

MESTRADO EM DESIGN E MULTIMEDIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

TESE DE MESTRADO

TIPOGRAFIA EXPRESSIVA

ORIENTADOR: JOÃO BICKER

TIAGO VERÍSSIMO

MDM, 2009126310

RESUMO

Com o avanço da tecnologia, é cada vez mais comum, como ocorre sempre que surge um novo meio de comunicação, que haja uma transição gradual de um formato antigo para o actual e que sejam desenvolvidas novas técnicas para acomodar e melhor aproveitar e explorar as possibilidades permitidas pelo novo meio. Não estou de todo a dizer que isto não seja algo positivo, a evolução é algo natural e necessário para que não se caia na estagnação e monotonia.

Neste projecto proponho-me a fazer um estudo sobre as principais características da tipografia expressiva e da tipografia experimental e como estas podem ser utilizadas para captivar o leitor e tornar a própria leitura uma experiência da qual ele se sente uma parte integrante, se sente imerso nela. Para melhor exemplificar estas características, este projecto conta também com uma componente prática que se resume à transformação de uma obra de ficção em formato de banda desenhada para comprovar se de facto a tipografia pode transmitir a mesma sensação de imersão do que a imagem. O meu objectivo é, através da análise de técnicas de composição tipográfica utilizadas no passado e ainda hoje em dia, criar uma obra exclusivamente tipográfica que conte uma narrativa através da análise da expressividade do seu conteúdo. Este documento terá por base e será fundamentado em livros e manuais sobre tipografia e a sua aplicação.

Palavras-chave

Tipografia Expressiva, Tipografia Experimental, Narrativa, Conteúdo, Banda Desenhada Tipográfica

ABSTRACT

With technological advancements, it is more and more usual, like whenever a new media is born, that there occurs a gradual transition from the old format to the new and new techniques are developed to accommodate and better harness and explore the possibilities allowed by the surfacing media. I'm not saying that this isn't a positive thing, evolution is something natural and necessary to avoid stagnation and monotony.

With this project I set out to study the main characteristics of both expressive and experimental typography and how it can be used to captivate the reader and make the act of reading an experience in which he feels integrated, immersed. To better demonstrate these characteristics, this project also features a practical component that consists in the transformation of a work of fiction into a comic book format to prove that typography can transmit the same sense of immersion as an image. My goal is, by analysing the typographic composition techniques used in the past and still today, to create an exclusively typographic piece that can tell a story by analysing the expressiveness of its contents. This document will be based on and corroborated by books that study the applications and setting of type.

Keywords

Expressive Typography, Experimental Typography, Narrative, Content, Typographic Comics

ÍNDICE

1. Introdução **11**
2. Estado da arte **19**
 - 2.1. História da Tipografia 22
 - 2.2. Composição Tipográfica 31
 - 2.3. Tipografia na Banda Desenhada 34
 - 2.4. Tipografia Expressiva aplicada a Narrativas 37
 - 2.3. Poesia Experimental, Concreta e Visual 42
3. Definição do Termo **49**
 - 3.1. Tipografia Expressiva 51
 - 3.2. Tipografia Experimental 53
4. Elementos tipográficos a considerar **57**
 - 4.1. Categorias tipográficas e Anatomia das letras 60
 - 4.1.1. Anatomia das letras 62
 - 4.1.2. Categorias tipográficas 67
 - 4.2. Considerações Histórico-culturais e sociais 80
 - 4.3. Modificações ao tipo de letra 82
 - 4.4. Espaços em branco e kerning 84
5. Estudo de Caso **87**
 - 5.1. Introdução 89
 - 5.2. Espectativas iniciais 90
 - 5.3. Escolha da obra 91
 - 5.4. Análise das personagens 94
 - 5.5. Escolha da tipografia 98
 - 5.6. Ponderações iniciais 102
 - 5.7. Processo de criação da obra 106
 - 5.8. Análise do resultado final 115
6. Conclusão **121**
7. Bibliografia **127**
- X. Anexos **133**

1

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

A escolha de um determinado tipo de letra para a paginação de um romance, uma revista, um jornal ou mesmo um cartaz sempre foi e cada vez mais nos dias correntes é um ponto que merece uma grande atenção por parte dos responsáveis pela elaboração do dito artefacto. Numa altura em que existe uma difusão tão grande de informação, cada vez mais é necessário justificar bem as escolhas a nível de organização de conteúdos e escolhas de layout. Não se trata (na maioria dos casos) apenas de uma questão estética mas sim do resultado de um estudo aprofundado, quer do conteúdo do texto (a mensagem) como do público alvo (o receptor).

Considero-me um amante da banda desenhada. Como tal qualquer contributo que possa dar para a área fá-lo-ei com o maior gosto e empenho. Algo que sempre me incomodou um pouco foi a falta de atenção dada à apresentação dos diálogos a nível tipográfico. Usa-se praticamente sempre a mesma fonte, a única variação ocorre ou ao pôr algumas palavras a bold ou ao mudar a forma do balão de fala. A tipografia é incrivelmente subvalorizada e é usada apenas uma ínfima parte do seu potencial enquanto meio de transmitir uma mensagem. É claro que existem excelentes exemplos que contradizem esta norma, mas estes são uma minoria. Com este trabalho pretendo colmatar essa lacuna através de um estudo das capacidades expressivas da tipografia que espero venha a servir de impulsionador para uma mudança de mentalidade na preocupação com a escolha tipográfica na área da banda desenhada e espero ainda contribuir para a criação de novas formas de experimentações sensoriais abrindo um novo leque de possibilidades a nível da comunicação.

Como foi dito anteriormente, a tipografia tem passado por diversas evoluções a nível de estilo, acompanhando de certa forma os movimentos da pintura e da música e todas estas alterações a nível de estilo em voga foram alvo de estudos intensivos por vários entendidos na matéria. No entanto, são poucos os que retratam as principais diferenças a nível de impacto sensorial que os diferentes estilos possuem e mostram formas de os aplicar correctamente em diferentes contextos.

A banda desenhada é um meio de comunicação maioritari-

amente visual, gráfico, voltado para o entretenimento. Embora por vezes sirva como palco a críticas à sociedade, na grande maioria o seu objectivo primário é contar uma história. A progressão na história é feita através de uma sequência de espaços distribuídos pela página denominados de vinhetas. O conteúdo dessas vinhetas normalmente é constituído por imagens e texto ou na forma de diálogo, dentro de balões de fala ou como narrador, normalmente numa caixa de texto na parte superior da vinheta, e tem sido assim desde o início até os dias de hoje. Com o avanço das tecnologias e a constante sofisticação dos meios de comunicação, não se entende como este meio não tenha ainda acordado para as possibilidades que poderia explorar no campo da experiência sensorial do utilizador. Um grande factor pode com certeza ser o medo que as editoras responsáveis pela publicação destas revistas têm de investir em algo de diferente e que não sabem se vai resultar e ter o retorno esperado, mas por isso mesmo é que deveria ser alvo de vários estudos aprofundados. As únicas tentativas feitas neste sentido de que tenho conhecimento foram três projectos distintos da autoria de Ray Fenwick, James Pannafino e Ian Curtis, mas o que deixaram sair para público foi apenas o resultado final e não o estudo, que teria sido tão ou até mais interessante para dar alguma luz à matéria em causa e impulsionar outros a seguir o exemplo.

A elaboração deste trabalho insere-se no âmbito da cadeira de Estágio/Dissertação que é parte integrante do segundo ano do mestrado em Design e Multimedia na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Foi colocada a opção de escolha entre uma dissertação, um projecto com características mais práticas, de preferência com impacto social e, em casos muito especiais, a possibilidade de estágio curricular. Visto se tratar de um curso voltado para as novas tecnologias e bastante focado na interação com o utilizador, o projecto foi a via mais aconselhada. Para a elaboração do meu projecto irei servir-me das competências adquiridas nas cadeiras de Tipografia, Tipografia Avançada e Teoria e História do Design, bem como algumas noções apreendidas em Culturas visuais. Este projecto encaixa-se na área de estudo da Tipografia.

O objectivo deste trabalho é elaborar um estudo sobre a expressividade da tipografia e como esta pode servir como meio para transmitir sensações/emoções e estados de espírito. Para tal

vou dividir o meu trabalho em duas partes, uma componente teórica e outra prática. Na parte teórica vou procurar definir características intrínsecas a cada elemento constituinte de um estilo tipográfico e como esses elementos influenciam a percepção do leitor. Vou também tentar distribuir os vários estilos tipográficos por categorias e períodos e incidir sobre as influências de cada um e perceber o propósito para que foram criados e a sua utilização. A parte prática consistirá na elaboração de um artefacto, muito provavelmente uma banda desenhada, mas ainda não defini o seu conteúdo, onde aplicarei as noções apreendidas na componente teórica. Esta publicação servirá como exemplo concreto da ideia que quero transmitir e difundir com esta tese.

Com este trabalho pretendo colmatar aquilo que acho ser uma grande lacuna na área da banda desenhada a nível do uso da tipografia, que penso ser mais que tempo de ser alvo de um estudo do género.

Nesta fase estou apenas ainda a tentar determinar bem os campos de estudo englobados na minha tese, mas penso focar-me sobretudo nos constituintes de um estilo tipográfico, no que levou aos diversos movimentos e o impacto que cada um teve.

Estou também a tentar restringir o estado da arte ao que realmente interessa para o meu estudo, tentando determinar as obras mais importantes e os trabalhos mais influentes feitos na área até hoje. Com base neste material irei produzir um documento a explicar de que forma o correcto uso da tipografia consegue ser um meio bastante eficaz de transmitir o tom de emoção contido no conteúdo do texto, podendo até em alguns casos substituir o uso tanto de imagens como de texto descritivo.

O meu objectivo principal é provar a utilidade da tipografia como meio transmissor de emoções, abrindo caminho para a continuação e aprofundamento de estudos nesta área; Tentar criar um documento que sirva como base para uso correcto da tipografia e escolha das características tipográficas correctas para cada situação; Conseguir determinar de forma plausível a influência que cada elemento tipográfico impõe ao todo; Conseguir criar um artefacto (banda desenhada) onde serão aplicados os conceitos determinados no documento teórico, capaz de transmitir a mensagem pretendida servindo-se apenas da tipografia, que servirá de suporte e validação da minha tese.

Com este trabalho espero conseguir demonstrar as vantagens

decorrentes do cuidado a ter com a escolha da tipografia certa para cada efeito pretendido , não só na banda desenhada como no design gráfico, editorial e multimedia. Pretendo sensibilizar os responsáveis pela criação de bandas desenhadas para passarem a utilizar melhor a tipografia no seu trabalho, melhorando a experiência do leitor, criando maior imersão na história e criando mais empatia com as personagens. Abrir novas portas no campo de exploração de novas formas de comunicação e experiências sensoriais. Este estudo pode levar a novas formas de olhar para certos utensílios de comunicação, criando novas possibilidades. Não pretendo criar um guia do conhecimento absoluto, mas sim um ponto de partida para ajudar designers e editores/paginadores menos experientes ou com poucos conhecimentos a nível da tipografia a perceber qual o melhor estilo tipográfico a usar em cada ocasião.

Comecei por ler o que algumas das figuras mais influentes na área da tipografia disseram sobre a sua capacidade expressiva. Tenciono fazer uma revisão dos conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso académico a nível da tipografia em geral. Farei uma investigação a fundo sobre os temas mais pertinentes para o estudo, nomeadamente os vários constituintes da tipografia como peso, tamanho, espaçamentos, serifas, etc; os vários estilos tipográficos e tentar arranjar alguma analogia entre estes e o tom da mensagem a ser passada. Irei tentar definir as situações em que se deve usar cada determinada característica através de um conjunto de “guidelines” para consulta futura. Com o material recolhido elaborarei um documento onde tentarei evidenciar as potencialidades do poder expressivo da tipografia, explicando o processo de escolha e os parâmetros a ter em conta. Após a conclusão do documento teórico, usarei as regras e conceitos nele definidas para elaborar uma banda desenhada (exclusivamente tipográfica ou não, vai depender dos resultados obtidos no estudo) que irá servir como exemplo para demonstrar a aplicabilidade do que vou defender neste documento.

2

ESTADO DA ARTE

2. ESTADO DA ARTE

O estado da arte é uma parte bastante importante de qualquer tese ou dissertação académica, uma vez que neste capítulo é feito o apanhado geral daquilo que já foi feito na área de estudo em que se insere o projecto, evitando assim que o produto final seja uma repetição de algo já previamente investigado. O meu projecto está inserido na área de estudo da tipografia, mas existem várias subáreas a ter em conta. É um processo bastante trabalhoso e árduo, visto que visa pesquisar um grande volume de informação num espaço de tempo limitado, tendo assim eu optado por consultar essencialmente as fontes mais credíveis e referenciadas na área de estudo em que se insere este projecto. Para chegar ao produto final é necessário fazer uma investigação preliminar não só de projectos parecidos ou com o mesmo objecto de estudo, mas ir mais atrás, ao início da história da tipografia, para perceber como esta evoluiu ao longo dos tempos e quais foram os motores dessa evolução, o que mudou no pensamento e na forma de utilização da tipografia na comunicação e o impacto e influencia que o passado tem na tipografia contemporânea. Não vou falar neste trabalho sobre a história da tipografia desde o seu início, uma vez que tem muito pouca relevância para a finalidade deste trabalho. Vou também passar ao lado de alguns movimentos importantes para a história mas que não vão de encontro ao estilo tipográfico e à temática da tipografia expressiva e do meu trabalho, como é o caso do Estilo Tipográfico Internacional. Após esta contextualização o foco do estudo passa a centrar-se no estudo da tipografia em si e nos seus constituintes. É importante analisar muito bem todo o estudo que já foi feito nesta área, uma vez que é já uma grande ajuda à elaboração da componente teórica do meu trabalho e uma base de justificação bastante forte para muitas das escolhas tipográficas que irei fazer no trabalho prático. Visto a parte prática do trabalho consistir na adaptação de uma banda desenhada é também importante analisar o estado da tipografia nesse meio, para perceber o que posso fazer no sentido de contribuir para melhorar o nível e a preocupação/atenção dada à tipografia. Por fim, é fundamental investigar e analisar outros projectos já elaborados na área concreta da banda desenhada tipográfica, para perceber os caminhos já tomados, as vantagens e limitações de cada abordagem, as técnicas utilizadas e o contributo que estas tiveram para a área.

2.1. História da Tipografia

[1] *We declare that the splendor of the world has been enriched by a new beauty: the beauty of speed.* (Marinetti, 1908)

Embora o foco principal do meu trabalho não seja a história da tipografia, é indispensável falar desse tema aqui, visto a quantidade de informação útil e relevante que pode ser retirada dos diversos estudos realizados nesta área. Para este trabalho, vou-me focar sobretudo na tipografia a partir do início do século XX, pois foi a partir desta altura que a tipografia começou a sua maior evolução e passou a afirmar-se como parte fundamental de qualquer trabalho gráfico e não apenas um acessório informativo. Os factores que mais impulsionaram esta mudança foram sobretudo as Guerras Mundiais e as evoluções a nível da Indústria, que provocaram grandes mudanças nas mentalidades dos artistas e designers gráficos, que sentiram a necessidade de se demarcar do passado e criar uma linguagem gráfica que se adequasse às mudanças nas mentalidades da época. ...tipografia moderna (...) uma crescente preocupação com os tipos de letra a utilizar e com a invenção e proliferação de novas técnicas o número de fontes disponíveis tem vindo a crescer exponencialmente. Os estudos da História da Tipografia têm normalmente o seu início com o sistema de caracteres móveis de Gutemberg, mas para o meu estudo o foco vai ser dado aos momentos da história onde a tipografia expressiva e a ideia de tipografia adaptada ao conteúdo foram ou são mais evidentes e vincadas. Dos diversos livros sobre a História da Tipografia que li, os que me parecem mais completos e que tomarei como referências são *Graphic Design: A New History*, de Stephen Eskilson, *Pioneers of Modern Graphic Design*, de Jeremy Aynsley e *The New Typography*, de Jan Tschichold. Os movimentos sobre os quais me vou debruçar mais neste trabalho são assim aqueles que vêm a tipografia como um meio altamente expressivo e que adoptaram e aplicaram esse conceito na sua ideologia e nos seus trabalhos.

O principal impulsionador e responsável por esta mudança de mentalidade relativa à tipografia no início do século foi provavelmente o italiano Filippo Marinetti, não de imediato, mas pela inspiração que deu a outros com ideias semelhantes de revolta contra o estado da cultura em outros países e às gerações seguintes, até à actualidade. “*Declaramos que o esplendor do mundo foi enriquecido com uma nova beleza: a beleza da velocidade.*”^[1] O Futurismo não foi bem um movimento mas uma revolução contra

o passado e um abraçar do progresso, da força e velocidade frenética da industrialização. Marinetti, no seu manifesto futurista publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 1908, expressa a sua revolta contra o estado em que se encontrava a cultura italiana apelando a uma revolução. “*É a partir de Italia que lançamos pelo mundo este nosso violento, desconcertante e incendiário manifesto. Com ele, neste dia, estabelecemos o Futurismo. ...Por demasiado tempo a Italy tem sido comerciante de roupas usadas. Pretendemos liberá-la dos inúmeros museus que a cobrem como cemitérios.*”^[2] Esta passagem desse manifesto demonstra bem essa intenção. Tendo como inspiração a força da guerra e o movimento cubista, Marinetti lança um livro intitulado *Zang Tumb Tumb*, um título onomatopéico inspirado nos sons da guerra em que este participou na sua juventude. Destaca-se principalmente o uso de vários tipos de letra diferentes e um desrespeito intencional pelas regras estabelecidas de paginação. “*Início uma revolução tipográfica tendo como alvo a bestial, nauseante ideia do livro...A minha revolução é direccionada à chamada harmonia tipográfica da página, contrária ao fluxo e refluxo, os saltos e explosões estilísticas que percorrem a página. Iremos, se necessário, três ou quatro cores diferentes e vinte tipos de letra todos na mesma página. Por exemplo: Itálico para uma série de sensações rápidas e similares, Bold para imitar tons pesados, e por aí em diante.*”^[3] do seu manifesto *Destruction of Syntax/Imagination without Strings/Words in freedom*, Marinetti defendeu a substituição do tradicional livro pela sua invenção “*parole in libertà*” rejeitando todas as regras de paginação e estilos previamente definidos. O seu objectivo era que a tipografia expressasse o dinamismo do texto, tornando as palavras em imagens. Jan Tschichold, na sua obra *The New Typography*, analisa da seguinte forma uma das obras gráficas de Marinetti, *Les Mots en Liberté Futuristes*: “*Os tipos de letra não foram escolhidos segundo a estética formal ou razões decorativas; o seu ponderado impacto visual expressa o conteúdo do poema. Os tipos criam uma força visual até aqui desconhecida. Pela primeira vez a tipografia torna-se uma expressão funcional do conteúdo. Também pela primeira vez foi tentado neste livro criar ‘poesia visível’, em vez da velha ‘tipografia audível’.*”^[4] Marinetti procurou para os artistas futuristas a publicidade nos mass media através de numerosas publicações, algo que até então não tinha ainda acontecido e foi uma conquista

[2] *It is from Italy that we launch through the world this violent upsetting incendiary manifesto of ours. With it, today, we establish Futurism. ...For too long Italy has been a dealer in secondhand clothes. We mean to free her from the numberless museums that cover her like so many graveyards..* (Marinetti, 1908)

[3] *I initiate a typographical revolution aimed at the bestial, nauseating idea of the book...My revolution is aimed at the so-called typographic harmony of the page, which is contrary to the flux and reflux, the leaps and bursts of style that run through the page. We will, if need be, use three or four different colours and twenty different typefaces on the same page. For example: Italic for a series of similar and swift sensations, Bold for the imitation of heavy tones, and so on.*(Marinetti, 1913)

[4] *The types have not been chosen for formal-aesthetic, decorative reasons; their carefully thought-out optical impact expresses the content of the poem. The types generate a hitherto unknown visual strength. For the first time typography here becomes a functional expression of its content. For the first time also an attempt was made in this book to create ‘visible poetry’, instead of the old ‘audible typography’.* (Tschichold, 1928)

ta importante. O modo de produção destas obras era através da utilização de caracteres móveis inventada por Gutemberg por ser acessível e pouco dispendiosa, embora fosse um pouco contra a ideia de inovação, mecanização e progresso tão intrínseca com os ideais futuristas.

Em 1916, em Zurique, o movimento Dada era fundado por um grupo de artistas e pensadores juntos pela desilusão e revolta contra a Guerra e os interesses nela envolvidos. Os dadaístas opuseram-se fortemente aos esteriótipos de arte que existiam na altura e propuseram-se a lutar contra estes, autodenominando as suas criações de anti-arte, em protesto ao conceito de arte que existia na altura. A sua anti-arte era o exacto oposto da arte até então. Onde a arte procurava sensibilizar a anti-arte ofendia, onde na arte havia ordem e monotonia na anti-arte reinava o caos e a aleatoriedade. As principais figuras deste movimento foram Hugo Ball, Hanz Richter, Tristan Tzara e Marcel Janco. O dadaísmo não durou muito tempo, com os seus membros a seguirem caminhos diferentes e a fundar movimentos como o surrealismo entre outros, mas os seus contributos para a área das artes e do design foram imensas. Neste período surgiram novas técnicas bastante influêntes até nos dias de hoje como a colagem e a fotomontagem, inspiradas no cubismo, mas em vez de utilizar pinceis e tintas como materiais utilizaram vários recortes de revistas, fotografias, bilhetes, imagens publicitárias e outros materiais do quotidiano para criar as suas composições. As composições tipográficas eram caóticas no sentido em que misturavam diversos tipos de letra, espalhados aparentemente ao acaso pelas páginas, mas no meio de todo o caos a informação principal como locais e datas era sempre fácil de discernir.

O Construtivismo surge na União Soviética, com grandes influências cubistas e futuristas. O seu nome advém da inspiração no dinamismo da maquinaria e no foco em elementos ligados à indústria evidenciados sobretudo nas fotomontagens construtivistas e é oficializado em 1919. Os ideais construtivistas rejeitavam a arte autónoma e defendiam o uso da arte e do design gráfico para prol da sociedade, para as massas. Uma das principais figuras deste movimento foi Alexander Rodchenko, um artista que se voltou para o design gráfico por incentivo de Mikhail Tarabukin e outros críticos de arte construtivistas. As suas fortes convicções de colectividade e povo unido são bastante notórias no seu trabalho,

onde à uma preocupação com a simplicidade das fontes e o uso de uma linguagem visual fácil de compreender para todos. El Lissitzky foi uma figura bastante importante e influente em diversos campos da arte, arquitectura e design, e também da tipografia. “O seu trabalho em livros e design periódico foi talvez um dos mais influentes e bem conseguidos. Ele lançou inovações radicais nos campos da tipografia e da fotomontagem, dois campos onde ele era particularmente bom.”^[4] Alguns dos seus trabalhos mais notórios foram o livro de poemas de Mayakowsky, *Dlja Gólossa*, em 1923 e em conjunto com o poeta Erenburg, em 1922, o periódico *Gegenstand*. Numa edição da revista *Merz*, Lissitzky escreveu as seguintes notas sobre tipografia, que intitulou de *Topography of Typography*: “1. Na página impressa as palavras são vistas, não ouvidas. 2. Ideias são comunicadas através de palavras convencionais, o conceito é projectado através das letras. 3. Economia da expressão - visual e não fonética. 4. O arranjo espacial do livro, por meio da matéria tipográfica e de acordo com as regras mecânicas de impressão, tem de exprimir as tensões e pressões do conteúdo. 5. O arranjo espacial do livro por meios de blocos processados, que encorporam os nossos novos conceitos visuais. A realidade sobrenatural do olho perfeito. 6. A continuidade da sequência de página - o livro bioscópico. 7. O novo livro exige um novo escritor. Boiões de tinta e penas estão mortos. 8. A página impressa transcende espaço e tempo. A página impressa, o infinito do livro, tem de ser transcendida. A ELECTROBIBLIOTECA”^[5]

A Bauhaus foi a mais conhecida escola de artes, design e arquitectura do século XX e juntou grandes nomes dentro destas áreas, como Herbert Bayer, Laszlo Moholy-Nagy e El Lissitzky, entre vários outros que tiveram contributos notáveis para a evolução de entre outras áreas a tipografia moderna. O uso de fontes não-serifadas e de assimetrias eram bastante incentivados.

