

P 177 20 JA

0

CCA - 0303
(TR-2)

ELLEN LUPTON

PENSAR COM TIPOS

Guia para designers, escritores,
editores e estudantes

2ª edição revista e ampliada

TRADUÇÃO ANDRÉ STOLARSKI

COSACNAIFY

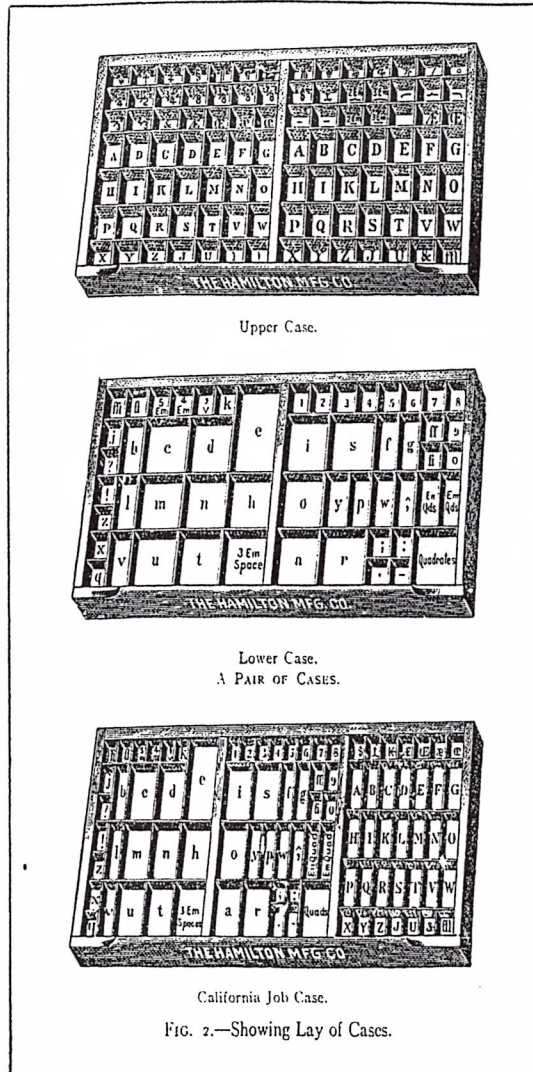


FIG. 2.—Showing Lay of Cases.

TIPO, ESPAÇOS E
INTERVALOS DE CHUMBO
Ilustração de livro, 1917.
Autor: Frank S. Henry.
Em uma gráfica tradicional,
caixas subdivididas contêm
fontes tipográficas e material
de espaçamento.
As letras maiúsculas são
guardadas em uma gaveta
acima das minúsculas.
Dai os termos “caixa-alta”
e “caixa-baixa”, derivados do
espaço físico da gráfica.

LETRA

ESTE NÃO É UM LIVRO SOBRE TIPOS. É um livro sobre como usá-los. Eles são um recurso essencial empregado por designers gráficos, assim como vidro, pedra, ferro e inúmeros materiais são utilizados por arquitetos. Os designers às vezes criam seus próprios tipos e letterings personalizados. Mas é mais frequente vê-los consultando a vasta biblioteca de fontes existentes, escolhendo-as e combinando-as em resposta a públicos ou situações específicas. Fazer isso com senso de humor e sabedoria requer conhecimento de como – e por que – as letras evoluíram.

A origem das palavras está nos gestos do corpo. Os primeiros tipos foram modelados diretamente sobre as formas da caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita. A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia hoje.

Os tipos móveis, inventados por Johannes Gutenberg na Alemanha no início do século xv, revolucionaram a escrita no Ocidente. Ao contrário dos escribas, que fabricavam livros e documentos à mão, a impressão com tipos permitia a produção em massa. Grandes quantidades de letras podiam ser fundidas a partir de um molde e concatenadas em “formas”. Depois que as páginas eram revisadas, corrigidas e impressas, as letras eram dispensadas em caixas subdivididas para reutilização.

Os tipos móveis haviam sido empregados antes disso na China, mas lá foram menos úteis. Enquanto o sistema de escrita chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala em um pequeno conjunto de sinais apropriados à mecanização. A famosa Bíblia de Gutenberg baseou-se no manuscrito. Emulando a densa e escura escrita manual conhecida como letra gótica, ele reproduziu sua textura errática criando variações de cada letra, bem como inúmeras ligaturas (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma).

Este capítulo amplia e revisa o artigo “As leis da letra”, de Ellen Lupton e J. Abbott Miller, publicado em *Design escrita pesquisa*. [A referência completa de todos os livros citados encontra-se na bibliografia, ao final deste volume]

JOHANNES
GUTENBERG
Texto impresso,
1456.

...um: quz ip
diga. filia
nra illia d
tam bonu
no bro ric
stancia eoz
no tra eut.
er habitate
Atteritq; lu
marib. Et
mus vulne
filij iacob. si
dijer. ingred
interfahsq;
fichan parit
de domo su
egredite. ier
iacob. 3 dep
onem filij: oues eoz et arcineta. i
afmoe. cundatq; uabantez que in d
nmbz i i agrie etan: pariuolo q; eoz
er u: ptes du: reut: captiuas. Quibu

NICOLAS JENSON aprendeu a imprimir onde nasceu a tipografia, em Mainz, na Alemanha, antes de estabelecer gráfica própria em Veneza. Suas letras têm hastes verticais fortes, e a transição do traço grosso para o fino reflete o caminho de uma pena de bico largo.

ilos appellatur mariti
euir dicitur frater mar
ratriæ appellatur quæ
mitini fratrum & ma
atrueles matrum frat
õsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au

>Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipiscin
Integer pharetra, nisl
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pede urna ac neque. N
ac mi eu purus tincid

vanum laboraverunt
si Dominus custodie
istra vigilavit qui cos
num est vobis ante li
rgere postquam sede
i manducatis panem
m dederit dilectis sui
ALMI IVXTA LXX

the iiii wekis, and how
lord, yet the chirche mal
that is to wete, of that he
and of that he cometh t
in thoffyce of the chircl
tynges that ben in this
one partie, & that othe
cause of the comynge of
ben of joye and gladne:

>Lorem ipsum dolor si
consectetuer adipisci
Integer pharetra, nisl
luctus ullamcorper, au
tortor egestas ante, vel
pharetra pede urna ac
neque. Mauris ac mi

>Lorem ipsum dolor s
consectetuer adipisci
Integer pharetra, nis
ullamcorper, augue t
ante, vel pharetra pec
neque. Mauris ac mi
tincidunt faucibus. P
dignissim lectus. Nun

O GOLDEN TYPE foi criado por um reformador do design, o inglês William Morris, em 1890. Ele procurou recapturar a densidade escura e solene das páginas de Jenson.

A ADOBE JENSON foi projetada em 1995 por Robert Slimbach, que reformula tipos históricos para uso digital. A Adobe Jenson é menos estilizada e decorativa que a Centaur.

A CENTAUR, desenhada entre 1912 e 1914 por Bruce Rogers, é uma revivescência do tipo de Jenson que enfatiza seu traço em forma de faixa.

A RUIT foi projetada pelo tipógrafo, professor e teórico holandês Gerrit Noordzij. Essa fonte, construída digitalmente nos anos 1990, captura a qualidade dinâmica e tridimensional dos tipos romanos do século xv,

bem como suas origens góticas (mais que humanistas). Como o próprio Noordzij explica, Jenson "adaptou as letras alemãs à moda italiana (um pouco mais redonda, um pouco mais leve) e assim criou os tipos romanos".

A SCALA foi apresentada em 1991 pelo tipógrafo holandês Martin Majoor. Embora essa fonte eminentemente contemporânea tenha serifa geométricas e formas racionais quase modulares, ela reflete as origens caligráficas da tipografia, o que fica evidente em caracteres como a letra a.

S ed ne forte tuo circa
Hic timor est ipsi
Non adeo leuiter nost
vt meus oblito pulu
I llic phylacides inu
Non potuit cæcis im
S ed cupidus falsis atti
Theffalis antiquam
I llic quicquid ero ser
Traicit & fân litto
I llic formosæ uenian
Quas dedit argui
Quarum nulla tua fu
Gratior, & tellus h
Quamuis te longæ rei
Cara tamen lachry

FRANCESCO GRIFFO desenhou tipos romanos e itálicos (concebidos como duas fontes distintas) para Aldus Manutius.

JEAN JANNON criou tipos romanos e itálicos para a Imprimerie Royale, Paris, 1642. Eles foram coordenados em uma família tipográfica maior.

Na Itália do século xv, escritores e acadêmicos humanistas rejeitaram as escritas góticas em favor da *lettera antica*, um modo clássico de escrita manual com formas mais largas e abertas. A preferência pela *lettera antica* fazia parte do Renascimento da arte e da literatura clássicas. Nicolas Jenson, um francês que aprendera a imprimir na Alemanha, estabeleceu uma gráfica influente em Veneza, em torno de 1469. Seus tipos mesclavam as tradições góticas que ele conheceu na França e na Alemanha com o gosto italiano por formas mais leves e arredondadas, e são incluídos entre os primeiros – e melhores – tipos romanos.

Muitas das fontes que usamos hoje, incluindo Garamond, Bembo, Palatino e Jenson, herdaram seus nomes de impressores que trabalharam nos séculos xv e xvi. Essas fontes são geralmente conhecidas como "humanistas". Os revivals contemporâneos de fontes históricas são projetados para adequar-se às tecnologias modernas e às exigências atuais por precisão e uniformidade. Cada um deles responde ou reage aos métodos de produção, estilos de impressão e hábitos artísticos de seu tempo. Alguns baseiam-se em tipos de metal, punções ou desenhos que sobreviveram. A maioria fia-se unicamente em espécimes impressos.

