe algo.

† Assim: O símbolo ajuda a estabelecer ligação direta com a parte do texto com a qual a nota se relaciona.

Assim: Se mantiver a nota alinhada com o texto, o leitor irá entender a ligação.

Notas de rodapé

As notas de rodapé são colocadas na base da página. Como mencionado anteriormente, as notas devem manter-se na mesma página em que se situa o ponto de referência de modo a não perderem a ligação e, portanto, se as notas forem demasiado extensas e/ou se tornarem incomodativas para o fluxo normal da leitura será melhor agregá-las no final do capítulo ou do livro. Há designers que escolhem variar a altura do espaço das notas de acordo com a sua extensão, mas isto não só dá azo a páginas com estruturas demasiado dispare (o que pode ser feio e incomodativo) como provoca acidentes de percurso e faz com que a paginação seja muito mais demorada e complicada.

Caso as notas sejam curtas e raras, colocá-las no rodapé¹ pode ser uma boa solução: ocupam pouco espaço, são rápidas de encontrar (pois não é necessário andar a folhear para trás e para a frente caso o leitor queira consultar a nota imediatamente) e fáceis de ignorar desde que sejam formatadas para ser discretas². Os algarismos da nota de rodapé podem ser ligeiramente recuados à esquerda.

1- Este é o exemplo de uma nota de rodapé.

2- Sim qui reris cum quas eatur aut ererum ullau fugit eorum rem quam citatusdae. Er vendi blabo. Er maxiporem ipi hir invello restibus aut eaquis accum ius magram nullis pre dolor abo. Minvel eici as mod uia: moio exere non commia eos qui as eo dolupta sin non estions ecesterie sin conse quo quam, quam, uitem seque qui nielur.

Notas noutra página

Agregar as notas no final do capítulo ou do livro permite deixar as páginas dedicadas ao texto corrido mais limpas e sem intrusões³ e permite, com mais liberdade, colocar imagens ora alinhadas acima ora alinhadas abaixo na grelha do livro⁴. Deste modo, economiza-se espaço e é mais fácil paginar, mas como já foi mencionado, é pedido ao leitor que ande a saltar entre onde está a ler e a secção das notas.

Caso as notas fiquem agregadas no final do livro há duas opções principais⁵: numerá-las todas sequencialmente (1) ou recomençar a contagem no início de cada capítulo e indicar o capítulo e o número da nota (2).

1

2

Notas	
P. 10	1- Huius dispartes pro estem aspiat aut quam lamini, quae pauca et quae sunt illudiam per ut aut ut nisi, quipua. 2- Peditabo. Ut ab int laboreate possiant enim int aliam.
P. 13	3- Assum voleseq uiamiet, consert assimo tem ut accipiatet, 4- Andam quam, comest iscepis aut qui dolupiatue sit mo doluptas experib usiant que experchit. 5- Endam figo. Et voluptat que pro herferum reptatur.
P. 23	6- Huius cum lacoboretes dipie te voluptat iorem velliae et pauca et commia sinu nese et sinuprends aut in illaborem doluptas experib usiant que experchit. 7- Esti captiam, od in nectores spicetum aut fugitem.
P. 29	8- Utempen ntorial laepris eiendin nese volestore, com moluplaquam ipsam endieptas dit. 9- Sequae velliat ex exlatiq uberumquia sanhit et in nihil fiducias que veniunt quibus que ex velli nius trum. 10 - Liqna sequae velliat ex exlatiq uberumquia quiesit, nonsequodidant dolupiae prehenadé incumescunt.

Notas	
Capítulo I	
P. 10	1- Huius dispartes pro estem aspiat aut quam lamini, quae pauca et quae sunt illudiam per ut aut ut nisi, quipua. 2- Peditabo. Ut ab int laboreate possiant enim int aliam.
P. 13	3- Assum voleseq uiamiet, consert assimo tem ut accipiatet, 4- Andam quam, comest iscepis aut qui dolupiatue sit mo doluptas experib usiant que experchit. 5- Endam figo. Et voluptat que pro herferum reptatur.
Capítulo II	
P. 23	6- Huius cum lacoboretes dipie te voluptat iorem velliae et pauca et commia sinu nese et sinuprends aut in illaborem doluptas experib usiant que experchit. 7- Esti captiam, od in nectores spicetum aut fugitem.
P. 29	8- Utempen ntorial laepris eiendin nese volestore, com moluplaquam ipsam endieptas dit. 9- Sequae velliat ex exlatiq uberumquia sanhit et in nihil fiducias que veniunt quibus que ex velli nius arum, nonsequodidant dolupiae prehenadé incumescunt.

No texto, os algarismos que funcionam como ponto de referência servem apenas para guiar o leitor para a nota. Como tal, são menos relevantes que o texto, sendo considerados de hierarquia secundária. Estes algarismos devem estar em sobrescrito (1).

Ao trabalhar com sobrescritos tenha atenção à formatação. Primeiro, averigue se os algarismos da fonte selecionada funcionam bem em tamanho pequeno. Caso os detalhes da fonte sejam demasiado finos podem desaparecer na impressão e caso não seja uma fonte opentype com sobrescritos desenhados de propósito (isto é: resistente à redução), pode ser necessário recorrer a um semibold ou seleccionar algarismos de uma outra fonte que funcione melhor.

Deve estabelecer um tamanho e um peso que se relacionem corretamente com o texto e escolher um espaçamento apropriado ao corpo de letra: quanto menores forem os sobrescritos, maior deve ser o espaço que os separa do texto, para que sejam bem visíveis.

No espaço da própria nota isto já não é necessário pois o número deve ser facilmente identificável para o leitor encontrar a nota que busca. O número deve, então, ter o mesmo corpo que o texto. O leitor não deve ter que "caçar" as notas, estas devem ser evidentes e fáceis de correlacionar.

Caso as notas estejam incluídas na página de texto (margem ou pé) têm de ser compostas num corpo de letra menor que o do texto, pois são

Sobrescritos

COMO FORMATAR NOTAS

Ao trabalhar com sobrescritos tenha atenção à formatação¹. Primeiro, averigue se os algarismos da fonte selecionada funcionam bem em tamanho pequeno. Caso os detalhes da fonte sejam demasiado finos podem desaparecer na impressão e caso não seja uma fonte opentype com sobrescritos desenhados de propósito (isto é: resistente à redução), pode ser necessário recorrer a um semibold ou seleccionar algarismos de uma outra fonte que funcione melhor.

Deve estabelecer um tamanho e um peso que se relacionem corretamente com o texto e escolher um espaçamento apropriado ao corpo de letra: quanto menores forem os sobrescritos, maior deve ser o espaço que os separa do texto, para que sejam bem visíveis².

No espaço da própria nota isto já não é necessário pois o número deve ser facilmente identificável para o leitor encontrar a nota que busca. O número deve, então, ter o mesmo corpo que o texto. O leitor não deve ter que "caçar" as notas, estas devem ser evidentes e fáceis de correlacionar.

1 - No espaço da própria nota isto já não é necessário pois o número deve ser facilmente identificável para o leitor encontrar a nota que busca.

2 - O número deve, então, ter o mesmo corpo que o texto. O leitor não deve ter que "caçar" as notas, estas devem ser evidentes e fáceis de correlacionar.

texto secundário que não deve chamar a atenção. Se elas tiverem uma secção só para si (final do capítulo ou livro) poderão ter o mesmo corpo de letra que o texto, pois aí já representam o texto principal da secção.



1

Se a imagem ocupar um spread inteiro, a legenda pode ser colocada na página mais próxima, com a indicação de que se refere à imagem “na página anterior”, na próxima página ou “no verso” (1).

No caso de uma imagem que ocupe uma página ou spread inteiro, pode também escolher-se colocar a legenda sobre a imagem (2), mas, em primeiro lugar, se a imagem é relevante o suficiente para ocupar um lugar de destaque o designer não deve interferir com a imagem ou tapar parte dela e, em segundo lugar, há uma série de problemas que podem advir desta decisão. Caso o designer escolha colocar a legenda sobre a imagem, o texto só poderá ser colocado sobre partes da imagem que tenham cor e tom homogêneo, ou tornar-se-á ilegível. Para além disso, se a imagem apresentar uma tonalidade escura será necessário colocar texto branco ou colorido, o que significa que esse texto ficará nas chapas de cor e, se for preciso editar o livro noutra língua, será necessário editar tudo e fazer chapas de cor novas, o que resulta em custos de produção acrescidos. Por fim, o texto da legenda terá de ser robusto e com detalhes bem definidos ou correrá o risco de desaparecer com o sangramento da imagem.

Uma das situações mais complicadas são imagens com vários elementos nos quais é necessário identificar parte de um todo ou todos os elementos individualmente. Nesta situação pode-se indicar qual é a fila, linha ou coluna



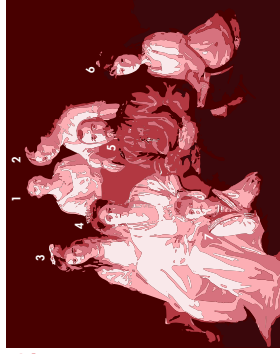
2



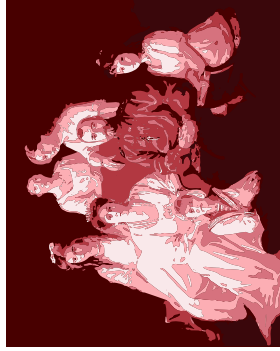
e qual a ordem pela qual os nomes são indicados (1) (esquerda para a direita, cima para baixo), podem adicionar-se números à imagem (2) (correndo os riscos acima descritos) ou criar um diagrama que represente a imagem simplificadamente (3), com números ou linhas que permitam indicar o que se pretende mais facilmente.

Caso não se queira encher a página com legendas, pode ser criada uma secção onde colocar todas as legendas (4). Neste caso, deixa-se apenas uma letra ou número na imagem que será referido na legenda e pode também indicar-se o número de página. Caso a página tenha mais que uma imagem, deverá ser indicada a ordem pela qual elas são referidas (no sentido dos ponteiros do relógio ou da esquerda para a direita, p.ex.), ou fazer um pequeno esquema que clarifique. Na secção das legendas, ao indicar o número da imagem ou o número de página em que se encontra a imagem, este deve ser formatado com um peso diferente do resto do texto para que se perceba facilmente. Cada número/referência de imagem deverá começar numa linha nova.

Na secção própria para as legendas, o corpo de letra pode ser o mesmo do texto. Caso contrário, o texto da legenda deve distinguir-se bem dos outros níveis de informação, para evitar confusão. As legendas devem então ter um corpo menor que o do texto, e podem utilizar o mesmo tipo, ou tomar partido da fonte display que possa ter sido escolhida para



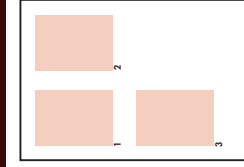
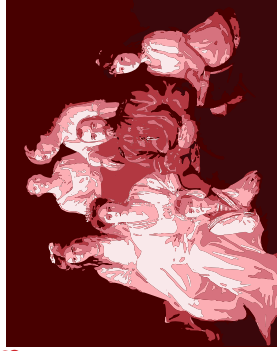
1- Ana Bolena
2- Margarida Caburgo
3- Maria Vienna
4- Josefa Ruiz
5- Pedro Vienna
6- Georgette Ruiz
7- Elias Vienna Ruiz



Da esquerda para a direita:
1º fila, em pé
Ana Bolena, Margarida Caburgo
2º fila, sentados
Maria Vienna, Josefa Ruiz,
Pedro Vienna, Georgette Ruiz
3º fila, sentado no chão
Elias Vienna Ruiz



1- Ana Bolena
2- Margarida Caburgo
3- Maria Vienna
4- Josefa Ruiz
5- Pedro Vienna
6- Georgette Ruiz
7- Elias Vienna Ruiz



legendas

1- ANA BOLENA
2- MARGARIDA CABURGO
3- MARIA VIENNA
4- JOSEFA RUIZ
5- PEDRO VIENNA
6- GEORGETTE RUIZ
7- ELIAS VIENNA RUIZ

contrastar, desde que esta tenha uma boa legibilidade.

