

Um panorama das classificações tipográficas

An overview of typeface classifications

Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva

Bacharel em Ciência da Computação, Centro Universitário Carioca

Priscila Farias

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP,
Professora Assistente Doutora na PUC-SP e Faculdade SENAC de
Comunicação e Artes

Resumo Este artigo faz um mapeamento das classificações de tipos existentes, apresentando suas origens e os conceitos envolvidos em sua elaboração. Seu objetivo é sistematizar a compreensão destas classificações, e a tradução de seus termos para o português. Também são feitas algumas considerações a respeito da conveniência e da possibilidade de elaboração de novas classificações.

Palavras-chave: Tipografia, design gráfico, classificação de tipos

Abstract *This article maps the existing typeface classifications, presenting its origins and the concepts involved in their elaboration. It aims to help the understanding of those classifications, and to settle the translation of its terms to Portuguese. It also makes considerations on the convenience and possibilities for the proposal of new classifications.*

Key words: Typography, graphic design, typeface classification

Introdução

Uma classificação de tipos é desenvolvida levando em consideração os espécimes existentes, criando formas relevantes de organização, acesso e descrição para este material. Tais classificações devem facilitar a comunicação entre aqueles que utilizam a tipografia, fornecer meios para compreender o presente e estabelecer relações com o passado.

As primeiras propostas para uma classificação sistemática de tipos ocorreram no início do século XX, e tiveram como autores estudiosos e praticantes da tipografia como Theodore Low de Vinne, Francis Thibaudeau, A. F. Johnson e Beatrice Warde. Recentemente, alguns autores como a designer e pesquisadora inglesa Catherine Dixon, e o designer de tipos norte-americano Jonathan Hoefler questionaram a competência dos sistemas existentes para a descrição dos tipos atualmente produzidos, tendo em vista os avanços tecnológicos e a diversificação das formas nos últimos vinte e poucos anos.

Em um pequeno artigo publicado pela revista *Eye* em 1995, Catherine Dixon, argumenta a favor da necessidade de rever e ampliar os sistemas existentes para abrigar os exemplares pouco convencionais de design de tipos surgidos a partir do advento das tecnologias digitais. Em um artigo para a revista *Emigre*, Hoefler afirma que um sistema ideal deveria levar em consideração não apenas aspectos formais ou estilísticos mas também os contextos culturais, estéticos e tecnológicos que influenciaram a tipografia. Para Hoefler, a elaboração de um sistema de classificação tipográfica deste tipo é uma tarefa “infinitamente complexa, que requer a sensibilidade de numerosas disciplinas” (Hoefler 1999: 55), incluindo um profundo conhecimento da história da tipografia. Segundo ele, uma taxonomia de tipos abrangente, adaptável, expansível, acessível e refinada, seria extremamente útil para qualquer um envolvido com tipografia.

Classificações tradicionais

Os sistemas de classificação de tipos existentes foram estabelecidos para padronizar termos confusos e às vezes contraditórios utilizados para descrever o tipo em diferentes países, gráficas e oficinas tipográficas. Segundo Dixon (1995: 86), os esforços de padronização anteriores à proposta de Maximilien Vox em 1954, como aqueles de de Vinne (em 1900), A. F. Johnson (em 1932) e Beatrice Warde (em 1935), produziram sistemas que eram demasiadamente complexos, ou pouco específicos, resultando em uma aceitação limitada. Nos principais sistemas adotados atualmente (ATypI, British Standard, DIN), podemos encontrar referências mais ou menos explícitas ao sistema proposto por Vox.

Thibaudeau

O sistema criado pelo tipógrafo parisiense Francis Thibaudeau em 1921 (figura 1) também é considerado limitado por Dixon (1995: 19). Seu sistema, baseado somente em observações sobre o desenho das serifas, divide as famílias tipos em 4 classes: *antiques* ou *batôn* (‘antigas’ ou ‘bastão’, ou sem serifa), *elzévir* (com serifa triangular), *didot* (com serifas filiformes) e *egyptiennes* (‘egipcianas’, ou com serifa quadrada) (Paput 2003, Loubet del Bayle 2003).

