

ELLEN LUPTON

PENSAR COM TIPOS

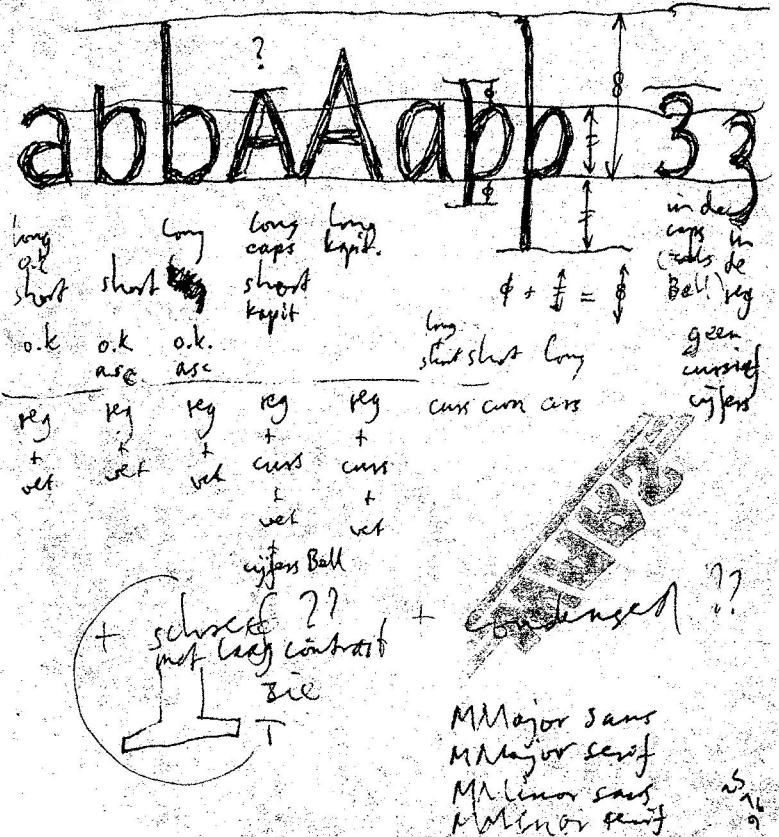
Este livro é dedicado a GEORGE SADEK e a todos os meus professores

Guia para designers, escritores,
editores e estudantes

TRADUÇÃO ANDRÉ STOLARSKI

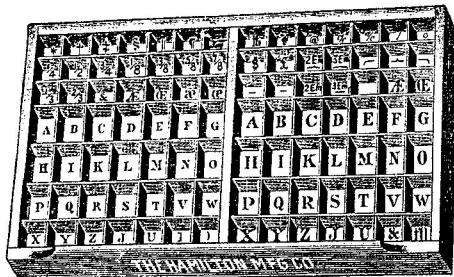
COSACNAIFY

zie ook Sheldon en Cansell

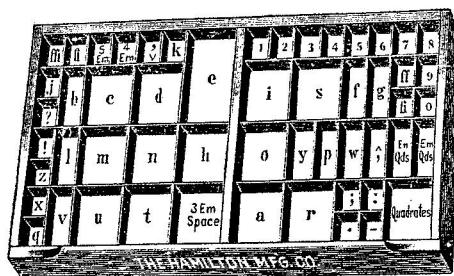
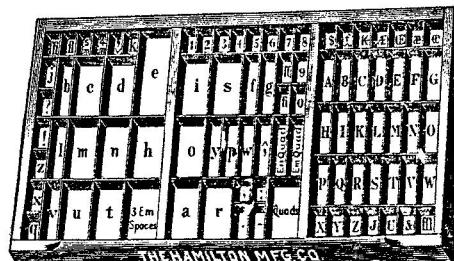


LETRA

MARTIN MAJOR começo 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.



Upper Case.

Lower Case.
A PAIR OF CASES.

California Job Case.

FIG. 2.—Showing Lay of Cases.

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 letreiras 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).

*alnos·cuntaq; valtans que in dō
mib; i agis etant parvulos q; w
et uxora duxerit capituras. Quibus
perpetratis audader: iacob dixit 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.

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

JOHANNES
GUTENBERG
Texto impresso,
1456

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.

*illos appellatur mariti
euir dicitur frater mar
ratrix appellantur qui
mitini fratrum & mai
atruales matrum fratr
ōsobrini ex duabus ed
ta sunt in antiquis au*

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

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.

Lorem ipsum dolor si amet, *consectetuer adipis* *consectetuer adipiscing* elit. Integer pharetra, i Integer pharetra, nisl u ut luctus ullamcorper, ullamcorper, augue tor augue tortor egestas ai egestas ante, vel pharetr vel pharetra pede urna : urna ac neque. Mauris neque. Mauris ac mi e eu purus tincidunt fauc

vanum laboraverunt. Lorem ipsum dolor s si Dominus custodie: *consectetuer adipisci* *istra vigilavit qui cosi* Integer pharetra, nis num est vobis ante li ullamcorper, augue t rgere postquam sede: ante, vel pharetra pec i manducatis panem neque. Mauris ac mi m dederit dilectis sui tincidunt faucibus. P

ALMI IVXTA LXX dignissim lectus. Nun

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

fuentes 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".

A SCALA foi apresentada em 1991 pelo tipógrafo holandês Martin Majoor. 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 HUMANISMO E O CORPO

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.

*s ed ne forte tuo cærea
Hic timor est ipfis
N on adeo leuiter nost
vt meus oblitio puli
I lluc phylacides iuc
Non potuit cæcis im
S ed cupidus falso atti
Theſſalos antiquam
I lluc quicquid ero ſei
Traicit et fati litto
I lluc formosæ uenian
Quas dedit argui
Q uarum nulla tua fu
Gratior, et tellus l.
Quamvis 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.

comme l'ay des-ia remarqué,⁴ S. Augustin demande aux Donatistes en vne semblable occurrence : *Quoy donc ? lors que nous lisons, oublions nous comment nous avons accoustumé de parler? l'escriture du grand Dieu*

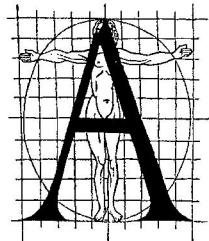
⁴ Aug. lib. 33, contra Faust. c. 7. Quid ergo cum legimus, oblitos sumus, obliuimus quem admodum loquimur? An scriptura Dei alterno-

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

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.

