

Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica

Notes for a standardization of typeface nomenclature

FARIAS, Priscila Lena

Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC-SP e Faculdade SENAC de Comunicação e Artes

Palavras-chave: Tipografia, design de tipos, anatomia do tipo, design gráfico

Este artigo apresenta propostas para uma nomenclatura tipográfica mais coerente em língua portuguesa, abordando definições básicas, métrica tipográfica e partes dos tipos. Ao levar em consideração o uso de termos dicionarizados e a possibilidade de tradução para outras línguas, tais propostas devem funcionar não apenas como referências para a análise, descrição e classificação de tipos, mas também auxiliar na versão destes termos de e para outros idiomas.

Key words: Typography, type design, anatomy of type, graphic design

This paper presents a proposal for a more coherent type nomenclature in portuguese, embracing basic definitions, type metrics and type parts. By taking into account the use of dictionary terms and possible translations into other languages, this proposal should work not only as a reference for type analysis, description and classification, but also help in the conversion of such terms to and from other idioms..

Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica

No quartel-general da ISO, visitamos o ultra-secreto Laboratório de Tipografia Forense. [...] Um alto grau de precisão é vital neste setor, onde o resultado de um caso pode ser determinado por um fator tão sutil quanto a espessura de uma haste.
—Woolman

1. Introdução

Qualquer tipo de discurso sobre tipografia, independente de seu grau de formalidade, pressupõe a existência de um vocabulário comum. Segundo Gaskell, “a discussão sobre tipografia requer um sistema de nomenclatura para os elementos da letra, de forma que possamos fazer referência a partes individuais dos tipos” (Gaskell 1976: 41).

Ao longo dos mais de 500 anos de história da impressão com tipos móveis, uma grande quantidade de termos foram adotados, em diferentes línguas, para se referir às partes dos tipos. Uma prática comum entre os autores de manuais de escrita dos séculos 15 e 16 era a de criar novos termos, utilizando palavras em francês, alemão, inglês ou latim (Gaskell 1976: 41). Desta forma, alguns dos termos utilizados na nomenclatura tipográfica são adaptações de termos tradicionalmente adotados na prática da caligrafia ou da escrita em geral, enquanto outros foram criados para melhor descrever as partes dos tipos de metal ou madeira. Com o advento das tecnologias digitais, muitos destes termos continuaram em uso, embora nem sempre com o mesmo significado, e novos termos foram cunhados.

Embora, em algumas ocasiões, um certo grau de variação e ambiguidade na linguagem sejam aceitáveis o discurso científico incita a adoção de termos bem definidos, e, na medida do possível, não ambíguos. Sendo assim, para o biblioteconomista e editor Philip Gaskell, embora as primeiras tentativas de sistematização destes termos, para a língua inglesa, remontem a 1683 (com a publicação dos *Mechanik Exercises* de Joseph Moxon), ainda não havia, em 1976, um “sistema completamente codificado” e “auto-suficiente” para

descrever as partes das letras de modelo romano, o que justificaria sua proposta de normatização publicada na prestigiada revista científica *Visible Language* (Gaskell 1976: 41-51). Mais recentemente, a pesquisadora Catherine Dixon, em uma comunicação a respeito da classificação de tipos feita durante a primeira *Friends of St Bride Conference*, afirmou que “a nomenclatura é uma das áreas mais controversas do campo do design de tipos, e precisa ser abordada” (Dixon 2002).