“A procura pela pureza da forma é o denominador comum de todas as tentativas que têm por objectivo reconstruir as nossas vidas e formas de expressão. Em cada actividade individual reconhecemos o caminho singular, o objectivo: *União da Vida!* Por isto o isolamento arbitrário de uma parte não é mais uma possibilidade - cada parte pertence a e está em harmonia com o todo. Onde o desleixo ainda é regra, devemos tornar o nosso trabalho uma luta contra a preguiça, inveja e mentalidades

[4] *His work with book and periodical design was perhaps some of his most accomplished and influential. He launched radical innovations in typography and photomontage, two fields in which he was particularly adept.* (Perloff, 2005)

[5] 1. On the printed page words are seen, not heard. 2. Ideas are communicated through conventional words, the concept is designed by means of letters. 3. Economy of expression - visual not phonetic. 4. The spatial arrangement of the book, by means of the type matter and according to the mechanical rules of printing, must express the strains and stresses of the contents. 5. The spatial arrangement of the book by means of process blocks, which embody our new visual concepts. The supernaturalistic reality of the perfect eye. 6. The continuity of page-sequence - the bioscopic book. 7. The new book demands the new writer. Ink-pots and goose-quills are dead. 8. The printed page transcends space and time. The printed page, the infinity of the book, must be transcended. THE ELECTRO-LIBRARY (Lissitzky, 1922)

[6] *The striving for purity of form is the common denominator of all endeavour that has set itself the aim of rebuilding our life and forms of expression. In every individual activity we recognize the single way, the goal: Unity of Life! So the arbitrary isolation of a part is no longer possible for us - every part belongs to and harmonizes with the whole. Where slackness is still the rule, we must make it our work to fight against laziness, envy and narrowmindedness. Typography too must now make itself part of all the other fields of creativity.* (Tschichold, 1928)

[7] *The essence of the New Typography is clarity. This puts it into deliberate opposition to the old typography whose aim was 'beauty' and whose clarity did not attain the high level we require today.* (Tschichold, 1928)

[8] *The break with the old typography, made complete by the new movement, means nothing less than the total discarding of decorative concepts and the turn to functional design.* (Tschichold, 1928)

fechadas. A Tipografia deve também agora tornar-se uma parte de todos os outros campos criativos.”[6] Jan Tschichold, na sua obra *The New Typography*, faz um apanhado da evolução da tipografia desde Gutenberg até à data em que redigiu o texto. Bastante vincado nos seus ideais ele expõe as limitações da tipografia por ele chamada de velha tipografia, e a incompatibilidade desta com as necessidades da sociedade da sua altura, sendo necessário adoptar uma nova mentalidade. *“A essência da Nova Tipografia é a clareza. Isto coloca-a e, oposição deliberada com a velha tipografia cujo objectivo era a ‘beleza’ e cuja clareza não atingiu o elevado nível de que necessitamos hoje em dia.”*[7] Tschichold não foi o criador da tipografia expressiva, mas foi a principal voz das suas ideologias. Crítico vigoroso de todas as fontes serifadas e com ornamentos por evocarem o passado e não se adequarem à época, defendeu o uso exclusivo de fontes não-serifadas. *“A quebra com a velha tipografia, completa com este novo movimento, não significa nada menos do que o descartar total de conceitos decorativos e o redireccionamento para o design funcional”*[8] Por outro lado, afirmava que ainda nenhuma fonte existente satisfazia completamente os requisitos que ele idealizava e que ainda havia muito trabalho a fazer nesse sentido, defendendo que a fonte ideal apenas seria conseguida através de um colectivo e não por um único indivíduo, por ser necessária uma falta de caracterização ou cunho pessoal. O livro contém ainda regras base bastante elaboradas para a aplicação da Nova Tipografia em diversos formatos, apontando vários pontos chave e exemplos de mau uso que vai contra os conceitos que quer estabelecer. Embora mais tarde tenha vindo dizer que esta sua visão na altura em que escreveu a obra era fascista e redutora, e tenha adoptado um estilo com elementos neoclassicistas por ele denominado “novo tradicionalismo”, esta obra continua a ser bastante influente para a tipografia até nos dias de hoje. Esta obra influenciou e inspirou toda uma geração de designers modernistas e foi um ponto de referência para outros movimentos e designers posteriores. A verdade é que, embora ditas de uma forma extremista e por vezes excessivamente crítica, grande parte das afirmações de Tschichold são bastante pertinentes e válidas, e algumas delas ainda hoje se aplicam.

Por volta dos anos sessenta, o francês Robert Massin, um influente designer de livros e uma das figuras mais associadas à

tipografia expressiva. As suas obras mais conhecidas e mais facilmente a ele associadas são as adaptações das peças teatrais *Délire a Deux* e *La Cantatrice Chauve* e o seu livro *La Lettre et L'image*. Director artístico do Club du Meilleur Livre e da editora Gallimard, Massin foi responsável pela edição de mais de uma centena de livros.

Herb Lubalin foi uma das principais figuras da tipografia e do design gráfico americano nesta época. Rejeitando o funcionalismo o seu trabalho incidiu bastante no uso da tipografia expressiva. Uma das suas imagens de marca foi o uso de grandes cabeçalhos acompanhados por blocos de texto bastante compactos. Juntamente com Aaron Burns e Edward Rondthaler fundou a International Typeface Corporation, tendo produzido mais de setenta tipos de letra.

Gert Dumbar, é um designer holandês bastante conceituado e conhecido pelo uso de tipografia experimental nos seus trabalhos. Foi bastante influente num período em que o design holandês estava preso ao funcionalismo e ao design racional. “No artigo de 1994 ‘Room for Chance’ Dumbar escreveu sobre a descoberta acidental e a necessidade de encontrar o inesperado dentro do design. Colocou a emoção, a sensibilidade e a expressividade acima da perspectiva racional ou funcional central ao design gráfico holandês desde a Segunda Guerra Mundial.”^[9]

Com a chegada da era digital, houve um boom a nível de designers e pseudo-designers, muito devido à maior facilidade de iniciação e maior divulgação mediática. Na década de oitenta houve uma revolução a nível tipográfico, sendo a tipografia rapidamente adoptada e o seu foco direccionado para meios digitais. Em poucos anos os outros processos de criar fontes e composição tipográfica caíram em desuso passando todo o processo a ser concebido através de meios digitais. Nesta altura surgiram revistas de especialidade como a *Beach Culture*, *The Face* e a *Ray Gun*, que revolucionaram o mundo do design gráfico com o uso e abuso de tipografia expressiva e experimental, por vezes até ilegível. Estas revistas, onde o foco gráfico era a originalidade e a experimentação, eram revistas dedicadas aos interesses dos jovens, como a moda, música e desportos como o surf... uma das principais fontes de inovação tipográfica com visibilidade foi a revista *Emigre*, fundada por Rudy VanderLans e Zuzana Licko, em 1982, inspirados pelo estilo expressivo americano de Milton

[9] In the 1994 article ‘Room for Chance’ Dumbar wrote about serendipity and the need to find the unanticipated in design. He placed emotion, sensitivity and expression above the rational or functional outlook that had been central to Dutch graphic design since World War II. (Aynsley, 2004, p. 185).

[10] *Emigre*, which has been described as 'the magazine that ignores boundaries', was internationally recognized as one of the most important graphic design journals of the last 15 years of the twentieth century. (Aynsley, 2004)

[11] to make graphic design a medium that allowed for the intuitive expression of the artist. This desire is part of the general postmodern trend whereby designers rejected the model of 'artist as engineer' - a concept that originated in the 1920s and became part of the fabric of The International Style - in favor of the idea of the designer as a creative, artistic individual who puts his or her own stamp on each project. (Eskilson, 2007)

[12] Using a rudimentary program called FontEditor, Licko was immediately attracted to the idea that this new technology could be the basis for a new aesthetic. In other words, she did not want to use computer technology simply to facilitate the creation of old styles; rather, she felt that it was essential that the new technology be allowed to lead to the invention of new forms. (Eskilson, 2007)

Glaser e Herb Lubalin. "A *Emigre*, descrita já como 'a revista que ignora barreiras', foi internacionalmente reconhecida como uma das mais importantes revistas sobre design gráfico dos últimos 15 anos do século XX."^[10] Esta era uma revista sobretudo sobre design e tipografia, onde eram expostas inovações, novas criações e tipos de letra, um culto ao experimentalismo e uma rejeição aos ideais do Estilo Tipográfico Internacional. Como escreve Eskilson (2007), o objectivo principal de VanderLans era "tornar o design gráfico um meio que permitisse a expressão intuitiva do artista. Este desejo é parte da tendência pós-moderna onde os designers rejeitaram o modelo do 'artista como engenheiro' - um conceito que surgiu na década de 1920 e se tornou parte da estrutura do Estilo Internacional - a favor da ideia do designer como indivíduo criativo, artístico que deixa a sua marca pessoal em cada projecto."^[11] Zuzana Licko foi uma das pioneiras na criação de fontes digitais. "Usando um program a rudimentar chamado FontEditor, Licko foi atraída de imediato para a ideia que esta nova tecnologia poderia ser a base para uma nova estética. Em outras palavras, ela não queria simplesmente usar a tecnologia computacional apenas para facilitar a criação de estilos antigos; em vez disso, ela sentiu que era essencial que fosse permitido à nova tecnologia levar à invenção de novas formas."^[12] Por serem feitas em formato bit-map, estas fontes iniciais tinham muito pouca resolução em comparação com as tradicionais. Um bom exemplo deste tipo de fonte foi a Emperor 8 (o número vem do número de pixels que mediam em altura os caracteres maiúsculos) que não era escalável, ou seja cada tamanho tinha de ser criado separadamente. Em 1989, devido ao sucesso das suas fontes e a visibilidade da *Emigre*, Licko e VanderLans criaram uma empresa de licenciamento de fontes. Com isto as suas fontes, até aí consideradas alternativas, passaram a ser usadas por uma grande parte da comunidade de design gráfico. Uma das fontes mais populares licenciada pela *Emigre* foi a Template Gothic, da autoria de Barry Deck. "A *Template Gothic* foi um sucesso comercial, talvez porque exhibia características emocionantes e frescas, sem ser tão radical ao ponto de parecer ilegível ou anti-autoritária. A *Template Gothic* é por vezes referida como um exemplo prematuro da 'tipografia grunge', um termo que se refere ao aspecto grosseiro, pouco cuidado das letras; este termo também liga a tipografia ao design gráfico de artistas como David Carson."^[13]

Com o avanço da era digital a utilização do computador foi-se tornando cada vez mais acessível e com interfaces cada vez mais “user-friendly” o acesso a software de edição gráfico tem sido cada vez mais facilitado, o que originou o chamado fenómeno do “design” DIY (do it yourself), que resultou num surgimento de designers amadores e sem formação que por consequência resultou em muitos trabalhos de péssima qualidade. O uso de fontes completamente sem nexos é um grande problema, principalmente quando as fontes mais conhecidas e adoptadas como padrão por exemplo pela Microsoft nas primeiras versões do seu sistema operativo Windows, como a Arial foram consideradas pela comunidade de designers como uma das fontes de degradação da tipografia na era digital. “A Arial foi ridicularizada pelo designer gráfico Mark Simonson que a nomeou uma ‘praga’ que exemplifica a forma como a era digital levou à degradação da tipografia.”^[14] Felizmente em 1996 a Microsoft mudou a sua fonte padrão para a Verdana, uma fonte criada por Matthew Carter, estudada especificamente para parecer bem no ecrã. Outro exemplo é a fonte Comic Sans, idealizada para imitar a caligrafia usada normalmente na maioria das bandas desenhadas da altura, foi descontextualizada por muitas pessoas e usada em inúmeros trabalhos de design gráfico com resultados assoladores.

Neville Brody, designer britânico inspirado por designers construtivistas como El Lissitzki e Rodchenko foi bastante influente nos anos 80, quando se falava na morte do modernismo. “Numa altura em que a teoria sugeria o eclecticism como a saída do beco sem saída que era o modernismo, ele ofereceu uma versão refinada e altamente editada do mesmo. Entre as suas referências constam composições literárias de Jean Baudrillard e de Paul Virilio sobre os sistemas da cultura.”^[15] Brody vai buscar também muita inspiração ao chamado “street style” e à linguagem discográfica dos anos cinquenta e sessenta, tendo obtido grande reconhecimento pelo seu trabalho no design de discos musicais. Director artístico da revista *Face* e mais tarde da revista *Arena*, Brody trabalhou também para muitas marcas de renome como a Nike e a Swatch. O seu influente trabalho com tipografia experimental, por vezes até ilegível mas com um estilo muito jovem e irreverente valeu-lhe um grande reconhecimento e prestígio entre designers mais jovens e o público jovem em geral.

David Carson é considerado um virtuoso da tipografia, com-

[13] *Template Gothic was a great commercial success, perhaps because it displayed exciting, novel characteristics without looking so radical as to appear illegible or anti-authoritarian. Template Gothic is sometimes referred to as an early example of ‘grunge typography’, a term that refers to the ragged, unkempt look of the letters; this term also connects the type with the graphic design of artists such as David Carson.* (Eskilson, 2007)

[14] *Arial has been derided by graphic designer Mark Simonson as a ‘scourge’ that is exemplary of the manner in which the digital age has led to the degradation of typography.* (Eskilson, 2007)

[15] *At a time when theory suggested eclecticism as a route out of the dead end of modernism, he offered a refined and highly edited version of this. Among his references were the writings of Jean Baudrillard and Paul Virilio on the systems of culture.* (Aynsley, 2004)

[16] *Countering the modernist position that "form follows function" or that the designer is the expert who should solve a client's communication problem, he uses layout to explore meaning. The typographic form is expected to represent ideas actively, rather than present a transparent medium.* (Aynsley, 2004)

[17] *Carson recognized that he had a committed readership who would be prepared to spend longer than average on a text because of their fascination with the integration of subject matter and style. He was concerned that neither element should dominate his designs.* (Aynsley, 2004)

binando técnicas novas e experimentais com uma linguagem artística altamente complexa. O percurso de designer gráfico de Carson começou com a re-estilização a revista *Transworld Skateboarding*. Seguidamente trabalhou como director artístico das revistas *Beach Culture* e *Surfer*, e mais tarde criou a sua própria revista sobre música, *Raygun*. Carson é um adepto e praticante da tipografia desconstrutiva. *"Contrariando a posição modernista de que "a forma segue a finalidade" ou que o designer é o perito que deve encontrar a melhor forma de de comunicar a mensagem do cliente, ele usa o layout para explorar um significado. Espera-se que o modelo tipográfico represente ideias activamente, em vez de ser apenas um transmissor transparente."*^[16] Publicou duas importantes obras intituladas *The End of Print* e *Grafik Design After the End of Print*. Quando acusado de que a sua tipografia de tão distorcida se tornava ilegível este contrapôs que isso era uma forma de estimular a imaginação e criatividade dos seus leitores. *"Carson apercebeu-se que a maioria dos seus leitores eram dedicados e que estavam dispostos a empregar mais tempo do que o normal a cada texto devido ao seu fascínio pela forma como os tópicos dos artigos e os diferentes estilos se integravam. Ele tinha a preocupação de garantir que nenhum destes elementos dominasse as suas composições."*^[17]

2.2. COMPOSIÇÃO TIPOGRÁFICA

Por estudos sobre a composição tipográfica entenda-se os estudos sobre paginação e sobre a letra e os seus constituintes. Nesta secção irei fazer uma análise das principais obras em que me vou basear e que irei usar como fundamento para as escolhas feitas na elaboração da parte prática deste projecto. Procurei analisar não só as obras mais populares e relevantes na área mas também aquelas cujo conteúdo é mais relevante para resolver os problemas mais técnicos e formais com que eventualmente me depararei ao longo da elaboração do artefacto. As obras aqui mencionadas foram aquelas que mais me inspiraram e aquelas que me parecem abordar melhor os assuntos, de forma mais clara e detalhada. Embora muitas abordem praticamente os mesmos assuntos (dentro daqueles que são pertinentes para esta tese), cada uma contribui para complementar as outras, quer seja ao aprofundar mais determinado assunto ou através dos exemplos demonstrados. Escolhi também aquelas através das quais posso melhor fundamentar e justificar as minhas opções ao longo do processo de concepção da obra, com base em fontes credíveis.

“*The Elements Of Typographic Style*”, de R. Bringhurst é uma excelente fonte de informação sobre fontes, bastante útil para quem não tem muita experiência ou tem dúvidas em que fonte usar num determinado projecto. A forma pormenorizada como são explicadas e os exemplos práticos demonstrando as diferenças entre as categorias definidas pelo autor estão muito bem conseguidas, facilitando bastante a sua interiorização e aprendizagem. É bastante útil também o número de exemplos gráficos onde vemos aplicada a fonte a respeito da qual estamos a ler. Essa correspondência facilita bastante a apreensão de conceitos e serve também para manter o leitor captivado. Bringhurst não se limita a analisar as fontes apenas a nível de forma e estrutura, entrando em detalhe em cada fonte mencionada, dando a conhecer um pouco da história por trás da sua criação e o uso para que foi inicialmente pensada. Acaba por ser uma boa fonte de informação quando se procura uma fonte com determinadas características para um determinado efeito, pois mesmo que não se encontre de imediato a fonte ideal, fica-se no mínimo com uma melhor ideia de como a

encontrar através de características em comum com os exemplos dados. No entanto, são os apêndices a parte mais técnica e que destacam esta obra das demais. Estes são uma fonte de informação bastante útil e completa sobre os vários caracteres e variantes existentes nos alfabetos latim, grego e cirílico. A secção sobre acentuação e pontuação é particularmente informativa, detalhando e explicando a utilização correcta de cada caracter. O glossário de termos é sempre uma mais valia e o volume de obras propostas para leitura posterior é extenso.

“*Thinking With Type*”, de Ellen Lupton, é uma obra que aborda de uma forma geral todos os aspectos da tipografia e da composição tipográfica como famílias de fontes, constituintes de uma fonte, grelhas, etc. usando uma linguagem fácil de compreender. É um excelente ponto de partida para quem está a começar uma aprendizagem sobre tipografia, conseguindo falar um pouco de todos os aspectos a ter em conta dentro da área, de uma forma directa e fácil de compreender. Contém ainda muitas referências para quem quiser aprofundar mais o seu conhecimento em cada assunto específico, visto não haver um grande aprofundamento de cada tema específico, é mais como uma introdução que o leitor pode depois complementar com outras obras mais focadas nessas áreas específicas, se este o desejar.

“*The New Typography*”, de Jan Tschichold, é uma obra intemporal que é tão ou mais relevante nos dias de hoje como o foi no século vinte, aquando a sua primeira publicação em 1928. É uma obra que aborda com bastante detalhe técnico o processo de composição tipográfica, sendo praticamente um manual de regras da utilização correcta da tipografia numa panóplia de situações e formatos. O autor tenta claramente pavimentar o caminho que os designers e editores de livros devem seguir no futuro.... Para além disto, como já referido no ponto anterior, faz um bom apanhado dos períodos mais relevantes a nível da história da tipografia e talvez a única falha a apontar a esta obra seja mesmo o tom demasiado arrogante ou unilateral com que aborda certos temas, facto que o próprio autor veio a reconhecer anos mais tarde.

Timothy Samara, “*Typography Workbook: A Real-world Guide to Using Type in Graphic Design*”. Ao contrário do que possa parecer pelo título, não se trata de um workbook. No entanto, contém exemplos bastante interessantes e ao contrário de mui-

tos livros que se limitam a fazer um “showcasing” este explica e fundamenta as escolhas elaboradas nos exemplos demonstrados.

“*The Ten Commandments of Typography/Type Heresy: Breaking the Ten Commandments of Typography*”, de Paul Felton, é uma obra bastante interessante e inspiradora para o meu projecto, baseando-se no princípio de que apenas conhecendo as principais regras da tipografia as podemos quebrar correctamente. O livro está dividido em duas partes, como sugere o título, tratando dos mesmos temas mas com abordagens diferentes. A primeira é a forma politicamente correcta, que é ensinada normalmente nos manuais e que tenta uniformizar e definir a forma correcta de formatar tipograficamente um texto. A outra faz uma abordagem oposta e demonstra como se pode quebrar as regras da primeira de uma maneira coerente e pensada. Penso que se trata de uma obra importante para a área de estudo que irei abordar, uma vez que inside sobre problemáticas bastante comuns na tomada de decisões quanto à composição tipográfica a aplicar numa obra expressiva.

2.3. Tipografia na banda desenhada

A relevância desta secção do estado da arte advém da necessidade de compreender e analisar a pesquisa e o trabalho feito no sentido de utilizar diferentes estilos de tipografia no campo da legendagem na banda desenhada. Por legendagem entende-se todo o tipo de linguagem escrita utilizada para avançar a narrativa. Escrita com intuito meramente decorativo como a marca de uma peça de roupa ou de uma embalagem de cereais não é abrangida por esta área. A representação de efeitos sonoros, no entanto, faz parte deste campo, uma vez que é considerada parte integrante do desenrolar da acção. É importante perceber o estado actual da tipografia neste meio e os esforços já exercidos para fugir das normas padrão que se têm utilizado desde os seus primórdios. É importante referir que não é tipografia mas sim a caligrafia a forma de redigir os textos mais utilizada mesmo ainda hoje neste meio. Apenas há poucos anos é que surgiram bandas desenhadas mais alternativas que se servem da tipografia para elaborar a componente textual das suas obras. Por este motivo é compreensível a forma como a tipografia é vista nos olhos das produtoras de bandas desenhadas mais populares e com mais visibilidade no mercado como uma aposta de risco.

Dos artigos que li, um dos mais relevantes para esta problemática foi sem dúvida um ensaio de Gene Kannenberg Jr., contido na obra “*Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*”, de Paul C. Gutjahr e Megan L. Benton. Esta obra consiste num apanhado de alguns artigos ou ensaios que têm como ponto em comum a análise da tipografia como transmissor de mensagem em um determinado meio. O ensaio de Kannenberg fala sobre o uso tanto da tipografia como da caligrafia na Banda Desenhada como forma de comunicação visual.

O livro “*Comics and Sequential Art*” de Will Eisner é como uma bíblia da banda desenhada americana. É usado e referenciado como o padrão a seguir para elaborar uma banda desenhada com sucesso e, em muitos aspectos, tem a particularidade de conseguir em poucas palavras responder a várias questões sobre um determinado tema. O livro está muito bem conseguido, conseguindo abordar praticamente todos os aspectos constituintes de uma banda desenhada, com exemplos bastante directos e que retratam com exactidão aquilo que ele descreve ao longo dos

diferentes pontos e temas. É sem dúvida uma obra de referência para quem pretenda enveredar por uma carreira profissional na área ou tenha curiosidade em saber mais sobre ela.

A obra “*Understanding Comics*”, de Scott McCloud, é um verdadeiro manual sobre a banda desenhada, explica muito bem todas as suas vertentes e terminologia. É a obra perfeita para quem se quer iniciar na banda desenhada ou apenas aprender os conceitos básicos. O autor tem o cuidado de utilizar uma linguagem simples sem muitos termos complexos, a menos que os tenha explicado anteriormente e dá exemplos bastante concretos e detalhados de todas as vertentes que constituem o universo da banda desenhada. Talvez o ponto mais importante da obra, e um dos mais esmiuçados pelo autor seja a sua definição de banda desenhada, que é globalmente aceite como a mais completa e directa criada até à data, definindo-a como um meio de comunicação independente e distinto dos demais: “*Imagens pictóricas e outras justapostas numa sequência deliberada, com o propósito de transmitir informação e/ou criar uma resposta estética da parte do receptor.*”^[1]

“*The Nightly News*”, uma mini-série de 6 volumes da autoria de Jonathan Hickman é um bom exemplo de como a tipografia já começa a ser vista com outros olhos por parte de criadores independentes, graças à liberdade dada por produtoras como a image. É clara a atenção/preocupação dada à forma como o texto é apresentado, de forma a que a sua integração com o estilo gráfico seja credível. Numa entrevista com o autor, este expressa que podia ter ido muito mais além, não fosse o receio da linguagem utilizada ser uma transição demasiado abrupta para aquilo que o leitor de bd comum está acostumado. “*Eu não podia chegar lá e elaborar uma série de composições com um design gráfico muito inovador, porque seria demasiado diferente para ser aceite. Por isso, decidi usar elementos de design gráfico mais modestos, bastante convencionais—elementos que eram realmente porreiras e vanguardistas, há cinco anos atrás.*”^[2] Embora pudesse ter explorado melhor o uso de diferentes tipografias, esta colecção é uma excelente exemplo de como se pode inovar na disposição do texto...O facto de todo o processo de concepção ser feito apenas por uma pessoa, ao mesmo tempo que limita bastante a exploração por questões de cumprimento de prazos, possibilita um todo mais coeso, com uma melhor fusão de texto e imagem

[1] *Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.* (McCloud, 1994)

[2] *I couldn't go out there and do a lot of cutting-edge graphic design, because it would have been too much for it to be accepted. So I went with sedate, pretty standard-fare graphic-designing elements—stuff that was really cool and edgy, like, five years ago.* (Hickman, 2007)

que dificilmente é conseguida com um grupo de profissionais com estilos e influências diferentes.