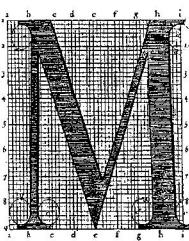
As letras itálicas, que também surgiram na Itália do século xv (como seu nome sugere), foram modeladas em um estilo manuscrito mais casual. Enquanto as letras humanistas eretas apareciam em livros caros e prestigiosos, a forma cursiva, que podia ser escrita com mais rapidez do que a cuidadosa *lettera 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.



GEOFROY TORY afirma que as letras deveriam refletir o corpo humano ideal.

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



LOUIS SIMONNEAU desenhou letras modelo para a gráfica de 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.

By WILLIAM CASLON,

ABCD
ABCDE

DOUBLI
Quousque t
lina, patien
nos etiam fu
quem ad fin
ABCDEF

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.

S P E C I M

By JOHN BASKERVILLE

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.

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

AUSTERLITII

A GALLIS

CE

E MAXIM

GIAMBATTISTA BODONI desenhou letras no final do século XVIII que exibem um contraste aberto 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

a b c d e e

A B C G

N O P Z

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 Luís XIV pôs-se a construir letras romanas em um diagrama finamente tramaçado. 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 leitura 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, lentus in umbra
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 ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipsum
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,
Spem gregis, ah! filice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis, si mens non læva fuisset,
De cœlo tactas memini prædicere querusc:
Sæpe finistra cava prædixit ab ilice cornix.
Sed tamen, iste Deus qui fit, da, Tityre, nobis.
T. Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe, putavi
Stultus ego huic nostræ similem, quo sæpe solemus
Pastores ovium teneros depellere fœtus.
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
italicas, versais grandes
(generosamente espacadas)
versaletes (dimensionadas para
acompanhar o texto em caixa-
baixa) e numerais não
alinhadados (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 jamaïs,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

1825;

At 10 o'Clock in the Morning:

**QUANTITY OF OLI
ORDAGI RIDD
Sails &c.
ng the rema-
ck of the Schc**

[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.

**GU
haul
RIE**

Minha pessoa era horrinda, 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

RIDD

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 frequentemente para transmitir neutralidade, góticas extravaganteamente decoradas já foram comuns.

**JARE
UNE
MEN**

FONTES MONSTROUSAS

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

CLARENDO

LATINA/TOSCANA ANTIGA

TOSCATA

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.



DURVEA'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 $7\frac{1}{2}$ o'clock. Returning to Westerly
at $10\frac{1}{2}$ 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.

BONDO VAN
REVOLUTIONNAIR-
SOCIALISTISCHE
INTELLECTUEELEN

DE STIJL

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

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.

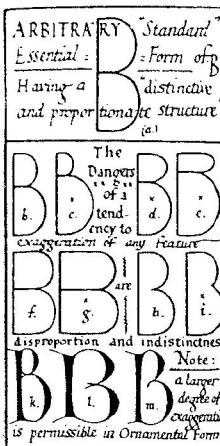
VILMOS HUSZÁR desenhou este logotipo para a revista De Stijl em 1917. Ao contrário dos caracteres de Van Doesburg, que permanecem contínuos, as letras de Huszár consistem em módulos parecidos com pixels.

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 letrejagem de displays comerciais, Johnston não teve problemas em aceitar o enfeiteamento 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.

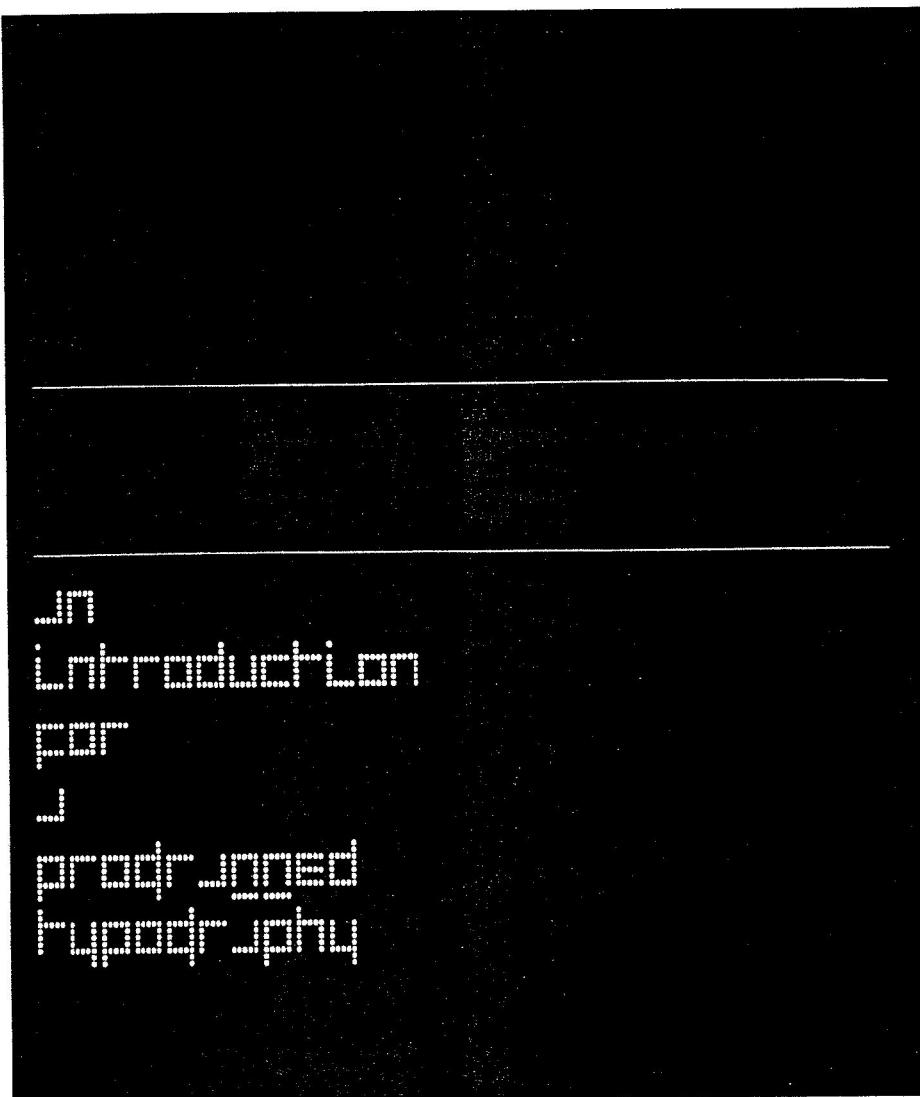
Embora reformadores como Johnston permanecessem românticamente ligados à história, eles redefiniram a figura do designer como um intelectual distanciado do comércio. O moderno reformador do design era um crítico da sociedade, esforçando-se para criar objetos e imagens que desafiassem e revisassem hábitos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