Figura 1. Exemplos e principais características (em cinza) das classes de tipos descritas por Francis Thibaudeau.



Os nomes *elzévir* e *didot* homenageiam importantes famílias de tipógrafos, respectivamente holandeses do século 17, e franceses dos séculos 18-19. O termo *antiques* associa as letras sem serifa às convenções de desenho adotadas antes dos romanos (nas inscrições gregas, por exemplo). O termo *egyptiennes* faz menção à expedição de Napoleão Bonaparte ao Oriente Médio, na virada do século 18 para o 19. Giò Fuga (1996) apresenta uma justificativa bem satisfatória para o nome desta classe. Segundo ele, as fontes neste estilo “aparecem no século XIX, na época da descoberta da Pedra de Rosetta no delta do Nilo, que permitiu que fossem feitas as primeiras traduções dos hieróglifos egípcios. Foram utilizadas, à princípio, nos escritos feitos nas embalagens de mercadorias provenientes do Egito e depois em títulos e na publicidade daquela época”. A primeira fonte egípciana foi criada pelo inglês Vincent Figgins (Beinert, 2003). Este tipo de letra possui serifas bastante pesadas, tão ou mais espessas do que as hastes verticais. O arredondamento da junção da serifa com a haste é, por vezes, inexistente.

No Brasil, esta classificação foi adotada com algumas modificações. Baer (1999: 38-39), por exemplo, adota a divisão em romanos (no sentido de ‘letra com serifa’), egípcios, góticos (no sentido de *blackletter*), etruscos (sem serifa), manuscritos e fantasia, e utiliza o termo ‘elzeviriano’ como sinônimo de ‘romano antigo’. Dicionários especializados como o *Dicionário de Comunicação* de Rabaça e Barbosa e o *ABC da ADG* listam o termo ‘egípcio’ (*egyptian* no *ABC da ADG*). O *Dicionário de Comunicação* lista também os termos ‘elzevir’ e ‘didot’ como definições de estilo, e aponta ‘bastonete’ como sinônimo para ‘grotesca’, ou ‘sem serifa’.

Vox

A maioria das classificações atuais faz algum tipo de referência ao sistema proposto pelo tipógrafo e educador francês Maximilien Vox em 1954 (figura 2). Vox elaborou seu sistema observando, por um lado, personagens e eventos

importantes história da tipografia, e por outro os aspectos formais das letras. Sua classificação divide as famílias de tipos em 9 classes: *humanes* (com serifas ‘humanistas’), *garaldes* (com serifas ‘garaldinas’), *réales* (com serifas ‘reais’), *didones* (com serifas ‘didônicas’), *mécane*s (com serifas ‘mecânicas’), *linéales* (lineais, ou sem serifas), *incises* (com serifas ‘incisas’), *manuaires* (manuais), e *scriptes* (escriturais) (Paput 2003, Loubet del Bayle 2003).

A classificação de Vox começa com quatro tipos de letras com serifas tradicionais, apropriadas para textos longos. As humanistas e as garaldinas (homenagem ao tipógrafo francês Claude Garamond e ao italiano Aldo Manunzio) são modelos de letras típicos dos séculos 15 e 16. Ambas possuem serifas apoiadas (com uma curva entre a haste e a ponta da serifa) e contraste inclinado (as partes mais estreitas da letra ‘o’ encontram-se, aproximadamente, às 11 e às 5 horas). A única característica que as distingue é a barra da letra ‘e’, inclinada nas humanistas e reta nas garaldinas. A classe das ‘reais’ faz referência ao projeto das ‘romanas do rei’, família de fontes com serifas apoiadas e contraste vertical (12 e 6 horas) desenvolvida por Philippe Grandjean em 1702. As didônicas (homenagem ao tipógrafo francês Firmin Didot e ao italiano Giovanni Battista Bodoni) correspondem às famílias de serifas não-apoiadas e filiformes que a classificação de Thibaudeau chama de *didot*.



