

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

LUIZA FALCÃO SOARES CUNHA

**AS POSSIBILIDADES SEMÂNTICAS DAS FONTES DE TEXTO:
um estudo a partir da prática projetual do designer de tipos**

**Recife
2014**

LUIZA FALCÃO SOARES CUNHA

**AS POSSIBILIDADES SEMÂNTICAS DAS FONTES DE TEXTO:
um estudo a partir da prática projetual do designer de tipos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de mestre em Design.

Orientador: Solange Galvão Coutinho.

Recife
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C972p

Cunha, Luiza Falcão Soares

As possibilidades semânticas das fontes de texto: um estudo a partir da prática projetual do designer de tipos / Luiza Falcão Soares Cunha. – Recife: O Autor, 2014.

146 f.: il., fig.

Orientador: Solange Galvão Coutinho.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Design, 2015.

Inclui referências e apêndice.

1. Desenho (Projetos). 2. Projeto Gráfico (Tipografia). 3. Semântica. 4. Fontes digitais. I. Coutinho, Solange Galvão (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-130)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Luiza Falcão Soares Cunha

“As possibilidades semânticas das fontes de texto: um estudo a partir da prática projetual do designer de tipos.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o(a) candidato(a) **Luiza Falcão Soares Cunha** APROVADA.

Recife, 28 de julho de 2014.

Prof^a. Solange Galvão Coutinho (UFPE)

Prof. Silvio Romero Botelho Barreto Campello (UFPE)

Prof. Hans da Nóbrega Waechter (UFPE)

Prof^a. Priscila Lena Farias (USP)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que participaram ou contribuíram de alguma maneira para a realização deste trabalho. Agradeço especialmente:

À minha família, por sempre ter me apoiado.

Aos professores do PPG Design UFPE, em especial aqueles que lecionaram as disciplinas das quais participei: Hans Waechter, Sílvio Barreto Campello, Leonardo Castillo, Ney Dantas e André Neves. As aulas e as discussões acadêmicas que me acompanharam ao longo do Mestrado auxiliaram na realização deste trabalho e na minha formação como pesquisadora.

À Solange Coutinho, professora e orientadora, pela paciência com as indefinições ao longo da pesquisa.

Aos integrantes da secretaria do Departamento de Design da UFPE pela disposição em ajudar, sempre.

Aos colegas de Mestrado, pelo companheirismo durante esses 2 anos. Às colegas do Laboratório de Design da Informação, pelas argumentações, ajuda e momentos de descontração.

Aos meus amigos, pelo carinho e pelas risadas constantes. Em especial aquelas no meio da noite, enquanto eu tentava escrever alguma coisa.!

A Crystian, Deiverson, Eduilson, Fabio e Ricardo, pelo interesse e disponibilidade em participar da pesquisa. Sem vocês ela não teria sido possível.

A todos que participaram dos questionários. Eu sei que foi chato responder tudo aquilo, mas muito obrigado por terem terminado mesmo assim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

RESUMO

As fontes de texto possuem em seu íntimo uma prerrogativa fundamental que caracteriza sua existência: tipografias dessa natureza devem possuir formas que facilitem a decodificação de seus caracteres por parte do leitor, para não atrapalharem sua legibilidade. Inovações radicais quanto aos seus desenhos podem gerar resistência por parte do leitor, prejudicando o processo de leitura. No entanto, para se destacar entre o grande e crescente número de fontes existente no mercado, os tipos devem variar suas formas, com o intuito de colaborarem para uma melhor experiência de leitura.

Percebe-se que as fontes de texto possuem uma dualidade constitutiva: a capacidade de passarem despercebidas ao olhar do leitor, e ao mesmo tempo, apresentarem inovações formais capazes de auxiliar os requisitos técnicos e conceituais de uma mensagem predominantemente textual. Assim como as pesquisas relativas à sua usabilidade, as pesquisas sobre as possibilidades semântica da tipografia são essenciais para o entendimento completo de suas possibilidades comunicacionais.

O presente estudo procura entender como os designers de tipos entendem e trabalham com a dimensão semântica das fontes de texto. É investigado, através de entrevistas semi-estruturadas, se os sujeitos responsáveis pelo desenho dos caracteres os encaram como portadores de significados, e como é trabalhada a dimensão semântica da tipografia ao longo do processo projetual de uma fonte de texto. A partir das informações obtidas nessa etapa são elaborados questionários a serem aplicados aos dois grupos de usuários das fontes – os especialistas e os não-especialistas –, com o intuito de estudar se eles percebem as diferenças formais entre os tipos e como atribuem conceitos subjetivos às fontes de texto.

Palavras-chave: Tipografia. Fontes de texto. Possibilidades semânticas. Designer de tipos.

ABSTRACT

Text fonts have in their hearts a fundamental prerogative featuring its existence: such typefaces must have ways to facilitate the decoding of your characters by the reader, so its legibility is not affected. Radical innovations in their designs can generate resistance on the part of the reader, hindering the process of reading. However, to stand out among the large and growing number of existing typefaces in the market, the types should vary its forms, in order to generate a better reading experience.

It is noticed that the text fonts have a constitutive duality: the ability to go unnoticed to the reader's eye, and at the same time, submit formal innovations that help technical and conceptual requirements of a predominantly textual message. As well as research related to its usability, research on the semantic possibilities of typography are essential for the complete understanding of their communication possibilities.

This study seeks to understand how type designers understand and work with the semantic dimension of text fonts. It is investigated through semi-structured interviews, if the subjects responsible for the design of the characters perceive them as carriers of meaning, and how the semantics possibilities of typography is crafted throughout the design process of a text typeface. From the information obtained of these interviews, there will be applied questionnaires to two groups of users of the text fonts - specialists and non-specialists - in order to study whether they realize the formal differences between the types and if they attribute subjective concepts to typefaces.

Key words: Typography. Text fonts. Semantic possibilities. Typedesigner.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Diagrama de estruturação da linguagem	19
Figura 2 - Domínios da tipografia, definidos por Stockl (2005)	20
Figura 3 - Caixa alta, caixa baixa, e outros elementos de uma fonte de texto	21
Figura 4 - Família Thesis, projetada por Lucas de Groot. A superfamília é composta pelas fontes TheSans, TheMix e TheSerif	21
Figura 5 - Diagrama das relações métricas de uma tipografia	22
Figura 6 - Largura de um caractere e par de letras com ajustes de kerning	23
Figura 7 - Undersong, fonte display da Pintassilgo Prints	25
Figura 8 - Baskerville, fonte de texto da Monotype	25
Figura 9 - Gráficos de derivação dos arquétipos dos caracteres da caixa alta, caixa baixa e numerais	31
Figura 10 - Fonte Petrobras Sans	34
Figura 11 - Fonte Niks	35
Figura 12 - Fonte Magnel	36
Figura 13 - Fonte FF Scala	37
Figura 14 - Fonte Centaur	38
Figura 15 - Fonte Bolsillo	38
Figura 16 - Diagrama das características de produção das fontes de texto,	39
Figura 17 - Fonte Sumô, o primeiro tipo digital do Brasil	40
Figura 18 - Fonte Houaiss, projetada por Rodolfo Capeto	41
Figura 19 - Fontes Pétala Pro, projetada por Marconi Lima e lançada pela fundição Typefolio, e Progressiva, projetada por Ricardo Esteves e lançada pela fundição Outras Fontes	44
Figura 20 - Sistema tipográfico Unimed, projetada por Eduilson Coan e lançada pela fundição dooType e família tipográfica da UOL, projetada por Crystian Cruz e Marina Chacur	44
Figura 21 - Testes realizados por Brumberger (2003)	47
Figura 22 - Tipografias testadas por Li & Suen (2010)	50
Figura 23 - Aspectos distintivos analisados por Leeuwen (2006)	53
Figura 24 - Aspectos distintivos analisados por Samara (2007)	55
Figura 25 - Perguntas idealizadas para a entrevista piloto	64
Figura 26 - Roteiro final das entrevistas	69

Figura 27 - Fontes utilizadas nos questionários	79
Figura 28 - Os quatro tipos de questionários	81
Figura 29 - Exemplos das telas iniciais dos questionários	82
Figura 30 - Exemplos das comparações entre manchas textuais	83
Figura 31 - Exemplo de variação de resposta	83
Figura 32 - Exemplo da comparação entre 6 diferentes alfabetos	85
Figura 33 - Exemplo da comparação entre 4 diferentes alfabetos	85
Figura 34 - Exemplo da comparação entre 4 letras individuais	87
Figura 35 - Exemplo da comparação entre 6 letras individuais	88
Figura 36 - Exemplo de questões sobre as possibilidades semânticas das fontes	89
Figura 37 - Exemplo de questões sobre as possibilidades semânticas das fontes	90
Figura 38 - Dados demográficos dos participantes dos questionários	90
Figura 39 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 manchas textuais serifadas e percentuais de acerto dos usuários	91
Figura 40 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 manchas textuais serifadas e percentuais de acerto dos usuários	92
Figura 41 - Elementos mais citados pelos usuários após a observação das manchas textuais	93
Figura 42 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 manchas textuais não-serifadas e percentuais de acerto dos usuários	94
Figura 43 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 manchas textuais não-serifadas e percentuais de acerto dos usuários	95
Figura 44 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 alfabetos serifados e percentuais de acerto dos usuários	96
Figura 45 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 alfabetos serifados e percentuais de acerto dos usuários	96
Figura 46 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 alfabetos não-serifados e percentuais de acerto dos usuários	97
Figura 47 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 alfabetos não-serifados e percentuais de acerto dos usuários	98
Figura 48 - Elementos mais citados pelos usuários após a observação dos alfabetos	99
Figura 49 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres n serifados e percentuais de acerto dos usuários	99
Figura 50 - Partes do caractere n serifado mais observadas pelos usuários	100

Figura 51 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres n não-serifados e percentuais de acerto dos usuários	100
Figura 52 - Partes do caractere n não-serifado mais observadas pelos usuários	101
Figura 53 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres a serifados e percentuais de acerto dos usuários	102
Figura 54 - Partes do caractere a serifado mais observadas pelos usuários	102
Figura 55 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres a não-serifados e percentuais de acerto dos usuários	103
Figura 56 - Partes do caractere a não-serifado mais observadas pelos usuários	103
Figura 57 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres o serifados e percentuais de acerto dos usuários	104
Figura 58 - Partes do caractere o serifado mais observadas pelos usuários	104
Figura 59 - Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres o não-serifados e percentuais de acerto dos usuários	105
Figura 60 - Partes do caractere o não-serifado mais observadas pelos usuários	106
Figura 61 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres g serifados e percentuais de acerto dos usuários	106
Figura 62 - Partes do caractere g serifado mais observadas pelos usuários	107
Figura 63 - Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres g não-serifados e percentuais de acerto dos usuários	108
Figura 64 - Partes do caractere g não-serifado mais observadas pelos usuários	108
Figura 65 - Mancha textual da Bodoni utilizada nos questionários	109
Figura 66 - Mancha textual da Rockwell utilizada nos questionários	110
Figura 67 - Mancha textual da Palatino utilizada nos questionários	111
Figura 68 - Mancha textual da Garamond utilizada nos questionários	112
Figura 69 - Mancha textual e caracteres da Times New Roman utilizada nos questionários	113
Figura 70 - Mancha textual e caracteres da Baskerville utilizada nos questionários	114
Figura 71 - Mancha textual da Calibri utilizada nos questionários	116
Figura 72 - Mancha textual da Helvetica utilizada nos questionários	117
Figura 73 - Mancha textual da Gill Sans utilizada nos questionários	118

Figura 74 - Mancha textual da Trebuchet MS utilizada nos questionários	119
Figura 75 - Mancha textual e caracteres da Futura Std utilizada nos questionários	120
Figura 76 - Mancha textual e caracteres da Tahoma utilizada nos questionários	121
Figura 77 - Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre manchas textuais	127
Figura 78 - Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre alfabetos	129
Figura 79 - Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres n	130
Figura 80 - Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres a	130
Figura 81 - Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres o	131
Figura 82 - Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres g	132
Figura 83 - Conceitos atribuídos às fontes Garamond, Bodoni e Baskerville	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
OBJETIVOS.....	13
OBJETO DE ESTUDO	13
HIPÓTESES	14
METODOLOGIA	14
ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO	15
1 CONCEITOS BÁSICOS DA TIPOGRAFIA.....	17
1.1 TERMINOLOGIA	17
1.1.1 Tipografia: os limites da pesquisa	17
1.1.2 O conjunto	20
1.1.3 Os espaços.....	22
1.1.4 As unidades.....	23
1.2 TIPOS DE TEXTO <i>VERSUS</i> TIPOS DISPLAY	23
2 O DESIGN DE TIPOS DIGITAIS	29
2.1 O PROJETO TIPOGRÁFICO	29
2.2 DIRETRIZES PROJETOVAIS	33
2.2.1 As fontes de varrejo e as fontes customizadas	33
2.2.2 Os aspectos objetivos e os aspectos subjetivos dos tipos de texto	36
2.3 A PRODUÇÃO DE TIPOS DIGITAIS NO BRASIL	40
3 TIPOGRAFIA & SIGNIFICADO	46
3.1 PESQUISAS SOBRE TIPOGRAFIA E SIGNIFICADO.....	46
3.2 A CAPACIDADE SEMÂNTICA DAS PARTES DOS DESENHOS DOS CARACTERES	52
4 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	60
4.1 NATUREZA DA PESQUISA	60
4.2 FASES DA PESQUISA	60
4.2.1 Fase 01.....	62
4.2.2 Apresentação dos resultados da Fase 01	75
4.2.3 Fase 02.....	77
4.2.4 Apresentação dos resultados da Fase 02	90
5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	123
5.1 O DESIGNER DE TIPOS E AS POSSIBILIDADES SEMÂNTICAS DA TIPOGRAFIA	123
5.2 OS USUÁRIOS E A COMPARAÇÃO ENTRE AS FONTES DE TEXTO ..	127
5.3 AS POSSIBILIDADES SEMÂNTICAS DA TIPOGRAFIA DO PONTO DE VISTA DOS USUÁRIOS	132
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	142

INTRODUÇÃO

O ser humano possui uma necessidade inerente de comunicação. O desenvolvimento da escrita, forma de registro da comunicação oral, possibilitou que a transmissão de mensagens ultrapassasse o contato presencial e as barreiras temporais. Dentro da longa evolução dos sistemas de escrita no ocidente, destacam-se a criação do alfabeto e do sistema de impressão de tipos móveis de metal, responsáveis por facilitar a aprendizagem da escrita e sua reprodução, respectivamente.

A combinação do sistema de tipos móveis com o sistema de escrita do ocidente foi extremamente bem sucedida, devido a modesta quantidade de caracteres existente no alfabeto ocidental – composto então por 26 letras. Pouco mais de duas dúzias de símbolos se tornaram capazes de serem reorganizados e compor qualquer palavra, ou formular qualquer ideia. A mecanização da escrita possibilitou que os dispendiosos manuscritos e suas letras artesanalmente desenhadas, fossem substituídos por livros industriais, onde o texto era composto uma única vez e reproduzido inúmeras vezes. Os livros, e conseqüentemente, os textos, deixaram de ser objetos de luxo, fabricados e adquiridos por poucos, e passaram a fazer parte do cotidiano da população. Atualmente é difícil imaginar uma vida livre de informações textuais, ou seja, livre de tipografia.

Se no início da prática tipográfica a tecnologia de tipos móveis não permitia grandes inovações formais nos desenhos das letras, a utilização dos computadores pessoais característica do século XXI oferece uma gama de novas possibilidades. Atualmente o designer de tipos¹, profissional responsável por desenhar as tipografias de texto, possui flexibilidade técnica suficiente para inovações e sutilezas formais não alcançadas no estágio inicial deste ofício.

No entanto, as variações formais das fontes de texto se deparam com um aspecto fundamental de sua existência – a sua capacidade de ser entendida. Frutiger (2007) afirma que uma letra eficaz é capaz de ser decifrada por milhões de pessoas e que inovações radicais quanto a sua forma pode gerar resistência por parte do leitor, prejudicando assim o processo de leitura. Apesar de possuírem um ambiente técnico favorável à grandes mudanças estéticas, as

¹ Muitas vezes, o profissional também é chamado de tipógrafo ou de typedesigner. Para evitar confusões e o

fontes de texto devem seguir alguns parâmetros que as tornem adequadas para a composição de uma página, facilitando a relação entre o leitor e a informação textual a qual este deseja ter acesso.

As formas dos caracteres de uma fonte devem obedecer um modelo tradicional que facilite seu reconhecimento. A conservação das formas genéricas que fazem do “x” um “x”, por exemplo, auxilia na compreensão do caractere por parte do leitor. De acordo com Cheng (2006), as tipografias projetadas para a composição de textos corridos precisam ter o esqueleto dos caracteres mais visível, porém mesmo “dentro das formas estabelecidas, ainda há muitas possibilidades para variações estruturais” (CHENG, 2006 p.10). Dessa maneira, é essencial aos designers de tipos conhecerem não apenas as regras que tornem uma fonte de texto adequada para o uso, mas também como explorar as possibilidades de variações estruturais dos arquétipos pré-definidos.

As inúmeras possibilidades de variações formais refletem na atual biblioteca de tipografias disponível para uso. O site MyFonts, um dos maiores portais de distribuição de fontes do mundo, contabiliza atualmente cerca de 109.000 tipografias e 1200 fundições². A fim de se destacar dentro dessa gama de opções, o desenho tipográfico deve alinhar os aspectos técnicos e estéticos de modo a se manifestar na lacuna entre a invisibilidade e a inovação formal.

As características do desenho de uma fonte revelam muito sobre os aspectos práticos de sua utilização, uma vez que as minusciosidades de suas formas se adequam melhor a algumas situações em detrimento de outras. Certas tipografias com contraste acentuado entre os traços, por exemplo, podem se tornar confortáveis para a leitura em papéis pouco cintilantes e um pouco ilegíveis em papéis revestidos, conforme observado por Hendel (2006), sobre o projeto do livro *O design do livro*:

Para esse livro, achei que o Bodoni poderia ter o peso e a textura certa num corpo 11 ou 12. O livro seria impresso em papel comum, isto é, não seria em couchê, o que reduziria um pouco da cintilação do design contrastante do Bodoni e, além disso, a página maior do que o usual realçaria um pouco mais do design do tipo (HENDEL, 2006 p.65).