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

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

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

As formas tranquilizadoras 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

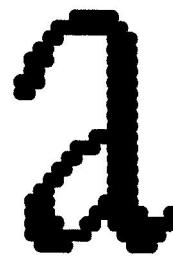


WIM CROWUEL publicou seus desenhos para um "novo alfabeto" sem diagonais ou curvas em 1967. A The Foundry, em Londres, começou a desenvolver e a lançar edições digitais das fontes de Crouwel em 1997.

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 ascensão da comunicação eletrônica. Rejeitando séculos de convenção tipográfica, ele projetou suas letras para exibição ótima em telas de vídeo, nas quais curvas e ângulos são 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 CROWUEL 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).

JbcdeſqhiſtLopopqr
Tuſſlſiyp ſ

Na década de 1980, computadores pessoais e impressoras de baixa resolução puseram as ferramentas da tipografia nas mãos de um público mais amplo. Em 1985, Zuzana Ličko começou a projetar fontes que exploravam a textura grosseira desses sistemas. Enquanto outras fontes digitais 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 ascensão 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

SCULPTURE
UNE 8 Y 7, 1990

CURATOR: JOSEPH WESNEF
Linda Ferguson
Steve Handschu
James Hay
Matthew Holland **SCULPTURE**
Gary Laatsch
Brian Liljeblad
Dora Natella
Matthew Schellenberg
Richard String
Michelle 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
WEDNESDAY - SATURDAY
Hours: Noon to 6 pm

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

LETRA | 28

LETRA | 29

LETRA | 29

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

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 letreiros por transferência como a Letraset. Acervo do Cooper-Hewitt, National Design Museum.

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 Licko, 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 enfrentar-se nessa biblioteca de possibilidades à luz das circunstâncias únicas de cada projeto.

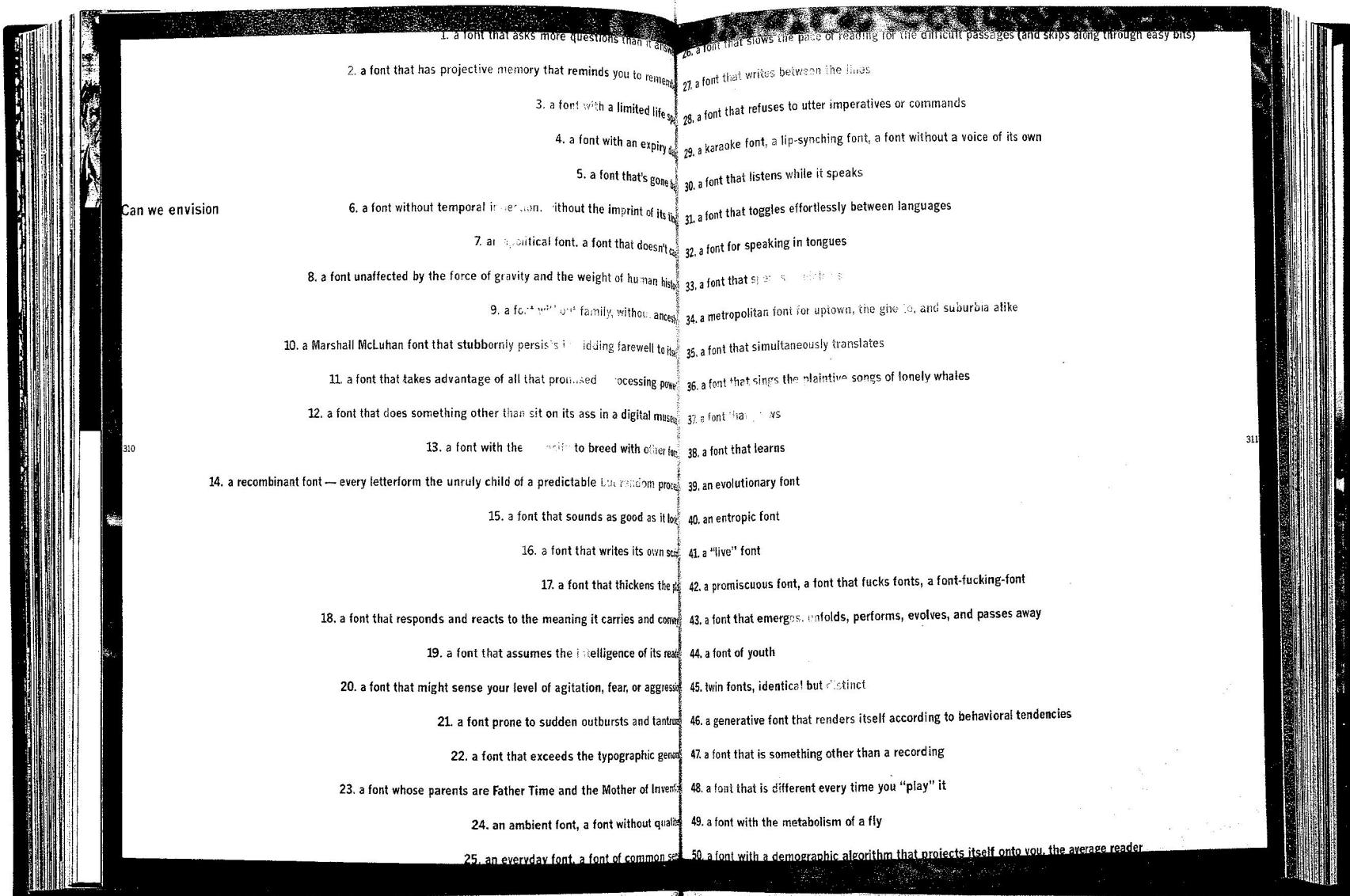
Arnhem is a reliable type family initially designed for the Nederlandse Staatscourant, the daily newspaper of the Dutch state. It has a roman, an italic and matching small caps, lining figures, non-lining figures and x-height lining figures in four weights. As well as that it has two weights of 'Fine' titling variants in roman and italic. Arnhem is available in TrueType and PostScript formats, for both PC and Mac platforms. OpenType is due in February 2004.