“*Asterios Polyp*” de David Mazzucchelli é uma história de Banda Desenhada relevante para este estudo sobretudo pelo facto de cada personagem ter a si atribuído um tipo de letra distinto. Este método pode inclusive ser usado para identificar mais facilmente a personagem que está a falar podendo ser útil em situações onde não se vê a personagem ou pode possibilitar uma melhor percepção do encadeamento de uma conversa a várias vozes. Esta técnica é utilizada bastante em outras bandas desenhadas, a um nível mais superficial, como o fundo amarelo nos balões de fala da personagem da Marvel “Deadpool”, mas a tipografia ou caligrafia utilizada não varia muito de personagem para personagem.

2.4. Tipografia expressiva aplicada a narrativas

Como em todos os projectos académicos deste género, é necessário fazer uma recolha de trabalhos similares na área, para perceber que contributos pode o meu trazer e em que sentidos pode inovar e demarcar-se dos demais. Os exemplos seguintes foram seleccionados por terem características em comum com o resultado que espero obter no final da componente prática do meu projecto.

“*x é uma banda desenhada se x for uma sequência de imagens discretas, justapostas que compõem uma narrativa, por si só ou quando conjugadas com texto.*”^[1] Esta é a definição de banda desenhada comum elaborada por Hayman e Pratt, em 2005, no artigo *What are Comics*. O que eu proponho fazer neste trabalho, e que já foi tentado por outros, embora poucos, é adaptar esta definição, substituindo a imagem por uma composição tipográfica que exprima a mesma ideia visual.

A tipografia expressiva é provavelmente a abordagem tipográfica mais próxima do que eu quero fazer neste trabalho, e o nome mais associado com o termo é sem dúvida Robert Massin. Para a investigação recorri a dois livros que falam sobre a sua vida e obra, “*Massin*”, de Laetitia Wolff e “*Pioneers of Modern Graphic Design*” de Jeremy Aynsley.

Segundo Paul Shaw, o termo tipografia expressiva foi empregue pela primeira vez por Edward Gottschall, no ano de 1961, numa conferência em Nova York. O termo foi depois popularizado por Herb Lubalin, que, segundo Paul Shaw, numa conversa com Laetitia Wolff em 2002, “*via o uso da tipografia não só como um modo mecânico para dispor palavras numa página, mas principalmente como uma ferramenta creativa, que torna possível expressar uma ideia de forma a melhorar o impacto de uma elocução gráfica.*” Massin pegou neste conceito e conseguiu transpor-lo para as suas obras. Ele é um dos designers gráficos franceses mais conceituados no que toca à inovação no design editorial. “*Durante as suas explorações tipográficas quando trabalhava para os clubes, Massin demonstrou grande respeito pelas fontes, cuja história e evolução conhecia bem. Do clássico ao popular, à colocação das letras no estilo romântico, ele tinha grande fascínio pela sua*

[1] *x is a comic if x is a sequence of discrete, juxtaposed pictures that comprise a narrative, either in their own right or when combined with text.* (Hayman.Pratt, 2005)

[2] (...)*saw the use of typography not just as a mechanical means for laying words out on a page, but more importantly as a creative tool, making it possible to express an idea in order to improve the impact of a graphic utterance.*(Wolff, 2002)

[3] During his typographic explorations in his work for the clubs, Massin showed great respect for fonts, whose history and evolution he knew well. From the classic to the popular, to lettering in the romantic style, he was totally fascinated by their form and evocative power and chose them with great care, often using colour for letters to give greater presence to the text. (Wolff, 2007)

[4] It's hard, even unpleasant, for me to read Rabelais set in Didot and, conversely, Victor Hugo in Garamond, just as I won't use the same font for Proust and Céline, Claudet and Prévert, Balzac and Rimbaud (Wolff, 2007)

[5] (...)try to penetrate beyond mere 'layout' and to use paper, type and ink as flexible means towards a cultivated and flexible interpretation in print of the author's written text" (Massin)

[6] A play is nothing but a lifeless corpse if the typographer doesn't give the reader the sense that he is in a seat at the theatre (Massin)

forma e poder evocativo e seleccionava-as com grande cuidado, muitas vezes usando cor nas letras para lhes conferir uma maior presença no texto."[3] Massin preferia o uso de fontes antigas em vez das contemporâneas, por evocarem a época de que as obras eram originárias e o estilo literário dos autores. *"É difícil, diria mesmo desagradável, ler Rabelais quando disposto em Didot e, reciprocamente, Victor Hugo em Garamond, da mesma forma como eu não usaria a mesma fonte para Proust e Céline, Claudet e Prévert, Balzac e Rimbaud"*[4] Foi com Massin que o conceito tomou força, através de obras como *"La Cantatrice Chauve"* e *"Délire a Deux"*, adaptações textuais das peças teatrais com o mesmo nome da autoria do dramaturgo franco-romano Eugène Ionesco (1909-1994). O seu objectivo: *"tentar penetrar para além do simples 'layout' e usar o papel, os tipos de letra e a tinta como um veículo flexível para uma interpretação impressa culta e flexível do texto escrito do autor"*[5] Através do uso da tipografia expressiva Massin conseguiu transpor para o papel a ideologia do cinema do absurdo, um género teatral que até então não tinha encontrado espaço em formato textual. *"Uma peça não é mais do que um cadáver se o tipógrafo não causar no leitor a sensação de que este se encontra sentado no teatro"*[6]. *La Cantatrice Chauve* é sem dúvida a obra mais conhecida de Massin, pelo marco que criou na área da tipografia expressiva, especialmente em França. A tipografia é complementada por fotografias de alto-contraste da autoria de Henry Cohen, tiradas aos actores da época que protagonizavam a peça. Para diferenciar as falas de cada personagem Massin atribuiu a cada uma um tipo de letra diferente, sendo o das mulheres em itálico.

O objectivo principal de Massin com esta obra foi o de tentar transmitir uma experiência o mais parecida possível ao ler o livro com o estar a ver a peça presencialmente num teatro. Para tal ele estudou profundamente a peça, tendo-a visto em exibição várias vezes e tendo conversas com os actores, e mesmo com Ionesco. Para além disto Massin fez uma gravação auditiva da peça, para melhor conseguir transmitir as entoações o ritmo as entoações e os silêncios dos actores. O uso do preto e do branco, não só nas fotografias como na composição tipográfica têm aqui um papel muito importante. *"Facilmente manuseando o preto e as suas infinitas nuances, ele serve-se do espaço em branco para representar pausas no texto, dando-lhes o papel de silêncio*

como na música.”^[7] Para este projecto, Massin recorreu a várias técnicas de moldagem de texto existentes na época, tendo a obra sido impressa em offset. O trabalho de Massin contém influências futuristas e de dadaístas como Tristan Tzara. Muitas das técnicas usadas por estes foram usadas por Massin em diversas obras, para expressar a complexidade da comunicação humana. A peça *Délire à Deux* retrata a história de um casal à beira do divórcio que estão constantemente a discutir. O texto foi composto através de decalcomania. As falas do marido são compostas por uma mistura de Cheltenham e Robur, enquanto que as da mulher são em Garamond italic, com cinco tipos de inclinação diferentes. “Nesta caligrafia oral Massin traduz a voz humana usando diferentes níveis de pesos tipográficos, em conjugação com borrões de tinta e acidentes gráficos.”^[8] Essas manchas fazem interrupções no texto, às vezes tornando-o ilegível e foram criadas usando uma técnica de Jackson Pollock, atirando a tinta à tela com o pincel ou até o boião de tinta. “Efeitos de tinta a pingar...tornam-se simbólicos de um inconsciente violento, que resmunga, interrompe-se a si mesmo e apaga-se, ao ponto de se tornar incapaz de se expressar.”^[9] Massin admite que nunca conseguiu ir mais além, aproximar-se mais da voz humana do que nesta obra, mesmo com o uso de meios digitais e anos de pesquisa. Uma das maiores dificuldades nesta transposição para o papel é invocar a sensação de movimento, neste caso dos actores no palco, estando limitado ao sentido de leitura ocidental da esquerda para a direita e de cima para baixo. “Massin dá expressão visual à linguagem oral através das relações dinâmicas entre as variações tipográficas (de famílias de fontes e tamanhos), letras entrelaçadas, falas e murmúrios sobrepostos, o uso de diferentes fontes para traduzir a entoação de cada personagem, velocidade, volume e dicção.”^[10]

À excepção das obras bastante famosas de Massin, é muito difícil encontrar exemplos de livros ou mesmo trabalhos académicos que contem uma história visualmente através do uso da tipografia. É um campo ainda muito pouco explorado, talvez pelo facto de as editoras terem medo de apostar em algo novo e fora de uma fórmula que tem resultado tão bem e dado tantos lucros. Os poucos exemplos que encontrei não têm quase documentação teórica que explique o processo seguido para a sua elaboração, pelo que me vou focar sobretudo no produto final.

[7] *Easily handling black in its infinite nuances, he uses white spaces to represent the breaths in the text, giving them the role of silence as in music.* (Wolff, 2007)

[8] *In this oral calligraphy Massin translates the human voice with different degrees of typographic bolds, combined with ink blots and graphic accidents.* (Hollis, 1995)

[9] *Effects of dripping ink...become symbolic of a violent unconscious, which mumbles, interrupts and erases itself to the point of being incapable of self-expression.* (Wolff, 2007)

[10] *Massin gives visual expression to oral language through the dynamic relationships between typographic variations (of font family and size), intertwined letters, overlapping lines and bubbles, using different fonts to translate each character's intonation, speed, volume and diction* (Wolff, 2007).

[11] *Type (or typographic) Comics are comic books that use typography in place of imagery as the primary method of storytelling. Most traditional comics are sequential art based with letters and sound effects as supporting devices. Type Comics use design principles, typographic layout, and careful page composition to create a unique narrative experience.* (Pannafino. 2010)

James Pannafino, professor na Millersville University, Pennsylvania, iniciou um projecto de uma banda desenhada tipográfica que não seguiu em frente por falta de verbas. No entanto, é possível ver a maioria das páginas do primeiro número num vídeo promocional, o que dá para ter uma ideia geral das técnicas utilizadas e da linguagem visual. Neste seu trabalho, Pannafino mostra um cuidado em manter a aparência de banda desenhada através de elementos auxiliares ao texto conhecidos na banda desenhada, como diferentes balões de texto e o uso do tipo de letra Comic Sans nas onomatopeias típicas de bandas desenhadas como nas representações de explosões e sirenes, entre outras. A disposição dos diversos elementos na página é feita digitalmente através de uma ferramenta de software própria para o efeito. O estilo tipográfico está próximo da nova tipografia de Tschichold, onde se nota que a legibilidade é um factor que foi tomado com especial atenção. Não recorre ao uso da cor, apenas elabora composições com preto e branco, serve-se de vários tipos de letra, todos não serifados e a composição é bastante sóbria, não sobrepõe diálogos nem distorce letras como Massin, optando por tratar cada fala como uma parte isolada de um todo. Pannafino define a sua banda desenhada tipográfica da seguinte forma “*Bandas desenhadas Type (ou tipográficas) são livros de banda desenhada que usam a tipografia em vez da imagem como principal meio para contar uma história. A maioria das bandas desenhadas tradicionais consistem em arte sequencial baseadas com letras e efeitos sonoros e outros elementos de suporte. Bandas desenhadas tipográficas usam princípios de design, disposição tipográfica, e uma composição cuidada da página para criar uma experiência narrativa única.*”^{11]} É pena que não tenha conseguido seguir em frente seria bastante interessante como caso de estudo para o desenvolvimento da área.

Ian Curtis, jovem designer britânico actualmente a trabalhar na agência de design gráfico Shaun Webb Design, criou uma banda desenhada tipográfica de trinta e duas páginas em que retrata como o super-herói da Marvel Comics *Daredevil* (Demolidor), que é cego mas possui os outros sentidos bastante apurados, percebe o mundo à sua volta. Nesta sua abordagem ele decidiu focar-se em como ele percebe o que o rodeia com a sua audição sobre-humana, através de onomatopeias. Para o efeito, Curtis optou por um processo manual, utilizando espelhos flexíveis e

lentes caleidoscópicas para distorcer e moldar a tipografia. O resultado final é bastante interessante e original e um bom exemplo do uso de tipografia expressiva ao estilo de Massin aplicada à narrativa de uma banda desenhada.

“*Boring boring boring boring boring boring boring*”, da autoria de Zach “Plague” Dodson, é um projecto tipográfico cuja grande parte pode ser vista no site <http://www.zachplague.com/> e dá bem para ter uma ideia geral sobre a linguagem gráfica utilizada. “*O design do meu livro é mais acerca da forma das letras, o peso das diferentes fontes, como estas podem ter diferentes vozes dentro da página. O livro usa mais de uma centena de fontes. É sobretudo acerca do uso da variação tipográfica como veículo para exprimir um novo nível de significado por detrás das palavras. Algumas pessoas vão achá-lo difícil de ler. É realmente mais difícil de ler. O objectivo é ter esses padrões assimilados à experiência do leitor e trazer uma nova dimensionalidade ao texto. Não tenho a certeza se o consegui executar totalmente. É uma experiência, isso é certo.*”^[12] Embora, como no caso da obra de Massin, *La Cantatrice Chauve*, o texto seja complementado pela imagem, neste caso penso que não se perderia tanto se o autor tivesse apostado apenas em usar elementos tipográficos.

A tipografia expressiva é usada também em outros meios de comunicação, sendo os videojogos talvez a área em que hoje em dia o seu uso é mais evidente. Exemplo disto é a forma como novas personagens nos são apresentadas em jogos como o *Borderlands* e *Borderlands 2*, em que aliada a uma pequena sequência introdutória que revela um pouco da personalidade e contexto social em que cada personagem nova é apresentada está um tipo de letra escolhido especialmente por se adequar visualmente ao perfil dessa personagem.

Estes exemplos são bons pontos de partida, mas penso que poderiam ter sido muito mais explorados, a área tem ainda muito para explorar em termos de potencialidades expressivas, de formas de representar diferentes emoções e estados de espírito e criar ambientes visuais únicos e penso que o formato de banda desenhada é uma das melhores plataformas para criar esse efeito, tanto pela sua transportabilidade e facilidade de acesso como pelo contacto físico com os materiais, o papel, a tinta, que não é possível ter com meios digitais.

[12] *The design of my book is more about the shapes of letters, the weights of different fonts, how they can have different voices on the page. The book uses more than one hundred typefaces. It's about using type variation as a vehicle for expressing a new layer of meaning beneath the words. Some people will find it hard to read. It is harder to read. The goal is to have those patterns assimilate into the reader's experience and bring another dimension to the text. I'm not sure I completely pulled it off. It's an experiment, that's for sure. (Dodson, 2008)*

2.5. Poesia experimental, concreta e visual

Uma das áreas de estudo que provavelmente mais se aproxima daquilo que estou a tentar desenvolver neste projecto é o campo da poesia experimental, nomeadamente uma parcela denominada de poesia concreta, pelo menos a nível conceptual e metodológico. Devido ao facto de muitas vezes ser confundida com a poesia visual, entre outras, achei pertinente, neste capítulo, escrever uma breve descrição de cada uma e falar um pouco sobre as principais diferenças entre elas.

Por poesia experimental entende-se uma obra poética escrita que procura alguma forma de inovação, nomeadamente ao nível da técnicas utilizadas na sua concepção. Basicamente refere-se a qualquer obra poética que traga algo de novo na forma de comunicar a palavra, o intuíto do poema/texto. Os poemas do futurista Marinetti são um excelente exemplo de poesia experimental.

O termo poesia concreta surgiu em meados dos anos 1950, tendo-se difundido inicialmente no Brasil e daí trazido para a Suíça por Gomringer. A sua primeira definição e o uso do termo “concreta” para a definir foi publicada no ano de 1955, pelo poeta brasileiro Augusto de Campos, na revista Noigandres, homónima ao grupo de poetas com ideologias similares a que este pertencia. Para além dele, faziam parte deste grupo Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald, todos com importantes contributos para a definição e difusão do movimento. A revista foi publicada durante dez anos e foi bastante importante para o desenvolvimento do movimento. A poesia concreta é uma das formas mais evidentes do construtivismo brasileiro que se iniciou na década de 1950.

Poesia concreta é uma forma de poesia onde o posicionamento das palavras não segue o padrão normal da escrita, mas provém do sentido das palavras contidas no poema. A composição criada por este posicionamento tem como objectivo reforçar e complementar as palavras para dar um sentido mais visual ao poema. Esta poesia tem como principais influências o futurismo, o dadaísmo e o construtivismo. Segundo o manifesto publicado por Augusto de Campos, a poesia concreta assenta sob a ideia de que ao usar as palavras como parte de um trabalho essencialmente

visual permite às palavras tornarem-se parte da poesia, e não apenas formas de comunicar ideias. Segundo ele, “*poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto.*” (Campos, 1958) Não há lugar na poesia concreta, segundo seu manifesto para “expressão, subjetividade e hedonismo”. Uma frase bastante interessante que li na wikipedia e baseada no manifesto de Augusto de Campos descreve bem o objectivo da poesia concreta: “Os poemas devem ser um “poema-produto” que seguirá a fórmula inicial da poesia de Maiakovski, transformar o poema em equação ou ‘*criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível*’” (wikipedia, acedido em 14 de Julho de 2013 em http://pt.wikipedia.org/wiki/Poesia_concreta).

Embora o termo seja relativamente recente, esta forma de pensar em que a estrutura e composição do texto ajudam a dar significado ao texto é algo que tem vindo a ser feito desde há muitos anos, há registos de práticas do género desde pelo menos 2000 a.c.. Exemplos mais recentes incluem o poema “*The Mouse’s Tale*” contido na obra Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll e alguns poemas de George Herbert. A poesia concreta é vista por alguns como fazendo parte do campo da poesia visual.

amantes eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 duplamplinfantuno(s)empre
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumanoutro

Figura 1 - Poema concreto da autoria de Augusto de Campos

A poesia visual tem a mesma ideologia de construção que a poesia concreta, ou seja, a composição visual é o foco principal e a forma de expressão máxima do poema. No entanto, distingue-se e distancia-se da poesia concreta por descartar por vezes a palavra escrita, não a considerando estritamente necessária. Surgem assim poemas que não contêm qualquer tipo de linguagem que não seja a visual, é mais uma forma de exprimir um conceito do que uma ideia ou frase pré-construída e pensada, sendo o resultado muito mais aberto no que respeita à interpretação, aproximando-se mais da arte, criando uma ruptura com a literatura e com o conceito normal de poesia. Não quero com isto dizer que a maioria destas obras sejam isentas de palavras, bem pelo contrário, estas estão na maioria dos poemas visuais existentes. O ponto que interessa reter é que a o seu uso é opcional e não necessário para pertencer ao universo deste tipo de obras. Bons exemplos que mostram bem o que este tipo de arte/poesia pretende são a obra “*Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*” de Mallarmé, a maioria dos poemas futuristas e algumas obras de E. E. Cummings. A metáfora surge como o principal foco desta dita poesia, enquanto que o da poesia concreta é a paranomásia (figura estilística que consiste no uso de palavras com a mesma sonoridade na mesma frase, uma espécie de trocadilho) (wikipedia).

Uma outra variante desta corrente poética é a Poesia Experimental Portuguesa, ou Po-Ex, que surgiu em Portugal nos anos 60, durante o regime salazarista, numa época de estagnação e opressão. Inspirado por outros movimentos do género no resto do mundo, este sofreu bastante contestação devido à mentalidade instaurada no país: “*não admira que a poesia experimental tenha sofrido incompreensões e desfigurações de toda a ordem, já que, como poesia, ela propunha valores e recursos que não eram exclusivamente literários (poesia visual e objectual) mas que eram especificamente poéticos.*” (Melo e Castro, 1987, p.79) Este movimento diferencia-se um pouco dos outros por ter uma postura interventiva em relação à sociedade em que se desenvolveu, principalmente em relação ao discurso do poder político de então: “*(...) um resolutivo NÃO ao triste «caldo cultural» que nos era obrigatoriamente servido (sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc.) para além desse NÃO, nós só tínhamos o produto das nossas*

mãos e das nossas cabeças, na condição de isolamento e silêncio que as circunstâncias nos impunham.” (Melo e Castro, 1987, p.79). O carácter lúdico e colorido deste movimento surgiu como mais uma forma de distanciamento do regime, que pregava uma literatura obsoleta cinzenta e anti-progresso.

Existem ainda vários outros movimentos do género, como o espacialismo, criado por Pierre Garnier em 1962, mas para o propósito deste documento o que importa é a dar a conhecer a ideologia e as principais características das obras por eles criadas e de que forma estas se assemelham ao que eu quero tentar transpor para o universo da banda desenhada.

"Mine is a long and a sad tale!" said the Mouse, turning to Alice, and sighing.
 "It is a long tail, certainly," said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; "but why do you call it sad?" And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:—

Fury said to
 a mouse, That
 he met in the
 house, 'Let
 us both go
 to law : I
 will prose-
 cute you. -
 Come, I'll
 take no de-
 nial: We
 must have
 the trial ;
 For really
 this morn-
 ing I've
 nothing
 to do.'
 Said the
 mouse to
 the cur,
 ' Such a
 trial, dear
 Sir, With
 no jury
 or judge,
 w o u l d
 be wast-
 ing our
 breath.'
 'I'll be
 judge,
 I'll be
 jury, '
 said
 cur -
 ning
 old
 Fury.
 'I'll
 try
 the
 whole
 cause,
 a n d
 con-
 demn
 you to
 death.'

Figura 2 - Poema "The Mouse's Tale" de Lewis Carroll

Este poema faz parte da obra "Alice no país das Maravilhas, do mesmo autor.

Figura 3 - Adaptação do Poema "Little Horse" de E. E. Cummings, pela artista Margareth Shepherd



Figura 4 - Les mots en liberté futuristes de Marinetti



OSGALOSDEFERRDBATEMNACALODIA
 ABRE^E EOJARROFORTEDEGREDAAGU
 ET^N AUMAGROSSEIRAFLOBRANC
 AA PORTAMDVESJECOMUALTOL
 EN^o DESEDANOEXODIREITOUA
 PEJSDAENT^R APALPITANDOSE
 UFATOPAL PITALEVANTAS
 EUMAVOZP JUANOUTROQUA
 RTOECONF^{OR} MEAVOZSOBECUDE
 SCEOQUARTOAPROXIMASEOUAFATA
 SEMOVENDOSEL'QUIDA^A MENTES
 OBREAMESAAOLADDOJ ARROVI
 OLENTDEPRECISOAMAO. ALGUEM
 ESPALHASECHEIADELHOSDURANTE
 UMLEVEINSTANTEJULCASQUEUMBI
 CHODESCOMUNALCHEIODEESPINHOS

NEGROSPASSANOTEMPOUMGR
 ITOFRIOTRASPASSAANOSS
 AATENÇOMASNADAMUDOUA
 LGUEMAIN DAMOVEAPORTAG^o
 MOSEDAJOBREDELXOEINVADE^{F₂}
 LPITANDOQUARTOJARROFORTISS
 IMOBASTANTEPARAABRUTALIDADE
 AFLORAMIOSOBRECARREGADAESPE
 RADECADAFORMAVIVAHHELDERLXG4

Figura 5 - Poema Experimental por Herberto Hélder

MOUVEMENT DE 2 PISTONS	VENT	négateur pa- resse inertie ge- ler tout par des étoiles littéraires deracinées de la chair (NUIT LI- VRESQUE) en- terrer tout avec odeur d'aisselles matelas de par- fums seins cuits dans le plaisir + 7000 raison- nement sceptiques	Karazouc-zouc-zouc Nadi - Nadi - AAAAAAAAAAAAAA
	SANG	affirmateur optimisme force repousser le vent- pessimiste-chaud- ou-froid aller sans but pour FAIRE VI- VRE COURIR ETRE	

Figura 6 - Excerto do poema "Dune" de Marinetti

3

DEFINIÇÃO DO TERMO

3.1. TIPOGRAFIA EXPERIMENTAL

Segundo Peter Bilak, Experimental, no campo do design e da tipografia, é um termo normalmente usado para definir algo de novo, que não se encaixa em qualquer outra definição, algo que não pertence a nenhuma categoria já definida. Experimentação é por vezes confundido com o próprio processo de design. É apenas uma experiência é um termo bastante ouvido. É usado para referir algo que se faz durante o processo criativo para o qual não há, ou não se consegue arranjar uma melhor explicação para o que se produziu, é quase que uma criação accidental. “Nos campos do design gráfico e da tipografia, experiência como substantivo é usado para referir algo novo, inconventional, difícil de categorizar, ou com expectativas incertas. Como verbo, ‘experimentar’ é muitas vezes sinónimo ao próprio processo de design, o que não ajuda muito, considerando que todo o design é resultado do processo de design. O termo experiência pode também ter conotações de uma renúncia implícita; sugere não aceitar responsabilidades pelos resultados.”^[1]

De um ponto de vista científico, uma experiência é algo que é feito para provar uma teoria. É algo feito num ambiente pré-concebido próprio para o efeito, com componentes previamente seleccionados. É algo que pode ser repetido por outros e que, se se respeitarem as mesmas condições da original, terá sempre o mesmo resultado. É o caso de juntar dois determinados componentes em quantidades pré-definidas ou um papel ficar de uma determinada cor quando embebido num líquido específico. Assim sendo, de um ponto de vista científico, uma experiência apenas pode ser considerada válida quando o resultado é obtido de uma forma empírica e os seus resultados podem ser calculados à partida. Mas e quando o resultado é algo sem uma explicação lógica algo criado com o único propósito de ser diferente da norma, algo que não se vê todos os dias?

