

PENSAR
COM

TÍPOS

Ellen Lupton

SUMÁRIO

7 APRESENTAÇÃO

9 AGRADECIMENTOS

II LETRA

- 34 Anatomia
- 36 Tamanho
- 42 Classificação
- 44 Famílias
- 46 Grandes famílias
- 48 Projetando fontes
- 52 Logotipos
- 54 Fontes de tela
- 56 Fontes bitmap
- 58 Exercício com letras

61 TEXTO

- 80 Kerning
- 81 Espacejamento
- 82 Entrelinhamento
- 84 Alinhamento
- 90 Alinhamento vertical
- 94 Hierarquia
- 98 Hierarquia na internet
- 100 Acessibilidade na internet
- 102 Exercício com parágrafos
- 104 Exercício com palavras
- 106 Exercício com texto

III DIAGRAMA

- 138 Seção áurea
- 140 Diagrama de uma coluna
- 142 Diagrama de múltiplas colunas
- 150 Diagrama modular
- 154 Exercício com diagrama
- 157 Tabelas
- 158 Exercício com tabelas

163 DICAS ÚTEIS

- 164 Traços, espaços e pontuação
- 166 Edição
- 168 Editando originais no papel
- 169 Editando originais no computador
- 170 Revisão de provas
- 172 Bons conselhos

175 APÊNDICE

- 176 Traduções complementares
- 178 Bibliografia
- 180 Índice onomástico
- 181 Sobre a autora



HOOD'S SARSAPARILLA Anúncio, litografia, 1884
A face saudável de uma mulher irrompe por uma folha de texto. Sua compleição reluzente prova a eficácia do produto melhor do que qualquer alegação por escrito. Texto e imagem foram desenhados à mão e reproduzidos com litografia em cores. O anúncio aparece aqui em tamanho real.

APRESENTAÇÃO

ORGANIZAR LETRAS em uma página – ou tela – em branco é o desafio mais básico de um designer. Que fonte usar? De que tamanho? Como essas letras, palavras e parágrafos devem ser alinhados, spacejados, ordenados, conformados ou mesmo manipulados?

Qualquer pessoa que pratique atos regulares de comunicação visual irá encontrar algo para usar ou desfrutar neste livro. Ele oferece informações práticas contextualizadas na história e na teoria do design. Alguns leitores irão interessar-se mais pelas seções que apresentam princípios tipográficos básicos em leiautes concisos e não-dogmáticos. Outros passarão mais tempo com os ensaios críticos, que enfocam as bases culturais da tipografia.

Decidi fazer este livro porque não havia nenhum texto adequado para acompanhar meu próprio curso de tipografia, que leciono no Maryland Institute College of Art em Baltimore desde 1997. Alguns livros da área concentram-se na página clássica; outros são vastos e enciclopédicos, cheios de fatos e detalhes. Alguns apóiam-se muito fortemente em ilustrações da obra do próprio autor, fornecendo visões estreitas de uma prática diversificada, enquanto outros são tagarelas, imbecilizados e condescendentes.

Procurei um livro sereno e inteligível, onde texto e design colaborassem para melhorar a compreensão do assunto; um livro pequeno e compacto, econômico porém bem construído – um manual que fosse projetado para as mãos; um livro que refletisse a diversidade da vida tipográfica no passado e no presente, expondo meus estudantes a histórias, teorias e idéias. Finalmente, procurei um livro que fosse relevante para vários meios de comunicação visual, da página impressa à tela.

Não tive outra alternativa a não ser escrevê-lo eu mesma.

Pensar com tipos foi montado em três seções – **LETRA, TEXTO E DIAGRAMA** – indo do átomo básico da letra à organização de palavras em corpos coerentes e sistemas flexíveis. Cada seção abre com um ensaio sobre as questões culturais e teóricas que alimentam o design tipográfico em diversos meios de comunicação. As páginas demonstrativas que se seguem a cada ensaio não mostram apenas *como* a tipografia se estrutura, mas *por que* ela o faz, reforçando as bases funcionais e culturais dos hábitos e convenções do design.

A primeira seção, **LETRA**, revela como os primeiros tipos referiam-se ao corpo humano, emulando o trabalho da mão. As abstrações do neoclassicismo deram origem à estranha prole da tipografia comercial do século XIX. No século XX, artistas e designers de vanguarda exploraram o alfabeto como um sistema teórico. Quando o projeto de fontes digitais transformou-se em uma indústria de fundo de quintal e em uma modalidade de publicação *underground* nos anos 1980, a tipografia tornou-se uma forma narrativa e retomou suas conexões com o corpo.

A segunda seção, **TEXTO**, considera a reunião de letras em corpos maiores. Os designers vêem o texto como um campo contínuo cuja textura, cor, densidade e silhueta podem ser infinitamente ajustados. A tecnologia moldou o projeto do espaço tipográfico – da fisicalidade concreta dos tipos de metal à flexibilidade (e às limitações) oferecidas pelos meios digitais. De corpo fechado e estável, o texto evoluiu para uma ecologia aberta e fluida.

A terceira seção, **DIAGRAMA**, enfoca a organização espacial. Os diagramas estão por trás de todo sistema tipográfico. No inicio do século XX, dadaístas e futuristas atacaram as limitações lineares dos tipos de metal e expuseram o diagrama mecânico da tipografia. Nos anos 1940 e 1950, os designers suíços criaram a primeira metodologia total do design ao racionalizá-lo. Seu trabalho, que introduziu o pensamento programático em um campo governado pelo gosto e pela convenção, continua sendo profundamente relevante para o pensamento sistemático requerido por projetos que envolvem múltiplos meios.

Ao longo do livro, exemplos práticos demonstram a elasticidade do sistema tipográfico, no qual todas as regras podem ser quebradas. Finalmente, o **APÊNDICE** contém listas e dicas úteis, alertas importantes e referências para consulta adicional.

O assunto deste livro é pensar *com* tipos (com ênfase para o *com*). A tipografia é uma ferramenta *com* a qual o conteúdo ganha forma, a linguagem ganha um corpo físico e as mensagens ganham um fluxo social. A tipografia é uma tradição em andamento que mantém você em contato *com* outros designers – do passado e do futuro. Os tipos estão *com* você aonde quer que você vá – na rua, no shopping, na internet ou em seu apartamento. Este livro pretende falar *com* todos os leitores e escritores, designers e produtores gráficos, professores e estudantes cujo trabalho dedica-se à vida ordenada porém imprevisível do mundo visível.

AGRADECIMENTOS

COMO DESIGNER, ESCRITORA E PENSADORA VISUAL, devo muito aos meus professores da Cooper Union, onde estudei arte e design de 1981 a 1985. Naquela época, o mundo do design dividia-se de um modo bastante nítido entre um modernismo com sotaque suíço e uma abordagem baseada em idéias, enraizada na publicidade e ilustração norte-americanas. Meus professores, incluindo George Sadek, William Bevington, e James Craig, apostaram em um azarão situado entre esses dois mundos, permitindo que a fascinação modernista por sistemas abstratos colidisse com o estranho, o poético e o popular.

O título deste livro é uma homenagem à cartilha de James Craig, *Designing with Type* [Projetando com tipos], o clássico utilitário que foi nosso livro-texto na Cooper. Se aquele era o guia de tipografia básica para o faz-tudo, este é o livro de campo do naturalista, encarando o assunto como um sistema orgânico, ou seja, mais evolucionário que mecânico. Se aprendi algo com meus professores, foi como pensar com a tipografia, usando a linguagem visual e verbal para desenvolver e apresentar idéias. Como estudante, descobri-la foi encontrar a ponte que unia a linguagem escrita às artes visuais.

Ao escrever meu próprio livro para o século XXI, tive que me reeducar inteiramente. Em 2003, inscrevi-me no Doutorado em Design de Comunicação na Universidade de Baltimore. Trabalhei com Stuart Moulthrop e Nancy Kaplan, acadêmicos, críticos e designers de mídias em rede e interfaces digitais de expressão mundial. Sua influência é visível neste livro.

Meus colegas no Maryland Institute College of Art criaram uma destacada cultura de design na escola; agradecimentos especiais vão para Ray Allen, Fred Lazarus, Elizabeth Nead, Bernard Canniffe, Jennifer Cole Phillips, Rachel Schreiber e para todos os meus alunos de ontem e amanhã.

Meu editor Mark Lamster manteve este projeto vivo ao longo de seu desenrolar aparentemente infinito. Agradeço ainda a Eric Karnes e Elke Gasselseder, a Kevin Lippert, da Princeton Architectural Press, a Timothy Linn, da Asia Pacific Offset, a William Noel, do Walters Art Museum, a Paul Warwick Thompson e a Barbara Bloemink, do Cooper-Hewitt, National Design Museum, e aos designers que dividiram seu trabalho comigo.