² O termo “fundição” será utilizado como tradução para o termo inglês *type foundry*, que denomina as empresas responsáveis pelo projeto e distribuição de fontes.

Além dos aspectos técnicos, as diferenças formais entre as fontes também podem ser interpretadas quanto ao seu aspecto semântico. Segundo Haag (2010), as fontes são portadoras de significados e a interpretação das características de seus desenhos é essencial para entender como determinadas tipografias transmitem determinados conceitos:

O alto contraste presente na Times deriva dos traços executados com uma pena caligráfica, (...); seus traços carregam portanto uma rica herança clássica. No extremo oposto, fontes como a Helvetica, Univers e Arial possuem pouco contraste grosso/fino, distanciando-se do modelo caligráfico, clássico, nos parecendo então mais contemporâneas. Busca uma letra com tom informal? Basta pegar uma ferramenta informal. Uma caneta hidrocor, com ponta arredondada, é unânime entre as crianças. Imagine seu traço sobre o papel: linhas homogêneas (pouco ou nenhum contraste grosso/fino) e terminações arredondadas. Lembrou da Comic Sans? Esta e uma infinidade de fontes com espírito informal compartilham destas características. (HAAG, 2010).

Percebe-se que no projeto de uma fonte devem ser considerados não apenas os aspectos relativos à sua usabilidade, mas também aqueles capazes de transmitir conceitos subjetivos aos usuários das mesmas. A presente pesquisa visa investigar como os desenhos tipográficos balanceiam esses dois pilares e como os sujeitos envolvidos nos processos de projeto e utilização entendem suas diferenças formais e suas possibilidades semânticas.

As possibilidades semânticas de uma fonte de texto constituem um assunto complexo devido a seu alto grau de subjetividade, pois são capazes de variar de acordo com as experiências prévias e as características culturais do usuários, ou de serem influenciadas pelo conteúdo da mensagem textual e por outros elementos gráficos que a acompanham. No entanto, a análise das formas de uma tipografia possui uma visão fixa – a do profissional que a desenhou.

Desta maneira, o entendimento de como tais profissionais lidam com o aspecto semântico dos tipos ao longo do processo projetual de uma fonte se torna interessante para que possamos começar a compreender se e como este aspecto influencia o projeto e a utilização das fontes. Porém, como as fontes são compreendidas pelos designers gráficos responsáveis por utilizá-las em artefatos gráficos? E indo além, como estas fontes são percebidas pelos leitores finais? Será que os conceitos subjetivos conseguem ser transmitidos para essas duas categorias de usuários?

OBJETIVOS

Objetivo Geral

A presente pesquisa pretende explorar as possibilidades semânticas das fontes de texto, e como seu potencial significativo é encarado pelos três principais agentes envolvidos em sua concepção e utilização – o designer de tipos, o designer gráfico e o usuário não-especialista. Pretendemos estudar se os profissionais responsáveis pelo desenho das tipografias buscam traduzir conceitos subjetivos em formas tipográficas, e se os dois grupos de usuários das fontes – os especialistas e os não-especialistas – percebem as diferenças formais entre os tipos e conseguem atribuir conceitos subjetivos às fontes de texto.

Esperamos que o resultado desse estudo possibilite um maior entendimento de como os desenhos das tipografias podem carregar conceitos subjetivos. Serão buscadas informações capazes de auxiliar na etapa de seleção de fontes em projetos de artefatos gráficos e no projeto de novos tipos.

Objetivos Específicos

- Investigar o processo projetual de fontes de texto dos pontos de vista técnico e conceitual, através de entrevistas com designers de tipos;
- Utilizar as informações coletadas nas entrevistas como subsídio para o entendimento de como as tipografias podem carregar conceitos subjetivos;
- Explorar através de questionários como se dá a relação entre os usuários especialistas e não-especialistas com as tipografias. Em primeira instância, entender se os usuários enxergam diferenças entre as fontes de texto. Por fim, comparar como os dois grupos de usuários interpretam um determinado grupo de fontes de texto do ponto de vista conceitual.

OBJETO DE ESTUDO

O objeto de estudo dessa pesquisa é dividido em duas parcelas. A primeira é o processo projetual de fontes de texto, onde será enfatizada a etapa de conceituação da tipografia. A segunda parcela é composta por um conjunto de 12 fontes de texto.

HIPÓTESES

A partir das entrevistas e dos questionários aplicados ao longo dessa pesquisa, espera-se verificar as seguintes hipóteses:

Hipótese Principal

Embora discretas em termos de variação formal, as tipografias projetadas para a composição de textos longos são capazes de transmitir conceitos. Assim como os fatores de ordem técnica, os aspectos conceituais também funcionam como guia para a criação de novas fontes.

Hipótese Secundária

A percepção dos valores semânticos das tipografias de texto pode variar nos três grupos de usuários determinados por essa pesquisa: o designer de tipos, o designer gráfico e o leitor final.

METODOLOGIA

A presente pesquisa será dividida em duas etapas, para além da revisão bibliográfica:

Primeiramente serão realizadas entrevistas com designers de tipos brasileiros, a fim de explorar o processo de criação de fontes de texto. A principal intenção das entrevistas será investigar se e como os designers conferem conceitos subjetivos às formas tipográficas, porém também serão abordados os aspectos de ordem técnica, uma vez que estes influenciam as decisões de desenho no processo projetual de uma tipografia de texto.

A segunda fase será composta pela aplicação de questionários com usuários especialistas (designers gráficos) e não-especialistas (usuários finais). Os questionários serão construídos com base na pesquisa bibliográfica e com as informações obtidas na primeira fase da pesquisa, e possuem como objetivo a investigação de como os dois grupos de usuários – aquele que utiliza fontes como parte dos recursos para a elaboração de artefatos gráficos e aquele que utiliza para ter acesso às mensagens textuais - percebem as diferenças formais entre as tipografias.

ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Para facilitar sua leitura, a dissertação será estruturada em quatro etapas:

- Introdução;
- Parte A: A base teórica;
- Parte B: A pesquisa exploratória;
- Considerações finais;

A primeira seção da dissertação – Parte A – é composta por seu referencial teórico, que pretende reunir informações que tangenciem os objetivos da pesquisa de modo a auxiliar na elaboração das próximas etapas. Ela será dividida em três capítulos, que abordarão temas relativos aos conceitos básicos da tipografia, ao design de tipos digitais e ao estudo das possibilidades semânticas das formas tipográficas.

O Capítulo 1 se iniciará com uma discussão sobre os possíveis significados e limites do termo Tipografia, para situar o leitor no universo no que será localizada esta pesquisa. A seguir será realizada uma revisão terminológica, para unificar o vocabulário utilizado ao longo do texto. Por fim, serão discutidas as principais características da categoria de fontes a ser estudada – as fontes de texto. Serão investigados os limites que determinam a fronteira entre as duas grandes categorias de uso, as fontes display e as fontes de texto.

O Capítulo 2 possui como intuito o estudo da prática do design de tipos digitais. Nele será explorado o processo projetual de uma fonte de texto, com o intuito de entender como se dá a criação de uma tipografia. Serão expostas metodologias de criação, e as algumas possíveis diretrizes projetuais, para facilitar a compreensão deste ofício. Por fim, será traçado um panorama da produção de tipos digitais no Brasil, uma vez que nesta pesquisa serão entrevistados apenas profissionais brasileiros.

O terceiro capítulo da dissertação, que encerra seu referencial teórico, busca se aprofundar no estudo da relação entre tipografia e significado. Este capítulo se configura como essencial para a construção das ferramentas de coleta de dados que serão utilizadas nas duas etapas da pesquisa, uma vez que

fornece embasamento teórico para o desenvolvimento das perguntas sobre a capacidade semântica das fontes, bem como para a elaboração dos questionários.

A segunda seção da dissertação – Parte B – será dedicada a pesquisa em si. Os procedimentos metodológicos que darão suporte a esta pesquisa serão expostos no Capítulo 4, onde serão apresentados ao leitor os processos de formatação das entrevistas e dos questionários a serem aplicados. A seguir serão compiladas as entrevistas com os designers de tipos, e discutidas as principais informações obtidas no processo, à luz das teorias encontradas na pesquisa bibliográfica. Abordaremos os resultados dos questionários aplicados com os usuários especialistas e não-especialistas, afim de comparar as duas categorias e extrair os dados mais relevantes para esta pesquisa.

Por fim, encerrando a dissertação, serão apresentadas suas considerações finais. Após a discussão individual das duas etapas da pesquisa efetuada nos capítulos anteriores, iremos detectar as semelhanças e as diferenças entre os três agentes envolvidos no projeto e utilização das fontes de texto. Também serão apresentados possíveis caminhos para futuras pesquisas sobre o assunto.:

1 CONCEITOS BÁSICOS DA TIPOGRAFIA

O primeiro capítulo dessa dissertação é dedicado à apresentação dos conceitos utilizados ao longo dessa pesquisa, através de reflexões sobre os termos mais elementares da área tipográfica. Seu objetivo é definir um vocabulário sólido e padronizado para as discussões posteriores, além de coletar informações que possam colaborar para a construção das ferramentas de coleta de dados da pesquisa exploratória.

1.1 TERMINOLOGIA

O universo da tipografia é caracterizado por uma gama de termos técnicos utilizados pelos profissionais e estudiosos da área com o intuito de facilitar a comunicação sobre o tema. No Brasil, a tradução de um vocabulário composto por palavras de origem estrangeira culminou numa abundância de termos que, muitas vezes, funcionam como sinônimos uns dos outros. Essa dissertação não pretende contribuir para a padronização desse vocabulário, porém faz-se necessária uma breve exposição dos principais termos utilizados ao longo do texto para clarificar o posicionamento e a abrangência da pesquisa na área tipográfica. Portanto, a fim de iniciar o estudo das teorias que circundam os objetivos desse estudo, serão expostos nos tópicos a seguir a abrangência da pesquisa e alguns dos conceitos básicos relativos à tipografia.

1.1.1 Tipografia: os limites da pesquisa

O estudo da terminologia tipográfica tem início com a clarificação de seu principal termo: a tipografia.

O caminho natural a ser percorrido na busca por uma definição terminológica tem início em publicações destinadas a explicação do significado das palavras, ou seja, nos dicionários e glossários. Foi adotado como ponto de partida para esta exploração o glossário idealizado por Heitlinger (2014), onde é encontrado que “A tipografia (do grego typos — "forma" — e graphein — "escrita") é o processo de criação e feitura de tipos, quer metálicos, quer de fontes digitais”. O autor oferece um bom início para a discussão do termo, porém sua real

dimensão excede tais limites, fato que justifica a variada gama de definições encontrada na bibliografia especializada.

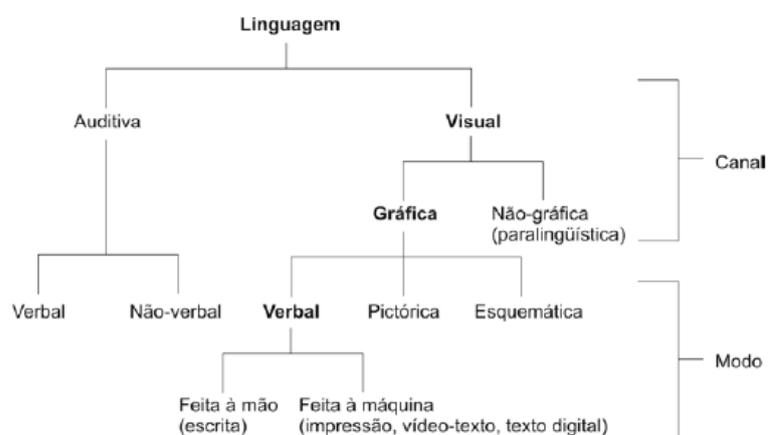
A princípio, podemos observar que as definições para o termo tipografia transitam entre dois grupos: o primeiro é composto por formulações com foco teórico e o segundo é composto por formulações relacionados à prática profissional. O primeiro grupo, aqui representado por autores como Bringhurst (2008) e Niemeyer (2003), apresenta a tipografia como a configuração gráfica da linguagem humana. Por atuar como forma de documentação da linguagem oral e possibilitar que a transmissão de mensagens transcenda os limites do contato presencial, ela funciona como peça chave do processo comunicacional. Apesar de se posicionarem dessa maneira, é importante destacar que os autores citados acima não excluem a perspectiva pragmática do termo, apenas apresentam uma outra dimensão para o mesmo.

O segundo grupo de formulações possui uma abordagem mais técnica e objetiva, e pode ser encontrado nas obras de autores como Farias (2004) e Stockl (2005). Essa perspectiva aborda a tipografia como o desenho e a utilização de símbolos tipográficos. É entendido que ao discorrer sobre o assunto, se considera tanto o formato dos caracteres quanto os aspectos relativos à composição de um texto, tais como entrelinha, margens e suporte, e por fim, o sistema de impressão com tipos móveis de metal.

Ao se tratar da composição de um texto, Twyman (1982) separa as características relativas à linguagem gráfica verbal³ em duas categorias passíveis de análise: os aspectos intrínsecos e os aspectos extrínsecos (Figura 1). Os aspectos intrínsecos estão relacionados ao desenho dos caracteres, e se referem à elementos de sua configuração, tais como sua inclinação, tamanho e contraste. Os aspectos extrínsecos se referem à organização dos caracteres em sua composição, e envolvem elementos tais como a entrelinha e o espaçamento entre os caracteres.

³ Michael Twyman (1982) apresenta um diagrama de estruturação da linguagem (auditiva e visual). Dentro do âmbito da linguagem visual, encontra-se a linguagem visual gráfica que contempla as modalidades “verbal”, “pictórica” e “esquemática”. Ao longo desta pesquisa, serão estudados elementos relativos à linguagem gráfica verbal.

Figura 1 - Diagrama de Estruturação da linguagem.



Fonte: Adaptado de TWYMAN (1982, p.7).

Stockl (2005) esmiuça os aspectos definidos por Twyman (1982) e define os 'domínios da tipografia', onde a composição tipográfica é dividida em 4 níveis. O autor utiliza o termo *microtipografia* para se referir ao desenho das letras, *mesotipografia* para se referir à organização do texto, *macrotipografia* para se referir à organização do documento como um todo, e *paratipografia* para se referir aos sistemas de reprodução da tipografia.

A adoção de uma perspectiva em detrimento da outra está intrinsecamente relacionada ao caráter e ao objetivo do texto ou da obra onde o termo "tipografia" está sendo utilizado. A presente pesquisa adota como guia para seu desenvolvimento a capacidade da tipografia de concentrar significados, sendo assim impossível ignorar as formulações com abordagens teóricas e suas menções ao poder de expressividade deste elemento visual. No entanto, foi adotado como um dos objetivos de pesquisa a investigação do processo projetual de fontes de texto e seus produtos, fato nos leva a adotar para uso nesta dissertação uma definição com características pragmáticas. Portanto, o termo tipografia será utilizado ao longo do texto em referência aos conjuntos de caracteres que constituem uma fonte, ou o que Stockl (2005) classifica como *microtipografia*.

Figura 2 - Domínios da tipografia, definidos por STOCKL (2005).



Fonte: Elaborada pela autora.

1.1.2 O conjunto

O conjunto tipográfico será referenciado ao longo desse texto como *fonte*. O termo fonte, no entanto, tem um sentido mais específico, pois se refere exclusivamente à um conjunto de desenhos tipográficos implementados como um arquivo digital capaz de ser instalado em computadores e reproduzido inúmeras vezes. Esse arquivo contém, além dos desenhos dos caracteres, as determinações dos espaços que devem existir entre eles. Apesar de aceitar que em sua origem existiam diferenças entre os termos fonte, tipografia, tipo e face, utilizaremos todos os termos como sinônimos para se referir à um conjunto de caracteres ortográficos e para-ortográficos com desenhos coerentes entre si, implementados como arquivo digital.

Os desenhos que constituem o conjunto de elementos de uma fonte são chamados de caracteres ou glifos⁴. Os caracteres (Figura 3) de uma tipografia são divididos entre os maiúsculos (também conhecidos como caixa-alta), os minúsculos (também conhecidos como caixa-baixa) e os outros elementos (onde se encaixam os numerais, sinais de pontuação e acentuação, entre outros desenhos presentes numa fonte).

Uma prática comum ao design de tipos é a criação de diversas fontes a partir de um mesmo desenho – as fontes derivadas possuem variação em

⁴ Ambos os termos são utilizados na língua portuguesa como tradução para o termo inglês *glyph*.

atributos como peso, largura ou inclinação, e juntas irão constituir o que é conhecido como família tipográfica. Famílias tipográficas extensas possuem, além de diversas variações para cada um desses atributos, outros recursos tais como versões com diferenciação de serifas, versaletes, algarismos não alinhados para auxiliar na composição de textos longos, e versões ornamentadas (Figura 4).

Figura 3 - Caixa alta, caixa baixa, e outros elementos de uma fonte de texto.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 0123456789
 !"#%&'()*+,-./:;<=>?@[\\]^_`{|}~ç£¤¥¦
 §¨©ª«¬®¯°±²³´µ¶·¸¹º»¼½¾¿

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 4 - Família Thesis, projetada por Lucas de Groot. A superfamília é composta pelas fontes TheSans, TheMix e TheSerif.



Fonte: Elaborada pela autora.

1.1.3 Os espaços

As características que fazem com que os caracteres de uma fonte sejam coerentes entre si excedem o limite da forma, sendo também constituídas pela área que circunda o desenho dos glifos. Os espaços e as linhas-guia utilizadas para o desenho dos caracteres se fazem tão importantes para o funcionamento do sistema quanto a forma dos elementos individuais, uma vez que também constituem os recursos utilizados para que o conjunto se torne harmônico.

Finizola (2010), observa que o primeiro passo no desenho de uma tipografia é a definição das linhas horizontais que darão as bases para as proporções e a largura dos caracteres. As características objetivas e subjetivas da fonte são determinadas pela combinação do desenho dos caracteres com a manipulação dessas linhas, pois estas funcionam como indicadores para as formas do glifos. Cada uma das 5 linhas imaginárias (Figura 5) é responsável pela delimitação de um atributo específico, como pode ser observado a seguir:

Figura 5 - Diagrama das relações métricas de uma tipografia.