Ao analisarmos a literatura em português sobre classificação e partes dos tipos (em especial Rabaça & Barbosa 1978, Farias 1998, Baer 1999, Niemeyer 2000 e Rocha 2002), encontramos definições nem sempre muito precisas, e pouco consenso entre os autores. Bastante inspirado no esforço de Gaskell, o que este artigo busca oferecer é um sistema coerente para nomear as partes dos tipos de modelo romano¹ em língua portuguesa. Tal sistema leva em consideração o uso de termos dicionarizados e a possibilidade de tradução para outras línguas, funcionando não apenas como uma base de referências para a análise, descrição e classificação de tipos, mas também auxiliando na versão destes termos de e para outros idiomas.²

A primeira parte apresenta algumas definições básicas necessárias para um diálogo sobre tipos. A seguir, são estabelecidas definições de termos referentes à métrica tipográfica, e, finalmente, definições de termos referentes a partes do tipo. Enquanto as duas primeiras seções se aplicam a qualquer tipo de letra de modelo romano, muitos dos termos discutidos na última foram cunhados para descrever partes de tipos encontradas, mais especificamente, em fontes de texto. Embora estes termos possam ser aplicados na descrição de muitos tipos de tipos, fazem certamente mais sentido quando utilizados na análise de fontes com ou sem serifa que seguem os padrões mais tradicionais do design tipográfico.³

2. Algumas definições básicas

Começaremos por definir **tipografia** como o conjunto de práticas e processos envolvidos na de criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução. Isso inclui tanto o design *de* tipos quanto o design *com* tipos. Na falta de um termo em português que traduza o termo inglês *typesetting* (literalmente, ‘face de tipo’, ou o desenho de um conjunto alfanumérico coerente, independente de sua implementação enquanto ‘fonte’), o termo ‘tipografia’ pode ser utilizado como um sinônimo de ‘fonte’ para referir-mo-nos a um determinado ‘tipo de letra’ utilizado em alguma aplicação específica.⁴

Dentro desta definição ampla, ao efetuar a análise ou descrição de algum exemplo específico de design *com* tipos, é necessário levar em consideração os diferentes processos disponíveis para a obtenção destes caracteres ortográficos e para-ortográficos. Embora qualquer um destes processos possa resultar em uma fonte tipográfica do ponto de vista do design *de* tipos, dentro da esfera do design *com* tipos é importante diferenciar a tipografia, enquanto processo mecânico ou automatizado para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis, da **caligrafia** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos a mão livre) e do **letreiramento** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos).

Neste contexto, utilizaremos preferencialmente o termo **caractere** (evitando os homófonos ‘caractér’, ou ‘caráter’) para nos referirmos a cada uma das letras, números e sinais (inclusive espaços) que compõem uma fonte tipográfica, ou que fazem parte de um sistema de escrita. O termo **glifo**, por sua vez, é a melhor tradução para o inglês *glyph*, e pode ser utilizado como alternativa ao termo ‘caractere’ quando desejamos nos referir a qualquer imagem (letra, número ou símbolo) que faz parte de uma fonte.

¹ . Letras do alfabeto latino, com ou sem serifa, em sua estrutura convencional de texto, não itálicas, e não góticas

² . Em Silva & Farias 2003 e Farias e Silva 2004 o mesmo tipo de esforço é empregado na compreensão dos termos utilizados em diversas classificações tipográficas.

³ . Grande parte das definições propostas aqui baseiam-se em verbetes elaborados para um glossário de tipografia, cuja primeira versão pode ser consultada na rede (Farias 2000). Alguns destes verbetes foram publicados, com pequenas alterações, em Leite 2000.

⁴ . Neste sentido, o termo **tipologia**, embora dicionarizado, deve ser evitado, e reservado, eventualmente, para a descrição dos resultados de estudos taxonômicos ou classificatórios acerca da tipografia (ou de qualquer outra área de estudo).

Uma **fonte tipográfica** (ou, simplesmente, uma **fonte**) pode ser definida como um conjunto de caracteres em um estilo específico, sendo, neste sentido, um sinônimo de **tipografia**, **tipo** ou **face**. Quando empregado neste sentido, termo ‘fonte’ parece ser o mais adequado, uma vez que seus sinônimos acumulam outros significados. Podemos dizer, por exemplo, que na ‘tipografia’ com tipos móveis, cada um dos blocos que faz parte de uma ‘fonte’ é chamado de ‘tipo’, e o lado a ser impresso destes blocos é chamado de ‘face’.