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.



LIGATURA ASCENDENTE
filé,
 REMATE

TERMINAL ASCENDENTE
 folhas:
 ESPINHA

VERSAL VERSALETE
 Booom!
 BARRA HORIZONTAL OCO CAIXA-BAIXA

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

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

olho, Cóccix

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

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

As curvas na base de letras como o ou e ultrapassam um pouquinho a linha de base. Vírgulas e pontos e-vírgulas fazem o mesmo. Se as fontes não fossem posicionadas desse modo, pareceriam cambalear precariamente, e faltaria a elas um senso de firmeza terrena.

umbigo

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

Ei, veja!
 Aumentaram
 minha altura-x.

Dois blocos de textos são freqüentemente alinhados em linhas de base comuns. Aqui, uma Scala 14/18 (um tipo de 14 pt com 18 pt de espaçoamento) faz par com uma Scala 7/9.

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.

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.

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

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.

SCALA 32 PT

INTERSTATE 32 PT

BODONI 32 PT

MRS EAVES 32 PT

Pareço gorda neste parágrafo?

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

Quando duas fontes são compostas com o mesmo tamanho em pontos, uma costuma parecer maior que a outra. As diferenças de altura-x, peso de linha e largura afetam a escala aparente da letra.

bela altura-x

HELVETICA 48 PT

MRS EAVES 48 PT

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

Maiores alturas-x, adotadas no século XX, fazem as fontes parecerem maiores maximizando a área contida na dimensão geral da letra.

Toda fonte quer saber: "Pareço gorda neste parágrafo?" Tudo é uma questão de contexto. Uma fonte pode parecer perfeitamente esbelta na tela, mas gorducha e fora de forma quando impressa. Algumas são desenhadas com linhas mais pesadas que outras, ou têm alturas-x maiores. A Helvetica não é gorda. Ela tem ossos grandes.

HELVETICA 9/12

Toda fonte quer saber: "Pareço gorda neste parágrafo?" Tudo é uma questão de contexto. Uma fonte pode parecer perfeitamente esbelta na tela, mas gorducha e fora de forma quando impressa.

HELVETICA 12/14

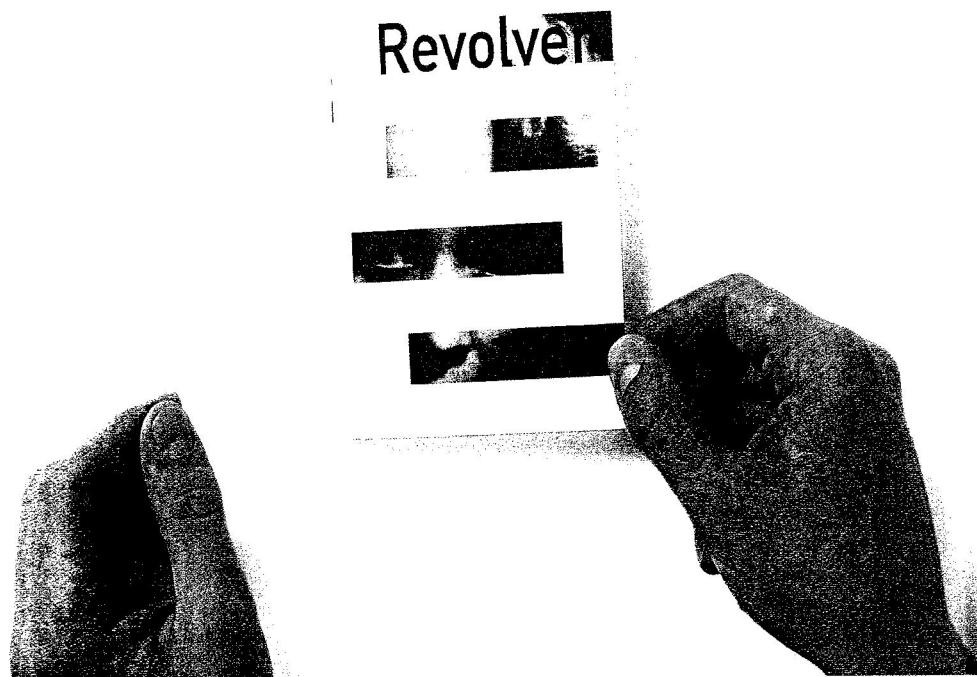
Toda fonte quer saber: "Pareço gorda neste parágrafo?" Tudo é uma questão de contexto. Uma fonte pode parecer perfeitamente esbelta na tela, mas gorducha e fora de forma quando impressa.

MRS EAVES 9/12

Toda fonte quer saber: "Pareço gorda neste parágrafo?" Tudo é uma questão de contexto. Uma fonte pode parecer perfeitamente esbelta na tela, mas gorducha e fora de forma quando impressa.