Fonte: Elaborada pela autora.

- Linha de base: linha onde os caracteres da fonte irão repousar;
- Linha média (ou altura-x): linha que determina a altura do x de uma fonte. Os caracteres da caixa baixa de maneira geral tangenciam essa linha;
- Linha da caixa alta: determina a altura das letras maiúsculas da fonte;
- Linha das ascendentes: determina a altura das ascendentes dos caracteres minúsculos. Em fontes de texto geralmente ultrapassa ligeiramente a linha da caixa alta;

- Linha das descendentes: linha que determina onde irão tangenciar as descendentes dos caracteres minúsculos⁵.

Ao projetar uma tipografia, o designer de tipos também tem que estar atento aos espaços que serão conferidos entre os glifos. A largura (Figura 6) de um caractere é composta pela largura ocupada por seu desenho somada a um espaço⁶ em branco aos seus lados, que determinará o espaçamento entre os caracteres da fonte. Caso alguns pares de letras necessitem de ajustes nesses espaçamentos (como por exemplo o par Wo ou Te), será realizado o que é conhecido como kern, kerning, ou compensação (FARIAS, 2004).

Figura 6 - Largura de um caractere e par de letras com ajustes de kerning.



Fonte: Elaborada pela autora.

1.1.4 As unidades

Cada um dos caracteres de uma fonte é formado por partes específicas que juntas constituem o arquétipo formal que possibilita seu reconhecimento. O vocabulário utilizado para designar essas partes é extenso, e por vezes, dúbio. Esta dissertação tomará como base a proposta terminológica de Rocha (2004) para a referenciação das partes que formam os caracteres (ANEXO 1).

1.2 TIPOS DE TEXTO VERSUS TIPOS DISPLAY

A aceleração da produção de tipografias ocorrida após a Revolução Industrial foi caracterizada pela experimentação de novas formas, e aumentou consideravelmente o número de fontes disponíveis no mercado. Baines e Haslam (2002) observam que as primeiras tentativas de categorização surgiram pouco mais tarde, durante o século XIX:

⁵ A área delimitada entre a linha das ascendentes e a linha das descendentes (com o adicional de um pequeno espaço) é denominado de corpo.

⁶ Na língua inglesa, esse espaço é chamado de "sidebearings". Ele se refere aos espaços fixos presente nas laterais dos caracteres.

A categorização rotulária de faces tipográficas começou durante o século XIX, quando houve uma expansão massiva no volume produzido. (...) Ao mesmo tempo havia um interesse crescente no estudo de tipografias históricas, portanto no começo do século XX escritores como Daniel Berkeley Updike quebraram a evolução dos tipos latinos em uma série de categorias. Essas categorizações iniciais informaram estruturas fundamentais – se não a nomenclatura exata – dos mais recentes sistemas de classificação. (BAINES e HASLAM, 2002, p.46)

Em meio a um grande e crescente volume de tipografias disponíveis para uso, é natural que sejam efetuadas tentativas de organizá-las com o intuito de proporcionar um melhor entendimento do grupo. Os sistemas de classificação tipográfica surgem como os recursos utilizados para esse fim. Não existe uma categorização definitiva para as fontes, cada autor ou Instituição adota a organização que mais se adequa às suas necessidades. Os principais sistemas de classificação tipográfica adotados atualmente são o ATypI, British Standard e DIN, que utilizam como referência o sistema elaborado por Vox⁷ em 1954 (SILVA & FARIAS, 2005). Alguns autores catalogam os tipos à sua maneira, a exemplo de Robert Bringhurst (2008), que categoriza as fontes relacionando-as a movimentos artísticos. Certas fundições como a Linotype (2014) também adotam um sistema de categorização próprio, utilizando categorias menos específicas tais como fontes de texto, fontes script, fontes caligráficas, etc.

É possível detectar que as fontes existentes, apesar de possuírem desenhos com características completamente distintas, podem ser divididas em dois grupos, conforme exposto por Smeijers (2011). O autor simplifica as tentativas de categorização ao apontar que existem, na prática, duas categorias de tipografias: as fontes display e as fontes de texto⁸:

Existem aquelas que possuem uma qualidade visual que atrai a atenção para si mesma: no uso, elas funcionam como mais como ilustrações do que como texto passível de leitura. E também existem aquelas tipografias que simplesmente atuam no nível de comunicação textual. (SMEIJERS, 2011, p.33 tradução da autora)

⁷ Sistema que considera para sua elaboração tanto os personagens e eventos mais relevantes da História da tipografia, quanto os aspectos formais das letras. Para maiores informações, consultar o artigo "Um panorama das classificações tipográficas", publicado por Priscila Farias e Fabio Luiz Carneiro (2005).

⁸ O conceito de texto utilizado nessa dissertação se refere à informações textuais que devido à sua extensão, requerem um longo período de imersão por parte do leitor. À exemplo da definição do dicionário Michaelis (2014): "A parte principal de um periódico ou livro, que contém a exposição da material".

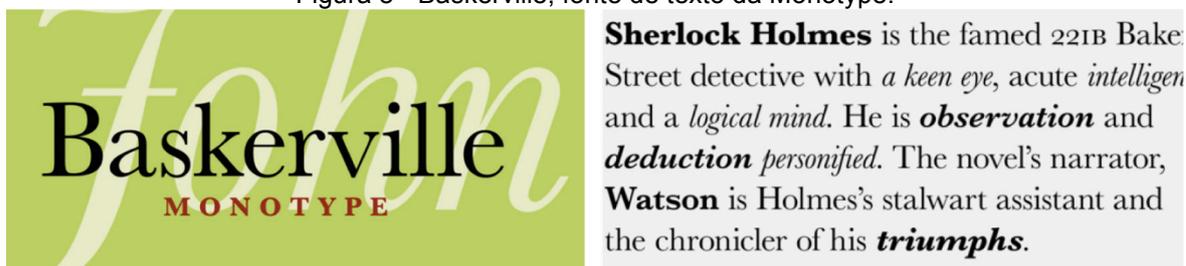
Esteves (2010) corrobora este ponto de vista, ao afirmar que dentro do universo das fontes disponíveis para uso, podem ser observadas duas forças opostas caracterizadas por sua relação com o modelo tradicional do livro impresso. Uma delas, representada pelos tipos display, se distancia ao máximo dessa tradição ao explorar a excentricidade da forma dos caracteres (Figura 7). A outra, representada por tipos de texto, procura se aproximar do tradicional modelo de letra humanista⁹ e segue a risca os arquétipos que constituem as letras do alfabeto (Figura 8).

Figura 7 - Undersong, fonte display da Pintassilgo Prints.



Fonte: MyFonts.

Figura 8 - Baskerville, fonte de texto da Monotype.



Fonte: MyFonts.

O entendimento das formas tipográficas colabora para que a escolha de fontes apropriadas ao artefato seja realizada. Tracy (1986) afirma que o reconhecimento da função das fontes é essencial para a utilização eficaz do tipos:

Como alguns escritos acadêmicos mostram, a falta de experiência prática com tipografia dá origem a tendência de tratamento de tipos como iguais e similares em sua natureza, propósito e função. Em resumo, há uma falha em reconhecer os diferentes papéis das tipografias. Em particular, existe às vezes uma falta de entendimento da diferença fundamental entre os tipos desenhados para exibição (display) e tipos projetados para texto. A diferença pode ser expressa como a máxima: tipografias para texto, quando ampliadas, podem ser utilizadas em títulos; tipografias display, quando reduzidas, não podem ser

⁹ A letra humanista está relacionada aos modelos das primeiras impressões com tipos romanos, podendo ser representadas pelos tipos de Jenson (1420-1480) (Heitinger, 2014).

utilizadas para a composição de textos longos. (TRACY, 1986 p.27 tradução da autora)

A fronteira que separa as duas grandes categorias de fontes se relaciona com o conceito de legibilidade, amplamente abordado pelos teóricos da área tipográfica. Um dos primeiros estudos sobre legibilidade teve início por volta de 1790 na França. Jean Anisson, comparou as fontes Didot e Garamond com o intuito de constatar quais as tipografias mais legíveis, as da categoria de tipos Antigos ou Modernos (Farias, 1998).

Desde então, foram realizadas várias pesquisas que abordam desde o desenho dos tipos, quanto fatores relativos à sua reprodução. Apesar de entender que a tipografia não é um elemento isolado em um artefato gráfico, esta pesquisa se deterá apenas ao estudo dos aspectos intrínsecos dos tipos, ou à microtipografia (Stockl, 2005). O conceito de legibilidade associado à esses aspectos (ao desenho dos caracteres) é explorado por Eric Gill (1931), que defende que a legibilidade “corresponde, na prática, simplesmente àquilo a que estamos habituados” (GILL in SPENCER, 1969 p.10).

De acordo com Beier (2009 p.47), o argumento de que a legibilidade está relacionada com a familiaridade do leitor com uma determinada forma também é explorado pelos designers de tipos William Addison Dwiggins (1947), Zuzana Licko (1990), Adrian Frutiger (1962) e pelos pesquisadores Burt (1960), Tinker & Paterson (1932) e Pyke (1926). O repertório visual do leitor seria composto por uma série de formas tipográficas cujos desenhos se aproximariam dos arquétipos pré-definidos que tradicionalmente constituem as letras do alfabeto em suas mentes. Noordzij (2000) define:

Finalmente, a ideia de cada letra é um conceito na mente do homem. É por meio desse conceito mental que somos capazes de escrever e desenhar letras e reconhecê-las quando lemos. Mas, como todos sabemos, a forma real dada a qualquer letra varia consideravelmente [...] O conceito mental não é preciso, mas flexível. É, certamente, versátil e, ainda assim, cada letra possui identidade. Ela tem certas características que são indispensáveis. (NOORDZIJ, 2000 p.21 in ESTEVES, 2010 p.28)

De acordo com os autores citados anteriormente, para que uma letra seja legível, é necessário manter a estrutura básica dos caracteres. A leitura de textos longos, onde o período de imersão do leitor é maior, requisita uma fonte com formas claras para que as palavras sejam decifradas com o menor esforço e a maior eficácia. Apresenta-se então o conceito das fontes de texto, tipografias cujos desenhos não se distanciam dos arquétipos formais das letras que os usuários possuem como referência. Em textos curtos ou em peças gráficas onde o acesso à informação textual não é imprescindível, as fontes podem abdicar de sua clareza. Assim, surge o conceito das fontes display, aquelas cujos desenhos que se distanciam do conceito mental (NOORDZIL, 2000) das letras.

Ao confrontar os conceitos entre as duas categorias de uso, surge uma inquietação sobre até que ponto as fontes de texto podem e devem inovar em seus desenhos, e ainda assim continuarem aptas para a composição de textos longos. A clareza das fontes de texto foi amplamente explorada por Warde (1956), conhecida por apresentaro conceito de tipografia invisível. O conceito defende a transparência das fontes, pois elas devem funcionar como uma taça de cristal que dá suporte a vinhos, apenas contendo, sem interferir. Apesar de destacar a importância da invisibilidade das fontes de texto, a autora observa que por mais que sejam discretas, as variações nos desenhos dos caracteres alteram completamente o aspecto da fonte:

A menor variação na construção das serifas é enorme comparada com a medida em que um disco de metal, em um receptor telefônico, vibra com choques elétricos produzidos por uma voz ou outra; ainda assim, achamos fácil deduzir a partir dessas vibrações quem está falando, quando um amigo pergunta 'Adivinhe quem é!' (WARDE, 1956, p.138. tradução da autora)

De acordo com a passagem de Warde (1956), é possível conjecturar que as sutis mudanças nas formas dos glifos podem carregar consigo qualidades capazes de interferir na maneira como o texto será percebido pelo usuário. Esteves (2010) compartilha dessa perspectiva, ao defender que é possível manter a estrutura básica dos caracteres e mudar algumas particularidades em seus desenhos, tais como serifas e proporção dos caracteres. Essas mudanças podem interferir na invisibilidade dos caracteres de maneira positiva, como pode ser observado na passagem a seguir:

Vale salientar, entretanto, que existe a posição de quem relativize essa invisibilidade, afirmando que o designer de tipos deve ter uma posição mais ativa no sentido de incorporar personalidade no desenho tipográfico, e que este deve ser utilizado, pelo designer gráfico, em confluência com a intenção do autor do texto. (...) A capacidade de promover o intercâmbio entre esses dois modos de percepção – o ver e o ler – parece ser o que torna grande parte dos projetos de design gráfico interessantes, e no design de tipos não parece ser diferente. (ESTEVES, 2010 p.3)

Desta maneira, é possível observar que no desenho de tipos de texto há margem para inovações formais, desde que a estrutura básica dos caracteres seja mantida. No capítulo seguinte, serão apresentadas algumas informações relativas ao processo projetual de fontes de texto. Posteriormente, ao longo da pesquisa de campo, será investigado como os designers de tipos equacionam os pilares de legibilidade e inovação formal.

2 O DESIGN DE TIPOS DIGITAIS

Este capítulo possui como objetivo o estudo da prática do design de tipos digitais. Através da exploração do processo projetual de fontes de texto, bem como de suas possíveis diretrizes projetuais, busca-se entender melhor essa prática profissional. Após os estudos iniciais, será traçado um panorama da profissão no Brasil, onde é buscado o entendimento de como foi configurada essa área de atuação do design no país.

2.1 O PROJETO TIPOGRÁFICO

Não existem pesquisas ou materiais bibliográficos que revelem uma metodologia adotada como correta para o desenvolvimento de um conjunto de caracteres. No entanto, é importante lembrar que para uma fonte de texto se tornar apta para o uso é necessário que ela possua algumas qualidades básicas, tais como a disponibilidade de sua caixa alta e de sua caixa baixa, alguns caracteres não-alfabéticos, a definição de seus espaços laterais, entre outros. Os procedimentos efetuados para conferir essas e outras qualidades aos tipos fazem parte do fluxo de trabalho do processo projetual de uma fonte de texto. As etapas a serem realizadas, bem como sua ordem, variam de acordo com a preferência do designer e com os requisitos da fonte a ser projetada. O assunto será explorado a seguir, com a exposição de algumas teorias que investigam o processo de produção de uma tipografia.

Cheng (2006) apresenta um fluxo de trabalho simples, dividido em algumas etapas. A autora afirma que grande parte dos designers de tipos começa o projeto tipográfico com o desenho manual ou digital de alguns caracteres. Essa primeira etapa visa definir a proporção, composta por métricas e contraste, e a personalidade da fonte. Os primeiros caracteres a serem desenhados podem variar, porém a autora afirma que é comum iniciar o projeto pelo desenho das letras a, e, g, n e o. Após essa primeira fase, são iniciados os testes com os primeiros glifos através da composição da palavra *hamburgerfontsviv* – por conter grande parte das letras mais utilizadas em caixa baixa, e em passagens de texto.

Após a elaboração dos primeiros caracteres e realização dos testes iniciais, o designer deve dar continuidade ao desenho do restante do conjunto de caracteres em softwares vetoriais como o Adobe Illustrator, ou em softwares

especializados na produção de fontes, tais como FontLab ou Fontographer. Caso seja escolhida a primeira opção, os vetores devem ser importados posteriormente nos softwares especializados, para seja realizada a última etapa de produção, composta pelo espaçamento¹⁰ dos caracteres, ajustes de kerning¹¹ e por fim o hinting¹² (CHENG, 2006).

Smeijers (2011) apresenta um fluxo de trabalho similar, ao destacar que após a fase inicial de conceituação dos caracteres deve-se começar pelo projeto dos caracteres de controle, aqueles compostos por partes recorrentes em muitos dos caracteres do conjunto. Assim como Cheng (2006), o autor aponta que é interessante dar início à fonte pelo desenho do n e do o na caixa baixa, porém também destaca as letras H e O na caixa alta, e frisa que é inútil começar o desenho de uma fonte por outros caracteres como o t e s, por exemplo. A necessidade de harmonia visual entre a altura, a largura e o peso da fonte requer uma certa ordem na produção, e “negligenciar essa ordem é como atirar aleatoriamente no ar, esperando que um dia um pato possa cair” (SMEIJERS, 2011 p.126). Após o desenho e ajustes¹³ nas primeiras letras, deve-se dar início a etapa de derivação dos caracteres. No que diz respeito a ordem de desenho das letras, destacam-se os gráficos de derivação dos arquétipos dos caracteres apresentados por Farias (2000) e Buggy (2007), onde é possível visualizar a proposta de Anne Debra Adams (1989), para a ordem de desenho da caixa baixa, e as propostas de Buggy (2007) para a ordem de desenho dos numerais e da caixa alta (Figura 9).

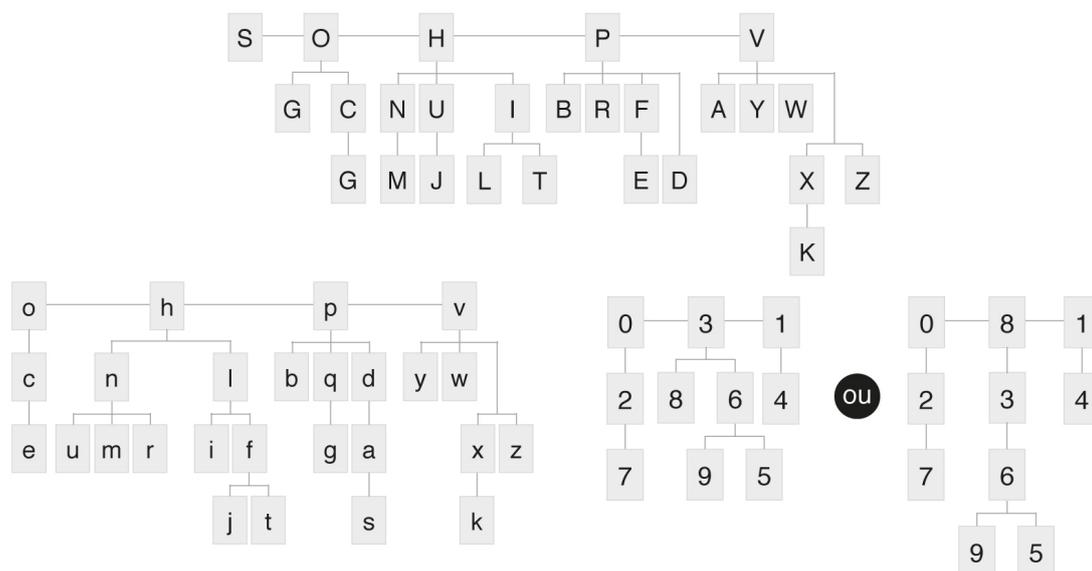
¹⁰ A largura dos caracteres é composta pelo desenho e pelos espaços fixos presentes aos seus lados. A etapa de espaçamento compreende a definição desses espaços

¹¹ O kerning é o ajuste dos espaços laterais em letras, ou pares de letras específicos. O par “Av”, por exemplo, foi ajustado para que o espaço entre as letras fosse diminuído e elas pudessem ficar mais coesas.