Em um sentido mais estrito, contudo, o termo **fonte** deveria ser reservado a conjuntos de caracteres implementados como tal, isso é: conjuntos para os quais foram determinados não apenas os desenhos de suas faces, mas também as características métricas e de espaçamento que determinam a relação entre estes e outros glifos. Uma **fonte digital**, neste sentido, pode ser descrita como um arquivo digital contendo um conjunto de instruções para o desenho de curvas, que determinam a reprodução de seus glifos, mais um conjunto de instruções métricas, que determinam o alinhamento e o espaçamento (entre palavras, entre letras e entre linhas) dos caracteres. Estes arquivos digitais podem conter ainda outras informações, referentes à aparência dos glifos em saídas de baixa resolução, autoria, estilo, etc.

O termo **alfabeto** é o mais adequado para nos referirmos a um conjunto de caracteres alfabéticos ainda não implementados como fonte. Ele não é muito preciso, contudo, se o conjunto em questão contém também números ou outros sinais. Neste caso, o termo **face**, embora não muito popularizado, parece ser a melhor alternativa. Uma **face**, desta forma, serviria como tradução para o inglês *typeface* ou *face*, podendo ser definida como um conjunto de glifos contendo letras, números e outros sinais em um determinado estilo, mas que não necessariamente foi implementado como fonte.

Na tipografia em metal ou madeira, cada tamanho de corpo de uma determinada *face* (por exemplo, Times 9 pontos, Times 12 pontos, etc.) é considerado como uma fonte diferente, mesmo que se trate de uma série de conjuntos de caracteres com desenhos que diferem somente em escala. Isto se justifica pelo fato de ser necessário, para produzir tais conjuntos, cortar e fundir matrizes diferentes. Além disso, na oficina tipográfica, cada uma destas fontes é armazenada em uma gaveta diferente. Em tipografia digital, uma fonte pode ser definida como uma matriz virtual única, na forma de um arquivo contendo a definição das propriedades gráficas e métricas de um grupo de caracteres que podem ser atualizados em qualquer tamanho. Sendo assim, diferentemente das fontes ‘físicas’, uma fonte digital é definida por suas características visuais, independente de seu tamanho.

O termo **família** refere-se ao conjunto formado por uma fonte (em estilo *normal* ou *regular*) e suas variações (*bold* ou *negrito*, *light*, *itálico*, *versalete*, etc.). Em aplicações digitais, através de softwares de manipulação de texto, é possível obter, algorítmicamente, algumas destas variações a partir do mesmo arquivo de fonte. Isso, porém, não caracteriza a existência de uma família, uma vez que a matriz (neste caso, o arquivo de fonte) é a mesma. O termo ‘família’ deve ser reservado para o caso de fontes para as quais foi desenvolvida e gerada ao menos uma variação.

3. Termos referentes à métrica tipográfica

Antes de definir uma nomenclatura para as partes do tipo propriamente ditas, é necessário esclarecer a terminologia adotada para fazer referência às linhas e distâncias que compõem a ‘malha’ interna de uma fonte.

O **corpo** (figuras 1 e 2) corresponde à altura máxima do conjunto dos caracteres de uma fonte, incluindo as áreas reservadas para os caracteres mais altos e mais baixos. Na tipografia em metal, o corpo corresponde à altura da face dos blocos que compõe uma fonte. A altura do corpo é, tradicionalmente, medida em **pontos**, que correspondem a aproximadamente⁵ 1/72 polegadas. Outras medidas tipográficas, hoje pouco utilizadas,

⁵ . Na tipografia digital, o ponto foi arredondado para exatamente 1/72 polegadas americanas. Nos sistemas anteriores, propostos por Pierre Fournier le jeune, pela American Type Founder’s Association e por Firmin Didot, o ponto variava entre 0,349 mm, 0,3515 mm e 0,376 mm, respectivamente.

são o **cícero** e a **paica**, ambas correspondendo a 12 pontos.⁶ Na tipografia digital, o corpo é uma medida relativa, que pode ser escalada para qualquer tamanho.