Figura 2. Exemplos e principais características (em cinza) das classes de tipos descritas por Maximilien Vox.

As classes seguintes trazem famílias de letras com serifas não tradicionais — tão ou mais espessas do que as hastes nas mecânicas (correspondendo às egípcias de Thibaudeau), e pontiagudas como nas inscrições em pedra nas incisas —, e outros tipos de letras. As lineais correspondem às *antiques* de Thibaudeau, e as duas classes seguintes contemplam letras que se parecem com uma escrita cursiva (escriturais) ou com letras desenhadas (manuais).

Pode-se afirmar que a classificação de Vox é bastante precisa a respeito das letras serifadas para texto, mas bastante vaga para as letras não serifadas, e para as letras de títulos em geral. No Brasil, alguns autores de livros recentes sobre tipografia (Niemeyer 2000, Rocha 2002) têm adotado versões modificadas desta classificação.

Novarese

Na Itália, o tipógrafo e designer de tipos Aldo Novarese propôs, em 1956, uma divisão dos tipos em dez classes (figura 3): *lapidari* (lapidares), *medioevali* (medievais), *veneziani* (vênnetos), *transizionali* (transicionais), *bodoniani* (bodonianos), *ornati* (ornamentados), *egiziani* (egipcianos), *lineari* (lineares), *fantasie* (fantasia) e *scritti* (escritos) (Valle, 2003).



Figura 3. Exemplos das classes de tipos descritas por Aldo Novarese

De forma semelhante aos ‘incisos’ de Vox, os ‘lapidares’ de Novarese são tipos serifados que imitam as inscrições dos monumentos da Roma Antiga. As medievais são letras características do século XV, derivam da escrita usada entre a idade média e o renascimento, e correspondem às ‘fracturas’ de Vox. Os tipos ‘vênnetos’ correspondem às humanistas e às garaldinas de Vox, e, neste caso, são descritos como derivados das lapidares. Os ‘ornamentados’ são tipos com adornos e sombreados, e correspondem ao que Baer (1999: 38-39) chama de ‘fantasia’. As ‘fantasias’ de Novarese são tipos que imitam uma escrita manual sem ligaduras, equivalentes às ‘manuais’ de Vox. Os tipos que imitam a escrita cursiva são chamados de ‘escritos’, e correspondem às escriturais de Vox.

As classes restantes apresentam correspondência direta com outras dos sistemas de Vox e Thibaudeau: os ‘transicionais’ correspondem aos ‘reais’ de Vox (mas à frente, veremos que os ingleses também adotam esta

terminologia); os tipos ‘bodonianos’ correspondem aos ‘didônicos’ de Vox, (sendo que, neste caso, o homenageado é apenas o italiano Giambattista Bodoni); os egipcianos correspondem à classe de mesmo nome de Thibaudeau; e as ‘lineares’ correspondem às ‘antigas ou bastão’ de Thibaudeau e às ‘lineais’ de Vox.

Em 1990, Giò Fuga (1996) propôs uma atualização do sistema de Novarese, acrescentando novas classes para abrigar outras famílias de caracteres (figura 4). As novas classes são: *unciali* (unciais), *nuovi transizionali* (novos transicionais), *geometrici* (geométricos), *nuovi lapidari - incisi* (novos lapidares - incisos), *lineari lapidari - modulati* lineares lapidares modulados), *lineari a contrasto* (lineares com contraste), *lineari quadrati* (lineares quadrados), *spezzettati - stencil* (despedaçados - estêncil), *dattilografici* (datilográficos), *computerizzati* (computadorizados), *extra latini* (extra-latinos) e *non latini* (não-latinos).



Figura 4. Exemplos das classes de tipos propostas por Giò Fuga

Os unciais são tipos similares à convenção caligráfica com mesmo nome, que aparecem pela primeira vez em manuscritos europeus do século III. Os novos transicionais seriam tipos com estrutura similar à dos transicionais, mas com espessura de traços maior, próxima à dos egipcianos. Os ‘geométricos’ de Fuga são tipos com serifa quadrada não apoiada e sem variação de contraste, correspondendo às serifadas acentuadas egipcianas da classificação alemã (DIN 16518, mais à frente). Os ‘novos lapidares – incisos’, por sua vez, seriam tipos serifados semelhantes aos lapidares, mas com as serifas não tão pronunciadas, semelhantes a letras incisas no metal.