As letras itálicas, que também surgiram na Itália do século xv (como seu nome sugere), foram modeladas a partir de um estilo manuscrito mais casual. Enquanto as letras humanistas eretas apareciam em livros caros e prestigiosos, a forma cursiva, que podia ser escrita com mais rapidez do que a cuidadosa *lettera antica*, era usada por gráficas mais baratas. Aldus Manutius, um impressor, editor e acadêmico veneziano, usou fontes itálicas em seus livros pequenos e baratos, distribuídos internacionalmente. Economizando espaço, a forma cursiva economizava dinheiro. Os livros de Aldus frequentemente punham as letras cursivas ao lado de versais romanas; os dois estilos ainda eram considerados fundamentalmente distintos.

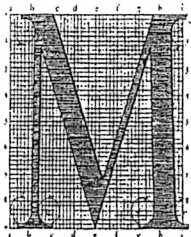
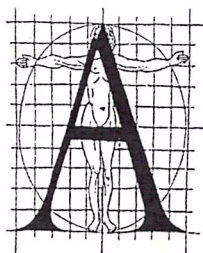
No século xvi, os impressores começaram a integrar as formas romana e itálica em famílias tipográficas com pesos e alturas-x (a altura do corpo principal da letra em caixa-baixa) correspondentes. Hoje, o itálico na maioria das fontes não é apenas uma versão inclinada do romano; ele incorpora as curvas, os ângulos e as proporções mais estreitas das formas cursivas.

comme l'ay des-ia remarqué, * S. Augustin demande aux Donatistes en vne semblable occurrence : *Quoy donc ? lors que nous lisons, oublions nous comment nous auons accoustumé de parler ? l'écriture du grand Dieu*

* Aug. lib. 33. contra Faust. 7. Quid ergo cum legimus, obliuiscimus quem admodum loqui soleamus? An scriptura Deialiter no-

Para mais informações sobre as origens complexas dos tipos romanos, ver Gerrit Noordzij, *Letterletter*.

GEOFROY TORY afirmava que as letras deveriam refletir o corpo humano ideal. A respeito da letra A, escreveu: "a barra transversal cobre o órgão reprodutivo masculino, significando que Modéstia e Castidade são requeridas, acima de tudo, daqueles que procuram conhecer letras bem proporcionadas".



LOUIS SIMONNEAU desenhou letras-modelo para a gráfica de Luís XIV. Instruído por um comitê real, Simonneau desenhou suas letras em um grid finamente modulado. A *romain du roi* (alfabeto do rei) foi então criada por Philippe Grandjean, baseada nos entalhes de Simonneau.

WILLIAM CASLON criou, na Inglaterra do século XVIII, tipos com caracteres retos e definidos, que parecem "mais modelados e menos manuscritos que as formas renascentistas", como escreveu Robert Bringhurst.

By WILLIAM CASLON, Letter-Founder, in Chifwell-St

ABCD
ABCDE
ABCDEF

DOUBLE PICA ROMAN.

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-

GREAT PRIMER ROMAN.

Quousque tandem abutere, Catilina, pa-

Double Pica Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jac-

Great Primer Italic.

Quousque tandem abutere, Catilina, pa-

S P E C I M E N

By JOHN BASKERVILLE of Birmingham.

I Am indebted to you for two Letters dated from Corcyra. *if to mean well to the Interest of my Country and to approve that meaning*

JOHN BASKERVILLE foi um impressor que trabalhou na Inglaterra nas décadas de 1750 e 1760. Ele pretendia superar Caslon, criando letras aguçadamente detalhadas com contrastes mais vívidos entre elementos grossos e finos. As letras de Caslon foram amplamente usadas em seu tempo, mas a obra de Baskerville foi denunciada por muitos de seus contemporâneos como amadora e extremista.

AUSTERLITI
RELATAM A GALL
DUCE

GIAMBATTISTA BODONI desenhou letras, no final do século XVIII, que exibem um contraste abrupto e não modulado entre traços grossos e finos, além de serifas afiadas como lâminas e desacompanhadas de apoios curvos. Tipos similares foram projetados no mesmo período por François Ambroise Didot (1784) na França e Justus Erich Walbaum (1800) na Alemanha.

ILUMINISMO E ABSTRAÇÃO

Os artistas do Renascimento buscaram padrões proporcionais em corpos humanos idealizados. Em 1529, o designer e tipógrafo francês Geofroy Tory publicou uma série de diagramas que vinculavam a anatomia das letras à do homem. Uma nova abordagem, distanciada do corpo, despontaria na era do Iluminismo científico e filosófico.

Em 1693, um comitê francês nomeado por Luís XIV pôs-se a construir letras romanas em um grid finamente tramado. Ao contrário dos diagramas de Tory, que eram gravados em madeira, as representações da *romain du roi* (alfabeto do rei) eram buriladas em chapas de cobre. As fontes de chumbo derivadas desses diagramas de grande formato refletem o caráter linear do processo e a abordagem científica do comitê real.

As letras entalhadas, cujas linhas fluidas não se atêm ao grid mecânico da prensa tipográfica, ofereciam um meio apto ao lettering formal. Reproduções entalhadas da arte caligráfica disseminaram a obra dos grandes mestres calígrafos do século XVIII. Livros como *The Universal Penman* (1743), de George Bickham, traziam letras romanas – cada qual gravada como um caractere único – e manuscritas profusamente curvas.

A tipografia do século XVIII foi influenciada por novos estilos manuscritos e suas reproduções gravadas. Impressores como William Caslon, na década de 1720, e John Baskerville, na de 1750, abandonaram a rígida pena humanista em favor da pena metálica flexível e da pena de ave com ponta fina – instrumentos que produziam linhas fluidas e ondulantes. Baskerville, um mestre calígrafo, teria admirado as linhas finamente esculpidas que apareciam nos livros de escrita entalhada. Os tipos que ele criou eram tão definidos e contrastados que seus contemporâneos o acusaram de "cegar os leitores do país, pois os traços de suas letras, de tão finos e estreitos, machucam os olhos". Para aumentar a impressionante precisão de suas páginas, Baskerville fazia suas próprias tintas e passava a ferro suas páginas após imprimi-las.

Na virada do século XIX, o severo vocabulário de Baskerville foi levado ao extremo por Giambattista Bodoni na Itália e Firmin Didot na França. Suas fontes, com eixos totalmente verticais, contraste extremo entre traços grossos e finos e serifas nítidas como lâminas, foram a porta de entrada para uma visão da tipografia desvinculada da caligrafia.

A a b c d e f

A B C D

a a b b c c d d e e

A B C D

N O P Q

GEORGE BICKHAM, 1743. Amostras da "Roman Print" [impressão romana] e da "Italian Hand" [escrita italiana].

Essa acusação foi contada a Baskerville em uma carta de seu admirador Benjamin Franklin. O texto integral pode ser consultado em F. E. Pardoe, *John Baskerville of Birmingham: Letter-Founder and Printer* (p. 68). Ver também Robert Bringhurst, *Elementos do estilo tipográfico*.

A *romain du roi* não foi projetada por um tipógrafo, mas por um comitê governamental composto de dois padres, um contador e um engenheiro. ROBERT BRINGHURST, 1992

P. VIRGILII MARONIS
BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen TITYRUS.

MELIBŌEUS, TITYRUS.

TITYRE, tu patulæ recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui Musam meditaris avena:
Nos patriæ fines, et dulcia linquimus arva;
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
5 Formosam refonare doces Amaryllida silvas.

T. O Melibœe, Deus nobis hæc otia fecit:
Namque crit ille mihi semper Deus: illius aram
Sæpe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
10 Ludere, quæ vellem, calamo permittit agresti.

M. Non equidem invideo; miror magis: undique totis
Usque adeo turbatur agris. en ipse capellas
Protenus æger ago: hanc etiam vix, Tityre, duco:
Hic inter densas corylos modo namque gemellos,
15 Spem gregis, ah! filice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis, si mens non læva fuisset,
De cœlo tactas memini prædicere quercus:
Sæpe sinistra cava prædixit ab ilice cornix.
Sed tamen, iste Deus qui sit, da, Tityre, nobis.

20 T. Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe, putavi
Stultus ego huic nostræ similem, quo sæpe solemus
Pastores ovium teneros depellere foetus.
Sic canibus catulos similes, sic matribus hædos

A

Noram;

LA THÉBAÏDE,

OU

LES FRÈRES ENNEMIS,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE I.

JOCASTE, OLYMPE.

JOCASTE.

Ils sont sortis, Olympe? Ah! mortelles douleurs!
Qu'un moment de repos me va coûter de pleurs!
Mes yeux depuis six mois étoient ouverts aux larmes,
Et le sommeil les ferme en de telles alarmes!
Puisse plutôt la mort les fermer pour jamais,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

VIRGÍLIO [ESQ.]
Página de livro, 1757.
Impressa por John Baskerville.
As fontes criadas por John
Baskerville no século XVIII
eram notáveis – e até mesmo
chocantes para a época – por
suas formas afiadas e eretas, e
por seu forte contraste entre
elementos grossos e finos.
Além de uma fonte de texto
romana, essa página usa versais
itálicas, versais grandes
(generosamente espaçadas),
versaletes (dimensionados para
acompanhar o texto em
caixa-baixa) e numerais não
alinhados (com ascendentes,
descendentes e corpo pequeno,
para funcionar com as
minúsculas).

RACINE [DIR.]
Página de livro, 1801.
Impressa por Firmin Didot.
Os tipos gravados pela família
Didot na França eram ainda
mais abstratos e severos
que os de Baskerville, com
serifas retangulares e um forte
contraste grosso-fino.
Os impressores e tipógrafos
do século XIX chamavam esses
tipos resplandecentes de
"modernos".

Ambas as páginas foram
reproduzidas do livro
de William Dana Orcutt,
In Quest of the Perfect
Book (Nova York: Little,
Brown and Company, 1926);
as margens não são precisas.

French Canon

It follows of course, that writers of great irascibility should be charged higher for a work of the same length, than most authors; on account of the extraordinary space their performances must necessarily occupy; for these gigantic, wonderful types, like ranters on the stage, must have sufficient elbow-room.

For example: Suppose a newspaper quarrel to happen between * M and L. M begins the attack pretty smartly in

Long Primer.
L replies in Pica Roman.
M advances to Great Primer.
L retorts in Double Pica.