As legendas podem ser alinhadas com as margens da imagem (ou não), mas devem estar sempre alinhadas com a baseline e sempre de acordo com o tom geral do design do livro. As legendas podem ser alinhadas à esquerda (1), à direita (3) ou centradas (2), dependendo do equilíbrio do espaço, tipo de informação que contém e extensão da legenda. Por exemplo, se a legenda for demasiado longa não se deve alinhar à direita, mas se for apenas uma sucessão de informações (por exemplo o título, ano, dimensões e autor de um quadro) já não há problema. Encontrará mais informação sobre este assunto no capítulo A04: Alinhamento de texto, página 96.



Ilustração para o artigo *Explorar a ciência da vida*.
© Júlia Juliana / Jornal Público
15 de Outubro de 2018

1



Um design de Christina Waranson para as capas do livro *Metacomics* de Virginia Painter. Este trabalho utiliza alguns detalhes texturais de *Little Nemo*, abordado ao longo do livro.

2



A esida
Maria Marquês de Torres
13,54 x 6,75 cm
Lisboa, 1963

3

Títulos e entretítulos

Os títulos e entretítulos são organizados em níveis, de acordo com a sua ordem de importância. O título principal será de nível 1 (N1), o secundário de nível 2 (N2), o terciário de nível 3 (N3) e por aí em diante, de acordo com as divisões hierárquicas do livro. Todos os níveis de títulos abaixo do título principal são chamados entretítulos.

A importância do título e dos entretítulos e a sua posição relativa na hierarquia de informação devem ser imediatamente apreendidas (1). Para tal, é preciso controlar atentamente a formatação do tipo escolhido, alternando os estilos dos títulos. Os recursos mais comumente utilizados são a caixa-alta, versaletes, bold, cor ou aumentar o corpo de letra – deve alterar apenas um parâmetro de cada vez. Se partir da fonte do texto e lhe aplicar um bold o texto já se distingue, não vale apenas recorrer a versaletes bold coloridos. É preciso estabelecer os níveis de hierarquia de títulos com pés e cabeça, alterando o mínimo necessário a cada nível para que este se distinga de tudo o resto, sem incorrer em excessos que oprimam o texto e desequilibrem a página (2). Há uma grande diferença entre um espetáculo tipográfico excêntrico e uma página limpa, com uma estrutura clara sem qualquer confusão estilística ou lógica. Os títulos devem ser compostos de modo a contribuir positivamente para o estilo e estrutura geral das páginas.

1 Título N1

Entretítulo de nível 2

ENTRETÍTULO DE NÍVEL 3

A importância do título e dos entretítulos e a sua posição relativa na hierarquia de informação devem ser imediatamente apreendidas. Para tal, é preciso controlar atentamente a formatação do tipo escolhido, alternando os estilos dos títulos. Os recursos mais comumente utilizados são a caixa-alta, versaletes, bold, cor ou aumentar o corpo de letra (...)

2 Título N1

ENTRETÍTULO DE NÍVEL 2

ENTRETÍTULO DE NÍVEL 3

É preciso estabelecer os níveis de hierarquia de títulos com pés e cabeça, alterando o mínimo necessário a cada nível para que este se distinga de tudo o resto, sem incorrer em excessos que oprimam o texto e desequilibrem a página. Há uma grande diferença entre um espetáculo tipográfico excêntrico e uma página limpa, com uma estrutura clara sem qualquer confusão estilística ou lógica.

1 Contos de fadas do velho oeste

2 Contos de fadas do velho oeste

Kepler Std Bold Display 24/29

Kepler Std Display 24/19.5

Se houver dois ou mais níveis de entretítulos (e especialmente em situações em que apareçam seguidos na página, sem qualquer texto entre eles) seja particularmente cuidadoso a formatar cada nível de entretítulo, de modo a que a sua hierarquia seja evidente.

Os entretítulos devem distinguir-se bem dos outros elementos da página, e principalmente dos cabeçalhos, para caso alguma página comece com um entretítulo ele não seja confundido com um cabeçalho.

Os títulos podem estar centrados, alinhados à esquerda ou à direita dependendo do conteúdo do livro e da estrutura geral das páginas. Alinhar à direita pode destoar demasiado se o título for muito curto, pois parecerá estar perdido na página e será preciso aumentar o corpo de letra, o que pode não funcionar.

Deverá começar por verificar os títulos e perceber quão longos são e como podem ser partidos caso seja necessário. Averigue também se algum dos títulos tem palavras em itálico ou versaltes, ou qualquer particularidade que exija especial atenção.

Sabendo que existem variações, qualquer decisão tomada a nível da formatação tem de ser testada no título mais longo e no título mais curto, tentando que a decisão final produza linhas de texto o mais homogéneas possível. Os títulos devem ter tamanho e extensão apropriados. Caso tenha de dividir o título em várias linhas certifique-se que o parte em parcelas

lógicas (2), e nunca deixe artigos ou preposições penduradas no fim de qualquer linha (1).

Para obter uma composição visualmente coerente o espaço entre letras deve ser sempre aproximadamente o mesmo mas, em muitas fontes, os espaços entre letras não são todos testados e podem surgir situações em que letras, palavras ou frases não fiquem bem juntas. Como os títulos e entretítulos são situações display, o tracking e o kerning devem ser sempre analisados e, caso se justifique, ajustados (2). De fato, todos os pequenos detalhes ou glyphs utilizados em situações display devem ser verificados pois podem não ter sido desenhados com minúcia suficiente para serem utilizados numa posição de destaque.

Os entretítulos devem estar alinhados pela baseline. Caso o título *Ni* tenha duas linhas de texto, pode ser alinhado com a baseline pela segunda linha e é definida uma entrelinha apropriada para distanciar a primeira linha. Porém, se as entrelinhas forem todas definidas tendo em conta valores múltiplos da baseline, tudo fica alinhado (mas sobre este assunto no capítulo A03: Espaço vertical, página 86).

Aberturas de capítulo

Uma abertura de capítulo é quase como um título: uma situação display que dá início a uma nova secção do livro. Porém, as aberturas de capítulo devem ter também uma larga separação visual entre si e o texto (2): deve ser dado espaço antes e depois do número ou nome do capítulo (1). O início de um novo capítulo é uma oportunidade para respirar; pausar a leitura e digerir aquilo que foi lido e, portanto, deve ser destacado como tal. O corte deve ser claro, transmitido por uma página arejada ou pode até ser criado um separador: uma página (2) ou um spread (3, 4) que marca o início do capítulo.

1



2



3



5



4



Citações

Citações são passagens de texto citadas de outro autor/obra. Relacionam-se com o texto corrido mas são parte dele e portanto devem distinguir-se claramente. A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento.

As citações podem surgir destacadas do texto (2), em bloco, com indentação (3) ou alinhadas de forma diferente do texto ou, se forem curtas e pouco frequentes, podem aparecer dentro do texto em itálico (1a) ou simplesmente entre aspas (1b).

As citações de fontes (que no fundo são apenas referências que remetem para a bibliografia) podem ser encontradas entre parêntesis em textos de ficção, como por exemplo: (Bringinghurst, 2005). Não precisam de ser formatadas de forma diferente, pois fazem parte do texto.

1

Citações são passagens de texto citadas de outro autor/obra. Relacionam-se com o texto corrido mas são parte dele e portanto devem distinguir-se claramente. A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento. As citações podem surgir destacadas do texto, em bloco, com indentação ou alinhadas de forma diferente do texto ou, se forem curtas e pouco frequentes, podem aparecer dentro do texto em itálico (1a) ou simplesmente entre aspas (1b).

De acordo com Katherine Kaling, "A formatação relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

De acordo com Katherine Kaling, "A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

XX

1a
Se as citações são parêntesis em textos de livros, as citações de fontes devem ser formatadas de acordo com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento.

1b
De acordo com Katherine Kaling, "A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

2

Citações são passagens de texto citadas de outro autor/obra. Relacionam-se com o texto corrido mas são parte dele e portanto devem distinguir-se claramente. A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento. As citações podem surgir destacadas do texto, em bloco, com indentação ou alinhadas de forma diferente do texto ou, se forem curtas e pouco frequentes, podem aparecer dentro do texto em itálico (1a) ou simplesmente entre aspas (1b).

Citações são passagens de texto citadas de outro autor/obra. Relacionam-se com o texto corrido mas são parte dele e portanto devem distinguir-se claramente. A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento. As citações podem surgir destacadas do texto, em bloco, com indentação ou alinhadas de forma diferente do texto ou, se forem curtas e pouco frequentes, podem aparecer dentro do texto em itálico (1a) ou simplesmente entre aspas (1b).

De acordo com Katherine Kaling, "A formatação relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

De acordo com Katherine Kaling, "A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

XX

3

Citações são passagens de texto citadas de outro autor/obra. Relacionam-se com o texto corrido mas são parte dele e portanto devem distinguir-se claramente. A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento. As citações podem surgir destacadas do texto, em bloco, com indentação ou alinhadas de forma diferente do texto ou, se forem curtas e pouco frequentes, podem aparecer dentro do texto em itálico (1a) ou simplesmente entre aspas (1b).

Citações são passagens de texto citadas de outro autor/obra. Relacionam-se com o texto corrido mas são parte dele e portanto devem distinguir-se claramente. A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento. As citações podem surgir destacadas do texto, em bloco, com indentação ou alinhadas de forma diferente do texto ou, se forem curtas e pouco frequentes, podem aparecer dentro do texto em itálico (1a) ou simplesmente entre aspas (1b).

De acordo com Katherine Kaling, "A formatação relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

De acordo com Katherine Kaling, "A formatação das citações deve basear-se na forma como elas se relacionam com o texto principal, considerando a sua frequência e comprimento".

XX

Cabeçalhos e rodapés

O cabeçalho é a zona que se situa no topo da página, separada do corpo de texto, no qual podem ser colocadas informações curtas que incluem o nome do livro, nome de capítulo, secção ou subsecção, nome ou apelido do autor e/ou número de página (1). O cabeçalho ajuda o leitor a localizar eficazmente uma secção e a encontrar mais facilmente o material que procura. Regra geral, tirando o número de página e excetuando o exemplo do dicionário (que indica quais os primeiros ou primeiros e últimos termos de cada página), o conteúdo do cabeçalho mantém-se constante por todo o livro ou secção e, daí o nome cabeçalho corrente. Os cabeçalhos só são necessários em livros de organização complexa. Não vale apenas incluir cabeçalhos em livros com uma forte voz autoral ou um apenas um assunto, mas continuam a ser essenciais em antologias e trabalhos de referência.

Tal como os números de página, os cabeçalhos são inúteis se não forem evidentes e portanto devem distanciar-se e distinguir-se não só do texto mas principalmente dos entretítulos, para que na eventualidade de uma página começar com um entretítulo, eles não se confundam. Para tal, devem ter alguma separação da margem superior do texto, mas devem ser formatados de modo a que não chamem demasiado à atenção. O cabeçalho está lá para quando necessitamos dele, mas deve manter-se

invisível no resto do tempo. O corpo de letra é normalmente menor que o do texto, e pode até ter um tom mais claro.

O rodapé corrente é o mesmo que o cabeçalho, mas na base da página (2). Pode incluir as mesmas informações acima mencionadas (embora seja mais comum conter apenas a numeração de página). No caso de haver cabeçalho e pé corrente eles podem complementar a informação do outro, com atenção para não encher as margens e criar uma moldura estranha, mas normalmente só é necessário ou um ou o outro. O pé corrente deve manter alguma distância da margem inferior, mas não demasiada de modo a chamar à atenção.

Tanto o cabeçalho como o rodapé só aparecem em páginas de texto corrido. Não são necessários nem em páginas preliminares nem em páginas finais (como a folha de rosto, índice, bibliografia, etc...).

