



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

INSTITUTO DE ARTES – Campus São Paulo  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ALINE CANDIDO OLIVEIRA

**TIPOGRAFIA EM CATÁLOGOS CULTURAIS:  
AS INFORMAÇÕES CONTIDAS NA FORMA GRAFADA**

São Paulo  
2007



INSTITUTO DE ARTES – Campus São Paulo  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ALINE CANDIDO OLIVEIRA

**TIPOGRAFIA EM CATÁLOGOS CULTURAIS:  
AS INFORMAÇÕES CONTIDAS NA FORMA GRAFADA**

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São Paulo (área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos).

ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. CLICE DE TOLEDO SANJAR MAZZILLI

São Paulo  
2007

**Dados Internacionais de catalogação na Publicação (CIP)**  
**Biblioteca do Instituto de Artes – São Paulo - UNESP**

Oliveira, Aline Candido

Tipografia em catálogos culturais: as informações contidas na forma grafada/ São Paulo, 2007. 96 f. il:

Dissertação de Mestrado para obtenção do título de Mestre em Artes pelo Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Profª Drª Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli.

São Paulo. 2007.

1. Artes Visuais
2. Comunicação
3. Comunicação Visual
4. Tipografia

## Agradecimentos

Não posso deixar de agradecer àqueles que foram personagens dessa história de muito trabalho na qual eu vivi:

A **Deus**, pela oportunidade de vida,  
Aos meus **Avós**,  
Aos meus **Pais**,  
Meu **Irmão**,  
Meus **Primos**, “**Tchios**” e “**Tchias**”, pelos momentos que me acompanharam;

Meus amigos: **Ailton**, grande incentivador do meu ingresso no processo seletivo 2005, e também **Tatiana Rita**, por todo o suporte de pós-graduanda aos sábados, domingos, feriados...

A todos os que foram **meus professores**, da pré-escola á pós-graduação;  
Aos meus **alunos**...

À minha orientadora **Profª Drª Clice de Toledo Sanjar Mazzilli** pela imensa ajuda  
Aos professores: **Claudete Ribeiro** e **Pelópidas Cypriano de Oliveira** pela disposição em ajudar nos avanços do meu trabalho;  
Também agradeço aos que trabalharam e trabalham comigo – **professores, coordenadores e diretoras das escolas por onde passei**: lições extras, fora de sala de aula que foram de grande valia...

E claro, jamais esquecerei do apoio enorme que recebi daquele que é meu **AmoR**: tudo o que você fez por mim não é suficientemente agradecido ainda que eu fale milhões de vezes: “Te **aMU!**”

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b>	<b>6</b>
<b>Abstract</b>	<b>7</b>
<b>Lista de Figuras</b>	<b>8</b>
<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 A evolução da tipografia moderna</b>	<b>15</b>
1.1. Mudanças na tipografia do século XX	18
1.2. Iconografia dos tipos – princípios para documentação visual	19
1.3. O conceito de famílias	21
1.4. Variação das famílias	22
1.5. Famílias tradicionais	24
1.6. As serifas	27
1.7. A iconografia tipográfica – função das ilustrações contidas nas letrinas	27
1.8. Projeto Gráfico – princípios de composição	29
1.9. O princípio da legibilidade e estética de textos	31
<b>Capítulo 2 Tecnologia e teoria da comunicação</b>	<b>36</b>
2.1. O elemento tipográfico. Características elementares e tendências na construção de novas imagens de fontes	37
2.2 Do analógico ao automático	40
2.3 Princípios de figuração	42
2.4 A influência das ciências numéricas na produção de imagens – as fontes digitais	44
2.5 Mistura de técnicas – predomínio nas artes gráficas atuais	45
<b>Capítulo 3 Percebendo a tipografia sob as teorias da fenomenologia e da Gestalt</b>	<b>48</b>
3.1. A percepção visual do sujeito	50
3.2. Percepção estética – fatores do gosto	53
3.3. A configuração visual	55
<b>Capítulo 4 Estudos comparativos de tipografia em catálogos informativos da Pinacoteca do Estado de São Paulo</b>	<b>59</b>
4.1. Critérios de seleção dos catálogos – por período e por linguagem artística	60
4.2. Identificação de fontes utilizadas	62
4.3. Características das fontes utilizadas nos catálogos	62
4.4. Observação de efeitos gráficos e legibilidade do meio impresso	65
4.5. Aplicação das teorias de Gestalt na leitura estética	65
<b>Considerações finais</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografia Geral</b>	<b>94</b>
<b>Bibliografia Específica</b>	<b>96</b>

## **Resumo**

O presente trabalho propõe um olhar diferenciado para estudos já existentes sobre tipografia: além da linguagem técnica dos designers, há a idéia da percepção estética do uso da tipografia presente em veículos de comunicação visual impressa – selecionando-se catálogos de informativos culturais. O recorte final foi a escolha de catálogos de exposições ocorridas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a partir do ano 2000.

Os catálogos selecionados foram divididos em quatro grupos, estes com características visuais reconhecidas na análise individual e também comparando-se como grupo.

Apresentam-se também dados históricos e técnicos sobre origens e aplicações recomendadas de fontes tipográficas, bem como um panorama da evolução da tipografia no século XX.

**Palavras-chave:** Artes Visuais, Comunicação, Comunicação Visual, Tipografia.

Áreas de conhecimento, conforme a tabela CAPES

8030000-6 – ARTES

6080000-8 – COMUNICAÇÃO

6090500-0 – COMUNICAÇÃO VISUAL

**Abstract**

This work proposes a different look in already researches about typography: also with designer's technical language, there is an esthetic perception idea in typography use as saw as press media, visual communication – choosing cultural publications press media. The final selection was the choice of press cultural informatives publications of expositions occurred at Pinacoteca do Estado de São Paulo, after the 2000 year.

The publications selected was arranged in four groups, visually knowing by individual analysis and comparing like other pieces as a group.

It also presents, historical and technical dates about the beginning and recommended appliances for typography fonts, as well as an evolution viewing of typography in 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** Visual Arts, Communication, Visual Communication, Typography.

8030000-6 – ART  
6080000-8 – COMMUNICATION  
6090500-0 – VISUAL COMMUNICATION

<b>Lista de Figuras</b>	<b>Pag.</b>
Figura 01.....	18
Monotype Corporation. HELVÉTICA E UNIVERS. Versão 1.60. 1999.Arquivo de fonte Open Type –True Type Outlines. 92 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> > Acesso em 01/10/2006.	
Figura 02.....	19
Frederic M. Goudy (1915)/Bitstream Inc.GOUDY OLD STYLE.1998.Arquivo de fonte True Type. 61 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 03.....	21
Monotype Corporation. ARIAL ITÁLICO.1992.Versão 2.90. Arquivo de fonte Open Type –True Type Outlines. 196 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> > Acesso em 01/10/2006	
Figura 04.....	22
Monotype Corporation. ERAS: BOLD ITC, MEDIUM ITC E LIGHT ITC.1997. Arquivo de fonte True Type. 178 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> > Acesso em 01/10/2006.	
Figura 05.....	23
Monotype Corporation. GILL SANS CONDENSED. Versão 1.65. 1995. Arquivo de fonte Open Type. 61 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> > Acesso em 01/10/2006.	
Figura 06.....	23
Monotype Corporation. CENTURY E CENTURY GOTHIC.1991.Versão 2.35. Arquivo de fonte Open Type –True Type Outlines. 135 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 07.....	24
Chris Hansen.BEYOND WONDERLAND.2004.Arquivo de fonte True Type. 135 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 08.....	24
Hank Gillette. ACNOWLEDGE TT E SAINT FRANCIS.Versão para Fontographer 3.2. 1991.Arquivo de fonte True Type.73 Kb. Disponível em: < <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> > Acesso em 01/10/2006.	
Figura 09.....	25
TRAJAN. Altura 8,26 cm. Largura: 5,61 cm. 62 Kb. Formato JPEG Disponível em: <C:Aline/Mestrado.doc> Acesso em 01.out.2006.	
Figura 10.....	25
Monotype Typography. MONOTYPE GARAMOND. Versão 2.35.1995. Arquivo de fonte Open Type. 193 Kb. Disponível em:< <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 11.....	26
Bitstream Inc. CASLON. Versão 1.0.2001. Arquivo de fonte True Type. 58 Kb. Disponível em:< <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 12.....	26
Monotype Typography. BODONI MT. Versão 2.10.1999. Arquivo de fonte Open Type. 77 Kb. Disponível em:< <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006	



Figura 13.....	27
Monotype Corporation plc.TIMES NEW ROMAN. Arquivo de fonte Open Type. 400 Kb. Disponível em:< <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 14.....	28
ZOO E PHYTOMÓRFICA. Altura 13,02 cm. Largura: 9,45 cm. 72 Kb. Formato JPEG Disponível em:<C:Aline/Mestrado.doc> Acesso em 01.out.2006.	
Figura 15.....	30
LAYOUT.DOC. Altura 12,38 cm. Largura: 11,43 cm. 62 Kb. Formato JPEG Disponível em: < C: Aline/Mestrado.doc> acesso em 01.out.2006.	
Figura 16.....	31
ESQUEMA DE VISUALIZAÇÃO OCIDENTAL. Altura 6,35 cm. Largura: 4,76 cm. 37 Kb. Formato JPEG Disponível em: < C: Aline/Mestrado.doc> acesso em 01.out.2006.	
Figura 17.....	63
Monotype Corporation plc.MYRIAD. Arquivo de fonte Open Type. 400 Kb. Disponível em:< <a href="http://www.acidfonts.com">http://www.acidfonts.com</a> >Acesso em 01/10/2006.	
Figura 18.....	66
Página 84 do catálogo “Sonhos Diurnos”, da Exposição de Marcos Duprat. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2006.	
Figura 19.....	67
Página 94 do catálogo “Sonhos Diurnos”, da Exposição de Marcos Duprat. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2006.	
Figura 20.....	68
Página 03 do catálogo “Pinacoteca do Estado – um acervo centenário”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2005.	
Figura 21.....	69
Capa do catálogo “The Native Born – Arte Aborígine da Austrália”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2002.	
Figura 22.....	70
Página 18 do catálogo “The Native Born – Arte Aborígine da Austrália”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2002.	
Figura 23.....	71
Página 19 do catálogo “The Native Born – Arte Aborígine da Austrália”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2002.	
Figura 24.....	72
Capa do catálogo “lanelli” - Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2002.	
Figura 25.....	74
Capa e página 1 do catálogo “Leon Ferrari – Poéticas e políticas 1954-2006. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2002	
Figura 26.....	75
Capa do catálogo “Plano e Relevo”, da exposição de Jacques Douchez – Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2003	

Figura 27.....	77
Capa do catálogo “Flávio Damm – Uma retrospectiva : 60 anos de fotografia” Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2005	
Figura 28.....	79
Capa do catálogo “À sombra da luz/ à luz da sombra”, exposição de Fernando Lemos”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2005	
Figura 29.....	80
Capa do catálogo “Novecento Sudamericano – Relações artísticas entre Itália, Brasil, Argentina e Uruguai. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2003.	
Figura 30.....	82
Página 15 do catálogo “Novecento Sudamericano – Relações artísticas entre Itália, Brasil, Argentina e Uruguai..	
Figura 31.....	83
Catálogo da exposição “O Terceiro Olhar”, da exposição de Vânia Toledo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2001.	
Figura 32.....	84
Página interna do catálogo da exposição “O Terceiro Olhar”, da exposição de Vânia Toledo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2001.	
Figura 33.....	85
Capa do catálogo “Tesouros de Sipán – O esplendor da cultura Mochica (Peru)”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2007	
Figura 34.....	86
Parte central do catálogo “Tesouros de Sipán – O esplendor da cultura Mochica (Peru)”. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2007	
Figura 35.....	88
Capa do catálogo “Cristais Fratelli Vita”, exposição em 2000. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2000.	
Figura 36.....	89
Capa do catálogo “Cristais Fratelli Vita”, exposição em 2000. (pontos de atenção maior) Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2000.	
Figura 37.....	90
Página 5 do catálogo “Cristais Fratelli Vita”, exposição em 2000. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2000.	

## Introdução

A presente pesquisa trata de um assunto já estudado, porém sob outros focos. **Tipografia** não compreende somente um conjunto de formas grafadas de letras, mas é algo que envolve também aspectos mais subjetivos e profundos convertidos em sinais passíveis de tradução visual.

Ao mergulhar no mundo das letras é possível reconhecer formas, retas, ângulos e sinuosidades que caracterizam épocas, estilos, tradições e mensagens que, somente um olhar mais preparado é capaz de perceber realmente os significados que vão além do mero contexto literal da palavra. Há na construção de tipos, uma sintaxe de composição da família de fontes que permite uma empírica e rápida associação com o DNA, por exemplo: unidades de medida, serifas, altura, largura, velocidade, enfim, uma série de itens que padronizam a seqüência dos sinais, assim como o DNA também é portador de nossa herança genética familiar.

Não bastasse esse vasto e intrigante campo da tipografia, o trabalho percorre organicamente o ambiente dos tipógrafos – após um contato com várias famílias de fontes como que por colecionismo. A curiosidade em saber como é o desenho do alfabeto todo permitiu obter inúmeros tipos e iniciar uma busca espontânea por comparações e aplicações da tipografia. Adentra-se então ao campo da *programação visual/ diagramação*. E neste ponto é necessário bastante tempo até entender que diagramação é aplicada intencionalmente em tudo.

Percebe-se que a escolha da tipografia é fundamental a quem quer realmente utilizá-la como ferramenta que conduza a uma mensagem visual. Através da diagramação, caracteriza-se a *comunicação visual*.

Num sentido bastante amplo, praticamente tudo o que é escrito tendo sua tipografia previamente projetada pela diagramação, contém uma comunicação visual. Sob forma de anúncios, cartazes, revistas, folders, jornais, páginas da internet, livros, rótulos, etc., imenso era o leque de mídias impressas para escolha de delimitação do tema. Optou-se por observar mais atentamente a comunicação visual contida através da tipografia existente em catálogos informativos culturais pela relevância de sua eficácia imediata no leitor. A aplicação da tipografia foi ou não intencionalmente pensada para comunicar conceitos ao visitante e leitor? Devido à atuação na área de artes, a preferência foi estudar os informativos de instituições culturais, como o da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Mas o encantamento com as fontes não iniciou com a pesquisa em tipografia. Remonta da época em que eu era então estudante ginásial, quando os trabalhos complementares da escola eram cartazes ou pesquisas que requeriam títulos em capas ou anúncios com fontes maiores. Inevitavelmente, a cada trabalho letras diferentes eram traçadas e já havia a preocupação com o que explicarei neste trabalho como *legibilidade*. Sem saber princípios de Gestalt ou nomenclatura de fontes, os anos foram declarando minha vontade de executar e compreender os fascínios que a comunicação visual através da tipografia permitia. A sensibilidade para tipos aflorou a necessidade da busca por saber regras de aplicações estéticas como num minucioso trabalho de composição. E que fluidamente, mais tarde, acabou rendendo uma pesquisa financiada com bolsa da universidade e um estágio de incentivo técnico-acadêmico no laboratório de informática da pós-graduação em artes/Mestrado da Unesp – em que a prática de composição de informativos mensais configurou o desejo de realizar um trabalho mais sério (acadêmico) sobre o tema.

Não sendo uma ciência exata, o estudo da tipografia não se limita em saber que fonte que é “e pronto”. Dentro do campo das artes visuais foi iniciada a pesquisa do histórico, criações, aplicações e demais rizomas desse tema. Reconhece-se que há denominações que englobam tipografia e que somente a arte não é capaz de classificar. O tema é explorado sob os campos do Design, da Comunicação, da Psicologia, e que configurou-se um trabalho de pesquisa em paralelo nestas áreas, indispensável para pinçar pontos de vista de ciências que justificam a aplicação da tipografia, cada qual à sua maneira.

No **capítulo 1**, coloca-se como são utilizadas várias fontes pesquisadas para constituir idéias e reflexões, baseando-se **na evolução da tipografia moderna**. De acordo com várias referências bibliográficas, são considerados indícios técnicos da produção de fontes, especificações, famílias e estruturas, exemplificando-se como se faz, profissional, intencional, artístico ou poeticamente para que o uso das letras possibilite incontáveis resultados estéticos de experimentos e aplicações.

Já no **capítulo 2**, há a referência da **tecnologia e teoria da informação**. São destacados os pontos que esclarecem a trajetória da ciência de composição das fontes, os princípios dos processos de automação, até a chegada das fontes digitais. Enquadram-se as tendências das ciências numéricas na elaboração de novos tipos e as atuais misturas de técnicas empregadas, que predominam nas artes gráficas.

No **capítulo 3**, foi preciso recorrer à Psicologia, para fundamentação com Gestalt, configuração, legibilidade; aos princípios de impactos causados pela veiculação de anúncios para entender o uso intencional de tipografia na eficácia de comunicação visual; ao Design, para obter informações do processo de criação tipográfico; à história da escrita, para buscar origens e tradições de impressão, etc.

Iniciou-se aí o perigo de produzir um trabalho superficial apenas. Mas também uma necessidade pessoal de querer estudar e contribuir com um trabalho que pudesse, sob o ponto de vista de quem estuda arte, assimilar e talvez traduzir das várias ciências, um tema que é possível ser entendido como linguagem artística. Possui estética, formas, história, significados, subjetividade e é fonte de pesquisa e trabalho de muitos.