Existem várias opiniões quanto ao significado do termo tipografia Experimental, há mesmo quem ache que é algo que não existe, enquanto outros afirmam que todo o processo de design é um processo experimental.

Uma das vozes mais influentes e com mais peso na área é sem dúvida o designer David Carson, que quando questionado sobre qual o significado da palavra experimental para ele, responde “Experimental é algo que ainda não tentei... algo que ainda não

[1] In the field of graphic design and typography, experiment as a noun has been used to signify anything new, unconventional, defying easy categorization, or confounding expectations. As a verb, ‘to experiment’ is often synonymous with the design process itself, which may not exactly be helpful, considering that all design is a result of the design process. The term experiment can also have the connotation of an implicit disclaimer; it suggests not taking responsibility for the result. (Bil’ak 2005)

[2] *Experimental is something I haven't tried before... something that hasn't been seen and heard.* (Carson, 2003)

foi visto ou ouvido”[2]. Daqui pode-se subentender que a intencionalidade da experimentação é ir contra os padrões existentes, quebrar as regras estabelecidas, ver e mostrar as coisas de um novo ponto de vista. Esta definição de Carson, suportada por muitos designers, é o completo oposto da definição científica do termo. Implica que haja outros designers que sigam um determinado caminho e que sejam reconhecidos como a norma, os padrões a seguir, para que seja possível haver outros a criar desvios, a tomar direcções opostas.

Na tipografia, a experimentação surge de uma ideia um conceito, onde o resultado final é algo que se vai formando pouco a pouco, não é algo previamente conhecido. Esse resultado é o propósito único da experiência, tentar abordar algo que ainda não foi explorado e descobrir o resultado. Deste ponto de vista a experimentação no design é vista como oposta ao design industrial, onde o objectivo é criar algo com um propósito pré-concebido. Embora inicialmente estas experiências não tenham um propósito ou valor comercial, muitas delas acabam por ser assimiladas pelo mercado deixando de ser experimentais e acabando por se tornar parte da ‘mainstream’ da qual inicialmente se tentaram destacar. Nos dias de hoje, porém, com a facilidade de acesso à internet e a disponibilidade e acessibilidade de muitas ferramentas de software, é impossível estar a par de tudo o que é produzido diariamente dentro do âmbito do design gráfico, daí ser cada vez mais difícil, se não quase impossível criar algo de completamente novo, que não tenha inda sido pensado. Parece quase que já tudo foi feito. É muito difícil não encontrar na web algo semelhante ao que se acabou de conceber, por muito original que pensemos que foi a ideia ou o conceito, pelo menos até que seja introduzido um novo meio. Não digo que seja impossível, mas é já muito raro. Não há assim uma explicação concreta para o termo experimental, pois é algo que está constantemente a ser redefinido com o passar do tempo e com as diferentes ferramentas que vão sendo disponibilizadas. É algo que tem um período de tempo de vida limitado, até alguém lhe arranjar um rótulo e a incluir no catálogo de ... A natureza experimental desta abordagem pode passar por vezes por contestar ou transpor os limites da legibilidade, pois não há nem deve haver qualquer tipo de limites ou medo de quebrar regras ou preconceitos.

3.2. TIPOGRAFIA EXPRESSIVA

A Tipografia Expressiva é um tema que foi alvo de várias interpretações ao longo do tempo, existem várias opiniões bastante dispares no que toca a este termo. Massimo Vignelli, por exemplo, afirmou que “*Há pessoas que acham que os tipos de letra devem ser expressivos; Essas pessoas e eu temos pontos de vista diferentes. Eu não acho que os tipos de letra devam de todo ser expressivos. Eu posso escrever a palavra ‘cão’ com qualquer tipo de letra e não tem que me parecer um cão. Mas há pessoas que [acham que] quando escrevem ‘cão’ a palavra deve ladrar.*”^[1], defendendo que a tipografia ideal seria aquela que fosse privada de emoções, completamente neutra. Os pós-modernistas vêem a tipografia como um elemento gráfico similar às formas geométricas ou imagens. Segundo Paula Scher “*Os tipos de letra têm espírito e podem transmitir um estado de espírito; esse pode ser o teu próprio veículo transmissor...para exprimir todo o tipo de sentimentos.*”^[2]

O seu período mais marcante foi a década de 1960, onde foi prática comum principalmente no design de capas de livros e cartazes. Esta abordagem explora os limites da legibilidade e a capacidade do leitor de descodificar informação, estimulando-o a sair da sua zona de conforto, daquilo a que este está habituado, quase programado a esperar de um texto, e obrigá-lo a pensar um pouco, quase que a reaprender a ler, a reconhecer cada símbolo como uma letra e um conjunto desses símbolos como uma forma de transmitir uma mensagem. A tipografia é modificada, moldada para melhor emular ou ilustrar o conteúdo do texto que representa.

Movimentos artísticos como o cubismo e o futurismo tiveram uma influência enorme na tipografia moderna e pós-moderna. Foi com estes movimentos que surgiu o conceito de partir a tipografia, desconstruí-la em diversas partes, componentes e reconstruí-la de várias formas com várias aplicações diferentes. Vários artistas e poetas como Filippo Marinetti exploraram e fizeram experiências com diversas tipografias, tamanhos, pesos e posicionamentos de forma a combater a ideia de que o texto tinha de ser algo uniforme, com um único sentido. Graças a eles, uma nova forma de pensar e abordar a escrita nasceu e prosperou um pouco por todo o mundo, formando várias escolas de pensamento semelhantes, como o construtivismo e o pós-modernismo. Ao abordar

[1] *There are people who think type should be expressive; They have a different point of view from me. I dont think type should be expressive at all. I can write the word ‘dog’ with any typeface and it doesn’t have to look like a dog. But there are people that [think that] when they write ‘dog’ it should bark.* (Vignelli, 2007)

[2] *Type has spirit and could convey mood; that could be your own medium...to express all sorts of feelings.* (Scher, 2006)

um projecto em que use Tipografia Expressiva o designer deve pensar na tipografia como o objecto em foco, que deve ser modificado e moldado para servir o propósito e a significância da mensagem implícita no conteúdo do texto.

Trata-se de uma procura por novas formas de comunicação visual mais voltada para o sentimento, é uma escapatória às regras e normas impostas pela literatura convencional. Tem como objectivo explorar e criar uma linguagem mais pessoal, distinta, um estilo que torne a mensagem reconhecível antes sequer de ser lida.

4

ELEMENTOS TIPOGRÁFICOS A CONSIDERAR

4.ELEMENTOS TIPOGRÁFICOS A CONSIDERAR

Ao elaborar um projecto sobre tipografia, existe sempre um número de factores que têm de ser considerados e que têm um peso considerável na tomada das decisões, quer a nível estético, quer a nível de implementação e coerência com o conceito. Com isto em mente, este capítulo é dedicado a procurar identificar e analisar os principais elementos tipográficos que se tem de ter em conta na concepção de uma obra utilizando a tipografia expressiva como principal linguagem gráfica. Para mim, após uma pesquisa algo exhaustiva, esses elementos são: categorias tipográficas, considerações histórico-sociais, distorção e modificações ao tipo de letra, espaços em branco e kerning, formato da obra e finalmente orientação do texto, disposição dos elementos e equilíbrio do todo.

De seguida irei descrever cada um destes elementos e dar a perceber a sua importância para obter um bom resultado final num projecto deste género.

4.1. Categorias tipográficas e Anatomia da letra

Antigamente, e enquanto a tipografia era elaborada em caracteres móveis, os tipógrafos tinham, em média, entre duas a seis fontes à sua disposição para trabalharem, e que eram as fontes usadas no período da história em que estes viveram. Não havia muita diversidade no trabalho de cada um, o que por outro lado os tornava também mais reconhecíveis. Hoje em dia, com as fontes digitais, existe o problema inverso, ou seja existem fontes a mais e nem sempre é fácil fazer uma selecção daquelas que devem constituir a nossa biblioteca de fontes «go-to», ou seja, aquelas fontes que sabemos à partida que vamos utilizar em determinado projecto. Com isto, a organização da nossa biblioteca de fontes tornou-se nos dias de hoje uma das principais preocupações que um designer deve ter, pois uma boa organização e categorização de fontes poupa muito tempo e dores de cabeça. Não existe apenas uma forma de categorizar tipos de letra, existem vários e todos eles têm vantagens e desvantagens, aspectos em que são muito bons e outros em que são superados por outra categorização. Bastantes tipógrafos criaram a sua própria categorização e escreveram longos ensaios a explicar as vantagens dessa categorização, mas, na hora de escolher que categorização adoptar, esta é sobretudo uma questão de gosto pessoal e compatibilidade com o tipo de trabalho que se espera elaborar mais frequentemente. Dito isto, decidi mencionar como base ou ponto de partida e referência o sistema de classificação de fontes que é normalmente aceite como o mais usual, inicialmente criado no século dezanove e actualizado à medida que novas formas caligráficas foram imergindo.

Sendo assim, a categorização de fontes é feita, inicialmente, agrupando-as tendo em conta o aspecto visual, sendo que cada categoria pode também ser associada a um período da História. Temos então as categorias principais de: Blackletter, Humanistas, “Transitional”, Modernas, Egípcias, Humanistas não serifadas, “Transitional” não serifadas e Geométricas não serifadas. Para além destas, e que são as mais normalmente utilizadas no nosso quotidiano, existem várias outras categorias que, ou não fizeram uma boa transição para o digital, como é o caso das chamadas Blackletter, ou são tão bizarras que raramente vêm uso devido à sua fraca ou inexistente legibilidade. Pessoalmente na minha

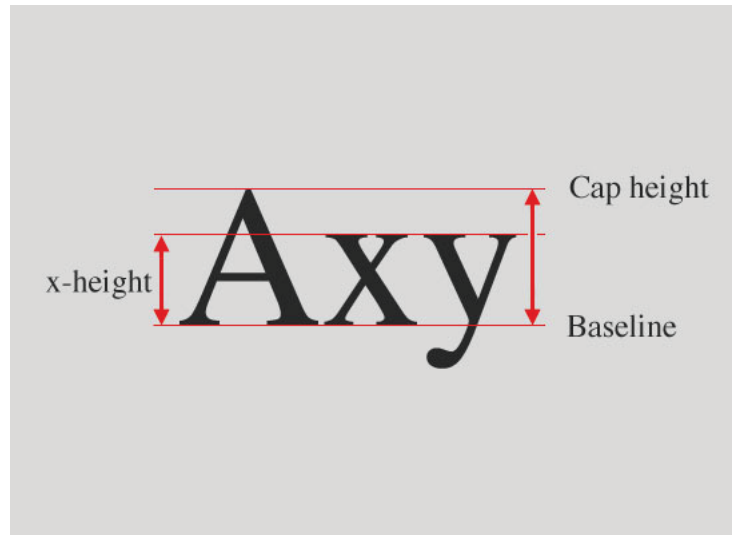
biblioteca de fontes decidi agrupar estas sob o título de Experimentais, dividindo-as depois em sub-categorias consoante o seu aspecto visual. Para ver uma lista mais completa sugiro visitar o site da Adobe Type Library^[1] que contem uma lista bastante extensa das categorias tipográficas existentes, embora nem esta deve englobar a totalidade de categorias mais exclusivas de certas regiões. Decidi com isto elaborar uma breve descrição de cada uma das categorias acima mencionadas, para perceber melhor quais as características principais que as distinguem umas das outras. Para este efeito, no entanto, talvez seja pertinente primeiro fazer uma breve descrição dos possíveis constituintes anatómicos das letras, para não estar a usar termos que podem não ser do conhecimento geral.

[1]<http://www.adobe.com/type/browser/classifications.html>

4.1.1. Anatomia da letra

As seguintes características podem também ser usadas como referência para perceber se duas tipografias distintas conjugam bem uma com a outra.

Figura 7 - Altura x, altura da caixa alta e baseline



[1] *The curves at the bottom of letter such as o or e hang slightly below the baseline. Commas and semicolons also cross the baseline. If a typeface were not positioned this way, it would appear to teeter precariously, lacking a sense of physical grounding.* (Lupton, 2010 p.35)

[2] *The x-height usually occupies slightly more than half of the cap height. The bigger the x-height is in relation to the cap height, the bigger the letters will look. In a field of text, the greatest density occurs between the baseline and the top of the x-height* (Lupton, 2010 p.35)

A primeira característica a considerar na anatomia de uma fonte é a altura desta. A imagem acima mostra as três principais linhas invisíveis que definem cada fonte. A baseline é onde assenta a base das letras e é o referencial principal para alinhar o texto com os outros elementos da página. “*As curvas na parte inferior de letras como o o ou e assentam ligeiramente abaixo da baseline. Vírgulas e ponto e vírgula também atravessam a baseline. Se um tipo de letra não tivesse este posicionamento, iria aparentar balançar-se precariamente, não dando a sensação de fundamentação física.*” [1] A altura x (x-height) é a altura da parte principal dos caracteres de caixa baixa (minúsculas) ou a altura da letra x. Ascendentes e descendentes não são contabilizados para esta medida (mais sobre estes elementos na página seguinte). A altura x, salvo algumas exceções, não corresponde a metade da altura da caixa alta (maiúsculas). “*A altura x normalmente ocupa ligeiramente mais de metade da altura da caixa alta. Quanto maior a altura x em relação à altura da caixa alta, maior irão parecer as letras. Num bloco de texto, a maior densidade encontra-se entre a baseline e o topo da altura*

x ”^[2] Finalmente a altura da caixa alta é a altura que vai desde a baseline até ao topo dos caracteres maiúsculos. existem certos elementos que podem ultrapassar ligeiramente essa altura.

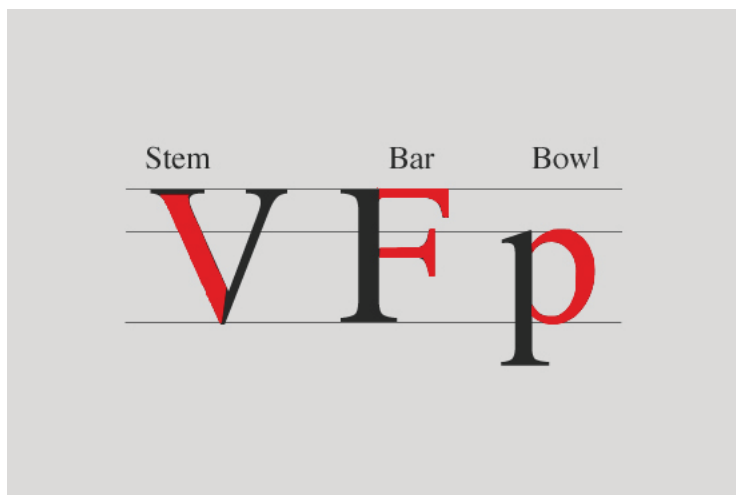


Figura 8 - Haste, braço e olho

Os três elementos acima são os constituintes principais e integrantes de praticamente todas as fontes usadas normalmente. As hastes são as barra verticais principais de cada caracter, em alguns casos (como demonstrado acima) podendo ter uma orientação diagonal. As barras ou braços são os elementos horizontais e os olhos são os elementos arredondados ou curvilíneos que criam um espaço vazio dentro da letra, sendo esse espaço denominado de vazio.

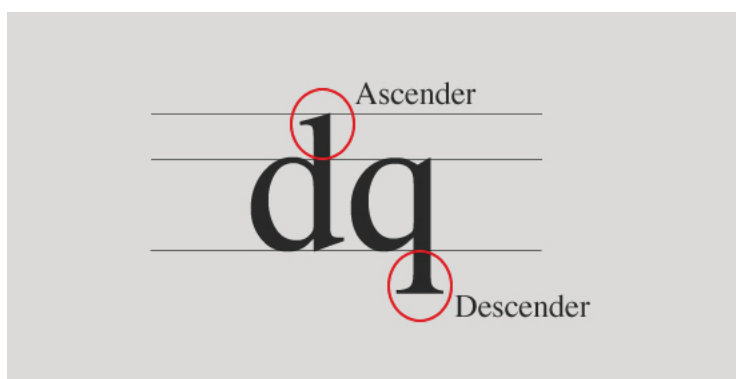
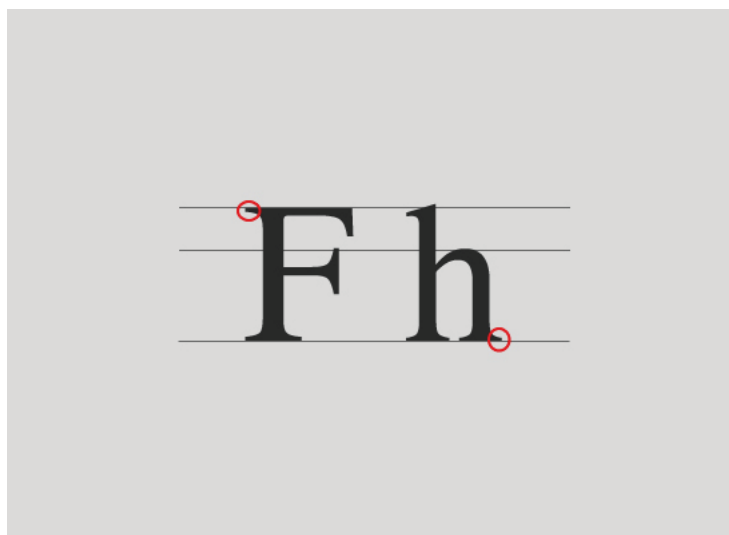


Figura 9 - Ascendentes e descendentes

Ascendente é a parte de uma minúscula que ultrapassa a sua altura x . Descendente é a parte que passa abaixo da baseline. Normalmente estes correspondem às hastes de determinados caracteres específicos como o ‘h’ e o ‘b’ no caso das ascendentes e o

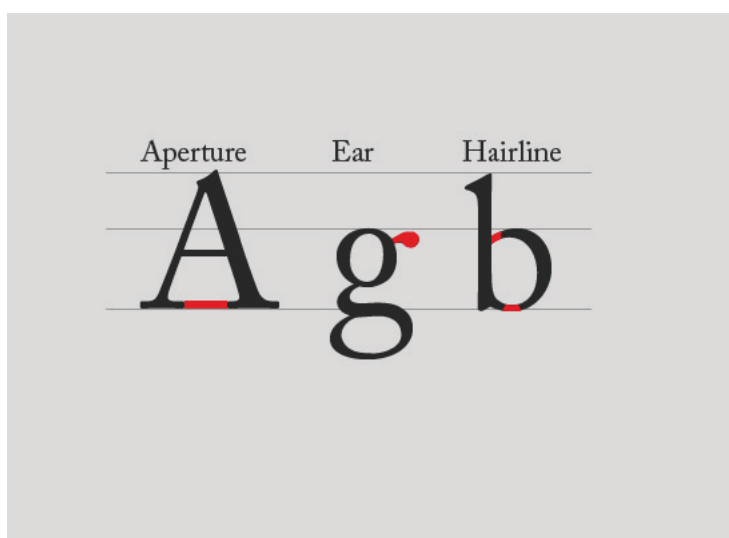
‘q’ e o ‘g’ no caso das descendentes. Ascendentes e descendentes são características da caixa baixa, não se aplicando aos caracteres de caixa alta.

Figura 10 - Serifas



As serifas são as protuberâncias nas extremidades dos traços das fontes serifadas. O seu aspecto pode variar desde bastante evidenciadas até bastante subtis. Mais para a frente neste documento vou abordar esta componente tipográfica com mais profundidade.

Figura 11 - Abertura, orelha e hairline



Abertura é o nome dado ao espaço inferior entre as hastes de determinados caracteres como o ‘A’ ou o ‘k’. As extensões

meramente decorativas que se encontram nas extremidades de alguns caracteres são denominadas orelhas. À parte mais fina dos caracteres de uma fonte serifada é dado o nome de hairline.

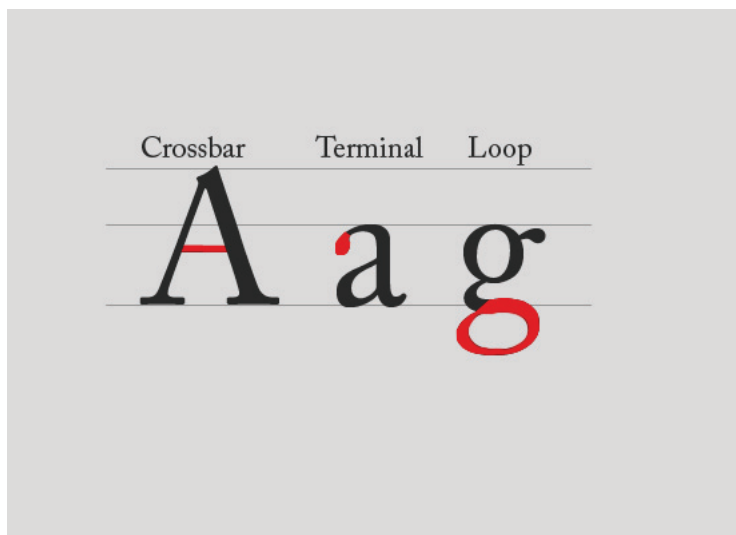


Figura 12 - Barra transversal, terminal e loop

Barra transversal é o nome das barras horizontais que se encontram a meia altura em certos caracteres como no 'A' ou no 'B'. Os terminais são as extremidades das fontes serifadas que não são serifadas, mas também não são meramente decorativas. O "loop" é uma característica específica da letra 'g' em caixa baixa, que apenas está presente em algumas fontes. Trata-se de um descendente, que pode ser aberto ou fechado.

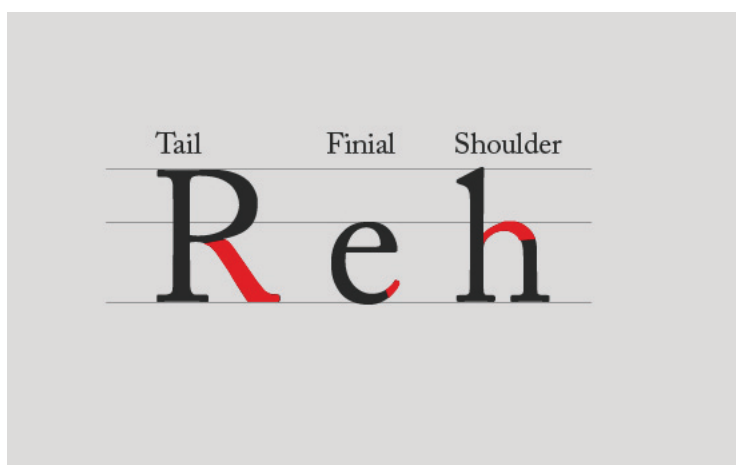
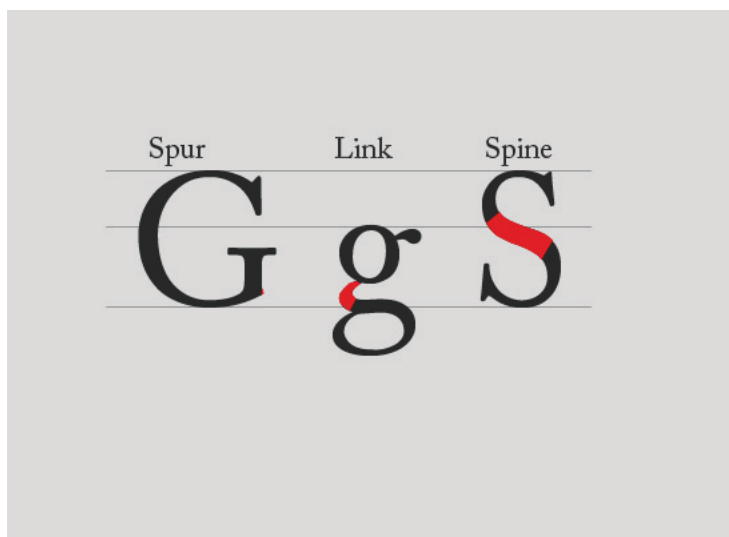


Figura 13 - Cauda, florão e ombro

A cauda é um traço descendente, por vezes decorativo que se

encontra em certos caracteres. Florões são as extremidades afuniladas de certos traços, normalmente mais evidentes no caracter ‘e’. Ombros são traços curvos que originam de hastes. (aqui não tenho a certeza se têm de ser abertos ou então passam a ser bowls ou se fazem parte destes, agradecia esclarecimento)

Figura 14 - Espora, link e espinha



Esporas são pequenas saliências que se encontram na transição de um traço curvo para outro recto, como pode ser visto no canto inferior direito do ‘G’ na imagem acima. Link é o nome do traço que liga os olhos de alguns tipos de ‘g’, denominados “double stacked”. A espinha é o nome dado ao traço “curvo” encontrado no caracter ‘s’.