Não vale apenas ter o nome do livro e o nome do autor em todos os spreads, como se vê em vários romances.

A03

Espaço
Vertical

Ao escolher um tipo de letra é preciso escolher também o seu tamanho e a sua entrelinha (o espaço entre as linhas de texto). Cada alteração a um destes parâmetros significa repensar os outros dois pois estão intimamente ligados – uma escolha satisfatória de tipo dependerá do seu tamanho e do espaço que este tem em redor.

O espaço em tipografia é muito importante. Para que a leitura seja facilitada é essencial que haja um equilíbrio entre o espaço branco e espaço preenchido pelas letras. Se as linhas de texto estiverem demasiado próximas, as letras confundem-se numa amálgama ilegível; se as linhas estiverem demasiado afastadas, os espaços brancos entre linhas começam a parecer formas e o leitor terá muito mais dificuldade em passar confortavelmente de uma linha para a próxima.

O ritmo regado e regular das linhas de texto dá ao texto um aspeto constante e previsível, inculcando no leitor uma sensação de conforto essencial para uma leitura agradável e eficaz.

Baseline

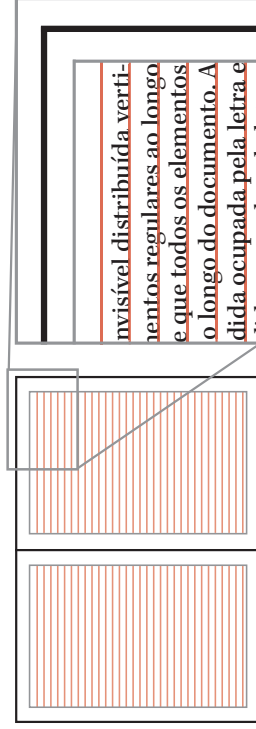
A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página (1). Ela garante que todos os elementos estão alinhados ao longo do documento. A baseline engloba a medida ocupada pela letra e pela entrelinha e, portanto, a sua medida é a da entrelinha base escolhida para o documento.

Embora a baseline sirva para garantir sobriedade na estrutura geral do documento, ela é um recurso que pode ser utilizado de diversas maneiras, dependendo do documento em questão e da preferência do designer. O mais comum é utilizar uma baseline comum ou uma baseline incremental (2):

Se escolher ter apenas uma baseline comum a todas as colunas, todos tamanhos de letra respeitarão essa baseline e irão assentar nas mesmas linhas, estabelecendo cores de texto diferentes para os diversos níveis de texto.

Caso opte por utilizar uma baseline incremental, deverá definir um valor para a baseline (que pode ser a entrelinha do texto, por exemplo) e, ao definir as entrelinhas dos diversos níveis de texto intervala-as em múltiplos, garantindo que a cada 2 ou 3 linhas todo o texto assenta na mesma linha.

Por exemplo, imaginemos que a baseline é de 11pt. Isto permitirá que as entrelinhas sejam 11, 22, 33, 44; o texto pode ser definido a 8/11, um título de N1 pode ser 36/44, um de N2 pode ser 24/33



A baseline é a medida da entrelinha.

2 Baseline

A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página. Ela garante que todos os elementos estão

Baseline comum

e por aí em diante.

Agora vejamos: se estabelecer uma baseline mais pequena (entrelinha do nível hierárquico mais baixo, como por exemplo as legendas ou notas) terá muito mais possibilidades e flexibilidade na formatação dos tipos de letra. Por exemplo, se as legendas forem definidas a 6/7, temos todos os múltiplos de 7 para utilizar como entrelinha para os outros níveis: 7, 14, 21, 28, 35...

O importante é que a baseline satisfaça as necessidades de entrelinha para todos os níveis textuais. Caso a baseline definida não funcione, deverá trabalhar a fonte, corpo e

Baseline

A baseline é a estrutura invisível distribuída verticalmente em incrementos regulares ao longo da página. Ela garante que todos os elementos estão

Baseline incremental

Entrelinha

entrelinha até encontrar valores que funcionem. A entrelinha é o espaço entre uma linha de texto e a próxima (1), medido em pontos. A entrelinha é a unidade base que permite a organização regrada do espaço da página, criando um ritmo de intervalos proporcionais entre as linhas de texto (2), que por sua vez estabelecem o equilíbrio entre espaço preenchido e espaço vazio.

A entrelinha deve ser seguida pelos diferentes níveis de texto do livro, de modo a que todos eles possam criar variações na página sem nunca perder o ritmo base (3). Ao utilizar a mesma entrelinha ou múltiplos comuns da entrelinha base garantimos que o espaço não só é dividido de forma regrada, mas também que todas as linhas de páginas opostas estão alinhadas, bem como as linhas na frente e verso da folha.

Para definir uma entrelinha equilibrada é necessário ter em consideração a fonte escolhida, o seu desenho e o seu corpo de letra. Depois, tendo em atenção o tipo de texto, simule uma coluna com a largura desejada e, num processo de tentativa e erro, teste diferentes medidas de entrelinha até encontrar uma medida que funcione. É muito importante que a entrelinha seja cuidadosamente escolhida especificamente para cada nível de texto, pois só assim o espaçamento pode ser apropriado, proporcional e adequado às necessidades particulares de cada nível de texto (3); nunca se usa a entrelinha automática.

Há vários pormenores a ter atenção quando

1

A entrelinha é o espaço entre uma linha de texto e a próxima, medido em pontos. A entrelinha é a unidade base que permite a organização regrada do espaço da página, criando um ritmo de intervalos proporcionais entre as linhas de texto, que por sua vez estabelecem o equilíbrio entre espaço preenchido e espaço vazio.

Entrelinha

2

A entrelinha deve ser seguida pelos níveis de texto do livro, de modo a que todos eles possam criar variações na página sem nunca perder o ritmo base. Ao utilizar a mesma entrelinha ou múltiplos comuns da entrelinha base garantimos que o espaço não só é dividido de forma regrada, mas também (...)

Pouca entrelinha

A entrelinha é o espaço entre uma linha de texto e a próxima, medido em pontos. A entrelinha é a unidade base que permite a organização regrada do espaço da página, criando um ritmo de intervalos proporcionais entre as linhas de texto, que por sua vez estabelecem o equilíbrio entre espaço preenchido e espaço vazio.

Demasiada entrelinha

3

Exemplo de formatação apropriada para título de nível 1

Formatação apropriada para entretítulo de nível 2

FORMATAÇÃO APROPRIADA PARA ENTRETÍTULO DE NÍVEL 3

É muito importante que a entrelinha seja cuidadosamente escolhida especificamente para cada nível de texto, pois só assim o espaçamento pode ser apropriado, proporcional e adequado às necessidades particulares (...)

estabelece a entrelinha. Por exemplo, se o tipo de letra escolhido tiver uma altura-x pequena, o espaço entre linhas parecerá maior e talvez não necessite de uma entrelinha muito grande – e vice-versa.

Quanto mais caracteres por linha tiver uma coluna, maior deve ser a entrelinha (1). Este ajuste ajuda a que o leitor passe os olhos mais confortavelmente pela linha de texto e consiga passar mais facilmente do final de uma linha para o início da linha seguinte.

Um tipo serifado tem mais ênfase horizontal devido às serifas (2) e, portanto, as linhas de texto acompanham a direccionalidade da leitura. Pelo contrário, um tipo sem serifa tem um carácter expressamente vertical e irá necessitar de uma entrelinha maior (3) para que o espaço em branco ajude a estabelecer a horizontalidade da linha de texto, ajudando à leitura.

Tipos de texto com corpo grande requerem mais entrelinha que tipos de corpo pequeno, mas o mesmo não se aplica em situações display. Em situações display é importante que o texto seja visto como uma unidade de informação e, para tal, a entrelinha não deve ser muito grande. Em títulos pode trabalhar com entrelinha negativa (4), desde que as descendentes da linha não “toquem” nas ascendentes da linha inferior ou caso o título esteja em caixa-alta. Se o título tiver demasiado espaço entre letras e/ou palavras deve ajustar o kerning e o tracking (discutidos no capítulo 04) e escolher uma entrelinha

1

Quanto mais caracteres por linha tiver uma coluna, maior deve ser a entrelinha. Este ajuste ajuda a que o leitor passe os olhos mais confortavelmente pela linha de texto (...)

Kepler Std Regular 8.5/9.5

Kepler Std Regular 8.5/10.5

2

Um tipo serifado tem mais ênfase horizontal devido às serifas e, portanto, as linhas de texto acompanham a direccionalidade da leitura.

Kepler Std Regular 11.5/12.5

3

(...) um tipo sem serifa tem um carácter expressamente vertical e irá necessitar de uma entrelinha maior (...)

Futura Std Light 11.5/14

4 O primeiro-ministro da Alsácia-Lorena

A HISTÓRIA DA BALEIA AZUL

apropriada que garanta que o título mantém a sua direccionalidade horizontal, sem espaços brancos irregulares.

Se o texto for composto numa fonte mais pesada, ou engrossado por sobrescritos, subscritos, expressões matemáticas ou uso frequente de versais também requer mais entrelinha.

Kepler Std Bold Display 22/17
Quando a entrelinha é menor que o corpo de letra, considere-se que é negativa. Entrelinha positiva, neste caso, seria um valor acima de 22.

Kepler Std Bold Display 22/11

A04

Alinhamento
de texto

O tipo de alinhamento de texto deve ser escolhido de modo a apoiar a leitura. É muito importante (para a leitura) que o espaço entre palavras se mantenha o mais constante possível e, portanto, é preciso ter em atenção os benefícios e desvantagens de cada tipo de alinhamento.

O alinhamento de cada nível hierárquico deve ser considerado de modo a que a hierarquia seja evidente.

O alinhamento pode ser desalinhado (à esquerda ou à direita) ou alinhado tendo por base um eixo de simetria (centrado ou justificado).

Alinhado à esquerda

Alinhar texto à esquerda garante a otimização do espaço entre letras e entre palavras, pois como as linhas são irregulares o texto tem a liberdade de ocupar o espaço que necessita e assim os espaços entre palavras podem manter-se constantes (2). Porém, pode acontecer que a margem direita fique muito irregular e com um aspecto “esfarrapado”, o que pode distrair o leitor. Para atingir um aspecto mais natural da margem direita, o texto poderá ser hifenizado (1).

Se a coluna de texto for estreita, o alinhamento à esquerda dá leveza à página pois o texto não fica num bloco rígido e previne hífens porque o texto não é forçado a partir-se.

Se as frases terminarem frequentemente em palavras curtas, ou se terminarem com um artigo ou preposição*, a última palavra deve ser forçada a ir para a linha seguinte.

O alinhamento à esquerda é eficaz porque o leitor encontra facilmente a linha seguinte.

*A regra de forçar artigos ou preposições só se aplica ao texto em português: o artigo deve acompanhar sempre o substantivo e, portanto, não deve ficar pendurado. As preposições ligam sempre dois elementos de uma oração e também não devem ficar penduradas. Para outras línguas, aplicam-se regras distintas.

1 Alinhar texto à esquerda garante a otimização do espaço entre letras e entre palavras, pois como as linhas são irregulares o texto tem a liberdade de ocupar o espaço que necessita e assim os espaços entre palavras podem manter-se constantes. Porém, pode acontecer que a margem direita fique muito irregular e com um aspecto “esfarrapado”, o que pode distrair o leitor. Para atingir um aspecto mais natural da margem direita, o texto poderá ser hifenizado.

Texto alinhado à esquerda sem hifenização

2 Alinhar texto à esquerda garante a otimização do espaço entre letras e entre palavras, pois como as linhas são irregulares o texto tem a liberdade de ocupar o espaço que necessita e assim os espaços entre palavras podem manter-se constantes. Porém, pode acontecer que a margem direita fique muito irregular e com um aspecto

Coluna estreita alinhada à esquerda

Alinhar texto à esquerda garante a otimização do espaço entre letras e entre palavras, pois como as linhas são irregulares o texto tem a liberdade de ocupar o espaço que necessita e assim os espaços entre palavras podem manter-se constantes. Porém, pode acontecer que a margem direita fique muito irregular e com um aspecto “esfarrapado”, o que pode distrair o leitor. Para atingir um aspecto mais natural da margem direita, o texto poderá ser hifenizado.