And so the contest swells to

Rascal, Villain

* Left some ill-disposed person should misapply these titles, I think proper to declare, that M signifies Merchant and L Lawyer.

COW- ard,

in five line Pica; which, indeed, is as far as the art of printing, or a modern quarrel can well go.

A philosophical reason might be given, to prove that large types will more forcibly affect the optic nerve than those of a smaller size, and are therefore naturally expressive of energy and vigour. But I leave this discussion for the amusement of the gentlemen lately elected into our philosophical society. It is sufficient for me, if my system should be found to be justified by experience and fact; to which I appeal.

I recollect a case in point. Some few years before the war, the people of a western county, known by the name of Paxton Boys, assembled, on account of some discontent, in great numbers, and came down with hostile intentions against the peace of government, and with a particular view to some leading men in the city. Sir John St. Clair, who assumed military command for defence of the city, met one of the obnoxious persons in the street, and told him that he had seen the manifesto of the insurgents, and that his name was particularised in letters as long as his fingers. The gentleman immediately packed up his most valuable effects, and sent them with his family into Jersey for security. Had Sir John only said that he had seen his name in the manifesto, it is probable that he would not have been so seriously alarmed: but the unusual size of the letters was to him a plain indication, that the insurgents were determined to carry their revenge to a proportionable extremity.

I could confirm my system by innumerable instances in fact and practice. The title-page of every book is a proof in point. It announces the subject treated of, in conspicuous characters; as if the author stood at the door of his edifice, calling

PLAN FOR THE IMPROVEMENT OF THE ART OF PAPER WAR
Ensaio satirico de Francis Hopkinson. *The American Museum*, v. 1, 1787. Cortesia da Boston Public Library. *Esse ensaio do século XVIII é um exemplo precoce da tipografia expressiva. O autor, zombando dos meios de expressão emergentes, sugere uma "guerra no papel" entre um advogado e um mercador. À medida que os dois sujeitos lançam ataques um ao outro, o tipo se torna progressivamente maior. Os termos long primer [corpo 10], paica romana, great primer [corpo 18], paica dupla e paica de cinco linhas eram usados na época para identificar tamanhos de tipos. O símbolo 'l' é um "s". Hopkinson não era estranho ao mundo do design. Ele criou o padrão das estrelas e listras da bandeira norte-americana.*

1825;

At 10 o'Clock in the Morning:

A QUANTITY OF OL

ORDAG

Sails

ing the rem
k of the Sch

[J. Soulb

FAT FACE (tipo gordo) é o nome dado ao estilo tipográfico inflado e hipernegrito que apareceu no início do século XIX. Esses tipos exageraram a polarização das letras em componentes grossos e finos vistos na tipografia formal de Bodoni e Didot.

RIDE

TIPOS EXTRA ESTREITOS são projetados para caber em espaços estreitos. Anúncios do século XIX costumavam combinar tipos de proporções e estilos variados na mesma página, mas essas misturas bombásticas eram tipicamente alinhadas em composições estáticas e centralizadas.

GU
hau
RIE

EGÍPCIOS ou retangulares, esses tipos fizeram com que a serifa passasse de detalhe refinado a laje estrutural. Componente arquitetônico independente, a serifa retangular afirma seu peso e massa. Apresentado em 1806, esse estilo foi rapidamente denunciado por puristas: "uma monstruosidade tipográfica".

GÓTICO é um termo do século XIX criado para designar letras sem serifa. Tais tipos chamavam a atenção por sua frontalidade maciça. Embora no século XX esses tipos tenham servido frequentemente para transmitir neutralidade, góticos extravagantemente decorados já foram comuns.

IARE
NONE
MEN

Minha pessoa era horrenda, minha estatura gigante. O que isso queria dizer? Quem era eu? O que era eu? (...) Criador maldito! Por que criaste um monstro tão medonho que até mesmo tu te afastaste de mim em desgosto? MARY SHELLEY, *FRANKENSTEIN*, 1831

Embora Bodoni e Didot tenham abastecido seus projetos com os hábitos caligráficos de seu tempo, eles criaram formas que colidiam com a tradição tipográfica e desencadearam um estranho mundo novo, no qual os atributos estruturais da letra – serifa e haste, traços grossos e finos, ênfase vertical e horizontal – seriam submetidos a experimentos bizarros. Perseguindo uma beleza tão racional quanto sublime, ambos criaram um monstro: uma abordagem abstrata e desumanizada do desenho de letras.

Com a ascensão da industrialização e do consumo de massas no século XIX veio a explosão da propaganda – uma nova forma de comunicação que exigia novas formas tipográficas. Fontes grandes e pesadas foram feitas com a distorção dos elementos anatômicos das letras clássicas. Fontes com altura, largura e profundidade assombrosas apareceram: expandidas, contraídas, sombreadas, vazadas, engordadas, lapidadas e floreadas. As serifas deixaram de ser acabamento para tornarem-se estruturas independentes e a tensão vertical das letras tradicionais enveredou por novos caminhos.

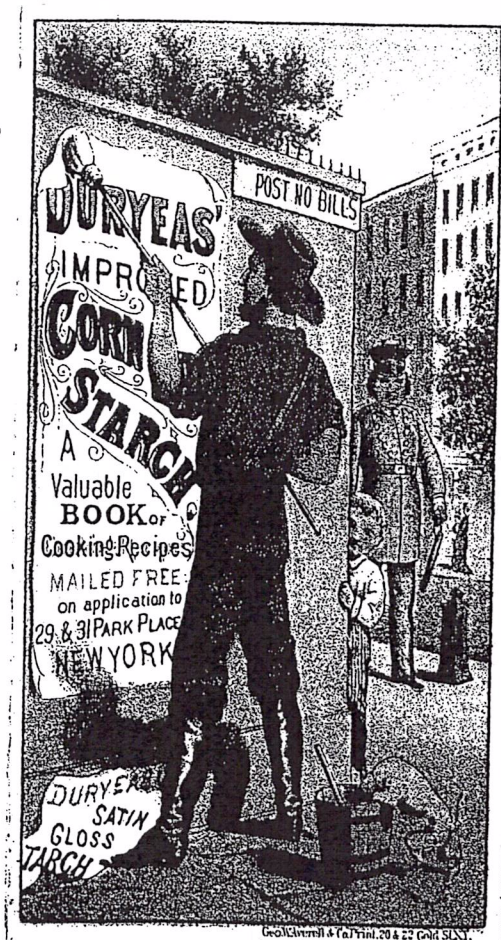


O historiador da tipografia Rob Roy Kelly (1926–2004) estudou as estratégias mecanizadas que propiciaram uma variedade espetacular de tipos display no século XIX. O diagrama mostra como a serifa retangular básica, também chamada de egípcia, foi cortada, beliscada, empurrada e enrolada para desovar novas espécies de ornamento. De traços de acabamento caligráfico, as serifas foram transformadas em elementos geométricos independentes e livremente ajustáveis.

O chumbo, material com o qual se fundem tipos de metal, é mole demais para manter a forma em tamanhos grandes sob a pressão da prensa tipográfica. Os tipos talhados em madeira, por outro lado, podiam ser impressos em formatos gigantes. A adoção do pantógrafo combinado com a fresa, em 1834, revolucionou a fabricação de tipos de madeira. O pantógrafo é um instrumento de cópia de traço que, ao combinar-se com a fresa, permite a um desenho original gerar variantes com inúmeras proporções, pesos e excrescências decorativas.

Essa forma mecanizada tratava o alfabeto como um sistema flexível, mas divorciado da tradição caligráfica. A busca por formas arquetípicas e perfeitamente proporcionais foi substituída por uma visão da tipografia como um sistema elástico de qualidades formais (peso, tensão, haste, barras, serifas, ângulos, curvas, ascendentes, descendentes). A relação entre as letras de uma fonte tornou-se mais importante que a identidade de cada caractere.

Análises e exemplos extensivos de tipos decorados podem ser encontrados em Rob Roy Kelly, *American Wood Type: 1828–1900; Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters*. Ver também Ruari McLean, "An Examination of Egyptians", *Texts on Type: Critical Writings on Typography*, Steven Heller e Philip B. Meggs (orgs.).



DURYEAS' IMPORTED
CORNSTARCH
Cartão comercial litográfico, 1878.
A ascensão da propaganda no século XIX estimulou a demanda por letras em grande escala, que pudessem chamar a atenção no ambiente urbano. Aqui, um homem aparece colando um cartaz em flagrante desrespeito à lei, enquanto um policial aproxima-se na esquina.

FULL MOON
Cartaz tipográfico, 1875.
Uma dúzia de fontes diferentes é utilizada nesse cartaz de um cruzeiro a vapor. Em cada linha, tamanhos e estilos diferentes foram escolhidos para ampliar ao máximo o tamanho das letras no espaço disponível. Embora as fontes sejam exóticas, o leiaute centralizado é tão estático e convencional quanto uma lâpide.

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames [...]. Nuvens de gafanhoto de impressos, que hoje já obscurecem o céu do pretensão espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano. WALTER BENJAMIN, 1925

FULL MOON.

ST. MICHAEL'S
TEMPERANCE BAND!

Prof. V. Yeager, Leader, will give a

GRAND
MOONLIGHT

EXCURSION

On the Steamer

BELLE!

To Osbrook and Watch Hill,
On Saturday Evening, July 17th,

Leaving Wharf at 7½ o'clock. Returning to Westerly
at 10½ o'clock. Kenneth will be at Osbrook.

TICKETS, - FORTY CENTS.

G. B. & J. H. Utter, Steam Printers, Westerly, R. I.

THEO VAN DOESBURG, fundador e principal promotor do movimento holandês De Stijl, projetou este alfabeto com elementos perpendiculares em 1919. Aplicados aqui ao papel de carta da Liga dos Socialistas Revolucionários, os caracteres desenhados à mão variam em largura, possibilitando o preenchimento completo do retângulo. O movimento De Stijl propunha que a pintura, a arquitetura, os objetos e as letras fossem reduzidos a elementos essenciais.