Em sua atualização, Fuga introduziu também três grupos de lineares, que ele chamou de ‘lapidares - modulados’, ‘lineares com contraste’ e ‘lineares

quadrados’. Os ‘lineares lapidares - modulados’ aproximam-se das lineares humanistas presentes na classificação inglesa (British Standards, mais à frente). Podem ser consideradas uma transição entre as lapidárias e as lineares de Novarese, combinando a modularidade típica das fontes sem serifa com uma suave variação na espessura das hastes, eventualmente sugerindo a presença de serifas. Os ‘lineares com contraste’ caracterizam-se por apresentar uma alta variação na espessura das hastes, enquanto os ‘lineares quadrados’ apresentam silhuetas quadradas e compactas, bastante próximas, segundo Fuga, a formas encontradas na arquitetura modernista do século 20.

Fuga propôs ainda classes completamente novas, para tipos que, no sistema de Novarese, seriam classificados como ornamentais. Os ‘despedaçados – estêncil’ são tipos com ou sem serifa que apresentam desenhos interrompidos, parcialmente apagados, similares aos utilizados como gabarito para marcação com spray ou caneta. Os datilográficos são tipos que que imitam os caracteres de máquinas de escrever, geralmente com espaçamento fixo. Os computadorizados, por sua vez, imitam os displays de calculadoras eletrônicas e outros tipos de letras desenvolvidas para dispositivos tecnológicos com restrições específicas, como as telas de computadores em geral.

As duas últimas classes propostas por Fuga apresentam caracteres diferentes daqueles do alfabeto latino, e correspondem à classe das ‘orientais’ do sistema Vox-ATypI, descrito a seguir. Os ‘extra-latinos’ seriam tipos que possuem alguma similaridade com o alfabeto latino, como o cirílico, e os não-latinos seriam conjuntos de tipos formados por caracteres com formas completamente diferentes daquelas do alfabeto latino, como os ideogramas chineses, o sânscrito e o árabe.

Vox-ATypI

Em 1962, a ATypI (Association Typographique Internationale) decide adotar a classificação de Vox como padrão para o mundo profissional das artes e da indústria gráfica, incluindo duas novas classes: *fraktur* (fractura, ou famílias de letras em qualquer variante do estilo ‘gótico’ ou *blackletter*) e *orientales* (orientais, ou famílias com caracteres não latinos, independente de seu estilo) (Paput 2003, Jacques 2003, Loubet del Bayle 2003). Estas adições (figura 5) aparentemente tinham como objetivo contemplar estilos de letras utilizados em outros países da Europa (os estilos góticos ainda são bastante populares na Alemanha) e fora do continente europeu. Contudo, ambas as novas classes parecem demasiado vagas.

Hope 酉午.未.



Figura 5. Exemplos de letras da classe das fracturas e orientais.

Em *Tipografia: uma apresentação*, Niemeyer (2000: 45-58) adota uma variante desta classificação, agrupando as serifadas de texto, com algumas modificações de nomenclatura, em um grupo chamado ‘romanas’, e subdividindo os grupos das lineares, das manuais e das fracturas (chamadas de ‘góticas’ em Niemeyer 2000: 46-58).

BS 2961 (British Standards 2961:1967)

Assim como a Vox-ATypI, a classificação proposta pela British Standards Institution em 1967, e conhecida como BS 2961 (Tracy 1971:64-65, Jaspert *et al.* 1983: xiv-xv, Devroye 2003, Production First Software 2000) também se baseia no sistema proposto por Maximilien Vox. Esta classificação possui 11 classes. Algumas delas, como *humanists* (humanista), *garalde* (garaldina), *didone* (didônica), *lineale* (lineal) e *script* (escritural), são traduções diretas das classes de Vox. Outras apresentam novos nomes para as mesmas classes. O termo *transitional* (transicional, indicando um passo intermediário entre as serifas antigas, humanistas ou garaldinas, e as ‘modernas’, ou didônicas) substitui o termo ‘real’, e sua referência direta à história da tipografia francesa. O termo *slab-serif* (serifa quadrada ou, literalmente, ‘serifa achatada’) substitui ‘mecânicas’, *glyphic* (glífico) é empregado no lugar de ‘inciso’, e *graphic* (gráfico) substitui ‘manuais’.