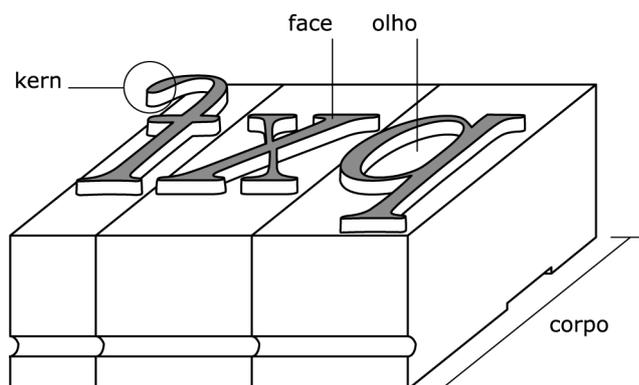


Figura 1. O tipo de metal.

Os caracteres de uma fonte são alinhados em relação a uma **linha de base** (figura 2), onde são apoiadas as maiúsculas, as minúsculas sem descendentes (como a letra ‘a’) e a maior parte dos números e sinais. Abaixo da linha de base encontramos a **linha dos descendentes** (figura 2), que marca a profundidade das letras minúsculas com descendentes (como a letra ‘g’). Acima da linha de base encontramos a **altura-x**, correspondendo à distância entre a linha de base e o topo das letras minúsculas sem ascendentes (como a letra ‘x’) e a **linha dos ascendentes**, que marca a altura das letras minúsculas com ascendentes (como a letra ‘b’), e, em alguns casos, das letras maiúsculas. No caso de fontes de texto mais tradicionais, a altura das maiúsculas é um pouco menor do que a das minúsculas com ascendentes, e é marcada pela **linha das capitulares**. A linha determinada pela altura-x pode ser chamada de **linha média**.

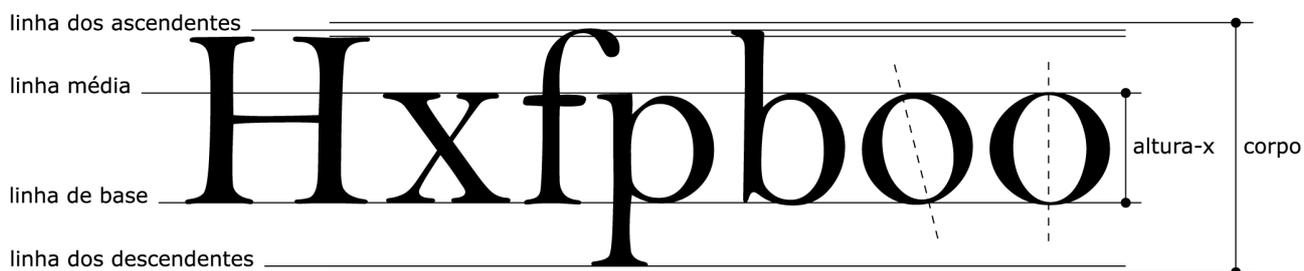


Figura 2. A ‘malha’ interna de uma fonte tipográfica.

A **largura** de um caractere em uma fonte inclui não apenas o desenho do glifo, mas também algum espaço em branco à direita e/ou à esquerda, que determina seu **espaçamento**. Na tipografia em metal, a largura era determinada fisicamente pelas laterais dos blocos de tipos, e podia ser apenas igual ou maior do que a largura da face. Na tipografia digital, é possível determinar espaçamentos negativos ou ajustes de espaçamento especiais para pares de caracteres.

Este ajuste especial é chamado de **kern** ou **kerning**, ou **compensação**, e os pares resultantes são chamados **pares de kern**. O termo *kern* têm origem na tipografia de metal, onde designa partes de caracteres (figura 1) que avançam além do limite do bloco do tipo para permitir uma maior aproximação com o caractere do bloco seguinte. Em tipografia digital, o *kern* pode determinar tanto a aproximação quanto o afastamento de um par específico de caracteres em uma fonte.