¹² Última etapa na produção de uma fonte, o hinting, é a otimização da visualização da tipografia em telas. O processo consiste na conversão das curvas bézier na menor quantidade de pixels. Muitos softwares especializados na produção de fontes geram um hinting automático com bons resultados.

¹³ Os ajustes óticos visam uniformizar a textura da mancha textual gerada por uma composição com a fonte. Maiores informações sobre como corrigir as disparidades visuais podem ser encontradas nas obras de Cheng (2006) e Samara (2004).

Figura 9 - Gráficos de derivação dos arquétipos dos caracteres da caixa alta, caixa baixa e numerais.



Fonte: Adaptado de Buggy.

Na imagem acima, é possível perceber que alguns caracteres são rebatimentos verticais ou horizontais de outros, o que facilita o processo de desenho dos glifos. No entanto, o autor destaca que é preciso efetuar alguns ajustes manuais, pois simplesmente refletir caracteres pode resultar em desenhos visualmente desequilibrados:

Algumas formas podem se repetir, ser exatamente as mesmas. A ascendente do “h” e do “l” por exemplo. Mas talvez o bojo do “p” e do “b” não possam ter exatamente as mesmas formas. Uma vez criado o “p” ele pode servir de ponto de partida para “b”, “q” e “d”. (BUGGY, 2007 p.141)

Para facilitar a compreensão do processo projetual de uma fonte, Pohlen (2011) é mais conciso e divide a produção de uma fonte em três fases: design, edição e hinting. A fase de design compreende a conceituação e desenho dos caracteres, independente dos recursos técnicos utilizados. A segunda fase engloba a otimização estética e técnica da fonte, é o momento onde são feitos os ajustes no desenho vetorial dos caracteres, e definidos seus espaços laterais e pares de kerning. A fase final é a etapa de hinting e geração do arquivo fonte.

É possível perceber que cada um dos autores divide o processo de criação de uma fonte à sua maneira, organizando em fases distintas as etapas que devem ser efetuadas. Para uma melhor visualização dos procedimentos

realizados ao longo do projeto de uma tipografia, podemos unificar os fluxos de trabalhos apresentados até agora, e dar origem a um fluxo de trabalho que ilustre todas as etapas. O fluxo a seguir utiliza como suporte bibliográfico para sua elaboração as obras de Cheng (2006), Smeijers (2011), Buggy (2007) e Pohlen (2011), para apresentar um fluxo de trabalho do projeto de uma¹⁴ fonte de texto.

- 1. Esboços iniciais | É a fase de conceituação dos caracteres. Nesse momento, o designer esboça os primeiros caracteres da fonte, com o intuito de definir seus parâmetros métricos e suas características visuais. Pode compreender pesquisas visuais, ou a realização de um briefing com o cliente. Esta etapa pode ser realizada manualmente ou digitalmente;
- 2. Desenho dos primeiros caracteres | É a fase do desenho dos caracteres de controle, aqueles que determinam certas características que estarão presentes em diversos caracteres da fonte. Sugere-se que os primeiros caracteres a serem desenhados sejam o n e o o, na caixa baixa, e o H e o O, na caixa alta. Esta etapa deve ser realizada digitalmente, em softwares vetoriais, ou em softwares especializados na produção de fontes;
- 3. Derivação de caracteres | É a fase onde os caracteres já desenhados são utilizados como base para o desenho dos demais caracteres. Alguns deles são utilizados como suporte para a derivação de outros caracteres. São realizados ajustes óticos nos caracteres de rebatimento, tais como os pares b, d, p e q.;
- 4. Testes iniciais | É a fase onde são realizados testes com os caracteres. A composição da palavra hamburguerfontshiv, bem como de pequenas passagens de texto, auxilia a visualização da fonte. O designer pode conferir se os caracteres estão equilibrados entre si, e se a mancha gráfica resultante da composição de um texto com a fonte está como idealizada;
- 5. Ajustes técnicos | É a fase onde os caracteres são ajustados, caso seja necessário;

¹⁴ O fluxo apresenta o processo de criação de um único estilo de uma fonte. No projeto de famílias tipográficas, serão efetuadas mais algumas etapas, como por exemplo, a interpolação de pesos e a criação de outros estilos

- 6. Transposição dos desenhos para um software especializado | É a fase onde os desenhos são importados num software especializado no desenvolvimento de fontes, caso tenham sido produzidos em softwares vetoriais;
- 7. Espacejamento | É a fase onde são definidos os espaços laterais dos caracteres;
- 8. Ajustes de kerning | É a fase onde são realizados os ajustes de espaço entre pares específicos de caracteres;
- 9. Hinting | É a fase onde as curvas bézier são convertidas para serem visualizadas pela menor quantidade de pixels, otimizando a performance da fonte em dispositivos digitais;
- 10. Geração do arquivo fonte | É a fase onde é gerado o arquivo fonte;

2.2 DIRETRIZES PROJETUAIS

No tópico anterior foram expostas algumas teorias sobre fluxos de trabalho da criação de uma fonte de texto, porém pouco foi discutido sobre os fatores que antecedem o processo projetual da mesma. A seguir serão elencados os quatro fatores observados como tendência na produção de tipografias de texto (dois deles caracterizam a fonte enquanto produto, e dois são aspectos relativos ao fator de diferenciação das fontes) que auxiliam o designer de tipos a direcionar o projeto de uma nova tipografia.

2.2.1 Fontes customizadas e fontes de varejo

Dentro da atividade do design de tipos, é possível encontrar duas tendências de produção de fontes de texto: as tipografias projetadas sob encomenda, e as tipografias projetadas para a venda no varejo (ESTEVEES, 2010). No caso das fontes projetadas sob encomenda, é possível que sejam realizadas alterações no desenho de fontes já projetadas por uma determinada fundição, ou que sejam realizados desenhos novos. Em projetos dessa natureza,

existe a figura de um cliente que contrata o designer de tipos para projetar uma tipografia customizada para servir à um propósito específico, tais como uma marca, um produto, um artefato gráfico, entre outros.

O processo projetual das fontes customizadas deve possuir como guia os requisitos do *briefing* que originou o projeto. Como exemplo, pode ser citada a fonte Petrobrás Sans (Figura 10) projetada pela Dalton Maag¹⁵ para a empresa Petrobrás. A fundição foi contratada pela agência The LED Project para desenvolver uma tipografia para integrar o novo sistema de identidade visual da empresa:

Nós começamos por observar os requisitos da fonte. Ela teria que ser legível e acessível para todos que entrassem em contato com ela, desde a pessoa que a veria numa plataforma de petróleo, até os funcionários que iriam utilizá-la dentro da Petrobrás. Ela seria utilizada em diversas situações, portanto incluímos diversos estilos nas nossas especificações iniciais: Light, Regular, Bold, Extrabold e itálicos. (...) A Petrobras Sans é uma tipografia sem serifa confiante, com uma construção firme que sugere a solidez do mercado de negócios da multinacional, mas ao mesmo tempo com um lado humano suave. Seus terminais afinam suavemente para deixar as letras mais orgânicas e confere individualidade ao design. Nós criamos esse equilíbrio difícil e interessante para refletir o talento humano que é um dos aspectos-chave por trás do sucesso da empresa. Mesmo assim, ainda tínhamos que nos certificar que a fonte fosse legível em tamanhos menores, por isso utilizamos os princípios clássicos da tipografia. No entanto, a personalidade da fonte é melhor observada quando ela é utilizada em tamanhos maiores. (DALTON MAAG, 2013)

Figura 10 - Fonte Petrobras Sans.



Fonte: Dalton Maag.

¹⁵ Disponível em: <https://www.daltonmaag.com/>

Caso não exista o contato inicial de um cliente, os designers podem projetar tipografias para o mercado de varejo. O designer, ou a fundição, produz tipos para integrar seu catálogo de fontes, portanto os aspectos que irão guiar a produção de uma tipografia desta natureza são determinados pelo próprio profissional. Esses aspectos podem variar, por exemplo, entre predileções estéticas do designer, lacunas observadas no mercado de varejo de fontes ou lacunas detectadas no próprio catálogo de fontes do designer de tipos.

Como exemplo de fonte produzida para o varejo no Brasil, destaca-se a tipografia Niks (Figura 11), projetada pelo designer Eduilson Coan para fazer parte do catálogo da sua fundição, a dooType¹⁶. O designer afirmou que até o momento desse projeto não existiam fontes com formas mais simples em seu catálogo. Portanto, com o intuito de ampliar as características de sua coleção de tipos, o designer projetou a primeira fonte sem serifa da fundição, com 4 pesos disponíveis e versões itálicas:

O projeto da Niks surgiu justamente de um desejo de fazer algo que fosse diferente das outras tipografias presentes no meu catálogo, que tem tanta personalidade. Então, eu quis que a Niks fosse simples, parecesse neutra e fosse legível em tamanhos pequenos, tanto no papel, quanto na tela. (COAN, 2012, MyFonts)

Figura 11 - Fonte Niks.



Fonte: dooType.

Independentemente do caráter da produção da fonte, seja ela exclusiva ou de varejo, é possível detectar alguns aspectos que podem direcionar o desenho da fonte. Observam-se duas forças que podem funcionar como guias e auxiliar às decisões projetuais. O assunto será explorado a seguir.

¹⁶ Disponível em: <http://www.dootype.com.br/>

2.2.2 Os aspectos objetivos e os aspectos subjetivos dos tipos de texto

Ao dar início ao projeto de uma nova fonte, seja ela de varejo ou customizada, é importante que o designer de tipos determine quais as qualidades que a tipografia carregará. Tais qualidades, que serão agrupadas a seguir sob os rótulos de fatores objetivos e fatores subjetivos, reúnem as principais características de uma tipografia e ajudam a determinar a sua identidade perante as demais fontes presentes no mercado. Uma vez determinado qual dos aspectos é o mais importante para o projeto em questão, os desenhos de todos os seus caracteres deverão ser idealizados para atingir tais pré-requisitos.

Os fatores objetivos são aqueles que se relacionam com as questões técnicas da fonte. A seguir serão exemplificados alguns deles, tais como:

- Extensão do seu conjunto de glifos | Determina quais os caracteres que deverão existir na fonte. Usualmente, uma fonte é composta por sua caixa alta, caixa baixa, numerais e sinais de acentuação. Algumas fontes possuem um conjunto de glifos ampliado, composto por diacríticos e ligaturas (Figura 12). Hendel (2006), aponta que na fase de escolha tipográfica, a observação do conjunto de glifos da fonte é essencial para uma seleção adequada;

Um designer que tem a intenção inicial de criar um livro usando uma única família tipográfica, poderá descobrir que o texto contém muitas datas, números, frações ou listas de nomes. Se a escolha inicial não incluir uma fonte que tenha caracteres especiais ou versaletes, talvez não seja adequada, o que forçará a reconsiderar sua escolha ou usar uma combinação de tipos. (HENDEL, 2006 p.98)

Figura 12 - Fonte Magnel.



Fonte: MyFonts.

- Disponibilidade de pesos e estilos | Diz respeito à extensão da família de fontes, quais as versões que deverão acompanhá-la. Algumas fontes, tais como a FF Scala (Figura 13), possuem famílias extensas com grande variedade de pesos e estilos, além de versões serifadas e não serifadas e outras versões especiais com desenhos ornamentados. Independentemente da quantidade de versões que a fonte possua, é importante que sua identidade seja mantida. Normalmente essa coesão é atingida quando os desenhos são fiéis a uma mesma lógica de construção nos caracteres. Assim como no fator exposto anteriormente, essa característica possui importância fundamental na fase de escolha tipográfica, conforme afirma Bringhurst (2008):

Se precisar de versaletes, deixe as fontes que não os possuem (como Frutiger ou Méridien) fora do páreo; mas se precisar de uma boa gama de pesos, tipos como o Spectrum serão desqualificados. (BRINGHURST, 2008 p.108)

Figura 13 - Fonte FF Scala.



Fonte: MyFonts.

- Adequabilidade às condições de reprodução | Algumas fontes são projetadas para usos específicos, e portanto, devem ter seus desenhos adequados à sua realidade de uso. Segundo Lupton (2006), as fontes bitmap (feitas dos pixels que compõe a tela) são adequadas para a leitura de textos com o corpo pequeno em mostradores digitais. Outras fontes como a Centaur (Figura 14), tiveram seu desenho confeccionado para a impressão, portanto podem aparecer borradas ou até mesmo ilegíveis em meios digitais;

Figura 14 - Fonte Centaur.



Fonte: MyFonts.

- Casos específicos de uso | Aqui estão reunidos os eventuais problemas técnicos que a fonte deve ajudar a resolver, tais como a economia de espaço, a legibilidade em tamanhos muito reduzidos, ou a legibilidade à grandes distâncias. A fonte Bolsillo (Figura 15), por exemplo, foi projetada para se adequar às condições específicas de reprodução, porém também seu desenho também foi idealizado para a economia de espaço característica de livros de bolso;

Tipografia para textos longos, desenvolvida especialmente para livros de bolso e de baixo orçamento que frequentemente sofrem de más condições de impressão offset, variação nos níveis de tinta e papel de baixa qualidade. Ligeiramente condensada e com contraformas bem abertas, oferece grande legibilidade e economia em corpos de texto. (ADG Brasil, 2013)

Figura 15 - Fonte Bolsillo.

¶Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas.

Cien años de «Soledad»
LIBERTINAGEM!?
novos gols dos genios da bola

Sem paixão não dá nem pra chupar um picolé

La Biblioteca de Babel

Paperback £2,10/€1,98/\$1,56

EU QUASE QUE NADA NÃO SEI. MAS DESCONFIO DE MUITA COISA.

Fonte: Catálogo da 10ª Bienal Brasileira de Design Gráfico.

A consideração dos fatores citados anteriormente são essenciais tanto para o projeto, quanto para a escolha de fontes de texto. No entanto existem outras qualidades que podem ser conferidas aos tipos, aquelas mais relacionadas às questões conceituais e que aqui são agrupadas sob o rótulo de fatores subjetivos.

Uma fonte pode possuir como diretriz para sua criação a transmissão de conceitos subjetivos específicos. Conforme exposto no capítulo anterior, o espaço para explorações formais no projeto de fontes de texto é escasso, porém

existente. Os aspectos subjetivos do desenho tipográfico são aqueles que excedem a barreira da legibilidade e procuram conferir uma carga de significado específico na fonte. Frutiger (2007), expõe:

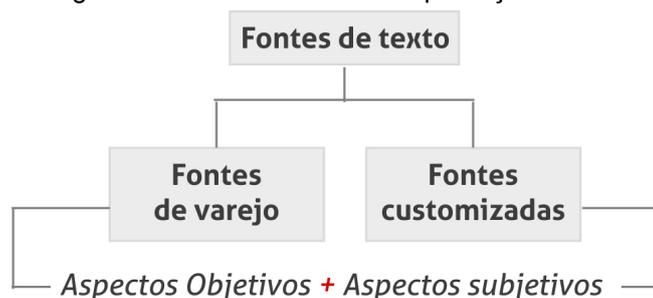
A escrita não deixa de ser também um objetivo a ser alcançado tanto quanto a alimentação, a vestimenta, e a moradia. Contudo, seu encanto estará sempre na mudança de estilo. (...) Os detalhes que determinam o estilo da letra são assimilados como uma “ressonância”, que não prejudica o processo de leitura, contanto que o conjunto de caracteres tenha sido concebido de acordo com as regras básicas. O verdadeiro caractere é modelado ao redor da armação básica de uma letra. O elemento artístico, ou o que é chamado de “estilo”, manifesta-se na zona de ressonância da escrita. (FRUTIGER, 2007, p.170)

De acordo com o autor, é possível atingir tanto a legibilidade quanto a mudança de estilo nos caracteres. Essa mudança de estilo pode estar relacionada aos conceitos subjetivos que se pretende transmitir com a fonte. É importante observar que as qualidades subjetivas carregadas pelas fontes de texto não se encerram em suas formas, e podem ser alteradas de acordo com seu tratamento na composição de um artefato gráfico, com a bagagem cultural do usuário, ou até mesmo com o conteúdo da mensagem textual.

No entanto, o entendimento preliminar das possibilidades semânticas do desenho das letras pode ser encarado como o primeiro passo para um entendimento mais aprofundado sobre o assunto.

Ao longo deste tópico, foi possível observar que a produção de fontes de texto (Figura 16) pode ser observada de acordo com suas características de venda (fontes customizadas ou fontes de varejo) e de projeto (fontes com qualidades predominantemente objetivas ou fontes com qualidades predominantemente subjetivas).

Figura 16 - Diagrama das características de produção das fontes de texto.



Fonte: Elaborado pela autora.

Antes de dar início aos estudos sobre as pesquisas realizadas com o intuito estudar as possibilidades semânticas das fontes de texto, encerraremos esse capítulo com um breve panorama da produção de fontes digitais no Brasil, no tópico a seguir.