Todo dia aprendo algo de meus filhos, Jay and Ruby, de meus pais, de minha gêmea, e da surpreendente família Miller. Meus amigos, Jennifer Tobias, Edward Bottone, Claudia Matzko, Darsie Alexander e Joy Hayes apóiam minha vida. Meu marido, Abbott Miller, é o maior designer que conheço, e me orgulho de incluí-lo neste volume.

zie ook Sheldon en Cawcell

abbaAAbboi 32

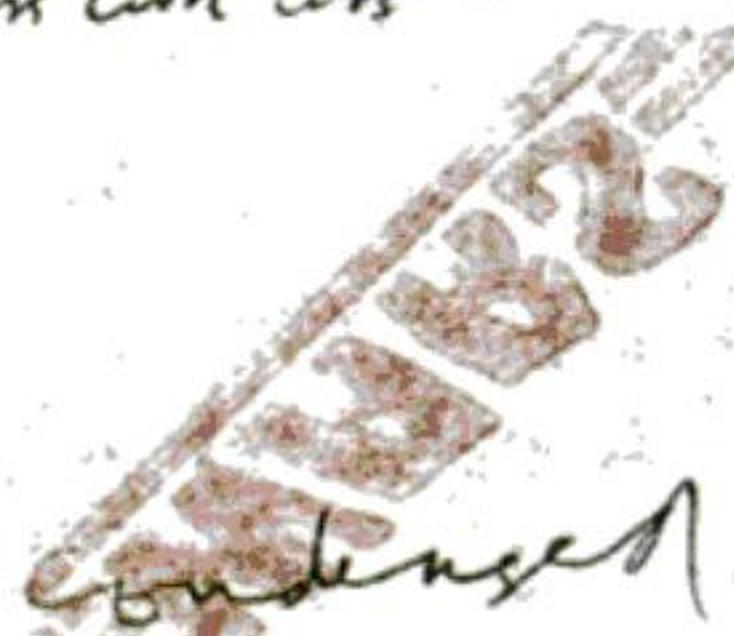
reg reg reg reg reg curr curr curr curr curr
+ + + + +
vet vet vet curr curr curr
L L L
vet vet vet

Cypress Bell

+ schwarz ??
nicht lebend contrast

see
T

Major sans
Major serif
Minor sans
Minor serif



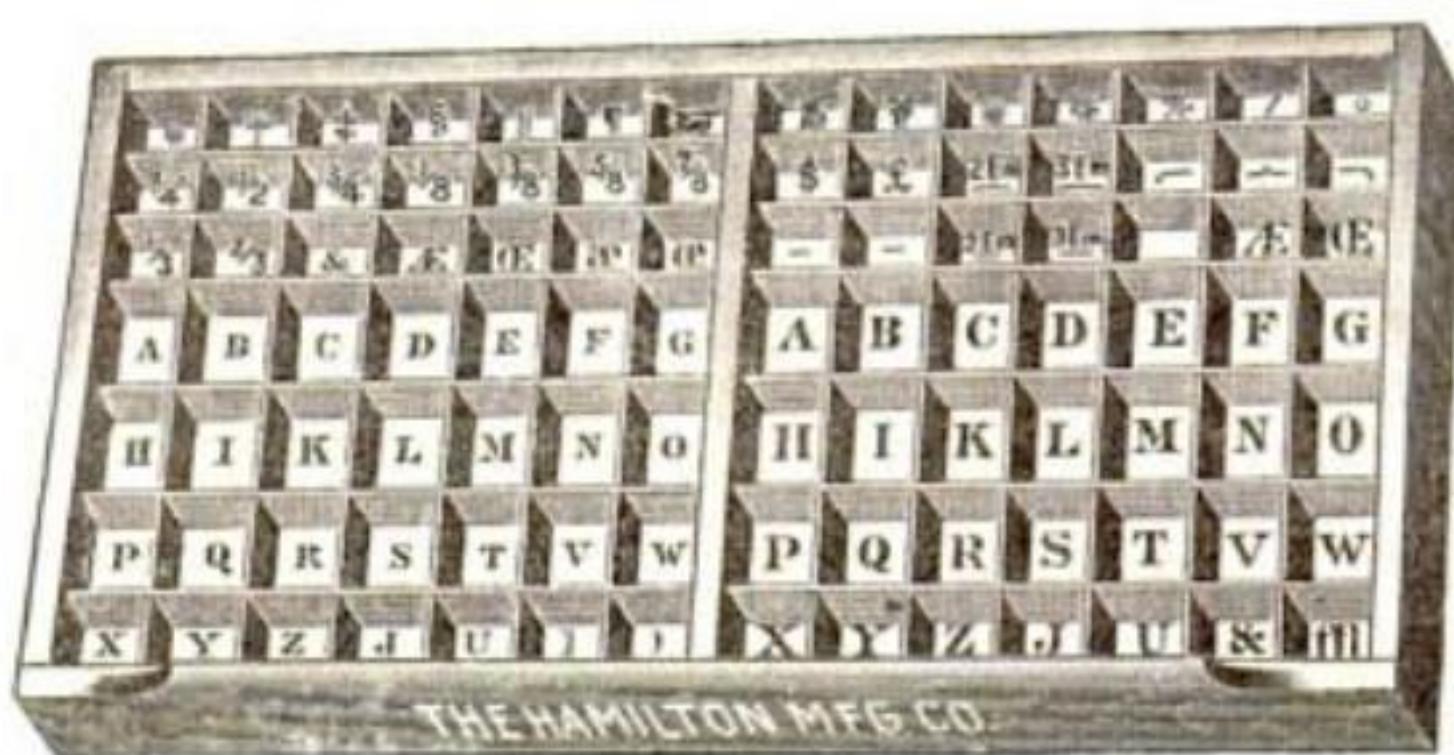
condensed. ??

MARTIN MAJOOR começou a projetar a fonte *Seria* com este esboço de guardanapo feito em um trem que ia de Berlim a Varsóvia em 1996. A fonte foi lançada pela Fontshop International em 2000. A maioria das fontes contemporâneas acaba tomando a forma digital, mas muitas enraízam-se na tradição caligráfica e originam-se de esboços e protótipos feitos à mão.

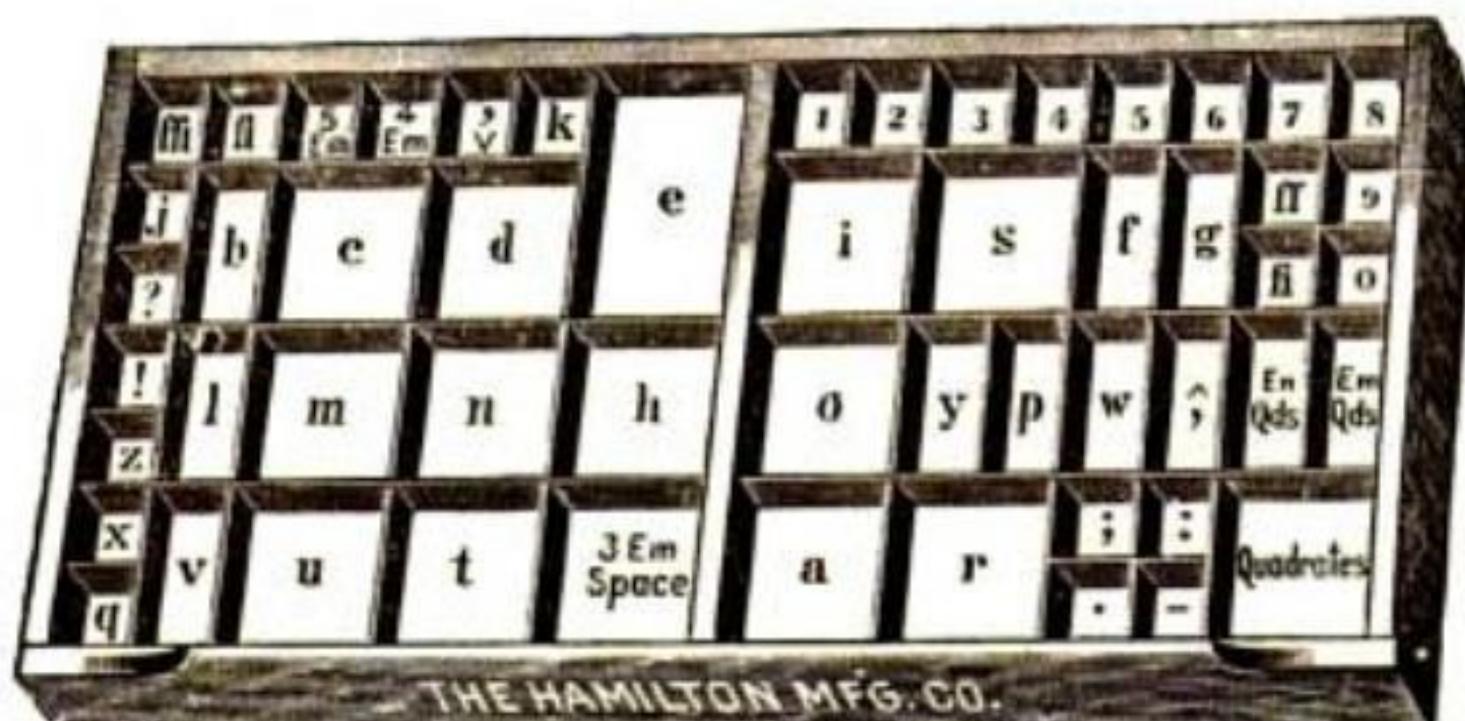
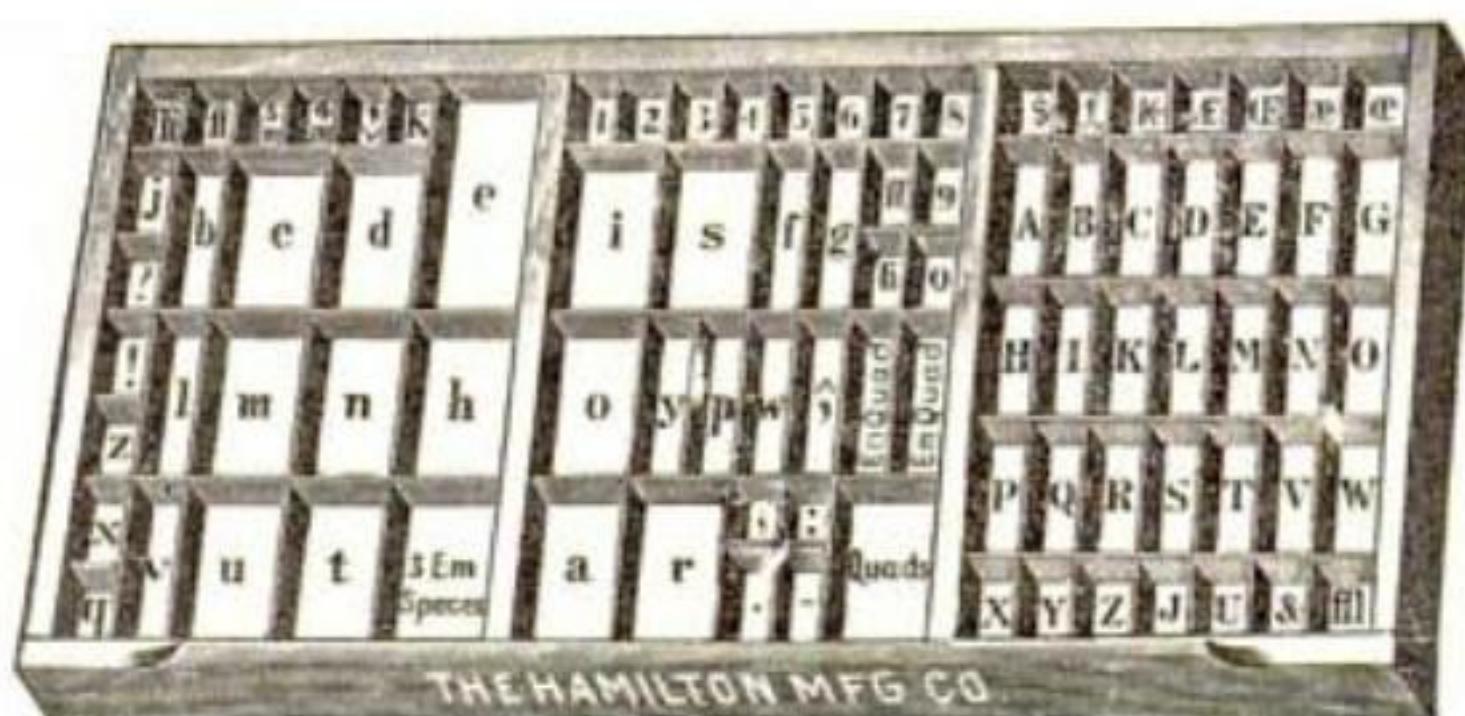
LETRA