⁶ . Antes da adoção do sistema de pontos, no século 18, os tamanhos de corpos eram identificados por nomes como *Nonpareil*, *Bourgeois* e *Canon*. Estes nomes podiam variar de fabricante para fabricante e de país para país, causando alguma confusão. Embora sejam parte importantada história da tipografia, uma vez que caíram em desuso há muito tempo, não serão tratados aqui.

Na composição com tipos móveis, o espaçamento entre palavras é determinado pelo uso de **claros** ou **material branco** —peças de metal mais baixas do que a altura das faces do tipo, e que portanto não são impressas. Na tipografia digital, o espaçamento entre palavras é determinado pela largura dos caracteres correspondentes às teclas *espaço* e *option* (ou *alt*) + *espaço*.

Um **quadratim** é uma medida tipográfica que corresponde a um quadrado de largura igual à altura em pontos de uma fonte, e que serve de base para outras medidas relativas (quadrado, meio-quadratim, terço-de-quadratim, etc). Tradicionalmente, esta medida correspondia à largura do maior tipo de uma fonte, o M maiúsculo. É a melhor tradução para os termos *em* e *em space* (literalmente, espaço eme). O **meio-quadratim** (ou ‘espaço eme’) corresponde a um retângulo de largura igual à metade da altura em pontos de uma fonte, ou metade de um quadratim.

Na composição com tipos móveis, o espaçamento mínimo entre linhas consecutivas de um texto é determinado pela altura dos tipos e pode ser modificado pelo uso de lâminas de material branco chamadas *entrelinhas*. Na tipografia digital, o espaçamento padrão entre linhas é predeterminado no arquivo de fonte (normalmente, pela altura do corpo), mas a **entrelinha**, medida determinada pela distância entre duas linhas de base consecutivas, pode ser modificada em programas de manipulação de texto.

4. Partes dos tipos

Na tipografia em metal ou madeira, falar sobre “partes do tipo” significa, em primeiro lugar, estabelecer uma nomenclatura para descrever os pequenos blocos que compõem uma fonte e, em segundo lugar, os pormenores das imagens impressas com estes tipos. O primeiro aspecto interessa, em particular, aos usuários destes tipos de madeira ou metal, e em especial, dentro de uma oficina tipográfica, aos funcionários responsáveis pela composição manual. Uma vez que a tipografia no Brasil, durante muitos anos, foi praticada e definida, de modo muito estreito, como composição manual e impressão com tipos móveis (deixando de lado os aspectos ligados à criação de novos tipos), é sem surpresa que constatamos a existência de um vocabulário muito mais desenvolvido acerca deste primeiro aspecto do que acerca do segundo.

No entanto, do ponto de vista do design de fontes tipográficas em geral, e da tipografia digital em particular, um vocabulário mais extenso e preciso para descrever as particularidades dos desenhos dos caracteres é de extrema importância. Este é o aspecto que será colocado em foco nesta seção.

Para desenvolver uma nomenclatura adequada para isso, é necessário, antes de mais nada, encontrar termos precisos para definir as ‘imagens tipográficas’ de modo geral. Os termos **tipo**, **caractere**, **glifo** ou **face**, definidos acima, são nomes alternativos para descrever as formas tipográficas visíveis. Resta definir um termo preferencial para nos referirmos às partes ‘brancas’, internas do tipo, ou ao redor dele.

O termo *face* é tradicionalmente empregado, na tipografia em metal ou madeira, para referir-se à parte superior de um bloco de tipo, que recebe tinta e é efetivamente impressa. Alguns autores (Rabaça & Barbosa 1978:457, Baer 1999:43), porém, referem-se a esta parte do tipo como *olho*, e chamam as partes internas do desenho do tipo (como a parte interna do ‘o’) de “base ou rebaixo do olho” (Rabaça & Barbosa 1978:457), ou “oco” (Baer 1999:37, Niemeyer 2003:30) ou “vazio” (Baer 1999:37). Contudo, considerando que **face** seja uma boa alternativa para designar as formas tipográficas visíveis (as partes ‘pretas’, impressas), faz mais sentido que o termo **olho** seja empregado para nos referirmos às partes internas. O par face/olho, empregado desta forma, parece descrever muito melhor, e de forma mais direta, o relacionamento entre figura e interior da figura.