BONO VAN
REVOLUTIONNAIR:
SOCIALISTISCHE
INTELLECTUEELEN

א ב ג ד ה ו ז ח ט י כ ל מ נ ס ע פ צ ק ר ש ת פ ת

VILMOS HUSZÁR desenhou este logotipo para a revista De Stijl em 1917. Ao contrário dos caracteres de Van Doesburg, que permanecem contínuos, as letras de Huszár consistem em módulos parecidos com pixels.

abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz
a d d

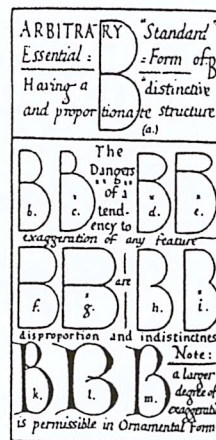
HERBERT BAYER criou este projeto tipográfico na Bauhaus, em 1925, e chamou-o de Universal. Feito apenas com letras minúsculas, é construído com linhas retas e círculos.

FETTE FUTURA

GOETH
STOFF

PAUL RENNER projetou a Futura na Alemanha, em 1927. Embora seja fortemente geométrica, com letras "O" perfeitamente circulares, a Futura é uma fonte prática de desenho sutil, que continua sendo amplamente utilizada até hoje.

REFORMA E REVOLUÇÃO



EDWARD JOHNSTON baseou-se em antigas inscrições romanas para criar este diagrama de caracteres "essenciais", em 1906. Embora zombasse dos letreiros comerciais, Johnston não teve problemas em aceitar o embelezamento das formas inspiradas no período medieval.

Sobre a Futura, ver Christopher Burke, *Paul Renner: The Art of Typography*. Sobre os tipos experimentais das décadas de 1920 e 1930, ver Robin Kinross, *Unjustified Texts: Perspectives on Typography* (pp. 233-45).

Alguns designers consideravam a distorção do alfabeto grosseira e imoral, ligada a um sistema industrial destrutivo e desumano. Em 1906, Edward Johnston reanimou a procura por um alfabeto essencial e padronizado, alertando para os "perigos" do exagero. Inspirado no movimento Arts and Crafts do século XIX, Johnston voltou-se para o Renascimento e para a Idade Média em busca de letras puras e não corrompidas.

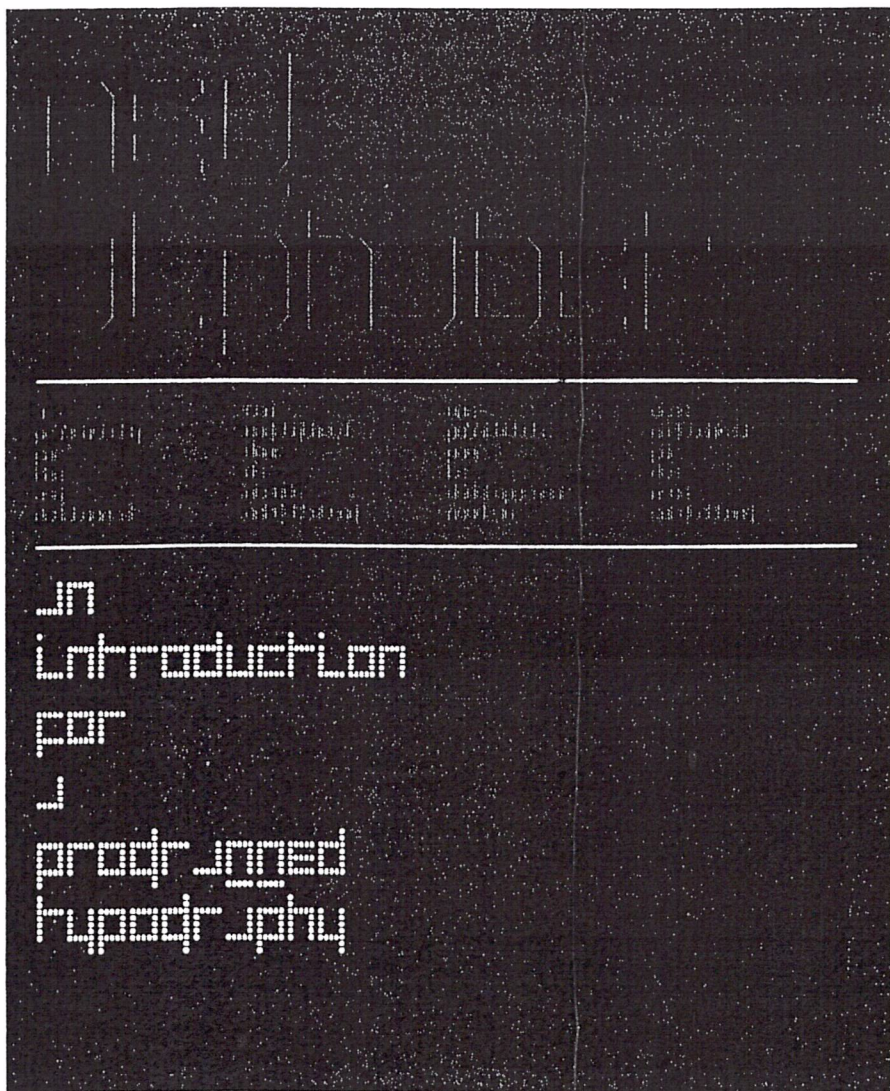
Embora reformadores como Johnston permanecessem romanticamente ligados à história, eles redefiniram a figura do designer como um intelectual distanciado do comércio. O moderno reformador do design era um crítico da sociedade, esforçando-se para criar objetos e imagens que desafiassem e revisariam hábitos e práticas dominantes.

Os artistas de vanguarda do início do século XX rejeitaram as formas históricas, mas adotaram o modelo do crítico *outsider*. Membros do grupo De Stijl na Holanda reduziram o alfabeto a elementos perpendiculares. Na Bauhaus, Herbert Bayer e Josef Albers construíram alfabetos com formas geométricas básicas – círculo, quadrado e triângulo –, que consideravam elementos de uma linguagem universal da visão.

Tais experimentos entendiam o alfabeto como um sistema de relações abstratas. Assim como os impressores populares do século XIX, os designers de vanguarda abandonaram a busca por um alfabeto essencial e perfeitamente conformado, mas ofereceram alternativas austeras e teóricas em lugar das novidades solícitas da grande propaganda.

Montados como máquinas, com componentes modulares, esses projetos experimentais imitavam a produção fabril, mas a maioria deles foi produzida à mão e não chegou a ter versões mecânicas (embora muitos estejam disponíveis em meio digital). A Futura, projetada por Paul Renner em 1927, encarnou as obsessões da vanguarda em uma fonte multifuncional e comercial. Embora Renner rejeitasse o movimento ativo da caligrafia em favor de formas mais "tranquilizadoras" e abstratas, ele temperou a geometria da Futura com variações sutis em seus traços, curvas e proporções. Renner deu à Futura diversos pesos, vendo-a como uma ferramenta artística para construir páginas com gradações de cinza.

As formas tranquilizadoras e abstratas desses novos tipos que dispensam o movimento manuscrito oferecem ao tipógrafo novos valores tonais afinados com grande pureza. Esses tipos podem ser usados em pesos leves, semipretos ou saturadamente pretos. PAUL RENNER, 1931

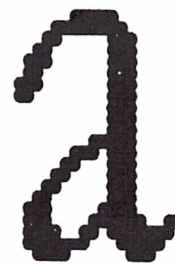


WIM CROUWEL publicou seus desenhos para um "novo alfabeto" sem diagonais ou curvas em 1967. *A The Foundry*, em Londres, começou a desenvolver e a lançar edições digitais das fontes de Crowwel em 1997.

Ver Wim Crowwel. *New Alphabet*; e Wim Crowwel, Kees Broos e David Quay. *Wim Crowwel: Alphabets*.

TIPOGRAFIA COMO PROGRAMA

Em 1967, o designer Wim Crowwel publicou desenhos para um "novo alfabeto" construído com linhas retas, em resposta à ascensão da comunicação eletrônica. Rejeitando séculos de convenção tipográfica, ele projetou suas letras para exibição ótima em telas de vídeo, nas quais curvas e ângulos são representados por linhas de varredura horizontal. Na brochura promocional de seu novo alfabeto, que tinha como subtítulo "Introdução para uma tipografia programada", Crowwel propôs uma metodologia de design em que as decisões são sistemáticas e regradas.



WIM CROUWEL mostrava essa versão "escaneada" de uma *Garamond* para contrastar com seu novo alfabeto, cujas formas aceitavam a estrutura reticulada da tela.

Na década de 1980, computadores pessoais e impressoras de baixa resolução puseram as ferramentas da tipografia nas mãos de um público mais amplo. Em 1985, Zuzana Ličko começou a projetar fontes que exploravam a textura grosseira desses sistemas. Enquanto outras fontes digitais sobrepunham o rude grid das telas e impressoras às formas tipográficas tradicionais, as suas aproveitavam a linguagem do equipamento digital. Ela e o marido, Rudy VanderLans, cofundadores da fundição e da revista *Emigre*, se autointitulavam "novos primitivos", pioneiros de uma aurora tecnológica.

ZUZANA LIČKO criou fontes de baixa resolução para telas e impressoras em 1985. Desde então, essas fontes foram integradas à extensa família tipográfica *Lo-Res*, projetada para meios impressos e digitais.



Ver Rudy VanderLans e Zuzana Ličko, *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm* (Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1993).

No início da década de 1990, com a adoção das impressoras a laser de alta resolução e das tecnologias de desenho de fontes por contorno, tais como a linguagem PostScript, os designers de tipos deixaram de limitar-se por dispositivos de saída de baixa resolução. A ascensão da internet, bem como de telefones celulares, videogames portáteis e PDAs [personal digital assistant], assegurou a relevância das fontes baseadas em pixels, à medida que mais e mais informações eram projetadas para publicação diretamente na tela.