O **capítulo 4** compreende famílias de fontes empregadas em catálogos informativos culturais de exposições da Pinacoteca do Estado de São Paulo, colocando o que é utilizado sob a forma de produto gráfico, bem como a análise de material produzido e visualização comparada de projetos gráficos bem resolvidos esteticamente. O critério de seleção de tais fontes foi justamente encontrar fontes mais exploradas no mundo da diagramação, consideradas boas em legibilidade e que conseguiram efeito artístico necessário para a comunicação visual destes informativos. Dentro desse critério, foi recortado ainda o período a partir do ano 2000, para melhor verificação de emprego de fontes não-serifadas, enfaticamente utilizadas na comunicação visual contemporânea, porém, comparando-se com catálogos em que foram utilizadas fontes serifadas para observação de legibilidade .

Este estudo pretende não ser uma palavra final em termos do que deve ser um catálogo adequado ou legível para uma exposição da Pinacoteca. Apenas coloca-se em destaque este aspecto da informação, que é muito prezado pelos leitores e é possuidor de imagens que ficarão no repertório visual do visitante. Mas que para tanto, é preciso sempre vê-lo também como uma obra de arte, capaz de transmitir mensagens sob forma pictórica.

## Capítulo 1

### A EVOLUÇÃO DA TIPOGRAFIA MODERNA

De início, considerava-se tipografia como impressão. O conjunto de regras técnicas para reprodução de textos teve sua prática sempre condicionada para a tecnologia vigente, que caracterizava a sua qualidade baseada em princípios de legibilidade adequados ao olho humano. Isso ocorria porque o objetivo da comunicação escrita era a transmissão *fluente* de idéias. O tipógrafo MERMOZ, 1994:275<sup>1</sup> ressalta esta teoria - “antes do surgimento do designer, a tipografia (...) podia ser apenas boa ou ruim”.

Sob este aspecto, a tipografia sempre foi vista pela determinação técnica de forma, confecção correta, na confecção e encaixe de caracteres em mesa de metal, bem como o tipo de tinta e papel utilizado na impressão.

Atualmente, o design de tipos - *Graphic Design* - não se restringe em tais técnicas apenas. O *tipógrafo* ou *designer* é figura fundamental para a inovação da prática gráfica de criação de tipos, é aquele que permite comunicar e envolver.

‘Graphic design’ foi o termo utilizado pela primeira vez pelo tipógrafo americano William Addison Dwiggins, em um artigo publicado em agosto de 1922 no jornal *Boston Evening Transcript*, para definir seu campo de atuação.

Alguns dos fomentos do design gráfico foram inovações provindas das *técnicas*:

- Do uso das *letras transferíveis* para rápidas impressões – compreendendo o período a partir do final da segunda grande guerra mundial;

---

<sup>1</sup> MERMOZ, Gerard. *Masks on hire: in search of typographic histories*. Visible Language. 262-284.apud FARIAS, Priscila. *Tipografia digital – o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 3ª ed.

- De *fotocomposição* - com diversos experimentos de sobreposição, ampliação, redução, colagem e montagem sem ordem definida nas máquinas copiadoras eletrostáticas – *tipo xerox* – a partir de 1959; e principalmente;
- O *desktop publishing* – práticas tipográficas condicionadas pelas tecnologias digitais, espécie de banco de dados – que, aplicado enquanto estratégia abordagem experimental, implica em participações de novos designers na cooperação de produção artística, também criadas para sintetizar nomenclaturas de fontes que eram bastante pirateadas e absorver o maior número de designers e suas criações, para atender a massiva demanda de tipografia do mercado da época.

Pode-se dizer também, que as principais *influências conceituais tipográficas* do século XX foram:

- O *manifesto do futurismo*<sup>2</sup>, que pregava o uso da tipografia para intensificar o conteúdo em textos, caracterizado por uma revolução às tradições da literatura e da pintura romântica ainda tão influentes no início do século, inspiradas nos movimentos da *Art Nouveau* e *Arts and Crafts*;
- O movimento Dada (Suíça, 1916), também chamado na época de *espírito internacional*;
- O movimento *De Stijl* (Holanda, 1917) – caracterizado pela fusão do estilo de Futurismo geométrico com o chamado *espírito internacional* (Dada);

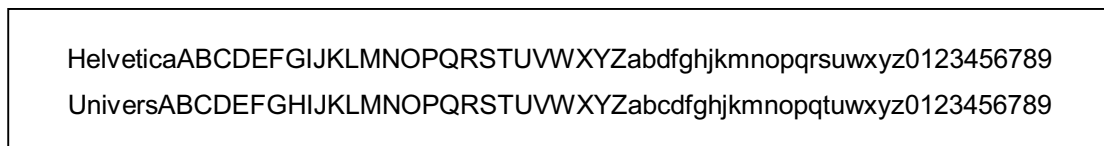
---

<sup>2</sup>BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.) (1980). *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva.



- O *construtivismo russo* e o *funcionalismo*, estabelecido por escolas como a BAUHAUS – que tinham o princípio da *arte útil*, inspiradas no movimento *Proletcult* da ‘arte-produção’;
- A chamada *tipografia universalmente neutra*, caracterizada pela tendência das famílias Helvética e Univers, criadas em 1957, respectivamente por *Max Miedinger* e *Adrian Frutiger*. Consistiam em tipos não-serifados e bem aceitos internacionalmente por sua harmonia formal e estética imparcial.

Fig. 01 – Família das fontes Helvética e Univers.



### 1.1. Mudanças na tipografia do século XX

Anteriormente ao século XX, podemos citar para contraposição tipográfica, o período Barroco como exemplo de ornamentação nas fontes utilizadas, caracterizando-o como a época regida pelo primado ou ênfase do visual, no qual aparecem essencialmente, em toda a produção artística do período, três elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório<sup>3</sup>.

O impacto visual é necessário para a explicação da necessidade ilustrativa e do gosto decorativo no Barroco mineiro. Não há produção intelectual ou plástica da época onde não se faça notar essa ênfase visual, seja nas caligrafias, nos autógrafos, nos poemas de cunho pessoal, etc. A sensibilidade do homem barroco montanhês, o seu prazer quase sensual diante das cores e formas, a sua alma empolgada pelo rito da religião e pela magia do ouro não deixariam de influir no lado

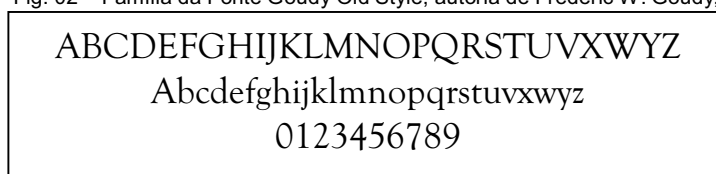
<sup>3</sup> MARTINS, Heitor. *Tipografia barroco portuguesa*. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1970.

exterior e aparente de sua subjetividade, condicionando-lhe muitos de seus hábitos e maneiras, incluindo as de escrita.

Diferentemente dessa época, vemos como a tipografia foi transformada no século XX. Atribui-se esta transformação às mudanças causadas pelo consumismo, pelos avanços técnicos e tecnológicos e pelas novas tendências estéticas. Destaca-se no século XX a tipografia produzida nos Estados Unidos, pois anteriormente, os países europeus dominavam a tecnologia tipográfica.

O manifesto do futurismo italiano, seguido do movimento modernista europeu, marca no século XX uma pluralidade de tendências e escolas estéticas, como as várias fontes que são na verdade, releitura de alfabetos antigos. Exemplo disso é a fonte *Goudy Old Style*.

Fig. 02 – Família da Fonte Goudy Old Style, autoria de Frederic W. Goudy, 1915.



A variedade tipográfica do século XX inclui também fontes com expressões onomatopéicas, fontes com serifas retangulares (tipo *slab*) ou geométricas e fontes totalmente ausentes de linhas curvas em caracteres quadrados.

## 1.2. Iconografia dos tipos – princípios para documentação visual

PANOFISKY<sup>4</sup> é considerado o maior representante de análise iconográfica dos símbolos que aparecem de documentação. Utilizando sua linha de raciocínio, caracteriza-se como *iconografia* toda a documentação visual elaborada pelo homem

<sup>4</sup> PANOFISKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ao longo de sua trajetória no mundo. O tema advém do termo grego *eikonographia* – “imagem, desenho, descrição”.

A palavra é formada através do substantivo *eikonos* (= imagem) e o verbo *grapho* (= gravar, escrever, desenhar), de onde vem então *eikonographos*, o especialista em representar através da imagem. A princípio, a palavra mantém em si própria o sentido da ilustração, mas com o tempo o vocábulo ganha conotações diferentes, ainda que similares.

*Ilustração* passa a determinar a imagem que acompanha o texto, clareando idéias, exemplificando, decorando ou visualizando a linguagem escrita, não deixando, portanto, de manter o seu caráter iconográfico. A *iconografia* começa a ter uma significação mais ampla e genérica, passando a designar qualquer imagem visual, elaborada das mais diversas maneiras – seja através dos meios artesanais ou eletrônicos, produzida isoladamente ou vestindo as idéias expressas em linguagem verbal.

A partir disso, a iconografia tipográfica é possível de ser acrescentada com o passar do tempo, uma vez que podemos entendê-la como *uma imagem visual elaborada*, não importando de qual maneira foi produzida. Também cabe à tipografia a descrição clara da iconografia, pois através de sua forma, também “veste as idéias expressas em linguagem verbal”. Amplificam-se então os conceitos de iconografia, tipografia e/ou tipologia e comunicação visual, tendo as fontes ganhado a carga de representação através da imagem, passando uma informação. Ao mesmo tempo, a tipografia pode ser também ilustrativa, pois carrega previamente a explicação de um texto, clareando idéias e ilustra os fatos em veículos escritos. Tais conceitos podem confundir por semelhança de significados, mas contribuem para a consolidação do

exercício de interpretação de imagens na comunicação, por conta da documentação visual cristalizada pelo homem durante vários séculos da história.

### 1.3. O conceito de famílias

Surgiu no início do século XX, em que então só existiam estilos góticos e romanos. E a única variação eram as letras itálicas (que têm esse nome porque foram desenvolvidas na Itália, no século XVI). Mesmo assim, apesar da expressividade, as itálicas não eram consideradas famílias. No manifesto do Futurismo, MARINETTI<sup>5</sup> coloca a vinculação das fontes itálicas para transmitir a sensação de velocidade no conteúdo de um texto:

Minha revolução se dirige à assim chamada **harmonia tipográfica** da página...Usaremos três ou quatro cores diferentes de tinta em uma página, e até mesmo 20 tipos diferentes de letras. Por exemplo: o itálico para uma série de sensações similares e velozes, o negrito para as onomatopéias violentas, etc. Com esta revolução tipográfica... proponho recobrar a força expressiva das palavras.

Fig. 03 – Família da fonte Arial em itálico



A nomenclatura *família* é atribuída aos tipos identificados pelo tamanho e nome do autor da fonte. Algumas fontes são exclusivas e não têm variações. Na maioria dos casos, as fontes que são publicadas vêm com variações básicas e posteriormente surgem suas variações complementares.

Até a metade do século XIX, não haviam mudanças significativas. Porém, após a Revolução Industrial, vieram variações nas fontes e com isso também problemas de autoria – fontes conhecidas eram copiadas e renomeadas, causando

<sup>5</sup> MARINETTI, 1914 p. 25 - Grifo do autor - apud FARIAS, Priscilla. *Tipografia digital – o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 3ª ed. Pág. 18

confusões aos usuários. ROCHA<sup>6</sup> descreve a solução destes problemas, gerados pelas inúmeras *Type Foundries*, criadoras de fontes, que se multiplicaram nos Estados Unidos:

*Nos Estados Unidos, essa situação causou a inviabilidade econômica do setor. A solução encontrada foi a fusão de pequenas Type Foundries, em uma nova companhia, chamada American Type Founders, que dominou o mercado por mais de 50 anos e chegou a fornecer 80% dos tipos usados naquele país. A ATF foi responsável por alguns dos mais significativos avanços na técnica e na linguagem tipográfica e montou uma vasta “biblioteca de tipos”. Infelizmente, quase todas as matrizes foram vendidas como ferro-velho quando a empresa faliu, em 1993*

#### 1.4. Variação das famílias

As variações são classificadas quanto ao peso, largura e estilo.

##### Variações de peso

Compreendem a densidade da fonte. Identifica-se pela nomenclatura: Light, Extralight, Semilight, Regular, Medium, Normal, Roman, Book, DemiBook, Bold, SemiBold, SuperBold, ExtraBold, Heavy, Black, Ultra.

Fig. 4 – Família da fonte Eras nas variações: Bold ITC, Demi ITC, Light ITC e Médium ITC.



##### Variações de largura

Consiste na redução ou ampliação da largura de cada tipo e viabiliza a economia de espaço e papel em textos longos. São identificados por: Compressed, Narrow, UltraCondensed, Condensed, ExtraCondensed, Extended, Wide.

<sup>6</sup> ROCHA, Cláudio. *Projeto tipográfico. Análise e produção de fontes digitais*. 3ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2005. p. 56.

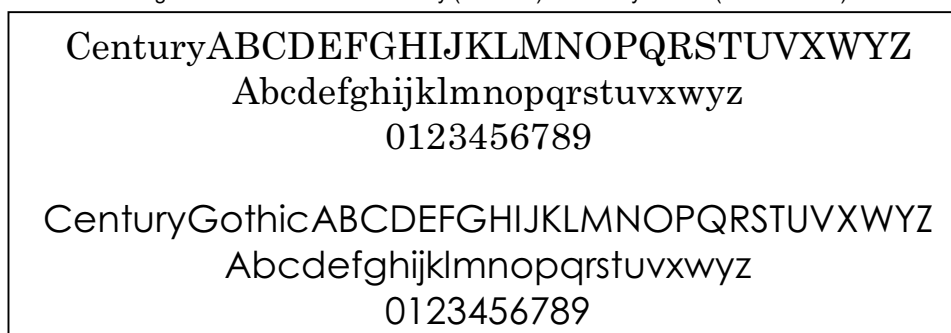
Fig. 5 – Família da fonte Gill Sans MT Condensed, exemplo de variação de largura



### Variações de estilo

Indicam princípios básicos de sua criação estética, que são derivações de letras específicas. São identificadas como: Gothic, Grotesque, Stencil, Typewriter, Antique, Old Style, Shadow, Rounded, Sans, SemiSerif, Serif, Square, SlabSerif, Rough, Monospaced, Unicase, Engraved, InLine, OutLine, Open, Contour Solid, SmallCaps, Caps, Initials, Expert, Swash, Script, Italic, Cursive, Oblique, Handwritten, Ligatures, Ornaments, Dingbats.

Fig. 6 – Família da fonte Century (serifada) e Century Gothic (não-serifada)

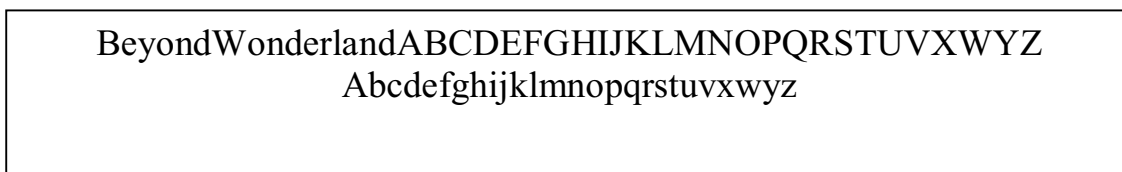


Lembra-se ainda que três variações de estilo são frequentemente usadas nas criações de fontes:

Gothic – do século XIX, os tipos não-serifados. Amplamente utilizados atualmente para textos corridos.

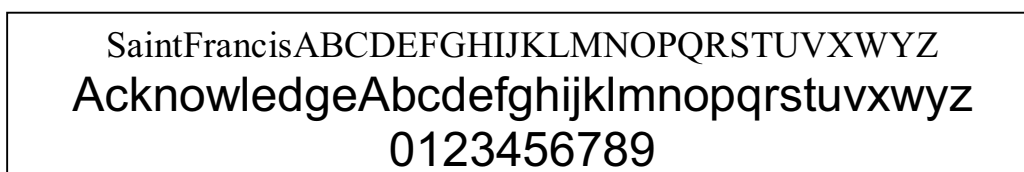
Expert – fontes que incluem traçados caligráficos clássicos, bem como em forma itálica. Pode conter também ligaturas, ornamentação e caracteres alternativos, mixando a sutileza do clássico ao formal serifado ou não-serifado.

Fig. 7 – Fontes de estilo Expert



Unicase – mistura de caracteres maiúsculos e minúsculos na mesma linha das letras minúsculas, unificando-as na chamada *altura de x* (ou *x-height/ middleline*), e montando uma estética de característica modernista, em alguns casos.

Fig. 8 – Fontes de estilo Unicase – Saint Francis e Acknowledge



## 1.5. Famílias tradicionais

Há fontes que são demasiadamente utilizadas até hoje por terem características que agradam na leitura. Atribui-se o grande mérito à simplicidade, pois tais fontes revelam-se versáteis para diversos usos. Estão também no hall de letras com boa legibilidade e por isso são peças “cinga” dos artistas gráficos. Podem ser serifadas ou não.

Trajan – as letras possuem linhas verticais mais grossas que as horizontais. Apresenta duas variações, regular e bold, e tem caracteres maiúsculos. Com o tempo, integraram-se símbolos, numeração e sinais gráficos com as características originais.

As inscrições gravadas na Coluna de Trajano em Roma foram a inspiração mais clássica para o desenvolvimento dessa família.

Fig. 9. Família da fonte Trajan com suas linhas de base para desenvolvimento



Garamond – em 1550, Claude Garamond cria a fonte para a publicação *De Aetna*. Somente em 1924, na Alemanha, a Garamond alcançou divulgação ampla. Possui versões como: Adobe Garamond, ITC Garamond, Simoncini Garamond, Berthold Garamond, Classical Garamond, Monotype Garamond, Linotype Garamond three, American Garamond Bt.