TYPE, SPACES, AND LEADS

3



Upper Case.

Lower Case.
A PAIR OF CASES.California Job Case.
FIG. 2.—Showing Lay of Cases.

TIPO, ESPAÇOS, E
INTERVALOS DE CHUMBO

Ilustração de livro, 1917

Autor: Frank S. Henry

Em uma gráfica tradicional, caixas subdivididas contêm fontes tipográficas e material de espaçoamento.

As letras maiúsculas são guardadas em uma gaveta acima das minúsculas.

Dai os termos "caixa-alta" e "caixa-baixa", derivados do espaço físico da gráfica.

LETRA

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

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

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

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

JOHANNES
GUTENBERG
Texto impresso,
1456

...
dūgit. filias
mīas illas de
tantū bonū.
noīnos·rīu
frāndā rōy i
noītra mūt. I
et hābitātes i
Allēlūyā sūt
matibz. Et tī
mīus vulnēri
fūlj iacob·lī
dūjē·ingrēsi
int̄infālīq; o
fūljām pārūn
de domo sūt
egressis·irrē
iacob·i dīpr
onēi flūpri:
afīmos·cūndāq; ualtautē que in dō
mībz i lāgtis etanc·paruulos q; rōy
et uxores dūxūt raptūas. Quibus
perpetratis audāder: iacob dīxit ad

Este capítulo amplia e revisa o artigo “Laws of the Letter” [Leis da letra], de Ellen Lupton e J. Abbott Miller, publicado em *Design Writing Research: Writing on Graphic Design* (Nova York: Kiosk, 1996; Londres: Phaidon, 1999), pp 53–61.

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

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

A RUIT foi projetada pelo tipógrafo, professor e teórico holandês Gerrit Noordzij. Essa fonte, construída digitalmente nos anos 1990, captura a qualidade dinâmica e tridimensional das fontes romanas do século xv, bem como suas origens góticas (mais que humanistas). Como o próprio Noordzij explica, Jenson "adaptou as letras alemãs à moda italiana (um pouco mais redonda, um pouco mais leve) e assim criou os tipos romanos".

**ilios appellatur maniti
euit dicitur frater mat
ratriz appellantur qu:
mitini fratrum & mai
atueles matrum frati
ōsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au**

Lorem ipsum dolor si
amet, *consectetuer adipis*
elit. Integer pharetra, i
ut luctus ullamcorper, ullamcorper, augue tor
augue tortor egestas ai
vel pharetra pede urna a
neque. Mauris ac mi e
neque. Mauris ac mi e eu purus tincidunt fau

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

**the iiij wekis, and how
lord, yet the chirchensi
that is to wete, of that
and of that he cometh
in thoffyce of the chir
tynges that ben in th
one partie, & that oth
cause of the comynge o
ben of joye and gladn**

Lorem ipsum dolor sit
consectetuer adipiscing
elit. Integer pharetra, nisl u
Integer pharetra, nisl u
llamcorper, ullamcorper, augue tor
egestas ante, vel pharetr:
urna ac neque. Mauris
neque. Mauris ac mi e eu purus tincidunt fau

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

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

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

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

O HUMANISMO E O CORPO

Sed ne forte tuo area
Hic timor est ipsiſſis
Non adeo leuiter noſſi
vt meus oblitio puliſſi
Illuc phylacides iucuſſi
Non potuit cæcis in
Sed cupidus falfiſſis atti
Thessalii antiquam
Illuc quicquid ero ſer
Traicit eſſe fati litto
Illuc formosæ uenian
Quas dedit argui
Quarum nulla tua fi
Gratior, eſſe tellus t.
Quamuis te longe re
Cara tamen lachry

FRANCESCO
GRIFFO
*Tipos romanos
e itálicos
desenhados para
Aldus Manutius,
c. 1500. São
concebidos como
duas fontes
distintas.*

JEAN JANNON
*Tipos romanos e itálicos
feitos para a Imprimerie
Royale, Paris, 1642, e
coordenados em uma família
tipográfica maior.*

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

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

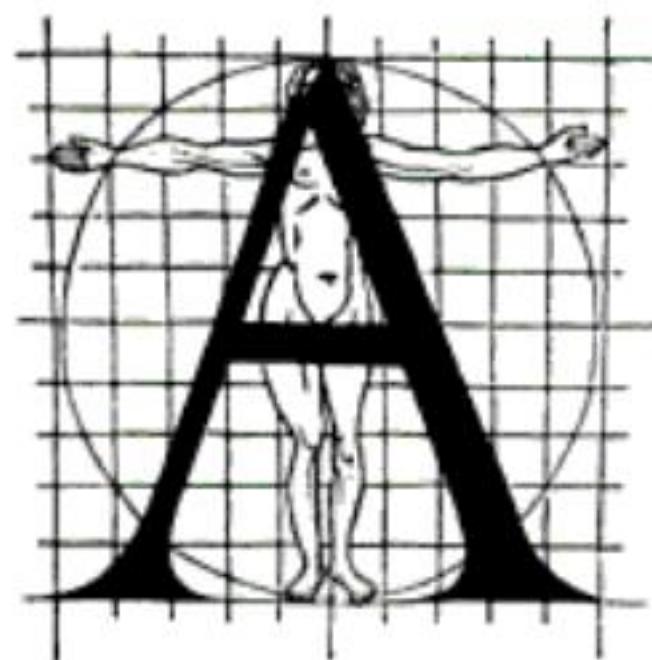
As letras itálicas, que também surgiram na Itália do século xv (como seu nome sugere), foram modeladas em um estilo manuscrito mais casual. Enquanto as letras humanistas eretas apareciam em livros caros e prestigiosos, a forma cursiva, que podia ser escrita com mais rapidez do que a cuidadosa *lettera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

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

comme l'ay des-ia remarqué, "S. Auguſt in demande aux Donatistes en vne ſemblable occurrence : *Quoy donc ? lors que nous lisons , oublions nous comment nous avons accoutumé de parler ? l'ſcriture du grand Dieu*

* *Aug. lib. 33.
contra Faſſiſſi.*
7. *Quid ei-
gor cum legi-
mus , obliui-
ſimur quem-
admodum lo-
quifoleamus
An ſcriptura
Deſialiter no-*

Para mais informações
sobre as origens complexas
dos tipos romanos, ver
Gerrit Noordzij. *Letterletter*
(Vancouver: Hartley and
Marks, 2000).



GEOFROY TORY afirmava que as letras deveriam refletir o corpo

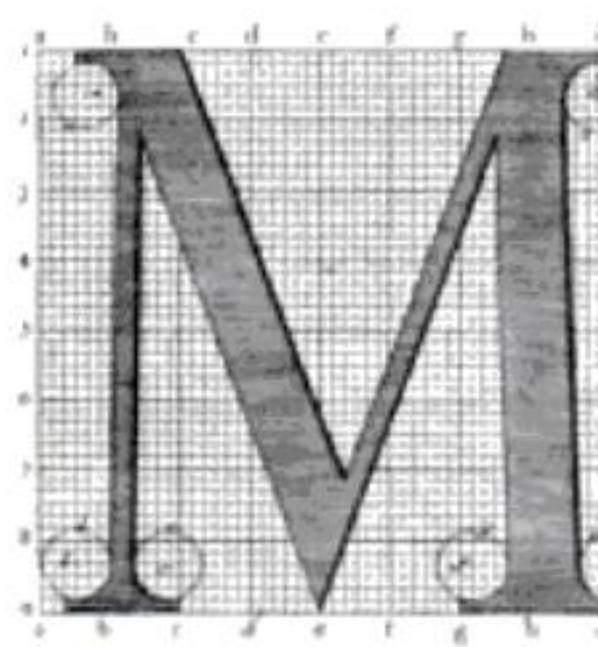
humano ideal. A respeito da letra A, escreveu: "a barra transversal cobre o órgão reprodutivo masculino, significando que Modéstia e Castidade são requeridas, acima de tudo, daqueles que procuram conhecer letras bem proporcionadas".

By WILLIAM CASLON,

ABCD
ABCDE

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

DOUBL!
Quousque t:
lina, patient:
nos etiam fu:
quem ad fin:
ABCDEF



LOUIS
SIMONNEAU
desenhou letras-
modelo para a
gráfica de Luis
XIV. Instruído

por um comitê real, Simonneau desenhou suas letras em um diagrama finamente modulado. Uma fonte real (romain du roi) foi então criada por Philippe Grandjean, baseada nos entalhes de Simonneau.