Como se percebeu, nem todas as formas de tipografia contêm todas as características apresentadas anteriormente. Algumas são específicas de certas categorias tipográficas enquanto que outras são exclusivas a certos caracteres. São estas características específicas de caracteres específicos, como o ‘e’, o ‘s’, o ‘g’ e o ‘R’ que permitem mais facilmente a alguém com conhecimento tipográfico reconhecer e identificar tipos de letra específicos.

4.1.2. Categorias Tipográficas

BLACKLETTER

Blackletter é o nome dado às primeiras fontes criadas por meios mecânicos por Gutenberg, que imitavam a caligrafia do período gótico. São facilmente distintas pelos seus traços pesados e ornamentados, por vezes ilegíveis. O nome é bem empregue, uma vez que um bloco de texto que use uma tipografia desta categoria é notoriamente mais carregado e cria uma mancha negra em contraste com o papel ou fundos de ecrã claros quando visto a uma certa distância. Hoje em dia não é muito comum encontrar este tipo de tipografia no nosso quotidiano, excepto em alguns títulos de jornais ou nomes de estabelecimentos antigos, tanto pela sua ilegibilidade em comparação com outras fontes como pelo facto de ser um estilo que remete para o passado. O estilo é também notório por ser associado à II Guerra Mundial, uma vez que a blackletter foi utilizada pelo regime nazi como principal estilo tipográfico para a sua propaganda militar e política. Existem quatro principais categorias distintas em que podemos dividir a tipografia Blackletter, sendo elas a textura, a fraktur, a bastarda e a rotunda. Abaixo pode-se ver uma comparação entre estas através do carácter ‘o’, aquele onde as distinções são mais notórias ou evidenciadas.



“As suas diferenças são muitas e complexas, mas podem normalmente ser distinguidas simplesmente analisando o ‘o’ minúsculo. Embora seja escrita com apenas dois traços, o ‘o’ de uma textura tem uma aparência essencialmente hexagonal. Numa fraktur, é normalmente achatado do lado esquerdo, curvo do direito. Numa bastarda, é normalmente pontiagudo em cima e em baixo e tem a forma de um sino dos lados. Numa rotunda, é essencialmente oval ou arredondado.”^[1]

[1] *Their differences are many and complex, but they can usually be distinguished by reference to the lowercase ‘o’ alone. Though it is written with only two penstrokes, the ‘o’ in a textura looks essentially hexagonal. In a fraktur, it is normally flat on the left side, curved on the right. In a bastarda, it is normally pointed at top and bottom and belled on both sides. In a rotunda, it is essentially oval or round.* (Bringhurst, pp 266)

Figura 15 - Textura, fraktur, bastarda e rotunda

Embora não tenha muito uso, esta categoria tipográfica não deve ser descartada, principalmente para trabalhos de tipografia expressiva, pela forte componente histórica e cultural que possui. Pode ser empregada de uma forma bastante eficaz para caracterizar uma personagem com uma personalidade mais retrógrada, que recuse modernizar-se ou alguém com perfis ditatoriais e xenófobos. Infelizmente este é o tipo de tipografia que teve a pior transição para o digital, sendo difícil encontrar uma boa versão digital destas fontes e, se não se conseguir arranjar uma da categoria mais apropriada para o efeito pretendido é preferível escolher outro tipo de tipografia. Como vamos ver mais à frente neste documento, erros a nível histórico-cultural devem ser evitados a todo o custo. A tipografia expressiva, embora tenha um cariz mais leve e aparentemente liberal do que outras formas de edição de texto deve ser levada com a mesma seriedade.

HUMANISTAS

Os tipos de letra Humanistas surgiram no século XV, em Itália, entre os anos 60 e 70, e foram inspirados não na caligrafia gótica mas na caligrafia dos escritores renascentistas. São consideradas as primeiras fontes “roman”. As suas três características mais distintas podem ser vistas na figura abaixo. A primeira é a “crossbar” do carácter ‘e’, que tem um ângulo de inclinação bastante próprio. A característica seguinte é o facto de a altura x ser mais pequena relativamente à altura da caixa alta, quando comparada com a altura x de outras categorias tipográficas. Finalmente a diferença entre os traços mais grossos e finos não é muito acentuada, há pouca variação entre estes. Os tipos humanistas são ideais para caracterizar, por exemplo, personagens cujo perfil evidencie um certo romantismo ou cavalheirismo característicos do século XV.

Figura 16 - Características de uma fonte Humanista



OLD STYLE

A tipografia Old Style (ou Garalde) segue-se cronologicamente à humanista, e tem características bem distintas desta. Em parte devido a avanços nos processos de fabrico, é evidente um maior contraste entre os traços finos e grossos. Os traços são mais perfeitos e uniformes, notavelmente nas serifas, que tomam uma forma semelhante a um calço ou cunha. O eixo de inclinação dos caracteres não é tão acentuado e as barras transversais têm uma orientação horizontal. As fontes Old Style tiveram um período de uso e popularidade bastante alargado em relação a outros géneros, sendo que ainda hoje algumas delas são usadas com regularidade. Este documento, por exemplo é escrito usando a fonte Sabon, que pertence a esta categoria. Abaixo pode ver-se uma comparação entre uma fonte Humanista e outra Old Style, onde se podem ver as diferenças mencionadas anteriormente.



Figura 17 - Diferenças entre uma fonte Humanista e outra Old Style

TRANSITIONAL

As fontes Transitional têm o seu começo nos primórdios do século XVIII, e destacam-se das suas antecessoras por fazerem uma ruptura com o estilo caligráfico. “*Tipógrafos como William Caslon nos anos 1720 e John Baskerville nos 1750 abandonaram as ponteiras rígidas do humanismo a favor da caneta flexível e das penas aguçadas, instrumentos que produziam um trajecto fluido e de espessura variável.*”^[1] Estas fontes são caracterizadas pela

[1] *Printers like William Caslon in the 1720s and John Baskerville in the 1750s abandoned the rigid nib of humanism for the flexible steel pen and the pointed quill, instruments that rendered a fluid swelling path.* (Lupton, pp 17)

rotação do eixo dos caracteres para um ângulo de 90°, ou seja, deixam de ter inclinação. É também bastante notório uma diferença bastante acentuada na espessura dos traços, um contraste entre traços finos e grossos. Nota-se também nos ascendentes das fontes serifadas uma maior horizontalidade (não total, apenas mais do que nas anteriores).

Figura 18 - Evolução do ângulo do eixo de inclinação das fontes



MODERNAS

[3] *Romantic letters can be extraordinarily beautiful, but they lack the flowing and steady rhythm of the Renaissance forms. It is that rhythm which invites the reader to enter the text and read. The statuesque forms of Romantic letters invite the reader to stand outside and look at the letters instead.* (Bringhurst p.)

[4] *The Moderns need lots of space (white space and inter-line space), so give them extra leading and generous margins; and if you pair a Modern with another face, then make sure it's not a fussy one, or your page will look like a circus poster designed by a visually impaired dog.* (Boardley, 2008)

Se o contraste entre a espessura dos traços nas fontes Transicional levou os seus criadores a serem acusados de cegar os leitores, o que dizer das fontes Modernas ou Didone, que levaram esse contraste ao extremo. São facilmente distinguidas das restantes pelo forte contraste na espessura dos traços e pelo eixo vertical dos seus caracteres. “*As letras Românticas podem ser extraordinariamente bonitas, mas não possuem o ritmo fluente e regular das formas Renascentistas. É esse ritmo que convida o leitor a entrar no texto e ler. As formas estatuescas das letras Românticas convidam o leitor a afastar-se e olhar para as letras.*”^[3] Estas fontes não são indicadas para textos ou falas extensas, sendo sobretudo aplicadas nos dias de hoje a marcas e produtos normalmente associados à moda e a perfumes. A nível da tipografia expressiva podem ser usados em conjugação com outros tipos de categorias menos ousadas para criar um grande contraste, no entanto é preciso ter bastante cuidado na selecção dessas fontes, pois não são muitas as fontes que encaixam bem com as fontes modernas. “*As Modernas necessitam de bastante espaço (espaço em branco e entrelinhas), por isso dêem-lhes entrelinhas extra e margens generosas; e se emparelharem uma Modern com outra fonte, tenham atenção para não ser com uma espalhafatosa, ou a vossa página vai parecer um poster de circo desenhada por um cão com problemas de visão.*”^[4]

EGÍPCIAS

A primeira coisa que normalmente se pensa quando se ouve falar pela primeira vez em tipografia egípcia são os hieroglifos egípcios. No entanto, o termo nada tem a ver com a escrita simbólica usada pelo povo egípcio na antiguidade. O termo advem simplesmente do facto de tudo o que fosse relacionado com o egipto estar nem voga no período da sua concepção e, como vamos ver, esta forma de tipografia tem tudo a ver com tendências. Esta tipografia teve a sua origem em Inglaterra na altura da revolução industrial, e foi a primeira forma de tipografia pensada não para texto mas para publicidade. *“Com a ascensão da industrialização e o consumismo no século XIX surgiu a explosão da publicidade, uma nova forma de comunicação exigindo novas formas de tipografia. Tipos de letra grandes e negros foram concebido distorcendo elementos anatómicos de letras clássicas. Surgiram fontes de altura, largura e profundidade espantosas and depth - expandidas, contraídas, sombreadas, com inlines, engordadas, facetadas, e com floreados. As serifas abandonaram o seu papel de detalhes finais para se tornarem estruturas arquitetónicas independentes, e a tensão vertical das letras tradicionais migrou em novas direcções.”* (Lupton, pp 21) A principal função destes tipos de letra é chamar a atenção para si e transmitir a informação neles contida o mais rapidamente possível. Não são tipos de letra que ficam bem em textos extensos, porque não foi esse o objectivo para que foram criados. *“(…) existe por vezes uma falta de compreensão da diferença fundamental entre tipos de letra concebidos para exibição e concebidos para texto. A diferença pode ser expressa como uma máxima: tipos de letra para texto quando alargados podem ser usados para cabeçalhos; tipos de letra para exibição, quando reduzidos, não podem ser usados para um texto.”* (Walter Tracy) A principal característica comum a este tipo de fontes é o formato das suas serifas. Estas são rectas, horizontais e grossas.

HUMANISTAS NÃO SERIFADAS

Embora haja exemplo de caligrafia não serifada quase tão antiga como a serifada, foi apenas no século XIX que começaram

[5] *With the rise of industrialization and mass consumption in the nineteenth century came the explosion of advertising, a new form of communication demanding new kinds of typography. Big, bold faces were designed by distorting the anatomical elements of classical letters. Fonts of astonishing height, width, and depth appeared - expanded, contracted, shadowed, inlined, fattened, feaceded, and floriated. Serifs abandoned their role as finishing details to become independent architectural structures, and the vertical stress of traditional letters migrated in new directions.* (Lupton, pp 21)

[6] *(…) there is sometimes a lack of understanding of the fundamental difference between types designed for display and types meant for text. The difference can be expressed as a maxim: text types when enlarged can be used for headings; display types, if reduced, cannot be used for text setting.* (Tracy, 1986)

[7] *During the twentieth century, sanserifs have evolved towards much greater subtely, and in this evolution there seem ton be three major factors. One is the study of archaic Greek inscriptions, with their light , limber strokes and large aperture. Another is the pursuit of pure geometry: typographic meditation first on the circle and the line, then on more complex geometric figures. The third is the study of Renaissance calligraphy and humanistic form - vitally important in the recent history of serified and unserified letter alike.* (Bringhurst, 1946 p. 256)

[8] *it seems that both type designers and founders were for many years strangely reluctant to believe that one could simply write a humanist letter and leave the the serifs off. When this is done, everything happens and nothing happens.: if the stroke has width, the stroke-end too has shape and form; it takes the serif's place.* (Bringhurst, 1946 p. 256)

a surgir as primeiras tipografias sem serifas e apenas no século XX ganharam popularidade e as suas qualidades foram dadas a conhecer. “*During the twentieth century, sanserifs have evolved towards much greater subtely, and in this evolution there seem ton be three major factors. One is the study of archaic Greek inscriptions, with their light , limber strokes and large aperture. Another is the pursuit of pure geometry: typographic meditation first on the circle and the line, then on more complex geometric figures. The third is the study of Renaissance calligraphy and humanistic form - vitally important in the recent history of serified and unserified letter alike.*” [7]

As fontes humanistas não serifadas têm uma influência óbvia das humanistas originais, tanto a nível estético como a nível conceptual, simplesmente descartam as serifas na busca de uma forma mais pura, mais simples. “*parece que tanto os designers tipográficos como os fundidores estavam durante muitos anos estranhamente relutantes em a creditar que se podia simplesmente escrever uma letra humanista e deixar as serifas de fora. Quando isto é feito, tudo acontece e nada acontece.: se o traço tem espessura, a ponta do traço tem também forma e feitio; tomando o lugar da serifa.*” [8]

TRANSITIONAL NÃO SERIFADAS

As fontes Transitional não serifadas são conhecidas essencialmente por serem fontes que se distanciam de qualquer género de sentimentalismo. Surgem numa época em que a busca pela clareza e simplificação das formas era a principal motivação criativa. O objectivo era o alcance da pureza e simplicidade tipográfica. Extinguir qualquer forma de personalidade e estilização associadas à tipografia, a fim desta se tornar apenas uma via de transmissão de informação. Essa busca pela simplicidade é notória nos traços e formas desta tipografia, que são desprovidos de quaisquer elementos decorativos ou não essenciais ao reconhecimento dos seus caracteres. São por isso também por vezes chamadas de “Anonymous sans-serif” pela sua aparência simplista. O contraste entre os traços é reduzido e os florões e terminais são normalmente mais encurvados fechadas do que em outros tipos.

GEOMÉTRICAS

As fontes geométricas têm como inspiração as formas geométricas como o quadrado, o círculo, o triângulo e a oval e são feitas em torno destas formas. Tal como as Transitional não serifadas, as fontes geométricas abandonam a personalidade e qualquer tipo de semelhança à caligrafia, optando por traços e formas bastante rigorosos e calculados. Esta tipografia é facilmente distinguida pela coesão geométrica em todos os seus caracteres. Este género de tipografia é sobretudo usado em títulos de filmes futurísticos e séries de ficção científica e podem ser produzidas digitalmente através de funções algorítmicas. São por isso por vezes consideradas fontes matemáticas ou científicas. “*A fonte Geométrica é um ripostar do século XX ao classicismo. Instruído na mesma forma de pensamento racional que inspirou as grandes sans serifs da Bauhaus, as Geometrics abandonam modelos tradicionais a favor de estratégias matemáticas.*”^[9]

[9] *The Geometric is a twentieth-century riposte to the Antique. Informed by the same kind of rationalist thinking that inspired the great sans serifs of the Bauhaus, Geometrics abandon traditional forms in favor of mathematical strategies.* (Hoefler, 2001)

SCRIPT

Fontes Script são fontes cujo objectivo principal é tentar emular a fluidez da escrita caligráfica. Não me refiro à escrita meticulosa que originou os primeiros tipos Blackletter e a bíblia de Gutenberg, mas à fluidez e naturalidade da escrita comum, que aprendemos na escola e se vai modificando com o passar do tempo. Não há duas pessoas com caligrafias exactamente iguais e por vezes a mesma pessoa pode escrever determinados caracteres de diversas formas consoante os caracteres precedentes ou seguintes ou mesmo o nosso estado de espírito pode alterar a forma como escrevemos. É claro que simular isto por meios digitais é bastante complexo, para não dizer quase impossível, por isso as tipografias Script limitam-se a tentar simular os traços e algumas variações em determinados caracteres. As principais características desta tipografia são a aproximação ou tentativa de simular a caligrafia e o facto de normalmente estas fontes serem encomendadas ou produzidas para um efeito ou trabalho específico. É normal para quem não tenha grande conhecimento a nível tipográfico ter dificuldade em perceber a diferença entre tipografia e caligrafia. Robert Bringhurst tem uma explicação melhor e mais clara do que qualquer coisa que eu possa escrever aqui: “*Tipografia*

[10] *Type is writing edited or imitated, translated or paraphrased, honored or mocked - but writing itself is a fluid and linear version of more disconnected epigraphic signs. The difference between 'type' and 'script' reiterates the difference between glyphic and graphic, or carved and written, characters. That difference was established at least 1500 years before the printing press was born. (Bringhurst, pp 270).*

consiste em escrita editada ou imitada, traduzida ou parafraseada, honrada ou ridicularizada - mas a escrita em si é uma versão fluída e linear de sinais epigráficos mais soltos. A diferença entre 'type' e 'script' reitera a diferença entre glífico e gráfico, ou caracteres gravado e escritos. Essa diferença foi estabelecida pelo menos 1500 anos antes do prelo ter sido criado.”^[10]

EXPERIMENTAIS E SÍMBOLOS

O que se segue é parte integrante da minha forma de organizar a minha biblioteca de fontes e não faz parte da categorização oficial. Embora não haja uma categoria oficial para fontes experimentais, por vezes, em momentos esporádicos e para determinados projectos onde tenho mais liberdade, gosto de fazer experiências com tipografias pouco usuais, com pouca legibilidade e que são tão originais que não se enquadram em nenhuma categoria de fontes existente. Por este motivo decidi criar na minha biblioteca de fontes uma categoria especial que contem fontes que não têm nada em comum a não ser o facto de não se encaixarem em nenhuma outra categoria. A grande maioria destas fontes foi utilizada em revistas de culto dos anos 1980/90, feitas especificamente para determinados artigos ou figuraram em alguns cartazes e posters da época. A sua expressividade própria e originalidade fazem delas fontes bastante apetecíveis para usar esporadicamente em projectos que o permitam.

Para além desta, tenho também uma secção para fontes Símbolo, esta sim uma categoria oficial, que, embora muito raramente usadas é sempre bom ter algumas de reserva para alguma eventualidade.

Para além das categorias de fontes acima referidas existem várias outras, como as Cirílicas, as Gregas e as Unicals. No entanto, não acho necessário neste documento estar a analisá-las, visto que a maioria delas são usadas apenas dentro de determinadas culturas, sendo que a probabilidade de vir a usar alguma delas é muito reduzida. Alguém cuja língua nativa seja o grego ou outra que lide com caracteres específicos da região onde habite e trabalhe ou uma forma de tipografia diferente deve ter essas categorias tipográficas em atenção. Eu não tenho nem o conhecimento necessário nem vejo grande vantagem em as abordar aqui.

Os termos Roman, bold e itálicas são, hoje em dia, vistos como variações dentro de uma família de fontes, não sendo categorias em si, não sendo por isso consideradas para esta lista. Nos dias de hoje a grande maioria das famílias de fontes comerciais tem pelo menos estas três variantes ou pesos. Muitas delas têm depois várias variantes que derivam destes, como o semibold, o condensed ou o thin.

Mesmo com esta categorização, continua por vezes a ser difícil escolher uma fonte, devido ao enorme número de possibilidades ainda disponíveis em cada categoria. Por esse motivo, dentro de cada secção, pode ser feita mais uma filtragem, esta dependendo muito mais das escolhas pessoais de cada indivíduo e da forma como este achar ser mais fácil aceder a determinado género de fonte.

Comparação

Para mais facilmente fazer a distinção entre as diversas categorias tipografias abordadas anteriormente, pareceu-me pertinente voltar a enunciar as principais características que distinguem cada uma delas, num formato mais resumido e de mais fácil consulta para referência futura a com a finalidade de se conseguir identificar mais facilmente a que categoria pertence uma determinada fonte.

BLACKLETTERS

- . Traços pesados;
- . Bloco de texto bastante pesado e negro;
- . Inspirado na caligrafia gótica;
- . Espaço reduzido entre caracteres.

HUMANISTAS

- . Inclinação na crossbar do 'e'
- . Altura x reduzida em relação à caixa alta;
- . Pouco contraste entre traços finos e grossos
- . Eixo inclinado a --°

OLD STYLE

- . Orientação do eixo a --°;
- . Crossbar horizontal;
- . Ascendente em forma de cunha.

TRANSITIONAL

- . Contraste entre traços finos e grossos;
- . Eixo de orientação vertical
- . Serifas mais finas.

MODERNAS

- . Forte contraste entre traços finos e grossos;
- . Serifas rectas;
- . Aperture mais encurtada
- . Eixo de orientação vertical

EGÍPCIA

- . Serifas rectas e grossas;
- . Geralmente mais utilizada a caixa alta;
- . Orientação vertical.
- . Caracteres altos e estreitos

HUMANISTAS NÃO SERIFADAS

- . Altura x reduzida em relação à caixa alta;
- . Pouco contraste entre traços

TRANSITIONAL NÃO SERIFADAS

- . Formas simples e sem ornamentos;
- . Ausência de personalidade no traço;
- . Finais e terminais mais fechados.

GEOMÉTRICAS

- . Formas inspiradas em figuras geométricas;
- . Traço uniforme;
- . Simetria;
- . Podem ser modulares.

SCRIPT

- . Simulam a caligrafia;
- . Espessura de traços variável,
- . Eixo oblíquo;

Comparação visual

Handgloves

BLACKLETTER

Handgloves

HUMANISTA

Handgloves

OLD STYLE

Handgloves

TRANSITIONAL

Handgloves

MODERNA

Handgloves

EGÍPCIA

Handgloves

HUMANISTA NÃO SERIFADA

Handgloves

TRANSITIONAL NÃO SERIFADA

Handgloves

GEOMÉTRICA

Handgloves

SCRIPT

[1] *The typographer seeks to shed light on the text, to generate insight and energy, by setting every text in a face and form in which it actually belongs* (Bringhurst, 1946 p98)

[2] *Letterforms have character, spirit and personality. Typographers learn to discern these features through years of working first-hand with the forms, and through studying and comparing the work of other designers, present and past. On close inspection, typefaces reveal many hints of their designer's times and temperaments, and even their nationalities and religious beliefs.* (Bringhurst, 1946 p100)

[3] *Frederic Goudy (...) is widely regarded as the most ebulliently American of all American type designers. The sensitive typographer would not choose one of Goudy's faces to set, let us say, the text of the Canadian or Mexican constitution.* (Bringhurst, 1946 p102)

4.2 Considerações histórico-sociais

Na altura de escolher uma fonte para resolver um problema específico, é bastante importante saber o propósito para que a fonte foi inicialmente criada. Apenas conhecendo a história e a intencionalidade de cada fonte se pode garantir que a sua utilização num determinado contexto é correcta e justificável, faz sentido. Como a grande maioria dos conceitos aqui analisados, isto não é uma regra que tenha de ser seguida à risca, pode haver determinados contextos em que faça sentido utilizar uma fonte num contexto completamente diferente daquele para que ela foi originalmente pensada, mas, na maioria das situações, respeitar as origens e o tipo de texto para que uma fonte foi criada trará melhores benefícios ao trabalho final. Cada tipografia ou família tipográfica tem uma história, algo que influenciou a sua criação. Conhecer essa história permite-nos evitar erros a nível cultural, usando fontes que não correspondem ao tom que o texto tenta evocar. “*O tipógrafo procura lançar luz sobre o texto, criando discernimento e energia, ao atribuir cada texto tipo com um tipo de letra e um modelo ao qual ele realmente se enquadre*”^[1] Um exemplo de erros deste tipo é usar uma fonte como a Baskerville, uma fonte criada em Inglaterra no século XVII, num livro sobre a França do século XVI. Isto é um paradoxo que, para alguém que perceba do assunto, deixa uma impressão muito negativa sobre o trabalho do designer/tipógrafo responsável. “*As formas dos caracteres têm carácter, espírito e personalidade. Os tipógrafos aprendem a distinguir estas características ao longo de anos de trabalho a manusear estes modelos, e através do estudo e comparação como trabalho de outros designers, presentes e passados. Com uma observação detalhada, os tipos de letra revelam muitas pistas sobre a época e o temperamento do seu designer, bem como por vezes até as suas nacionalidades e crenças religiosas.*”^[2] Podem não haver tipografias específicas para certos períodos da história de determinado país, mas o que é certo é que existem outras que devem ser evitadas para esses períodos ou culturas. “*Frederic Goudy (...) é largamente visto como o mais efervescente Americano de todos os designers tipográficos Americanos. O tipógrafo sinteligente não iria escolher uma das fontes do Goudy para colocar, digamos, o texto da constituição*

Canadiana ou Mexicana.”^[3]

“(…) muitas vezes, se um texto pede uma fonte Renascentista, pede também uma tipografia Renascentista. Por norma, isto significa proporções de página e margens Renascentistas, e uma ausência de pesos bold. Pode também significar caixas Renascentistas, o estilo Renascentista de colocar as citações, e a separação do roman do itálico. Se um texto pede um tipo de letra Neoclássico, pede igualmente um design de página Neoclássica. Quando te propões a usar um tipo de letra histórico, tem o cuidado de aprender o idioma tipográfico para o qual ela foi originalmente concebida.”^[4]

Na representação de uma personagem feminina, o uso do itálico é visto como a forma de representação mais comum, pelas suas características visuais e aparência mais delicada, traços mais finos. Massin, por exemplo, nas sua obras sereve-se muito desta característica para representar o sexo feminino e o dintinguir assim do outro sexo. Utilizar fontes criadas por mulheres é também uma forma de representar com fidelidade uma personagem feminina.