Fonte caracterizada por serifas adnatas, Garamond está em alta por sua forma clássica resistente ao tempo, sua clareza, leveza e elegância para a composição de títulos.

Fig. 10 – Família da fonte Monotype Garamond



Caslon – criada em 1720 por Willian Caslon, tem inspiração nas formas das letras holandesas. A diferença com relação às letras romanas é a proporção das minúsculas maiores e a presença de serifas retas.



Há muitas releituras da Caslon devido à sua popularidade enorme nos Estados Unidos e também essa fonte é muito encontrada em propaganda.

Fig. 11 – Família da Fonte Caslon

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**0123456789**

Bodoni – Caracterizada por possuir eixo vertical, serifa hairline e contraste entre hastes finas e grossas. Há também inúmeras releituras que confundem os usuários desavisados. Data do século XVIII, da autoria de Giambattista Bodoni, “é um dos tipos mais elegantes e aristocráticos da história da tipografia”, como afirma ROCHA<sup>7</sup>.

Fig. 12 – Família da Fonte Bodoni

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ**  
**Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz**  
**0123456789**

Didot – fonte de presença marcada em corpo de texto de jornais durante muitos anos, a delimitação do espaço retangular com curvas apenas internas, acrescidas de serifas hairline, produziram na Didot, exatamente uma presença do Iluminismo na criação de Firmin Didot, de 1783. Foi adaptada na Alemanha, ganhou variações a partir de 1990, tem as características de não aumentar proporcionalmente suas serifas durante o aumento do tamanho do corpo da letra e fica, assim cada vez mais esguia, com serifas mais finas.

Times New Roman – formada a partir das fontes *Plantin* e *Granjon*, Times New Roman foi encomendada em 1929 pelo jornal britânico *The Times*. Foi intensamente

<sup>7</sup> ROCHA, Cláudio. *Projeto tipográfico. Análise e produção de fontes digitais*. 3ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2005. p. 109.

utilizada em livros e no referido jornal até 1972, até ser substituída pela Times Europa. Possui variações como: Classic, Regular, Classic Medium e Classic Bold.

Fig. 13 – Família da fonte Times New Roman



### 1.6. As serifas

Fazem parte das letras esse elemento que caracteriza como serifadas ou não-serifadas (tipo Gothic).

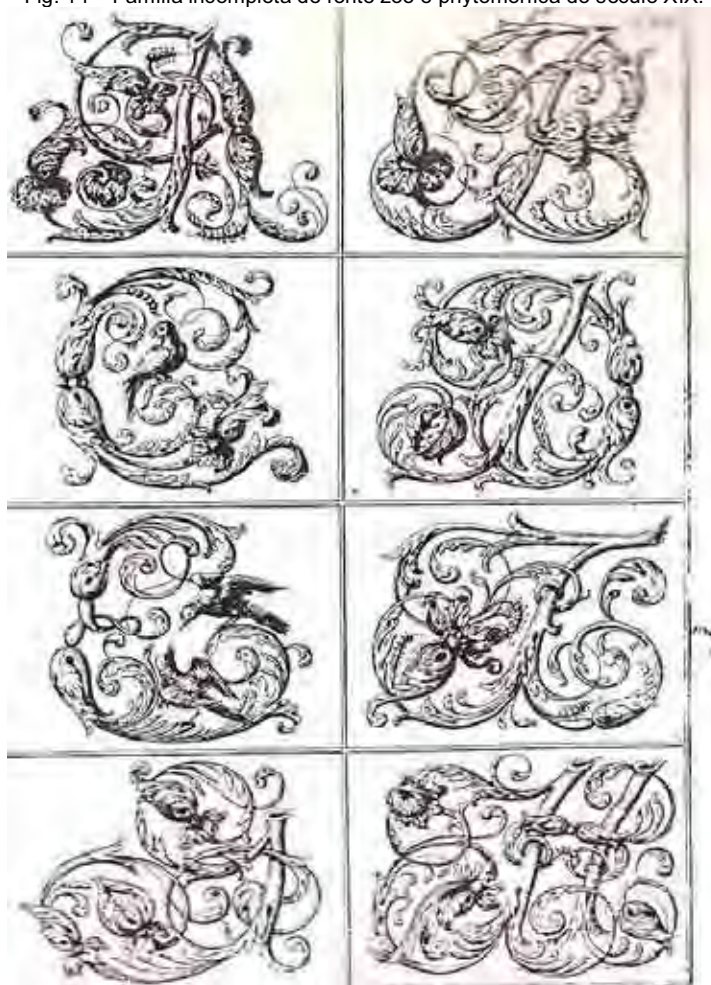
Datam da época dos alfabetos romanos, as serifas são traços nas finalizações das hastes das letras. Atribui-se a melhoria da legibilidade às letras serifadas. Evoluíram bastante, e apresentam vários estilos: Adnata (curva), SlabSerif (Adnata ou Abrupta), Serifa Straight (reta), Wedge (triangular) e Hairline (finíssima).

### 1.7. A iconografia tipográfica – função das ilustrações contidas nas letrinas

Assim como as serifas servem para a melhor legibilidade, há também o caso contrário. Há fontes, que por demasiadamente decoradas, tinham a intenção justamente de confundir quem, indevidamente fosse tentar ler. SODRÉ<sup>8</sup> relaciona a imprensa como perigo para a coroa portuguesa e faz concluir que também as formas de letras, em específico barrocas, com suas letrinas totalmente zoo ou phyto morfamente ornadas, eram um obstáculo para o leitor, que deveria decifrá-la. O desenho servia também de máscara de uma letra, posteriormente simplificada pela Bauhaus.

<sup>8</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. In: *A imprensa na colônia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 14.

Fig. 14 – Família incompleta de fonte zoo e phytomórfica do século XIX.



O capítulo “A imprensa na colônia” fala da nocividade que os livros representavam pelo poder de conhecimento e difusão de idéias neles contidos e da natural inconveniência para os portugueses que representaria a existência da imprensa no Brasil. Era mais fácil e prudente manter a colônia atada ao seu domínio e não arrancá-la das trevas da ignorância. Para o autor:

*Instrumento herético, o livro foi, no Brasil, visto sempre com extrema desconfiança, só natural nas mãos dos religiosos e até aceito apenas, como peculiar ao seu ofício, e a nenhum outro. As bibliotecas existiam nos mosteiros e nos colégios, não nas casas particulares. (...) Nos fins do século XVIII começaram a aparecer bibliotecas particulares. Os autos das ‘inconfidências’ revelam, no intuito de agravar a sorte dos acusados: ler não era apenas indesculpável impiedade, era mesmo prova de crimes inextinguíveis.*

Assim, a tipografia caracteriza-se versátil na comunicação não só da facilidade para a leitura, mas como elemento que possa dificultar também, assim como um código específico, aquilo que não é de fato, publicável em grande número.

Para Wolfgang Weingart, em entrevista a Cláudio Ferlauto,

*“(...) Tipografia pode ser também algo que não precisa ser lido. Se você gosta de transformar partes desta informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível para que o leitor descubra a resposta”<sup>9</sup>.*

Alunos de Weingart, como o americano Dan Friedman, também gostava de ir contra a corrente da legibilidade, afirmando que ao mesmo tempo, é possível “respeitar e desafiar” os princípios do modernismo:

*No manifesto que publicou em 1973, rejeitava a legibilidade estandardizada em função da leiturabilidade relativizada, argumentando que uma diagramação mais complexa envolve a inteligência e a emoção do leitor”<sup>10</sup>.*

Ela pode ser utilizada como símbolo para explicar o que quer ou não dizer o conteúdo da mensagem viabilizada. Sua comunicação visual pode ter, também, o desejado efeito contrário.

## **1.8. Projeto gráfico – princípios de composição**

É fundamental que um trabalho gráfico tenha seu *projeto gráfico*. O lay-out serve para a visualização prévia, uma idéia do impacto que irá causar o trabalho pronto. Essa idéia é também fruto dos conceitos da escola Bauhaus, que muito influenciou no pensamento de estruturação visual ocidental.

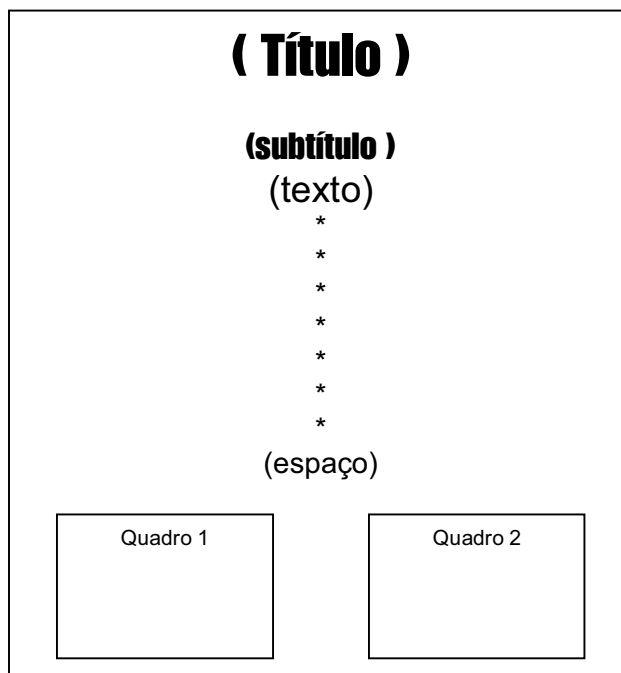
No lay-out tem-se a dimensão da quantidade de caracteres e, portanto, o espaço que irão ocupar. A *disposição harmônica* facilita a leitura visual e a percepção da estética dá credibilidade ao conteúdo da veiculação. O visual transmite a mensagem e prevalece a imagem no julgamento do leitor.

---

<sup>9</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p.30.

<sup>10</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p.37.

Fig. 15 – Exemplo preferencial de lay-out de visualização de uma revista

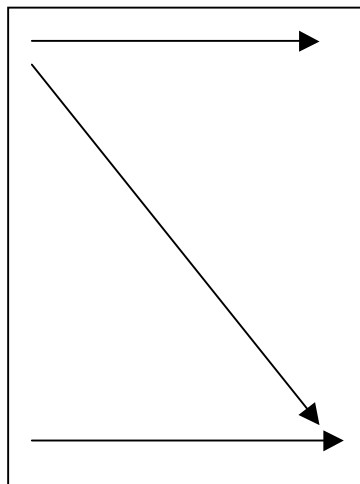


A função da fonte tipográfica na diagramação de páginas é a classificação do grau de importância do conteúdo gráfico no contexto. O título tem fonte maior, o subtítulo tem fonte um pouco menor que o título, o texto tem um tamanho único, há o espaço para não invadir as imagens, e o tamanho de fonte pequeno para os créditos ou explicações de imagens.

Diagramar consiste em *projetar um padrão* para uma produção gráfica. A diagramação é a organização estética na composição gráfica de textos que visa colocar agradavelmente o conteúdo ao receptor da mensagem na comunicação visual.

A ordem da disposição segue a linha de visualização ocidental, da esquerda para a direita, como no esquema:

Fig. 16. Esquema de visualização ocidental



### 1.9. O princípio da legibilidade e estética de textos

A Psicologia da Gestalt, segundo Wertheimer propôs alguns princípios da organização da percepção. No seu contexto, ele falava da organização da percepção visual, das leis que regem os modos como os olhos percebem os objetos no espaço.

De acordo com essa teoria, todo campo perceptivo se diferencia em um fundo e em uma forma, ou figura. A forma é fechada, estruturada. É a ela que o contorno parece pertencer. Desse modo, não podemos distinguir a figura sem um fundo: a Gestalt se interessa por ambos, mas, sobretudo, por sua inter-relação.

Os princípios da organização de percepção propostos por Wertheimer, são os seguintes:

- a) **proximidade**: os elementos tendem a ser percebidos juntos quando estão próximos no tempo e no espaço.
- b) **similaridade**: sendo as outras condições iguais, os elementos semelhantes tendem a ser vistos como pertencentes à mesma estrutura.

c) **direção**: tendemos a ver as figuras de maneira tal que a direção continue de modo fluido.

d) **disposição objetiva**: quando vemos um certo tipo de organização, continuamos a vê-lo, mesmo quando os fatores do estímulo que levaram à percepção original estão agora ausentes.

e) **destino comum**: os elementos deslocados, de maneira semelhante, de um grupo maior tendem eles próprios, por sua vez, a ser agrupados.

f) **pragnanz**: as figuras são vistas de um modo tão bom quanto possível, sob as condições de estímulo. A boa figura é uma *figura estável*.

Destaca-se o princípio de **pragnanz** (ou *pregnância da forma*) como uma das peças-chave para entendermos o conceito de legibilidade.

Podemos entender como legibilidade a qualidade da comunicação otimizada para a produtividade da leitura. Legibilidade diz respeito às características das informações apresentadas que possam dificultar ou facilitar a leitura desta informação (contraste, tamanho da fonte, espaçamento entre palavras, espaçamento entre linhas, espaçamento de parágrafos, comprimento da linha, etc.). Por exemplo, letras claras em um fundo escuro são mais difíceis de ler do que letras escuras em um fundo claro; texto com letras maiúsculas e minúsculas é lido melhor do que texto escrito somente com maiúsculas (com fontes em estilo “caixa alta” ou “todas em maiúsculas”).

Um maior automatismo aumenta a velocidade da leitura. Primeiro porque não se perde tempo com a decifração consciente, depois porque a atenção não se dispersa diante da lentidão da entrada de signos.

Na legibilidade, a tipologia tem um papel primordial. Um tipo é mais legível quando facilita a leitura. O termo pode ser entendido, segundo COELHO SOBRINHO<sup>11</sup> como “o estudo dos caracteres gráficos quanto ao desenho, à perceptibilidade, à leitura mais ou menos rápida, ao cansaço visual provocado e à compreensibilidade da mensagem impressa”. Essa legibilidade depende de itens como a forma das letras, do corpo, do comprimento das linhas que formam as colunas, do entrelinhamento e do alinhamento.

Quando se determina o layout do texto, há um detalhe fundamental a considerar: quais recursos tipográficos serão utilizados (tipo e tamanho de fonte, cor, etc.) para maximizar a legibilidade?

Diversos pesquisadores estudaram o tema, e apontam, quase que invariavelmente, que fontes "sans serif" oferecem melhor capacidade de leitura que fontes "serif":

Para aplicação em meios eletrônicos como softwares, por exemplo, um estudo apresentado na ACM CHI' 95<sup>12</sup> por Thomas S. Tullis, Jennifer L. Boynton, & Harry Hersh concluiu que "para otimizar a preferência do leitor, deve-se usar Arial 9.75 ou MS Sans Serif 9.75" (correspondentes à declaração `size="2"` no HTML). Exemplo dessa tipologia são também as letras Helvetica, Verdana e Futura, presentes na maioria dos computadores. Essa tipografia é mais utilizada em textos literários. A letra romana, como a Times New Roman, que é considerada a de maior legibilidade nos impressos, não deve ser utilizada para textos extensos, tanto em

---

<sup>11</sup> COELHO SOBRINHO, José. *Legibilidade de tipos na comunicação impressa: análise tipológica de jornais diários de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Orientador Prof. Dr. Francisco Gaudêncio Torquato do Rego. São Paulo: USP, 1980.

<sup>12</sup> KISSEL, G. V. *The Effect of Computer Experience on Subjective and Objective Usability Measures*. In ACM CHI'95 Conference Companion. Denver: CO, 1995, 284-285.



CD-ROM quanto em Internet, já que, por problemas de resolução do monitor do computador, essa letra pode gerar dificuldade para a sua leitura. Contudo, ela é a mais utilizada em documentos formais. É também a letra-padrão dos navegadores.

Para obter boa legibilidade em textos, deve-se priorizar o uso dos caracteres de famílias normais em caixa alta e baixa e evitar o uso de várias famílias de letras simultaneamente na mesma página. Vale lembrar que os caracteres de estilo expert – que misturam maiúsculas e minúsculas na mesma altura - com variações bold, itálicos, condensados ou expanded devem ser evitados no texto, ou utilizados com parcimônia.

A utilização de tipos e tamanhos diferentes em uma mesma página também deve ser criteriosa. Não se devem misturar fontes serifadas e não-serifadas no mesmo volume de texto. Preferir fontes sans serif, mas moderando a variedade a no máximo três famílias (ex: Arial e Verdana).

Especialistas também recomendam que os títulos devem ser preferencialmente centralizados, os rótulos devem estar em letras maiúsculas, quando o espaço para o texto for limitado, mostrar poucas linhas longas ao invés de muitas linhas curtas, deve-se postar texto contínuo em colunas largas, de ao menos 50 caracteres por linha.

Quanto à justificação, utilizar a direita deve ser o emprego se puder ser obtida por espaçamento, desde que sejam mantidos espaçamentos proporcionais constantes entre e nas palavras e espaçamento consistente entre palavras de uma linha. E ao exibir um material textual, recomenda-se manter as palavras intactas, sem hífen.

Todo esse cuidado é o trabalho dos designers em prezar pela qualidade da leitura através da comunicação veiculada na medida certa pelos padrões visuais estéticos do gosto da maioria dos leitores. Estudos são realizados freqüentemente mostrando qual o eixo norteador para a composição gráfica de diagramação e editoração para textos de qualquer natureza. A qualidade estética na legibilidade consagra a eficácia da comunicação visual.