S P E C I M

By JOHN BASKERVILLE

Am indebted to you for two if to me
Letters dated from Corcyra. Country

JOHN
BASKERVILLE
foi um
impressor que
trabalhou na
Inglaterra nas
décadas de 1750

e 1760. Ele pretendia superar Caslon, criando letras aguçadamente detalhadas com contrastes mais vividos entre elementos grossos e finos. As letras de Caslon foram amplamente usadas em seu tempo, mas a obra de Baskerville foi denunciada por muitos de seus contemporâneos como amadora e extremista.

AUSTERLITII

A GALLIS

C E

E MAXIM

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

Aabcdef

A B C D

 R

aabbccdde

A B C D

N O P Q

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

Essa acusação foi contada a Baskerville em uma carta de seu admirador Benjamin Franklin. O texto integral pode ser consultado em F.E. Pardoe, *John Baskerville of Birmingham: Letter-Founder and Printer* (Londres: Frederick Muller Limited, 1975), p. 68. Ver também Robert Bringhurst, *Elementos do estilo tipográfico* (São Paulo: Cosac Naify, 2005).

ILUMINISMO E ABSTRAÇÃO

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

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

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

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

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

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

P. VIRGILII MARONIS
BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen TITYRUS.

MELIBOEUS, TITYRUS.

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

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

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

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

A

Noram;

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

RACINE [DIR.]
Página de livro, 1801
Impressa por Firmin Didot
As fontes gravadas pela família
Didot na França eram ainda
mais abstratas e severas
que as de Baskerville, com
serifas retangulares e um forte
contraste grosso-fino.
Os impressores e tipógrafos
do século XIX chamavam essas
fontes resplandecentes de
“modernas”.

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

LA THÉBAÏDE,

OU

LES FRERES ENNEMIS,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE I.

JOCASTE, OLYMPE.

JOCASTE.

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

1825;
At 10 o'Clock in the Morning:
 A QUANTITY OF OLI
ORDAGI
Sails for
ng the rema
k of the Sch

[J. Soulby,

FAT FACE [tipo gordo] é o nome dado ao estilo tipográfico inflado e hiper-negritado que apareceu no início do século XIX. Essas fontes exageraram a polarização das letras em componentes grossos e finos vistos na tipografia formal de Bodoni e Didot.

GUT
haul
RITE

RIDE

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

GÓTICO é um termo do século XIX criado para designar letras sem serifa. Tais fontes chamavam a atenção por sua frontalidade maciça. Embora no século XX essas fontes tenham servido freqüentemente para transmitir neutralidade, góticas extravagantemente decoradas já foram comuns.

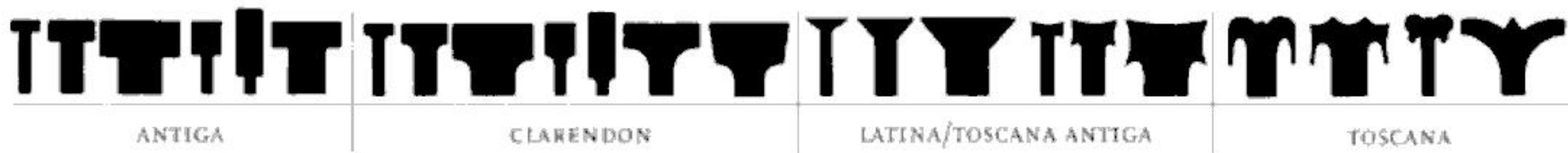
JARE
MUNE
MENN

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

FONTES MONSTRUOSAS

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

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



ANTIGA

CLARENDRON

LATINA/TOSCANA ANTIGA

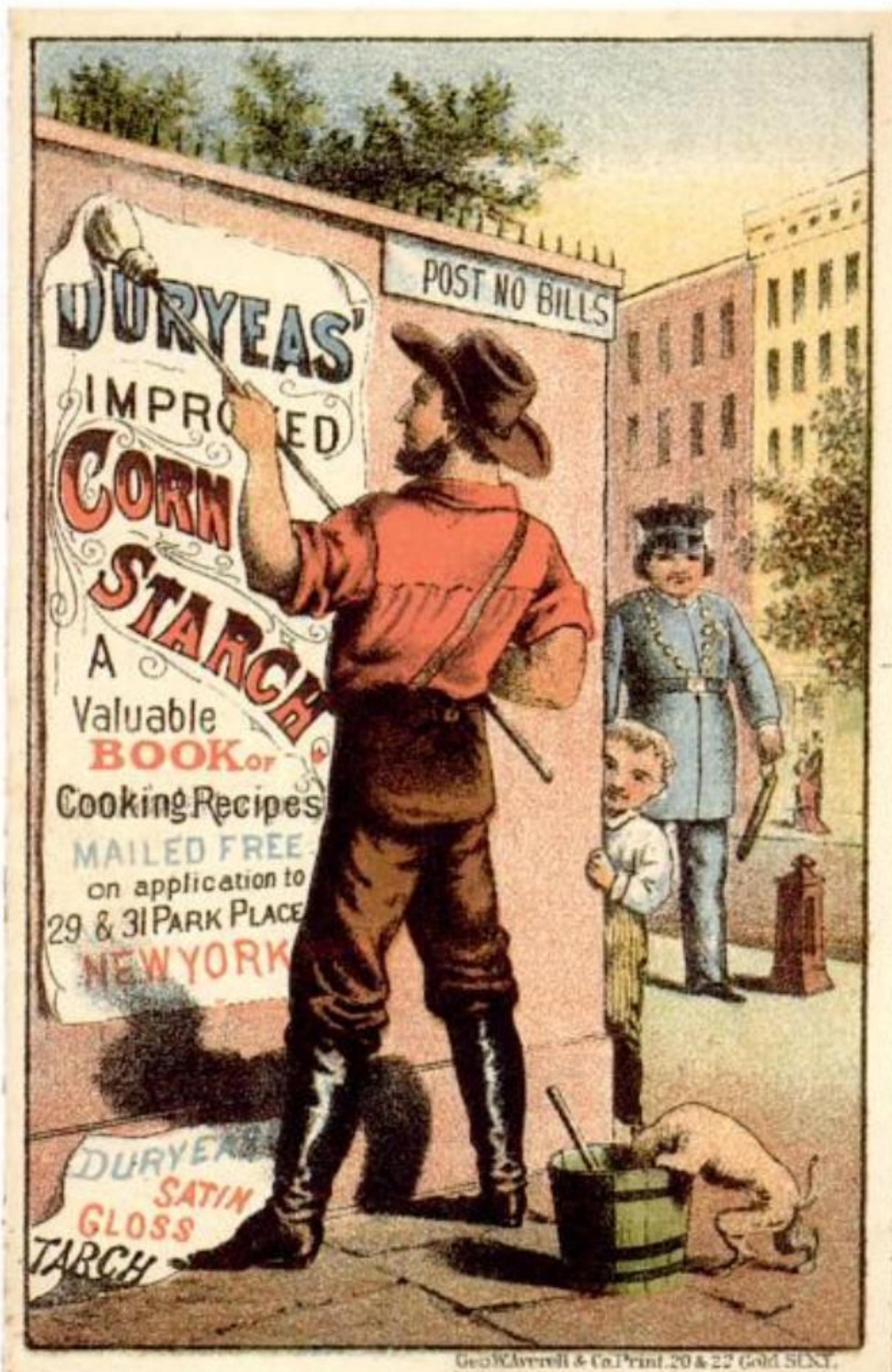
TOSCANA

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

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

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

Análises e exemplos extensivos de tipos decorados podem ser encontrados em Rob Roy Kelly, *American Wood Type: 1828–1900, Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters* (Nova York: Da Capo Press, 1969). Ver também Ruari McLean, "An Examination of Egyptians," *Texts on Type: Critical Writings on Typography*, Steven Heller e Philip B. Meggs (ed.) (Nova York: Allworth Press, 2001), pp 70–76.



**DURYEA'S IMPORTED
CORNSTARCH [ESQ.]**

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

FULL MOON [DIR.]

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

FULL MOON.

ST. MICHAEL'S TEMPERANCE BAND !

Prof. V. Yeager, Leader, will give a

GRAND MOONLIGHT EXCURSION

On the Steamer

BELLE !

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

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

TICKETS, - FORTY CENTS.