Figura 6. As subdivisões da classe das lineais descritas pelo BS 2961.

O BS 2961 também institui subclasses dentro da classe das lineais (figura 6): *grotesque lineale* (lineal grotesca, letra sem serifa contrastada e pesada, típica do século 19), *neo-grotesque lineale* (lineal neo-grotesca, letra sem serifa mais simples e regular, típica no século 20), *geometric lineale* (lineal geométrica, letra sem serifa extremamente geométrica), e *humanist lineale* (lineal humanista, letra sem serifa com detalhes curvos ou caligráficos).

A subclasse das grotescas é formada por famílias de fontes criadas no século 19, ou inspiradas por estes modelos, e cujo estilo regular, devido às suas proporções e peso, é mais adequado para títulos do que para textos (ou, muitas vezes, completamente inadequado para textos). Suas proporções e variações de

espessura aproximam-se daquelas das serifas quadradas, e não por acaso surgem no mesmo contexto —o da profusão de letras chamativas para cartazes publicitários impulsionada pela revolução industrial. Algumas fontes grotescas não possuíam, originalmente, letras minúsculas, nem variação de itálico.

As lineais neo-grotescas são versões suavizadas das grotescas, mais leves, mais regulares (neste sentido, mais próximas das geométricas), produzidas em corpos e pesos mais adequados para uso em textos, embora nem sempre seu uso em textos muito longos seja recomendável. Este tipo de letra, que surge nas primeiras décadas do século 20, costuma possuir, no lugar do itálico tradicional, uma versão inclinada do seu estilo romano. Assim como nas geométricas, seu ‘g’ minúsculo costuma ter a cauda aberta.

As lineais geométricas, por sua vez, são famílias com formas modulares, construídas a partir de grades geométricas bastante rigorosas, onde a simplicidade, a repetição e a simetria são privilegiadas. Assim como as neo-grotescas, elas surgem no início do século 20. Em nome da simplicidade de formas, as lineais geométricas costumam eliminar, além das voltas que fecham a cauda do ‘g’, também o gancho superior do ‘a’.

As lineais humanistas, finalmente, podem ser descritas como letras com proporções e pesos similares aos das letras serifadas humanistas ou garaldinas (bastante adequadas para textos, portanto), só que sem as serifas. Possuem formas mais abertas (observáveis em letras como ‘a’, ‘e’ e ‘s’, que possuem ‘janelas’ para o exterior de suas formas) do que as grotescas e neo-grotescas, e, muitas vezes, uma altura-x sensivelmente menor em relação ao corpo. Assim como suas irmãs serifadas, as lineais humanistas possuem contraste e tracos mais próximos aos que obtemos com ferramentas caligráficas, e menos regulares e repetitivos do que os obtidos com o instrumental da geometria. Seu itálico é, geralmente, um itálico verdadeiro, e não apenas uma inclinação do romano.

DIN 16518

A classificação alemã DIN (Deutsches Institut für Normung) 16518 divide os tipos em 11 grupos. Os primeiros 6 possuem correspondência clara com os sistemas Vox-ATypI e BS: *Venezianische Renaissance-Antiqua* (vênetos romano-renacentistas, ou humanistas), *Französische Renaissance-Antiqua* (franceses romano-renacentistas, ou garaldinos), *Barock-Antiqua* (romano-barrocos, ou transicionais), *Klassizistische Antiqua* (romanos clássicos, ou didônicos), *Serifenbetonte Linear-Antiqua* (romano-lineares com serifa acentuada, ou serifa quadrada), e *Serifenlose Linear-Antiqua* (romano-lineares sem serifa, ou lineais), *Antiqua-Varianten* (variantes do romano, ou gráficos), *Schreibschriften* (cursivos, ou escriturais), *Handschriftliche Antiqua* (romanos manuscritos, ou algo entre os ‘manuais’ de Vox e os ‘gráficos’ do BS), *Gebrochene Schriften* (tipos quebrados, ou as ‘fracturas’ de Vox), e *Fremde*