[4] (...) often, if a text calls for a Renaissance type, it calls for Renaissance typography as well. This usually means Renaissance page proportions and margins, and an absence of bold face. It may also mean large Renaissance versals, Renaissance style in the handling of quotations, and the segregation of roman and italic. If a text calls for a Neoclassical type, it likewise often calls for Neoclassical page design. When you undertake to use an historical typeface, take the trouble to learn the typographic idiom for witch it was intended. (Bringhurst, 1946 p99)

4.3 Modificações ao tipo de letra

O processo de moldar e alterar as proporções de uma fonte deve ser sempre uma acção ponderada e com uma intencionalidade específica. Não é nada usual uma modificação de uma fonte encaixar bem em determinado contexto quando esta é feita de uma forma arbitrária. Num projecto em que seja necessário um certo grau de rigor como por exemplo num logotipo para uma determinada marca ou empresa, em que as fontes utilizadas devem ser mencionadas por escrito na documentação que acompanha este tipo de trabalhos, modificar uma fonte pode ter consequências tanto a nível de coerência como possivelmente a nível legal, se o autor da fonte assim o entender, sendo preferível nestes casos criar uma fonte de raiz para evitar complicações desnecessárias. No campo da tipografia expressiva, por outro lado a distorção e exagero de certos aspectos mais característicos das fontes usadas é uma prática comum e recomendável, desde que seja feita, como disse anteriormente, com intencionalidade. O processo de moldagem de caracteres é um processo demorado ainda nos dias de hoje, mesmo com todos os recursos digitais disponíveis, porque é sobretudo um processo de tentativa e erro. Temos um ponto de partida, um conceito, uma ideia inicial do que queremos representar e como o queremos fazer mas são tantos os factores a ter em consideração e o equilíbrio de todos os elementos da página é tão importante e mutável que raramente as coisas saem bem logo à primeira tentativa. É sobretudo um processo de construção e desconstrução que não pode ser definido por uma fórmula matemática ou uma regra universal. Cada obra tem a sua própria identidade e deve ser abordada e interpretada como tal. Dito isto, existem certas ideias ou conceitos comuns relativamente universais (dentro de um determinado contexto socio-cultural, pelo menos) que devem ser tidos em conta e que servem de “guidelines” básicas para elaborar um projecto de expressividade tipográfica. Por exemplo, o facto de esticar um ou vários caracteres pode ser feito com o intuito de simular um atraso ou arrastamento na fala ou acção que estamos a tentar reproduzir. Por outro lado o estreitar de uma fonte pode ser utilizado para evidenciar uma mudança súbita e inesperada ou para representar uma aceleração rápida ou uma situação de surpresa ou susto. O afunilar decrescente de uma frase pode ser

interpretado como algo ou alguém que se vai distanciando do local da acção ou um decréscimo no volume de um certo som. O inverso acontece para um afunilar crescente. Estes são sobretudo aspectos que são evidentes ao visualizar uma obra concluída e que servem para guiar o leitor, de forma a que se consiga obter o mesmo tipo de compreensão independentemente da personalidade ou grau de conhecimento do leitor. São factores que são comuns à forma de interpretar formas e conceitos do ser humano. Existem inúmeras formas de moldar o texto e todas elas devem ser usadas em benefício do conteúdo da narrativa.

Fontes desenhadas à mão especificamente para o efeito acabam por ser obviamente uma melhor opção em relação às fontes digitais para este tipo de projectos, pois têm um intuito mais específico, no entanto o processo acaba por não ser tão interessante a nível técnico e perde-se a essência do que separa a tipografia expressiva dos outros meios, acabando por ser o processo de criação de uma tipografia específica para resolver um determinado problema em vez de ser um projecto de exploração tipográfica.

4.4 Espaço em branco e kerning

Os espaços em branco têm tanta, em alguns casos até mais, importância do que o próprio texto. O espaço vazio é entendido na generalidade como uma pausa, um momento de reflexão ou transição, e quando utilizado correctamente pode pautar o ritmo de leitura, garantindo assim variações a nível de intensidade da concentração que o leitor dá ao texto. Para uma boa e agradável leitura é necessário haver uma quantidade suficiente de pausas que permitam ao leitor respirar um pouco, para ter tempo de absorver e assimilar o que acabou de ler, no entanto estas não devem ser demasiado evidentes ou prolongadas em demasia. Este equilíbrio entre texto e espaço em branco é um factor que estimula quase tanto o leitor a continuar a ler como o próprio conteúdo do texto, uma vez que retarda a fadiga e mantém o leitor atento, com vontade de chegar pelo menos até à próxima pausa, e à próxima. Entenda-se que quando falo nos espaços em branco não me refiro apenas ao espaço que envolve o bloco de texto, mas também ao espaço entre linhas, palavras e letras.

O espaçamento entre duas letras é designado por kerning. Embora as fontes digitais possuam já um espaço em branco antes e depois dos seus caracteres imbutidos pelo tipógrafo que as criou, por vezes é necessário ajustar manualmente essas distâncias quando determinadas letras são escritas em sequência. Isto é mais evidente à medida que as fontes são vistas a maior escala ou são utilizados pesos maiores. A sequência ‘rub’ é um perfeito exemplo para testar este conceito. Isto acontece na maioria das vezes porque os tipos são feitos e testados para serem utilizados num determinado tamanho específico. Não há fontes perfeitas, e as digitais principalmente sofrem de problemas de kerning principalmente nas ligaturas que são muitas vezes omitidas da biblioteca de caracteres disponibilizados. O termo ligaturas refere-se à ligação que ocorre em certas sequências de caracteres, como o ‘fi’ ou o ‘fl’ e que torna essas sequências mais agradáveis à vista, dá-lhes uma estética mais apelativa e orgânica. O kerning é uma componente tipográfica especialmente importante, pois pode influenciar muito a legibilidade de uma fonte. Por vezes o ajuste manual do kerning pode tornar uma fonte que à partida não nos parece muito apelativa numa opção válida para o nosso trabalho. Isto é válido tanto para o alargamento como para o

estreitamento do espaço entre caracteres.

Quando se pretende ajustar o espaçamento entre caracteres de uma forma geral numa determinada secção de um texto, estamos a falar de ajustar o “tracking” desse texto. O tracking é normalmente utilizado em textos com alinhamento justificado para controlar melhor a uniformidade dos espaçamentos entre letras ao longo de um texto, evitando os chamados rios, que são caminhos verticais normalmente ondulantes e perceptíveis de espaço em branco ao longo de um bloco de texto que podem causar distração ao leitor e dão um ar de desequilíbrio ao texto. O uso de tracking negativo é por norma de evitar, pois tornam o texto muito comprimido e pioram a qualidade de leitura. Deve-se usar apenas em casos em que o conteúdo do texto não possa ser modificado, não haja um ponto de quebra de palavra possível de aplicar e haja demasiado espaço em branco evidente entre palavras.

A entrelinha é outro principal ponto a ter em conta ao formatar um bloco de texto. Este consiste na distância que vai desde a baseline de uma fonte à baseline da linha seguinte. É importante tomar atenção a esta medida, principalmente quando se pretende conjugar tipos de letra diferentes, pois uma distância muito grande pode aparentar uma separação entre estas, como se se tratasse de um assunto ou momento da acção diferente. Juntar propositadamente ou mesmo sobrepor duas linhas ou duas fontes pode inferir o facto de as frases estarem a ser ditas praticamente ao mesmo tempo ou uma estar a interromper ou sobrepor-se à outra. O espaçamento entre linhas é uma das principais guias de que dispomos para perceber se várias fontes estão distribuídas de uma forma equilibrada ao longo da página e se existe o espaço correcto entre elas.

5

ESTUDO DE CASO

5. ESTUDO DE CASO

5.1 Introdução

O objectivo deste trabalho foi o de produzir um exemplo prático e concreto de grande parte das noções analisadas anteriormente neste documento. Este era o meu objectivo e principal factor inicial que me motivou a escolher este tema, para além do facto de ser uma excelente oportunidade de aprender mais sobre uma componente tão importante para o design como é a tipografia. É bastante complicado fazer um estudo intensivo sobre um tema tão vasto como a tipografia, que está sempre em evolução com conceitos novos a surgir a um nível “acelerado” e que já foi alvo de tantos e detalhados estudos, e mesmo assim há ainda muito por investigar. Há que ter em conta que, embora muitos conceitos sobrevivam e sejam utilizados nos dias de hoje, é sempre necessário ter em conta o período da história em que estes estudos foram feitos, e é sempre necessário estar atento ao que é facto e ao que são opiniões e preferências pessoais dos investigadores. Exemplo disto é a obra de Jan Tschichold, “*The New Typography*”, uma obra bastante influente e pertinente, com muitos conceitos importantes e regras usadas ainda hoje, mas onde se tem que fazer um pouco uma filtragem ao modo elitista com que ele despreza todas as opiniões que não vão de encontro ao seu ponto de vista. A tipografia expressiva é um pouco mais subjectiva na sua concepção, embora tenha também sempre um objectivo claro: transmitir visualmente ao leitor a intencionalidade do texto.

5.2 Espectativas Iniciais

A minha principal expectativa ao iniciar este projecto foi a de conseguir elaborar um trabalho que conseguisse cumprir o objectivo de transportar o leitor para dentro da acção. O facto de poder aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo da pesquisa elaborada para a concepção deste projecto também me pareceu uma boa aposta, visto que é mais fácil absorver conhecimentos quando estes são aplicados na prática, quando se tem um exemplo real para verificar se as coisas funcionam mesmo ou não. É também uma forma de perceber se interiorizei realmente aquilo que li e se o consigo pôr em prática. Tive desde início várias ideias e experiências que queria testar, desde o uso de vários materiais, o eventual uso da cor, diversos tipos de papel, páginas sobrepostas, desdobráveis, entre outras que acabei por descartar para me focar nos pontos mais básicos e me obrigar a espessar o conteúdo do texto com o mínimo de recursos possível. Tive, claro bastante receio de não conseguir chegar a um resultado que me satisfizesse, vista a minha inexperiência e falta de conhecimentos técnicos na área da Tipografia. Este foi sem dúvida o meu maior medo ao encarar este projecto. O facto de a obra escolhida inicialmente ter um número elevado de personagens com relevância agradou-me, mas ao mesmo tempo preocupou-me um pouco. Agradou-me pelo facto de ter a oportunidade de ter mais margem na diversidade que poderia dar ao texto, nas variações, podendo dar uma personalidade própria a cada uma, refletindo isso na forma de disposição textual, mas tive consciência que o trabalho de garantir uma coesão, de dar à obra uma identidade única, seguindo uma lógica e algumas regras para garantir que nenhuma página parecesse ser estranha às outras, não parecesse pertencer ao todo, seria bastante trabalhoso e teria de ser alvo de bastante ponderação.

5.3 Escolha da obra

Como foi dito anteriormente neste documento, decidi elaborar em conjunto com o estudo realizado um exemplo prático de como a tipografia pode ser usada para tornar a leitura de uma obra uma experiência mais interactiva. O meu objectivo é proporcionar ao leitor uma experiência diferente da normal leitura monotónica a que estamos todos já habituados. Pretendo com esta obra dar um exemplo de como a leitura pode desafiar e estimular o leitor, tornando o acto de ler uma actividade mais divertida e menos maçadora. Uma das principais razões que desmotivam as pessoas que não leem regularmente é, por exemplo, olharem para um romance e verem página e páginas de blocos de texto, o que não é nada convidativo para quem não tem o hábito da leitura. Embora seja basicamente impraticável formatar um romance extenso usando tipografia expressiva, devido à quantidade de tempo que tal feito consumiria, em obras de menor extensão é uma forma de abordar a leitura de uma forma diferente, mais desafiante por obrigar o leitor a interagir com a página e a decodificar a mensagem, torna-se uma actividade quase ao nível de um quebra-cabeças.

Enquanto o tema da obra em si não tem uma relevância óbvia para o inuito deste projecto, esta tinha necessariamente de conter elementos e situações distintos o suficiente para poder demonstrar o melhor possível a força e os benefícios do uso da tipografia expressiva e experimental neste contexto. Analisei várias bandas desenhadas, curtas e longas, histórias isoladas, séries e mini-séries, a fim de encontrar uma com as características certas. Penso em retrospectiva que perdi demasiado tempo nesta fase, mas visto a sua importância é algo que não pode ser evitado. Das várias que analisei, a escolhida foi aquela que melhor conjugou acção frenética e caótica com conversas prolongadas e num ritmo lento, personagens de diversos universos sociais e com traços físicos e pessoais bastante distintos, diversas mudanças de cenário e uma história interessante.

Um factor a ter em conta foi também a extensão da história. Foi necessário encontrar um equilíbrio entre o ter espaço suficiente para poder explorar vários cenários e formas de disposição textual e “experimentações”, o tempo de que dispus para realizar este projecto e o ambiente em que este se insere, nomeadamente

o âmbito académico. Houve histórias bastante interessantes que pus de parte por esta mesma razão. Havia a hipótese de desenvolver apenas parte de uma obra de maior dimensão, mas essa ideia não me agradou muito porque sentiria sempre que o trabalho tinha ficado a meio, inacabado.

A obra escolhida foi uma banda desenhada policial denominada “*Blacksad - Arctic Nation*”, do espanhol Juan Díaz Canales. Trata-se do segundo número da série, publicado pela primeira vez em 2003, onde o detective privado Blacksad é chamado a investigar o desaparecimento de uma criança numa cidade de nome The Line. A situação torna-se mais complicada quando este se vê envolvido numa guerra racista que envolve toda a população da cidade. É um bom enredo com personagens que são autênticas caricaturas de várias facetas da sociedade da época, que encara um problema real de uma forma directa mas mais subtilmente, sendo passado num universo paralelo onde as personagens são representadas como animais, com características psicológicas e físcas normalmente associadas a esses animais, como a inteligência dos gatos e a imponência de um urso polar. É uma espécie de sátira à sociedade do final dos anos 50, com uma boa mistura de mistério, acção e uma mensagem social. Foi a obra que, de entre as muitas que analisei, continha o maior número de situações diferentes e com potencial para obter resultados interessantes e demonstrativos de diferentes formas de aplicar a tipografia expressiva. No entanto a tarefa de representar toda a obra revelou-se demasiado complexa para o tempo disponível, sendo que conseguir assegurar a coerência ao longo de toda a obra é um processo bastante complexo e que requer muito planeamento e muitas vezes reformulação. Para além disso, nem todas as páginas tinham a mesma qualidade a nível de variação e de resultados visuais interessantes o suficiente para exemplificar as potencialidades da técnica. Sendo assim, e por recomendação do meu orientador, foi decidido utilizar apenas alguns excertos da obra para servir de exemplo de casos concretos em que se evidenciam as potencialidades da tipografia expressiva. Para além da obra descrita acima, decidi utilizar excertos de outras obras que me parecessem interessantes e onde pudesse estudar situações mais variadas.

Os excertos utilizados são de uma série de banda desenhada relativamente recente da editora Marvel, chamada “Hawkeye”

volume 2 e 3. Escolhi estas obras pela sinergia que existe entre as duas personagens principais da série e por ter uma boa dose tanto de acção como de situações do dia-a-dia de pessoas comuns. É também uma das poucas séries da Marvel onde (até ao momento) não há recurso a super-poderes para resolver os diversos problemas que vão surgindo ao longo da narrativa. É interessante sobretudo por se passar no mesmo universo em que personagens com esses poderes são a norma.

5.4 Análise das personagens

Após a selecção da obra, ou no caso excertos das obras, o passo seguinte foi proceder à análise de cada personagem e as características físicas e psicológicas que melhor as definem e distinguem das demais. Este passo é fundamental para perceber a forma como melhor podemos representar uma personagem de forma a que, uma vez introduzida ao leitor, esta seja facilmente reconhecível no meio das restantes.

Comecei por analisar todas as personagens contidas na obra “*Blacksad - Arctic Nation*”, uma vez que na altura o meu objectivo era trabalhar a obra na sua totalidade.

John Blacksad - Detective privado com uma infância difícil, John Blacksad é a personagem principal da série. Blacksad é inteligente, corajoso e .. Enerva-se facilmente, não tendo medo de conflitos. Luta pelo que acredita ser certo. Consegue muitas vezes com a sua faceta de durão inibir outros impedindo que muitas discussões passem a barreira do verbal. Fuma bastante. É representado como um gato preto, alto, com uma fisionomia normal dos heróis de banda desenhada noir, talvez um pouco mais entroncado.

Weekly - Um jornalista intrometido, o que o acaba por meter em apuros. Optimista por natureza, tenta abordar sempre cada situação de uma forma positiva, calma. Tem um sério problema no que toca à higiene, sendo inclusive dito que ele apenas toma banho uma vez por semana, daí a origem da sua alcunha. Weekly é representado como uma doninha, de pequena estatura, vestido de forma bastante informal para um jornalista.

Huk - Braço direito de Karup e um dos principais activistas do partido político Arctic Nation, professa a união contra os de cor. Apenas interessado no seu proveito, não tem problemas em enganar e manipular outros a fazer o trabalho sujo. Não tem quaisquer problemas em remover do seu caminho todos aqueles que possam atrapalhar os seus objectivos.

Karup - Chefe de polícia local, para ele as aparências são bastante importantes. Considera-se um defensor dos bons costumes. Casou-se por conveniência, com uma jovem branca e bastante

atraente, para garantir que fosse visto com bons olhos pelo resto da comunidade. Inicialmente um homem descomplexado, a sua primeira mulher era de cor e viviam felizes. Pouco a pouco, influenciado pelos seus amigos do topo hierárquico, foi absorvendo ideologias xenófobas acabando por abandonar a mulher grávida à sua sorte. Fisionomia imponente, é representado como um urso polar, dotado de grande força física.

Jezebelle - Esposa de Karup, secretamente sua filha. Bastante atraente, infiltrou-se facilmente nos círculos sociais que Karup frequentava e seduziu-o a casar com ela. Manipuladora e cega pelo sentimento de vingança pela desgraça da mãe, está disposta a tudo para fazer Karup pagar pelo que fez.

Dinah - Irmã gémea de Jezebelle, mãe adoptiva de Kyle, a miúda desaparecida de quem Blacksad anda à procura. Embora irmã gémea de Jezebelle é uma mulher de cor, e por isso não conseguiu ascender socialmente, trabalhando inicialmente como criada em casa de Karup e mais tarde como empregada de um cinema ao ar livre. Nutre um grande ódio por Karup e todos os outros poderosos da cidade. É trabalhadora e muito apegada às suas convicções. Cúmplice no rapto da própria filha para encriminar o seu pai, não lida muito bem emocionalmente com a situação e acaba por ser morta por Huk, por este temer que ela não consiga manter o silêncio.

Cotten - velho cego, empregado fabril reformado, trabalhou grande parte da sua vida na fábrica de aviões local. Desgostoso por não ter podido ir à guerra por causa da sua cegueira. Jogador compulsivo, o seu grande sonho é conseguir juntar dinheiro para ir para Las Vegas. Não é mau por natureza, apenas faz o que pode para sobreviver e tentar concretizar o seu sonho. Cúmplice no rapto da miúda, compelido pela promessa da recompensa de ver o seu sonho realizado.

Miss Grey - professora do ensino básico que não perde a esperança de que a cidade onde vive e trabalha volte a ser o que foi em tempos, uma comunidade unida e cheia de alegria e planos para o futuro. É quem contrata Blacksad para encontrar a criança desaparecida, chocada pela passividade da mãe.

Oldsmill - O velho Oldsmill é o homem mais rico de The Line, um velho excêntrico que se julga acima de tudo e todos e que não tem problema nenhum em mostrar isso mesmo. O seu maior desgosto é o filho deficiente, por causa de ser fruto de uma relação endogama. Um homem amargo, xenófobo. Tem algumas pareências físicas e psicológicas com algumas representações comuns de homens ricos que só se importam consigo e em manter o seu estatuto social.

As restantes personagens não são desenvolvidas o suficiente na história para poder fazer uma análise psicológica. São na sua maioria representações de diversos grupos demográficos, como os membros da “Arctic Nation” um grupo com ideologias bastante semelhantes ao Ku Klux Klan, os membros do gang “Black Claws”, semelhante a muitos gangues que se formaram neste período, um empregado de um bar, um polícia, um grupo de crianças que cantam no coro da igreja e até a pequena Kyle, a miúda raptada, que basicamente não diz uma palavra.

Embora não tenha utilizado a maioria destas personagens no meu trabalho final, a análise de todas elas acabou por me ajudar bastante na escolha da tipografia a utilizar para representar as personagens que utilizei uma vez que tive de fazer testes de compatibilidade entre todas as que tinham qualquer tipo de interação, ainda que breve. Foi um processo bastante interessante e que me ajudou a perceber um pouco mais sobre a criação de harmonia na conjugação de fontes. Por este motivo não considero este processo mais demorado do que o necessário para o resultado final como tempo perdido.

No caso da obra “Hawkeye”, apenas fiz uma análise das personagens principais uma vez que nos exemplos que seleccionei estes são os únicos intervenientes com diálogo. Não foi esta a razão da minha escolha, nem teve qualquer tipo de influência aquando da selecção dos excertos, simplesmente aconteceu. As duas personagens têm bastantes características em comum, desde o nome de código ou identidade de Hawkeye, que compartilham.

Clint Barton - Hawkeye original, cresceu num circo e aí aprenden-

deu várias acrobacias, a manejar uma espada e a usar o arco e flecha, a sua arma de eleição. Originalmente um ladrão, tornou-se parte integrante de um grupo de heróis graças à influência do Capitão América. Originalmente um rebelde, gostava de ser o centro das atenções, era presunçoso e tinha sérios problemas de disciplina e não lidava muito bem com figuras de autoridade. Hoje em dia, quando não está a usar o seu disfarce, que é o período em que se foca a série, tenta levar uma vida o mais normal possível. Embora tenha bastante dinheiro, prefere viver num prédio dos suburbios rodeado de cidadãos comuns e tenta passar despercebido o mais possível. Tem um historial de relações falhadas, especialmente com colegas dos vários grupos de heróis a que já pertenceu. Não possui quaisquer superpoderes, embora tenha bastante força muscular e uma agilidade muito acima da média. Graças ao seu treino tem uma excelente pontaria e consegue transformar qualquer objecto banal numa arma letal graças à sua precisão.

Kate Bishop - Filha de uma família rica e influente, teve uma experiência traumática quando ainda muito nova e desde então tem treinado em todos os géneros de defesa pessoal e tornou-se uma excelente atiradora, especialmente com o arco e flecha. Devido a essa experiência traumática, é difícil para ela relacionar-se com outros, parecendo inicialmente uma pessoa fria e distante. É bastante independente, inteligente e decidida para a idade. É ainda bastante jovem, pelo que partilha com o Clint uma espécie de relação de mestre/pupilo.

[1]“The first drawings of Clifford date back to 1994 and were inspired by Alexander Wilson’s Long Primer Roman type, which was used to typeset an edition of Pliny the Younger’s “Opera”, printed by the Foulis brothers in 1751. The Italic is roughly based on Joseph Fry and Sons’ Pica Italic No. 3 in their type specimen dated 1785. The Roman and Italic were combined to create FF Clifford Nine. Though based on hot-metal type, the face was not intended to be a faithful reproduction; in fact, designer Akira Kobayashi designed the font specifically for digital use. Overall the characters of Clifford Eighteen are more lyrical, and the characters of Clifford Six simpler than those of Clifford Nine. But the size indication is merely a recommendation” (Kobayashi, 2007)

5.5 Escolha da tipografia

A decisão de atribuir a cada personagem apenas um tipo de letra foi feita tendo por base o intuito de facilitar o reconhecimento de cada uma e de não deixar o leitor desamparado sem perceber o encadeamento do diálogo. Não estou a dizer que foi de certeza a melhor solução, mas foi aquela com que me senti mais à vontade e senti que poderia produzir melhores resultados. Inicialmente ainda fiz umas experiências com vários tipos de letra misturados, um pouco ao estilo futurista, mas tornava a história muito confusa e difícil de seguir, o que não era de todo desinteressante, mas não ia de encontro com o objectivo do projecto.