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

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

BODEN UAN
REVOLUTIÖNNAIR-
SOCIALISTISCHE
INTELLECTUEELEN

DE STIJL

a b c d e f g h i
j k l m n o p q r
s t u v w x y z
a d d

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

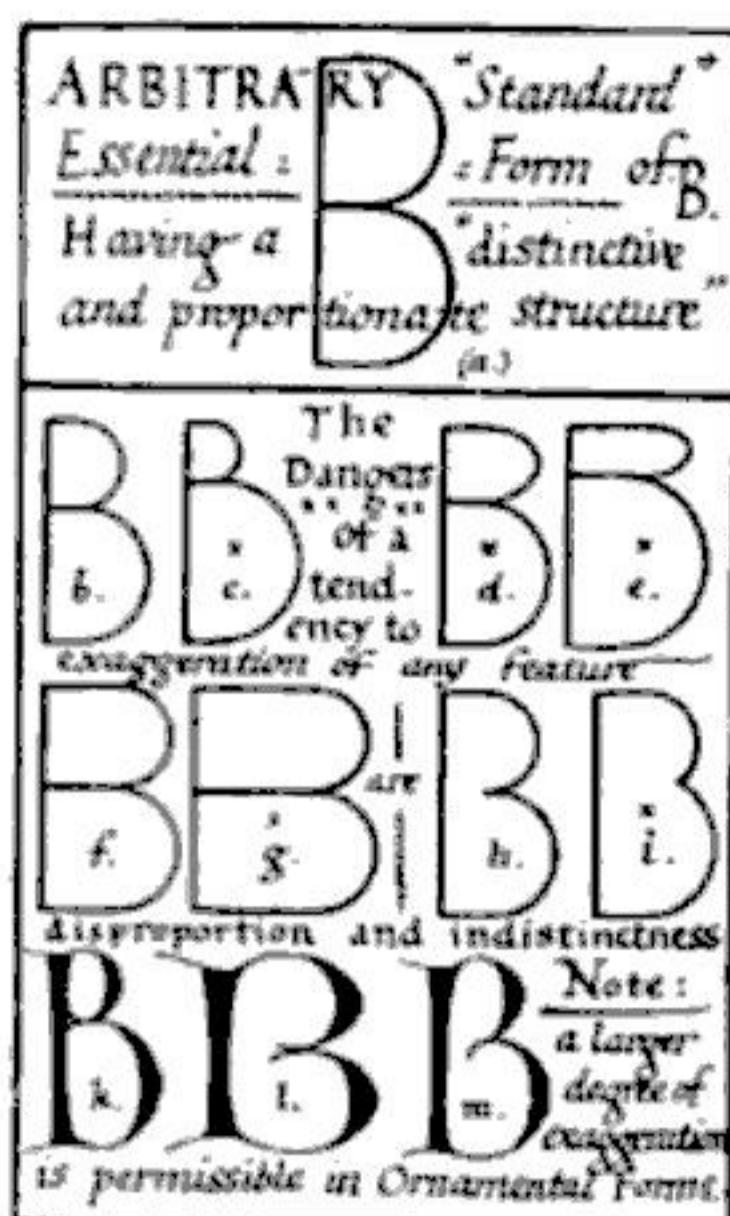
VILMOS HUSZÁR desenhou este logotipo para a revista De Stijl em 1917. Ao contrário dos caracteres de Van Doesburg, que permanecem continuos, as letras de Huszár consistem em módulos parecidos com pixels.

FETTE FUTURA

GOETH
STOFF

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

REFORMA E REVOLUÇÃO



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

Sobre a Futura, ver Christopher Burke, *Paul Renner: The Art of Typography* [Paul Renner: a arte da tipografia] (Nova York: Princeton Architectural Press, 1998). Sobre as fontes experimentais das décadas de 1920 e 1930, ver Robin Kinross, *Unjustified Texts: Perspectives on Typography* (Londres: Hyphen Press, 2002), pp 233-45.

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

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

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

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

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

As formas tranqüilizadoras e abstratas dessas novas fontes que dispensam o movimento manuscrito oferecem ao tipógrafo novos valores tonais afinados com grande pureza. Esses tipos podem ser usados em pesos leves, semi-pretos ou saturadamente pretos. Paul Renner, 1931

neu JLph Jbet

a
possibility
for
the
new
development

een
nodelijkhed
door
de
nieuwe
ontwikkeling

une
possibilité
pour
le
développement
nouveau

eine
möglichkeit
für
die
neue
entwicklung

In
Introduction
for
the
new
alphabet

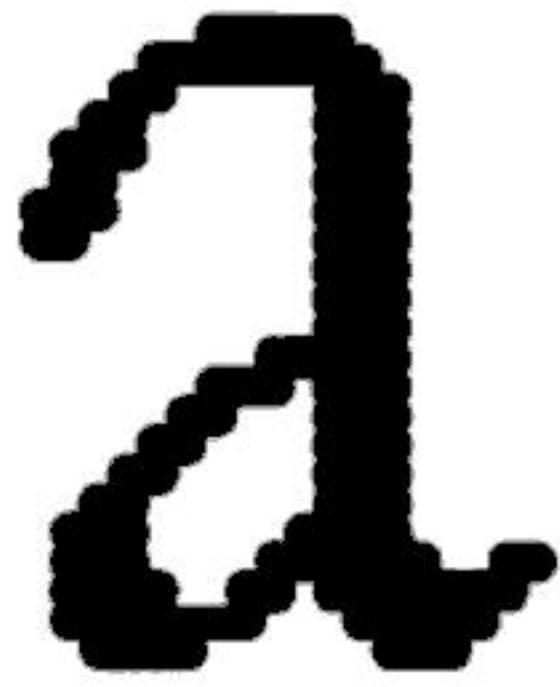
о
проект нового
цифрового алфавита

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

Ver Wim Crouwel,
New Alphabet (Amsterdam:
Wim Crouwel/Total Design,
1967); e Wim Crouwel,
Kees Broos e David Quay,
Wim Crouwel: Alphabets
(Amsterdam: BIS
Publishers, 2003).

TIPOGRAFIA COMO PROGRAMA

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



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

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

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

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

Emigre Oakland Emperor

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

Viver com computadores produz idéias curiosas. Wim Crouwel, 1967

JUNE 8, 1990

DETROIT FOCUS GALLERY

SCULPTURE

CURATOR: JOSEPH WESNER
Linda Ferguson

Steve Handschu

James Hay

Matthew Holland **SCULPTURE**

Gary Laatsch

Brian Liljeblad

Dora Natella

Matthew Schellenberg

Richard String

Michell Thomas

Robert Wilhelm

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

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

DETROIT, MICHIGAN 48226

Hours: Noon to 6 pm WEDNESDAY - SATURDAY

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

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

TIPOGRAFIA COMO NARRATIVA

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

Template Gothic: tecnologia imperfeita

A fonte Template Gothic, de Barry Deck, projetada em 1990, baseia-se em letras desenhadas com um estêncil de plástico. Assim, a fonte refere-se a um processo ao mesmo tempo mecânico e manual. Deck fez este projeto quando era aluno de Ed Fella, cujos cartazes experimentais inspiraram uma geração de tipógrafos digitais. Após seu lançamento comercial pela Emigre Fonts, a Template Gothic passou a ser usada em todo o mundo, tornando-se um emblema da “tipografia digital” dos anos 90.

Dead History: nutrindo-se do passado

A fonte Dead History, de P. Scott Makela, também projetada em 1990, é um pastiche de duas fontes existentes: a tradicional fonte serifada Centennial e a clássica pop vAG Rounded. Manipulando os vetores de fontes prontas, Makela adotou a estratégia de apropriação empregada na arte e na música contemporâneas, aludindo ainda à importância da história e do precedente, importantes para quase toda inovação tipográfica.

CcDdEeFfGgHhIiJjKk

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

Os métodos industriais de produção da tipografia forçaram todas as letras a ser idênticas (...) Hoje, a tipografia é produzida com equipamentos sofisticados, que não impõem tais regras. As únicas limitações residem em nossas expectativas. Erik van Blokland e Just van Rossum, 2000

DE VOLTA AO TRABALHO

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

Mrs Eaves: mulher trabalhadora

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

Quadraat: Barroco faz-tudo

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

Gotham: curvas operárias

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

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

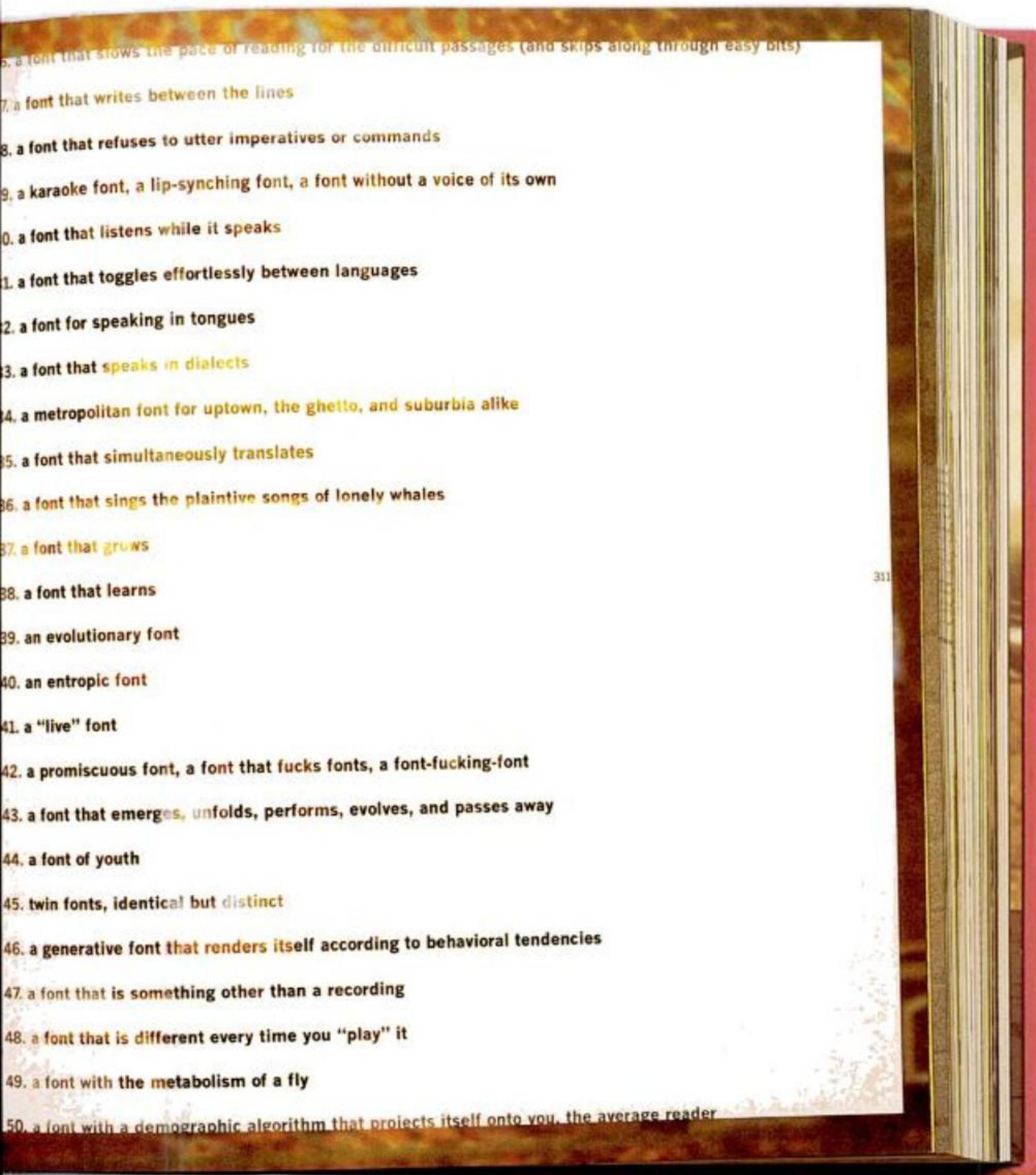
OURTYPE.COM

Site, 2004

Designers e editores: Fred Smeijers
e Rudy Geeraerts

Feito com a tecnologia Flash, este site de uma fundição tipográfica digital permite aos usuários testarem as fontes enquanto navegam. Os designers lançaram seu próprio "selo" depois de criarem fontes tais como a Quadraat para a FontShop International. A fonte Arnhem é mostrada aqui.