Viver com computadores produz ideias curiosas. WIM CROUWEL, 1967

ERNEST SCULPTURE JUNE 8 - JULY 7, 1990

CURATOR: JOSEPH WESNEF
Linda Ferguson

Steve Handschu
James Hay

Matthew Holland **SCULPTURE**

Gary Laatsch
Brian Liljeblad
Dora Natella

Matthew Schellenberg
Richard String

Michell Thomas
Robert Wilhelm

Opening Reception: Friday June 8, 5:30 - 8:30 pm

Detroit Focus Gallery (313) 962-9025
743 Beaubien, Third Floor

DETROIT, MICHIGAN 48226
Hours: Noon to 6 pm **WEDNESDAY - SATURDAY**

ALSO IN THE AREA: THE MARKET PRESENTS Peter Citron - Gordon Orrer Opening 5 - 7:30 pm. Friday, June 8.

ED FELLA produziu uma obra de tipografia experimental que influenciou fortemente o design de tipos na década de 1990. Seus cartazes para a Detroit Focus Gallery trazem formas danificadas e defeituosas, desenhadas à mão ou recolhidas do refugio de copiadoras de terceira geração ou de lâminas de letras decalcáveis como a Letraset. Acervo do Cooper-Hewitt, National Design Museum.

TIPOGRAFIA COMO NARRATIVA

No começo dos anos 1990, enquanto as ferramentas de design digital abriam as portas para a reprodução e a integração de diversos meios, crescia a insatisfação de muitos designers com as superfícies limpas e imaculadas. Procurava-se lançar a letra no mundo rude e cáustico dos processos físicos. Ela, que por séculos havia buscado a perfeição em tecnologias cada vez mais exatas, foi arranhada, dobrada, manchada e poluída.

Template Gothic: flawed technology

A fonte Template Gothic, de Barry Deck, projetada em 1990, baseia-se em letras desenhadas com um estêncil de plástico. Assim, a fonte refere-se a um processo ao mesmo tempo mecânico e manual. Deck fez esse projeto quando era aluno de Ed Fella, cujos cartazes experimentais inspiraram uma geração de tipógrafos digitais. Após seu lançamento comercial pela Emigre Fonts, a Template Gothic passou a ser usada em todo o mundo, tornando-se um emblema da "tipografia digital" dos anos 1990.

Dead History: feeding on the past

A fonte Dead History, de P. Scott Makela, também projetada em 1990, é um pastiche de dois tipos existentes: o tradicional tipo serifado Centennial e o clássico pop VAG Rounded. Manipulando os vetores de tipos prontos, Makela adotou a estratégia de apropriação empregada na arte e na música contemporâneas, aludindo ainda à importância da história e do precedente, importantes para quase toda inovação tipográfica.

CcDdEeFfGgHhIiJjKk

Os tipógrafos holandeses Erik van Blokland e Just van Rossum combinaram as figuras do designer e do programador, criando fontes que contêm acaso, mudança e incerteza. Sua fonte Beowulf, de 1990, foi a primeira de uma série de fontes com contornos aleatórios e comportamento programado.

Os métodos industriais de produção da tipografia forçaram todas as letras a ser idênticas (...) Hoje, a tipografia é produzida com equipamentos sofisticados, que não impõem tais regras. As únicas limitações residem em nossas expectativas. ERIK VAN BLOKLAND E JUST VAN ROSSUM, 2000

Embora os anos 1990 sejam mais lembrados por imagens de decadência, os designers tipográficos continuaram a construir um repertório de fontes de uso comum, projetadas para acomodar confortavelmente grandes quantidades de texto. Em vez de contar sua própria história, essas fontes fornecem aos designers paletas flexíveis de letras, coordenadas em famílias maiores.

Mrs Eaves: *trabalhadora procura companheiro*

Enquanto fazia fontes display experimentais, Zuzana Ličko, intrépida pioneira da aurora digital, produziu alguns *revivals* históricos nos anos 1990. A Mrs Eaves, desenhada em 1996 e inspirada nos tipos do século XVIII de John Baskerville (seu nome vem de sua amante e governanta Sarah Eaves), tornou-se uma das fontes mais populares do seu tempo.

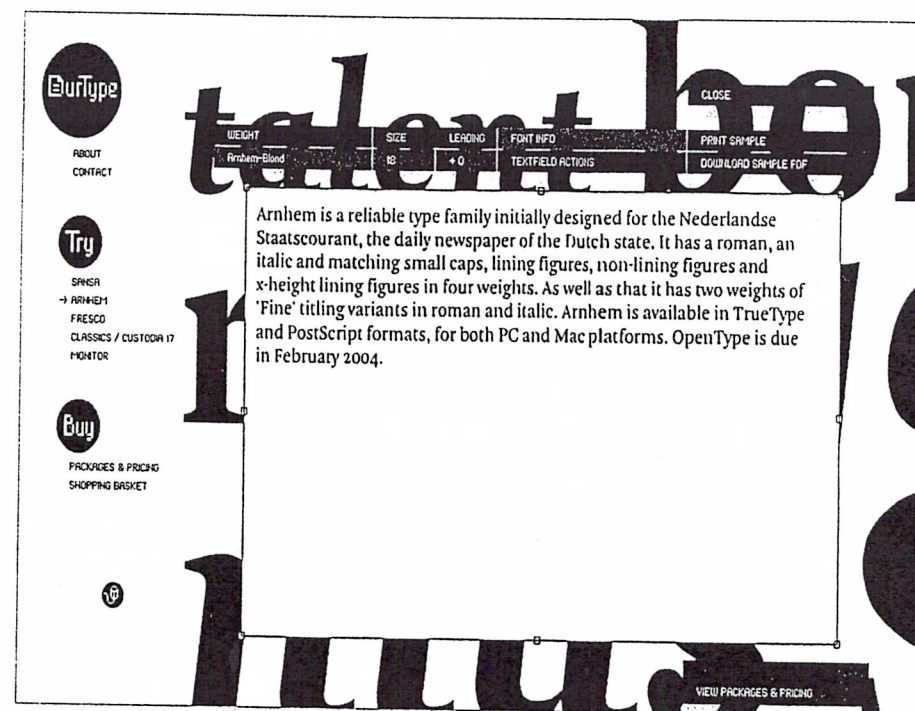
Quadraat: BARROCO faz-tudo

Projetadas na Holanda, fontes como a Scala, de Martin Majoor (usada no texto deste livro), e a Quadraat, de Fred Smeijers, oferecem interpretações límpidas da tradição tipográfica. Essas fontes olham para a gráfica do século XVI de um ponto de vista contemporâneo, como denunciam suas serifas decididamente geométricas. Apresentada em 1992, a família Quadraat ampliou-se, incluindo formas sem serifa em numerosos pesos e estilos.

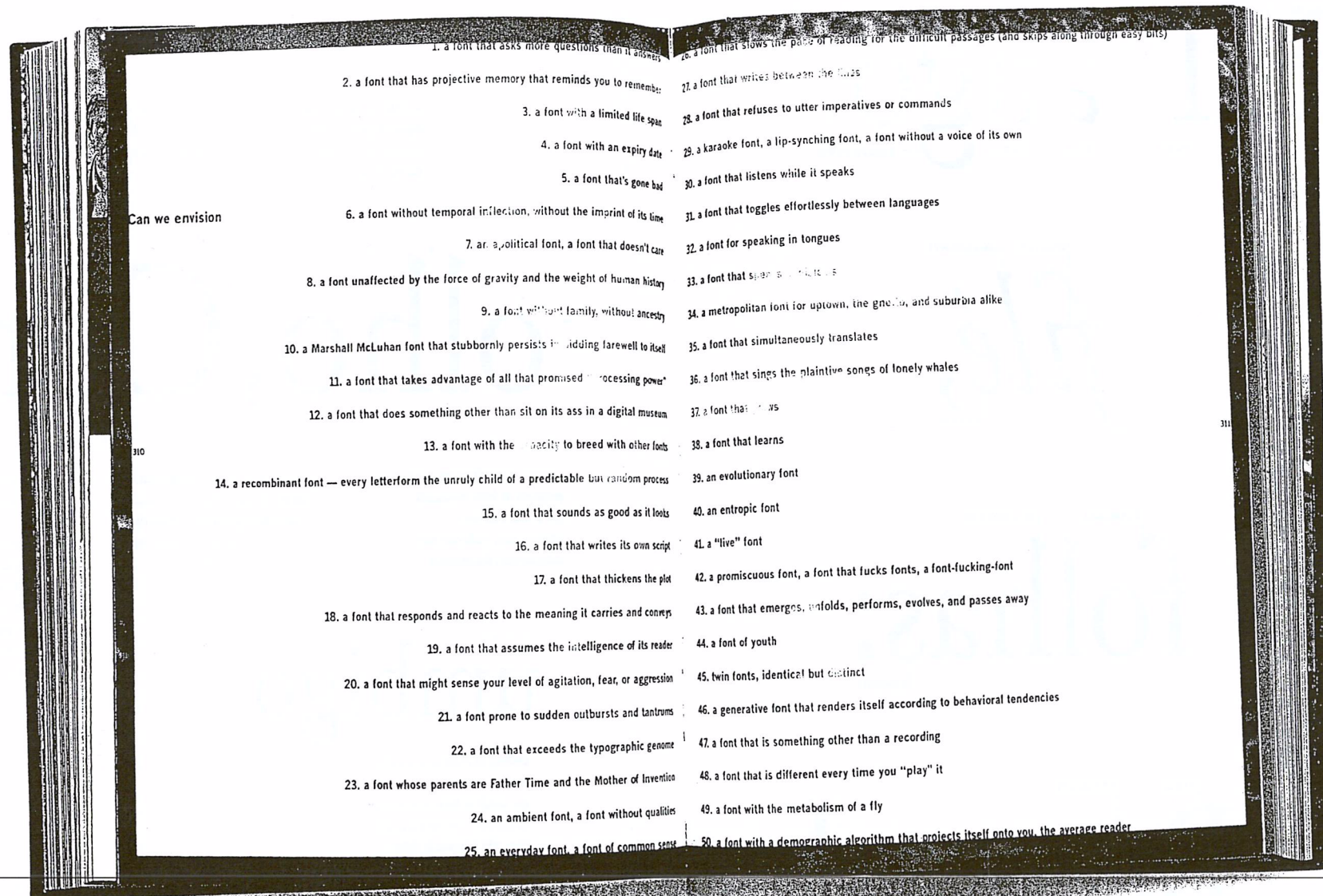
Gotham: curvas operárias

No ano 2000, Tobias Frere-Jones apresentou a fonte Gotham, cujo desenho deriva de letras encontradas no terminal de ônibus da autoridade portuária de Nova York. Ela expressa uma atitude direta e utilitária que persiste ao lado de estéticas como o *grunge*, o neofuturismo, as paródias da cultura pop e os *revivals* históricos que fazem parte da tipografia contemporânea.