Texto alinhado à esquerda hifenizado

Alinhar texto à esquerda garante a otimização do espaço entre letras e entre palavras, pois como as linhas são irregulares o texto tem a liberdade de ocupar o espaço que necessita e assim os espaços entre palavras podem manter-se constantes. Porém, pode acontecer que a margem direita fique muito irregular e com um

Coluna estreita justificada

Alinhado à direita

O texto alinhado à direita dá azo a uma leitura menos eficaz, pois com o início de cada linha a uma distância irregular da anterior é mais difícil para o olho a encontrar – há sempre um momento de confusão a tentar identificar o início da linha seguinte. Para minimizar este efeito pode aumentar-se a entrelinha e hifenizar. A melhor solução é reservar o alinhamento

à direita apenas para títulos, legendas ou pequenas passagens de texto, nas quais este problema é menos evidente.

Como dificuldade a leitura, não é aconselhado usar este tipo de alinhamento em livros para crianças.

O cão que ligou para o 112

Título alinhado à direita

O texto alinhado à direita dá azo a uma leitura menos eficaz, pois como no início de cada linha a uma distância irregular da anterior é mais difícil para o olho a encontrar – há sempre um momento de confusão a tentar identificar o início da linha seguinte. Para minimizar este efeito pode aumentar-se a entrelinha e hifenizar. A melhor solução é reservar o alinhamento à direita apenas para títulos, legendas ou pequenas passagens de texto, nas quais este problema é menos evidente. Como dificuldade a leitura, não é aconselhado usar este tipo de alinhamento em livros para crianças.

Texto alinhado à direita

Centrado

O texto centrado é alinhado com base num eixo central vertical, e o texto aparenta ser simétrico.

Tal como em texto alinhado à direita, é difícil identificar o início da linha seguinte em texto centrado devido à sua posição irregular, o que dificulta o processo de leitura. Porém, este alinhamento não é apropriado para textos longos e deve reservar-se para situações display ou textos muito específicos (p.ex. poesia).

O texto centrado dá ao design um semblante clássico, pela sua associação à tradição tipográfica.

Colunas centradas e não centradas são incompatíveis: caso opte por um layout centrado, todos os elementos da página devem estar centrados. Para além disso é muito difícil colocar texto centrado em qualquer zona da página que não o eixo central e, como tal, todos os designs centrados têm o mesmo aspeto.

Texto centrado

Sobre texto centrado

O texto centrado é alinhado com base num eixo central vertical, e o texto aparenta ser simétrico. Tal como em texto alinhado à direita, é difícil identificar o início da linha seguinte em texto centrado devido à sua posição irregular, o que dificulta o processo de leitura. Porém, este alinhamento não é apropriado para textos longos e deve reservar-se para situações display ou textos muito específicos (p.ex. poesia). O texto centrado dá ao design um semblante clássico, pela sua associação à tradição tipográfica. Colunas centradas e não centradas são incompatíveis: caso opte por um layout centrado, todos os elementos

11

Texto centrado

Sobre texto centrado

O texto centrado é alinhado com base num eixo central vertical, e o texto aparenta ser simétrico. Tal como em texto alinhado à direita, é difícil identificar o início da linha seguinte em texto centrado devido à sua posição irregular, o que dificulta o processo de leitura. Porém, este alinhamento não é apropriado para textos longos e deve reservar-se para situações display ou textos muito específicos (p.ex. poesia). O texto centrado dá ao design um semblante clássico, pela sua associação à tradição tipográfica. Colunas centradas e não centradas são incompatíveis: caso opte por um layout centrado, todos os elementos

11

Texto centrado

Sobre texto centrado

O texto centrado é alinhado com base num eixo central vertical, e o texto aparenta ser simétrico. Tal como em texto alinhado à direita, é difícil identificar o início da linha seguinte em texto centrado devido à sua posição irregular, o que dificulta o processo de leitura. Porém, este alinhamento não é apropriado para textos longos e deve reservar-se para situações display ou textos muito específicos (p.ex. poesia). O texto centrado dá ao design um semblante clássico, pela sua associação à tradição tipográfica.

11

Página centrada

Justificado

Texto justificado é simétrico em relação a um eixo vertical, e as suas margens esquerda e direita são paralelas (1). Este é o alinhamento convencional para formatar texto para livros, pois utiliza o espaço de forma eficiente e tem uma aparência regular e limpa que pela sua previsibilidade não distrai o leitor.

Para atingir uma margem direita regular, o programa altera a largura do espaço entre palavras, o que pode resultar em dentes de cão (formas brancas no meio do texto) (2). Para gerir de forma a garantir um espaçamento homogéneo, deve sempre hifenizar o texto. Pode regular a frequência da hifenização, a forma como o texto é partido, o tamanho entre palavras e a sua variação nas definições de Hifenização (HfN). Todos diferentes e por isso não devem ser submetidos cegamente às definições padrão.

Se muitas linhas consecutivas terminarem em palavras curtas, hifenes, ou com artigos ou preposições, deve analisar a possibilidade de forçar a última palavra para a próxima linha (com cuidado para que os espaços entre palavras não se tornem demasiado irregulares). Há que negociar cuidadosamente estas situações, dando sempre primazia à homogeneidade dos espaçamentos no texto.

O alinhamento justificado não é apropriado para colunas estreitas (4); podem surgir linhas verticais brancas entre as palavras ao longo

Texto justificado

Texto justificado é simétrico em relação a um eixo vertical, e as suas margens esquerda e direita são paralelas. Este alinhamento é o mais utilizado para formatar livros e textos de longa duração. Para obter uma aparência regular e limpa que não distraia o leitor, o texto deve ser hifenizado. Para atingir uma margem direita regular, o programa altera a largura do espaço entre palavras, o que pode resultar em dentes de cão (formas brancas no meio do texto). Para gerir de forma a garantir um espaçamento homogéneo, deve sempre hifenizar o texto. Pode regular a frequência da hifenização, a forma como o texto é partido, o tamanho entre palavras e a sua variação nas definições de Hifenização (HfN). Todos diferentes e por isso não devem ser submetidos cegamente às definições padrão.

Texto justificado com a última linha alinhada à esquerda

Texto justificado

Texto justificado é simétrico em relação a um eixo vertical, e as suas margens esquerda e direita são paralelas. Este alinhamento é o mais utilizado para formatar livros e textos de longa duração. Para obter uma aparência regular e limpa que não distraia o leitor, o texto deve ser hifenizado. Para atingir uma margem direita regular, o programa altera a largura do espaço entre palavras, o que pode resultar em dentes de cão (formas brancas no meio do texto). Para gerir de forma a garantir um espaçamento homogéneo, deve sempre hifenizar o texto. Pode regular a frequência da hifenização, a forma como o texto é partido, o tamanho entre palavras e a sua variação nas definições de Hifenização (HfN). Todos diferentes e por isso não devem ser submetidos cegamente às definições padrão.

Texto justificado com a última linha centrada

Texto justificado

Texto justificado é simétrico em relação a um eixo vertical, e as suas margens esquerda e direita são paralelas. Este alinhamento é o mais utilizado para formatar livros e textos de longa duração. Para obter uma aparência regular e limpa que não distraia o leitor, o texto deve ser hifenizado. Para atingir uma margem direita regular, o programa altera a largura do espaço entre palavras, o que pode resultar em dentes de cão (formas brancas no meio do texto). Para gerir de forma a garantir um espaçamento homogéneo, deve sempre hifenizar o texto. Pode regular a frequência da hifenização, a forma como o texto é partido, o tamanho entre palavras e a sua variação nas definições de Hifenização (HfN). Todos diferentes e por isso não devem ser submetidos cegamente às definições padrão.

Texto justificado com a última linha justificada

- 2 Para atingir uma margem direita regular, o programa altera a largura do espaço entre palavras, o que pode resultar em dentes de cão (formas brancas no meio do texto). Para gerir de forma a garantir um espaçamento homogéneo, deve sempre hifenizar o texto.
- 3 **Exemplo de dentes de cão em texto justificado**
Para atingir uma margem direita regular, o programa altera a largura do espaço entre palavras, o que pode resultar em dentes de cão (formas brancas no meio do texto). Para gerir de forma a garantir um espaçamento homogéneo, deve sempre hifenizar o texto.
- 4 **O alinhamento justificado não é apropriado para colunas estreitas: podem surgir linhas brancas entre as palavras ao longo das colunas e/ou demasiadas linhas de texto a acabar com hifenes. Este alinhamento não é apropriado(...)**

Problema minimizado através da alteração dos valores de hifenização e justificação

Exemplo de coluna estreita com alinhamento justificado, sem hifenização

das colunas e/ou demasiadas linhas de texto a acabar com hifenes.

Este alinhamento também não é apropriado para títulos.

A05

Espaço
Horizontal

No processo de leitura não lemos letras individuais nem palavras individuais. O olho move-se ao longo de cada linha, apreendendo grupos de palavras numa sucessão de movimentos curtos a que se dá o nome de sacadas. Este movimento é interrompido pontualmente por locais de pausa chamados fixações. Para que este processo ocorra da forma mais natural possível, é necessário que o texto esteja formatado de forma homogénea, sem hesitações ou pausas não intencionais.

Os tipos são desenhados para produzir uma textura visual sólida e homogénea mas, para que tal aconteça, os espaços dentro do tipo e à sua volta precisam de estar em equilíbrio. O espaçamento descuidado de letras, linhas e palavras dá azo a acidentes de percurso que interrompem a leitura em pontos onde esta não deveria ser interrompida e distraem o leitor.

Medida

Comprimento de linha, largura de coluna e número de caracteres por linha

O comprimento de linha, largura de coluna e número de caracteres por linha são medidas referentes à utilização do espaço horizontal da página. Destas, o número de caracteres por linha é aquela que mais diretamente influencia a legibilidade do texto. O facto de uma linha ser curta não quer dizer que tenha menos texto: tudo depende do tipo nela contido (3).

A medida ideal para uma coluna de texto contínuo ronda os 65 caracteres por linha (1) (incluindo todos os caracteres, espaços entre palavras e pontuação) mas, dependendo da fonte escolhida (do seu desenho, comportamento e corpo de letra), o texto pode funcionar com valores entre 50 e 70 caracteres. Linhas com mais de 80 caracteres são demasiado longas e cansativas para texto contínuo mas podem funcionar em bibliografias ou notas de rodapé, desde que tenham uma entrelinha generosa e não ultrapassem os 90 caracteres por linha (2). Colunas de texto mais estreitas podem funcionar com 40 a 50 caracteres por linha, desde que sejam alinhadas à esquerda para evitar dentes de cão (espaçamentos irregulares entre palavras).

O número apropriado de caracteres por linha varia de acordo com o assunto, o tipo de livro e as expectativas do leitor. Por exemplo, um livro infantil deverá ter poucos caracteres por linha para simplificar a leitura e linhas curtas

1 A medida ideal para uma coluna de texto contínuo ronda os 65 caracteres por linha (contando-se todos os caracteres, espaços entre palavras e pontuação) mas, dependendo da fonte escolhida (do seu desenho, comportamento e corpo de letra), o texto pode funcionar com valores entre 50 e 70 caracteres. Linhas com mais de 80 caracteres são demasiado longas e cansativas para texto contínuo mas podem funcionar em bibliografias ou notas de rodapé, desde que tenham uma entrelinha generosa e não ultrapassem os 90 caracteres por linha.

Coluna com média de 65 caracteres por linha.
Kepler Std Display 12/13

2 Linhas com mais de 80 caracteres são demasiado longas e cansativas para texto contínuo mas podem funcionar em bibliografias ou notas de rodapé, desde que tenham uma entrelinha generosa e não ultrapassem os 90 caracteres por linha.