MRS EAVES 12/14

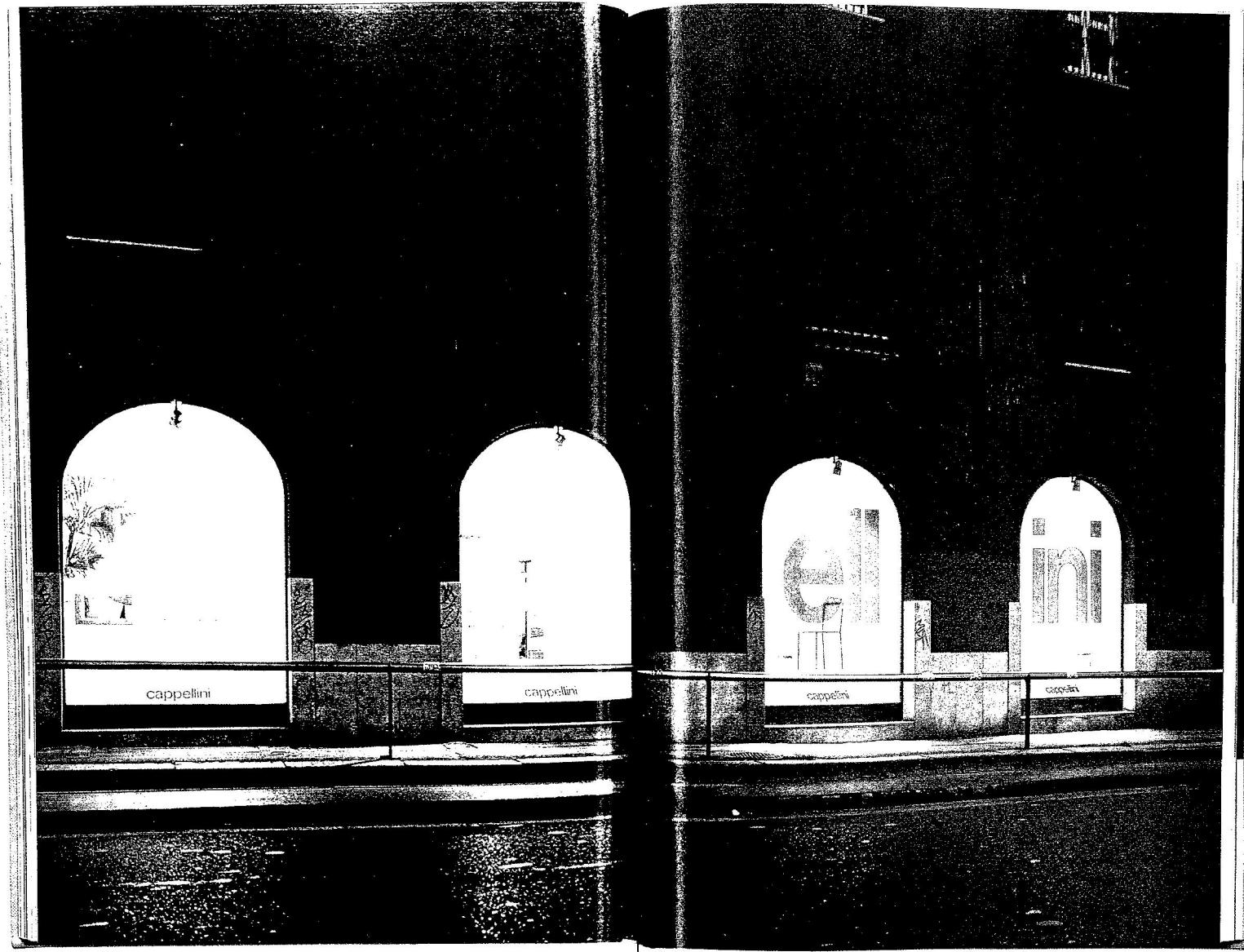
O tamanho-padrão em muitos programas é de 12 pt. Embora isso normalmente crie textos legíveis em tela, tipos de texto com 12 pt costumam parecer grandes e parrudos na página impressa (mas 12 pt é um bom tamanho para livros infantis). Tamanhos entre 9 e 11 pt são comuns para textos impressos. Esta legenda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



Revolver



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



JASPER MORRISON:
EVERYTHING BUT THE WALLS
Livro, 2002

Designers: Jasper Morrison,
Lars Müller e Matilda Plöjel
Editor: Lars Müller
Design das vitrines Cappellini:
Jasper Morrison
Fotografia: Dan Meyers
A tipografia realiza-se em escala
urbana nessa vitrine criada
pelo designer industrial Jasper
Morrison. A arquitetura existente
determina o tamanho e o ritmo
das letras monumentais.



CLASSIFICAÇÃO DE TIPOS No século XIX, os impressores buscaram analogias entre a história da arte e a herança de seu próprio ofício, desenvolvendo um sistema básico de classificação de tipos. Letras *humanistas* estão intimamente conectadas à caligrafia e ao movimento da mão. As fontes *transicionais* e *modernas* são mais abstratas e menos orgânicas. Esses três grupos principais correspondem grosseiramente aos períodos renascentista, barroco e iluminista na arte e na literatura. Desde então, historiadores e críticos de tipografia têm proposto esquemas mais refinados que procuram capturar melhor a diversidade das letras existentes. Nos séculos XX e XXI, os designers continuaram a criar novas fontes baseadas em características históricas.



Sabon

SABON 14 PT

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

SABON 9/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

7/9

Baskerville

BASKERVILLE 14 PT

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

BASKERVILLE 9/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

7/9

Bodoni

BODONI 14 PT

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

BODONI BOOK 9,5/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

7,5/9

Clarendon

CLARENDON LIGHT 14 PT

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

CLARENDON LIGHT 8/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

6/9

Gill Sans

GILL SANS 14 PT

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

GILL SANS REGULAR 9/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

7/9

Helvetica

HELVETICA 14 PT

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

HELVETICA REGULAR 8/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

6/9

Futura

FUTURA 14 PT

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

FUTURA BOOK 8,5/12

Selecionar tipos com sabedoria e perspicácia requer conhecimento de como e porque as letras evoluiram.

6,5/9



A Adobe Garamond foi projetada por Robert Slimbach em 1988.

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

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

ADORE GARAMOND REGULAR

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

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

ADORE GARAMOND ITALIC

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

OS VERSALETES POSSUEM UMA ALTURA SIMILAR À ALTURA-X DA CAIXA-BAIXA.