## Capítulo 2

### TECNOLOGIA E TEORIA DA COMUNICAÇÃO VISUAL

#### 2.1. O elemento tipográfico. Características elementares e tendências na construção de novas imagens de fontes

**Letra** – (do latim *littera* ) Cada um dos caracteres que representam o alfabeto de uma língua escrita.

A primeira idéia que se tem de letra é um código humano grafado para comunicação dentro de um alfabeto ou idioma. Essa forma pode sofrer alterações que mesmo assim não interferem na sua interpretação literal.

O desenho, como arte de representar visualmente, por meio de traços, os valores de um objeto ou figura, faz parte da composição de letras. Desde os primórdios das civilizações, criavam-se imagens em páginas impressas artesanalmente.

O desenho de fontes é a atividade técnica e artística que se ocupa da concepção da forma, que pode ser objeto de modificações e estilizações. Sobretudo, modifica-se o contorno dessa forma. No contorno arredonda-se de forma orgânica ou traçam-se geometricamente formas e limites exteriores, determinando seu relevo e variações. Assim como também:

*Tipografia não é apenas a transposição fria de uma informação, mas um meio de expressão. Tipografia não é só o desenho da forma de letras, mas sua organização no espaço*<sup>13</sup>.

Para determinar com precisão qual o conceito deve ser embutido na construção de uma família de fontes, tem-se um trabalho de fazer o leitor resgatar visualmente uma situação. Mas isso nem sempre é atingido, e para tanto, há muito estudo para chegar em tal objetivo.

---

<sup>13</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p. 19.

Os estudos sobre objetos de arte ou peças visuais – assim como o da aplicação da tipografia - vêm sendo amplamente feitos sob a luz da Fenomenologia, um campo da Psicologia que muito contribui para a compreensão de como uma peça visual pode afetar o sujeito.

Neste trabalho, foi também utilizada essa área da ciência para justificar as amplas possibilidades de interpretação de um código visual grafado. A tipografia presente em catálogos, expressa a intenção de impacto visual após o período da exposição de arte – faz repensar como traduzir o conjunto de obras expostas em um objeto também capaz de comunicar a linguagem do artista. “Fazer tipografia não é só desenvolver uma nova fonte, mas é também fazer bom uso das fontes existentes”<sup>14</sup>.

Estima-se que em se tratando de composição de catálogos informativos culturais, é nítido o objetivo de facilitar a legibilidade, como explica Wolfgang Weingart: “É bom deixar claro que há lugares em que é possível usar o caos – como um pôster – e outros em que não é possível, como um catálogo”<sup>15</sup>.

E a Fenomenologia contempla este estudo na área de Ciências Humanas, para que a forma de como é disposta a tipografia, assim como a sua prévia escolha no projeto gráfico, possa ser explicada através de análise em teorias da visualidade.

Ao mesmo tempo, há fatores extra para serem computados na execução de um projeto gráfico. Questões como viabilidade econômica, facilidade de manuseio e armazenagem, redução de custo com material com excelência em qualidade gráfica e acabamento, bem como facilitar os processos de reprodução das imagens (pictóricas ou diagramadas) em tiragens ou edições, cada vez mais sujeitas ao automatismo digital de nossa era.

---

<sup>14</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p.19.

<sup>15</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p.45.

Em busca do automatismo, cada vez mais se pretende evoluir para que a imagem diagramada esteja apta para reprodução em larga escala. Fato que acontece devido aos avanços na área da informática, cujo aprimoramento é responsável pela melhor qualidade gráfica e menor custo proporcionalmente em relação às técnicas mais antigas.

Antigamente, muitos foram os estudos para que fosse possível a multiplicação da informação através do aumento do número de livros. KATZENSTEIN<sup>16</sup> trata dessa informação em sua obra, que é bastante esclarecedora no que se refere aos materiais e instrumentos usados pelos escribas e sob a qualidade da transmissão da escrita da literatura cristã, onde os livros eram comumente multiplicados a cada novo manuscrito. Entende-se mais detalhadamente a evolução dos métodos de reprodução, transmissão de textos por meio de cópias repetidas e que historia a tradição ocidental dos escribas até a invenção da imprensa:

*Os escribas talentosos e iluminadores eram muito considerados e um grande número deles foi eleito bispo. Eram homens cultos e os manuscritos preservados atestam seu alto nível intelectual, técnico e artístico. Em períodos posteriores, foram feitas tentativas de não distrair os escribas enquanto trabalhavam (...) Mas era vetada aos monges a correção dos erros encontrados em seus modelos. Assim eles não só permaneciam, mas se multiplicavam<sup>17</sup>.*

Atualmente, qualquer comunicação visual conta com a facilidade de acesso à estética causada por padrões gráficos ou à simples criação gerada através do trabalho de escolha de fontes - “praticamente, todo tipo de comunicação visual, seja em impressos ou no espaço urbano, em filmes ou mídias eletrônicas, emprega a tipografia<sup>18</sup>” -, montagem visual e diagramação de página, em que a mensagem ganha rosto modelável por cliques de computador, podendo ser alterado ou

---

<sup>16</sup> KATZENSTEIN, Úrsula E. *A origem do livro, da idade da pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente*. São Paulo: Hucitec Editora, 1986. Pag. 243-245

<sup>17</sup> KATZENSTEIN, Op. Cit. Pag. 243. grifo nosso.

<sup>18</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p.30.

acrescentado a qualquer instante. E, depois de pronto, seu formato é eletronicamente traduzido para máquinas profissionais de impressão a fim de produzir altas tiragens para distribuição.

Após o advento da fotografia e do cinema, as artes visuais e especificamente as artes gráficas, tornaram suas técnicas mais e mais complexas e seu estudo aprimorou-se principalmente através da inclusão de pensamentos provindos de engenheiros ou técnicos. Assim, é visto que as artes gráficas deram um salto qualitativo e quantitativo em direção a excelência.

## **2.2. Do analógico ao automático**

Para estabelecer a evolução dos princípios que gerenciaram o avanço das artes gráficas, segue a linha de pensamento descrita por COUCHOT<sup>19</sup> em que é possível fazer o link da formação da imagem para a formação da imagem gráfica.

O automático obtido hoje pelo mundo das artes gráficas foi conseguido através do conhecimento dos processos analíticos que permitem decompor a imagem da fonte, descobrindo assim, sua base de modo de produção. Neste estudo, conhece-se o elemento mínimo constituinte da imagem, onde foi possível decompô-la rapidamente em seqüenciação de grades contendo linhas e pontos para constituição de família inteira (incluindo sinais gráficos, símbolos, numerais e códigos de determinados idiomas) de fontes, o que permitiu compreender processos anteriores de composição de fontes mais elaboradas, como as germânicas ou árabes que são bem mais detalhadas, juntamente com a escrita dos dialetos chineses e o atual código de escrita em Braille para deficientes visuais.

---

<sup>19</sup> COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. apud PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: 34, 1996.

Para esta tradução gráfica, contribuíram também os modos de pensamento do Impressionismo e Pós-Impressionismo. A idéia base das pinceladas curtas para composição das formas utilizou a mistura e a separação de cores, ordenadamente, provocando reações estéticas. Assim também procedeu a técnica de obtenção de linhas guia para a construção milimétrica de famílias de fontes. Sua lógica é saber localizar em gráficos, onde ficam seus pontos e a partir disso, para a construção de novas fontes, colocá-los como base para o estabelecimento de um padrão determinante da estética inicial de uma fonte. E também o desenvolvimento das atuais ferramentas de impressão são meios de montar em suporte fixo as chamadas *True Types*.

Quando decompõe-se uma imagem em pontos e conseqüentemente em pequenas e finas linhas paralelas, entra em cena a televisão e põe a vista os caracteres animados. A televisão foi capaz de analisar cada ponto de cada linha da imagem e de reconstituir a imagem sob a forma de uma espécie de desenho luminoso. Tal técnica possibilitou controlar o ponto da imagem com perfeita exatidão, tornando a imagem numerizada, ou seja, colocada na tela a partir de imagens, controladas por ordenadas especiais (fórmulas matemáticas para construção feita então por cálculos matemáticos).

Já o computador avançou mais ainda esta evolução com os *pixels*, que substituíram o analógico pelo automático calculado. O pixel trata de obtenção de pontos de convergência – “cada pixel é um elemento (ponto) minúsculo entre imagem e número, que permite passar da imagem para o número e vice-versa”<sup>20</sup>.

O pixel foi o que permitiu controlar analiticamente a criação de famílias de fontes e sinais quando o retoque pode ser feito através do zoom (ampliação) das

---

<sup>20</sup> COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. Apud PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: 34. 1996. p. 39.

formas, chegando ao *estouro* (limite) de seus pontos, podendo-se corrigi-lo em sua base de formação (em seus pixels), aumentando assim sua legibilidade.

A mistura das técnicas computador e televisão é o que faz provocar nas imagens a mudança mais significativa no mundo das imagens gráficas – o surgimento das primeiras técnicas de figuração.

### **2.3. Princípios de figuração**

De início, o olho humano é o maior representante de exemplo de centro de projeção (a partir da ampla observação e decodificação interna) e deve permanecer imóvel no ato da contemplação de uma forma. Quanto à posterior criação e composição de uma fonte a partir da observação de um estilo ou mesmo de uma forma imaginária, ela se apresenta como um sistema isomorfo em relação aos procedimentos precedentes, ou seja, é apenas o resultado da concentração de alguém que dedicou-se algum tempo na observação e na construção prática de uma família de fontes a partir de uma base. Tal criação implica sempre na existência de uma fonte como objeto de estudo referente a fonte preexistente à imagem das novas fontes, criando uma relação entre o real e sua imagem produzida. A imagem (ou desenho) da nova fonte se dá, então, como representação do real.

O princípio figurativo estabelece, portanto, uma relação particular entre o espaço e o tempo, torna-os iguais. A representação feita pelo princípio figurativo alinha, no espaço, e no tempo, o Objeto, a Imagem e o Sujeito fazedor/criador de toda essa seqüência de produção de imagens.

A imagem da fonte se aperfeiçoa como que na velocidade da luz. Seu caráter de representação e de legibilidade é aperfeiçoado em precisão e rapidez. Tal desenvolvimento da imagem e de seu registro impulsionou toda a dinâmica em



busca do automatismo. Um exemplo de momento decisivo na história desse automatismo foi a *perspectiva*, que permitiu reconstituir através de novas formas ópticas, os contornos de um objeto gerador de uma fonte ou uma cena pertencente ao mundo real e que cujo tema é inerente à criação de novos símbolos e sinais gráficos.

Com o computador, a própria representação gráfica para diagramação se automatiza. Essa automatização, ao invés de banir o realismo ditado pela fotografia, em contrário, tenta-lhe ser o mais fiel representante possível. De maneira geral, todas as representações figurativas de fontes tipográficas preocupam-se em geração de imagens que remetem, ou até mesmo, são fiéis representantes de imagens contidas no mundo real.

As técnicas e formas figurativas são também meios de perceber e interpretar o mundo através de imagens clichês ou símbolos de determinadas situações. Desse modo, a lógica da Representação de fontes tipográficas procede principalmente do modelo de captação de imagem num modelo perspectivista, capaz ao mesmo tempo de reproduzir o que está no mundo e de fornecer dele uma visão particular – criação nova – alterações positivas e favoráveis pelos outros seres da sociedade em que se está inserido, no mais amplo sentido.

Põe-se em questão a posição do olho. A importância do modo de olhar do observador, com o olho no ápice da pirâmide visual, o alinhamento do sujeito, da imagem e do objeto presentes no ato na representação pictórica como também parte integrante do real.

As diferentes técnicas fotográficas, cinematográficas e televisuais não somente foram incorporadas alternando o modelo vigente na produção de fontes como o levaram à máxima eficácia. A imagem foi alvo também de um alto grau de

exigência, a chamada *qualidade gráfica*, ou *alta resolução* (medida atualmente pela cada vez maior numeração em pixels). Estas técnicas proporcionaram melhorias no prazo de registro da imagem (técnica típica do cinema) e opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real (técnica típica televisiva). A televisão e o computador em específico, fazem com que a imagem se cole diretamente ao real. O aparecimento destas técnicas não desmerece o trabalho de pesquisa e desenvolvimento de fontes, ao contrário, qualifica-o para o procedimento tornar-se cada vez mais claro e eficaz em busca de qualidade gráfica estética.

#### **2.4. A influência das ciências numéricas na produção de imagens – as fontes digitais**

Agora a imagem não é mais projetada artisticamente apenas pela perspectiva - é oriunda da imagem propositalmente projetada em três dimensões com equipamentos de nossa era totalmente eletrônica. A realidade que a imagem numérica de fontes dá é uma nova situação, uma realidade que agrega valores e números correspondentes para cada situação, calculados previamente por fórmulas e combinações matemáticas e capazes de resultar em um produto sintético que resume os processos.

Chegamos à era da Simulação. A imagem deixa de ser imagem para tornar-se imagem-objeto e até imagem-linguagem, pois torna-se código para colocar-se frente a resolução de problemas estéticos.

Até o tempo de leitura das fontes é também possível de ser diferentemente influenciado, acelerado, como no caso da variação proporcionada pelos *itálicos* que aumentam a velocidade de leitura pelo observador, bem como a consistência e imponência obtida pelas variedades de formas com extensão **Bold** (negrito) e

ExtraBold. Com isso, aumenta-se significativamente o número de pixels. E as técnicas figurativas numéricas são também interpretações e expressões do mundo em que vivemos com novas estéticas, regras e formas que comunicam mensagens de forma cada vez mais inusitadas, com estéticas cada vez mais codificadas. São interpretações novas de mundo, formalizadas, segundo os princípios da lógica formal e das matemáticas, que substituem plenamente o real por um real secundário. Não se trata mais de figurar aquilo que é visível, mas sim do que se é passível de ser modelado, modelizável.

## **2.5. Mistura de técnicas – predomínio nas artes gráficas atuais**

Se anteriormente, nos idos dos séculos XVIII e XIX, com as criações de Gutemberg e a origem da imprensa se prezava os modos de produção de fontes tipográficas, o que vigora atualmente, são as técnicas de síntese, que convidam a simular. A entrada do computador fez-se presente pela possibilidade de não apenas imitar o real (como nas telas pictóricas realistas), mas como simulá-lo com grande porcentagem de aproximação à perfeição da imagem real. Trata-se de compor através de um universo montado e acrescentado diariamente de modelos cada vez mais numerosos.

Através da interferência em criações inicia-se o modo interativo, tornando o modelo da fonte aberto a respostas externas, deixando de funcionar em um pequeno circuito fechado. O desafio para o *designer/tipógrafo* atual e também do futuro é o de mudar substancialmente a destinação originária dos modelos criados pelas ciências da informática que são criados para produzir conhecimento validado cientificamente (e não arte), e de transformar o concreto das ciências pelo subjetivo da sensibilidade, em propostas mais estéticas. Junte-se a isso a nova tendência – a

mistura de artes e ciências na produção de conhecimento com estética e de estética com conhecimento.

Quando fala-se em modos interativos de famílias tipográficas, lembramos que através do *desktop publishing* é possível aumentar o número de idéias para a criação de fontes, porque estas estão disponíveis aos designers – e atualmente também a qualquer interessado, na rede mundial de computadores – para assimilação, aplicação e alteração, acrescentando-lhe variações de peso, largura, estilo e caracteres especiais. As fontes servem-se assim de vários estímulos para enriquecimento de sua cadeia de caracteres. E principalmente, quem utiliza-se delas, pode contemplar as evoluções e divulgá-las rapidamente a partir de suas aplicações.

Na produção de fontes, a mistura é uma composição oriunda da junção do desenho formal (feito a partir do conhecimento já existente para o desenho de fontes) com o desenho mais expressivo, figurativo em alguns casos, para designar sob a forma de caracteres, a tradução gráfica de uma estética a ser implantada.

Misturar tipos para criar um terceiro é ato freqüente entre os designers. Cada vez mais há uma inclinação para que tipos serifados tornem-se sans serif, ou que haja o acréscimo de curvas em maiúsculas para dar aspecto mais elegante. A informática favoreceu o trabalho com a possibilidade de criação sobre uma grade virtual, flexível, totalmente programável e passível de manipulação de fontes com seu arquivamento em várias versões. A criação ganhou uma ferramenta poderosa, capaz de transformar desenhos em vetor e posterior base para o desenvolvimento de outros caracteres componentes das famílias.

A simulação possível na era da informática é a transformação de ícones do atual momento (século XXI) em visualizações entendidas pelo enorme contingente

que presencia e vive o mundo digital. Desenhos, fotos, imagens e outras produções visuais são codificadas em fontes que simbolizam cada idéia. A intensa aplicação/exposição da fonte em produtos visuais faz a ampla divulgação, e também repetição do uso, que consolida-se, caracterizando tal fonte em seu respectivo período/era.

Mas somente o bom conhecimento em informática não basta: não é suficiente tal perícia se o designer não tem flexibilidade criativa, a habilidade de gerar idéias, fontes consideradas peça-chave ou conceitos estruturais. O entendimento de história e a contextualização de fatos são fatores fundamentais para o crescimento do design de fontes.

Com a tendência ou o hábito de se criarem novas fontes, há uma liberdade muito grande para dar novas características a fontes já existentes. Simultaneamente, surge o novo trabalho de reconhecimento do que já existe e percepção do que é característica atual. Para isso é preciso um amplo repertório tipográfico a fim de que se possa identificar os clássicos e as novidades. PERROTA<sup>21</sup> alerta sobre essa perícia dos tipógrafos atuais:

*(...) É difícil diferenciar-se e permanecer (...). Faz-se necessário, então, um profundo conhecimento tipográfico, incluindo as regras clássicas. Aliás, vivem sorridentes entre nós as anciãs Garamond (século 16), Caslon, Baskerville ou Bodoni (século 18)."*

---

<sup>21</sup> PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005. p. 44.