Coluna com média de 84 caracteres por linha.
Kepler Std Caption 8.5/11

3 O facto de uma linha ser curta não quer dizer que tenha menos texto: tudo depende do tipo nela contido.

Kepler Std Caption 7/9
Média de 51 caracteres por linha

O facto de uma linha ser curta não quer dizer que tenha menos texto: tudo depende do tipo nela contido.

Kepler Std Caption 9/11
Média de 44 caracteres por linha

O facto de uma linha ser curta não quer dizer que tenha menos texto: tudo depende do tipo nela contido.

Kepler Std Subhead 17/17
Média de 20 caracteres por linha

divididas irregularmente de acordo com o ritmo da história, mas um romance terá uma mancha de texto mais densa e linhas com mais caracteres espaçadas a um ritmo regular.

Por exemplo, as colunas de texto corrido deste livro têm, em média, 45 caracteres por linha.

Kerning & Tracking

Espaço entre letras e entre palavras

A um nível básico, tanto os espaços entre letras como os espaços entre palavras estão garantidos pelo design da fonte, mas frequentemente há problemas que justificam alterar um ou ambos. Ajustar o espaço entre pares de caracteres chama-se Kerning (1), e ajustar palavras ou parágrafos inteiros chama-se Tracking (2).

Idealmente, cada letra deveria estar sempre equidistante das suas vizinhas, com espaçamentos regulares, mas é possível que no processo de desenhar a fonte não tenha sido dada atenção a todos os pares de letras. Muitas fontes têm compostos de kerning pairs (pares de caracteres particularmente problemáticos já vêm com o kerning ajustado), mas os kerning pairs são diferentes consoante a nacionalidade do tipo.

O espaço entre letras é desenhado como parte do carácter e deve funcionar em situações de texto corrido. O kerning e o tracking podem ajudar a corrigir problemas mas, caso o espaçamento geral não agrade, deve ser escolhido outro tipo de letra. Em texto corrido o kerning nunca deve ser ajustado e o tracking apenas quando é absolutamente necessário, para colmatar alguns problemas pontuais (3). Porém, o tracking é normalmente feito através do painel justification (página n.º 119), onde é permitido definir os parâmetros de espaçamentos em detalhe.

O kerning e o tracking são apropriados para situações distintas:

1 Ke, VA. Ke, VA.

Espaços entre letras: problemáticos

Espaços entre letras corrigidos

2 Kerning & Tracking

Ao aumentar o corpo de letra os espaços entre letras também aumentam.

3 Kerning & Tracking

É importante recorrer ao tracking para resolver problemas de espaçamento em títulos.

3 É importante aumentar o tracking em seqüências de versais e caixa-alta, situações nas quais as letras funcionam uma a uma (siglas, endereços eletrónicos...) e seqüências de números com mais de 3 algarismos.

Uma palavra nunca pode ficar sozinha numa linha.

Espaçamentos ajustados.

Kerning

O espaçamento de letras de caixa-baixa só deve ser corrigido em situações display (1) que o extem e caso seja necessário aumentar o espaço entre letras então o espaço entre linhas deve também ser aumentado de modo a garantir que a linha mantém a sua direccionalidade horizontal (esquerda – direita).

No fundo, o kerning deve ser um recurso reservado para situações nas quais é absolutamente necessário, pois caso não seja feito de forma consistente e modesta, facilmente leva a mais inconsistências de espaçamento no texto.

Uma das situações em que o kerning é essencial é o texto em maiúsculas (2). Os caracteres de caixa-alta são desenhados para ser lidos letra a letra e o espaçamento garante que o processo de leitura é eficaz. O espaçamento entre cada par de caracteres necessita de ser ajustado de modo a aparentar ser o mais regular possível.

1 Kerning
Espaçamentos irregulares

Corrigido

2 KERNING
Espaçamentos irregulares

Corrigido

Tracking

É importante aumentar o tracking em sequências de versais e versaletes (1 e 2), sequências de letras de caixa-alta, situações nas quais as letras funcionam uma a uma (2) (siglas, endereços eletrónicos...) e sequências de números com mais de três algarismos.

Não se devem espaçar tipos cuja estrutura pressupõe uma ligação entre as letras ou que tenha alguma alusão a fluidez tipográfica. Por exemplo, nunca se deve espaçar texto com ligaduras, pois os espaços das ligaduras não são afetados pelas definições de tracking (porque a ligadura é um só carácter) e o espaçamento do texto fica irregular e desorganizado. Se o texto tiver ligaduras e necessitar de ajustar o tracking, primeiro deve desativar as ligaduras.

Quando reduz ou aumenta o corpo de letra, os espaços entre caracteres também reduzem ou aumentam proporcionalmente. Se vir que estes espaços ficam demasiado pequenos ou demasiado largos, ajuste o tracking de acordo (página 113, exemplo 2).

1 VERSAIS E VERSALETES VERSAIS E VERSALETES

2 RTP KPMG RTP KPMG

Versais

Versais com maior espaçamento

As linhas de texto devem ter uma textura homogênea: uma série de linhas pretas ordenadas com intervalos regulares brancos (espaços entre palavras). Se estes espaços forem consistentes, o olho viaja mais fluidamente pela linha sem interrupções e o processo de leitura desenvolve-se sem intromissões indesejadas. Se os espaços forem inconsistentes a leitura é feita aos solavancos, o leitor acabará por não se conseguir focar e a compreensão é afetada. O designer deve trabalhar para garantir a consistência. Para tal, os espaços entre letras devem passar despercebidos durante a leitura: o único espaço que o leitor deve registar é o espaço entre palavras, essencial para a leitura. O espaço entre letras nunca pode ser confundido com o espaço entre palavras.

Com texto alinhado à esquerda o espaço entre palavras deverá ser regular, mas se o texto for justificado, estes espaços têm de ser flexíveis de modo a acomodar as palavras na linha (abordado no capítulo A04: Alinhamento de texto) e para que as linhas se mantenham homogêneas será necessário fazer alguns ajustes, nomeadamente à hifenização e justificação.

Hifenização e Justificação

Quando o texto é alinhado à esquerda a hifenização pode ser utilizada para controlar a irregularidade da margem direita, mas quando o texto é justificado a hifenização é obrigatória (página 118, exemplo 2). O programa garante que o texto justificado tem as margens direita e esquerda completamente alinhadas porque ajusta os espaços entre as palavras de modo a que as linhas tenham todas o mesmo comprimento, o que pode resultar em espaçamentos altamente irregulares. Para minimizar a irregularidade, o designer pode ativar a hifenização, que permite ao programa partir palavras.

O programa tem já definida a forma como “parte” as palavras, mas estas definições podem (e devem) ser alteradas. A janela Hyphenation (página 118, exemplo 1) permite determinar os parâmetros da hifenização. Em primeiro lugar, não se esqueça de seleccionar a língua correta para o documento, dado que as regras de translineação variam de acordo com a língua. Em segundo lugar, certifique-se que selecciona valores apropriados para a hifenização.

Ao definir a hifenização é preciso ter em mente que, embora este recurso ajude a homogeneizar os espaçamentos, por vezes pode atrapalhar um pouco a leitura, porque faz com que o leitor suspenda palavras no meio da frase, o que é contraintuitivo. Tenha atenção à forma como o texto fica partido, à frequência da hifenização e ajuste se necessário. Por exemplo, caso três

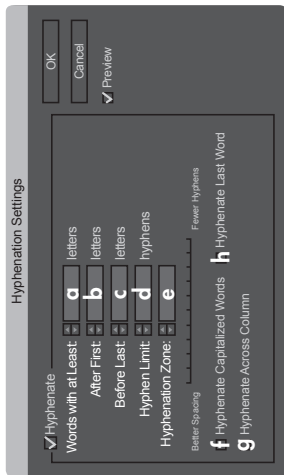
Em português é prática comum atribuir os seguintes valores:

a: 7

b: 4

c: 4

d: 3



1

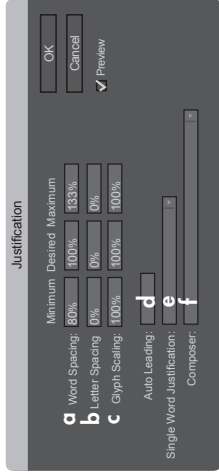
- a Quantas letras tem de ter a palavra para que o programa a pania?
- b Qual o número mínimo de caracteres que pode ficar na primeira linha?
- c Qual o número mínimo de caracteres que pode passar para a segunda linha?
- d Qual o número máximo permitido de linhas consecutivas que terminam em hífen?
- e Qual o número de espaço permitido entre a palavra final e a caixa de texto?
- f Permite hifenizar palavras que começam com uma maiúscula. Desseleccione.
- g Permite hifenizar a última palavra de uma coluna/página. Desseleccione.
- h Permite que a última palavra de um texto seja hifenizada. Desseleccione.

2 Quando o texto é alinhado à esquerda a hifenização pode ser utilizada para controlar a irregularidade da margem direita, mas quando o texto é justificado a hifenização é obrigatória (1). O programa garante que o texto justificado tem as margens direita e esquerda completamente alinhadas porque ajusta os espaços entre as palavras de modo a que as linhas tenham todas o mesmo comprimento (...)

Texto justificado hifenizado.

Texto justificado sem hifenização.

118 A05: Espaço horizontal



- a Qual é a variação permitida de tamanho entre palavras?
- b Qual é a variação permitida do espaço entre caracteres? (Nunca abaixo ou acima de 5%)
- c Qual é a variação permitida à escala horizontal do tipo? (Distorce os caracteres, não use).
- d Valor da entrelinha automática. Não está relacionado com a justificação.
- e Define como se comporta o programa se uma linha justificada tiver apenas uma palavra.
- f Define qual dos tipos de compositor é utilizado.

3 Caso um ou mais parágrafos do texto corrido necessitem de ajustes, pode criar-se um paragraph style de SOS com um tracking mais ou menos apertado e aplicar nos parágrafos em questão. Nesta situação, o designer deve testar e imprimir em papel para ter a certeza que as alterações são tão mínimas que qualquer leigo não notaria.

Parágrafo problemático. Dentes de cão e palavra sozinha. Texto ajustado.

- 4 Caso um ou mais parágrafos do texto corrido necessitem de ajustes, pode criar-se um paragraph style de SOS com um tracking mais ou menos apertado e aplicar nos parágrafos em questão. Nesta situação, o designer deve testar e imprimir em papel para ter a certeza que as alterações são tão mínimas que qualquer leigo não notaria.
- 5 Type > Insert white space > Nonbreaking space
 tipo > Inserir espaço em branco > Espaço não separável
 Como seleccionar um espaço não separável (nontracking space)
 Type > Insert special character > Hyphens and dashes > Nonbreaking Hyphen
 tipo > Inserir caractere especial > Hifens e traços > hífen não separável
 Como seleccionar um hífen não separável (nonbreaking hyphen)

A05: Espaço horizontal 119

ou mais linhas consecutivas terminem com hífen, o designer deve avaliar os espaços entre palavras e arranjar forma de passar uma ou mais palavras para a linha seguinte.

Caso a hifenização não seja suficiente para controlar a irregularidade na janela Justification (página 119, exemplo 3). Nesta janela é possível definir os valores máximos e mínimos de espaçamento entre letras e entre palavras. Estas alterações devem ser feitas em pequenos incrementos, de acordo com aquilo que o texto pedir, sempre com cuidado para não prejudicar a legibilidade.

Caso um ou mais parágrafos do texto corrido necessitem de ajustes, pode criar-se um paragraph style de SOS com um tracking mais ou menos apertado e aplicar nos parágrafos em questão (página 119, exemplo 4). Nesta situação, o designer deve testar e imprimir em papel para ter a certeza que as alterações são tão mínimas que qualquer leigo não notaria.