ADORE GARAMOND EXPERT (VERSALETE)

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

Fontes bold (e semibold) são usadas para criar ênfase em uma hierarquia.

ADORE GARAMOND BOLD E SEMIBOLD

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

Fontes bold (e semibold) também necessitam incluir uma versão itálica.

ADORE GARAMOND BOLD E SEMIBOLD ITALIC

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

As famílias têm dois tipos de numerais: alinhados (123) e não alinhados (I23).

ADORE GARAMOND REGULAR E EXPERT

Os numerais alinhados ocupam unidades uniformes de espaço horizontal para que os números fiquem alinhados em colunas tabulares. Numerais não alinhados, também chamados de "algarismos de texto" ou de "estilo antigo", possuem um pequeno tamanho de corpo, além de ascendentes e descendentes, para que possam mesclar-se bem a uma linha com letras caixa-baixa.

Os tipos podem ser falseados por inclinação, inflação, ou ENCOLHIMENTO.

ITALICO NEGrito VERSALETE

CRIME	CRIME	CRIME
TIPOGRÁFICO:	TIPOGRÁFICO:	TIPOGRÁFICO:
PSEUDO-ITALICO	PSEUDO-BOLD	PSEUDO-VERSALETE
As formas largas e desajeitadas dessas letras inclinadas parecem forçadas e artificiais	Estofadas nas bordas, essas letras ficam inertes e sem brilho.	Essas versões encolhidas de versais genúinas são fracas e subnutridas.

JM 14313

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 serífas.

a b c c c d j k k m n

A B C D E F G H I J

M N O S T F U V W

Castaways

LAS VEGAS: CASTAWAYS

Desenhos e tipos acabados, 2001

Direção de arte: Andy Cruz

Design tipográfico: Ken Barber

Engenharia de fo

House Industries

A Castaways party

baseadas na sinali

A sinalização original foi feita por artistas letitistas cujos letrários e logotipos eram feitos à mão. A House Industries é uma fundição tipográfica digital que cria fontes inspiradas na cultura popular e na história do design. O designer Ken Barber faz desenhos à lápis e depois digitaliza seus contornos.

Por mais de quinhentos anos, a produção de fontes foi um processo industrial. A maioria dos tipos eram moldados em chumbo até o surgimento da fotocomposição nos anos 1960 e 1970; as primeiras fontes digitais (também criadas nesse período) ainda requeriam equipamento especializado para o seu projeto e produção. O desenho de fontes só se tornaria um campo mais acessível com o advento dos microcomputadores. No final do século XX, “fundações tipográficas” digitais haviam aparecido no mundo todo, muitas delas lideradas por um ou dois designers.

Contudo, produzir uma fonte completa ainda é uma tarefa enorme. Mesmo uma família pequena possui centenas de caracteres diferentes, e cada um deles requer muitas fases de refinamento. O designer tipográfico também precisa determinar como deve ser o seu espaçamento, que plataformas irá usar e como irá funcionar em diversos tamanhos, meios e linguagens.



THE LOCUST [ESQ.]
E MELT BANANA [DIR.]
Cartazes serigráfados, 2002
Designer: Nolen Strals
Nem todas as letras são
tipográficas. A letragem
manual ainda é uma força
vibrante no design gráfico,
como mostram esses cartazes
de dois eventos musicais
de Baltimore. A letragem
manual também é a base de
várias fontes digitais, mas
dificilmente elas chegam
perto da potência das letras
verdadeiramente feitas à mão.



Johannes Hübner

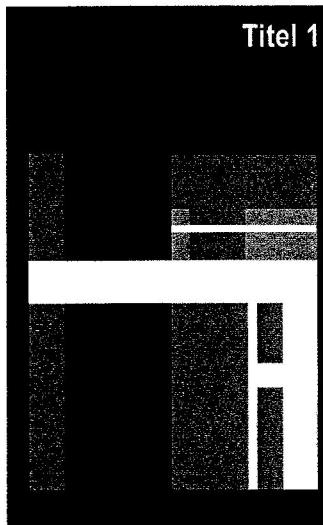


Ingenieurbüro
Informations- und
Funktechnik

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

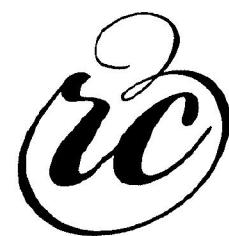
Bünastraße 21
01109 Dresden

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



OS LOGOTIPOS usam a tipografia e a letagem para grafar o nome de uma organização de um modo memorável. Se algumas marcas são feitas com símbolos abstratos ou ícones pictóricos, um *logotipo* usa letras para criar uma imagem distinta.

Os logotipos podem ser feitos com fontes existentes ou com letras personalizadas. Atualmente, muitos deles têm várias versões para uso em situações diversas. Um logotipo faz parte de um programa de identidade mais abrangente, que o designer concebe como uma linguagem viva (e mutante) de acordo com as circunstâncias.