## Capítulo 3

### Percebendo a tipografia sob as teorias da fenomenologia e da Gestalt

A fenomenologia surgiu no início do século XX em oposição às ciências naturais pelo extremo rigor ao objeto e ao método. Estuda as essências da percepção e da consciência. Edmund Husserl (Prossnitz, 1859 – Bresgau, 1938) foi o primeiro teórico que afirmou que tudo é um fenômeno. Para Husserl<sup>22</sup>, todo conhecimento reside no fato de uma visão, pela consciência, de uma essência: sua psicologia é do tipo essencialista; “A consciência é determinada pela intencionalidade”. Assim, os fenômenos dão-se à consciência numa série de sucessivos esboços: “a consciência é o invariante que recebe e dá sentido à série de esboços”. Após ter mostrado a elaboração dos significados no campo das idealidades lógico-matemáticas, Husserl buscou construir uma filosofia de vida e da percepção.

A fenomenologia “é antes de tudo a negação da ciência” (Merleau-Ponty), para em seu lugar colocar um “retorno às coisas”. Tais coisas são os fenômenos que a consciência intencional visa, cabendo à fenomenologia descrever-lhes os desígnios e os modos de aparição dos fenômenos, a fim de apreender a essência desses, que, é a estrutura de sua significação. Essa apreensão das essências exige a “colocação entre parênteses” dos objetos empíricos e torna possível a questão da geração progressiva do sentido intencional (dado pela consciência pura) de todas as coisas.

---

<sup>22</sup> LAROUSSE CULTURAL, Enciclopédia. Vol. 13. São Paulo: Nova Cultural, 1998. p. 3047.

### 3.1. A percepção visual do sujeito

Merleau-Ponty pensou no homem como aquele que tem aparelho psicológico capaz de perceber e o usa para aprender fenômenos sensoriais. O indivíduo tem a percepção singular, diferente<sup>23</sup>.

Sentir um fenômeno é definido pela forma de como o indivíduo é afetado, é o choque instantâneo. Quando é afetado totalmente pelo fenômeno, passa a dar sentido ao fato, caso contrário, pode apenas deduzir fragmentos do fenômeno.

O fenômeno percebido fica no arquivo pessoal, na memória do indivíduo – *mnésis* - guardado na chamada *bagagem experiencial*, que é cumulativa, e então as sensações futuras são entendidas de acordo com a nossa *mnésis*. E quando o ser humano expressa algo, está expressando sua bagagem experiencial.

O objeto de estudo da fenomenologia é muito variável, pois o ser humano é pensante, mutante, entre outras características. Com isso, a fenomenologia pode ser mal interpretada em alguns casos, pois não é possível avaliar exatamente, medir ou delimitar o fenômeno, é muito complexo. Sentir não está fundamentado no conhecer.

Através desta breve descrição da fenomenologia, coloca-se como uma das linhas de fundamentação deste trabalho, atribuindo-lhe a função explicativa da intencionalidade do tipógrafo e diagramador na criação ou emprego da fonte num projeto gráfico visual, constatando seu caráter comunicativo com o público leitor. Por estar esta forma registrada graficamente, sendo então interpretada pela leitura, entende-se a letra como um poderoso instrumento de comunicação visual. A sensação provoca uma reação motora que comunica para o *mundo interno* a sensação psicológica da forma. A partir da percepção, será determinante para o que deve ou não chamar a atenção para o foco necessário.

---

<sup>23</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos Ed, 1971. p. 21/30 – 214/303.

Segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty, *perceber* é:

- introjetar o estímulo
- associar com a bagagem experiencial
- elaborar os conceitos empregando:
  - pensamento e raciocínio
  - abstração e julgamento;
  - lógica e síntese; e
- conclusões {conscientes e inconscientes, para então
- projetar a percepção do estímulo dando uma identidade para o conteúdo.

Essa trajetória é simultânea e imediata.

Para considerar a tipografia como um elemento visual perceptível, transfere-se à percepção fenomenológica, os seguintes fatores:

- introjetar o estímulo da fonte tipográfica utilizada
- associar com a bagagem experiencial visual adquirida
- elaborar os conceitos de gosto e estética, empregando:
  - pensamento e raciocínio
  - abstração, sentimento e julgamento de conceitos de legibilidade, racionalidade;
  - lógica de composição gráfica e síntese do conteúdo a ser comunicado; e
- conclusões {conscientes e inconscientes, para então
- projetar a percepção do estímulo dando uma identidade, justificativa da experiência (nova ou não) para o conteúdo.

Com a percepção dos indícios do fenômeno na grafia da fonte, há a relação dos fatores de comunicação de significados impressos na forma concretizada em signo gráfico.



Não podemos esquecer que a disposição espacial – neste caso, da fonte tipográfica - é considerada porque outros elementos do espaço podem estar interferindo. Psicologicamente, a apreensão destes fenômenos faz com que aconteça uma ordenação de todos os elementos. Ocorre um fator simplificador para identificação.

É realizada uma generalização perceptiva do fenômeno e a partir da compreensão ocorre a formação do conceito referente ao fenômeno e sua identificação. Este é o processo fenomenológico da percepção do conteúdo visualizado.

E também a Gestalt ou Teoria da Forma, é fundamental para esta análise, representada essencialmente pelos psicólogos de língua alemã M. Wertheimer, K. Kofka e W. Köhler, que, partindo dos trabalhos experimentais sobre a percepção foi constituída pelo princípio segundo o qual todo campo perceptivo se diferencia segundo uma forma e um fundo, dependendo da emergência da forma, dos critérios objetivos e subjetivos. “Cada forma é um todo indissociável que tem qualidades próprias e que não resulta da simples soma de seus elementos<sup>24</sup>”. A partir deste princípio, a família da fonte tipográfica ganha forma como totalidade visual, sendo uma figura em um fundo, com características peculiares e que contém aspectos subjetivos embutidos em sua forma, seus contornos e proporção ou padrões de configuração métrica. A tipografia possui, sob esse aspecto, padrões formais que são perceptíveis como um fenômeno visual, podendo transmitir uma mensagem intencionalmente e utilizando de sua *estrutura básica* para incorporar novos desenhos que modificam, acrescentam e tornam particularidades mais ou menos

---

<sup>24</sup> LAROUSSE CULTURAL, Enciclopédia. Vol. 10. São Paulo: Nova Cultural, 1998. p. 2501.

expressivas. Segundo a lei básica da percepção visual de Gestalt<sup>25</sup>, qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem. São elementos básicos na composição de uma diagramação e ganharam espaço tanto quanto as ilustrações, para descrição de formas visuais.

Com estas duas linhas de fundamentação, estabelece-se pontos para análise de fontes e suas aplicações, entendendo como objeto visual carregado de significações implícitas e propósitos na composição e configuração de peças gráficas impressas – catálogos informativos de instituições culturais, entendendo que a cultura ocidental possui muita expressão nas suas letras, há muita liberdade nos gestos, configurando inúmeras possibilidades criativas.

A comunicação visual torna-se ferramenta, aliada a quem deseja lançar-se em divulgação, tanto para produtos e serviços, como para informações institucionais e culturais.

### **3.2. Percepção estética – fatores do gosto**

Após a percepção visual consolidada, aumenta-se a bagagem experiencial do indivíduo, e entra em ação a percepção baseada em fatores de gosto. O gosto é a capacidade de discernir o que é belo ou feio segundo critérios individuais ou que caracterizam um grupo ou época em termos estéticos. É a simpatia, a inclinação favorável, a satisfação, o gozo, o prazer obtido na visualidade.

Em se tratando de tipografia, o fator do gosto entra quando o sujeito percebe aquilo que ele tem pré-julgado como bom, que ele pessoalmente aprova, que gosta

---

<sup>25</sup> ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 7ª ed. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1992. p. 47.

sendo uma boa sugestão. Quando percebe essa fonte já experimentada anteriormente, imediatamente vem a sensação do afeto mútuo, e com isso cria o seu hábito visual. O sujeito acostuma-se com determinado padrão visual e passa a atribuir-lhe um valor estético positivo. O gosto também faz o sujeito querer inconscientemente adaptar tudo o que for externo e que estiver a sua volta, trazendo-os mais próximo à realidade visual padrão, pré-definida por ele, ou seja, tudo tem que parecer com um aspecto inicial já determinado por ele para que possa fazer parte das regras estéticas consideradas boas anteriormente. Caso contrário, a visualidade não agrada esteticamente e perde a possibilidade de ser explorada pela primeira rejeição ocorrida pelo sujeito observador.

Em se tratando de beleza, cabe a teoria estóica em que PLOTINO<sup>26</sup> ressalta que “percebemos o belo com a vista”, dizendo que é isso que faz os olhos dos espectadores, e atraem para si a sedução e o deleite de sua contemplação. Se pudéssemos dominá-los, talvez serviriam-nos como ponto de apoio para estudar outros casos. Ainda segundo essa teoria, é comum generalizarmos que a beleza visível é fruto da mútua simetria das partes entre si e em relação ao todo, unida à virtuosidade das cores; de maneira que, neste caso e universalmente em todos os casos, aquilo que é belo é ser simétrico e proporcionado. Conclui sumariamente que se a composição é bela, as partes também serão, porque a beleza não é algo que resulta da agregação de elementos feios, senão que compenetra todas as partes.

Podemos utilizar para simplificação, a explicação de Gestalt, sobre *nivelamento* e *aguçamento*. Aquilo que é visualmente agradável, passa a ser nivelado no processo de nosso cérebro como algo que seduz, fazendo com que o

---

<sup>26</sup> PLOTINO. *A alma, a beleza e a contemplação*. Trad. Ismael Quiles. São Paulo: Associação Palas Atena, 1981, p. 39-52.

Em toda esta passagem, Plotino desenvolveu sobre a teoria estóica em relação a beleza; segundo os estóicos a beleza consiste essencialmente na simetria e proporção entre as partes, que resulta assim a beleza como algo próprio do mundo material, e por elas devemos julgar o mundo inteligível.

indivíduo aceite-o mais fácil e passando eficazmente a mensagem. Já em outro caso, quando há uma barreira inicial de confronto estético, aquilo que incomoda visualmente, passa a ser processado de maneira negativa, sendo separado pelo aguçamento do que não satisfaz o gosto do indivíduo, e dessa maneira fica comprometida boa parte da intencionalidade da mensagem contida na visualidade, por ter sido separada como aquilo que não é do gosto de quem recebe a comunicação.

Por isso, cabe ao designer utilizar adequadamente a fonte tipográfica para atingir seu objetivo. Se a necessidade é chamar a atenção positivamente para um determinado grupo, deve-se estudar qual o gosto estético predominante, para que então possa ser feita a aplicação correta do tipo. O teor do conteúdo ganha valor quando se é escrito em fonte considerada boa visualmente para determinado tipo de pessoas e em qual comunicação isso é feito. Atrair o leitor é o primeiro passo para iniciar a comunicação através do visual. Se isso não for feito, a comunicação pode ficar pesada, pois o sujeito, obrigado a ler, perde boa parte do interesse por não ter sido contemplado pelo aspecto da boa estética e não dá o real sentido ao objeto comunicador em sua plenitude.

### **3.3. A configuração visual**

A configuração perceptiva é o resultado de uma interação entre o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor da informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador. É uma experiência visual.

Representa-se a forma de um objeto pelas características espaciais consideradas essenciais.

Toda experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo. O que uma pessoa vê agora, segundo nos disseram, é somente o resultado do que viu no passado.

A influência da memória é aumentada quando intensa necessidade pessoal faz o observador desejar ver objetos com certas propriedades perceptivas, isso é exemplificado para o observador assíduo de fontes que busca ver aquilo que já experienciou e que é semelhante ao que conhece. O sentido da visão, na maioria das vezes, capta a forma imediatamente. Ele apreende um padrão global.

O olho humano tende a perceber e projetar a imagem por um aspecto mais simples, mais fácil de ser assimilado, contando os elementos estruturais

Os objetos simples podem nos agradar e satisfazer preenchendo adequadamente funções limitadas, mas todas as verdadeiras obras de arte são absolutamente complexas mesmo quando parecem *simples*<sup>27</sup>.

Para o efeito de mensagem que uma fonte pode transmitir, a simplicidade de objetos visuais, por conseguinte, envolve não somente sua aparência visual em si e por si só, mas também a relação entre a imagem vista e a afirmação que ela pretende comunicar. A subdivisão do todo visual depende da simplicidade. A simplicidade requer uma correspondência em estrutura entre significado e padrão tangível. Os psicólogos da Gestalt chamam tal correspondência estrutural de **isomorfismo**.

O ato de ver e o de lembrar envolvem a criação de totalidades organizadas. Colocam-se nesse processo as formas de *nivelamento* e *aguçamento*, onde o nivelamento torna a forma vista mais simétrica e o aguçamento torna o objeto visual mais descentralizado. É um processo interno e inconsciente, que se faz no cérebro do indivíduo. Ambas fazem parte da **Lei de Prägnanz** - Gestalt.

---

<sup>27</sup> ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 7ª ed. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1992. p. 49-52

Para assimilarmos o objeto visual, contamos com a subdivisão da forma. A subdivisão da forma tem imenso valor biológico porque é uma das condições principais para discernir os objetos. Uma segregação primeira estabelece os aspectos principais. Qualquer secção de um todo pode ser chamada parte. As partes maiores são novamente subdivididas em menores, e a tarefa do designer é adaptar o grau e o tipo de segregação e conexões ao significado que pretende. Partes genuínas são secções que revelam um subtotal segregado dentro do contexto total e meras porções ou pedaços.

Outro fator de extrema importância na visualidade é a tendência para a *semelhança e diferença*. A semelhança pode tornar as coisas invisíveis, como uma pérola sobre uma frente branca. Qualquer aspecto daquilo que se percebe – forma, claridade, cor, localização espacial, movimento, etc. – pode causar agrupamento por semelhança. No caso das fontes, as serifas são elementos que agrupam por semelhança, uma letra a outra, por isso os tipos serifados são chamados de legíveis.

O caso limite da semelhança de localização é a contigüidade. Quando não há quaisquer intervalos entre as unidades, resulta um objeto visual compacto.

E, para finalizar, o cérebro humano é capaz de captar uma imagem complexa destacando, principalmente, o esqueleto estrutural. Deriva seu contorno pela lei da simplicidade: o esqueleto resultante é a estrutura mais simples obtível com a forma dada. Os limites reais que o designer produz: linhas, massas e os volumes. É a estrutura que estas formas materiais criam na percepção, mas que raramente coincide com elas. Consiste, em primeiro lugar, do esquema axial, e os eixos criam correspondências características. Os tipos não-serifados são um bom exemplo disso: a simplificação das fontes de estilo romano para gótico é a forma de melhorar

a assimilação visual, tornando a leitura mais rápida e muitas vezes, não chamando a atenção para o real significado do conteúdo escrito.

## Capítulo 4

### Estudos comparativos de tipografia em catálogos informativos da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Pretende-se com este capítulo, colocar de maneira comparativa os catálogos informativos culturais das exposições realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo a fim de que se possa presenciar a aplicação intencional da tipografia a favor de uma comunicação artística visual com o visitante e leitor desta informação. Deste modo, almeja-se identificar catálogos onde há legibilidade ou não, de acordo com a escolha do artista gráfico.

#### 4.1. Critérios de seleção dos catálogos – por período e por linguagem artística

O critério de seleção foi temporal; foram incluídos apenas catálogos de exposições realizadas a partir do ano 2000, pelo princípio de se estudar a aplicação contemporânea, após um estudo de evolução da tecnologia e das fontes digitais criadas no século XX.

Antes disso, englobam-se as tecnologias desenvolvidas durante o século XX, que são fruto de uma evolução progressiva em ritmo acelerado, potencializada pelo avanço da tecnologia digital. De modo que os catálogos selecionados são aqueles cuja utilização da tipografia condizem com a realidade visual proposta na exposição.

Os catálogos estudados foram divididos em grupo, como segue:

#### Grupo 1> Arte Bidimensional (Desenho, pintura e coleção da Pinacoteca):

“Sonhos Diurnos” – Marcos Duprat; “Pinacoteca do Estado – um acervo centenário”;

“The Native Born” – Arte Aborígine da Austrália; e “lanelli”, retrospectiva.



Grupo 2> Arte Tridimensional (Escultura em metal, Relevos em tapeçaria):

“Poéticas e políticas, 1954-2006” – Leon Ferrari; “Plano e Relevos”- Jacques Douchez.

Grupo 3> Fotografia:

“À sombra da luz, à luz da sombra” – Fernando Lemos; “Novecento Sudamericano” – Relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai; “Uma Retrospectiva – 60 anos de fotografia” – Flávio Damm; “O terceiro olhar” – Vânia Toledo.

Grupo 4> Objetos artísticos/históricos e utilitários:

“Tesouros do Senhor de Sipán/ Peru – O esplendor da cultura Mochica”; “O esplendor do vidro” – Cristais Fratelli Vita.

A divisão em grupos permite comparar a frequência da incidência de determinadas fontes em exposições semelhantes. O critério de seleção também seguiu padrões de catálogos considerados legíveis em sua maioria. Muitos, apesar de legíveis, continham muitas imagens com poucos textos, o que dificulta a análise tipográfica.

#### **4.2. Identificação de fontes utilizadas**

Grupo 1> Arte Bidimensional (Desenho, pintura e coleção da Pinacoteca):

*Fontes Serifadas:*

“Sonhos Diurnos” – Marcos Duprat: Times New Roman e Bookman Old Style;

“Pinacoteca do Estado – um acervo centenário”: Futura LT Bt, Times New Roman.