LIFE STYLE

Livro, 2000

Designer e autor: Bruce Mau

Editora: Phaidon

Fotografia: Dan Meyers

Neste manifesto pós-industrial, o designer Bruce Mau concebe uma fonte que ganha vida por meio de uma inteligência simulada.



The diagram shows the word "flé," with the ligature "fl" highlighted in red. An annotation points to the "LIGATURA ASCENDENTE" (ascender of the ligature) and the "REMATE" (terminal) of the ligature.

The diagram shows the word "folhas:" with the letter "f" highlighted in red. Annotations point to the "TERMINAL" (terminal) of the letter "f", the "ASCENDENTE" (ascender) of the letter "l", and the "ESPINHA" (spine) of the letter "s".

The diagram shows the word "Booom!" with the letter "B" highlighted in red. Annotations point to the "VERSAL" (ascender) of the letter "B", the "VERSALETE" (descender) of the letter "o", the "BARRA HORIZONTAL" (horizontal bar) of the letter "o", the "OCO" (counter) of the letter "o", and the "CAIXA-BAIXA" (x-height) of the letter "m".



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

12 pontos
equivalem a
1 paica

6 paicas
(72 pontos)
equivalem a
1 polegada

Aja

SCALA DE 60 PONTOS

As fontes são medidas
do topo da versal à parte
inferior da descendente
mais baixa, com mais um
espacinho extra.



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

ALTURA As tentativas de padronizar a medição de tipos começaram no século XVIII. O sistema de pontos, usado tanto para medir a altura das letras como a distância entre as linhas (*leading*), é o padrão utilizado atualmente. Um ponto equivale a 1/72 polegada ou 0,35 milímetro. Doze pontos equivalem a uma *paica*, que é a unidade normalmente utilizada para medir larguras de coluna.

A tipografia também pode ser medida em polegadas, milímetros ou pixels. A maioria dos programas de computador permitem que o designer escolha sua unidade de medida preferida; paicas e pontos são o padrão norte-americano.

ABREVIACOES DE PAICAS E PONTOS

8 paicas = 8p

8 pontos = p8, 8 pt

8 paicas, 4 pontos = 8p4

corpo de 8 pt com entrelinha de 9 pt = 8/9

FOLGADO

INTERSTATE BLACK

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

TENSO

INTERSTATE BLACK COMPRESSED

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

FOLGADO

TENSO

CRIME TIPOGRÁFICO:

DISTORÇÃO HORIZONTAL E VERTICAL

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

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

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



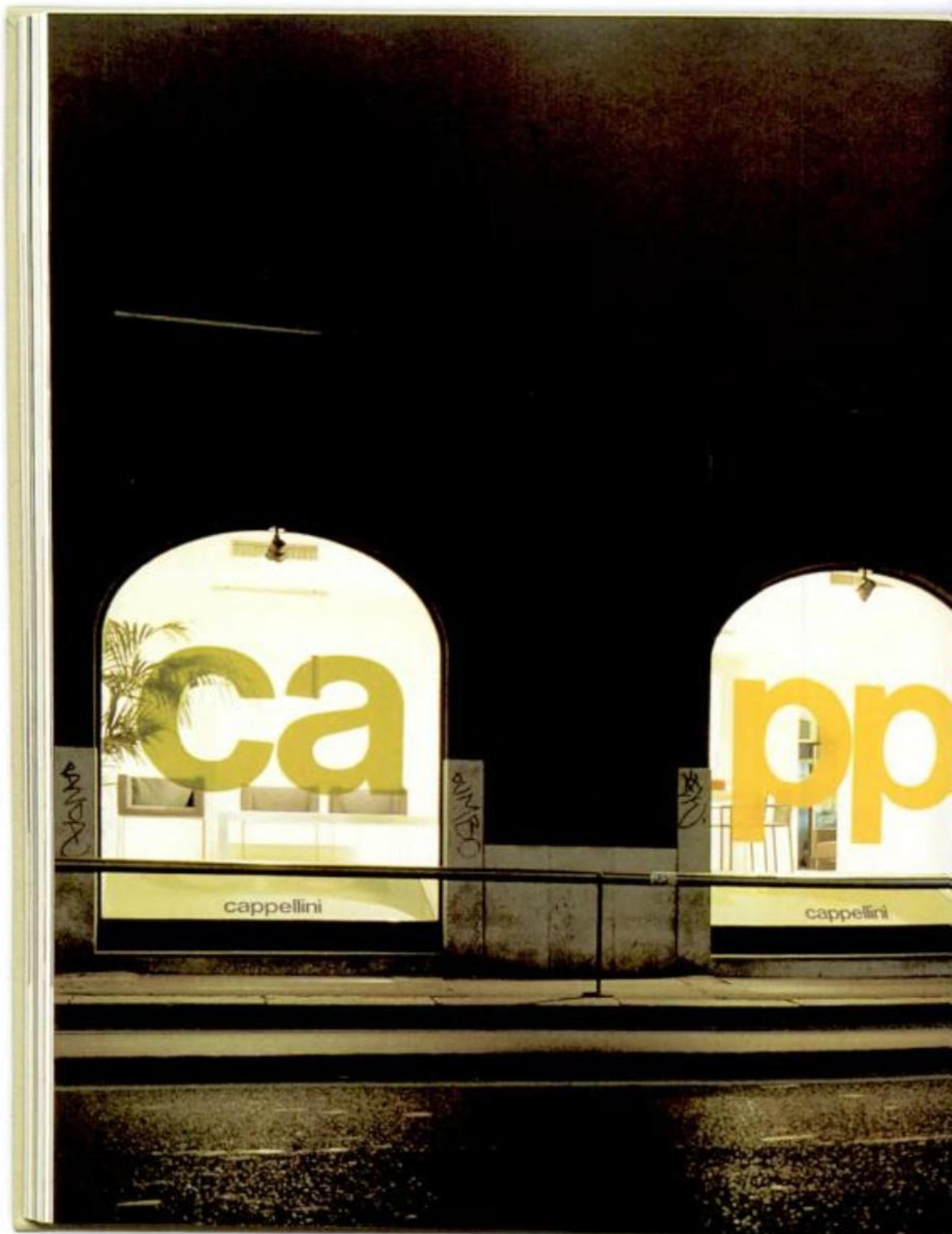
You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

MCSWEENEY'S

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

& HOT-BLOODED & PERPETUAL &

THE PRESUMPTION OF GOOD WILL

LIFE-SAVING IRRATIONAL (OR MORE LIKELY, IRREDUCIBLY RATIONAL)

DOUG DORST GABE HUDSON NATHANIEL MINTON

JEFF GREENWALD DENIS JOHNSON ELLEN MOORE

A. M. HOMES ROY KESEY VAL VINOVKUROV

PROMPTLY K. KVASHAY-BOYLE W.T. VOLLMANN

TRUST THIS GODDAMN LAND

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

HOLD THEM CLOSE

KNOW THEM. CANNOT REMEMBERING!

KNOW THEM. WILL NOT WRAP YOUR ARMS!

THEY CAN TALK! THEY CAN TALK! CANNOT ATROPHYING BUT YOURS

CARRY IT. CARRY THEM. WILL NOT REMEMBERING!

KEEP IT SWEET. CANNOT YOU MUST —

DO NO HARM. WILL NOT REMEMBERING!

And yet: HARM IS HARM IS HARM MORE FOR YOUR SAKE THAN THEIRS

Breathe. Breathe. Breathe.

EFFLORESCENCE

EFFLORESCENCE OR RASH THE HIGHEST POINT OR SOMETHING THAT ITCHES! OR IS GONE

GEGENSCHEIN

Our motto this issue: "WE GIVE YOU SWEaty HUGS." Do you sense it?

Always ours: "WE ARE OUT LOOKING."

\$15.00 U.S. \$22 CANADA ISBN 0-9719047-5-8 90000
9 780971 904750

LATE SUMMER EARLY FALL 2002 WE WILL DO FOUR THIS YEAR

FRIDEOF

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



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

JMR 12/3/03

the lowercase flows in a little too apparent at small sizes.

MercuryNews-HTF1-BoldSC.10imr 11/26/03 JMR 1

A E A B C D E F

a bit

+ a little

wide?

see how E adjust
affects the F.**G H I J K L M**

thicker down

heavy,
thicker,
but let's
see more
font...heavy! You know, our paragraph text had a real shortage
of I's appearing in the middle of words. Ha!

match ASB

maybe a little
narrow?**N O C E P Q R S**see if you can ~~do~~ make the lower counter a bit smaller,
and the upper one a bit larger. Subtly, though -
this is a very minor move.← 2
LEFT
The
width
perfectaligned? Yes, as in
(keep them in line)
cap R. (well done!)

too far (should align further)

→
right?**T U V W X Y Z**

heavy! not sure...

thin out a little
from the insideimprove it
rotate a little more!
X → Z

MERCURY BOLD SMALL CAPS

Prova, 2003

Designer: Jonathan Hoefler,

The Hoefler Type Foundry

A Mercury foi projetada para a produção de jornais modernos, ou seja, para a impressão rápida e de grande volume em papel barato.