Schriften (escritas estrangeiras, ou os tipos ‘orientais’ da classificação Vox-ATypI).

Os romano-lineares com serifa acentuada dividem-se nos subgrupos (figura 7): *Egiptiennes* (egipcianos, com serifas não apoiadas), *Clarendon* (com serifas apoiadas) e *Italiennes* (italianos, com serifas exageradamente grandes). Os tipos quebrados são subdivididos (figura 8) em: *Gotisch* (góticos propriamente ditos, com todas as curvas ‘quebradas’, também chamados de ‘textura’), *Rundgotisch* (gótico arredondado em estilo italiano, também chamado de ‘rotunda’), *Schwabacher* (letras em estilo alemão mais aberto e arredondado, típico do século 15, também chamadas de ‘bastardas’), *Fraktur* (fractura, estilo alemão típico do século 16), *Fraktur-Varianten* (variantes de fractura, ou outras variações). As subclasses da divisão ‘góticos’ apresentada por Niemeyer (2000: 46, 57-58) parecem ter sido inspiradas por estas últimas subdivisões.



Figura 7. As 3 subdivisões da classe dos tipos romano-lineares com serifa acentuada descritos pelo DIN 16518.



Figura 8. As 5 subdivisões da classe dos tipos quebrados descritos pelo DIN 16518.

Outras classificações

Outras classificações incluem aquelas utilizadas por fabricantes de tipos como Monotype, Linotype, Bitstream, Microsoft e Adobe, e também aquelas utilizadas por autores influentes como Jan Tschichold (1995 [1952]: 28), Walter Tracy (1971), Phil Baines (1991: 3-7) e Erik Spiekermann (1993: 50-51, figura 9). Algumas podem ser consideradas variantes de algum sistema, outras (em especial aquelas utilizadas por alguns fabricantes ou distribuidores) parecem ser propostas totalmente independentes. Entre as variantes do BS, é comum encontrar classificações onde as duas primeiras classes de letras

serifadas (humanistas e garaldinas) são agrupadas em uma única classe (*old style*, ou ‘estilo antigo’), e o termo *modern* (‘moderno’) é usado para caracterizar as fontes chamadas de ‘didônicas’ no BS. Em seu livro *Projeto tipográfico*, Claudio Rocha aponta diversas categorizações parciais (Rocha 2002: 60, 87, 104), sem adotar nenhum sistema por completo.



Figura 9. Uma classificação resumida proposta por Spiekermann (1993: 50).

Um adendo importante às classificações tradicionais foi a inclusão de uma classe para as fontes *dingbat*, também chamadas de *pi-fonts*, *pictofonts* ou *symbols* (símbolos), conjuntos tipográficos que trazem ornamentos, pictogramas ou ilustrações no lugar das letras. Estes conjuntos, presentes nas oficinas tipográficas desde o renascimento, somente ganharam o status de fonte com o advento das tecnologias digitais.

Bringhurst e a classificação por tendências históricas

Robert Bringhurst, em seu livro *The elements of typographic style*, apresenta uma classificação baseada na história da tipografia. Ele considera que um design tipográfico é resultado não apenas das influências estilísticas de sua época, mas também do processo de composição para o qual foi fabricado. Bringhurst introduz duas escalas complementares de classificação de tipos. A primeira aponta estilos tipográficos relacionados aos principais movimentos artísticos, iniciando com o renascimento no século 15, e ignorando variações formais como presença ou não de serifas. Em paralelo a este sistema, Bringhurst adota uma escala secundária, que indica o modo de produção original dos tipos: tipo de metal para composição manual, tipo de metal para composição mecânica, tipo de fotocomposição, tipo digital.