A decisão de alterar tanto a hifenização como a justificação deve ser tomada tendo em conta a fonte, peso, corpo e comprimento de linha, e utilizados apenas caso sejam absolutamente necessários. Não existem definições que funcionem para todas as situações; terá sempre de testar, ajustar e aplicar valores diferentes com base nas necessidades específicas de cada caso. Por exemplo, ao hifenizar o texto, tenha atenção a algumas situações, nomeadamente: Não hifenize nomes próprios. Esta opção pode

ser desativada no painel da hifenização (página 118, exemplo 1). Neste painel tem duas opções adicionais – a hifenização da última palavra e a hifenização entre colunas – que devem ser igualmente desativadas.

Nunca separe um nome dos termos a ele acoplados, como por exemplo “Dona Amália” ou “D. João II”. Para tal, pode recorrer ao espaço não separável (nonbreaking space) – um espaço que não pode ser partido automaticamente pelo programa (página 119, exemplo 5).

Igualmente, há porções de texto com hífenes que não devem ser quebradas, como por exemplo datas (1882-1932) e nomes compostos (Casa de Saxe-Coburgo-Gota). Nesta situação pode recorrer ao hífen não separável (nonbreaking hyphen) – um hífen que não pode ser partido automaticamente pelo programa (página 119, exemplo 5).

Também não deve quebrar seqüências de números (913 380 722, € 52,30, 15.000 teleféricos) e endereços de e-mail.

Não hifenize títulos.

A06

Quebra de
parágrafos

Um texto é composto por vários parágrafos e cada parágrafo explora uma ideia ou ponto de vista. Os parágrafos devem distinguir-se uns dos outros não só para que haja uma diferenciação entre as diferentes porções lógicas do texto mas também para que entre eles o leitor possa fazer uma pequena pausa. Esta pausa tem de ser sinalizada de alguma forma mas a articulação específica dada à quebra de parágrafo deve ser escolhida tendo em mente o texto. Escolher um tipo de quebra e estrutura de parágrafo são questões maioritariamente funcionais e não estéticas. É preciso articular os parágrafos de modo a torná-los claros, sem distrair o leitor do texto.

Os parágrafos devem ser marcados convenientemente e sem incorrer em exageros: não é necessário utilizar mais do que um tipo de quebra.

Quebra de linha

Utilizar uma quebra de linha significa separar os parágrafos com uma linha em branco (1). Estes espaços em branco parecem separar muito os parágrafos, sugerindo uma pausa maior que a necessária em grande parte dos casos. Consequentemente, deve reservar-se para textos de uma natureza mais técnica ou complexa, nos quais há seções de informação que necessitam de ser digeridas.

Num texto normal estes espaços em branco podem deixar o leitor na dúvida. Caso uma página comece com um parágrafo novo o leitor não perceberá (não se pode começar uma página com um espaço em branco). A quebra de linha fratura o texto, podendo tornar-se cansativa, e pode obrigar a um maior gasto de papel.

1

Utilizar uma quebra de linha significa separar os parágrafos com uma linha em branco. Estes espaços em branco parecem separar muito os parágrafos, sugerindo uma pausa maior que a necessária em grande parte dos casos. Deve reservar-se para textos de uma natureza mais técnica ou complexa, nos quais há seções de informação que necessitam de ser digeridas.	Deve reservar-se para textos de uma natureza mais técnica ou complexa, nos quais há seções de informação que necessitam de ser digeridas. Num texto normal estes espaços em branco podem deixar o leitor na dúvida. Caso uma página comece com um parágrafo novo o leitor não perceberá (não se pode começar uma página com um espaço em branco).
Nos textos normais estes espaços em branco podem deixar o leitor na dúvida. Caso uma página comece com um parágrafo novo o leitor não perceberá (não se pode começar uma página com um espaço em branco).	Apêndices de linha de texto podem deixar o leitor na dúvida. Caso uma página comece com um parágrafo novo o leitor não perceberá (não se pode começar uma página com um espaço em branco).
Apêndices de linha de texto podem deixar o leitor na dúvida. Caso uma página comece com um parágrafo novo o leitor não perceberá (não se pode começar uma página com um espaço em branco).	Deve reservar-se para textos de uma natureza mais técnica ou complexa, nos quais há seções de informação que necessitam de ser digeridas. Num texto normal estes espaços em branco parecem separar muito os parágrafos, sugerindo uma pausa maior que a necessária.

Símbolo

O pé de mosca (pilcrow/marca de parágrafo) (2) era utilizado na idade média para marcar o início de um novo parágrafo até ser substituído pela indentação. Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto (3).

Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada (4). Porém, só deve ser utilizado em textos curtos, pois uma página sem quebras evidentes torna-se muito cansativa, e o texto não ganha nada com a ornamentação. O pé de mosca (pilcrow/marca de parágrafo) era utilizado na idade média para marcar o início de um novo parágrafo até ser substituído pela indentação. Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto. Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada. Só deve ser utilizado em textos curtos, pois uma página sem quebras evidentes torna-se muito cansativa, e o texto não ganha nada com a ornamentação. O pé de mosca (pilcrow/marca de parágrafo) era utilizado na idade média para marcar o início de um novo parágrafo até ser substituído pela indentação. Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto. Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada.



2

Pé de mosca / pilcrow / marca de parágrafo

3

Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto. Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada. Só deve ser utilizado em textos curtos, pois uma página sem quebras evidentes torna-se muito cansativa, e o texto não ganha nada com a ornamentação. O pé de mosca (pilcrow/marca de parágrafo) era utilizado na idade média para marcar o início de um novo parágrafo até ser substituído pela indentação. Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto. Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada.

4

Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto. Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada. Só deve ser utilizado em textos curtos, pois uma página sem quebras evidentes torna-se muito cansativa, e o texto não ganha nada com a ornamentação. O pé de mosca (pilcrow/marca de parágrafo) era utilizado na idade média para marcar o início de um novo parágrafo até ser substituído pela indentação. Hoje em dia pode utilizar-se qualquer símbolo bem distinto do texto para tal, dependendo do gosto pessoal e tipo de texto. Os parágrafos continuam sequencialmente separados apenas pelo pé de mosca (ou outro símbolo), permitindo uma coluna de texto completamente justificada.

Indentação

A indentação é o melhor método para marcar um novo parágrafo. É subtil e arrumado o suficiente para passar despercebido durante a leitura, mas eficaz a transmitir uma pequena pausa. Não é demasiado intrusivo mas garante que o leitor não perde o início do parágrafo.

A indentação é um pequeno avanço da primeira linha do parágrafo de modo a deixar um espaço no início de cada parágrafo. Todos os parágrafos devem ser indentados exceto o primeiro parágrafo de um grupo/texto (aquele que é precedido por um título ou entretítulo) (1).

A medida da indentação deve relacionar-se proporcionalmente com o tipo em que o texto é composto – a medida mais referida para a indentação é um éme (a medida do corpo de letra), ou a medida da entrelinha – mas o designer pode escolher qualquer valor; demasiada indentação cria retângulos brancos desagradáveis (2), pouca indentação compromete o texto (3).

Se um parágrafo indentado começar com uma marca de citação, a largura da indentação terá de ser ligeiramente reduzida, de modo a que a indentação se assemelhe às restantes.

1 A indentação é o melhor método para marcar um novo parágrafo. É subtil e arrumado o suficiente para passar despercebido durante a leitura, mas eficaz a transmitir uma pequena pausa. Não é demasiado intrusivo mas garante que o leitor não perde o início do parágrafo.

A indentação é um pequeno avanço da primeira linha do parágrafo de modo a deixar um espaço no início de cada parágrafo. Todos os parágrafos devem ser indentados exceto o primeiro parágrafo de um grupo / texto (aquele que é precedido por um título ou entretítulo).

A medida da indentação deve relacionar-se proporcionalmente com o tipo em que o texto é composto – a medida mais referida para a indentação é um éme (a medida do corpo de letra), ou a medida da entrelinha – mas o designer pode escolher qualquer valor; desde que sirva a sua função e seja agradável; demasiada indentação cria retângulos brancos desagradáveis, pouca indentação compromete o texto.

Indentação de um éme.

2 (...)

A indentação é um pequeno avanço da primeira linha do parágrafo de modo a deixar um espaço no início de cada parágrafo. Todos os parágrafos devem ser indentados exceto o primeiro parágrafo de um grupo/texto.

A medida da indentação deve relacionar-se proporcionalmente com o tipo em que o texto é composto – a medida mais referida para a indentação é um éme (...)

Demasiada indentação.

3 (...)

A indentação é um pequeno avanço da primeira linha do parágrafo de modo a deixar um espaço no início de cada parágrafo. Todos os parágrafos devem ser indentados exceto o primeiro parágrafo de um grupo/texto.

A medida da indentação deve relacionar-se proporcionalmente com o tipo em que o texto é composto – a medida mais referida para a indentação é um éme (...)

Pouca indentação.

Indentação à francesa

A indentação à francesa (1) é o oposto da indentação: avança-se o parágrafo todo exceto a primeira linha. Como a primeira linha parece recuar sobre as outras (parece ter indentação negativa), chamamos-lhe excludente. A medida do excludente pode variar, mas normalmente será uma medida relacionada com a abordagem utilizada para o formato ou grelha, pertencente para o tamanho de letra. Esta forma de marcar parágrafos é muito mais intrusiva e parece deslocar tudo para fora da grelha.

- 1 A indentação à francesa é o oposto da indentação: avança-se o parágrafo todo exceto a primeira linha. Como a primeira linha parece recuar sobre as outras (parece ter indentação negativa), chamamos-lhe excludente.
A medida do excludente pode variar, mas normalmente será uma medida relacionada com a abordagem utilizada para o formato ou grelha, pertencente para o tamanho de letra.
Esta forma de marcar parágrafos é muito mais intrusiva e parece deslocar tudo para fora da grelha.

Drop line

Drop line (2) é o nome dado a quando a primeira palavra do parágrafo seguinte é colocada imediatamente abaixo da última palavra do parágrafo anterior. A transição entre as linhas é suave, mas o texto fica com um aspeto ratado. Não é comum fazer-se isto.

- 2 A indentação é o melhor método para marcar um novo parágrafo. É subtil e arrumado o suficiente para passar despercebido durante a leitura, mas eficaz a transmitir uma pequena pausa. Não é demasiado intrusivo mas garante que o leitor não perde o início do parágrafo.
A indentação é um pequeno avanço da primeira linha do parágrafo de modo a deixar um espaço no início de cada parágrafo. Todos os parágrafos devem ser indentados exceto o primeiro parágrafo de um grupo/texto.
A medida da indentação deve relacionar-se proporcionalmente com o tipo em que o texto é composto – a medida mais referida para a indentação é um éme (a medida do corpo de letra), ou a medida da entrelinha – mas o designer pode escolher qualquer valor (...)

BO1

Detalhes

No livro *Elementos do Estilo Tipográfico*, de Robert Bringhurst, lê-se:

Dê total atenção tipográfica, especialmente a detalhes incidentais.

Estes detalhes incidentais representam uma parte ínfima daquilo que é a extensão de um documento, mas a atenção que lhes é dada faz toda a diferença. Prestar atenção ao mais pequeno detalhe garante que o resultado final respeita a visão que o designer teve ao projetá-lo, e significa que todo o livro está em consonância consigo mesmo. A estilização de detalhes do texto e o respeito pela integridade do tratamento tipográfico e seus preceitos são a culminação do estilo e compõem o livro. O livro – o objeto final – deve ter um estilo unívoco e absoluto.

Este último capítulo fala sobre utilizar aquilo que está à disposição, as opções do painel OpenType e algumas noções de tratamento tipográfico.

Algarismos

Algarismos de texto/titulares

Há dois tipos de algarismos: algarismos de texto (1) (old style) e algarismos titulares (4) (lining figures).

Os algarismos de texto têm variação na altura semelhante aos ascendentes e descendentes das letras de caixa-baixa (1) e por isso integram-se bem em texto corrido (2) ou entre versaletes (3) sem chamar demasiado à atenção.