As notas desta prova, que mostram apenas uma das variantes dessa vasta família tipográfica, comentam tudo – da largura ou peso das letras ao tamanho e à forma das serifas.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Ingenieurbüro
Informations- und
Funktechnik

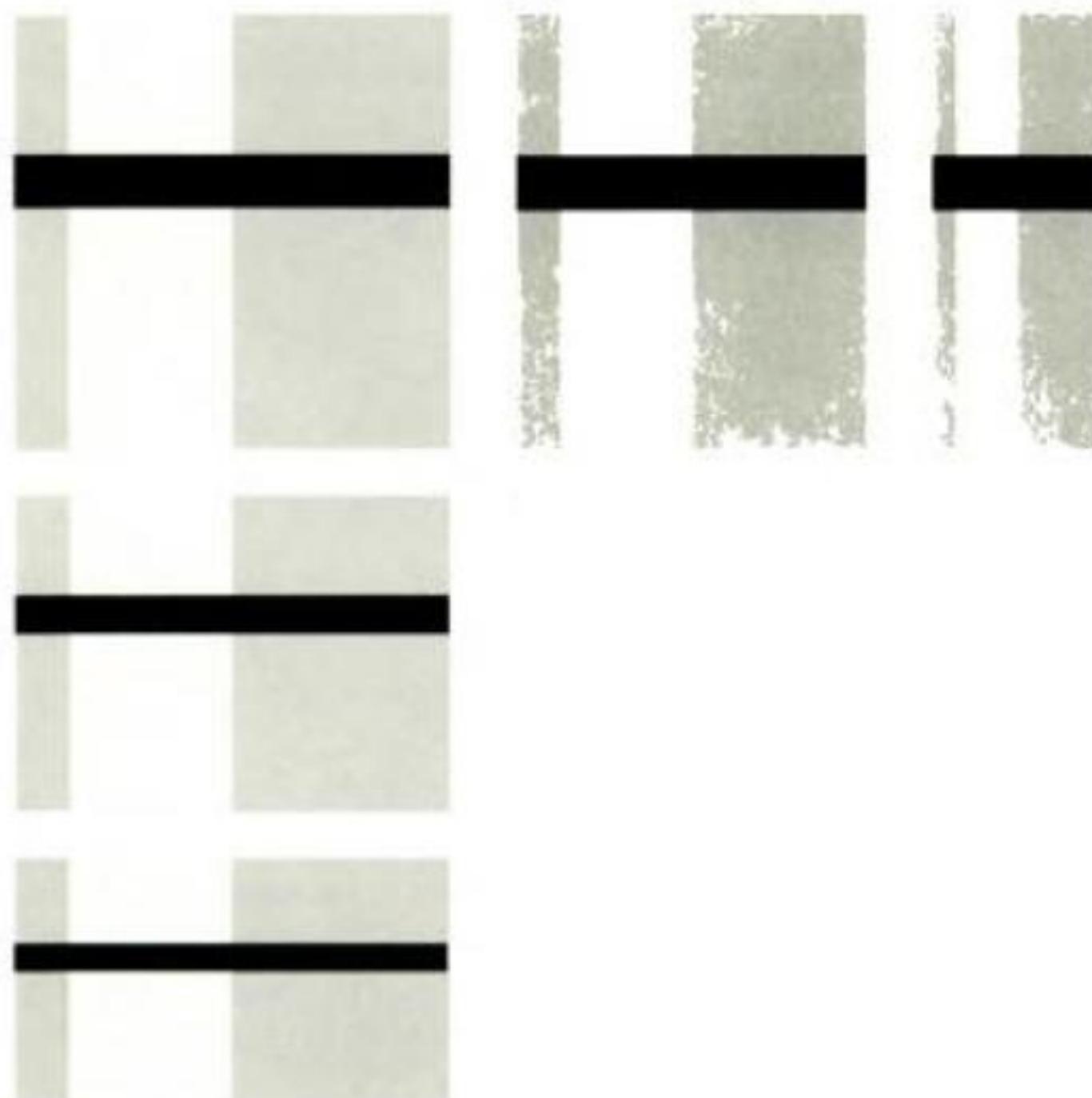
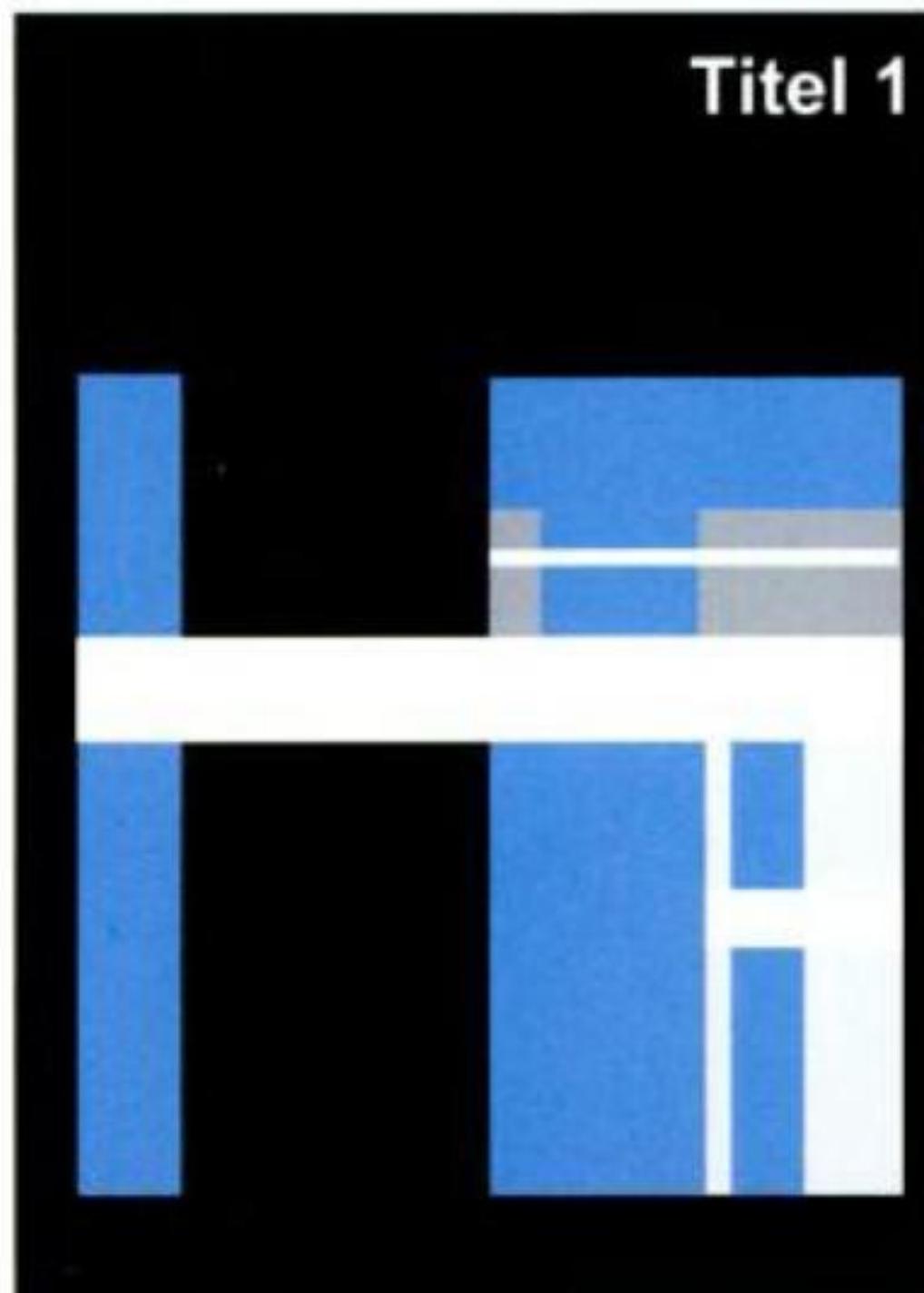
Johannes Hübner

Tel 0351-4272181
Fax 0351-4272191
Funk 0172-3513564

Bünastraße 21
01109 Dresden

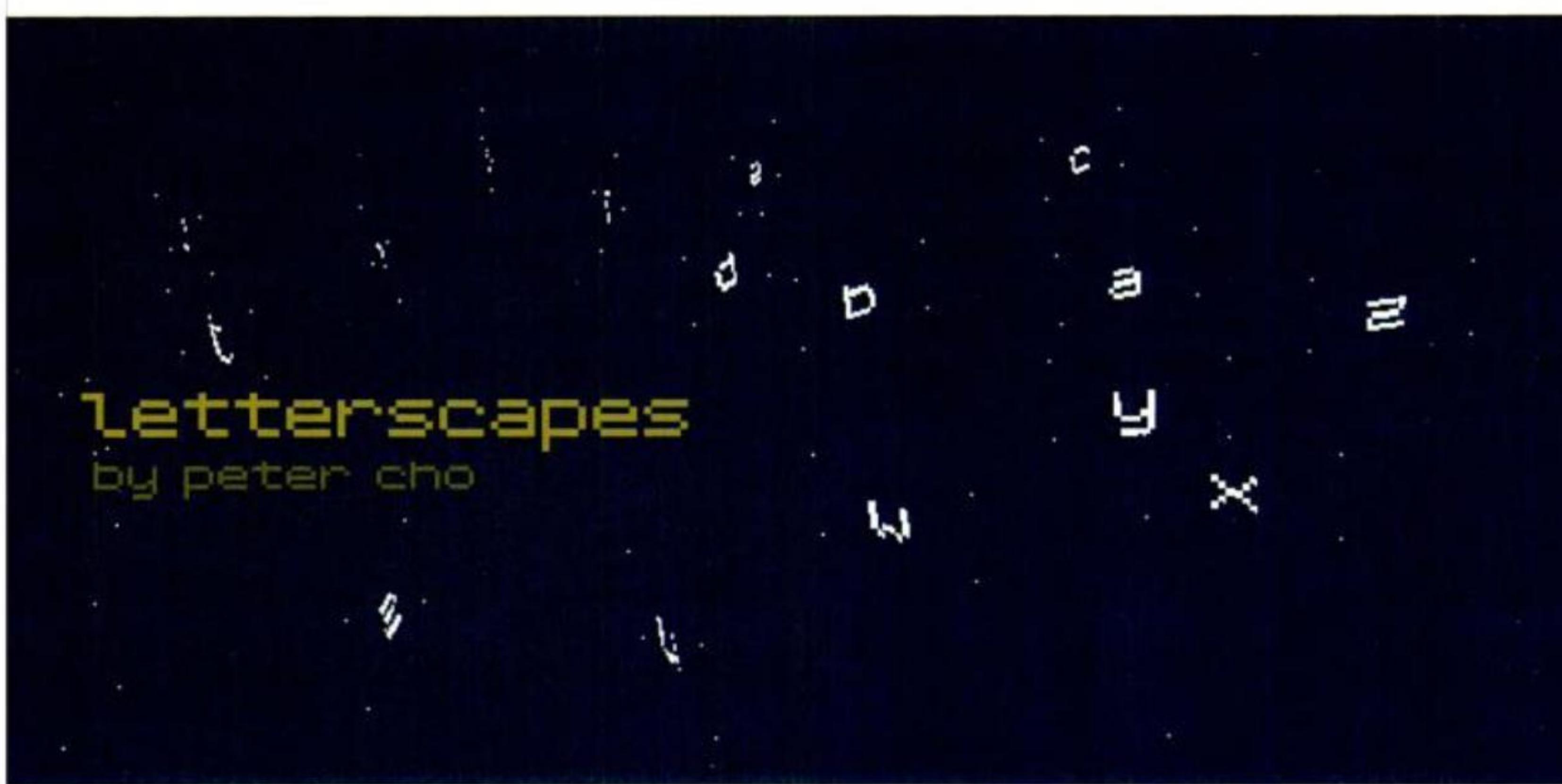
www.johannes-huebner.de
mail@johannes-huebner.de