2.3 A PRODUÇÃO DE FONTES DIGITAIS NO BRASIL

O design brasileiro de tipos digitais teve início no final da década de 1980 com a criação da fonte Sumô (Figura 17), projetada pelo designer Tony de Marco. Seu desenho extravagante reflete o caráter experimental dos primeiros anos da produção de fontes digitais no Brasil, marcado pela produção de fontes display e pela forte influência da cultura vernacular¹⁷. As características do início da produção brasileira de tipos revela a inexistência de uma tradição tipográfica e a falta de uma cultura de tipografia no país. Sobre o desenho de seu primeiro conjunto de caracteres, no ano de 1994, Piqueira (2003) reflete:

Fiz isso, na verdade, meio sem jeito, meio 'pedindo desculpas' antecipadamente: eu havia aprendido que o desenho de fontes era um campo quase proibido, que tipografia era algo pra o qual não tínhamos no Brasil nem base histórica nem competência técnica para nos arriscar a fazer. (PIQUEIRA, 2003 p.7)

Figura 17 - Fonte Sumô, o primeiro tipo digital do Brasil.



Fonte: Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001 (2003).

O catálogo Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001 (2003) retrata a realidade do design de tipos no Brasil até o início da década de 2000. Composto por mais de 250 fontes divididas entre as categorias texto, manipuladas, étnicas, modulares, pixeladas, escriturais, grunge, vernaculares, desenhadas e dingbats, observa-se que apenas 10 delas se encontram na categoria de fontes de texto. Sobre as tipografias dessa categoria presentes no catálogo, Farias (2003) expõe:

¹⁷ Dones (2004) expõe que o termo, quando utilizado relacionado a comunicação gráfica, referencia soluções gráficas conectadas com o costumes locais produzidos fora do discurso oficial.

Elas podem ser consideradas adequadas para uso em textos relativamente longos, embora seu uso em textos realmente extensos, como livros ou artigos com várias páginas, possa ser questionado. O design deste tipo de fonte não tem muita tradição no Brasil, embora, de alguns anos para cá, vários tipógrafos brasileiros tenham se aventurado nessa direção. Uma eventual próxima edição deste catálogo certamente trará um número muito maior de espécimes desta categoria. (FARIAS, 2003 p.237)

Em 2001, o projeto da família tipográfica Houaiss (Figura 18) do designer Rodolfo Capeto, marca o início de uma fase com produções mais maduras. O estudo formal de vários designers brasileiros em escolas europeias especializadas no ensino do design de tipos como a University of Reading, na Inglaterra ou a Royal Academy of Arts (KABK), na Holanda foi um ponto decisivo na mudança de paradigma da produção tipográfica do país (ESTEVES, 2010).

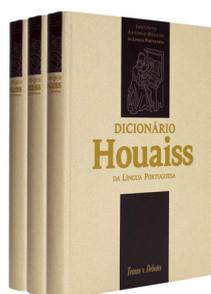


Figura 18 - Fonte Houaiss, projetada por Rodolfo Capeto.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyzß 1234567890
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyzß
mínimo mínimo mínimo

Fonte: Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001 (2003).

O início do ensino de tipografia no Brasil foi marcado pela realização dos workshops de desenho tipográfico com Bruno Maag (sócio da fundição Dalton Maag) e com Rúben Fontana (professor da Universidade de Buenos Aires), ambos realizados no ano de 2002 e encarados como divisores de água na cena tipográfica brasileira. Citados recorrentemente em palestras nos eventos da área, os cursos influenciaram a idealização da principal iniciativa educacional de tipografia no país, o Tipocracia – Estado Tipográfico.

O Tipocracia visa promover a cultura tipográfica pelo Brasil. Organizado por Henrique Nardi desde o ano de 2003, o projeto é constituído por palestras, exposições, organização de eventos, e o curso principal de tipografia com a duração de 9 horas de aulas que abordam a história, a aplicação e o desenho de letras. O principal objetivo desse curso é a ampliação da visão do participante sobre a Tipografia, para que este possa utilizá-la da melhor maneira possível nos

seus projetos de design. Até o momento foram organizadas 145 turmas em 37 cidades (algumas estrangeiras) e 18 estados brasileiros. No início do projeto, foram recolhidos livros em editoras para doação, para que todas as vezes que o projeto chegasse numa Instituição de ensino, fossem doadas publicações especializadas para a sua biblioteca, como maneira de difundir ainda mais o estudo da tipografia. Paralelamente ao projeto, também destacam-se os encontros itinerantes DiaTipo e a Agenda T, calendário online onde são reunidos os eventos de Arte, Design, Tipografia e Caligrafia a acontecerem no Brasil e no mundo (NARDI, 2013).

Ainda no âmbito educacional, dentre as Instituições de ensino superior, é importante mencionar a grade curricular do curso de Design Industrial – Programação Visual da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O curso proporciona, entre disciplinas obrigatórias e eletivas, 300 horas de ensino de tipografia que abordam o uso dos tipos, o desenho de fontes, estudo e prática da caligrafia, entre outros (MATTÉ, 2013). A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), também possui um ambiente favorável para o estudo da tipografia. O campus da cidade de Recife oferta disciplinas como História da Tipografia 1, História da Tipografia 2, Design com Tipos, Design de Tipos, Linguagem Gráfica Verbal, entre outras. No campus da cidade de Caruaru, destaca-se o Laboratório de Tipografia do Agreste (LTA¹⁸), em funcionamento desde o ano de 2010. Silveira (2013) apresenta a importância dessa iniciativa no cenário educacional:

O LTA, além de ser um polo de fomento da discussão e produção tipográfica no interior do estado, realiza um importante trabalho de resgate da história gráfica da região, através da compra e restauração de tipos móveis e máquinas impressoras. São oferecidos também cursos extracurriculares de impressão com tipos móveis, encadernação e produção gráfica, entre outros. (SILVEIRA, 2013 p.16)

Os cursos superiores de design possuem em suas grades curriculares algumas disciplinas voltadas ao estudo do uso e do projeto de tipografias, porém não existia até pouco tempo, um curso superior dedicado exclusivamente ao design de tipos. Em março de 2014 teve início a primeira pós-graduação em Tipografia do Brasil, ofertada pelo Senac-SP. Com o objetivo de “especializar

¹⁸ Disponível em: <http://laboratoriodetipografia.com.br/>

profissionais para desenvolver projetos tipográficos, contemplando as etapas de concepção, produção e aplicação de sistemas tipográficos”, o curso oferta disciplinas relativas à teoria e história da tipografia, design de tipos, linguagem de programação para o desenvolvimento de fontes digitais, entre outras (SENAC, 2014).

Entre as publicações brasileiras especializadas, destaca-se a *Tupigrafia*¹⁹, revista brasileira de periodicidade anual de tipografia, caligrafia e design de tipos criada no ano 2000. A publicação possui como objetivo divulgar as principais iniciativas brasileiras nas áreas citadas e expor os melhores profissionais do cenário tipográfico nacional e internacional. A *Tupigrafia* é publicada pela Oficina Tipográfica São Paulo, e possui como editores os designers Claudio Rocha e Tony de Marco. Dentro do cenário nacional de publicações sobre tipografia, também figuram as editoras brasileiras Rosari, 2AB, Cosac Naify e Blucher que traduziram e publicaram títulos de extrema importância para a difusão do conhecimento tipográfico, facilitando o acesso à informações da área.

Ao observar a produção tipográfica brasileira atual, é possível perceber como a área cresceu e amadureceu ao longo dos últimos 20 anos. As iniciativas educacionais e publicações especializadas conseguiram difundir uma cultura tipográfica, ajudando a criar um mercado tipográfico no Brasil. Assim como previsto por Farias (2003), a produção de fontes de texto aumentou consideravelmente, não apenas em volume mas também na qualidade das tipografias projetadas. O conjunto da produção brasileira de fontes digitais dos anos 2013 e 2014 é repleto de fontes de texto, tanto de varejo quanto customizadas, além de famílias tipográficas extensas. Dentre elas, destacam-se a *Pétala Pro*, projetada por Marconi Lima e lançada pela *Typefolio Digital Foundry*²⁰, a *Progressiva*, projetada por Ricardo Esteves e lançada pela *Outrasfontes*²¹, entre outras (Figura 19).

¹⁹ Disponível em: <http://catarse.me/pt/projects/620-a-tupigrafia-quer-chegar-ate-voce>

²⁰ Disponível em: <http://www.typefolio.com/>

²¹ Disponível em: <http://www.outrasfontes.com/>

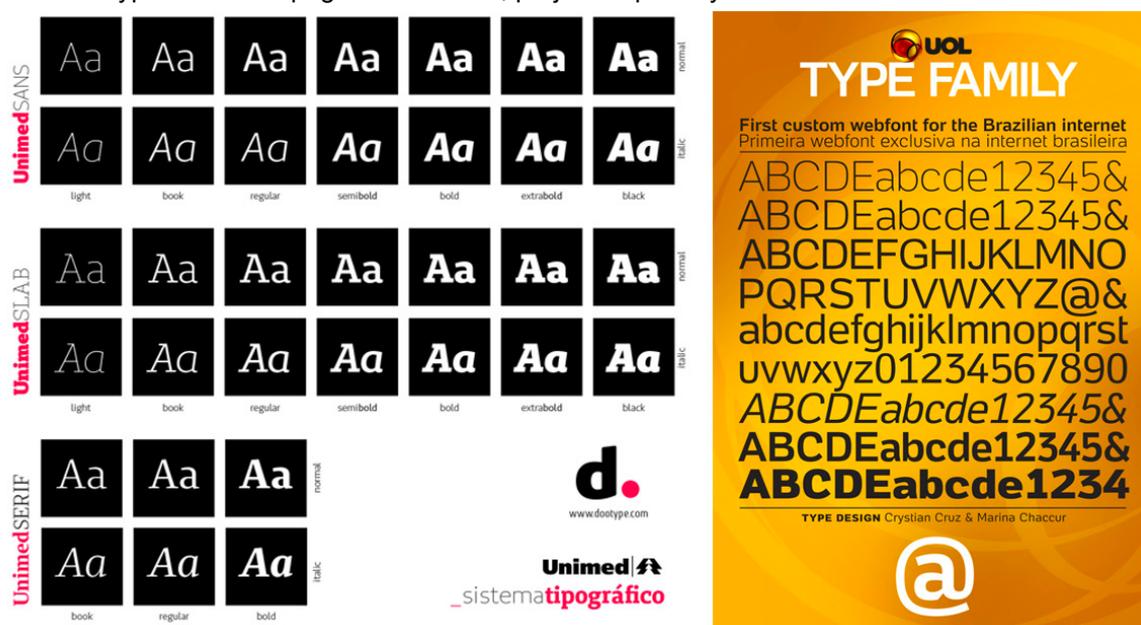
Figura 19 - Fontes Pétala Pro, projetada por Marconi Lima e lançada pela fundição Typefolio, e Progressiva, projetada por Ricardo Esteves e lançada pela fundição Outras Fontes.



Fonte: Behance.

O número crescente de projetos de tipografias corporativas customizadas revela que as fontes de texto estão começando a ser consideradas, no Brasil, como parte importante dos recursos comunicacionais de uma empresa. No último ano, destacam-se os projetos do sistema tipográfico Unimed projetado por Eduilson Coan para a Unimed, e a primeira fonte para web exclusiva na internet brasileira, projetada por Crystian Cruz e Marina Chaccur para a UOL (Figura 20).

Figura 20 - Sistema tipográfico Unimed, projetada por Eduilson Coan e lançada pela fundição dooType e família tipográfica da UOL, projetada por Crystian Cruz e Marina Chaccur.



Fonte: Behance.

Também é possível visualizar a evolução da produção brasileira ao comparar a participação de projetos no país no evento Tipos Latinos, a Bienal de Tipografia Latinoamericana. Com fontes selecionadas em todas as edições do evento, pode-se perceber como a área tipográfica está mais sólida, principalmente ao observar a presença recorrente de fontes brasileiras nas

categorias *texto* e *familia*. Na Bienal de 2014 foram selecionados 15 projetos brasileiros –7 na categoria *texto*, 5 na categoria *título*, 2 na categoria *experimental* e 1 na categoria *miscelâneas*, em comparação aos 8 projetos selecionados na edição anterior (TIPOS LATINOS, 2014). A quantidade de fontes selecionadas levou o Brasil ao segundo lugar na lista dos países que possuíram o maior número de projetos escolhidos serem expostos na Bienal.

Observa-se que o Brasil vem se configurando como um país ativo no estudo e na produção de tipos de texto. O entendimento de questões relativas às possibilidades semânticas das fontes de texto pode se aliar ao entendimento das questões técnicas para auxiliar os designers de tipos a projetarem fontes com maior fundamentação conceitual, assim como ajudar os designers gráficos na etapa de seleção de tipos. O capítulo a seguir se aprofundará nas pesquisas relativas às possibilidades semânticas das fontes de texto.

3 TIPOGRAFIA & SIGNIFICADO

Este capítulo possui como objetivo a reunião das pesquisas que abordam o estudo da semântica da tipografia. Serão apresentados estudos feitos com os usuários das fontes, bem como estudos sobre a capacidade semântica dos atributos formais dos caracteres. Será procurado entender como os pesquisadores e estudiosos da área tipográfica tratam a questão semântica em seus estudos e pesquisas. A partir das informações recolhidas neste capítulo, será elaborada a segunda ferramenta de coleta de dados dessa pesquisa: os questionários com os usuários das fontes de texto.

3.1 PESQUISAS SOBRE TIPOGRAFIA E SIGNIFICADO

Ao longo da pesquisa bibliográfica foram encontrados alguns estudos que abordam, sob diferentes óticas, a relação entre tipografia e significado. As mais relevantes serão reunidas ao longo deste tópico, onde serão apresentadas suas metodologias e suas principais conclusões, com o intuito de reunir as principais informações sobre o assunto. Ao observar as pesquisas já realizadas, será possível obter um panorama de suas metodologias, bem como de seus resultados e possíveis lacunas. Desta maneira, poderemos formatar uma ferramenta de coleta de dados que consiga extrair o máximo de informações sobre as possibilidades semânticas das fontes de texto.

Uma das mais conhecidas pesquisas sobre a relação entre tipografia e significado foi realizada por Brumberger (2003). O estudo foi dividido em duas etapas. A primeira investigou a hipótese de que os leitores percebem quando a relação entre o par tipografia-texto é apropriada ou não. A segunda investigou “até qual ponto a dissonância entre as personalidades do texto e da tipografia afeta a percepção do texto” (BRUMBERGER, 2003 p.225).

A autora já havia realizado um estudo prévio, no qual identificou 3 categorias de personalidades de fontes – elegante, direta e amigável –, e determinou algumas fontes que representariam cada uma delas. Baseada na pesquisa anterior, a pesquisadora escolheu as fontes mais representativas de cada uma das personalidades – Counselor Script para a categoria *elegante*, Arial para a categoria *direta* e Bauhaus Md BT para a categoria *amigável* (Figura 21) – e realizou testes com estudantes de psicologia para comprovar as hipóteses que

deram início ao estudo. Os textos utilizados para a associação na pesquisa também foram oriundos do seu estudo anterior. Trechos do livro *Cognitive psychology and it's implications*, escrito por John R. Anderson, do livro *Rainbow Six*, escrito pelo autor Tom Clancy e um trecho de um artigo sobre *snowboarding* publicado pela revista Newsweek representaram as categorias *profissional*, *violento* e *amigável*, respectivamente. Sobre os procedimentos da primeira fase da pesquisa, a autora explica:

Os 36 participantes (18 homens e 18 mulheres) receberam um pacote contendo um formulário de dados demográficos, instruções, e três passagens de texto; cada texto foi apresentado três vezes, cada vez composto em uma das tipografias apresentadas anteriormente. (...) As passagens de texto foram distribuídas de forma randômica dentro do pacote, para evitar efeitos devido à sua ordem. No final de cada página foi mostrada a tabela que apresentava uma escala de 7 pontos entre o conceito “não-apropriada” e “muito apropriada”. Os participantes foram instruídos a marcar na escala a apropriação da fonte ao texto apresentado, baseados em quanto a tipografia estaria apropriada às ideias apresentadas no conteúdo do texto. A tarefa durou aproximadamente 30 minutos por sujeito, que foram organizados em grupos de até 8 pessoas. Como os participantes estavam dispostos ao redor de uma mesa, eu pude observá-los enquanto eles completavam a tarefa. (BRUMBERGER, 2003 p.226 tradução da autora)

Figura 21 - Testes realizados por Brumberger (2003).

Arial	Direta
<i>Counselor Script</i>	<i>Elegante</i>
Bauhaus Md BT	Amigável

Fonte: Elaborada pela autora.

A pesquisa revelou que a fonte Arial (a tipografia *direta*) foi julgada como a mais apropriada de todas, independente da personalidade do texto. No outro extremo, a fonte Counselor Script (a tipografia *elegante*) foi julgada como a menos apropriada para o uso. No que diz respeito aos pares tipografia-texto, a fonte Arial foi julgada como mais adequada para o texto *profissional*, do que as demais fontes testadas. A fonte Bauhaus Md BT foi considerada a mais adequada ao texto *amigável*, entre as três apresentadas. Por fim, a fonte Counselor Script foi

considerada mais apropriada ao texto *profissional*, do que aos outros dois trechos apresentados. Não foram observados efeitos relacionados às diferenças demográficas entre os participantes.

A segunda fase do estudo, buscava respostas sobre o quanto “o tom visual do texto – a personalidade estabelecida por sua tipografia – afeta a percepção do tom verbal – a personalidade estabelecida pelo estilo e conteúdo do texto – dos leitores” (BRUMBERGER, 2003 p.227). Para responder o questionamento, esta fase do estudo utilizou as mesmas passagens de texto da primeira fase e apresentou uma lista de 20 atributos onde os participantes deveriam julgar a apropriação do texto à fonte. As tipografias Counselor Script e Bauhaus Md BT foram mantidas, porém a fonte Arial foi substituída pela Times New Roman. Desta vez, cada participante recebeu apenas 3 das 9 situações possíveis pela combinação dos textos com as fontes, cada um disposto em uma página distinta. Esta fase do estudo foi realizada por 72 participantes (36 homens e 36 mulheres), sua realização durou cerca de 40 minutos, e os participantes foram mais uma vez organizados em grupos de até 8 pessoas, dispostas ao redor de uma mesa para que a pesquisadora pudesse observá-los.