Os algarismos titulares têm uma altura constante, aproximadamente a mesma que as letras de caixa-alta (4) e como tal funcionam bem com caixa-alta (5), versais ou situações em que podem chamar à atenção e assumir um papel principal, como por exemplo em fórmulas matemáticas (6) ou tabelas. Em tabelas a sua altura constante ajuda também à navegação horizontal e vertical da informação.

1 0123456789adp **4** 0123456789AD

2 *Albert Frederick Arthur George* nasceu a 14 de Dezembro de 1895 e morreu a 6 de Fevereiro de 1952. Foi rei do Reino Unido e dos Domínios da Commonwealth sob o título de Jorge VI. Casou-se com Isabel Bowles-Lyon em 1923.

Texto em caixa-alta com algarismos titulares.

6 $2x^2 + 5x + 3 = 0$

Equação de 2º grau com algarismos titulares.

3 ALBERT FREDERICK A. GEORGE 1895-1952
Algarismos de texto com versaletes.

Alinhamento tabular/proporcional
Os algarismos podem ter alinhamento tabular ou proporcional.

O alinhamento tabular (2) faz com que todos os algarismos (carácter e espaçamento) tenham a mesma medida. O programa garante que os algarismos ficam alinhados na vertical, o que é extremamente prático para tabelas.

O alinhamento proporcional (1) permite que cada algarismo tenha um tamanho proporcional à sua forma.

A definição padrão é titular e tabular, portanto quando o quiser outro tipo de algarismos, altere as definições no painel Opentype.

O painel Opentype permite então até quatro definições diferentes (3).

1 0123456789 **2** 0123456789
9876543210 9876543210

Os algarismos com alinhamento proporcional ocupam espaço variável, proporcional à sua forma.

Os algarismos com alinhamento tabular têm todos as mesmas dimensões e alinham-se perfeitamente.

3

	InDesign em inglês	InDesign em português
Algarismos titulares tabulares	Tabular lining	Alinhamento tabular
Algarismos de texto proporcionais	Proportional oldstyle	Estilo antigo proporcional
Algarismos titulares proporcionais	Proportional lining	Alinhamento proporcional
Algarismos de texto tabulares	Tabular oldstyle	Estilo antigo tabular

Quantidades e quantias

Os numerais ordinais devem ter sempre um ponto entre o algarismo e o indicador ordinal (1).

Quando se fala de temperaturas, indica-se a quantia, o indicador ordinal e a escala termométrica (2).

Nas quantidades separam-se os milhares com um ponto (3).

Nas quantias a separação entre euros e céntimos deve ser feita com uma vírgula e a moeda deve ser mencionada antes da quantia (4).

1 Eu fiquei em **20.º** lugar na corrida.
Eu morei no **6.º** andar.

2 Amanhã estarão **11°C** de mínima
e **20°C** de máxima.

3 Portugal importa, em média,
150.000kg de batatas por ano.

4 O vestido roxo custa **€35,50**.

Ligaduras

Há dois tipos de ligaduras: básicas (1,3) e condicionais (2). Uma fonte pode ter apenas as ligaduras básicas ou ambas. As ligaduras variam de fonte para fonte e há ligaduras específicas para línguas diferentes.

Uma ligadura é um conjunto de dois ou mais caracteres unidos para formar um só glyph. As ligaduras melhoram o aspeto de conjuntos de caracteres que batem uns nos outros de forma desagradável, dão um carácter distinto à fonte e podem facilitar o processo de leitura.

As ligaduras condicionais podem oferecer caracteres mais decorativos ou complexos ou apenas acrescentar ligaduras adicionais.

As ligaduras são opcionais: o designer pode implementá-las caso ache que o texto beneficiará ou desativá-las (ou selecionar outra fonte) caso as ligaduras em questão sejam demasiado distrativas para o leitor (5), ou caso veja que o programa está a aplicar ligaduras indesejáveis.

Se o programa inserir ligaduras automaticamente deverá verificar quais são as ligaduras a ser implementadas e se essas ligaduras permanecem onde são colocadas. Se o designer permitir ao programa ajustar o espaço entre letras em texto justificado pode acontecer que algumas das ligaduras desapareçam, enquanto que outras se mantêm.

As ligaduras são normalmente utilizadas apenas em texto corrido, mas pode ser interessante aplicá-las (consciosamente)

1 Th ff m ff fi fl

Ligaduras básicas da fonte Kepler Std

astro afluente afia actual

Palavras com ligaduras

2 Ct st

Ligaduras condicionais da fonte Kepler Std

Palavras sem ligaduras

3 ff fh fi fk fl ff
ff fh fi fk fl ffi

Opções de ligaduras básicas da fonte Garamond Premier Pro Regular

4 Estúpido espectáculo
de filhoses e flores.

Situação display com ligaduras básicas e condicionais.

5 Laura acordou com as espetáculo em alta: era dia de fazer espetáculo de flores finas. A avó fez filhoses e bolos de massa filó para o pequeno-almoço. Laura comeu e foi buscar as flores e a palha, que cheirava a naftalina.

Texto com ligaduras básicas e condicionais

em situações display (4). Normalmente as ligaduras também são apenas adequadas a tipos de letra serifados e não devem ser utilizadas em tipos sem serifa, mas há fontes sem serifa com ligaduras que funcionam bem. Utilize as ligaduras com cautela.

Barra oblíqua

Uma fonte normal inclui duas barras oblíquas com inclinações diferentes – / e /. A barra mais vertical (/) é mais comum e deve ser utilizada em datas ou situações nas quais podiam ser utilizadas vírgulas ou parênteses, como por exemplo: 03/09/2018; Café/Lisboa/Portugal; Ele/ela; Segunda-feira/3 de Setembro/2018;.

A barra mais inclinada (/) serve para construir frações alinhadas, como 4/6 ou 1/100. Normalmente necessita de kerning em ambos os lados.

Reticências

Utilize reticências que se adequem à fonte. Normalmente há um glyph de reticências que foi desenhado de propósito para garantir um espaçamento correto: utilize-o em vez de escrever três pontos finais.



Multiplicação e medidas

Sempre que precisar de indicar uma multiplicação ou a medida de algo (por exemplo, um quadro) utilize o glyph do sinal de multiplicação e não a letra "x". Ao indicar medidas, tome também atenção a indicar sempre largura primeiro e depois altura, por exemplo:

350x200 cm, 1,5x2m, 356x5=1780

Parênteses, colchetes e chaves

Quando forem requeridos parênteses (), colchetes [] ou chaves {} avalie se a fonte selecionada tem os sinais bem desenhados, com espaçamentos proporcionais. Se estes forem insatisfatórios pode emprestá-los de outra fonte com desenho e peso semelhante e ajustar o kerning.

Caso precise de utilizar estes sinais no meio de texto itálico, garanta que estes caracteres não fiquem em itálico.

Travessões

Em Português utiliza-se o hífen e o travessão.

O hífen serve para unir elementos – seja numa palavra (p.ex. dir-lhe-ia) ou datas (p.ex. 1883-1885) – e para partir sílabas em mudanças de linha. O travessão serve para separar uma ideia ou fazer um aparte numa frase – como este – ou para introduzir uma fala em discurso direto.

Há dois tipos de travessões: o travessão eme (com um eme de largura) deve ser utilizado para introduzir falas em discurso direto e o seu atalho no teclado é alt + tecla do hífen. O travessão eme (com um eme de largura) deve ser utilizado para separar ideias ou fazer partes e o seu atalho no teclado é shift + alt + tecla do hífen.

Orfãs e viúvas

Quando a primeira linha de uma coluna (ou página) é a última linha de um parágrafo chama-se linha viúva. Quando a última linha de uma coluna (ou página) é a primeira linha de um parágrafo chama-se linha orfã. Estas linhas isoladas do parágrafo a que pertencem devem ser evitadas (1, 2, 3). Caso aconteça, manipule a justificação de modo a empurrar mais uma linha, de forma o mais subtil possível, para que a coluna comece e acabe sempre com pelo menos duas linhas do parágrafo. Deve também evitar deixar uma palavra sozinha numa linha.

1 Legibilidade define-se pelo nível de dificuldade associada ao processo de decodificar um carácter individual ou uma palavra, quando apresentado numa fonte específica. As letras devem apresentar-se com um desenho claro e consistente, de modo a facilitar o seu reconhecimento imediato.

As fontes mais legíveis são aquelas com espaços interiores maiores e, consequentemente, uma boa altura x. Evitem-se a altura for demasiado grande, as ascendentes e as descendentes muito pequenas e too luz com que seja mais difícil distinguir caracteres e parágrafos, e mais difícil ler o texto.

Um tipo funciona bem em texto contínuo com um grande número de caracteres por linha (como no caso dos livros) deve ter ascendentes e descendentes proeminentes o suficiente para que o reconhecimento de palavras seja rápido e eficaz.

Legibilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo, tal como que um tipo seja legível se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser inadvertidamente difícil de ler.

Palavra sozinha

Linha viúva

ajuda a legibilidade.

As fontes mais legíveis são aquelas com espaços maiores e, consequentemente, uma boa altura x. Evitem-se a altura for demasiado grande, as ascendentes e as descendentes muito pequenas e too luz com que seja mais difícil distinguir caracteres e parágrafos, e mais difícil ler o texto.

Um tipo funciona bem em texto contínuo com um grande número de caracteres por linha (como no caso dos livros) deve ter ascendentes e descendentes proeminentes o suficiente para que o reconhecimento de palavras seja rápido e eficaz.

2 Legibilidade define-se pelo nível de dificuldade associada ao processo de decodificar um carácter individual ou uma palavra, quando apresentado numa fonte específica. As letras devem apresentar-se com um desenho claro e consistente, de modo a facilitar o seu reconhecimento imediato.

As fontes mais legíveis são aquelas com espaços interiores maiores e, consequentemente, uma boa altura x. Evitem-se a altura for demasiado grande, as ascendentes e as descendentes muito pequenas e too luz com que seja mais difícil distinguir caracteres e parágrafos, e mais difícil ler o texto.

Um tipo funciona bem em texto contínuo com um grande número de caracteres por linha (como no caso dos livros) deve ter ascendentes e descendentes proeminentes o suficiente para que o reconhecimento de palavras seja rápido e eficaz.

Legibilidade define-se pela facilidade em ler um texto em contínuo, tal como que um tipo seja legível se o texto com ele escrito estiver mal formatado pode ser inadvertidamente difícil de ler.

Palavra sozinha

Linha viúva

ajuda a legibilidade.

As fontes mais legíveis são aquelas com espaços maiores e, consequentemente, uma boa altura x. Evitem-se a altura for demasiado grande, as ascendentes e as descendentes muito pequenas e too luz com que seja mais difícil distinguir caracteres e parágrafos, e mais difícil ler o texto.

Um tipo funciona bem em texto contínuo com um grande número de caracteres por linha (como no caso dos livros) deve ter ascendentes e descendentes proeminentes o suficiente para que o reconhecimento de palavras seja rápido e eficaz.