*Fontes Não-Serifadas:*

“The Native Born” – Arte Aborígene da Austrália: Frutiger 57 Cn; “lanelli”, retrospectiva: MV Boli.

Grupo 2> Arte Tridimensional (Escultura em metal, Relevos em tapeçaria):

“Poéticas e políticas, 1954-2006” – Leon Ferrari: Verdana e Verdana Bold;

“Plano e Relevo”- Jacques Douchez: Lúcida Sans

Grupo 3> Fotografia:

“À sombra da luz, à luz da sombra” – Fernando Lemos: Tahoma e Verdana;

“Novecento Sudamericano” – Relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai: Verdana e Times New Roman;

“Uma Retrospectiva – 60 anos de fotografia” – Flávio Damm: Clarendon e Trajan;

“O terceiro olhar” – Vânia Toledo: Kartika.

Grupo 4> Objetos artísticos/históricos e utilitários:

“Tesouros do Senhor de Sipán/ Peru – O esplendor da cultura Mochica”: Trajan, Calisto MT Itálico e Times New Roman;

“O esplendor do vidro” – Cristais Fratelli Vita: Garamond, Times New Roman;

**4.3. Características das fontes utilizadas nos catálogos**Grupo 1> Arte Bidimensional (Desenho, pintura e coleção da Pinacoteca):

- “Sonhos Diurnos” – Marcos Duprat.

Fontes utilizadas: Times New Roman e Bookman Old Style. Principalmente a Times New Roman, é uma fonte que, apesar de ter sido criada para o jornal londrino *The Times*, foi melhor utilizada em livros e impressos comerciais. Para esse catálogo de

Marcos Duprat, a fonte serifada foi bastante recomendável, pois há muitos blocos de texto intercalados pelas imagens de página inteira.

- “Pinacoteca do Estado – um acervo centenário”: Times New Roman, Futura Lt Bt. Lançada em 1927 na Alemanha por Paul Renner, a fonte não-serifada Futura segue um padrão geométrico que traduz a estética modernista daquele momento. Logo tornou-se um símbolo de uma nova realidade e de um novo pensamento em design.

Grupo 2> Arte Tridimensional (Escultura em metal, Relevos em tapeçaria):

- “Poéticas e políticas, 1954-2006” – Leon Ferrari: Verdana e Verdana Bold. A fonte Verdana foi inspirada em fontes humanistas como a família da Helvética e criada com o intuito principal de ser lida em tela, porém não é mais tão recomendada para uso em meios eletrônicos e sim extremamente utilizada em veículos impressos para proporcionar leitura agradável. Em 1999, três anos após o lançamento da fonte Verdana, foi lançada uma fonte similar, a Tahoma, que muito confunde quem não as distinguem.
- “Plano e Relevo”- Jacques Douchez: Lúcida Sans. é uma fonte tipográfica incluída com o sistema operacional Mac OS X. É uma fonte membro da família Lucida de fontes desenhadas por Charles Bigelow e Kris Holmes. É usada em toda a interface do usuário. Esta fonte também é parecida com a fonte Myriad, de 1992.

Fig. 17 – Família da Fonte Myriad.

<p>MyriadWebProABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789  abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  MyriadWebProCondensed ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ0123456789  abcdefghijklmnopqrstuvwxyz</p>
---

### Grupo 3> Fotografia:

- “À sombra da luz, à luz da sombra” – Fernando Lemos: Tahoma e Verdana. Fontes já comentadas anteriormente, são de característica humanista, tendo assim o catálogo, um visual claro.
- “Novecento Sudamericano” – Relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai: Verdana e Times New Roman, fontes que asseguram a consistência de um texto, tendo elas uma origem estética de prezar pela universalização de sua leitura.
- “Uma Retrospectiva – 60 anos de fotografia” – Flávio Damm: Clarendon e Trajan. Por ser clara e direta, com serifas horizontais e grossas, a Clarendon é bastante utilizada para livros, transparências e painéis publicitários. Já a fonte Trajan é uma das mais clássicas e utilizadas excessivamente ainda na contemporaneidade.
- “O terceiro olhar” – Vânia Toledo. Neste catálogo, a fonte Kartika é utilizada freqüentemente na cor azul para a capa e preta para o corpo de texto. Por ser uma fonte sem serifa, é semelhante às fontes humanistas

### Grupo 4> Objetos artísticos/históricos e utilitários:

- “Tesouros do Senhor de Sipán/ Peru – O esplendor da cultura Mochica”: Trajan, Calisto MT Itálico e Times New Roman, com fontes de alta legibilidade, este catálogo permite ao espectador uma leitura dinâmica e inteligente sobre a condição atual da arte no Peru.
- “O esplendor do vidro” – Cristais Fratelli Vita: Utilizando a fonte Times New Roman, o que chama mesmo a atenção é o uso da fonte Garamond, que por

sua característica leveza e elegância, torna bastante objetiva a informação contida no catálogo de objetos delicados como os cristais.

#### **4.4. Observação de efeitos gráficos e legibilidade do meio impresso**

Podemos observar que os catálogos estudados possuem, em sua maioria, uma elevada tendência para a legibilidade. A questão da pregnância, apontada anteriormente no capítulo sobre Gestalt, é bastante presente na visualização das peças, pois é importante para uma exposição de arte que ela tenha um material impresso expressivo para seus visitantes.

Nota-se que em sua maioria foram utilizados fontes serifadas, como Times New Roman, Trajan, Bookman Old Style e Garamond.

Considerando-se aspectos como contraste, tamanho da fonte, espaçamento entre palavras, espaçamento entre linhas e comprimento da linha, identifica-se vários pontos de equilíbrio nas páginas dos catálogos estudados. Há uma harmonia na composição do visual de cada peça, obtido pela boa diagramação, facilitadora da leitura específica. Com isso, há uma velocidade durante a leitura, provocada pelo automatismo da visualização. As fontes utilizadas são consideradas legíveis, pois, em sua maioria, facilitam a leitura, evitando um cansaço visual.

#### **4.5. Aplicação das teorias de Gestalt na leitura estética**

Para percebermos melhor a importância da tipografia nas peças gráficas escolhidas – catálogos informativos culturais –, são utilizadas as teorias da Gestalt sobre a organização de percepção visual. Trata-se de analisar, através das fontes

na diagramação, quais caminhos de leitura foram propostos pelos designers dos catálogos, prezando-se por uma leitura estética imparcial e relativa.

De início, no Grupo 1 - Arte Bidimensional (Desenho, pintura e coleção da Pinacoteca - é possível notar o princípio do *destino comum* nas páginas 84 e 94 do catálogo de Marcos Duprat “Sonhos Diurnos”. Tais páginas seguem uma disposição na qual duas imagens de mesmo tamanho *conduzem* os blocos de textos das próximas páginas, que acabam ficando com o mesmo formato de dois blocos de imagens. A resolução fica harmônica ainda mais com a presença da fonte Times New Roman, que sugere a idéia de boa forma para textos corridos, contando com seu formato clássico e dinâmico, simultaneamente.

Fig. 18 – Página 84 do catálogo “Sonhos Diurnos”, de Marcos Duprat.



Fig. 19 – Página 94 do catálogo “Sonhos Diurnos”, de Marcos Duprat.

## O artista

Nascido no Rio de Janeiro em 1944, Marcos Duprat teve formação artística diversificada, tendo seguido, nos anos 1960, cursos de desenho e pintura na Escola Nacional de Belas-Artes e no ateliê do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Posteriormente, fez cursos de desenho na Universidade de Waseda, Tóquio, e, de 1974 a 1977, obteve o mestrado em belas-artes com especialização e tese em pintura na American University, em Washington, D.C.

Nos últimos vinte anos, o artista realizou inúmeras mostras individuais e participou de diversas coletivas, dentre as quais cabe destacar a Bienal de Tóquio em 1983 e as IV e V Bienais Ibero-Americanas na Cidade do México. Duprat tem obras nos acervos do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e no Museu de Arte Contemporânea da USP, no Museu de Arte Latino-Americana de Washington, D.C., no Museu de Arte Moderna e na Villa Maurina, ambos no Rio de Janeiro, no Museu de Arte de Lima, na Fundação Gulbenkian em Paris e em Lisboa, na Fundação Antonio Mazzotta e no Centro Cultural San Fedele em Milão, no Museu Nacional da Hungria, Secretariat do Mercosul em Montevidéu, no Palácio Itamaraty em Brasília, no Museu de Arte Contemporânea de Montevidéu, no Tokyo Teien Metropolitan Art Museum e no Centro Cultural de Oizumi, Gumma, bem como em numerosas coleções particulares no Brasil e no exterior.

## The artist

*Born in Rio de Janeiro, in 1944, Marcos Duprat has a diversified artistic background which includes courses on drawing and painting at the National School of Fine Arts and at the Workshop of the Museum of Modern Art, both in Rio de Janeiro, during the sixties. Later, Duprat took drawing courses at Waseda University, in Tokyo and, from 1974 to 1977, achieved his master's degree in fine arts with his thesis on painting, from the American University in Washington, D.C.*

*Over the last twenty years, the artist has held several solo exhibitions and has participated in several group exhibitions, among which should be mentioned the Tokyo Biennale, in 1983, and the IV and V Ibero-American Biennales, in 1984 and 1986, in Mexico City.*

*Duprat's paintings can be found in the following collections: the Museum of Art of São Paulo Assis Chateaubriand, the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, the Museum of Latin-American Art in Washington D.C., the Museum of Modern Art and the Instituto Cultural Villa Maurina, both in Rio de Janeiro, the Museum of Art of Lima, the Gulbenkian Foundation, in Paris and Lisbon, the Antonio Mazzotta Foundation and the San Fedele Cultural Center in Milan, the Hungarian National Museum, the Mercosul Secretariat in Montevideo, the Palácio Itamaraty, in Brasília, the Museum of Contemporary Art in Montevideo, the Tokyo Teien Metropolitan Art Museum and the Oizumi Cultural Centre, in Gumma, as well as in many private collections in Brazil and abroad.*

Ainda no mesmo Grupo 1, o catálogo da Pinacoteca do Estado “Um acervo centenário”, apresenta, entre suas páginas, a questão da *proximidade* contida na página 4, onde há a imagem da obra de Victor Brecheret “A carregadora de perfume”, praticamente sendo incorporada ao texto em que a diagramação sofre uma quebra nas últimas cinco linhas. Ao mesmo tempo do contraste entre a tipografia composta por Garamond no texto e Univers no rótulo da obra, há também uma aproximação visual que tende a tornar integrado: texto, imagem e rótulo, transformando o conteúdo escrito em texto-imagem (ou a chamada mídia de imagem-texto).

Fig. 20 – Página 3 do catálogo “Pinacoteca do Estado – Um acervo centenário”





O catálogo da exposição “The Native Born” – Arte Aborígine da Austrália, nos mostra uma outra vertente das teorias de Gestalt: o da *disposição objetiva*, que acontece quando vemos um certo tipo de organização e continuamos a vê-la, mesmo quando os estímulos agora são ausentes.

Nesta peça, ocorre a assimilação da estrutura da página 1 (capa) em que está inicialmente uma imagem representativa da arte tribal em exposição, seguida do título disposto como um rodapé: (primeira linha) “The Native Born” (segunda linha) “Arte Aborígine da Austrália”, grafado com a fonte *Frutiger 57 Cn*.

As palavras grafadas legivelmente com fundo preto e letras em branco e cor de tom terroso, como o ocre, formam uma parceria com a imagem de grafismos tribais, com cores predominantes em marrom, branco, preto e diversos tons terrosos. A composição fica tão forte, que passa ao observador o primeiro impacto da exposição: que preza pela obra e justifica-se no texto.

Fig. 21 – Capa do catálogo “The Native Born – Arte Aborígine da Austrália”



A partir desse momento, o estímulo da capa foi introjetado, associado freqüentemente com a bagagem experiencial do indivíduo e são elaborados os primeiros conceitos colocando-se a abstração (dada pela imagem) e o raciocínio (colocado pelo texto).

A idéia de disposição objetiva é reforçada no exemplo das páginas 18 e 19, onde fica evidente que as imagens, consideradas objeto principal da exposição, são colocadas novamente acima dos textos, estes grafados com fonte *Frutiger 57 Cn*, um tipo *sans serif*, considerado humanista em sua essência, caracterizada pela universalização de sua visualização pelos leitores ocidentais.

Fig. 22 – Página 18 do catálogo “The Native Born – Arte Aborígene da Austrália”



Esse fato deixa uma pista da tendência da criação deste catálogo: trazer ao público da exposição vários dados sobre a expressão aborígene, dispondo informações em blocos de texto com uma das fontes mais neutras e legíveis, que não fazem de imediato com que o leitor tenha um grande esforço em decifrar o código da escrita, mas sim ser ajudado, através dela e chamado através da tipografia a conhecer mais sobre os povos tribais e formar novos conceitos, através de conteúdos dados em meio impresso.

Fig. 23 – Página 19 do catálogo “The Native Born – Arte Aborígene da Austrália”



E, no último catálogo do Grupo 1, tem-se uma peça que pode ser chamada de síntese das teorias de Gestalt aplicadas. Nas páginas de “lanelli” – um artista que explora as possibilidades de composição com as cores, percebe-se também, desde a capa, o mesmo princípio colocado na capa do catálogo “Arte Aborígine da Austrália” – uma forte imagem simboliza o conteúdo das obras da exposição, seguido do título “lanelli” disposto como um rodapé, grafado em cor cinza grafite, com fonte MV Boli e/ou Franklin Gothic em caixa baixa, estourando-se a extremidade inferior da palavra, o que visualmente transmite a idéia de peso da imagem.

Fig. 24 – Capa do catálogo “lanelli”



Segue-se também essa idéia de disposição objetiva observando-se as páginas 11 e 12, onde são colocadas duas imagens de desenho a carvão e duas imagens de óleo sobre tela, acima dos textos descritivos, escritos também em fonte não serifada – Franklin Gothic – em tom de cinza, delicadamente colocado sobre fundo branco.

Nos dois catálogos componentes do Grupo 2 - Arte Tridimensional (Escultura em metal, Relevos em tapeçaria), nota-se que há, na peça gráfica da exposição “Poéticas e políticas, 1954-2006” – Leon Ferrari, predominantemente, a aplicação das fontes Verdana e Verdana Bold. Esta tipografia faz um bom conjunto com os grafismos da página inicial do catálogo, onde há o princípio de *concentração* – o mesmo elemento gráfico (desenho) é repetido inúmeras vezes, causando a impressão de uma textura gráfica.

Assim é feito também no corpo do texto do catálogo: com a tipografia aplicada – Verdana, contribui para que seja possível perceber que os parágrafos formam blocos de textos, imagens feitas de letras, assim como o grafismo original da capa. Independentemente da fonte Verdana não ser serifada, ainda assim ela é capaz de originar uma estrutura maciça de desenhos com fontes, não precisando pertencer às famílias da Times New Roman ou Garamond, por exemplo.



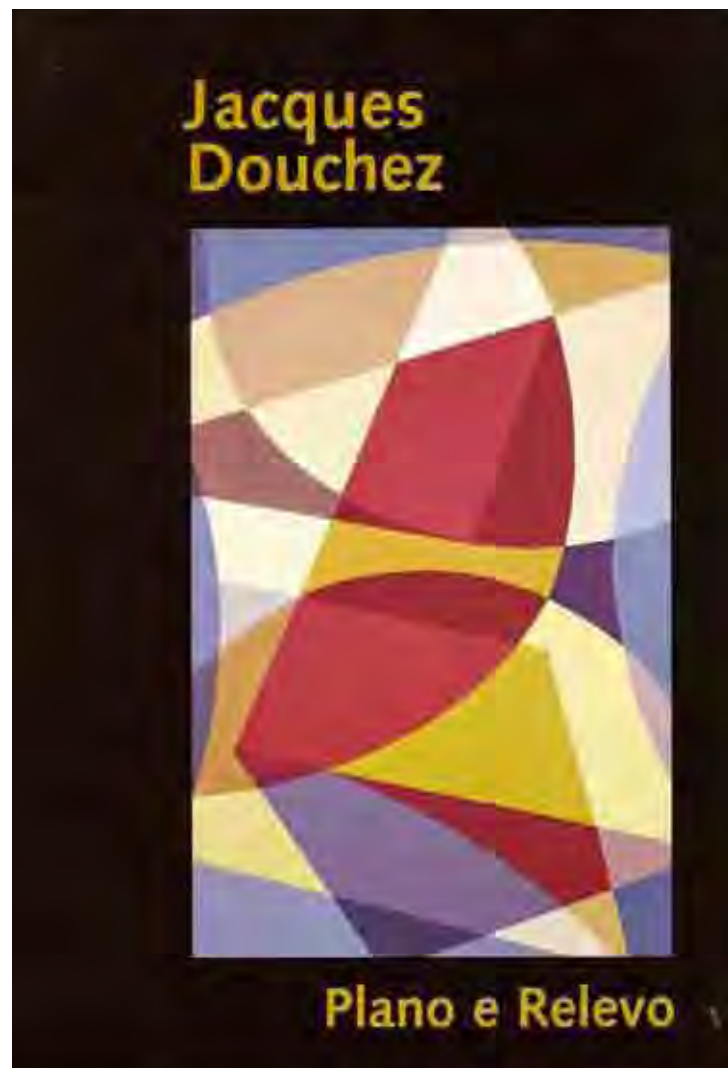
Fig. 25 – Capa e página 1 do catálogo da exposição “Poéticas e políticas, 1954-2006” – Leon Ferrari



No segundo e último catálogo, “Plano e Relevô” de Jacques Douchez, nota-se a presença da fonte *Lucida Sans* que associa-se aos trabalhos do artista, que são tridimensionais, feitos em tapeçarias. Aqui, preza-se pela chamada *pregnância da forma*, ou Lei de Prägnanz (Lei da Pregnância). Neste catálogo, é importante que a forma composta por tapeçaria seja percebida como um objeto geométrico e isométrico, elaborado propositalmente com cores próximas ao círculo das cores, ajustando-se aos elementos textuais contidos no catálogo. A peça gráfica conta com estruturas formais quase sempre em pontos superiores ou centralizados, em que a

forma verticalizada da disposição dos parágrafos reage com as imagens presentes em cada página. A pausa tipográfica desta peça ocorre com as páginas contendo os Manifestos do ateliês Abstração<sup>28</sup> e Douchez, publicados originalmente e inseridos no catálogo com sua fonte Times New Roman, o que o caracterizou como um texto forte e incisivo.