Na hora de escolher que fonte atribuir a cada personagem, comecei por analisar a informação que recolhi sobre cada uma e, após alguma pesquisa sobre diferentes categorias de tipografia, baseando-me principalmente na obra “*The Elements of Typographic Style*”, de R. Bringhurst, tentar encontrar em primeiro lugar a categoria onde cada personagem melhor se inseria. Após esta primeira filtragem, tentei escolher fontes que tivessem uma ligação histórica ou que fossem feitas com o intuito de representar algo que fosse de encontro a facetas da personalidade de cada interveniente.

As restantes personagens, visto não haver muita informações relevante relativamente à sua personalidade, por serem personagens de suporte, decidi atribuir-lhes fontes que parecessem reflectir bem o propósito delas na história, fontes que se adaptassem aos grupos que estas representam.

Jezebelle/Dinah - FF Clifford Eighteen italic/FF Clifford Nine italic

“os primeiros desenhos da Clifford foram feitos em 1994 e foram inspirados pela Long Primer Roman de Alexander Wilson, usada numa edição da “Opera” de Pliny the Younger, impressa pelos irmãos Foulis em 1751. O Itálico é baseado no Pica Italic No. 3 de Joseph Fry and Sons de 1785. Roman e Itálico foram combinados para criar a FF Clifford Nine. Embora baseada em tipografia metálica, este tipo de letra não pretende ser uma representação fiel; de facto, o designer Akira Kobayashi concebeu a fonte especificamente para uso digital. No geral os caracteres da Clifford Eighteen são mais líricos, e os da Clifford Six mais simples do que os da Clifford Nine. A indicação do tamanho é

apenas uma recomendação” Visto serem irmãs gémeas tinha decidido utilizar fontes da mesma família mas de pesos diferentes, para distinguir a personalidade de cada uma, mas como acabei por representar apenas uma, acabei por utilizar a versão mais carregada para evidenciar mudanças no tom de voz.

Cotten - Desde cedo tive a convicção que a fonte a usar para esta personagem devia ser uma ou pelo menos fazer referência a uma fonte usada nas publicidades ou nos casinos de Las Vegas. A forma com que esta personagem fala de Las Vegas, o seu vício compulsivo pelo jogo e o facto deste cometer a loucura de ser cúmplice num sequestro para alimentar o seu vício são características bastante comuns partilhadas por muitas das pessoas que frequentam este lugar.

Miss Grey - Century Schoolbook - tratando-se de uma história passada na América dos anos 50, sendo uma professora do ensino básico, achei por bem utilizar uma fonte que reflectisse bem estes aspectos. Century Schoolbook foi para muitos americanos a primeira fonte com a qual tiveram contacto, sendo aquela utilizada nos manuais escolares.

Weekly - Esta deu-me muito que pensar. Para esta personagem o meu objectivo foi encontrar uma fonte que fosse descontraída, que não fosse muito rígida mas com uma certa fluência, um certo positivismo, mas sem cair no ridículo ou destoar demasiado do tom sóbrio da obra. Tentei inicialmente procurar fontes bastante fluídas e com personalidade própria como a Harlem Slag...

Hank Karup - Bodoni. Para uma personagem com mentalidade acente nos costumes antigos pensei inicialmente em usar uma transitional, mas uma análise mais profunda revelou que o que distingue Karup é a necessidade de manter as aparências e de ser visto como uma das figuras mais distintas da comunidade local.

Huk - Clarendon. Huk é visto e descrito na obra como uma espécie de nazi. Para esta personagem achei que uma tipografia blackletter que lembrasse as usadas na propaganda Alemã durante a guerra fosse a mais indicada, devido às características da personagem e a sua afinidade ou semelhança com um general

do exército nazi. Dentro das fontes blackletter disponíveis em digital a que mais se aproximou das minhas expectativas foi a Fette Trump-Deutsch. Há ainda muitas fontes que não fizeram a transição para o digital, e as blackletter usadas na propaganda alemã na altura da Guerra Mundial são das menos representadas. Mesmo assim, não me agradou e decidi por isso reavaliar a personagem e ainda bem, porque me apercebi que acima de tudo Huk é uma personagem manipuladora, que joga com a mente dos seus colegas, para proveito próprio e uma tipografia egípcia como a Clarendon joga muito melhor com a personalidade da personagem.

John Blacksad - Bernard MT Condensed Escolher a fonte da personagem principal foi talvez para mim a decisão mais demorada e que mudei mais vezes, uma vez que é a que contracenava com mais personagens e tem de ter um “balance” certo com todas as personagens, não pode abafar nem ser abafada pelos outros tem de estar num grau de paridade em termos de importância e relevância visual com todas as outras.

Na **narração** pensei inicialmente usar uma fonte humanista que simulasse caligrafia, visto a personagem manter consigo um bloco de notas onde anota o que se vai passando e que serve como grande parte da narração, mas não encontrei nenhuma que me agradasse e que se adaptasse ao tom da composição geral da obra. Achei então melhor usar uma tipografia que lembrasse uma máquina de escrever, acabando por usar três fontes distintas, uma delas apenas para os caracteres com acentos. Embora não tenha sido utilizada na versão final exemplos de estudos iniciais realizados podem ser visualizados nos anexos deste documento.

Para dar expressividade e atribuir uma certa personalidade às falas das diversas personagens tinha decidido arranjar 5 ou 6 fontes distintas, usar vários pesos e no caso de não existir ou não me ter sido possível até à data adquiri-los, modificar artificialmente as fontes, desde que não alterasse a sua identidade, ou seja, não estragar os elementos mais marcantes e distintivos de cada fonte. Em alguns casos isto foi utilizado em apenas alguns caracteres, ou para simular um maior acentuamento de certas letras ou fonemas na fala da personagem ou para dar uma aparência de

mais aleatoriedade na forma como as letras são dispostas. Para dar mais profundidade e imersão à história tentei não me limitar à horizontalidade e utilizar uma inclinação para canalizar a atenção para certas expressões, visto na maioria dos casos serem quebras de raciocínio de outras, interrupções que influenciam a mudança de cadência, de ritmo do diálogo.

No caso dos excertos da série “Hawkeye”, que conta apenas com dois intervenientes activos, o factor mais influente foi o tentar criar uma afinidade entre as duas personagens.

5.6. Ponderações iniciais

Devido à diferente natureza da forma como a imagem e o texto comunicam, os elementos, a sequência da estrutura de cada página teve de ser um pouco modificada, devido à necessidade de dar mais ênfase a certas palavras ou expressões, o que já não é necessário na banda desenhada por esta ter o auxílio da imagem, que cria o ambiente por si. Tive também de alterar um pouco o texto original em duas ocasiões, por se referirem a objectos ou alusões gráficas implícitas na imagem que tiveram de ser referidas no texto, para o leitor perceber o que se está a passar. Num dos casos trata-se de uma máquina fotográfica, onde se referem a ela como ‘isto’. O outro caso foi uma marca de nascença que as duas irmãs gémeas partilham e que é bastante importante para o desvendar do mistério do enredo. A primeira a personagem principal vê-a enquanto uma está a mudar de roupa, a outra quando vê a revelação de umas fotografias. Foram ambas na minha perspectiva alterações necessárias, visto não ter encontrado outra forma de as representar gráficamente. Embora nem sequer surgirem no produto final, é importante referir isto pelo simples facto de que fique esclarecido que o texto original não foi transcrito exactamente como se encontrava no original, mas que existe uma justificação lógica para isso. Este é um dos aspectos em que a tipografia expressiva não consegue transmitir a informação do guião tão facilmente como a representação gráfica da ilustração.

Devido à natureza deste projecto, a grelha originalmente serviria apenas como um elemento auxiliar de coesão entre as diversas páginas, uma forma de agrupar elementos similares e conseguir uma melhor organização e ajudar a guiar um pouco o leitor, e para haver uma referência aquando do posicionamento dos diversos elementos constituintes da página. Não quero com isto dizer que não foi um elemento importante, bem pelo contrário, sem grelha não havia forma de confirmar concretamente se os elementos estão bem posicionados. Sem ela, o trabalho nunca conseguiria ser coeso, fluído, pareceria um conjunto de palavras espalhadas ao acaso, sem contexto nem fundamento. Como acabei por trabalhar apenas excertos isolados acabei por não usar grelha, tendo apenas atenção às margens das páginas. Tive a preocupação de deixar um espaço suficiente nas margens de modo a conseguir focar melhor a atenção do leitor e o fazer

seguir melhor o caminho da narrativa.

Um dos pontos em que a tipografia expressiva mais se destaca das formas de formatação de texto mais usuais é o facto de quebrar as regras de orientação de leitura tradicionais a que o leitor está habituado. O que define a orientação do texto é a acção nele contida, e as suas variações são sentidas visualmente pelo leitor, desde que para isso lhe sejam fornecidas as pistas necessárias. Estimular o leitor a explorar novas formas de abordar o texto é uma das principais aliciantes da tipografia expressiva e um dos seus maiores trunfos em relação a outras formas de comunicação. O leitor torna-se parte activa da acção, já que cabe-lhe a ele descodificar as pistas fornecidas afim de perceber o que o texto quer transmitir. Essas pistas devem ser suficientemente directas e fáceis de encontrar para serem compreendidas, mas uma certa subtilidade torna o a experiência muito mais agradável. O facto de poder ser facilmente rodado e aproximado ou afastado dos nossos olhos é algo em que o formato analógico sempre terá mais e melhores soluções do que o ecrã digital, a nível de imagem estática claro, devido à sua maleabilidade e capacidade de permitir ao leitor uma interacção pautada ao seu ritmo pessoal. O tempo de atenção dado a um livro é, em geral, bastante superior ao dado a um ficheiro pdf ou um texto numa página web, devido à predisposição e expectativas iniciais do leitor. Devido à facilidade e ferramentas disponíveis para a navegação de conteúdos digitais, o utilizador tem já uma expectativa de encontrar rapidamente o que precisa e partir para outra pesquisa ou outra actividade. Graças a esta predisposição, é possível criar composições tipográficas complexas e bastante interessantes.

Um factor que deve ser muito bem ponderado e testado neste tipo de trabalhos é o campo da subjectividade. Embora devamos tentar criar um produto final visualmente agradável, um trabalho de tipografia expressiva não é uma obra de arte subjectiva. Existe uma mensagem definida que deve ser transmitida e deve ser interpretada de acordo com a intencionalidade do texto. Por este motivo é necessário garantir que a forma como dispomos os elementos não seja interpretada de formas que não vão de encontro ao pretendido.

A cadência do texto é uma parte bastante importante da composição, uma vez que influencia a forma como o texto é interpretado. É indispensável manter uma boa relação de peso entre

o texto e os espaços em branco para criar o ritmo certo.

Representar os efeitos sonoros como explosões, estalos, som de passos, estalar de vidros, entre muitos outros, sempre foi essencial em qualquer forma de comunicação para contextualizar a intensidade da acção. Deve-se tratar cada som como se de uma personagem se tratasse, tendo o cuidado de analisar a relevância deste para a composição geral, ver se o objectivo é destrair, quebrar o ritmo da acção ou contribuir para a credibilidade da cena, dar ao leitor a informação necessária para este compreender o clima do que se está a passar na acção. Por exemplo, ao representar uma cena de luta, é importante identificar cada impacto, cada reacção, para o leitor conseguir visualizar a acção, como se estivesse lá presencialmente. Quando se tenta comunicar estes efeitos é necessário ter em conta a língua nativa do público alvo, isto porque as expressões variam bastante de país para país, mesmo que falem a mesma língua podem ter formas diferentes de representar certos sons. Um exemplo perfeito disto é o ladrar de um cão que num país pode ser representado ou entendido como ‘ão ão’, noutro ‘béu béu’ ou noutro ainda, ‘wuf wuf’, havendo ainda várias outras variantes. A contextualização geográfica e social é assim bastante importante para transmitir a mensagem de uma forma facilmente perceptível, sem correr o risco de estar a enviar uma mensagem errada ou que o receptor não irá compreender ou associar o seu significado.

A escrita hoje em dia é essencialmente produzida por meios digitais. Este processo pode em certos casos distanciar o leitor por ser demasiado impessoal. Alguma tipografia é demasiado mecânica, fria, isenta de emoções, para transmitir certo tipo de mensagens com cariz mais humanista. Para este tipo de mensagens é por vezes mais eficaz utilizar caligrafia, ou seja, escrita manual. Não uma tipografia que imite caligrafia, escrever mesmo à mão, usando uma caneta ou outro utensílio gráfico, trabalhando manualmente a composição ou digitalizando a escrita e adicionando-a à composição digital. Não só torna o projecto mais pessoal, íntimo, mas torna-o mais original, pois não há duas iguais. Mesmo que escritas pela mesma pessoa, os traços, as formas das letras, acabam sempre por ser diferentes.

A vantagem da escrita à mão em relação à produzida em série por meios mecânicos ou digitais é que esta comunica a mensagem de uma forma mais pessoal, obtendo do leitor uma resposta mais

emocional. Há uma ligação.

As dimensões da publicação são também um factor chave a ter em consideração logo à partida, uma vez que vão influenciar a disposição dos elementos e até o número de elementos por página. O formato de cada obra é algo que não é imediatamente evidente e que é bastante difícil de definir sem uma análise prévia da obra. Nunca se deve dar mais importância à rigidez do formato escolhido em detrimento da disposição do conteúdo, ou seja, é preferível quando possível, alterar o formato da publicação do que estragar ou piorar a estrutura do texto. No meu caso decidi, após algumas experiências com outros formatos menos usuais, e visto que estava a fazer uma adaptação de excertos de banda desenhada, usar as medidas padrão das bandas desenhadas americanas mais comuns.

O processo de impressão, a escolha do papel a utilizar e tipo de encadernação são também ponderações que devem ser feitas e definidas o mais cedo possível pois vão influenciar certas decisões como o uso da margem interior da “spread” e o aspecto visual da composição final e até influenciar o tom transmitido ao leitor.

O uso de objectos na composição pode, quando utilizado correctamente, o que ocorre com muito menos frequência do que seria desejado, contribuir para uma maior aproximação da tipografia ao conteúdo do texto. Por uso de objectos entenda-se a tipografia ser composta por elementos que fassam alusão a um certo objecto, ou nas formas ou na textura.

5.7. Processo de criação da obra

Vou falar um pouco em primeiro lugar de alguns passos e processos de concepção gerais comuns a todos ou à maioria dos exemplos, analisando de seguida cada caso mais detalhadamente.

Depois de escolhida a obra, o próximo passo foi a análise do conteúdo. perceber as motivações de cada personagem, a intencionalidade de cada frase, os pontos chave da acção. Esta análise permitiu-me perceber, por exemplo, em que momentos poderia realizar uma transição de página sem quebrar o ritmo da narração ou qual o melhor momento para essa quebra acontecer, para melhor transmitir o efeito desejado pelo autor, como no caso de querer criar alguma sensação de antecipação, criar algum ‘suspense’. A análise permitiu-me também ter uma melhor ideia inicial das dimensões das páginas a usar na publicação, embora estas tenham mais tarde sofrido algumas alterações para benefício da composição. Fiz uma listagem de todas as personagens, onde aponte as características mais marcantes de cada uma, aquelas que melhor definiam a sua personalidade e a distinguiam das outras. Esta informação serviu mais tarde para seleccionar a linguagem tipográfica e a categoria de fontes que melhor se adaptava a cada personagem. Para este propósito foi também importante analisar as interacções entre as diversas personagens, para garantir uma harmonia entre todas as fontes presentes em cada página, que não havia uma que chamasse mais atenção em relação às outras, a menos que fosse essa a intenção, e para haver uma fácil distinção entre os intervenientes, não só para não confundir o leitor sobre quem diz o quê, mas também para distinguir melhor as diferentes personalidades. O uso de fontes semelhantes no mesmo diálogo poderia também levar a uma maior monotonia e o resultado final perderia qualidade no sentido de que a intenção é fazer uma composição o mais visualmente interessante quanto possível. Para ser mais fácil perceber como iria dividir o diálogo e ver a quantidade de informação ideal para cada página comecei por copiar todas as falas, separei-as em pequenos blocos de texto e comecei a colocá-los num documento em branco, não dando para já qualquer importância às fontes, à orientação do texto, ou ao tamanho das letras. O meu objectivo nesta fase foi apenas o de ter uma ideia geral de como melhor

dividir os momentos da acção. Foi um processo que demorou algum tempo mas foi bastante útil na medida em que deu para definir desde cedo o esqueleto de toda a estrutura, o seguimento lógico da acção e perceber a importância dos espaços em branco, para o desenrolar da acção. Devido à sua natureza o documento não tem uma estrutura que permita ser alinhado por uma grelha, pois isto limitaria bastante as possibilidades de mudanças de dinâmica, algo nada desejável neste tipo de projecto.

O próximo passo foi a escolha dos tipos de letra utilizados. Não vou entrar em muito detalhe sobre este assunto, uma vez que este já foi abordado numa secção anterior deste documento. Vou focar-me antes no processo de escolha e nos passos dados para chegar ao resultado final e fazer uma análise das minhas escolhas tanto as boas como as más. Para esta fase comecei por fazer uma pesquisa de livros e textos sobre tipografia que tivessem informação relevante para este estudo. Senti uma grande necessidade de fazer uma pesquisa intensiva não só sobre as diferentes categorias tipográficas e as distinções entre elas, mas também de fazer um estudo mais abrangente, incluindo alguns princípios do design gráfico e até web design que continham alguns conceitos úteis para a finalidade deste trabalho. Fiz uma revisão sobre os momentos da história da tipografia mais relevantes para o tema, para interiorizar melhor as ideias por detrás desses movimentos e o que os inspirou. Mas a teoria apenas pode ajudar até um certo ponto, e foi na prática e experimentação que realmente comecei a perceber um pouco muitas das noções que tinha lido. Foi maioritariamente um processo de experimentação, análise dos resultados, ver o que funcionava e o que não funcionava e tentar de novo. Inicialmente a minha maior dificuldade foi a de conseguir elaborar composições interessantes, estava muito preso às normas formais, com medo de arriscar e de prejudicar a legibilidade do texto. Gradualmente fui perdendo um pouco esse receio, começando finalmente a entrar no espírito da coisa. É curioso ver essa evolução e penso que foi um erro bastante grande da minha parte não ter guardado a maioria das versões falhadas, tinha sido um contributo importante para a análise da evolução do trabalho e do processo criativo. Só mais tarde, após ler alguns artigos sobre o processo criativo e alguns textos e documentários/entrevistas sobre tipografia experimental é que me apercebi da importância do processo de concepção em si como

um bom alvo de investigação.

A personagem que demorei mais tempo e tive mais dificuldade em encontrar uma fonte adequada a ela foi a personagem principal da obra “Blacksad - Arctic Nation”. Não é assim tão estranho, uma vez que como é aquela que interaje com o maior número de personagens e, por vezes, ao alterar a tipografia de outra personagem a interacção entre elas não me satisfaz e tive de procurar outra mais adequada. Tentei várias abordagens até encontrar uma que me satisfaz.

O itálico, pelas suas formas é tradicionalmente utilizado para representar personagens femininas. No caso das duas irmãs gémeas, a primeira ideia que me surgiu de imediato foi a de usar fontes bastante similares, talvez uma versão bold e outra normal, usando como referência de distinção as suas diferentes personalidades.

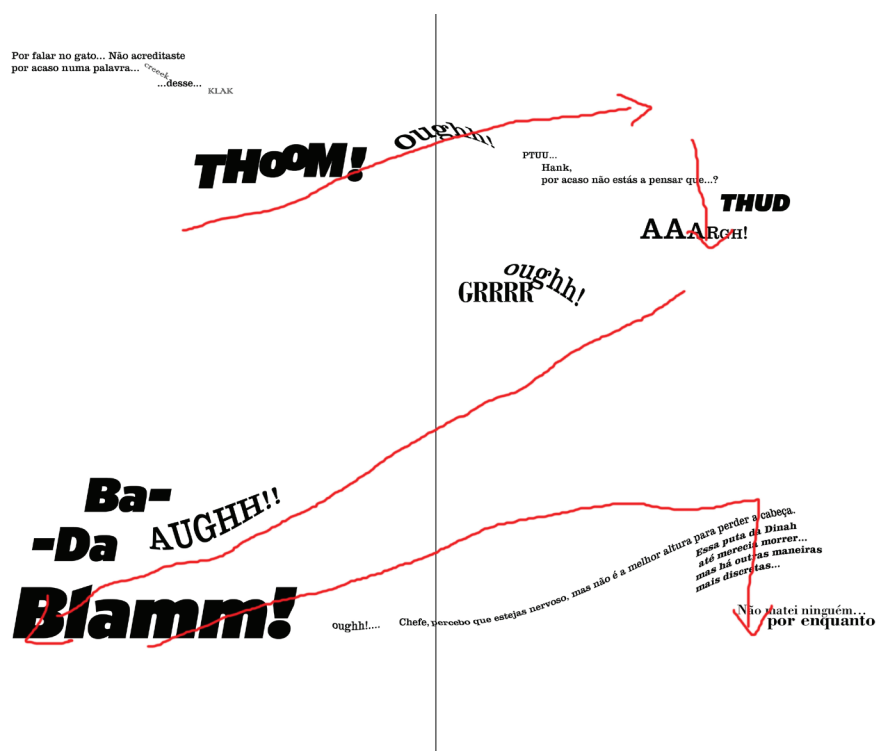
Para resolver as situações em que mais de uma personagem fala ao mesmo tempo, ou vários sons em simultâneo, baseei-me no trabalho de Massin, onde este usa uma sobreposição parcial de palavras e frases para transmitir a ideia de que as falas acontecem em simultâneo.

Relativamente aos efeitos sonoros, procurei fazer uma pesquisa sobre as formas mais comuns e universalmente mais reconhecíveis de melhor expressar cada efeito específico, como o som do disparo de um revólver ou passadas pesadas de alguém com botas versus alguém de saltos altos. Tentei associar a cada um uma tipografia que representasse a intensidade do ruído através das suas formas, do seu peso e da atenção que cada uma chama a si.

Para exemplificar a aplicação da tipografia expressiva em diferentes contextos tentei arranjar um leque variado de situações, cada uma com um tom e uma carga emocional muito próprios. Segue aqui a forma como abordei e os conceitos gerais que tentei representar em cada uma dessas situações:

Estudo de caso - exercício 1 - Cena de pancada

Embora seja uma cena de pancada um pouco unilateral, uma vez que basicamente se trata de uma personagem a dar uma sova a outra, este exemplo contém todos os principais elementos constituintes de uma cena do género. A minha maior preocupação neste exemplo foi criar a sensação da brutalidade e da força empregue nos três momentos de impacto contidos na cena: um murro na cara, um pontapé no estômago e um arremesso contra uma série de objectos. Tentei ainda representar o tempo de recuperação e, tratando-se de uma personagem manipuladora a forma como este mesmo combalido representa o seu papel de inocente de uma forma bastante convincente.



Estudo de caso - exercício 2 - Discussão/Cena de ciúme

Neste exemplo o foco foi sobretudo as variações sucessivas dos sentimentos demonstrados pelas personagens, como a transformação de desespero em raiva e de medo em confiança. Este é um bom exemplo de uma cena que começa relativamente calma e atinge o clímax de uma forma bastante rápida e efusiva.

A forma como ele agarra nela e a pressiona contra o chão/cama de uma forma ameaçadora foi também alvo de uma ponderação prolongada, assim como o momento certo para transitar de página.

	creek Slam!	
		clomp clomp clomp clomp clomp
?		
<i>step step step</i>		Diz-me que esse teu caso com Huk... É mentira...
	<i>Surpreende-me que dês crédito a esses falatórios. Sabes melhor do que ninguém que jamais deixaria um homem tocar-me. Provoca-me repulsa física.</i>	
	Meu deus, Jezz! Isto é insuportável! E só de imaginar que alguém está a tirar partido daquilo que a mim me foi negado durante todo este tempo...	
	<i>Controla-te, Hans. Já sabias o que te esperava quando combinámos casar-nos. Além disso, pareces ter encontrado alguém para te consolar.</i>	??
	<i>Refiro-me a esses meninos de coro a que te dedicas com tanto amor.</i>	???
	Oh!! <i>clonk</i>	Que não te passe pela cabeça repetir uma coisa dessas! Sabes muito bem que é uma calúnia! <i>unn...</i>

Estudo de caso - exercício 3 - Discurso Político

Neste exemplo baseei-me claramente nos cabeçalhos e publicidades feitas nos jornais da época em que se passa a história, durante a década de 1950. Quis evidenciar sobretudo a forma estudada como a personagem escolhe as palavras, representando isso ao dar ênfase a certas palavras ou expressões e na forma como seccionei o discurso tentando associar os momentos de ligeira pausa à quebra de linha sempre que possível. O facto de

nos apercebermos que se trata de um discurso político como tantos outros é representado pela diminuição do tamanho dos caracteres para representar o grau de atenção de alguém que percebe a futilidade do que está a ser dito, interrompendo bruscamente o discurso nesse momento movendo a acção para uma certa distância, de onde pode ser ouvido esse discurso.