Glossário

- Algarismos de texto** – Algarismos que parecem ser de caixa-baixa porque têm variação na altura similarmente aos ascendentes e descendentes das letras de caixa-baixa.
- Algarismos titulares** – Algarismos com altura constante, que têm aproximadamente a mesma altura que as letras de caixa-alta.
- Altura-x** – A altura dos caracteres de caixa-baixa, se excluirmos os ascendentes e os descendentes.
- Ascendentes** – As partes das letras de caixa-baixa que se estendem acima da altura-x.
- Baseline** – Linha onde se assentam as letras.
- Bold** – Um peso de carácter mais grosso que o normal.
- Cabeçalho** – Secção que ocupa a parte de topo de uma página, acima da caixa de texto. Pode incluir informações como número de página, nome da secção, nome do livro ou do autor.
- Caixa-alta** – Letras maiúsculas.
- Caixa-baixa** – Letras minúsculas.
- Capitular** – Letra que pode ser utilizada para marcar o início de um parágrafo. Pode atingir a altura de várias linhas de texto.
- Carácter** – Símbolo de escrita.
- Contrado** – Texto alinhado com base num eixo central vertical, aparecendo ser simétrico.
- Contraformas** – Espaços esculpidos dentro dos caracteres.
- Columna** – Divisão vertical da página.
- Contraste** – A diferença de espessura entre os traços de um carácter. Quanto maior for a diferença de espessura entre as partes mais finas e as partes mais grossas, maior é o contraste. O termo também se pode referir à conjugação dissonante obtida ao combinar letras de espessuras diferentes.
- Cor** – Refere-se à densidade tonal geral de um texto. Também se pode referir à cor em que o texto é imprimido.
- Corpo de letra** – O mesmo que tamanho de letra. O espaço geral ocupado por um carácter, medido em pontos.
- Dentes de cão** – Espaços brancos resultantes do espaçamento irregular entre palavras em colunas de texto justificado.
- Descendentes** – As partes das letras de caixa-baixa que se estendem abaixo da altura-x.
- Diacrítico** – Sinais gráficos adicionados a letras para simbolizar uma alteração na fonética.
- Éme** – Medida correspondente à mesma medida do corpo de letra. Por exemplo um espaço éme em texto com corpo 12pt é de 12 pt.
- Éne** – Um éne é uma medida correspondente a metade de um éme.
- Entrelinha** – O espaço de uma baseline à baseline seguinte. Medido em pontos.
- Família** – Grupo de fontes com o mesmo estilo que compõem um tipo de letra.
- Fonte** – Um conjunto de caracteres de um tipo de letra específico, com um estilo, espessura e tamanho – por exemplo, a fonte Futura Bold 12/12 pertence ao tipo Futura.
- Formato** – Proporção de algo, sejam as dimensões físicas de um livro ou as medidas de um ecrã.
- Formatação** – Ato de definir a posição e aparência dos caracteres, através da alteração dos diversos parâmetros que lhe dizem respeito.
- Glyph** – Todos os desenhos que compõem uma fonte: letras, números, sinais gráficos, etc...
- Grotesque** – O mesmo que sem serifa.
- Hifenização** – O ato de quebrar uma palavra utilizando um hífen para a dividir, colocando parte dela no fim de uma linha e o resto no início da linha seguinte. O mesmo que translineação.
- Indentação** – Espaço colocado no início de uma linha ou grupo de linhas, de modo a que essa linha ou

linhas de texto surjam mais avançadas na página.

Itálico – Fontes inclinadas para a direita, com desenho de inspiração cursiva.

Justificado / Justificação – Tipo de alinhamento em que o texto é simétrico em relação a um eixo vertical e as suas margens esquerda e direita são paralelas. Isto é alcançado ao permitir que o espaçamento entre palavras seja inconstante.

Kerning -Ato de alterar os espaçamentos entre caracteres.

Kerned pairs – Pares de caracteres especialmente problemáticos cujo kerning já está alterado de origem na fonte.

Legibilidade – Refere-se a quão fácil é descodificar um carácter individual ou uma palavra, quando apresentado numa fonte específica.

Leitabilidade – Refere-se a quão fácil é ler um texto em contínuo.

Ligadura – Conjunto de dois ou mais caracteres unidos para formar um só glyph

Lining figures – Algarismos titulares.

Medium – Peso intermédio entre regular e bold.

Oldstyle figures – O mesmo que algarismos de texto.

Opentype – Formato de fontes digitais.

Orfã – Uma linha orfã acontece

quando a primeira linha de um parágrafo fica isolada na última linha de uma coluna ou página.

Peso – A espessura do traço dos caracteres de uma fonte, em relação à sua altura.

Ponto (pt) – Ponto Didot. Unidade de medida tipográfica que corresponde a aproximadamente 0,3759 mm.

Regular – Refere-se ao peso básico de um tipo, que não é bold nem itálico.

Rodapé – Secção que ocupa a parte da base de uma página, abaixo da caixa de texto. Pode incluir informações

como número de página, nome da secção, nome do livro ou do autor.

Roman – Originalmente referia-se a um tipo serifado.

Sans-serif – Letras sem Serifa.

Script – Tipos de letra derivados da escrita à mão, com um aspeto cursivo.

Serifa -Acrescento nas terminações de letras roman.

Sobrescrito – Um número, figura, símbolo ou indicador com corpo de letra menor que o do texto, que se situa ligeiramente acima da linha de texto. Utilizado frequentemente para notas.

Spread – Um par de páginas opostas (uma página direita e uma página esquerda).

Subscrito – Um número, figura, símbolo ou indicador com corpo de letra menor que o do texto, que se situa ligeiramente abaixo da linha de texto.

Tipo de letra – Um grupo de fontes com design relacionado.

Tracking – O ato de alterar o espaçamento geral entre caracteres em linhas ou parágrafos inteiros.

Versal – Letras de caixa-alta utilizadas na capitalização de palavras em versalete.

Versalete – Letras de caixa-alta com altura-x.

Viúva – Uma linha viúva acontece quando a última linha de um parágrafo passa para a primeira linha de uma coluna ou página, isolada do resto do parágrafo.

Glossário de termos traduzidos

Este glossário serve para ajudar o leitor a fazer a correspondência dos termos utilizados em livros de língua inglesa com os seus equivalentes em português.

Português – Inglês

Algarismos de texto – Oldstyle figures
Algarismos titulares – Lining figures
Alinhado à direita – Ranged right, ragged left ou flush right
Alinhado à esquerda – Ranged left, ragged right ou flush left
Alinhamento proporcional – Proportional lining
Alinhamento tabular – Tabular lining
Altura-x – X-height
Cabeçalho – Header
Caixa-alta – Uppercase
Caixa-baixa – Lowercase
Centrado – Centered
Comprimento de linha – Line length
Diacríticos – Diacritics
Entrelinha – Leading
Espaço não separável – Nonbreaking space
Fonte – Font
Hifenização – Hyphenation
Hifen não separável – Nonbreaking hyphen
Indentação – Indentation
Indentação da primeira linha – First line left indent
Indentação à francesa – Hanging indent
Justificação – Justification

Justificado – Justified
Largura de coluna – Column width
Legibilidade – Legibility
Leiturabilidade – Readability
Ligaduras básicas – Ligatures
Ligaduras condicionais – Discretionary ligatures
Número de caracteres por linha – Characters per line
Número de página – Page number, folio.
Orfã (linha) – Orphan (line)
Ponto (pt) – Point
Pontuação – Punctuation
Quebra de linha – Line break
Rodapé – Footer
Sem serifa – Sans-serif
Serifado – Serif
Tamanhos ópticos – Optical sizes
Tipo de texto – Text type
Tipo de letra – Typeface
Tipo display – Display type
Versais – Small caps/small capitals
Versaletes – Small caps/small capitals ou petite caps
Viuva (linha) – Widow (line)

Inglês – Português

Centered – Centralizado	Nonbreaking hyphen – Hifen não separável
Characters per line – Número de caracteres por linha	Nonbreaking space – Espaço não separável
Column width – Largura de coluna	Oldstyle figures – Algarismos de texto
Diacritics – Diacríticos	Optical sizes – Tamanhos ópticos
Discretionary ligatures – Ligaduras condicionais	Orphan (line) – Orfã (linha)
Display type – Tipo display	Petite caps – Versaletes
First line left indent – Indentação da primeira linha	Point (pt) – Ponto (Didot)
Flush left – Alinhado à esquerda	Proportional lining – Alinhamento proporcional
Flush right – Alinhado à direita	Punctuation – Pontuação
Folios – Número de página	Ragged left – Alinhado à direita
Font – Fonte	Ragged right – Alinhado à esquerda
Footer – Rodapé	Ranged left – Alinhado à esquerda
Hanging indent – Indentação à francesa	Ranged right – Alinhado à direita
Header – Cabeçalho	Readability – Leiturabilidade
Hyphenation – Hifenização	Sans-serif – Sem serifa
Indentation – Indentação	Serif – Serifado
Justification – Justificação	Small caps/ small capitals – Versaletes
Justified – Justificado	Small caps/ small capitals – Versais
Leading – Entrelinha	Tabular lining – Alinhamento tabular
Legibility – Legibilidade	Text type – Tipo de texto
Ligatures – Ligaduras básicas	Typeface – Tipo de letra
Line break – Quebra de linha	Uppercase – Caixa-alta
Line length – Comprimento de linha	Widow (line) – Viúva (linha)
Lining figures – Algarismos titulares	X-height – Altura-x
Lowercase – Caixa-baixa	

Index

- Alinhamento** 10, 38, 74, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 139
- Altura-x** 10, 14, 20, 54, 94
- Baseline** 57, 74, 79, 90, 91
- Bold** 22, 24, 25, 50, 66, 76
- Cabeçalho** 16, 51, 60, 79, 84, 85
- Caixa-alta/maiúsculas** 18, 20, 21, 76, 94, 114, 115, 138
- Caixa-baixa/minúsculas** 18, 20, 21, 114, 138
- Carácteres por linha** 10, 56, 94, 110, 111
- Coluna** 46, 56, 63, 70, 90, 92, 94, 100, 103, 104, 105, 110, 122, 129, 148
- Cor** 28, 30, 37, 56, 70, 76, 90
- Hierarquia** 20, 23, 25, 30, 34, 43, 51, 54, 57, 59, 76, 78, 91, 99
- Hifenes/hifenização** 10, 100, 102, 104, 116, 118, 120, 122, 147
- Indentação** 82, 129, 130, 132
- Itálico** 22, 23, 24, 50, 78, 82, 147
- Justificação** 112, 116
- Kerning** 79, 94, 112, 114, 146, 147
- Legendas** 56, 68, 70, 72, 74, 91, 102
- Legibilidade** 10, 16, 26, 28, 34, 35
- Leiturabilidade** 10, 11, 16, 18, 28, 34, 35, 36, 37, 59, 74, 110, 120
- Ligaduras** 115, 142, 143
- Opentype** 66, 137, 139
- Papel** 11, 17, 28, 30, 46, 56, 120, 128
- Pontuação** 20, 23, 24, 110, 144
- Sem serifa** 12, 16, 24, 50, 94, 143
- Serifa** 12, 14, 16, 24, 32, 50, 94, 143
- Sobrescrito** 66, 95
- Texto corrido** 12, 16, 18, 24, 32, 46, 56, 59, 61, 63, 65, 82, 85, 112, 120, 138, 142
- Título/entretítulo** 16, 51, 56, 62, 64, 65, 74, 76, 78, 79, 84, 90, 94, 102, 105, 122, 130
- Tracking** 18, 35, 79, 94, 112, 115, 120
- Versalete/versal** 15, 18, 20, 21, 50, 76, 78, 95, 115, 138

Bibliografia / leitura adicional

Book Design

Andrew Haslam

1ªEd. Londres: Laurence King Publishing, 2006.

About Face: Reviving the Rules of Typography

David Jury

1ªEd. Brighton: RotoVision, 2004.

Thinking With Type

Ellen Lupton

1ªEd. Nova York: Princeton Architectural Press, 2004.

Twenty-two Tips on Typography:

(that some designers will never reveal)

Enric Jordi

1ªEd. Barcelona: Actar, 2007.

The New Typography: A Handbook for Modern Designers

Jan Tschichold

1ªEd. Berkeley: University of California Press, 1995.

158

Designing Books: Practice and Theory

Jost Hochuli, Robin Kinross

1ªEd. Londres: Hyphen Press, 2003.

Type & Typography

Phil Baines, Andrew Haslam

2ªEd. Londres: Laurence King Publishing, 2005.

On Book Design

Richard Hendel

1.ªEd. New Haven: Yale University Press, 1998.

Elementos do Estilo Tipográfico

Robert Bringhurst

3ªEd. São Paulo: Cosac Natfy, 2005.

159