Ao escolher fontes, os designers gráficos consideram a história dos tipos e suas conotações atuais, bem como suas qualidades formais. O objetivo é encontrar uma combinação apropriada entre o estilo das letras, a situação social específica e a massa de conteúdo que definem o projeto. Nenhuma cartilha é capaz de fixar o significado ou a função de cada fonte; cada designer deve enfronhar-se nessa biblioteca de possibilidades à luz das circunstâncias únicas de cada projeto.



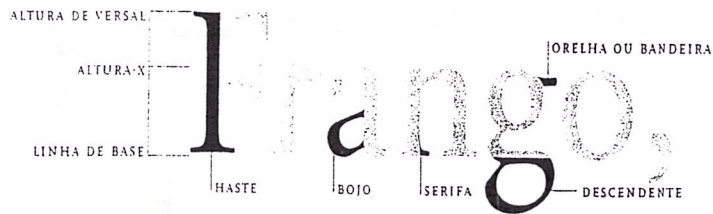
OURTYPE.COM Site, 2004. Designers e editores: Fred Smeijers e Rudy Geeraerts. Feito com a tecnologia Flash, este site de uma fundição tipográfica digital permite aos usuários testarem as fontes enquanto navegam. Os designers lançaram seu próprio "selo" depois de criarem fontes tais como a Quadraat para a FontShop International. Aqui é mostrada a fonte Arnhem.



Can we envision

1. a font that asks more questions than it answers
2. a font that has projective memory that reminds you to remember
3. a font with a limited life span
4. a font with an expiry date
5. a font that's gone bad
6. a font without temporal inflection, without the imprint of its time
7. or, a political font, a font that doesn't care
8. a font unaffected by the force of gravity and the weight of human history
9. a font without family, without ancestry
10. a Marshall McLuhan font that stubbornly persists in bidding farewell to itself
11. a font that takes advantage of all that promised "processing power"
12. a font that does something other than sit on its ass in a digital museum
13. a font with the capacity to breed with other fonts
14. a recombinant font — every letterform the unruly child of a predictable but random process
15. a font that sounds as good as it looks
16. a font that writes its own script
17. a font that thickens the plot
18. a font that responds and reacts to the meaning it carries and conveys
19. a font that assumes the intelligence of its reader
20. a font that might sense your level of agitation, fear, or aggression
21. a font prone to sudden outbursts and tantrums
22. a font that exceeds the typographic genome
23. a font whose parents are Father Time and the Mother of Invention
24. an ambient font, a font without qualities
25. an everyday font, a font of common sense
26. a font that slows the pace of reading for the difficult passages (and skips along through easy bits)
27. a font that writes between the lines
28. a font that refuses to utter imperatives or commands
29. a karaoke font, a lip-synching font, a font without a voice of its own
30. a font that listens while it speaks
31. a font that toggles effortlessly between languages
32. a font for speaking in tongues
33. a font that speaks in multiple tongues
34. a metropolitan font for uptown, the ghetto, and suburbia alike
35. a font that simultaneously translates
36. a font that sings the plaintive songs of lonely whales
37. a font that flows
38. a font that learns
39. an evolutionary font
40. an entropic font
41. a "live" font
42. a promiscuous font, a font that fucks fonts, a font-fucking-font
43. a font that emerges, unfolds, performs, evolves, and passes away
44. a font of youth
45. twin fonts, identical but distinct
46. a generative font that renders itself according to behavioral tendencies
47. a font that is something other than a recording
48. a font that is different every time you "play" it
49. a font with the metabolism of a fly
50. a font with a demographic algorithm that projects itself onto you, the average reader

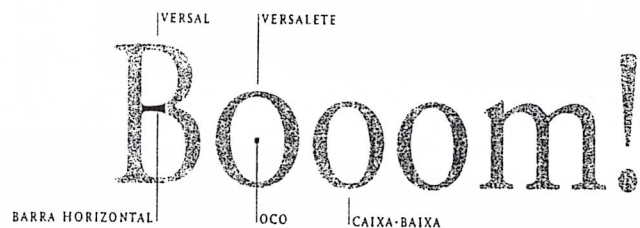
LIFE STYLE Livro, 2000. Design: Bruce Mau. Editora: Phaidon.
Fotografia: Dan Meyers. Neste manifesto pós-industrial, o designer
Bruce Mau concebe uma fonte que ganha vida por meio de uma
inteligência simulada.



ALTURA DE ASCENDENTE
 Alguns elementos podem
 estender-se levemente
 acima da altura de versal.

ALTURA DE VERSAL
 A distância da linha de base
 ao topo da maiúscula.

ALTURA DE DESCENDENTE
 O comprimento dos
 descendentes de uma letra
 contribui para o seu estilo
 e atitude no todo.



olho, Corpo

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

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

SALIÊNCIA As curvas na base
 de letras, como o ou e,
 ultrapassam um pouquinho a
 linha de base. Vírgulas e pontos
 e vírgulas fazem o mesmo. Se os
 tipos não fossem posicionados
 desse modo, pareceriam
 cambalear precariamente, e
 faltaria a eles um senso de
 firmeza terrena.

umbigo

Embora as crianças aprendam a
 escrever usando papel pautado,
 que divide as letras exatamente
 na metade, a maior parte dos
 tipos não é projetado dessa
 maneira. A altura-x normalmente
 ocupa um pouco mais que a
 metade da altura de versal.
 Quanto maior for a altura-x em
 relação à altura de versal, maiores
 as letras irão parecer. Em um
 campo visual de texto, a maior
 densidade ocorre entre a linha de
 base e o topo da altura-x.

Ei, veja! Dois blocos de textos são
 Aumentaram frequentemente alinhados
 minha altura-x. em linhas de base comuns.
 Aqui, uma Scala 14/18
 (um tipo de 14 pt. com 18 pt.
 de entrelinha) faz par com
 uma Scala 7,5/9.

12 pontos
equivalem a
1 paica

6 paicas
(72 pontos)
equivalem a
1 polegada



Aja

SCALA DE 60 PONTOS
Os tipos são medidos do topo da versal à parte inferior da descendente mais baixa, com mais um espacinho extra.



Nos tipos de metal, o tamanho em pontos é a altura da peça de chumbo.

ALTURA As tentativas de padronizar a medição de tipos começaram no século XVIII. O sistema de pontos usado tanto para medir a altura das letras como a distância entre as linhas (*leading*), é o padrão utilizado atualmente. Um ponto equivale a 1/72 polegada ou 0,35 milímetro. Doze pontos equivalem a uma paica, que é a unidade normalmente utilizada para medir larguras de coluna. A tipografia também pode ser medida em polegadas, milímetros ou pixels. A maioria dos programas de computador permite que o designer escolha sua unidade de medida preferida; paicas e pontos são o padrão norte-americano.

ABREVIÇÕES DE PAICAS E PONTOS

- 8 paicas = 8p
- 8 pontos = p8, 8 pt
- 8 paicas, 4 pontos = 8p4
- corpo de 8 pt com entrelinha de 9 pt = 8/9 Helvetica

LARGURA As letras também possuem medidas horizontais, chamadas de *largura de composição*. Essa largura equivale ao corpo da letra mais um pequeno espaço que a protege das outras. A largura de uma letra é intrínseca à proporção do tipo. Em alguns tipos ela é generosa, em outras estreita.

Você pode mudar a largura de composição de um tipo brincando com suas escalas horizontal e vertical. Isso distorce a proporção das letras, forçando elementos grossos a ficarem finos e vice-versa. Ao invés de torturar uma letra, escolha um tipo com as proporções de que precisa – estreito, comprimido ou largo.

FOLGADO

INTERSTATE BLACK

A largura de composição é igual ao corpo da letra mais o espaço lateral.

TENSO

INTERSTATE BLACK COMPRESSED

As letras da versão estreita da fonte possuem uma largura de composição menor.

FOLGADO

TENSO

CRIME TIPOGRÁFICO

DISTORÇÃO HORIZONTAL E VERTICAL

As proporções das letras foram distorcidas digitalmente para criar letras mais largas ou mais estreitas.

SCALA 32 PT

INTERSTATE 32 PT

BODONI 32 PT

MRS EAVES 32 PT

Pareço gorda neste parágrafo?

Essas letras têm o mesmo tamanho em pontos, mas diferentes alturas-x, pesos e proporções.

A Mrs Eaves, projetada por Zuzana Ličko em 1996, rejeita o apetite típico do século XX por alturas-x superdimensionadas. A fonte, inspirada nos projetos de John Baskerville feitos no século XVIII, foi batizada em homenagem a Sarah Eaves, amante, governanta e colaboradora de Baskerville. O casal viveu junto por dezesseis anos, até se casar em 1764.

Sr. Grande versus Sra. & Sr. Pequeno

HELVETICA 27 PT

MRS EAVES 27 PT MR EAVES 27 PT

A altura-x de um tipo afeta seu tamanho aparente, sua eficiência espacial e seu impacto visual como um todo. Assim como comprimentos de saia e estilos de cabelo, as alturas-x entram e saem de moda. Corpos maiores de tipos tornaram-se populares em meados do século XX.