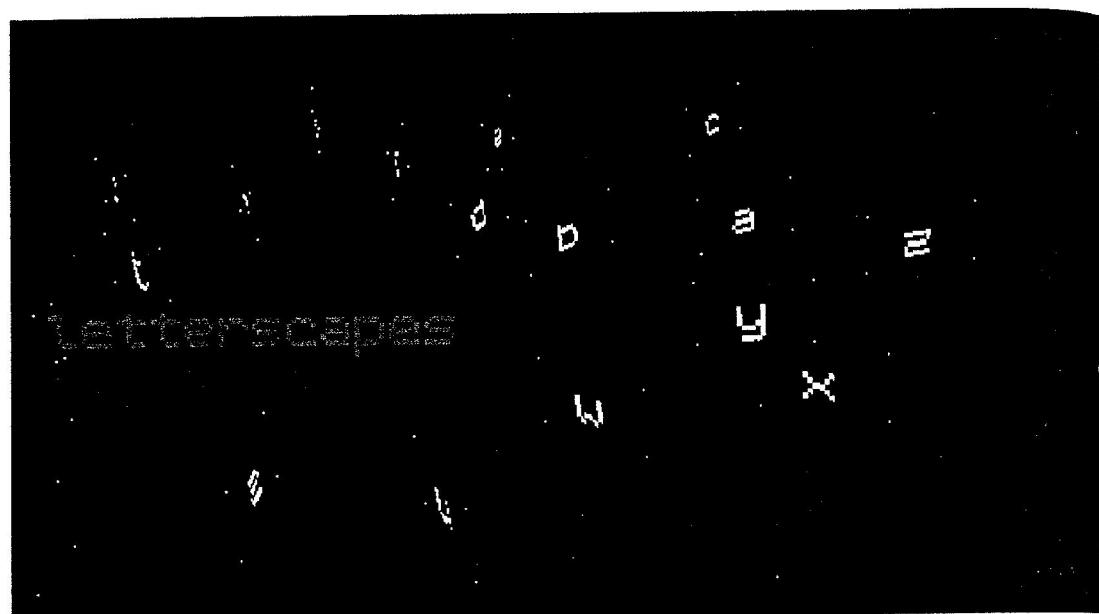


THE NOGUCHI MUSEUM

Logotipo, 2004
Designers: Abbott Miller e
Jeremy Hoffman, Pentagram

Os lados de um quadrado foram suavemente encurvados em referência à obra de Isamu Noguchi, que dá nome ao Noguchi Museum. O quadrado côncavo coordena-se com a fonte Balance, que também possui elementos levemente curvos.

RACHEL COMEY
Logotipos, 2003
Designer: Anton Ginzburg
Esses logotipos, feitos para uma designer de moda, usam letras tradicionais de maneira contemporânea. A formalidade dos caracteres manuscritos clássicos é atenuada pelo uso de letras minúsculas na escrita do nome da designer, enquanto a letra M em caixa-alta na partícula 'toMey' injeta um elemento-surpresa no nome.



LETTERSCAPES

Site, 2002

Designer: Peter Cho

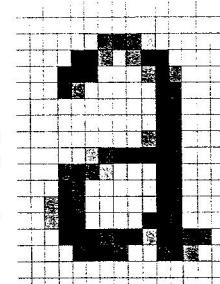
Esse site experimental traz letras bitmap animadas em um espaço tridimensional.

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 daí?" 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.

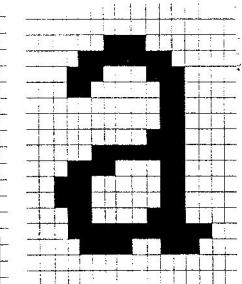
Em tamanhos menores, no entanto, esses textos parecem desfocados. Muitos designers e leitores preferem usar fontes de pixel neste caso.

LETRA SUAVIZADA



A suavização digital [anti-aliasing] cria a aparência de uma borda suave ao fazer com que alguns pixels da borda de uma letra apareçam em tons de cinza. Ela é mais eficaz em títulos grandes do que em textos pequenos.

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, recomendadas 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 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, 1985

Essas fontes bitmap incoporam 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.

PIXELA 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.

AS FONTES BITMAP são feitas dos *pixels* (*picture elements* [ou elementos pictográficos]) que estruturam a tela. Se uma letra PostScript consiste de um contorno vetorizado, um caractere *bitmap* contém um número fixo de unidades retilíneas “ligadas” ou “desligadas”.

Fontes de contorno são *escaláveis*, ou seja, podem ser reproduzidas em meios de alta resolução bem como impressas em quase qualquer tamanho. No entanto, são difíceis de ler em pequenas dimensões na tela, onde os caracteres são traduzidos em *pixels*. (A suavização pode até piorar a legibilidade de textos pequenos.) Em uma fonte *bitmap*, os *pixels* não se dissolvem à medida que as letras crescem. Alguns designers gostam de explorar esse efeito, que chama a atenção para a geometria digital das letras. As fontes de *pixels* são amplamente utilizadas tanto no meio impresso quanto no digital.

8 px Corporate

16 px Corporate

24 px Corporate

32 px Corporate

Uma fonte bitmap é projetada para ser usada em tamanhos específicos tais como 8 pixels, porque seu corpo é construído precisamente com unidades de tela. Em tela, uma fonte bitmap deve ser mostrada em múltiplos pares de seu tamanho original (um tipo de 8 px deve ser ampliado para 16, 24, 32 px e assim por diante). As telas de Macs e PCs mostram 72 pixels por polegada. Desse modo, um pixel equivale a aproximadamente um ponto.

BOEKHANDEL NIJHOF & LEE
STAALSTRAAT 13-A
1011 JK AMSTERDAM

22/05/03 13:12 01
000000 #0094 BED.1

VERZENDKOST,	42.50
TYPOGRAFIE	6.00
TYPOGRAFIE	16.50
TYPOGRAFIE	19.50
TYPOGRAFIE	33.95
TYPOGRAFIE	55.35
TYPOGRAFIE	32.00
TYPOGRAFIE	59.00
TYPOGRAFIE	40.09
TYPOGRAFIE	50.40
TYPOGRAFIE	47.25
TYPOGRAFIE	80.00
TYPOGRAFIE	37.70
SUBTOTAL	520.15
BTW LAAG	29.44
STUKS	130
CREDIT	520.15

ODK ANTIQUARIAT
TEL:020-6203980
FAX:020-6393294

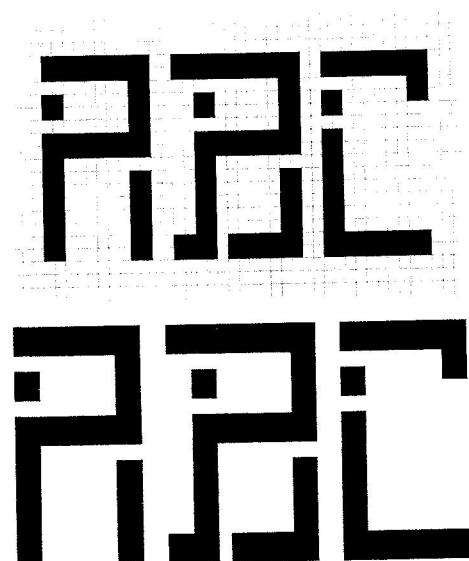
NIJHOF & LEE
Recibo, 2003
Esse recibo de caixa
registradora, impresso com
uma fonte bitmap, veio
de uma livraria de design e
tipografia em Amsterdã.
(A autora ainda está em
débito com essa transação.)