Figura 26 – Capa do catálogo *Plano e Relevô*, de Jacques Douchez



---

<sup>28</sup> O Manifesto foi publicado no catálogo da 3ª exposição do “Atelier Abstração”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em junho de 1956. Manteve-se a diagramação original de Samson Flexor.

Para o Grupo 3 – Fotografias - coloca-se em questão a apresentação de textos sobre a arte de imagem realista: a fotografia. Foram separados quatro catálogos:

“Novecento Sudamericano – Relações artísticas entre Argentina, Brasil e Uruguai”;

“À sombra da luz, à luz da sombra”, da exposição de Fernando Lemos;

“Flávio Damm : Uma retrospectiva – 60 anos de fotografia”; e

“O terceiro olhar”, da exposição de Vânia Toledo.

Em primeiro lugar, observa-se a presença marcante da idéia de *contraste*. Frequentemente são utilizados o branco e o preto como coloração predominante nas peças que tratam do suporte artístico fotografia. A expressividade já é iniciada pelo uso das luzes (branco e preto) alternados em figura e fundo (teoria da Gestalt), remetendo ao princípio básico da fotografia – luz sobre o escuro – e relembrando a idéia também de um filme a ser preenchido por captações intencionais de situações de luz. Alternam-se letras brancas em fundo preto com letras pretas em fundo branco (páginas internas dos catálogos), completas pelas ilustrações de fotos onde há vários tons de cinza.

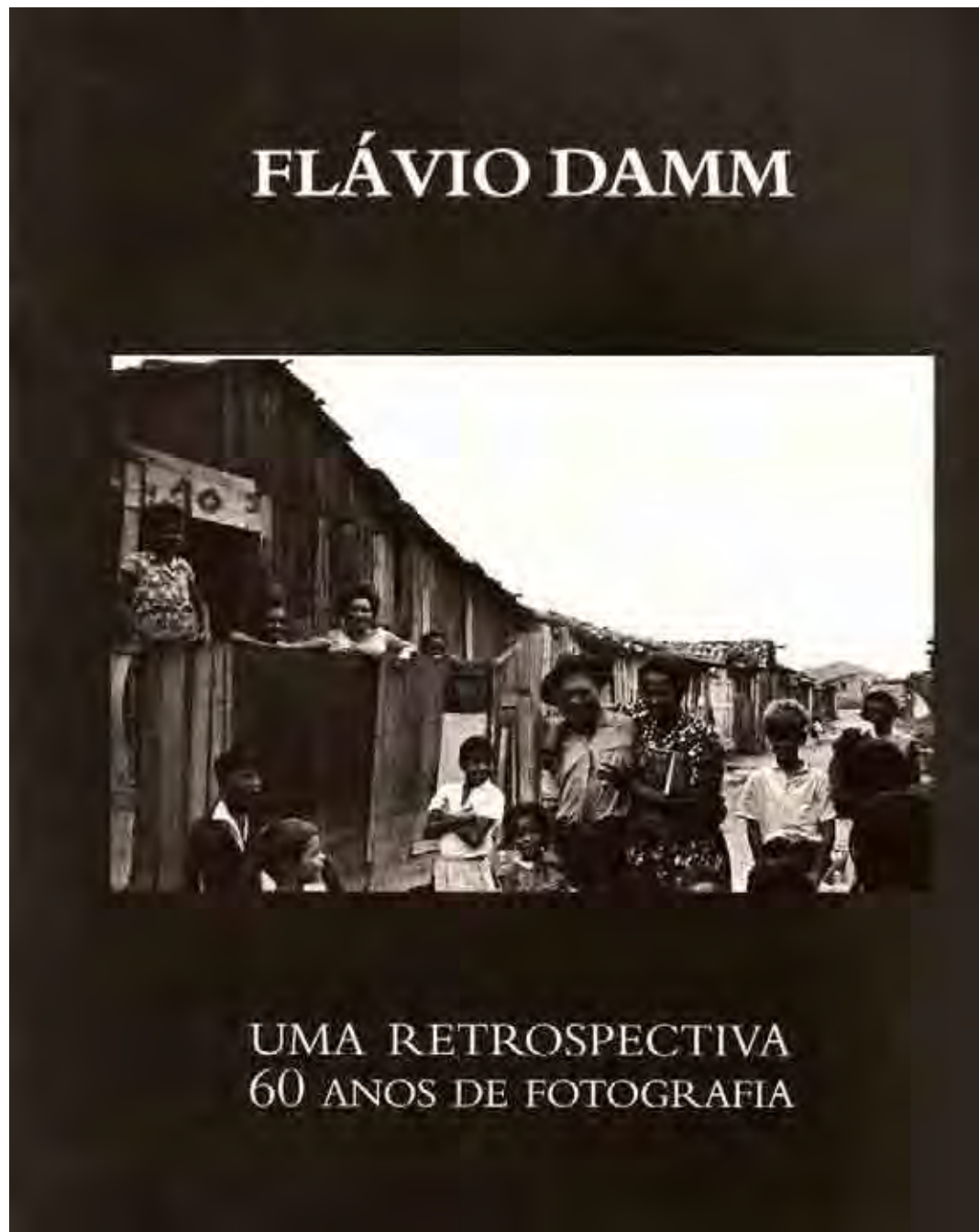
O catálogo sobre a exposição de Flávio Damm contempla, em termos de tipografia, o aspecto da *similaridade*.

Executado com fonte Clarendon Bold Yu (True Type), o título colocado de forma centralizada na parte do quadrante superior da capa, atrai, de início, toda a atenção para quem é o autor da exposição.

A fonte serifada Clarendon Bold Yu consegue também *aproveitar o olhar do espectador* para a próxima legenda – bem mais abaixo – no quadrante inferior da página; as duas linhas compostas pelas palavras “Uma retrospectiva – 60 anos de fotografia”, grafadas em branco com fonte Garamond sobre fundo preto.



Fig. 27 – Capa do catálogo “Flávio Damm: Uma retrospectiva – 60 anos de fotografia”



O elemento forte desta imagem são as serifas da fonte Clarendon Bold Yu – capazes de induzir, através do princípio da *similaridade* (teoria da Gestalt), para que o leitor identifique uma fluência estética ao ler a capa, sem às vezes perceber que trata-se agora, de outra tipografia empregada.

Intencionalmente ou não, as serifas contidas nas fontes (Clarendon Bold Yu e Garamond) fazem o papel de *elementos semelhantes*, que tendem a serem vistos como pertencentes à mesma estrutura. Dado que ambas são tipos que garantem uma elegância clássica, acabam sendo incorporados na percepção do leitor como fontes semelhantes, que seguem uma hierarquia visual, mas o perigo é que são entendidas como fonte única, pela proximidade de seus elementos em comum e pela ordem visual que é facilmente assimilada pela leitura imediata.

Segue-se no interior das páginas deste referido catálogo, assim como em outros grupos, a composição de blocos de texto em fonte Garamond, espaçados por uma linha em branco, formando colocações em estruturas de grupos de palavras. Desta vez é utilizado o fundo branco para letras em preto e uma diagramação mais dispojada, alinhada à esquerda. Para os subtítulos, fontes em caixa alta, dando ênfase na abordagem dos assuntos e seqüenciando os textos numa hierarquia visual automática.

Assim também explica-se a teoria da *similaridade* no catálogo de Fernando Lemos, *À sombra da luz/ à luz da sombra*”, porém desta vez, substituindo-se o título em Clarendon Bold Yu por um título em Tahoma (Open Type) com corpo de texto não mais em Garamond, mas agora em Verdana. Caem todos os elementos característicos de serifas das fontes, mas mantém-se mesmo assim a idéia de *contraste* (preto e branco) e *similaridade* entre fontes, agora não- serifadas.

São fontes que combinam, fazem parceria, agradando, de modo a fazer uma harmonia estética na peça gráfica, sem roubar a atenção das reproduções de imagens da exposição.

Fig. 28 – Capa do catálogo *À sombra da luz/ à luz da sombra*, da exposição de Fernando Lemos



Para manter a sobriedade de um texto que trata sobre um panorama histórico das artes de países como Itália, Argentina, Brasil e Uruguai; ficou resolvido sob a forma das tipografias Verdana e Times New Roman a composição do catálogo *Novecento Sudamericano – Relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai*.

Com poucas imagens (comparando-se com os outros catálogos do mesmo grupo), *Novecento Sudamericano* é mais formal, contendo um maior volume de texto, dispostos em fontes menores, aumentando-se assim, o número de informações e suas referências.

Figura 29 – Capa do catálogo *Novecento Sudamericano*



O tamanho menor de tipografia utilizada acaba causando o efeito da teoria de *Similaridade*, de Gestalt.

Há um maior trabalho para que o olho humano perceba exatamente de que forma foi escrito – as variações de velocidade em fontes de uma mesma família sob a forma de itálico ou negrito – cada bloco de texto acaba incorporando no princípio da *similaridade* por não oferecer mudanças abruptas visualmente.

O destaque maior fica por conta dos títulos contidos nesta peça gráfica, que são escritos em fonte Verdana (Normal e Bold), que devido á sua variação de peso sem serifas, acabam sobressaindo das demais palavras do texto – totalmente ornadas por serifas.

Uma provável hipótese do uso da fonte Times New Roman na maioria dos textos, é o caráter institucional desta categoria de exposições: relações diplomáticas entre os países origina a necessidade de um tipo mais convencional. Times New Roman é bastante indicada para esse fim, pois inclusive é uma fonte padrão para normas ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).

*Novecento Sudamericano* caracteriza-se por uma publicação de caráter informativo que atrela o texto às imagens vistas na exposição - de maneira que o observador tenha de ser paciente com a leitura e atento nas imagens, para que se configure uma eficaz comunicação visual, esta alertando também para padrões estilísticos italianos (ocidentais) presentes na cultura sul-americana.

Figura 30 – Página 15 do catálogo *Novecento Sudamericano*

### - Tradição/traição. Matizes. Variações. (re)()apresentações

Vários são os caminhos que levam ao cinema, que além de ser uma arte, é também um meio de comunicação. É assim que o cinema brasileiro, em sua maioria, sempre se apresentou como um meio de comunicação. Não se trata de um meio de comunicação, mas de um meio de comunicação. É assim que o cinema brasileiro, em sua maioria, sempre se apresentou como um meio de comunicação.

Assim, Petrópolis e Torres Gerais, por aquelas ruas em Flávia, dizem que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa. Assim, Petrópolis e Torres Gerais, por aquelas ruas em Flávia, dizem que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa.

Um grupo mais amplo, incluindo os nomes de Flávia, diz que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa. Um grupo mais amplo, incluindo os nomes de Flávia, diz que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa.

É claro que sempre haverá quem se oponha a esta ideia de cinema figurativo. Mas, em geral, o cinema brasileiro sempre se apresentou como um meio de comunicação. É assim que o cinema brasileiro, em sua maioria, sempre se apresentou como um meio de comunicação.

Assim, Petrópolis e Torres Gerais, por aquelas ruas em Flávia, dizem que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa.

Assim, Petrópolis e Torres Gerais, por aquelas ruas em Flávia, dizem que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa. Assim, Petrópolis e Torres Gerais, por aquelas ruas em Flávia, dizem que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa.

Assim, Petrópolis e Torres Gerais, por aquelas ruas em Flávia, dizem que o cinema figurativo mantinha prático como uma forma plástica figurativa.

Apresenta-se como particularidade neste grupo de catálogos sobre fotografia, a peça gráfica da exposição de Vânia Toledo – *O terceiro olhar*.



Figura 31 – Catálogo da exposição de Vânia Toledo – *O terceiro olhar*



Este impresso coloca-se como uma ambigüidade em termos de sua comunicação visual: contém informações sobre *legibilidade* e também *ilegibilidade*.

A *legibilidade* vem por conta da tipografia escolhida – fonte Kartika (Open Type, não-serifada), de característica mais simples, facilitadora da leitura. Porém a *ilegibilidade* inicial vem da dificuldade de se perceber a fonte Kartika em azul escuro pelo fundo aplicado, em preto, sem causar um contraste desejado para a *legibilidade*.

Figura 32 – Página interna do catálogo O terceiro olhar, de Vânia Toledo

**O TERCEIRO OLHAR DE VANIA TOLEDO**

Esta exposição é diferente de tudo que Vânia Toledo já fez, mas absolutamente pertinente com tudo que ela tem feito, como artista e experimentalista, em sua carreira de fotógrafa. Dos seus trabalhos, este é um dos mais originais.

*O Terceiro Olhar*, título da mostra, expõe uma série de fotos, obedecendo a um mesmo conceito e em seu próprio direito de experimentar instalações para, depois, a câmera como palheta, eternizá-las. Segundo Vânia, trata-se de um exercício de olhar sobre duas outras imagens resultando na formação da sua terceira imagem. "O resultado é a cristalização de coisas que gosto e vejo sempre. Gosto de livros de arte e gosto dos meus pesos de papel." O trabalho começou no inconsciente e gerou muito prazer com os achados. "Foi um trabalho íntimo: você se vale de seus pesos, seus papéis, e seu olhar. Sua intimidade com eles no convívio cotidiano." A ideia amadurecida é esta, um trabalho em conjunto. O efeito é super feminino e de uma felicidade espetacular. Vânia reafirma seu extraordinário talento como colorista. As cores são robustas como as cores da lumescência, mas o rigor, ao mesmo tempo livre e formal na harmonia em que foram arranjados, resulta num triunfo da arte de Vânia Toledo nesta viagem.

Usando desenhos de Michelangelo, esculturas de Rodin e aquarelas das flores de Georgia O'Keeffe e exemplificando, diz: "um peso de papel com flores de O'Keeffe é como se eu estivesse trabalhando com ela. É um gesto de amor e homenagem".

Vânia Toledo nestes *still-lives* homenageia e faz uso de imagens de catálogos dos trabalhos que Emanuel Araújo vem realizando na Pinacoteca.

**DESEJO É OUTRO**

Na primeira imagem, Vânia mostra como quem mostra seus segredos arrastados. Ficamos ali, na grandeza da lavagem das águas poderosas e ela mostrou-me o livro com as estas de desejo, colocou os pesos sobre a inesperado: flores e pesos, luzes, nos líquidos coloridos, nosso próprio sobre as flores e a vida, a criação, silenciosa pintura, densidade



Quanto ao corpo o texto do catálogo, não há muito atrativo visual. A tipografia usada continua – fonte Kartika, só que desta vez, na cor preta sobre fundo branco, fórmula consagrada por seu contraste, não há referências críticas.



Desenvolve-se, por último os catálogos, distribuídos no *Grupo 4 – Objetos artístico-históricos e utilitários*. Fazem parte do grupo:

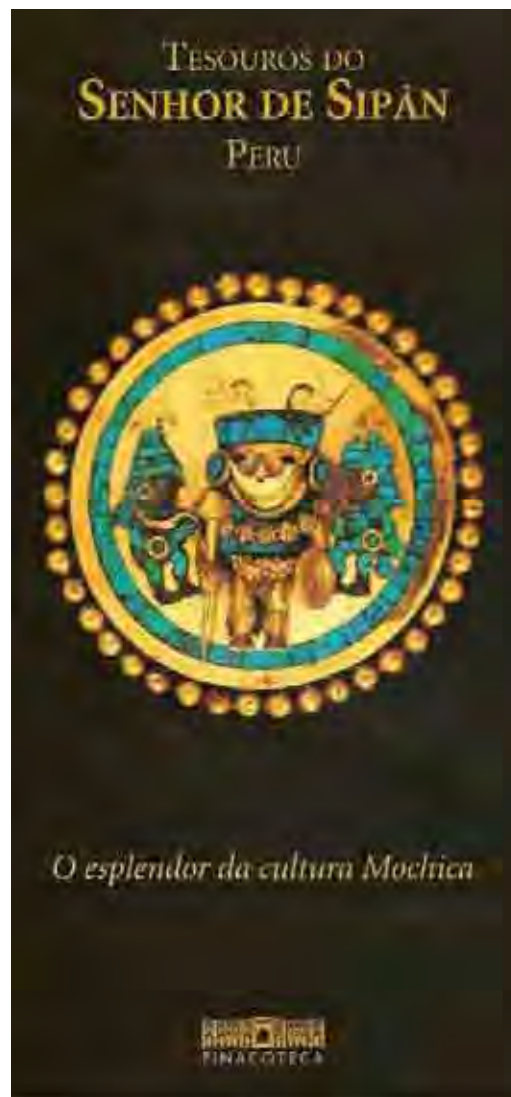
“Tesouros de Sipán – O esplendor da cultura Mochica” (Peru); e

“O esplendor do vidro – Cristais Fratelli Vita”.

Este grupo de análise é embasado por ser sobre veículos de comunicação de exposições não-convencionais de arte: peças de uma cultura regional e das peças obtidas nos ofícios da lapidação de cristais.