Esta fase da pesquisa revelou que existiram diferenças de julgamento entre as passagens de texto apresentadas. Os atributos *confiante*, *pretensioso* e *claro* se destacaram dos demais, pois os textos não foram julgados como diferentes quanto à eles. O texto *profissional* foi julgado como *sério*, independente da tipografia utilizada, o texto *violento* foi considerado mais sério quando apresentado na fonte Times New Roman (a tipografia *direta*) e menos sério quando apresentado na fonte Counselor Script (a tipografia *elegante*). Foram observadas algumas diferenças quanto ao gênero dos participantes desta fase, nos testes do texto *profissional* e *violento*.

Segundo a autora, o estudo revelou que o leitor é capaz de perceber a apropriação de determinadas tipografias à determinados textos, e que a escolha tipográfica pode afetar a percepção do leitor das personalidades dos textos. É importante destacar que esta pesquisa não foi direcionada à fontes de texto – duas das três tipografias testadas em cada fase não são recomendadas à

composição de textos longos devido ao seus desenhos mais extravagantes (Bauhaus Md BT e Counselor Script)²².

Assim como Brumberger (2003), Mackiewicz & Moeller (2004) admitem que a escolha da tipografia deve ser consciente, especialmente no que diz respeito a sua possível personalidade. Os autores elaboraram uma pesquisa que explorou questões qualitativas, além das já frequentemente utilizadas questões quantitativas, com o objetivo de obter informações que ajudassem as pessoas a combinar o tom da tipografia com o tom do texto.

Aplicado com 63 estudantes de letras, o questionário explorou a associação de 15 fontes (Times New Roman, Helvetica, Century Schoolbook, Verdana, Courier New, Lucida Console, Bodoni, Souvenir, Maiandra, Poor Richard, Britanic Bold, Comic Sans, Copperplate Gothic, Bradley Hand e Script) a 10 atributos de personalidade (amigável, profissional, técnico, formal, elegante, artístico, dramático, individual, contemporâneo e futurista). As fontes foram selecionadas para formar um grupo com grandes variações formais, porém não fica claro, ao longo do material analisado, de onde os conceitos foram extraídos.

A pesquisa utilizou para o teste o alfabeto em caixa alta e caixa baixa, numerais e a frase *The quick brown fox jumps over the lazy dog*, compostos em 12 pontos. Foi utilizada uma escala Likert de 7 pontos para cada um dos conceitos, e foram solicitados comentários escritos sobre o julgamento dessas fontes. Foi pedido que os participantes comentassem onde eles esperavam ver tais tipografias, e em quais tipos de documentos eles a utilizariam. Para ajudar nessa resposta, os pesquisadores ofereceram uma lista de exemplos de utilização, composta por anúncios de outdoors, documentos institucionais, manuais de instrução, jornais, cartões de congratulações, websites e manuais de computadores.

Os pesquisadores julgaram, após a pesquisa, que as tipografias são capazes de possuir diferentes personalidades. Os testes revelaram que fontes como a Times New Roman, Helvetica e Courier New são frequentemente associadas a atributos de personalidade como profissional e técnico. As fontes que não foram julgadas como representativas desses atributos, foram julgadas

²² Para maiores informações sobre os resultados da pesquisa, consultar o artigo "The Rhetoric of Typography – The awareness and Impact of Typeface Appropriateness", de Brumberger (2003)

como representativas do atributo amigável. Os comentários dos participantes do estudo revelaram que eles associam as diferentes personalidades das fontes baseados em suas experiências prévias com tais tipografias (onde eles possam ter visto a fonte, ou fontes similares a ela, sendo utilizadas), e em algumas características de seus atributos formais. No entanto, os comentários dos participantes sugerem que eles não comparam as características de desenho, tais como terminais e espessura da haste, entre uma e outra tipografia. Os autores frisam que não foi requisitado, ao longo da pesquisa, que os participantes analisassem as características formais dos caracteres, portanto é entendível que muitos deles não pensaram em fazê-lo. Por fim, foi notado que as distinções entre as tipografias e as personalidades são feitas de maneira intuitiva pelo usuário que não possui treinamento específico na área (Mackiewicz & Moeller, 2004).

Li & Suen (2010) são mais amplos na quantidade e na diferença entre as tipografias testadas em sua pesquisa. Os autores testaram 24 fontes (Cooper Black, Berlin Sans FB, Bernard MT Condensed, Garamond, Belwe Lt BT, Playbill, Harry Potter, Centaur, Poor Richard, Jokerman, Times New Roman, Arial, Broadway, Kino MT, Impact, Chiller, Helvetica, Bauhaus 93, Kabel, Onyx, Rockwell, Snap ITC, Harrington e Footlight MT Light) com o objetivo de associá-las a 10 conceitos (alegre, medroso, legível, atraente, criativo, formal, desleixado, relaxado, amigável e seguro). As tipografias do grupo foram selecionadas para que o conjunto apresentasse grande diferenças formais entre si, e os conceitos foram selecionados por serem os mais utilizados para descrever tipografias em geral, dentro da literatura especializada (Figura 22).

Figura 22 - Tipografias testadas por Li & Suen (2010).

Cooper Black Berlin Sans FB **Bernard MT Condensed**
 Garamond **Belwe Lt BT** Playbill **Harry Potter** Centaur
 Poor Richard **Jokerman** Times New Roman
 Arial **Broadway** Kino MT **Impact** Chiller
 Helvetica **Bauhaus 93** **Kabel** Onyx Rockwell
Snap ITC Harrington Footlight MT Light

Fonte: Retirada de Li & Suen (2010).

Para o teste, os autores não fizeram uso de textos corridos, e sim do alfabeto em suas versões em caixa alta e caixa baixa e os numerais, além da frase *The quick brown fox jumps over the lazy dog*, por conter todas as letras do alfabeto. O alfabeto e os numerais foram exibidos em 22 pontos, enquanto a frase foi apresentada em 16 pontos.

Cada imagem foi seguida por uma escala Likert de 5 pontos para cada um dos 10 conceitos pré-definidos. As tipografias foram apresentadas no teste randomicamente, para evitar influências devido a sua ordem de visualização. O teste foi realizado por 75 pessoas, 37 mulheres e 38 homens. O teste foi realizado online e presencialmente, e além das 24 questões relativas à associação entre fonte e conceitos, existiam também 3 questões relativas aos dados demográficos dos participantes (gênero, idade e grau de instrução). A aplicação do questionário durou cerca de 30 minutos. Após a realização dos questionários, os autores elencaram as 5 fontes consideradas mais representativas de cada conceito.

A análise dos dados revelaram que das 24 fontes testadas, 15 delas (Garamond, BelweLLt BT, Harry Potter, Centaur, Jokerman, Times New Roman, Arial, Chiller, Helvetica, Bauhaus 93, Kabel, Rockwell, Snap ITC, Harrington e Footlight MT Light) geraram dados suficientes para serem utilizados em uma análise mais profunda. Esta análise revelou que as fontes poderiam ser organizadas em 4 grupos de tipografias (direto, gentil, alegre e medroso) que compartilham a mesma característica conceitual. Não foram percebidas diferenças relevantes devido às diferenças demográficas dos participantes. Foi notado que as tipografias consideradas mais legíveis ficaram localizadas dentro do grupo representado pelo conceito direto. Dessa maneira, no que diz respeito à tipografias de texto, todas elas seriam consideradas pelos leitores como claras ou diretas. O estudo forneceu algumas pistas acerca da relação entre alguns conceitos subjetivos e certos atributos formais dos caracteres, como por exemplo, altura-x ou peso. O grupo medroso revelou-se como o que abriga fontes com as menores alturas-x do conjunto, e com pesos considerados pequenos. As fontes presentes nos grupos alegre e medroso foram consideradas como tipografias display, e as fontes consideradas mais legíveis se encontravam no grupo direto (LI & SUEN, 2010).

Dentro das pesquisas que tangenciam nossos objetivos de pesquisa, ainda se destacam os estudos de Dyson & Stott (2012), Amare & Manning (2012), e Kock (2011). É importante destacar que as pesquisas encontradas não forneceram conclusões definitivas, todos os pesquisadores admitem que o assunto ainda precisa de uma investigação mais profunda. Foi observado que os estudos, no geral, contemplaram com mais ênfase as fontes display e priorizaram o estudo da associação entre as tipografias e conceitos pré-definidos.

Não são fornecidas muitas informações sobre quais as diferenças de associação entre um usuário que possua experiência no manuseio de fontes de texto, e outro que não tenha familiaridade com o assunto. Com exceção da pesquisa de Li & Suen (2010), também não são apresentadas muitas informações sobre como o desenho das fontes pode influenciar na associação dos conceitos subjetivos. A seguir, serão expostos alguns dos esforços de estudo do desenho das letras direcionado às possibilidades semânticas da tipografia.

3.2 A CAPACIDADE SEMÂNTICA DAS PARTES DOS DESENHOS DOS CARACTERES

A fim de entender as possibilidades semânticas das fontes de texto, é preciso entender quais os atributos formais dos caracteres capazes de carregar uma maior carga de significado. Ao longo deste tópico, serão expostas algumas teorias que conjecturam sobre como é possível atribuir diferentes conceitos subjetivos às fontes ao mudar suas características de desenho.

Van Leeuwen (2006) afirma que é possível detectar algumas características formais nas tipografias e atribuir a elas diferentes significados, capazes de ser relacionados mais facilmente ao conteúdo do texto a ser composto com a fonte. O autor assume que os significados são amplos e pouco conclusivos, porém é possível presumir a partir deles alguns conceitos que ajudem na compreensão do desenho do tipo. A análise é efetuada a partir dos seguintes aspectos distintivos (Figura 23):

Figura 23 - Aspectos distintivos analisados por Leeuwen (2006).



Fonte: Elaborada pela autora.

- **Peso:** a variação da tonalidade da fonte é utilizada para controlar a saliência, porém também pode ser usado metaforicamente de modo a atribuir significados como corajoso/tímido ou substancial/insubstancial (LEEUEWEN, 2006).
- **Largura:** os estilos condensado e expandido são relacionados com adjetivos relativos ao conceito de espaço, tais como espaçoso/lotado, ilimitado/limitado (LEEUEWEN, 2006)
- **Inclinação e Conectividade:** são relacionados com a prática caligráfica. As gradações dos atributos são associadas com adjetivos como orgânico/mecânico, pessoal/impessoal, antigo/novo (LEEUEWEN, 2006).
- **Curvatura:** a existência de angularidade ou de formas elípticas dos tipos é relacionada com conceitos como macio/rígido, natural/técnico, maternal/masculino (LEEUEWEN, 2006).
- **Orientação:** os tipos podem ter sua orientação majoritariamente na dimensão horizontal ou vertical e essa característica visual está associada a solidez/leveza, inércia/instabilidade. O tamanho grande ou pequeno das ascendentes e descendentes são associados a conceitos como elevado e enraizado, respectivamente (LEEUEWEN, 2006).

- Regularidade: se refere a construção modular da fonte. A falta de regularidade é geralmente aplicada à algumas fontes display, nas quais os caracteres não seguem um padrão. A irregularidade contém o potencial de significar rebelião contra as formas escritas tradicionais (LEEUEWEN, 2006).

A proposta de Van Leeuwen (2006) admite que a tipografia é um meio de expressão com uma gramática própria, e que a compreensão de seus aspectos distintivos oferece um leque de interpretação de possíveis significados. Em se tratando de tipos de textos – menos explícitos em suas diferenças formais – pode-se encarar que tais aspectos possuem um potencial metafórico, capaz de acrescentar diferentes significado às tipografias.

A atribuição de conceitos subjetivos aos desenhos de fontes também é explorada por Samara (2007). O autor evoca a seleção tipográfica tanto às associações históricas e culturais quanto à intuição do designer reagindo ao ritmo e às formas do desenho tipográfico:

Algumas tipografias, por exemplo, parecem rápidas ou lentas, pesadas ou leves; essas qualidades podem ser rapidamente atribuídas à relação entre os espaços fechados, peso das hastes e contrastes, juntas, etc. Muitas tipografias também carregam associações culturais devido ao uso demasiado em publicidades ou outros meios populares para determinados segmentos. (SAMARA, 2007, p127 tradução da autora)

O estudo do desenho dos caracteres permite maior facilidade na distinção entre tipografias, mesmo que essas pareçam similares à primeira. A habilidade de distinguir fontes facilita a escolha tipográfica, tendo em vista que o designer procura fazer associações entre as minuciosidades do desenho tipográfico e as particularidades do projeto (SAMARA, 2007). De acordo com o autor, as características formais responsáveis por carregar a identidade do conjunto tipográfico são (Figura 24):

Figura 24 - Aspectos distintivos analisados por Samara (2007).



Fonte: Elaborada pela autora.

- **Largura:** a largura das tipografias pode ser percebida ao comparar seus caracteres com a largura de seu M. Sua variação oferece mudança notável no ritmo da leitura. Os desenhos condensados tem seus espaços internos com peso similar ao das hastes, originando alternância mais veloz entre os espaços positivos e os negativos. O ritmo de leitura é agilizado e é criada uma percepção de energia ou tensão. O mesmo princípio pode ser aplicado para tipografias com desenho estendidos, que parecem dar origem à uma leitura mais suave (SAMARA, 2007).
- **Contraste entre as hastes:** o fator também influencia no ritmo da tipografia. Uma tipografia cujas hastes têm peso regular produz um ritmo regular que evoca consistência, enquanto outra cujas hastes tem o peso variável parecem pulsar e mover (SAMARA, 2007).
- **Modulação:** a mudança de peso numa mesma haste também é um fator capaz de carregar significados. A modulação referencia a mudança de pressão da pena desenhando com tinta sobre uma superfície, evocando assim o estilo antigo (SAMARA, 2007).
- **Ducto:** Quanto mais lentas forem as transições entre as áreas grossas e finas da fonte, menos vigorosa ou energética a tipografia irá parecer. O ducto mais evidente, por outro lado, torna a tipografia mais ativa. A

variação de modulação e contraste em geral também pode aceitar o mesmo princípio (SAMARA, 2007).

- Terminal: A forma dos terminais do tipo são aspectos determinantes para a sua aparência. Essa pode ser percebida de maneira casual ou rigorosa, velha ou nova, confortante ou austera. Os terminais podem formar um ângulo perpendicular à haste ou apresentar uma angulação diferenciada. Quanto mais pronunciado o ângulo entre a haste e o corte final do terminal, mais afiado esse se torna. Nas formas curvas de uma tipografia sem serifa, esta afiação é especialmente pronunciada, enquanto nas tipografias serifadas os terminais da serifa escondem um pouco dessa afiação (SAMARA, 2007).
- Espora: São geralmente encontradas em tipos sem serifas e marcam o ponto onde o pincel levantava da superfície de desenho deixando uma pequena marca ao fazê-lo. Mesmo que as tipografias não serifadas não sejam derivadas diretas do desenho com o pincel, as esporas mais evidentes são responsáveis por evocar características relacionadas a esta ferramenta (SAMARA, 2007).
- Serifas: elemento passível de uma enorme gama de significados, podem ser angulares, perpendiculares e até redonda. Por ser uma forma de terminal, suas formas trazem possíveis significados similares aos deles – casual ou rigorosa, velha ou nova, confortante ou austera (SAMARA, 2007).
- Bojo, ombro e aberturas: as características desses detalhes variam imensamente entre as fontes; podendo ser completamente redondos ou elípticos; fluidos ou um tanto quadrados. Olhando atentamente para essas formas em diversas tipografias, percebe-se que o eixo entre as formas curvas variam; inclinações mais pronunciadas são associadas ao estilo antigo, enquanto as completamente retas se associam ao estilo moderno (SAMARA, 2007).
- Juntas: Uma grande parte da personalidade do tipo vem da área onde as hastes e encontram, que podem ser fluidas ou abruptas. Quando as juntas

são abruptas a tipografia parece mais geométrica, mais enérgica, mais formal. Quando essas são delicadas, a tipografia parece mais orgânica, mais relaxada, mais casual (SAMARA, 2007).

- Ascendentes e Descendentes: O movimento e a altura das ascendentes e descendentes são detalhes que devem ser considerados. Algumas ascendentes ultrapassam consideravelmente da linha da caixa alta, enquanto outras não tanto. As descendentes também podem ser prolongadas ou não. Quanto maior a altura-x, normalmente mais rasas são as ascendentes e descendentes, o que significa que os caracteres serão mais densos que em outras tipografias. Este detalhe pode fornecer pistas acerca da personalidade do tipo (SAMARA, 2007).
- Detalhes gráficos: muitas tipografias são facilmente reconhecidas pela existência de detalhes decorativos ou estilísticos que podem ser estritamente textural ou carregar associações bem específicas. Devido ao grau de variação elevado, não há como comparar tais tipografias. Pode-se apenas avaliar o efeito desses detalhes gráficos em combinação com outros atributos – peso, largura, contraste e eixo – em legibilidade ou ritmo (SAMARA, 2007).

As associações de significados aos aspectos formais dos tipos efetuadas por Van Leeuwen (2006) e Samara (2007) não são conclusivas, porém oferecem um bom início para o estudo da capacidade semântica dos desenhos dos caracteres. Percebe-se que os estudos dos autores citados anteriormente beneficiam não apenas os designers de tipos, mas também os designers gráficos que lidam com a escolha tipográfica em sua prática profissional.