Definiremos, assim, **face** como a parte visível —na forma de um design em estilo específico— de um caractere ou conjunto de caracteres, e como **olho** qualquer área em branco completa ou parcialmente fechada pelos traços de uma letra (como em ‘o’ ou ‘c’). Uma alternativa para **olho** é o termo, emprestado do espanhol, **contraforma**. Este termo é empregado como tradução do inglês *counter* (empregado por Rocha 2002:41), e pode ser definido como “o espaço que rodeia, por dentro e por fora, a forma da letra” (Fontana 1996: 167).

O termo *counter*, conforme é empregado por autores de língua inglesa (e.g. Gaskell 1976: 34, Bringhurst 1997:290), contudo, não possui a amplitude apontada por Fontana, referindo-se tão somente aos espaços *internos* da letra. Sendo assim, o mais sensato parece ser recomendar o uso de **olho** para as partes internas das faces, e **contraforma** para partes internas ou externas.

Diferentemente das letras maiúsculas, que tradicionalmente possuem todas a mesma altura (com exceção de alguns 'Q'), as minúsculas podem apresentar extensões acima da altura-x (como 'b' e 'd') ou abaixo da linha de base (como 'g' e 'p'). Os termos **ascendente** e **descendente** devem ser empregados, respectivamente, para descrever estas extensões.

Os caracteres de uma fonte podem possuir ou não diferenças na espessura de seus traços. A esta diferença de espessura damos o nome de **contraste** (podendo ser qualificado como *alto*, *baixo* ou *modulado*, ou *nulo*). Se uma fonte possui algum contraste, então é possível determinar um **eixo de contraste**, definido como um eixo imaginário que passa pelas partes mais estreitas dos traços de uma face, e que determina a tendência direcional (*vertical*, *horizontal*, *inclinado à direita* ou *inclinado à esquerda*) de seu contraste.

O termo **traço** pode ser empregado, indiscriminadamente, para fazer referência a linhas retas ou curvas que compõem uma face. Para traços com características específicas, recomenda-se o uso de:

- **Haste** para traços verticais (como 'l');
- **Barra** para traços horizontais que unem dois pontos de um caractere (como em 'H', 'A' e 'e') ou cruzam uma haste (como em 'T', 't' e 'f');
- **Bojo** (e não *barriga*) para traços curvos que fecham uma área de um caractere (como nas letras 'O', 'D', 'b' e 'd');
- **Braço** para traços horizontais, ou inclinados em direção à linha das capitulares, em caracteres como as letras 'K' (parte superior direita), 'X' (parte superior) e 'L' (parte inferior);
- **Cauda** para traços, geralmente curvos, que avançam abaixo da linha de base em caracteres como 'g' e 'Q'.
- **Gancho** para traços curvos partindo do bojo ou da haste de letras, e terminando no ar como em 'a', 'f' e 'r';
- **Ligação** para traços que unem duas partes de uma letra, como o bojo e a cauda do 'g' e do 'Q' em algumas fontes;
- **Ombro** para traços curvos que partem da haste de algumas letras, e que se juntam a outro traço, reto, seguindo em direção à linha de base como em 'h', 'm' e 'n';
- **Orelha** para traços curtos, como a pequena projeção no lado direito do bojo do 'g' em algumas fontes; e
- **Perna** para traços horizontais ou inclinados em direção à linha de base em caracteres como 'K' (parte inferior direita), 'X' (parte inferior) e 'R' (parte inferior direita).

O ponto de encontro das extremidades de duas hastes deve ser chamado de **vértice**. Caso se trate, também, do ponto mais elevado do desenho do caractere (como no topo das letras A, N e M), pode ser utilizado o termo **ápice**.