HELVETICA 12/14

Por causa da sua enorme altura-x, a Helvetica pode permanecer legível em pequenos tamanhos. Composta em 8 pts numa legenda de revista, a Helvetica vai aparentar grande elegância. Contudo, a mesma fonte pode parecer gorducha e insossa, formatada com 12 pts num cartão de visitas.

HELVETICA 8/10

O tamanho-padrão em muitos programas é 12 pt. Embora isso normalmente crie textos legíveis em tela, tipos de texto com 12 pt costumam parecer grandes e parrudos na página impressa (mas 12 pt é um bom tamanho para livros infantis). Tamanhos entre 9 e 11 pt são comuns para textos impressos. Esta legenda foi composta com tipos de 7,5 pt.

Tipos com pequenas alturas-x, tais como Mrs Eaves, usam o espaço com menos eficiência que aqueles com corpos inferiores grandes. Entretanto, suas proporções delicadas possuem encanto e lirismo.

MRS EAVES 12/14

Assim como sua encantadora esposa, MR EAVES tem cintura baixa e corpo pequeno. Seu espaçamento mais solto entre as letras também permite que ele funcione bem com sua companheira.

MR EAVES 12/14

O tamanho de um tipo é uma questão de contexto. Uma linha de texto que pareça minúscula numa tela de televisão pode figurar em escala apropriada numa página de texto impresso. Proporções menores afetam a legibilidade, bem como o consumo de espaço. Uma altura-x diminuta é um luxo que requer sacrifício.

MR E MRS EAVES 8/10

Todas as fontes mostradas abaixo foram inspiradas nos tipos para impressão criados por Claude Garamond no século XVI, embora cada qual reflita sua própria época. As formas magras da Garamond 3 surgiram durante a Grande Depressão, enquanto a altura-x inflada da ITC Garamond se tornou um ícone dos extravagantes anos 1970.

GARAMOND NO SÉCULO XX: VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA

Anos 1930: Getúlio Vargas, SALVADOR DALÍ, Noel Rosa,

GARAMOND 3 18 PT, desenhada por Morris Fuller Benton e Thomas Maitland Cleland para ATF, 1936

Guernica, Duke Ellington, rádio, Franklin D. Roosevelt.

Anos 1970: censura, milagre econômico, *Expresso*

GARAMOND ITC 18 PT, desenhada por Tony Stan, 1976

2222, *O poderoso chefão*, bocas de sino, TV em cores.

Anos 1980: Madonna, *Blade Runner*, ombreiras, Cazuzza,

ADOBE GARAMOND 18 PT, desenhada por Robert Slimbach, 1989

Tancredo Neves, Diretas Já, Emigre, “We are the World”.

Anos 2000: Lula, Osama Bin Laden, MATTHEW BARNEY,

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO MEDIUM SUBHEAD 18 PT, desenhada por Robert Slimbach, 2005

Twitter, Parada Gay, Irmãos Campana, Tsunami, *Tropa de elite*.

As vinhas da ira

GARAMOND 3 30 PT ITC GARAMOND 30 PT

Uma família tipográfica com *tamanhos ópticos* tem estilos diferentes para diferentes tipos de saída. O designer gráfico deve selecionar um estilo baseado no contexto. Tamanhos ópticos desenhados para títulos ou sinalização tendem a ter formas delicadas e líricas, enquanto estilos criados para texto e legendas são construídos com traços mais pesados.

TAMANHOS ÓPTICOS

TÍTULOS são primas-donas delgadas e *hipersensíveis*.

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO DISPLAY 23 PT

SUBTÍTULOS são *animados* personagens de apoio.

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO SUBHEAD 23 PT

O TEXTO é o *homem comum* do drama impresso.

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO REGULAR 23 PT

LEGENDAS ficam *pesadas* em pequenos papéis.

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO CAPTION 23 PT

10 PT

Na era do TIPO DE METAL, os designers criaram uma diferente punção para cada tamanho de tipo, ajustando seu peso, espaçamento e outras características.

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO DISPLAY

Quando o processo de desenho de tipos se tornou automatizado no SÉCULO XIX, muitos fundidores de tipos simplesmente *ampliaram* ou *reduziram* um design básico para gerar tamanhos diferentes.

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO REGULAR

Essa ABORDAGEM MECANIZADA dos tamanhos de corpo tornou-se regra na produção de tipos fotográficos e digitais. Quando um tipo em tamanho de texto é ampliado para as dimensões de um cartaz, seus traços finos ficam muito pesados (e vice-versa).

ADOBE GARAMOND PREMIERE PRO CAPTION

Lotado

Pequeno demais

BODONI 48 PT BODONI 8 PT

CRIME TIPOGRÁFICO

algumas fontes que funcionam bem em tamanhos grandes parecem muito frágeis quando reduzidas.

8 PT

Um estilo DISPLAY ou de *título* parece muito magricela e frágil em tamanhos menores. Estilos display são concebidos para serem usados em tamanhos de 24 pts ou maiores.

Estilos básicos de TEXTO são desenhados para tamanhos que variam entre 9 e 14 pts. Seus traços são fortes e *carnudos*, mas não assertivos demais.

Estilos de legenda são construídos com traço mais pesado. São *projetados* para tamanhos entre 6 e 8 pts.

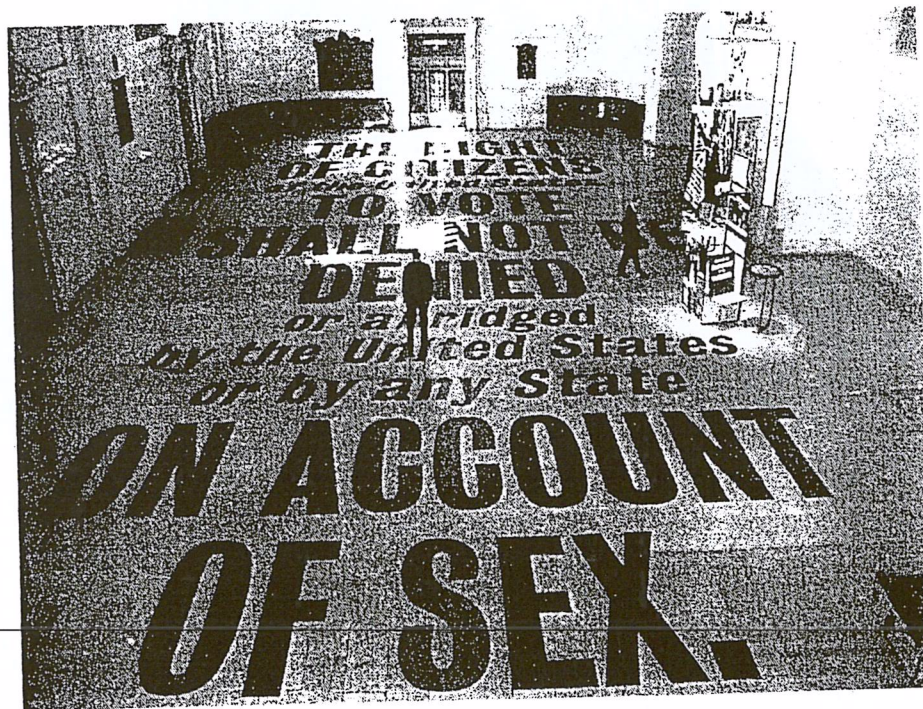
A escala é o tamanho dos elementos de design em comparação com outros elementos num leiaute, bem como com o contexto físico do trabalho. A escala é relativa. Tipos de 12 pt mostrados num monitor de 32 polegadas podem dar a impressão de ser pequenos demais, enquanto impressos na página de um livro podem parecer balofos e pesados. Os designers criam hierarquia e contraste ao jogar com a escala das letras. Mudanças na escala ajudam a criar contraste visual, movimento e profundidade, além de expressar hierarquias de importância. A escala é física. As pessoas intuitivamente julgam o tamanho dos objetos em relação ao próprio corpo e ao ambiente.

O MUNDO É PLANO

CRIME TIPOGRÁFICO
Diferenças mínimas no tamanho do tipo fazem esse design parecer hesitante e arbitrário.

O MUNDO É PLANO

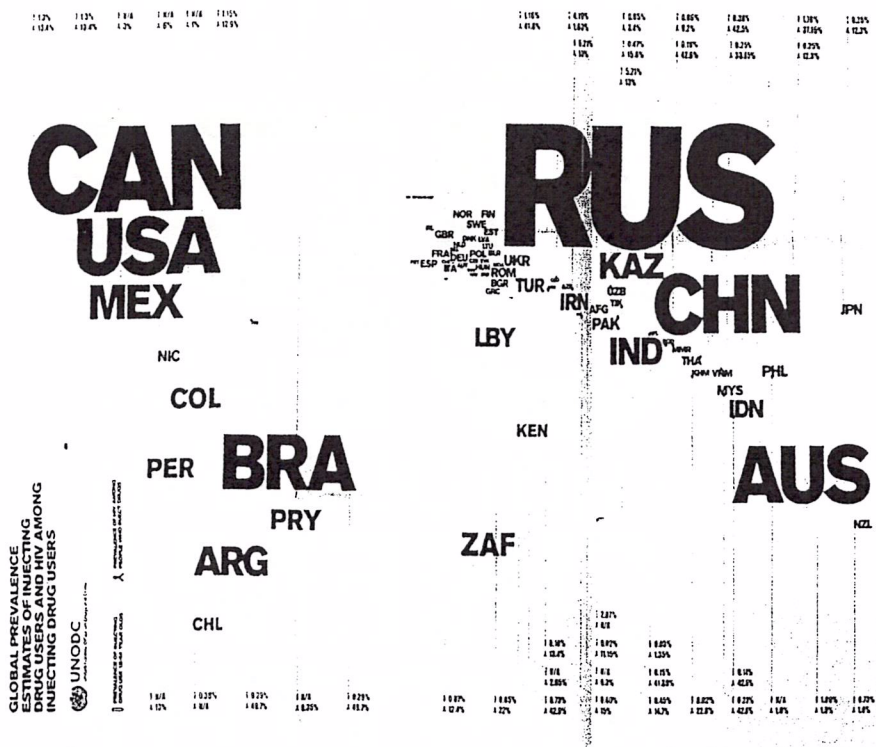
CONTRASTE DE ESCALA
O forte contraste entre tamanhos de tipos confere dinamismo, decisão e profundidade ao design.