Iniciando-se pela peça *Tesouros de Sipán*, logo no aspecto frontal do catálogo já há as presenças das fontes Trajan (no título) e Calisto Mt Itálico (no subtítulo).

Figura 33 – Capa do catálogo “Tesouros de Sipán – O esplendor da cultura Mochica (Peru)”



Aqui, a composição apresenta claramente o caráter da *legibilidade* pela *pregnância* (boa forma) aplicada : tanto para uma maior ênfase no objeto que ilustra a exposição, quanto para as palavras que compõem o título e subtítulo, foram escolhidas cores semelhantes – as fontes são escritas em ocre e a figura central com predominância em dourado. Tudo isso está disposto sobre fundo preto brilhante (com brilho acentuado pelo papel *couché* utilizado). A legibilidade é reforçada pelo princípio da *similaridade*, pois as cores das fontes foram escolhidas de modo que combinem com a peça dourada e como reforço, há a utilização do fundo preto.

Na parte central deste catálogo há exatamente um exemplo de boa diagramação, seguindo-se o princípio de visualização ocidental.

Figura 34 – Parte central do catálogo *Tesouros de Sipán*

**TESOUROS DO SENHOR DE SIPÁN - PERU**  
*O esplendor da cultura Moche*

A cultura Moche (ou Moché) surgiu e se desenvolveu entre os séculos I e VII, no litoral norte do Peru. Sociedade hierárquica, era regida por líderes com poderes políticos e religiosos. Seu florescimento, em regiões áridas dos Andes, demonstra a capacidade de uma civilização sobreviver em um território desértico, vencido através da irrigação artificial. Uma sofisticada engenharia hidráulica, o conhecimento sobre o clima e o respeito ao meio ambiente, possibilitaram uma agricultura fértil, que resultava nos produtos do ouro, prata e cobre, itens de sua economia.

Inovaram a tecnologia de metais, com o uso intenso do cobre, sofisticando armas, ferramentas e adorno, muitas vezes trabalhadas com uma fina camada de ouro. Dominavam o uso do sol, performando rituais solares e peripatéticos, principalmente de algodão. Estudavam as propriedades das plantas para as moléstias e utilizavam sofisticados curtos de amargam.

Seus edifícios, grandes pirâmides decoradas por largos templos, demonstram o amplo domínio das leis da física e do conhecimento de matemática. Um dos grandes legados da cultura Moche é, sem dúvida, a cerâmica. Dividida em, bronze, terracota, plástica e complexos, estas formas representadas por nos atrairam não a forma de esculturas ao vivo (funerária decorada com suas pinturas, nos quais a qualidade plástica se destaca pela expressão e perfeição alcançada no momento da criação.




Atualmente, a vida, a morte, para os mochos, não significava o fim. Acreditava-se na continuidade da vida em outro esfera do mundo com as mesmas obrigações ou privilégios terrenos, locais que levavam ao sepultamento com provisões e bens, entalhado assim a função e o lugar de cada homem dentro da sociedade.

No final de 1987, próximo à cidade de Lambayeque, um grupo de pesquisadores de origem peruana e polonesa realizou escavações. Abriam a tumba conhecida como Túmulo 1. O arqueólogo Walter Alva, um dos mais destacados profissionais do Peru, assumiu a coordenação das escavações do túmulo. Um conjunto de milhares de objetos – que se estenderiam por dois anos. Os trabalhos revelaram um dos mais importantes achados arqueológicos do século XX: a Tumba do Senhor de Sipán, que recebeu esta denominação a partir de seu nome na língua moche registada em documentos cerâmicos encontrados no local, correspondência de *Sipang* (Sip) – *Wari*, provavelmente utilizado para se referir a um centro de poder à base.



Equipados em ouro, metais e de Tumbas de Túmulo 1 em Lambayeque, Peru e de de (R) (Maia David Alva), o conjunto de objetos apresenta um ritual de sepultamento que confirma a importância do Senhor para a cultura Moche. Um depósito de oferendas, com mais de 1.000 itens de cerâmica, metal e pedras preciosas, como também objetos, em metais de ouro, prata e cobre em um estado.

Para o texto, seguiu-se um padrão clássico de composição – com utilização de fonte Times New Roman no corpo escrito, o que evita erros de leitura pelo emprego de uma fonte padrão.

O texto é equilibrado com o tamanho e a disposição das imagens – na primeira parte (esquerda) há o texto colocado superior à imagem, de tamanho pouco menor ao ocupado pelo texto na página. Na segunda parte (direita) presenciamos o inverso: o espaço ocupado pelo texto agora é o inferior e o ocupado pela imagem está acima, como que conduzindo o olhar do leitor para ler, observar imagens e ler novamente.

Neste processo, enxerga-se a aplicação da teoria da percepção gestáltica, pois quando se lê caracteriza-se a introjeção do estímulo, na observação da imagem têm-se a associação com a bagagem experiencial e quando o indivíduo volta-se para a leitura, já está elaborando conceitos, julgando o conteúdo percebido a partir de suas conclusões.

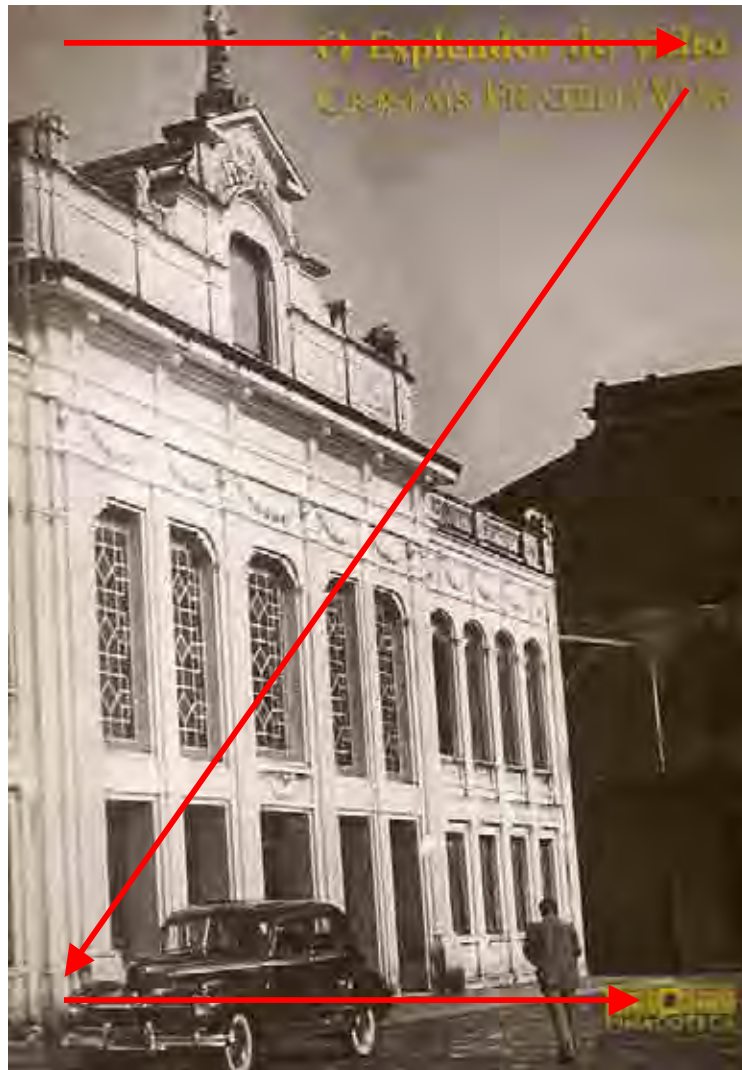
O último catálogo analisado do Grupo 4 é o da exposição *Cristais Fratelli Vita*, ocorrida no ano de 2000.

A diferenciação dos outros catálogos faz-se pelo uso das cores amarelo e azul para letras da capa e folha de rosto do catálogo.

Figura 35 – Capa do catálogo *Cristais Fratelli Vita*

Nessa diferenciação, a foto da capa em preto e branco ganha uma vitalidade quando percebe-se que a fonte é escrita em amarelo. Segue-se uma estrutura da visualização ocidental e justo as legendas do título com a logomarca da Pinacoteca encontram-se nos pontos mais atraentes para o observador ocidental, segundo esse esquema:

Figura 36 – Visualização da capa do catálogo *Cristais Fratelli Vita* – pontos de atenção maior



Sobre a tipografia deste catálogo, percebe-se a presença marcante das fontes Garamond (Normal e Bold com sombras) e Times New Roman (True Type).

Observando-se o interior do catálogo, justifica-se através da história do italiano *Giuseppe Vita* o uso da fonte *Times New Roman*. O conteúdo escrito agora passa sobre o crivo da tipografia que possui, assim como as imagens dos cristais, a boa forma – ou pregnância da forma. *Times New Roman* em tamanhos pequeno forma grupos de palavras que se agrupam com o princípio do *Destino comum*, onde constituem-se como elementos agora deslocados, de maneira semelhante que tendem, por si próprios a serem agrupados.



Nas páginas do catálogo *Cristais Fratelli Vita* há o destino comum das palavras que visualmente se agrupam em função das fotos de cristais belissimamente lapidados, que se distanciam dos grupos de letras.

Figura 37 – Página 5 do catálogo *Cristais Fratelli Vita* – Exemplo de *destino comum* das fontes deslocadas



As imagens dos cristais coloridos lapidados são realmente o alvo da concentração de atenção do observador, porém, nesse processo, a palavra possui significados fundamentais da história dos cristais *Fratelli Vita* e para ela utiliza-se uma fonte esteticamente recomendável, serifada e capaz de comunicar também a *tradição*.

## Considerações finais

Deixa-se aqui registrado que o presente trabalho teve o objetivo de evidenciar a interpretação de elementos visuais considerados fundamentais, componentes da página impressa – as fontes tipográficas.

Interpretar corresponde a buscar informações de uma linguagem para colocá-la equivalente a outro código. No caso, a linguagem, foi a tipografia utilizada e o código foi a aplicação das teorias de percepção.

Para a interpretação ser verificada, há de se notar, ainda no princípio da legibilidade, a hierarquia tipográfica, colocada por Ellen Lupton<sup>29</sup>, como:

*Uma hierarquia tipográfica indica um sistema que organiza conteúdo, enfatizando alguns dados e preterindo outros. A hierarquia ajuda os leitores a localizarem-se no texto, sabendo entrar e sair e como selecionar algumas de suas ofertas. Cada nível deve ser indicado por um ou mais sinais aplicados consistentemente ao longo do texto. Eles podem ser espaciais (reco, entrelinha ou posição na página), ou gráficos (tamanho, estilo, cor ou fonte). As possibilidades são infinitas.*

Para que a interpretação fosse percebida, foi necessário antes analisar em que tipo de mídia era possível se fazer um estudo desta natureza. A quantidade de mídias impressas era enorme e dificultou bastante a justificação da escolha. Após decidido qual seria o meio estudado, aumentaram as atenções para um veículo por vezes esquecido enquanto comunicação visual – os catálogos informativos de exposições de uma determinada instituição cultural. E a escolhida foi a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A partir de então, o pensar em tipografia ganhou suas peculiaridades: um veículo de comunicação com elementos artísticos na composição de sua capa e páginas.

O que mais foi possível notar é a quantidade de peças que se utilizaram das fontes Times New Roman, Verdana, Garamond e Trajan. Essas famílias tipográficas

---

<sup>29</sup> LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 94.

foram utilizadas de tal maneira que os catálogos em bom estado mais velhos podem ser comparados com peças mais novas sem prejuízo estilístico por tempo.

Acompanhando os anos vão-se percebendo as freqüentes utilizações das mesmas fontes citadas acima, o que faz arriscar na hipótese de um padrão estético visual instituído pela Pinacoteca, que permite alterações para caracterizar o evento, mas deve perpetuar o modo de como vêm sendo realizadas as composições gráficas desta instituição estatal. Esta é uma afirmação que não pode ser dada devido às grandes dificuldades encontradas para a realização de entrevistas com os projetistas das peças gráficas após muitas tentativas.

Várias são as perguntas que penso sobre a recepção destas peças gráficas pelo público: será que há um padrão gráfico instituído? Será que os designers destes catálogos escolhem estas fontes apostando somente em legibilidade? Há de fato, um público leitor/ colecionador assíduo destes catálogos? Será que esse público reconhece os aspectos estéticos da tipografia destes catálogos: o que estas fontes têm de tão especiais que tornam-se atrativas para quem as utiliza em diagramação; e o que as torna tão procuradas para quem as lêem?...

Não se pretende atestar aqui que existe uma determinada fórmula para a criação desses catálogos até mesmo porque eles foram elaborados por artistas diversos em gráficas diferentes. E, querendo ou não todos possuem variações de cores, capas, tamanhos e outras características, que os tornam exemplares de materiais de apoio para diferentes e exóticas emoções temporárias.

A oportunidade de poder comparar as composições gráficas com as teorias da percepção de Gestalt foi uma experiência única e desafiadora, pois foi possível um outro olhar para um objeto comum em meu cotidiano. Mas, somente depois de um tempo de maturação, fui atentar para as infinitas chances de análise que



possuem. Também, a fundamentação na Psicologia, através da Fenomenologia para o entendimento da visualidade dos catálogos, foi muito enriquecedor, pois este campo da ciência muito contribuiu para a Arte e Estética e deve sim ter aqui, seu reconhecimento.

A experiência completou-se no desenrolar dos estudos sobre história da Tipografia, onde foi adquirido um amplo repertório de fontes, contextualizado com a evolução histórica da imprensa de Gutemberg em modos de pesquisa inusitados: de conversas com colegas nos corredores do Instituto de Artes à buscas incansáveis em bibliotecas internacionais via internet...

Considero que tipografia em informativos culturais não é um assunto definitivamente acabado: deixo lançada a proposta para aprimoramento deste trabalho de percepção estética para outros pesquisadores futuros que encontrem soluções gráficas enriquecedoras e criativas para catálogos culturais.

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

- ARGAN, Giulio Carlos. *Walter Gropius e a Bauhaus*. São Paulo: Presença, 1951.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 7ª ed. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1992.
- ÁVILA, Cristina Corrêa de Araújo. *Relação texto-imagem no Barroco Mineiro – Breve estudo de iconografia colonial*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP. São Paulo, 1993. Orientador: Prof. Dr. Wolfgang Pfeiffer.
- BORDIEU, Pierre. *As regras da arte*. 8ª ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- DARTIGUES, André. *O que é fenomenologia?* 7ª edição. São Paulo: Centauro Editora. S/d
- DESSAU, Weimar e WINGLER, Hans M. *The Bauhaus*. Cambridge: Mit Press, 1944
- DOMINGUES, Diana. *Arte no Século XXI*. São Paulo: UNESP, 1994.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 2ª ed. São Paulo: Edgard Blücher. 1986.
- GRAY, Bill. *Outras dicas de estúdio para artistas e designers*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da Psicologia da representação pictórica*. Trad. de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes. 1986.
- GOMES, João. *Gestalt da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GUILLAUME, Paul. *Psicologia da Forma*. Trad. Irineu de Moura. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- JANSON, H. W. e JANSON, Anthony F. *Introdução à história da arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JAPIASSU, Hilton. A crise da razão e do saber objetivo – as ondas do irracional. S.Paulo, Letras e Letras, 1996.

LAROUSSE CULTURAL, Enciclopédia. Vol. 13. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos Ed. 1971.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PARENTE, André. *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

VASCONCELOS, Silvio de, RIBEIRO, Miriam et. alii. *Revista Barroco*. Vol. 10. UFMG. 1978/1979.

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento Ed. 1978.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

WONG, Wucius. *Princípios da forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- COELHO SOBRINHO, José. *Legibilidade de tipos na comunicação impressa: análise tipológica de jornais diários de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Orientador Prof. Dr. Francisco Gaudêncio Torquato do Rego. São Paulo: USP, 1980
- ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de comunicação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 2002.
- FARIAS, Priscila e PIQUEIRA, Gustavo (org.). *Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001*. São Paulo: Edições Rosari, 2003.
- FARIAS, Priscila. *Tipografia digital – o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 3ª ed.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1977.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos, desenho projeto e significado*. Tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FUNTIMOD, Máquinas e Materiais Gráficos. *Catálogo de tipos comuns*. São Paulo, 1983
- GIL, Vicente. *A revolução dos tipos*. Tese de Doutorado: São Paulo: FAU – USP, 1999. Orientadora Profª Drª Elide Monzeglio.
- GRAIG, James. *Produção gráfica*. 3ª ed. São Paulo: Nobel, 1987
- KATZENSTEIN, Úrsula E. *A origem do livro, da idade da pedra ao advento da impressão tipográfica no Ocidente*. São Paulo: Hucitec Editora, 1986.
- KISSEL, G. V. *The effect of computer experience on subjective and objective usability measures*. In ACM CHI'95 Conference Companion. Denver: CO, 1995
- LEHNER, Ernest. *Alphabets and Ornaments*. New York: Dover Publications, 1952
- LETRASET. *Índice para desenho gráfico*. São Paulo, 1983.

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MARTINS, Heitor. *Tipografia barroco portuguesa*. In: *Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, 1970.

PENTEADO, José de Arruda. *Comunicação visual e expressão – Artes plásticas e desenho 1º e 2º grau*. 2º vol. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1980.

PERROTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

PINO, Wladimir Dias. *Processo, linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2003.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Ática, 1995.

ROCHA, Cláudio. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. 3ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

SCHULMANN, Dennis. *O desenho industrial*. Trad. Maria Carolina F. C. Pires. São Paulo: Papirus, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. In: *A imprensa na colônia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 14.