Os traços de uma face de texto podem terminar com pequenas projeções para um ou ambos os lados de suas extremidades, geralmente paralelas ou ligeiramente inclinadas em relação à linha de base, chamadas **serifas**. De forma geral, isso é mais comum em hastes, braços e pernas. Serifas, quando presentes costumam ser *duplas* quando em contato com a linha de base, e *simples*, apontando para a esquerda, quando nas extremidades de ascendentes. Projeções menores, geralmente apontando em direção à linha de base, como na parte inferior esquerda do 'b' e na parte inferior direita do 'G' de algumas fontes são chamadas de **esporas**. Caudas, ganchos e traços curvos em geral raramente terminam com serifas, e suas extremidades são chamadas de **terminais**.

Serifas podem ser descritas por seu peso e forma, e pela maneira como encontram as hastes. Um **apoio** é uma curva que liga a extremidade de uma serifa à haste ou traço do caractere. Serifas que possuem curvas no encontro com suas hastes são chamadas **apoiadas**, enquanto aquelas que possuem ângulos nesta junção são chamadas **não-apoiadas**.

Quanto à forma e peso, a descrição e nomenclatura das serifas pode variar de acordo com a classificação de tipos adotada. De qualquer forma, de maneira geral, elas podem ser descritas como

- **triangulares** quando são espessas na proximidade das hastes, e se afinam ao se afastar;
- **em filete** quando sua espessura é contínua, e muito mais fina do que a das hastes);
- **quadradas** quando sua espessura é igual à das hastes; ou
- **exageradas** quando possuem formas extravagantes, ou sua espessura é bem maior do que a das hastes.

Os tipos de terminais mais recorrentes são chamados de

- **abruptos** quando terminam de forma repentina, como uma pena levantada do papele, formando pontas em suas extremidades;
- **lacrimais** quando descrevem uma curva alongada, na forma de gota; ou
- **circulares** quando descrevem uma forma próxima à de um círculo.

Bibliografia

- Baer, L.. **Produção gráfica**. São Paulo: SENAC, 1999.
- Baines, P. & Haslam, A.. **Type & typography**. New York: Watson Guptill, 2002.
- Bauermeister, B.. **A manual of comparative typography: the PANOSE system**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1988.
- Bringhurst, R.. **The elements of typographic style**. Vancouver: Hartley & Marks, 1997.
- Dixon, C.. Typeface Classification. **First Annual Friends of St Bride Conference: Twentieth Century Graphic Communication: Technology, Society and Culture**.
<<http://www.stbride.org/conference2002/TypefaceClassification.html>>, 2002.
- Farias, P. & Silva, F. L. C. M.. Classificações tipográficas: sistemas de classificações cruzadas. Manuscrito, 2004.
- Farias, P.. **Tipografia Digital, o impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- Farias, P.. “Glossário”. In **Tipos do Acaso** <www.tiposdoacaso.com.br>, 2000.
- Fontana, R.. **Pensamiento tipográfico**. Buenos Aires: Edicial, 1996.
- Gaskell, P.. A nomenclature for the letterforms of roman type. **Visible Language** X, 1, pp. 41-51, 1976.
- Leite, J. de S. (org.). **ABC da ADG – glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico**. São Paulo: Associação dos Designers Gráficos, 2000.
- Niemeyer, L.. **Tipografia: uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003 [2000].
- Rabaça, C. A. & Barbosa, G.. **Dicionário da comunicação**. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- Rocha, C.. **Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais**. São Paulo: Rosari, 2002.
- Silva, F. L. C. M. & Farias, P.. Sobre as classificações tipográficas. **Anais do 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. ANPED: Rio de Janeiro, 2003.
- Woolman, M.. **A type detective story**. Crans: RotoVision, 1997.

COMO CITAR ESTE TEXTO:

FARIAS, Priscila Lena 2004. 'Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica'. *Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design* (versão em CD-Rom sem numeração de página). FAAP: São Paulo.