Crie um protótipo para uma fonte *bitmap* desenhando letras em uma malha quadrada. Substitua as curvas e diagonais das letras tradicionais por elementos retilíneos. Evite fazer “escadas” detalhadas, que não passam de curvas e diagonais disfarçadas. Esse exercício revisita os anos 1910 e 1920, quando designers de vanguarda faziam fontes experimentais baseados em elementos geométricos simples. O projeto também reflete a estrutura das tecnologias digitais – dos recibos de caixas registradoras e placas de LEDs às fontes de tela –, mostrando de que maneira uma fonte pode funcionar como um sistema de elementos.

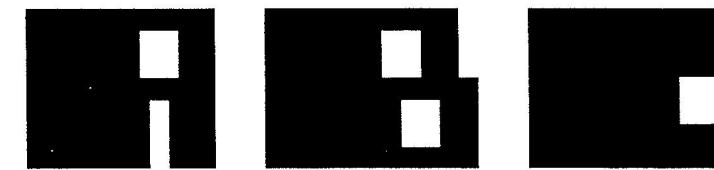
Exemplos de trabalhos de estudantes do Maryland Institute College of Art



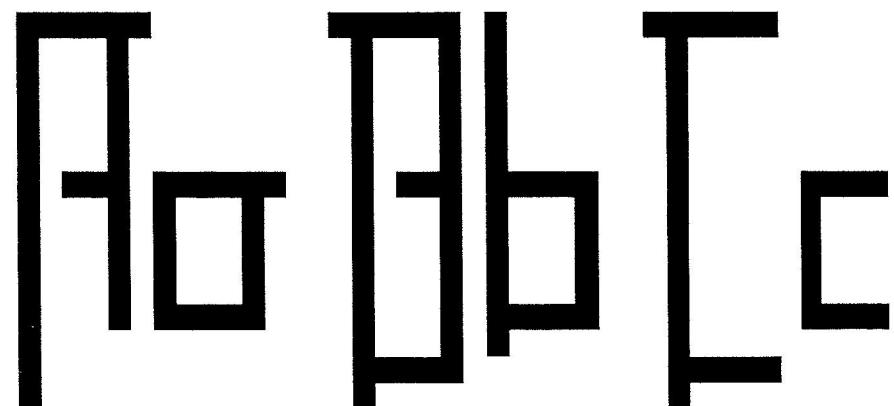
JAMES ALVAREZ



WENDY NEESE



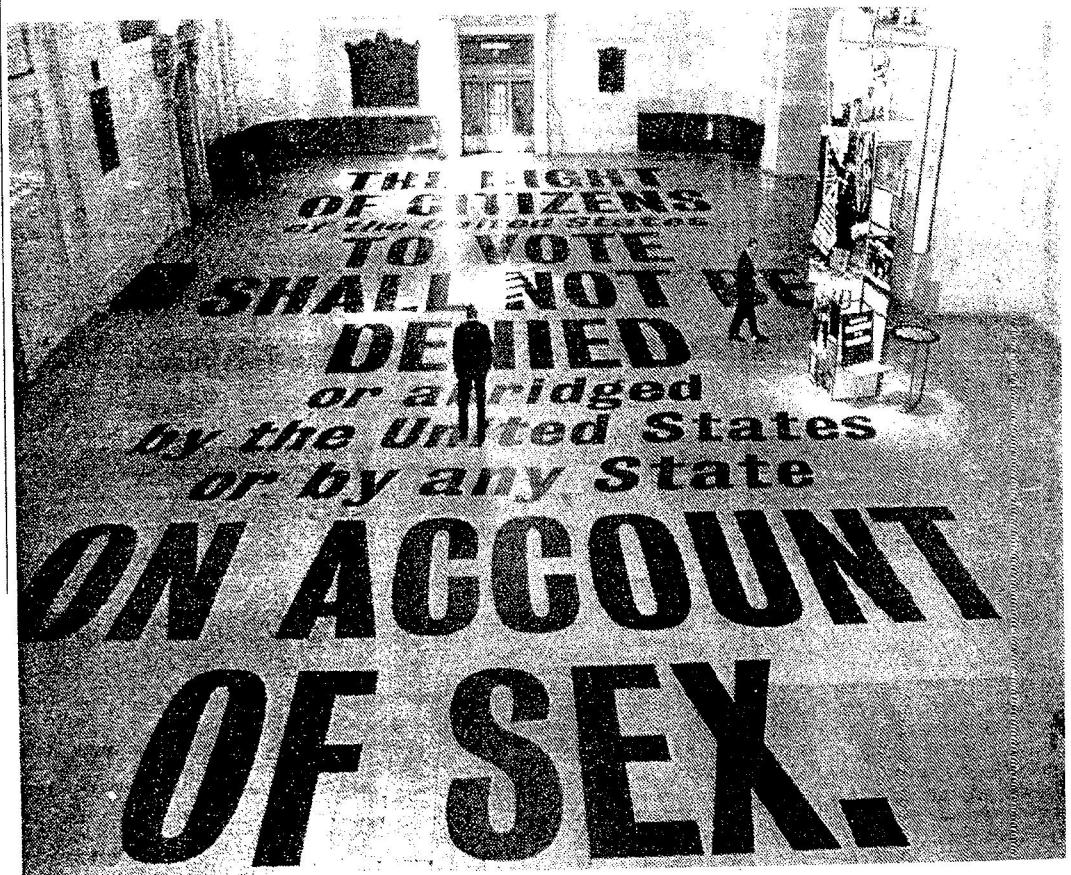
JOEY POTTS



BRUCE WILLEN



BRENDON MCCLEAN



THE XIX AMENDMENT

Instalação tipográfica na Grand Central Station,

Nova York, 1995

Designer: Stephen Doyle

Cliente: The New York State Division of Women

Patrocinadores: The New York State Division

of Women, Metropolitan Transportation Authority,

Revlon e Merrill Lynch