Figura 10. A divisão de tipos por períodos históricos de Brighurst (1997: 12-15).

O sistema principal proposto por Brighurst (figura 10) divide os tipos de acordo com os momentos históricos dentro dos quais eles foram criados: *renaissance* (renascimento, correspondendo aos tipos humanistas e garaldinos dos séculos 15-16), *baroque* (barroco, correspondendo a modelos intermediários entre os garaldinos e transicionais do século 17), *neoclassical* (neo-clássico, correspondendo aos tipos transicionais propriamente ditos, no século 18), *romantic* (românticos, correspondendo aos tipos didônicos do século 18 e 19), *realism* (realismo, correspondendo aos tipos sem serifa ‘grotescos’ ou com serifas exageradas, como os egipcianos, do século 19 e início do século 20), *geometric modernism* (modernismo geométrico, correspondendo aos tipos sem serifa neo-grotescos e geométricos, bem como às letras com serifas quadradas e sem apoio do século 20), *lyrical modernism* (modernismo lírico, correspondendo às versões de modelos renascentistas e neo-clássicos elaboradas no século 20), e *postmodernism* (pós-modernismo, caracterizado por paródias de formas neo-clássicas ou românticas, ou formas excessivamente geométricas).

O sistema de Brighurst não leva em consideração fontes para títulos (as ‘manuais’, ‘gráficas’ ou ‘variações da romana’ das classificações anteriores), mas é possível imaginar desdobramentos e implicações de seu sistema para estes tipos de letras. As classificações por tendências, como aquelas propostas em Farias (1998: 80-92) e Cauduro (2002) são exemplos de como esta abordagem pode ser elaborada.

Central Lettering Record e a atualização das classificações tradicionais

O Central Lettering Record é um projeto iniciado em meados de 1990 por pesquisadores do Central Saint Martins College of Art & Design, em Londres. O projeto têm como objetivo catalogar todo tipo de manifestação de design de letras, não se limitando à tipografia (enquanto estudo de tipos para impressão), mas incluindo também letras pintadas, desenhadas, esculpidas, gravadas, etc. Como parte deste projeto, Catherine Dixon desenvolveu uma classificação de

tipos original, tendo como base o sistema BS 2961 (Dixon 1995: 87, Hoefler 58-59, 69-70, figura 11).



Figura 11. O sistema de classificação de tipos proposto por Dixon (1995: 87).

Do British Standard, foram mantidas as classes referentes às serifas tradicionais (humanistas, garaldinas, transicionais, didônicas) e as serifas quadradas. As serifas glíficas foram incorporadas à classe das *wedge serifs* (serifas triangulares, ou, literalmente, ‘em forma de cunha’), e o termo *lineale* para letras sem serifa foi substituído por *sans serif* (sem serifa). Além das tradicionais grotescas, neo-grotescas, geométricas e humanistas, as divisões das letras sem serifas inclui ainda uma subclasse nomeada *problems* (problemas). Outra classe que teve seu nome modificado e significado expandido foi a *script* (escritural), substituída por *calligraphic* (caligráfica).

O sistema de Dixon subdivide as letras ‘gráficas’ entre *ornamental* (ornamentais, onde floreios tomam conta da estrutura), *curvi-linear* (curvilíneas, com combinações de curvas e linhas altamente estilizadas, independente da presença de serifas), *processed/manipulated*

(processadas/manipuladas, cuja aparência resulta de um processo de distorção tecnológica), *sampled* (sampleadas, que resultam da combinação de elementos extraídos de outras fontes) e *emulative* (emulativas, que simulam o efeito de algum tipo de processo de impressão diferente daquele que de fato atualizam). Por outro lado, o sistema inclui classes únicas para exemplares que certamente mereceriam subclasses como as letras góticas (*blackletter*) e as fontes dingbat (*dingbats/symbols/ornaments*).