Baseado nas pesquisas citadas, Falcão & Aragão (2012) elaboraram um modelo de análise de tipografias de texto que contemplou a descrição formal dos tipos e a atribuição de conceitos subjetivos baseada nas características formais dos mesmos. Baseado na proposta de descrição de tipografias de Dixon (2008), o modelo visa em seu primeiro momento a análise dos atributos formais *forma*, *proporções*, *modulação*, *peso*, *terminações* e *caracteres chave*. Posteriormente são atribuídos à descrição formal dos tipos os seguintes conceitos:

- **Pessoalidade | Pessoal ou Impessoal:** As características de personalidade estão relacionadas com a prática caligráfica, cuja influência pode ser observada em aspectos como inclinação e conectividade da fonte. Os atributos formais construção, terminações e caracteres chave devem ser observados em busca de vestígios da prática da caligrafia, para que possam ser associados os conceitos pessoal e impessoal (Falcão & Aragão, 2012).
- **Elegância | Sofisticado ou Casual:** O grau de elegância de uma fonte pode ser avaliado após a observação das formas de suas juntas e serifas. O atributo formal terminações deve ser observado em busca de formatos refinados ou geometricamente construídos, e irregulares ou inexistentes, para que possa ser feita a associação entre os conceitos sofisticado e informal (Falcão & Aragão, 2012).
- **Peso | Densa ou Leve:** As características relativas ao peso da tipografia se relacionam à adjetivos como corajoso/tímido e substancial/insubstancial, enquanto as dimensões das ascendentes/descendentes e da altura-x da fonte são responsáveis por sua densidade. Os atributos proporções, modulação e peso devem ser observados para que possam ser atribuídos os conceitos denso e leve (Falcão & Aragão, 2012).
- **Delicadeza | Delicada ou Agressiva:** As formas dos terminais e das serifas do tipo fornecem pistas sobre o grau de austeridade da fonte. A observação dos atributos modulação, peso e terminações é essencial para a associação dos conceitos delicado ou agressivo (Falcão & Aragão, 2012).
- **Fluidez | Fluida ou Rígida:** A curvatura da fonte é associada a conceitos como macio/rígido. Quanto mais angulares forem as curvas, mais fluidas serão as tipografias. O grau e a transição entre as áreas mais finas e mais grossas da tipografia colaboram para seu vigor. Os atributos forma, modulação e terminações devem ser observados para a atribuição dos conceitos fluido e rígido (Falcão & Aragão, 2012).
- **Tensão | Relaxada ou Tensa:** O grau de tensão da fonte pode ser avaliado ao observar a sua largura, pois essa característica está associada a

adjetivos relativos ao conceito de espaço, tais como a polaridade espaçoso/lotado. O atributo formal proporções deve ser observado a fim de classificar a tipografia como relaxada ou tensa (Falcão & Aragão, 2012).

- Época | Velha ou nova: As características de época estão relacionadas com a prática caligráfica, cuja influência pode ser observada em aspectos como inclinação e conectividade da fonte. Este grupo de características também pode ser visto nos terminais, na modulação, nos bojos, nos ombros e nas aberturas da fonte. Os atributos formais construção, forma, proporções, modulação e caracteres chave devem ser observados a fim de classificar a tipografia como velha ou nova (Falcão & Aragão, 2012).
- Excentricidade | Excêntrica ou Comum: O conceito de diversidade está relacionado com o recurso tipográfico de variações formais. A observação do atributo formal caracteres chave é essencial para atribuir as características excêntrica e comum às fontes (Falcão & Aragão, 2012).

Os conceitos propostos pelas autoras constituem apenas um indicativo das potencialidades significativas da tipografia, pois consideram unicamente o desenho dos caracteres como fatores determinantes sua atribuição. Assim como as demais teorias expostas ao longo desse referencial teórico, as pesquisas relacionadas ao estudo das características formais das tipografias direcionado às suas possibilidades semânticas lançarão as bases para a formatação da pesquisa de campo que constitui o presente estudo. Seus procedimentos metodológicos e resultados serão apresentados a seguir.

4 METODOLOGIA DA PESQUISA

Os procedimentos metodológicos que formatam esta pesquisa correspondem à série de atividades elaboradas para atingir os objetivos propostos e verificar as hipóteses que deram origem a este estudo. Este capítulo é dedicado à exposição da metodologia da pesquisa e à apresentação dos dados recolhidos ao longo do processo.

4.1 NATUREZA DA PESQUISA

Trata-se de uma pesquisa exploratória de natureza descritiva, que envolve pesquisa de campo, utilizando-se da técnica de entrevista semi-estruturada presencial ou por meio de videoconferência e questionários on-line. Seus dados serão tratados qualitativamente.

A pesquisa é dividida em duas fases, para além da revisão de literatura acerca do Estado da Arte sobre o tema. A seguir serão apresentados os procedimentos executados durante a pesquisa de campo, organizados cronologicamente. Com o intuito de explorar as possibilidades semânticas das fontes de texto, e como este potencial significativo é encarado pelo designer de tipos, pelo designer gráfico e pelo usuário não-especialista, adotamos uma metodologia de pesquisa de natureza exploratória, dividida em duas fases. A primeira fase foi composta por entrevistas com designers de tipos brasileiros e a segunda fase compreendeu a aplicação de questionários com usuários especialistas e não-especialistas. Este estudo adotou um viés qualitativo, apesar de se utilizar de alguns dados quantitativos oriundos dos questionários para a discussão de alguns dos aspectos analisados.

4.2 FASES DA PESQUISA

A primeira fase desta pesquisa visa a exploração do processo de criação de fontes de texto, com o intuito de estudar como os profissionais responsáveis por desenhar as tipografias lidam com a questão semântica no projeto dos conjuntos de caracteres. Realizadas com designers de tipos brasileiros, as entrevistas investigaram se e como tais profissionais conferem conceitos subjetivos às formas

tipográficas. Também foram abordadas outras questões, tais como suas formações acadêmicas e suas experiências profissionais, bem como aspectos de ordem técnica, uma vez que estes influenciam de forma determinante as decisões de desenho no processo projetual de uma tipografia de texto. Seguem-se abaixo as etapas que configuraram essa fase do estudo:

- Etapa 01 | Elaboração do roteiro das entrevistas: a partir das informações reunidas no referencial teórico, foram elaboradas as perguntas responsáveis por constituir a primeira ferramenta de coleta de dados dessa pesquisa.
- Etapa 02 | Realização de entrevista piloto: com o intuito de verificar se as perguntas elaboradas para a primeira fase da pesquisa eram efetivas ao que se propunham, foi realizada uma entrevista piloto.
- Etapa 03 | Ajuste do roteiro das entrevistas: após a entrevista piloto, as perguntas foram revisitadas e ajustadas para melhor atingirem seus objetivos.
- Etapa 04 | Seleção dos participantes das entrevistas: para a seleção dos especialistas entrevistados ao longo do estudo, foi realizado um questionário on-line, onde foi requisitada a indicação dos profissionais brasileiros mais representativos da produção nacional de fontes para texto.
- Etapa 05 | Realização das entrevistas com os designers de tipos: a última etapa desta fase da pesquisa compreendeu as entrevistas semi-estruturadas com os designers de tipos.
- Apresentação dos resultados parciais

A segunda fase dessa pesquisa visa investigar se os dois grupos de usuários das fontes (os especialistas e os não-especialistas) conseguem distinguir as fontes de texto, e se conseguem atribuir conceitos subjetivos às mesmas. A partir das informações obtidas através da aplicação de questionários, serão confrontadas as visões das duas categorias de usuários para obtermos um

melhor entendimento das diferenças de percepção entre os dois grupos. Seguem-se abaixo as etapas que configuraram essa fase do estudo:

- Etapa 06 | Estruturação dos questionários: as informações reunidas no referencial teórico, bem como os dados recolhidos ao longo da primeira fase da pesquisa foram utilizados como ponto de partida para a elaboração da segunda ferramenta de coleta de dados da pesquisa de campo.
- Etapa 07 | Realização de questionários piloto: após a estruturação dos questionários, foram realizados 10 questionários pilotos com usuários especialistas e não-especialistas, para observar se existia algum tipo de dificuldade em responder as perguntas.
- Etapa 08 | Ajuste dos questionários: a realização dos questionários pilotos culminou no ajuste da ferramenta de coleta de dados, visando a melhoria da sua aplicação.
- Etapa 09 | Realização dos questionários com usuários especialistas e não-especialistas: a fim de atingir os objetivos de pesquisa, foram realizados questionários com 40 usuários especialistas e 40 usuários não-especialistas.
- Apresentação dos resultados parciais

4.2.1 Fase 01

Etapa 01 | Elaboração do roteiro das entrevistas

O roteiro das entrevistas foi composto por 12 perguntas, que buscavam obter informação sobre três diferentes temas. As questões iniciais abordam o processo de aprendizado (formal e informal) do entrevistado na área da tipografia, além de sua experiência de trabalho com o projeto de fontes. O início da entrevista também é uma maneira de conhecer melhor o participante e deixá-lo mais confortável para que ele possa responder com desenvoltura as perguntas que se relacionam diretamente com os objetivos desta pesquisa. Por fim, a primeira etapa da entrevista visou obter um panorama da profissão do design de

tipos no Brasil, assim como dos cursos de formação freqüentados por profissionais brasileiros.

A segunda parte da entrevista aborda o fluxo de trabalho dos designers. Foram procuradas informações sobre metodologias de criação, assim como detalhes sobre as referências conceituais coletadas no início do processo projetual. A partir das respostas obtidas nessas perguntas, foram iniciados os questionamentos sobre a semântica da tipografia, para que na etapa seguinte fosse possível ser perguntado diretamente ao entrevistado sobre como ele lida com esta questão ao longo do projeto de fontes de texto.

A terceira parte, direcionada à coleta de informações relevantes à semântica da tipografia, possuiu como intuito a investigação da relevância deste aspecto na criação de uma fonte de texto. As últimas perguntas da entrevista visaram explorar como os designers de tipos de texto equacionam as necessidades técnicas das fontes com as características visuais que pretendem atribuir às mesmas.

Por fim, foi planejado encerrar as entrevistas com um pedido de apresentação de uma das fontes de texto do entrevistado. A última pergunta consistia em um comentário sobre a trajetória de criação de uma de suas tipografias, e sobre o desenho e detalhes formais de alguns caracteres representativos da identidade da fonte. O intuito da última pergunta foi observar se os designers forneceriam informações relacionadas à semântica da tipografia ao falar livremente sobre um de seus projetos.

É importante salientar que as entrevistas foram semi-estruturadas, ou seja, as perguntas do roteiro funcionaram como um guia para sua realização, porém novos questionamentos surgiram ao longo do processo. A seguir, é possível visualizar as perguntas previstas para o roteiro (Figura 25).

Figura 25 - Perguntas idealizadas para a entrevista piloto.

Questões Iniciais
<ol style="list-style-type: none"> 1. Qual a sua formação? 2. Você poderia falar um pouco sobre a sua trajetória enquanto designer de tipos? Como começou, há quanto tempo trabalha com desenho de fontes, etc. 3. Enquanto designer de tipos, você trabalha para alguma empresa, ou por conta própria? 4. Você desenvolve fontes por encomenda, ou trabalha com criação contínua? Quantas fontes você já projetou?
Sobre o processo de criação
<ol style="list-style-type: none"> 5. Você procura referências (tipográficas ou não) antes de iniciar o processo de desenvolvimento? 6. Você segue algum tipo de metodologia para a criação de fontes? 7. Quais os caracteres que você considera como os representativos da identidade de uma fonte tipográfica? Eles variam de projeto pra projeto?
Sobre a semântica da tipografia
<ol style="list-style-type: none"> 8. Ao iniciar a criação de uma fonte, você considera os aspectos semânticos ou os aspectos técnicos como norteadores do processo criativo? 9. Como você alinha as necessidades técnicas da fonte às características conceituais que você pretende conferir a ela? 10. Você costuma pensar num caractere como um desenho único, ou existe a elaboração/desenho de partes individuais, que farão parte da configuração de uma ou mais letras, tais como seus terminais, ou miolos? 11. Como você acha que a atribuição de conceitos às fontes se relaciona com essas partes da anatomia dos caracteres? 12. Você poderia apresentar alguma de suas fontes de texto, contando um pouco sobre o briefing e como você o traduziu em formas tipográficas?

Fonte: Elaborada pela autora.

Etapa 02 | Realização de entrevista piloto

Para testar a eficácia das perguntas elaboradas para o roteiro das entrevistas, foi realizada uma entrevista piloto com o designer Deiverson Ribeiro. O profissional foi selecionado por já possuir alguma experiência com o projeto de fontes de texto (fato que o qualificaria para responder as perguntas), e por possuir disponibilidade para participar presencialmente²³ da entrevista. O piloto, realizado no laboratório de Pesquisa de Design da Informação do Departamento de Design da UFPE, possuiu a duração de 55 minutos.

No geral a entrevista ocorreu sem grandes problemas, no que diz respeito à desenvoltura do entrevistado em responder aos questionamentos. O

²³ Para facilitar o andamento da entrevista piloto, bem como uma posterior conversa com o participante sobre suas dificuldades com as perguntas, foi preferido realizar essa etapa da pesquisa presencialmente.

participante foi informado que as perguntas seriam divididas em três etapas, e o intuito de cada uma delas, para que pudesse acompanhar melhor o andamento da entrevista. Por ainda não possuir uma experiência de trabalho contínua no projeto de fontes de texto, muitas das respostas fornecidas sobre o processo de criação ainda pareceram muito conectadas com o processo de ensino e orientação da Universidade de Buenos Aires (UBA), Instituição onde o participante realizou sua pós-graduação em Tipografia. A seguir serão apresentadas algumas considerações coletadas de cada uma das etapas da entrevista.

Conforme previsto em sua elaboração, a primeira etapa do roteiro funcionou como uma boa introdução para a dinâmica da entrevista. Formado em Design pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o entrevistado afirmou que seus primeiros contatos com o desenho de tipos foi realizado em eventuais cursos e workshops de tipografia e caligrafia, realizados fora do ambiente da Universidade. No geral, o entrevistado não citou o nome dos cursos, porém mencionou os ministrantes Tony de Marco, Cláudio Gil e Henrique Nardi. Uma vez decidido que gostaria de trabalhar com design de tipos, o entrevistado fez o curso de especialização em tipografia da Universidade de Buenos Aires (CDT-UBA²⁴). O curso possui a duração de 24 meses, dos quais 6 são compostos apenas de orientações do projeto final, capazes de serem realizadas à distância.

O entrevistado, que trabalhava²⁵ em um escritório de Design Gráfico de grande porte na cidade de São Paulo (SP), afirmou que ainda não se considerava um designer de tipos por não lidar diretamente com o projeto de fontes de texto no seu dia a dia. Por fim, Deiverson afirmou que é comum o desenvolvimento de letterings e de projetos especiais que envolvam tipografia no seu dia-a-dia, e que já projetou duas fontes para texto durante sua pós-graduação.

As perguntas que compunham a primeira parte da entrevista foram consideradas eficazes em seus objetivos, e portanto, não foram ajustadas após a realização do piloto.

A primeira pergunta dessa etapa, referia-se à existência de pesquisa de referências, antes de serem iniciados os desenhos dos caracteres. O entrevistado

²⁴ Disponível em: <http://www.cdt-uba.org>

²⁵ Alguns meses após a entrevista, Deiverson Ribeiro começou a trabalhar como designer de tipos na fundição Dalton Maag.

respondeu o questionamento sem maiores problemas, afirmando sempre buscar referências antes de começar o desenho dos caracteres. Tais referências seriam divididas em duas categorias: uso e estilo. Primeiramente, existiria uma pesquisa sobre os problemas que as fontes projetadas para um uso específico deveriam resolver, e a partir daí, seriam realizadas pesquisas de referências acerca do estilo que ele idealiza ser o adequado para o projeto. Foi observado que essa questão poderia ser mais estimulada nas próximas entrevistas, caso os outros entrevistados também afirmassem procurar referências de estilo, para facilitar o entendimento de como se dá a atribuição de um determinado estilo à um projeto específico. A pergunta não foi elaborada novamente, porém foi completada com um comentário destinado à uma exploração maior da questão por parte da pesquisadora aos participantes nas demais entrevistas.

Sobre o processo de criação de uma fonte, foi interessante a citação constante do entrevistado da importância do desenho manual. O fato sinaliza que maiores questionamentos sobre esta prática podem ser mencionados ao longo das demais entrevistas com o intuito de investigar se o desenho manual interfere ou colabora na contribuição de aspectos semânticos à tipografia. Ele afirmou que define no papel atributos como contraste, tipo de junção e altura-x, além de procurar fazer ajustes antes de ir para o computador, para ter certeza de que o desenho vai funcionar quando transferido para o meio digital. Porém, uma vez que alguns dos caracteres já foram desenhados digitalmente, a etapa manual ganha um caráter de desenho rápido apenas para representar uma ideia, e não chega a ser digitalizada. As demais perguntas da segunda fase também foram consideradas eficazes, e não foram alteradas.

A última etapa do piloto, relacionada diretamente com os objetivos dessa pesquisa, revelou-se como a mais necessitada de ajustes em suas perguntas. A etapa, que em seu primeiro momento é dedicada à exploração do balanceamento entre as questões técnicas e conceituais, forneceu algumas informações importantes sobre o assunto. O participante afirmou que são os aspectos técnicos que norteiam o projeto de uma fonte, sendo estes os responsáveis pelas decisões finais das formas dos caracteres.

No entanto, foi comentado que durante o projeto de fonte Bolsillo, ele resolveu os problemas técnicos e ao compor um texto com os caracteres

desenhados, percebeu que a mancha textual não possuía a estética pretendida. Portanto, o designer deu início aos ajustes, para que a fonte adquirisse a estética desejada, porém sem perder as qualidades técnicas que originaram o projeto. O entrevistado mencionou os ajustes efetuados em atributos formais tais como proporção, contraste, terminações e serifas. O alinhamento entre as necessidades técnicas e as características conceituais pareceu ser um processo de escultura dos caracteres desenhados, onde o designer deve modelar a letra para que ela fique com o aspecto pretendido, porém sem perder as características de desenho que resolve seus problemas técnicos.

A pergunta de número 10 (Você costuma pensar num caractere como um desenho único, ou existe a elaboração/desenho de partes individuais, que farão parte da configuração de uma ou mais letras, tais como seus terminais, ou miolos?) pareceu ter gerado um pouco de confusão. Apesar de ter respondido negativamente, o participante citou diversas vezes ao longo da entrevista casos onde desenhou uma parte específica de algumas letras. Esse fato sugeriu uma reformulação desta questão seria necessária, para que seu objetivo se tornasse mais claro aos entrevistados. Sua resposta para esta pergunta, em conjunto com outros comentários efetuados ao longo da entrevista, levou ao entendimento de que o participante pretendeu afirmar que o desenho de uma fonte não funciona como um quebra-cabeças onde são desenhadas peças para posterior montagem. No entanto, após a determinação de certos atributos de algumas letras, tais como o recorrentemente citado miolo do n, outros caracteres seguem a mesma lógica em seu desenho, ocorrendo apenas alguns ajustes óticos.