“...E TENHO MAIS UMA
MENSAGEM PARA
todos aqueles que ficam
ESCANDALIZADOS SÓ
porque um punhado de
RAPAZES CORAJOSOS
e **honestos** se presta a
LIMPAR A RUA DE
pretos e bêbados...”

Estudo de caso - exercício 4 - Tiroteio

Este exemplo foi adulterado. A cena original não tem um tiro numa lâmpada mas o atear de um incêndio dentro da fábrica como principal factor de distração/confusão entre os diversos membros aí reunidos para assistir ao enforcamento. Decidi fazer isto pois a representação do fogo estava-me a dar sérios problemas e apercebi-me que para conseguir representar devidamente este exemplo iria necessitar de mais tempo do que aquele de que dispunha, tendo em conta a conjugação com a elaboração dos outros exemplos. A cena acabou assim por ser um exemplo da

Estudo de caso - exercício 5 - Conversa

Neste exemplo quis representar uma conversa o mais banal possível entre dois intervenientes. O facto de ser uma conversa por telefone, sem contacto directo entre os intervenientes fez-me optar por evidenciar essa separação dividindo o espaço da cena, tendo as falas de uma personagem de um canto da “spread” e as falas da outra no canto oposto. A minha maior preocupação neste exemplo foi tentar representar correctamente o espaço entre as falas, principalmente o momento de silêncio mais incómodo.

<p>Because you're good.</p> <p>You're smart.</p> <p>You're rich?</p> <p>--because i dont want to sleep with you?</p> <p>No, -- I-- Because that screws it up. It always screws it up.</p> <p>I always screw it up and... and...</p> <p>Katie, I look at you and I think you're a lot like me. There are--I have these things I have to do.Yeah? Not want but have. Y'know?</p> <p>I can do them alone but I bet that whatever it is that's in me is maybe in you and...</p> <p>...</p> <p>I don't want you to get hurt.</p> <p>No, i know.</p> <p>Okay. Good.</p> <p>Um. Goodnight?</p> <p>click</p>	<p><i>Why me?</i></p> <p><i>You know avengers. You ran avengers. Why me?</i></p> <p><i>Cap is good. Spider-man is good. Why me?</i></p> <p><i>So's iron-man. So's -- everyone at your day job. Why me?</i></p> <p><i>So are you now. Why--</i></p> <p><i>Well good. You're old enough to know...how creepy that would be.</i></p> <p><i>...does this mean you want to sleep with spider-man?</i></p> <p>altura varia consoante tempo de silêncio</p> <p>...</p> <p><i>I'm a big girl, Clint.</i></p> <p><i>I'm in.</i></p> <p><i>Good.</i></p> <p><i>Bye.</i></p> <p>click</p> <p>...</p> <p><i>"Because i dont want to sleep with you?"</i></p> <p>fora do telefonema <i>Dummy.</i></p>
---	--

Estudo de caso - exercício 6 - Perseguição

Sem dúvida o exemplo mais complexo de representar pela quantidade de variações tanto a nível da velocidade da acção como da sua direcção, como da quantidade de elementos representados, este exemplo de uma perseguição a alta velocidade pelas ruas movimentadas de uma cidade como Nova York foi o mais

exigente a nível de planeamento do posicionamento dos elementos e da ênfase ou relevância a dar a cada um deles.

Where were we?
VROOOMMM
VRRMMM
VRRMMM

Right. Worst idea number three:
VROOOMMM
That's some kind of great taste in women you got there, Barton.
...Ignore her. She's awful. Plug your ears--
SONIC ARROW
fwop
EE
SCREEEE
Gimme another--
VROOOM-
mm RATATATATATA
SCREEEE
--Kate, just hand me any damn arrow you can reach--
SCREEEE
tak
--Thank you.
EXPLOSIVE-TIP ARROW
fwup
Jackpot.

WHOOOM!

--and now that it did, I dunno what to do--
VROOOMM
VROOOMM
--too many cars--
--too many people--
--too many cars--
--too many people--
rataata --c'mon--
rocket arrow VROOOMM
--come ON--
SCREEEE AROOOOOOOOOO
Katie, hold on--
fwop
...
BOOOM!
Damn
SCREEEEEEE
--damn--
cluk clak
vroOOMM
--hot DAMN I love this car!--

5.8. Análise do resultado final

Após a conclusão deste trabalho, há vários aspectos a salientar logo à partida e que merecem ser alvo de alguma reflexão. O primeiro é o quanto o resultado final vai de encontro às expectativas iniciais. Embora reconheça que o volume do resultado final é bastante menor do que o inicialmente proposto, penso ter encontrado exemplos diversificados o suficiente para evidenciar os principais factores que definem e distinguem a tipografia expressiva das restantes formas de comunicação. Neste sentido, penso que o objectivo principal foi alcançado. É certo que poderia e tinha até seleccionado mais exemplos, mas o tempo que demorei a apreender os processos e a metodologia requeridos para este tipo de comunicação foi superior ao esperado e não me deixou muito tempo para a realização do trabalho propriamente dito da componente prática. Decidi por isso focar-me em em menos exemplos mas exemplos esses que representassem situações diferentes o suficiente para serem representativos daquilo a que me propus investigar.

Com a informação obtida durante e após este trabalho, elaborei uma lista de considerações e metodologias que são comuns a qualquer trabalho de tipografia expressiva que acho fundamentais para qualquer pessoa que pretenda elaborar um trabalho do género.

Analisar a intencionalidade do texto

A primeira coisa a fazer quando se pretende representar um texto através da tipografia expressiva é ler esse texto. Desta forma temos facilmente a noção da mensagem que iremos transmitir e o tom que essa transmissão deve seguir. A intencionalidade do texto vai influenciar até a forma como vamos elaborar a disposição dos diversos elementos constituintes da obra. Uma história policial deverá ser construída de forma a criar um ambiente mais tenso, mais pesado do que por exemplo a descrição de umas férias em família.

Analisar a personalidade de cada personagem

Ao identificarmos as principais características que distinguem uma personagem das restantes torna-se muito mais fácil escolhermos a forma como vamos representar essa personagem e a

vamos conseguir diferenciar e criar uma linguagem visual própria e que o leitor pode identificar como pertencente a ela. Saber com que personagens a personagem que estamos a analisar irá interagir permite-nos também planear melhor a escolha de fontes para estas, uma vez que temos que garantir uma boa conjugação entre elas. Ou podemos por outro lado, se for pertinente, criar uma fricção e uma incompatibilidade entre duas fontes de uma forma propositada.

Analisar a intencionalidade de cada expressão

A grande maioria das personagens não tem só um estado de espírito e devemos prestar especial atenção às variações de temperamento e momentos de exaltação. e evidenciá-las devidamente. É a intencionalidade da expressão o principal factor na forma como o bloco de texto ou a frase em que essa expressão está contida irá ser construído e moldado.

Identificar as variações da acção.

As variações na acção são a principal forma de avançar uma narrativa e, como tal, a forma como são representadas deve reflectir com exactidão o sentido e a intencionalidade dessa acção. É importante existir uma relação entre o grau da variação e a sua representação visual para melhor transmitir ao leitor a transição ocorrida e a forma como esta ocorre.

Os espaços em branco têm a mesma importância que o texto.

Os espaços em branco são a forma mais eficaz de executar uma quebra na acção. A duração dessa quebra equivale à quantidade de espaço em branco que separa os diferentes momentos. Pode-se dizer seguramente que sem o espaço em branco não existiria tipografia expressiva. ...

Escolher a fonte de acordo com o contexto

A menos que a intenção seja mesmo descontextualizar uma personagem, o uso de uma fonte que contextualmente não se adequa à personalidade ou mesmo nacionalidade de uma personagem é um ponto a evitar. Por outro lado, utilizar uma fonte com fortes ligações a uma determinada facção, estrato social ou movimento a que a personagem pertença irá reforçar e muito essa ligação e essa associação por parte do leitor é feita mais facilmente (se

este tiver conhecimento da mesma, evidentemente).

Escolher uma fonte da categoria adequada.

Como foi analisado anteriormente neste documento, ter um conhecimento ainda que superficial sobre as diferentes categorias em que as fontes se enquadram e as características que as distinguem torna o processo de selecção de uma fonte correcta para uma situação específica num processo muito menos demorado e aleatório. Com este conhecimento torna-se mais fácil perceber se devemos utilizar uma fonte serifada ou não, clássica ou moderna, mais discreta ou interventiva. A probabilidade de escolher uma fonte que não se adeque às nossas intenções é bastante mais baixa.

Não usar mais fontes do que as necessárias.

Para além de criar uma distração visual desnecessária, o uso excessivo de fontes diferentes torna difícil ao leitor associar fontes a personagens ou acções. Normalmente as boas famílias de fontes contêm variações de pesos suficiente para criar distinção sem necessitarmos de recorrer a outras fontes para representarmos mudanças de intensidade nas falas de uma personagem.

Não usar fontes similares.

Cada tipografia tem uma personalidade e elementos únicos que a distingue das restantes. Enquanto que duas fontes da mesma família são pensadas para funcionar bem quando conjugadas, o mesmo não acontece com fontes criadas por outros tipógrafos do mesmo período. Ao tentarmos conjugar duas fontes da mesma categoria tipográfica muito dificilmente iremos obter um resultado satisfatório. Isto porque nem conseguimos criar diferenciação suficiente entre intervenientes diferentes nem conseguimos uma harmonia, pois mesmo para a vista comum de alguém que não percebe de tipografia e não consiga explicar o motivo, existe a sensação de desequilíbrio visual.

Não usar fontes que transmitam sentimentos diferentes

O facto de duas fontes serem distintas não chega para que conjugem bem. Quando conjugamos uma fonte ... o leitor fica confuso, pois a mensagem transmitida fica sem propósito.

Pautar a acção através da disposição dos elementos.

A disposição dos elementos na página é um factor ainda mais importante do que o uso da tipografia correcta no que toca à descodificação pela parte do leitor da forma como a acção se desenrola.

Criar uma linha visual que guie a acção

O leitor está habituado a ler segundo uma orientação pré-determinada, no caso do leitor da zona geográfica em que nos encontramos essa orientação é da esquerda para a direita, de cima para baixo. Se queremos orientar a forma de leitura do nosso texto de uma forma diferente, devemos dar pistas suficientes ao leitor dessa nossa intenção. A forma mais eficaz é criar uma linha visual (invisível) ...

Utilizar o número certo de efeitos sonoros.

Por vezes, com a perda do auxílio gráfico, é necessário adicionar à acção certos efeitos sonoros para ajudar o leitor a perceber certas acções, sem dizer, por exemplo “aqui ele cai da cadeira”. A forma fonética como estes efeitos devem ser representados deve ser alvo de um estudo intenso, pois a mudança de um “clank” para um “clonk” pode originar interpretações completamente diferentes da pretendida. Dito isto não devemos subestimar a inteligência do leitor e tentar representar todos os efeitos sonoros que podem eventualmente ser ouvidos durante o período da acção que estamos a representar. Para além de não terem qualquer relevância para a acção em si, o uso destes elementos irá distrair o leitor e deixá-lo desnecessariamente confuso, a tentar arranjar explicação para a relevância e o uso desses efeitos. Por isso, regra geral, só devem ser representados os efeitos que realmente importam para criar o ambiente e/ou mover a acção.

Ter atenção às margens.

Embora este tipo de trabalhos na maioria dos casos não se enquadrar numa grelha de formatação, as margens da página devem ser respeitadas. A menos que a intenção seja a de representar a acção a continuar para além dos limites da página, deve-se ter a preocupação de deixar uma margem a branco pelo menos no contorno exterior da “spread”. Não só torna o trabalho mais

apelativo visualmente, como torna o espaço onde a acção decorre mais focado e melhora a experiência do leitor de um modo geral.

Utilizar o senso comum e a intuição.

Pode parecer estranho, mas por vezes não conseguimos encontrar uma explicação lógica para a colocação de um determinado elemento num sítio específico da página a não ser o facto de nos parecer bem. Muitas vezes isto tem a ver com a forma com que o ser humano processa certa informação. Regra geral, se não encontrarmos uma forte razão para não o fazer, devemos nestes casos seguir a nossa intuição, especialmente se ao testarmos a reacção de outros indivíduos à nossa obra e a interpretação destes for de encontro às expectativas.

Analisar o resultado final impresso.

Mesmo nos dias de hoje em que a maioria do trabalho gráfico e editorial é feito por meios digitais, o foco principal de uma publicação como a que elaborei e sobre a que a minha pesquisa se baseia continua a ser a forma física. e muitas vezes o que nos parece pequeno no ecrã é bastante legível em papel ou por outro lado o que achamos que tem o tamanho adequado, quando impresso tem um tamanho desmedido e cria uma mancha negra grande demais para as nossas intenções. Até a própria tinta e o papel utilizado são factores com peso e importância devido à sensação que transmitem.

6

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A tipografia é um campo bastante vasto e que exige bastante estudo e prática para perceber a maioria das suas nuances, mecânicas e formas de abordagem correctas. Este é um tema tão abrangente e interessante que facilmente me encontrei, durante a minha pesquisa a ler artigos que se desivavam do tema mas que eram tão interessantes que não resisti a lê-los até ao fim. A tipografia é um campo com tantas ramificações que muitas vezes se torna difícil focar apenas numa das suas vertentes, pois elas estão todas ligadas de alguma forma. O campo de estudo que me prupus a analisar, o campo da tipografia expressiva é quase tão extenso, uma vez que para além de um conhecimento geral sobre as várias componenetes e estilos tipográficos torna-se necessário analisar questões que lidam com a forma de interpretação e descodificação de informação do cérebro humano. É necessário perceber o porquê de certos estímulos visuais criarem uma resposta específica da parte do leitor e que resposta é essa, para não cair no erro de sermos mal interpretados e mandar mensagens com duplo sentido ou sentido dúbio. Todas as decisões devem ser fundamentadas tanto do ponto de vista da coerência tipográfica como da interpretação visual.

Penso, com este trabalho, ter criado uma boa base teórica para que eu ou alguém que leia este documento e se interesse pelo campo de estudo possa pegar um dia mais tarde e aplicar os conceitos aqui apreendidos na concepção de uma obra tipográfica (de pequena ou grande dimensão). Uma melhoria óbvia seria ao nível do trabalho prático que, por demorar demasiado tempo na componente teórica acabei por não conseguir desenvolver praticamente nada. A maioria do trabalho que fiz neste sentido acabou por não ser aproveitado por se tratar de um trabalho de pesquisa e de tentar compreender a mensagem e o espírito dessa mensagem dos diferentes excertos seleccionados e basicamente fazer o planeamento da disposição dos elementos. Acabei por não conseguir executar a maioria das ideias e conceitos foram surgindo como gostaria e tinha planeado. Para além disto, neste projecto de Tipografia Expressiva explorei apenas a técnica em si, sem qualquer forma de componente auxiliar. Juntando cor

ou outros elementos gráficos torna o processo de comunicação mais amplo e com muitas e mais eficazes formas de transmitir o sentimento dos textos estudados. é um pouco frustrante não conseguir demonstrar esses conhecimentos através da componente prática, uma vez que todo o trabalho teórico foi elaborado nesse sentido, com esse objectivo.

7

BIBLIOGRAFIA

7. BIBLIOGRAFIA

Obras

- Aynsley, Jeremy (2004) *Pioneers of Modern Graphic Design*. London: Octopus Publishing Group Ltd.
- Carson, David (1995) *The End of Print*. London: Lawrence King Publishing
- Craig, James (2006) *Designing with Type*. Nova York: Watson-Guption Publications
- Eskilson, Stephen J. (2007) *Graphic Design: A New History*, Yale University Press
- Fletcher, Alan (2001) *The art of looking sideways*. Phaidon
- Jaspert, W.P. et al (2001) *Enciclopedia of Typefaces*. London: Seven Dials
- Lupton, Ellen (2010) *Thinking with Type*. Nova York: Princeton Architectural Press
- Perloff, Nancy et al. (2005). *Design by El Lissitzky*. Getty Research Institute.
- Poynor, Rick (2000) *Typography Now - the next wave*. Booth-Clibborn
- Ruder, Emil (2001) *Typographie*. Sulgen: Verlag Niggli AG
- Spencer, Herbert (1983) *Pioneers of modern typography*. MIT Press
- Strizver, Ilene (2010) *Type Rules!: The Designer's Guide to Professional Typography*. Wiley
- Tschichold, Jan (2006) *The New Typography*. California: University of California Press
- Unger, Gerald (2007) *While you're reading*, Mark Batty Publisher
- Wolff, Laetitia (2007) *Massin*. Phaidon
- Wozencroft, Jon (2002) *The Graphic Language of Neville Brody*. Universe

- Felton, Paul (2006) *The Ten Commandments of Typography/ Type Heresy: Breaking the Ten Commandments of Typography* Merrell Publishers

- Bringhurst, Robert (2004) *The Elements of Typographic Style Vancouver: Hartley & Marks*

Websites

- Bil'ak, Peter *Experimental typography. Whatever that means.* Acedido em 8 de Agosto de 2012 em: http://www.typotheque.com/articles/experimental_typography_whatever_that_means/

- PW Comics Week *Jonathan Hickman: The Design of Things to Come.* Acedido em 11 de Março de 2013 em: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/new-titles/adult-announcements/article/9731-jonathan-hickman-the-design-of-things-to-come.html>

- Barringer, David *The Book as Transformer: An Interview with Zach Plague.* Acedido em 28 de Dezembro de 2012 em: <http://www.aiga.org/the-book-as-transformer-an-interview-with-zach-plague/>

- Chapman, Cameron *A Crash Course in Typography: The Basics of Type.* Acedido em 4 de Julho de 2013 em: <http://www.noupe.com/design/a-crash-course-in-typography-the-basics-of-type.html>

- Campos, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta* Acedido em 6 de Junho de 2013 em: <http://www.tanto.com.br/luizedmundo-concret.htm>

- Angel Bryan *Expressive typography research* Acedido em 17 de Dezembro de 2013 em: http://issuu.com/bryangelo/docs/expressive_typography

- Pannafino, James *Typographic Comics* Acedido em 3 de Dezembro de 2012 em: <http://www.kickstarter.com/projects/1529426808/typographiccomics?ref=email>

- Adobe. *Adobe Type Library: Type Classifications*. Acedido em 2 de Agosto de 2013 em: <http://www.adobe.com/type/browser/classifications.html>
- wikipedia, *Poesia Concreta* Acedido em 17 de Dezembro de 2012 em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Poesia_concreta
- Boardley, John Acedido em 2 de Agosto de 2012 em: <http://ilovetypography.com/2007/11/06/type-terminology-humanist-2/>
- Boardley, John Acedido em 2 de Agosto de 2012 em: <http://ilovetypography.com/2007/11/21/type-terminology-old-style/>
- Boardley, John Acedido em 2 de Agosto de 2012 em: <http://ilovetypography.com/2008/01/17/type-terms-transitional-type/>
- Boardley, John Acedido em 2 de Agosto de 2012 em: <http://ilovetypography.com/2008/05/30/a-brief-history-of-type-part-4/>
- Boardley, John Acedido em 3 de Agosto de 2012 em: <http://ilovetypography.com/2008/06/20/a-brief-history-of-type-part-5/>
- Clifford Eighteen Italic Acedido em 22 de Novembro de 2012 em: <https://www.fontfont.com/fonts/clifford>

X

ANEXOS

ANEXOS

Nesta secção resolvi anexar alguns exemplos exploratórios que foram realizados antes da maioria da investigação que realizei e de ter apreendido uma série de conceitos e regras base de composição tipográfica. Acho no entanto pertinente inserir aqui estes estudos pois servem como exemplo e ponto de referência para trabalho futuro. É de referir ainda que o documento tem dimensões diferentes àquelas apresentadas aqui.

Blacksad

Vi e vivi tantas situa-
es
to duras q
as pessoas tom-las-iam
por um rosrio de menti-
ras. Pensariam que no

Um dia, hei-de escrever
minhas memórias.
e vivi tantas situações
duras que, ao lê-las, as pessoas
tomá-las-iam por um rosário
de mentiras... Pensariam que
no mundo não há lugar para
maldade.

...embora não estranhasse
se as acabassem por publicar
como se de uma novela policial
se tratasse.

...vender-se-iam às mil
maravilhas, as pessoas são
muito mórbidas.

Seria uma ironia, morreria
rico e incompreendi

?!
?!

!!
Clac!

erm...

...Esta história dos
crimes racistas é uma vergonha!

Chamo-me Weekly, do What's News.

E tu, amigo, para que jornal trabalhas?

humpf... Para o **Bad News.**

Recomendo-te que leias o meu último
artigo intitulado

"não somos amigos".

humpf...

Aquel e [REDACTED] ful ano tinha-me
dado a volta às tripas. Nós,
os gatos, temos esta maldição
do olfacto apurado, o que pode ser
especialmente mau quando nos
cruzamos com alguém com alergia
ao sabão. E, para cúmulo dos males,
confundi ra-me com um reporter
sensacionalista!

Tomei duas decisões: A primeira,
deixar de tomar notas em público;

a segunda, partir de imediato ao
encontro da minha cliente.

clomp clomp clomp

Miss Grey era professora num dos raros colégios que ainda se mantinham em The Line, nome pelo qual era conhecido este bairro degradado.

Era um desses raros espécimes de aspecto frágil mas de espírito nobre e firme. Contactara-me para que averiguasse o paradeiro de uma das suas jovens alunas.

Sei que pode parecer estranho, senhor Blacksad...

... Mas o desaparecimento de Kyle não parece ter preocupado ninguém no bairro. De facto, nem sequer a sua mãe apresentou queixa.

É algo que considero incompreensível. Sobre-tudo, quando se trata de uma miúda destas, que sabe muito bem o que é ter uma infância difícil. A mãe morreu quando ela era ainda miúda. Quanto ao pai... bom, nunca chegou sequer a conhecê-lo.

Estou a ver duas gerações de mães solteiras. E a polícia?

Como de costume, contentou-se em atribuir o sequestro a um gang, de nome "black-claws".

As coisas mudaram muito. Este bairro chegou a ser o sonho de todos aqueles que o fundaram. Pensávamos que, depois da guerra, íamos desfrutar enfim de uma era de prosperidade. Nada mais longe da realidade. O encerramento da fábrica de aviões trouxe o desemprego e a delinquência. O bairro degradou-se ainda mais, convertendo-se naquilo que é hoje. O sonho inicial assemelha-se mais a um pesadelo.

Já não tem nada a ver com o antigo Oldsmill. Entre toda esta gente tanto há aqueles que são capazes de desbaratar dinheiro a rodos, como os que são capazes de matar para conseguir um emprego.

Mas eu não me rendo. Acho que agora há motivos para lutar.

**Isso é muito louvável, miss Grey.
Farei o que puder quanto à criança.
Não se preocupe.**

...e

tenho

mais uma mensagem

para todos aqueles que ficam

escandalizados

só porque um punhado de rapazes

corajosos e honestos

se presta a limpar a rua de

negros e bêbados...!"

**"...não tardará a chegar o dia
em que o mundo será de novo
dominado pela raça branca.
A que deus pôs na terra para
dominar todas as outras!"**

**"... e a terra será perfeita e pura
como o foi, no início dos tempos."**

umm..

O discurso está a arrefecer
um bocadinho, não te parece?



Calma,

... grrr

Calma, amigo, Façamos as pazes.

Vai um copo para aquecer?

?...

E porque não, amigos?

**Bem vistas as coisas não
passávamos ambos de dois
forasteiros naquele lugar
sinistro.**

The line está prestes a rebentar. De um lado, temos esses cretinos esbranquiçados convencidos que no mundo só existe o polo norte...

...do outro temos os claws, cujo ponto de união é o facto de serem todos tão negros como o olho do cu...

estão todos loucos.

SLURRRP!

Huumm, este batido está delicioso.

Clang
Ding
Dong

Queres provar?

Não obrigado. Não gosto de leite.

...

...Tu não és jornalista, pois não?

Clang
Ding
Dong

Não. De facto sou agrimensor.

A sério!? As notas que tiravas, parecias um poli...

creeek

**clomp clomp
clomp clomp
clomp**

Clang

Cotten, és mesmo um jogador degenerado.
Avisámos-te mil vezes, e mil vezes voltas a
cometer o mesmo erro.

Será que não leste o cartaz?

“No colored People allowed”

*Rapazes, rapazes, sabem perfeitamente
que este velho estúpido...*

*...não fica satisfeito com a visão
das vossas preciosas e imaculadas
peles brancas.*

**Ha!Ha! Ha!
Ha! Ha! Ha!
Ha!Ha! Ha!
Ha! Ha! Ha!**

*Além disso, não faço mal a ninguém.
Com um pouco de sorte, consigo amealhar
o suficiente para ir até las vegas e deixar de
lhes estragar a paisagem.*