Conclusão

Ao analisarmos as classificações de tipos tradicionais, percebemos que elas possuem diversas limitações e problemas. Uma vez que são elaboradas *a posteriori*, estas classificações correm um alto risco de tornarem-se datadas e parciais, especialmente em tempos onde o experimentalismo e a novidade são valorizados. O descompasso entre norma e uso corrente da nomenclatura, somado à incerteza sobre a correta interpretação de certos termos, é outro fator gerador de problemas, especialmente para o ensino do design. Se é verdade que as classificações de tipos necessitam de atualização urgente, o primeiro passo para isso deve ser a compreensão dos sistemas existentes, e das tentativas de torna-los mais compreensíveis e coerentes. Novas propostas, ou qualquer tipo de modificação consistente nas classificações existentes somente pode partir de um conjunto de conhecimentos bem fundamentados a respeito dos aspectos históricos, técnicos e estéticos que envolvem a tipografia.

Bibliografia

- BAER, Loenzo. **Produção gráfica**. São Paulo: SENAC, 1999.
- BAINES, Phil. Historical introduction. In: R. EASON & S. Rookledge **Rookledge's international handbook of type designers**. Surrey: Sarema Press, 1991.
- BEINERT, Wolfgang. **Typolexikon**. Disponível em: <<http://www.typolexikon.de/e/egyptienne.htm>>. Acessado em: 01/12/2003.
- BRINGHURST, Robert. **The elements of typographic style**. Vancouver: Hartley & Marks, 1997.
- CAUDURO, Flavio. Tipografia pós-moderna. **Anais do I Congresso Internacional de Pesquisa em Design / V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, CD-Rom, 2002.
- DIXON, Catherine. Why we need to reclassify type. *Eye* 19: 86-87, 1995.

- DEVROYE, Luc. **British Standards for Type Classification**. Disponível em <<http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/britishstandards.htm>>. Acesso em 26/03/2003.
- FARIAS, Priscila. **Tipografia Digital**, o impacto das novas tecnologias. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- FUGA, Giò. **Classificazioni Stilistiche**. 1996. Disponível em: <www.artinrete.it/menu_b/materiali/GFuga_classificazioni%20stilistiche.pdf> . Acessado em: 05/12/2003.
- HOEFLER, Jonathan. On classifying type. **Emigre** 42: 55-70, 1999.
- JACQUES, João Pedro. **Da classificação dos tipos**. Disponível em <<http://www.tipografia.com.br>>. Acesso em 01/03/2003.
- JASPERT, W. P.; BERRY, W. T. & JOHNSON, A. F.. **The encyclopaedia of type faces**. London: Blandford, 1983.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Christophe. **Des caractères typographiques et de l'art et de la science des lettres que l'on dit romaines**. Disponível em <<http://histoire.typographie.org/caracteres>>. Acesso em 26/03/2003.
- NIEMEYER, L. **Tipografia: uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.
- PAPUT, Christian. **Classification Vox-AtypI**. Disponível em <<http://www.affaire-esperluette.com/familles.htm>>. Acesso em 26/03/2003.
- PRODUCTION FIRST SOFTWARE. **Encyclopaedia of typography and electronic communication**. Disponível em <<http://ourworld.compuserve.com/homepages/profirst/encycl2.htm>>. Acesso em 01/03/2003.
- RABAÇA, Carlos A. & BARBOSA, Gustavo. **Dicionário da comunicação**. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- ROCHA, C. **Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais**. São Paulo: Rosari, 2002.
- TSCHICHOLD, Jan. **Treasury of alphabets and lettering**. New York: W.W. Norton, 1995.
- TRACY, Walter. Type design classification. **Visible Language** 5.1: 59-66.
- VALLE, Giovanni., **La grafica delle interfacce**. Disponível em: <<http://www.ipvalle.it/interfacce/interf/sorgenti/nov.html>> . Acessado em: 02/10/2003.

COMO CITAR ESTE TEXTO:

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe & FARIAS, Priscila Lena. 2005
'Um panorama das classificações tipográficas'. *Estudos em Design*, v. 11, n. 2, p. 67-81.