THE XIX AMENDMENT Instalação tipográfica na Grand Central Station, Nova York, 1995. Designer: Stephen Doyle. Patrocinadores: The New York State Division of Women, The Metropolitan Transportation Authority, Revlon e Merrill Lynch. O texto em grande escala cria impacto nessa instalação pública.

BLOW-UP: UP! (WARREN NIEDICH) PHOTOGRAPHY, CINEMA AND THE BRAIN

BLOW-UP: PHOTOGRAPHY, CINEMA, AND THE BRAIN
Capa de livro, 2003. Designers: Paul Carlos e Urshula Bårbour/Pure + Applied. Autor: Warren Niedich. Recortar as letras aumenta a percepção de escala. As cores sobrepostas sugerem o detalhamento extremo de um processo impresso ou fotográfico.



UNITED NATIONS' OFFICE ON DRUGS AND CRIME (UNODC) Mapas, 2009. Design: Harry Pearce e Jason Ching/Pentagram. Esta série de cartazes para a divisão de drogas e crimes da ONU (UNODC) usa a escala tipográfica para comparar os programas de tratamento de viciados em drogas, a incidência de HIV e outros dados mundiais. Os designers construíram mapas-múndi simplificados a partir de abreviações dos nomes dos países (GBR, USA, RUS etc.). Os cartazes destinam-se especialmente à polícia russa, cujo país tem um registro pobre sobre o tratamento de viciados em drogas. Note a alta incidência de HIV e a pequena disponibilidade de programas de reabilitação de toxicodependentes.



REVOLVER: ZEITSCHRIFT FÜR FILM Revista, 1998-2003. Designer: Gerwin Schmidt. Essa revista foi criada por e para diretores de cinema. O contraste entre tipos grandes e páginas pequenas gera drama e surpresa.

SABON

Aa

HUMANISTAS
Os tipos romanos dos séculos xv e xvi emulavam a caligrafia clássica. O tipo Sabon foi projetado por Jan Tschichold em 1966, baseada nos tipos feitos por Claude Garamond no século xvi.

BASKERVILLE

Aa

TRANSICIONAIS
Possuem serifa mais afiadas e um eixo mais vertical do que as letras humanistas. Quando os tipos de John Baskerville foram apresentados em meados do século xviii, suas formas precisas e seu alto contraste eram considerados chocantes.

BODONI

Aa

MODERNAS
Os tipos desenhados por Giambattista Bodoni no final do século xviii e início do xix são radicalmente abstratos. Note as serifa finas e retas, o eixo vertical e o forte contraste entre traços grossos e finos.

CLASSIFICAÇÃO TIPOGRÁFICA No século xix, os impressores buscaram analogias entre a história da arte e a herança de seu próprio ofício, desenvolvendo um sistema básico de classificação de tipos. Letras *humanistas* estão intimamente conectadas à caligrafia e ao movimento da mão. Os tipos *transicionais* e *modernos* são mais abstratos e menos orgânicos. Esses três grupos principais correspondem grosseiramente aos períodos renascentista, barroco e iluminista na arte e na literatura. Desde então, historiadores e críticos de tipografia têm proposto esquemas mais refinados que procuram capturar melhor a diversidade das letras existentes. Nos séculos xx e xxi, os designers continuaram a criar novos tipos baseados em características históricas.

CLARENDON

Aa

EGÍPCIAS (SLAB SERIF)
Diversos tipos pesados e decorativos foram adotados no século xix para utilização em propaganda. Os egípcios possuem serifa pesadas e retangulares.

GILL SANS

Aa

SEM SERIFAS HUMANISTAS
Os tipos sem serifa tornaram-se comuns no século xx. A Gill Sans, desenhada por Eric Gill em 1928, possui características humanistas. Note o vazão pequeno e fagueiro na letra "a", bem como as variações caligráficas no peso dos traços.

HELVETICA

Aa

SEM SERIFAS TRANSICIONAIS
A Helvetica, projetada por Max Miedinger em 1957, é um dos tipos mais usadas do mundo. Seu caráter uniforme e ereto é similar ao das letras serifadas transicionais. Esses tipos também são conhecidos como "sem serifa anônimos".

FUTURA

Aa

SEM SERIFAS GEOMÉTRICAS
Alguns tipos sem serifa são construídos a partir de formas geométricas. Na Futura, desenhada por Paul Renner em 1927, os Os são círculos perfeitos e os topos das letras A e M são triângulos afiados.

Sabon

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

SABON 9/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

7/9

Baskerville

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

BASKERVILLE 9/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

7/9

Bodoni

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

BODONI BOOK 9,5/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

7,5/9

Clarendon

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

CLARENDON LIGHT 8/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

6/9

Gill Sans

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

GILL SANS REGULAR 9/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

7/9

Helvetica

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

HELVETICA REGULAR 8/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

6/9

Futura

14 PT

Este não é um livro sobre tipos, mas sobre como usá-los. Os tipos são recursos essenciais ao designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são essenciais ao arquiteto.

FUTURA BOOK 8,5/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e por que as letras evoluíram.

6,5/9

A ideia de organizar tipos em famílias combinadas data do século XVI, quando os impressores começaram a coordenar tipos romanos e itálicos. O conceito foi formalizado na virada do século XX.

ANATOMIA DE UMA FAMÍLIA TIPOGRÁFICA

A ADOBE GARAMOND foi projetada por Robert Slimbach em 1988.

A forma romana é o núcleo ou a espinha de onde deriva uma família tipográfica.

ADOBE GARAMOND REGULAR

A forma romana, também chamada de "regular", é a versão normal e ereta de um tipo. É tipicamente concebida como o pai de uma família maior.

Letras itálicas, baseadas na escrita cursiva, são bem diferentes das formas romanas.

ADOBE GARAMOND ITALIC

A forma itálica não é simplesmente uma versão mecanicamente inclinada da romana; é outra fonte. Note a diferença das variantes romana e itálica da letra a da Adobe Garamond.

OS VERSALETES POSSUEM UMA ALTURA SIMILAR À ALTURA-X da caixa-baixa.

ADOBE GARAMOND EXPERT (VERSALETE)

Os versaletes são projetados para integrar-se às linhas de texto, onde as versais se sobressaem desajeitadamente. Eles são levemente mais altos que a altura-x das letras em caixa-baixa.

Tipos bold (e semibold) são usados para criar ênfase em uma hierarquia.

ADOBE GARAMOND BOLD E SEMIBOLD

No século XX, versões bold de tipos de texto tradicionais foram criadas para satisfazer a necessidade de formas enfáticas. Famílias não serifadas normalmente incluem uma ampla gama de pesos.

Tipos bold (e semibold) também precisam incluir uma versão itálica.

ADOBE GARAMOND BOLD E SEMIBOLD ITALIC

O designer de tipos procura fazer versões bold similares às romanas, sem tornar sua forma geral muito pesada. Os vazios precisam permanecer claros e abertos em tamanhos pequenos.

Itálicos não são letras inclinadas.

ITÁLICO
VERDADEIRO

CRIME TIPOGRÁFICO
PSEUDO ITÁLICO
As formas largas e desajeitadas dessas letras inclinadas parecem forçadas e artificiais.

Alguns itálicos não são nada inclinados. Na família de tipos Quadraat, a forma itálica é apumada.

QUADRAAT, desenhada por Fred Smeijers, 1992.

M C S W E E N E Y ' S

FULL TO BURSTING! FULL TO BURSTING! FULL! BLOOD OF US ALL!

THE PRESUMPTION OF GOOD WILL

NO. 9

GABE HUDSON
DENIS JOHNSON
ROY KESEY
K. KVASHAY-BOYLE

NATHANIEL MINTON
ELEN MOORE
VAL VINOKUROV
W.T. VOLLMANN

DOUG DORST
JEFF GREENWALD
A. M. HOMES

IRATIONAL (FOR MORE LIKELY, IRRATIONALLY)

NO. 9

PROMPTLY

WITH GUSTO

TRUST THIS GODDAMN LAND

TAKE: your aggression. QUESTION: your aggression. REMOVE IT: from the company of others. WALK WITH IT: to a faraway place. ALONE? Yes, alone. LEAVE IT: under a great wide sky, exposed, apart. DO NOT: bury it. DO NOT: live with it. NEVER: in your house. NOT: in your life. IT IS: vital. IT GROWS: like a shadow. WE MUST: carry it away.

HOLD THEM CLOSE

KNOW THEM. CANNOT. REMEMBERING!

KNOW THEM. WILL NOT. CANNOT. TINY AND WRAP YOUR ARMS!

THEY CAN TALK! THEY CAN TALK! WILL NOT. WEAK & ATROPHIFYING BUT YOURS

CARRY IT. CARRY THEM. CANNOT. REMEMBERING!

KEEP IT SWEET. WILL NOT. YOU MUST

DO NO HARM. WILL NOT. REMEMBERING!

And yet: HARM TO HARM IS HARM. CANNOT: LIVE THAT WAY AGAIN. MORE FOR YOUR SAKE THAN THEIRS

EFFLORESCENCE

BEHOLDING OR BASH? THE HIGHEST POINT, OR SOMETHING? THAT TEEHEE? HE IS GONE.

GEG ENSC HEIN

Our cover this time: "WE GIVE YOU SWEATY HUGS."

Do you sense it?

\$15.00 U.S. \$22 CANADA. LATE SUMMER EARLY FALL 2002 WE WILL DO FOUR THIS YEAR

ISBN 0-9719047-5-8 90000 97809711904750

FRIDTJOF

MCSWEENEY's Capa de revista, 2002. Designer e editor: Dave Eggers. Esta capa usa a família tipográfica Garamond 3 em vários tamanhos. Embora a fonte seja clássica e conservadora, o leiaute obsessivo e levemente lunático é distintamente contemporâneo.