HÜBNER
Programa de identidade, 1998
Designer: Anton Stankowski
A identidade visual desta firma de engenharia usa a letra H como marca. As proporções da marca mudam de acordo com o contexto.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



LETTERS CAPES

Site, 2002

Designer: Peter Cho

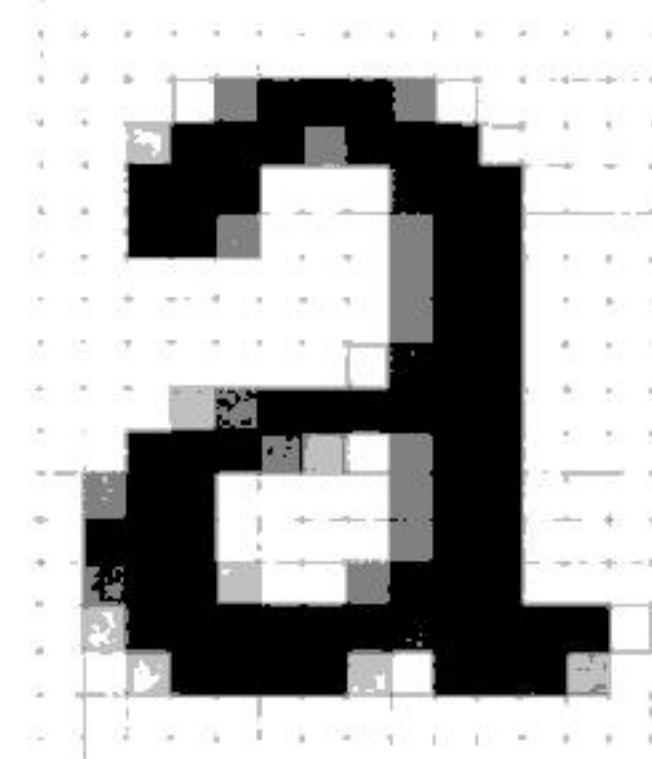
Esse site experimental traz
letras bitmap animadas em
um espaço tridimensional.

Fui ficando cansado da gritaria por tipos mais suavizados que corrigissem o serrilhamento dos tipos digitais. Enquanto uma parte de mim chorava ao ver a Garamond retalhada na grade de pixels, a outra parte pensava, “E dai?” John Maeda, 2001

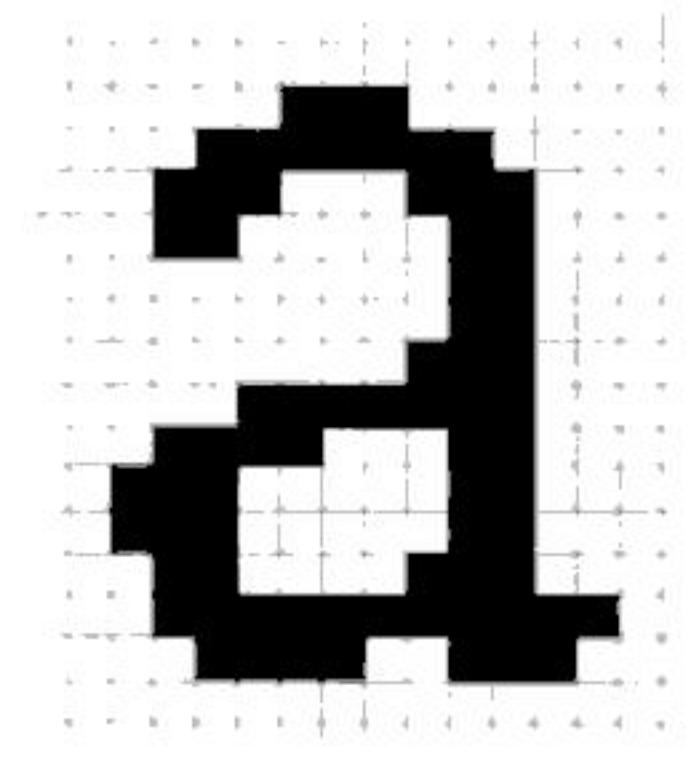
A suavização, que usa tons de cinza para criar a ilusão de contornos curvos, é eficaz para a reprodução de textos na tela em tamanhos grandes.

Era tamanhos menores, no entanto, esses textos parecem desfocados. Muitos designers (e leitores) preferem usar fontes de pixels neste caso.

LETRA SUAVIZADA



LETRA BITMAP



FONTES PARA IMPRESSÃO

A Helvetica, criada na Suíça em 1957, é uma das fontes mais populares do mundo.

Embora a Helvetica seja a fonte-padrão de muitos computadores, ela foi projetada para impressão.

HELVETICA 12 E 8 PT *Projetada por Max Miedinger, 1957*

Criada para um jornal londrino, a Times Roman também é muito popular, em grande parte por sua enorme distribuição.

Ela é a fonte-padrão de muitos sites, porque se pode esperar que muitos usuários a possuam em seus computadores.

TIMES 12 E 8 PT *Projetada por Stanley Morison, 1931*

FONTES PARA A TELA

A Verdana é uma fonte sem serifa projetada por Matthew Carter especialmente para a tela.

A Verdana possui altura-x maior, curvas mais simples e formas mais abertas que a Helvetica.

VERDANA 12 E 8 PT *Projetada por Matthew Carter, 1996*

A Georgia é uma fonte serifada de tela projetada com curvas simples, formas abertas e espaçoamento generoso.

Georgia e Verdana, encomendadas pela Microsoft, foram amplamente distribuídas, tornando-se úteis para a internet.

GEORGIA 12 E 8 PT *Projetada por Matthew Carter, 1996*

Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais.

FAMÍLIA LO-RES *Projetada por Zuzana Licko para a Emigre, 1983*
Essas fontes bitmap incorporam as famílias tipográficas precedentes Emigre, Emperor, Oakland e Universal, todas da mesma designer.

Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.

PIXELIA REGULAR, ITALIC, BOLD, E BOLD ITALIC DE 8 PT
Projetada por Chester para a Thirstype, 2003

Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais em tamanhos específicos.
Fontes bitmap são feitas para mostradores digitais.

FFF CORPORATE DE 8 PT *Projetada por Walter Apai para a Fonts for Flash, 2003*
Essas fontes são projetadas especificamente para funcionar com o aplicativo de autoração multimídia Macromedia Flash.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

SOBRE A AUTORA

Ellen Lupton é uma das mais renomadas autoras e educadoras na área de design dos Estados Unidos. Entre seus diversos livros publicados estão: *Skin: Surface, Substance + Design*, *Design Culture Now*, *Mixing Messages* e *Design Writing Research*. Ela é curadora de design contemporâneo na Cooper-Hewitt National Design Museum, em Nova York, e diretora do programa de design no Maryland Institute College of Art, em Baltimore.

Edição original: 2004
© Cosac Naify, 2006

Publicado originalmente nos Estados Unidos
pela Princeton Architectural Press

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Cristina Fino e Elaine Ramos

CONSELHO EDITORIAL (DESIGN)

André Stolarski, Chico Homem de Melo,
Rafael Cardoso e Rodolfo Capeto

TRADUÇÃO

André Stolarski

FOTOGRAFIAS

Dan Meyers

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lupton, Ellen

Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores
e estudantes; Ellen Lupton

Título original: *Thinking with type: a critical guide for
designers, writers, editors & students*

Tradução: André Stolarski

São Paulo: Cosac Naify, 2006

184 pp., 166 il.

ISBN 85-7503-553-3

1. Projeto gráfico (Tipografia) 2. Tipos para impressão

3. Título

06-5833

CDD 686.2252

Índices para catálogo sistemático:

1. Projeto gráfico: página impressa: tecnologia 686.2252

COSAC NAIKY

Rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

Tel [55 11] 3218 1444

Fax [55 11] 3257 8164

www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3823 6595

The background of the image features a repeating pattern of large, irregular, dark blue shapes set against a light beige or cream-colored textured surface, possibly paper or fabric. The dark shapes are roughly triangular and overlap each other in a staggered fashion.

ISBN 85-7503-553-3



9 788575 036536
Material comunitário