A pergunta relativa à assimilação de conceitos à partes específicas da letra, não forneceu muitas respostas, uma vez que o entrevistado afirmou não pensar nas partes separadamente. Portanto, assim como a questão anterior, esta também sinalizou uma necessidade de ajuste. Por fim, a última pergunta, onde foi requisitada a apresentação de uma das fontes do participante, forneceu algumas informações sobre a temática da semântica da tipografia.

Para as futuras entrevistas, foi percebido que é interessante perguntar ao entrevistado previamente qual fonte ele deseja apresentar. Na entrevista piloto, a apresentação foi realizada com um material de divulgação que não necessariamente apresentou todos os caracteres da fonte, portanto alguns

comentários possivelmente relevantes para a pesquisa podem ter se perdido. Com um aviso prévio sobre qual fonte o entrevistado pretende apresentar, será possibilitado à pesquisadora um estudo prévio das formas dos caracteres dessa tipografia. Assim, se tornará mais fácil a realização de perguntas específicas sobre detalhes do desenho dos glifos.

O entrevistado apresentou a fonte Bolsillo, desenvolvida como o projeto final de sua pós-graduação e selecionada para a 10ª Bienal Brasileira de Design Gráfico. A fonte possuía como requisito sua adaptação a papeis de baixa qualidade e condições precárias de impressão, deveria ser adequada para a composição de textos de livros de bolso.

O participante apresentou e comentou a fonte com eventuais indagações por parte da pesquisadora, ao ser mencionado algo sobre conceituação ou sobre atributos formais específicos. Ao longo do discurso do entrevistado, destaca-se o comentário realizado a respeito do **n** como sendo o primeiro caractere desenhado, pois ele possuía uma ideia clara de como deveria ser seu ombro. Para conseguir executar exatamente o que pretendia, o participante comentou que passou alguns dias desenhando apenas essa parte. Ao longo dessa resposta foi recorrente a presença de referências à caligrafia para soluções de terminais, proporção e peso.

Por fim, destaca-se o comentário realizado sobre a letra **a** como sendo uma letra que demandou um certo esforço para ficar com a aparência desejada. Ao questionado sobre as características formais dos caracteres que se mostravam mais proeminentes no material apresentado, o entrevistado não apresentou dificuldades para responder. Assim, fica sinalizado mais uma vez que o estudo prévio da fonte a ser apresentada pode ser de grande utilidade, para que todos os detalhes formais da tipografia apresentada possam ser esclarecidos durante as entrevistas.

Etapa 03 | Ajuste do roteiro das entrevistas

A entrevista piloto apontou a necessidade de ajustes em algumas de suas perguntas, resultando portanto, na reformulação da primeira ferramenta de coleta de dados. Além dos ajustes nas questões, percebeu-se que seria importante que a pesquisadora adotasse uma postura mais inquisitiva após as respostas dos

participantes, para conseguir o máximo de informações sobre o tema da pesquisa. A seguir, é possível visualizar o roteiro reformulado (Figura 26):

Figura 26 – Roteiro final das entrevistas.

Questões Iniciais
1. Qual a sua formação? 2. Você poderia falar um pouco sobre a sua trajetória enquanto designer de tipos? Como começou, há quanto tempo trabalha com desenho de fontes, etc. 3. Enquanto designer de tipos, você trabalha para alguma empresa, ou por conta própria? 4. Você desenvolve fontes por encomenda, ou trabalha com criação contínua? Quantas fontes você já projetou?
Sobre o processo de criação
5. Você procura referências (tipográficas ou não) antes de iniciar o processo de desenvolvimento? <i>[Questionar sobre o papel do cliente nessa questão das referências e sobre como se dá a atribuição de determinadas referências às fontes que estão sendo projetadas]</i> 6. Você segue algum tipo de metodologia para a criação de fontes? 7. Quais os caracteres que você considera como os representativos da identidade de uma fonte tipográfica? Eles variam de projeto pra projeto?
Sobre a semântica da tipografia
8. Ao desenhar os primeiros caracteres de uma tipografia, você idealiza primeiramente os recursos formais que resolverão problemas técnicos, ou se deixa desenhar livremente os esboços iniciais? 9. Como você alinha as necessidades técnicas da fonte às características conceituais que você pretende conferir a ela? 10. Você costuma pensar e desenhar o caractere como um desenho único, ou existe inicialmente a elaboração e desenho de apenas partes de sua configuração (como por exemplo, terminais ou bojo)? 11. Você acha que a atribuição de conceitos às fontes de texto pode ser relacionada com características formais relacionadas a partes dos caracteres? Você acha possível conferir conceitos às fontes ao mudar as características de partes de seus desenhos? 12. Você poderia apresentar alguma de suas fontes de texto, contando um pouco sobre o briefing e como você o traduziu em formas tipográficas?

Fonte: Elaborada pela autora.

Etapa 04 | Seleção dos participantes das entrevistas

Uma vez reformulada a ferramenta de coleta de dados da primeira fase da pesquisa, foi dado início ao processo de seleção dos profissionais que seriam entrevistados ao longo do estudo. Para a escolha dos futuros entrevistados, foi lançado um questionário on-line na Lista On-line de Discussão sobre Tipografia e Caligrafia²⁶. O canal possui como objetivo o aprofundamento do conteúdo teórico, incentivo das discussões e divulgação de informações relevantes para a área da Tipografia. Grande parte dos profissionais e estudiosos da cena tipográfica

²⁶ Disponível em: <http://sapien.com.br/tipografia>

brasileira participam dos debates e divulgam suas produções através desse grupo. Desta maneira, foi possível obter a indicação de profissionais através dos próprios especialistas na área.

O questionário requisitou que fossem listados os designers de tipos brasileiros, que em sua opinião, seriam representativos da produção nacional de fontes de texto. As respostas foram recolhidas durante o período de uma semana e revelaram a recorrência dos seguintes profissionais, listados a seguir por número de citações:

- Marconi Lima
- Fabio Haag
- Eduilson Coan
- Ricardo Esteves
- Crystian Cruz
- Bruno Mello
- Fernando Mello
- Fernando Caro
- Isac Corrêa Rodrigues
- Daniel Sabino

A partir dos nomes citados, foi realizada a escolha dos participantes, que deveriam atender aos dois critérios de seleção pré-determinados por este estudo: possuir, de fato, experiência com o desenvolvimento de fontes de texto e possuir disponibilidade para participar da pesquisa. Foram contactados os 5 primeiros nomes da lista de indicações, dos quais 4 possuíam disponibilidade de tempo para fazerem parte do estudo dentro do período determinado. Os designers de tipos entrevistados foram Fabio Haag, Eduilson Coan, Ricardo Esteves e Crystian Cruz.

Etapa 05 | Realização das entrevistas com os designers de tipos

As entrevistas (ANEXO 2) com os designers de tipos foram realizadas durante o período de um mês, através de videoconferências, de acordo com a disponibilidade dos entrevistados. Foi escolhido realizar as entrevistas de maneira semi-estruturada, para que fosse possibilitada a ocorrência de questionamentos não previstos e facilitar a obtenção da maior quantidade de informações sobre o tema da pesquisa.

O principal objetivo desta fase da pesquisa foi explorar o processo de criação de fontes de texto, com o intuito de estudar como os profissionais responsáveis por desenhar as tipografias lidam com a questão semântica ao projetar os conjuntos de caracteres.

O entendimento da maneira de como tais profissionais encaram a semântica da tipografia será adotado como ponto de partida para uma discussão mais ampla sobre o assunto, envolvendo os usuários finais das fontes. A seguir serão expostas as principais informações adquiridas ao longo do processo, divididas por seções do roteiro, a fim de facilitar a posterior análise e discussão dos resultados²⁷.

Os profissionais entrevistados são formados em Desenho Industrial, Design ou Publicidade. Todos ressaltaram que não cursaram uma disciplina específica de Design de Tipos durante a graduação, apenas disciplinas que abordavam a área da Tipografia de alguma forma. Devido ao forte interesse pessoal pelo desenho tipográfico, eles estudaram e treinaram o desenho de fontes de maneira autodidata. A partir do início da prática como designer de tipos, os participantes procuraram se especializar formalmente, cursando workshops de Caligrafia e TypeDesign²⁸ ou fazendo um Mestrado na área. Os designers destacaram que o estudo formal mais específico se configurou como uma etapa posterior ao início da prática profissional.

Sobre a trajetória profissional com o projeto de fontes, metade dos entrevistados possui o Design de Tipos como única profissão e principal fonte de renda. Os demais também se envolvem em outras atividades, tais como a prática docente e consultoria em Tipografia e Design Gráfico. A maioria dos participantes,

²⁷ As transcrições completas das entrevistas individuais podem ser encontradas no anexo da dissertação

²⁸ Os participantes utilizaram a expressão na língua inglesa

enquanto designer de tipos, trabalham em suas próprias fundições e desenvolvem desde o desenho dos caracteres até a etapa final de ajustes de hitting e geração do arquivo fonte.

Ao serem questionados sobre as características de venda de suas tipografias, os entrevistados afirmaram executar projetos tanto de fontes de texto de varejo, quanto de fontes de texto customizadas, não havendo uma tendência clara de um tipo de produção em detrimento do outro.

A segunda etapa das entrevistas foi iniciada com uma pergunta sobre a existência de pesquisas de referências no início do projeto de uma fonte de texto. Todos os entrevistados afirmaram possuir esse hábito, não apenas para inspiração estética e conceitual, mas também para se distanciarem das fontes já existentes no mercado.

No que diz respeito as referências de caráter técnico, foi mencionado que existe a influência do cliente em fornecê-las no formato de diretrizes de projeto: qual deve ser o peso, o estilo, o rendimento de caracteres por linha, etc. Em fontes customizadas que fazem parte de um projeto maior de branding ou de design editorial, as referências de caráter subjetivo são herdadas do restante do projeto, englobando os estilos de fotografia e o tom do texto do veículo, ou do discurso da marca.

Os profissionais entrevistados não possuem um fluxo de trabalho único. No entanto, foram detectadas algumas práticas comuns realizadas por todos os participantes, ao longo da criação de novas tipografias, descritas a seguir.

Sobre a ordem de desenho dos caracteres, os designers afirmaram que iniciam o projeto de uma nova fonte de texto pelo desenho da caixa baixa, em especial pelos caracteres **n** e **o**. De acordo com os entrevistados, os caracteres minúsculos possuem problemas formais mais difíceis de serem resolvidos, por serem mais diferentes entre si. Desta maneira, uma vez criado um sistema coeso na caixa baixa, se torna mais fácil transpor certas características formais para a caixa alta, que é um conjunto mais neutro e padronizado em suas estruturas formais. Na caixa alta, os participantes afirmaram iniciar o desenho pelos caracteres **H** e **O** – uma letra reta, e uma letra curva.

Grande parte dos participantes citou o desenho manual como prática comum no início do processo projetual. No entanto, estes esboços funcionam

como documentação de uma ideia, e não como base para o futuro desenho vetorial. De uma maneira geral, os entrevistados afirmaram seguir as seguintes etapas na fase de elaboração dos caracteres:

- 1. Coleta de referências (técnicas ou conceituais, fornecidas ou não por um cliente);
- 2. Esboços iniciais;
- 3. Desenho dos caracteres de controle da caixa baixa;
- 4. Derivação dos caracteres da caixa baixa;
- 5. Desenho dos caracteres de controle da caixa alta;
- 6. Derivação dos caracteres da caixa alta;
- 7. Expansão do conjunto de caracteres.

Ao final desta etapa da entrevista, foi questionado sobre quais caracteres seriam capazes de carregar a identidade conceitual de uma fonte. Os entrevistados afirmaram que é uma questão de colocar as características onde for possível, de maneira harmoniosa, uma vez que os caracteres do conjunto devem se comunicar entre si. Assim, não haveria uma fórmula fixa que facilitasse a transposição de conceitos às formas tipográficas. No entanto, foi comentado pelos participantes que a identidade da fonte fica mais evidente nos caracteres minúsculos, especialmente nos caracteres n, o, b e s.

As letras a e g foram citadas recorrentemente como desenhos passíveis de maiores diferenciações formais, e portanto, capazes de carregar uma maior identidade conceitual. No entanto, os designers destacaram que tais caracteres possuem elementos únicos em sua configuração, fato que dificulta a transposição de suas características formais para as demais letras. Segundo os designers entrevistados, desenhar um a ou um g com personalidade evidente é mais fácil do que desenhar um l com o mesmo nível de identidade conceitual, porém é difícil conseguir manter essa personalidade em outros caracteres do conjunto.

Por fim, os entrevistados afirmaram que para eles a identidade de uma fonte de texto é percebida mais facilmente na mancha textual, e não em seus

caracteres isolados, uma vez que essa será sua principal situação de uso. Por isso é recorrente o teste dos caracteres em um texto, para que o profissional possa verificar se a fonte está, de fato, com o aspecto que foi idealizado.

A última etapa da entrevista, dedicada à perguntas relacionadas à capacidade das fontes de texto de carregarem significados, teve início com um questionamento acerca da importância das questões técnicas e das questões conceituais na fase de desenho dos caracteres. Todos os entrevistados afirmaram que as necessidades técnicas são primordiais no projeto de fontes de texto, pois elas não podem abdicar da sua principal finalidade: a capacidade de serem lidas com o mínimo de esforço. No projeto de fontes customizadas, aspectos formais mais diferenciados são colocados em lugares estratégicos, para conferir mais personalidade à fonte, e ao mesmo tempo não atrapalhar sua legibilidade. Porém desde a fase dos esboços iniciais, os desenhos são direcionados para atender aos requisitos técnicos determinados no início do projeto.

Foi questionado aos participantes se eles desenham as partes dos caracteres separadamente, uma vez que essas partes (tais como bojos, ascendentes, ou terminais) tendem a se repetir em diversas letras e poderiam auxiliar na transmissão dos conceitos pretendidos. Os entrevistados afirmaram que desenham a letra por completo, e posteriormente, adaptam o desenho para que ele se comporte melhor em relação a outro com as mesmas partes estruturais.

Todos os participantes afirmaram que é possível transmitir conceitos através de fontes de texto, apesar de admitirem que não possuem conhecimento de nenhuma pesquisa que confirme o fato ou metodologia que garanta tal resultado. Houve uma dificuldade generalizada em racionalizar essa questão, porém todos concordaram que é uma questão de ajuste entre o aspectos objetivos (técnicos e funcionais) e subjetivos (conceitual). É imprescindível definir no início do projeto qual é o aspecto mais importante e ajustar o outro de acordo com a finalidade principal.

No caso das fontes corporativas customizadas, que precisam carregar uma carga maior de personalidade, os designers afirmaram abdicar um pouco da legibilidade dos caracteres. A tipografia projetada ainda será apropriada para a composição de textos longos, porém funcionará melhor em textos cujo o período

de imersão do usuário seja mais curto, como por exemplo, na composição do texto de um relatório. Os detalhes formais mais expressivos, responsáveis por carregar a personalidade da fonte (e por consequência, da empresa), aparecerão em apenas alguns caracteres, mas ainda assim serão responsáveis por carregar a identidade da mancha textual como um todo.

Por fim, as entrevistas se encerraram com a apresentação de uma das fontes de texto projetadas pelos participantes. Ao longo das respostas, foi possível detectar alguns procedimentos realizados pelos designers para a distribuição de características subjetivas às fontes. Esses procedimentos variam de acordo com a fonte e com o conceito que se pretende transmitir, fato que não torna possível a extração de uma fórmula capaz de revelar a maneira correta de transmitir características subjetivas às fontes de texto. O conhecimento aprofundado dos aspectos estruturais dos caracteres permite que os designers consigam manipular os desenhos para que eles adquiram formas que, em sua opinião, transmitem os conceitos pretendidos.

Ao final da última pergunta, foi requisitado que os entrevistados fornecessem algumas palavras-chave capazes de definir a identidade da fonte apresentada. Apesar de terem citado diversas vezes ao longo de suas respostas características subjetivas que poderiam definir a fonte em questão, muitos dos entrevistados não conseguiram elencar as palavras-chave. O fato revela que apesar de possuírem experiência com o desenho de fontes, os designers possuem dificuldades em restringir as formas tipográficas em conceitos subjetivos.

4.2.2 Apresentação e discussão dos resultados parciais

As entrevistas se mostraram como um rico manancial de informações. No primeiro momento, foi possível perceber que os designers de tipos iniciaram a profissão de maneira dissociada às suas formações acadêmicas. Apesar de serem graduados em cursos que abordam a Tipografia, nenhum dos participantes afirmou ter se envolvido em aulas específicas de desenho tipográfico antes de darem início à prática profissional.

Ao lado de alguns fatores conjunturais, tais como a inexistência de cursos específicos de design de tipos no Brasil, o fato sinaliza que o surgimento de iniciativas educacionais especializadas na área é uma necessidade do mercado tipográfico nacional.

É interessante destacar que os participantes concluíram seus cursos superiores até o início da década de 2000. Algumas Universidades acrescentaram recentemente disciplinas especializadas em suas grades curriculares (a exemplo da UFSM e UFPE), assim como foi criada, recentemente, a primeira pós-graduação em Tipografia do país (SENAC-SP). Assim, é possível inferir que a próxima geração de designers de tipos brasileiros poderá realizar um estudo formal em Tipografia, no Brasil.

Enquanto designers de tipos, os participantes trabalham por conta própria e em sua maioria, possuem sua própria fundição. Não foi detectada uma tendência específica de tipo de produção, ou seja, os designers produzem tanto fontes customizadas quanto fontes de varejo.

No âmbito do processo de criação de uma fonte, a pesquisa de referências revelou-se como uma etapa presente no fluxo de trabalho dos designers de tipos, especialmente ao longo do projeto de fontes customizadas. A pesquisa de referências podem funcionar tanto como inspiração, como para verificação do que já existe no mercado, dentro do escopo do projeto. No caso das fontes customizadas, os participantes dividiram as referências em dois tipos. O primeiro tipo, de caráter objetivo, diz respeito às diretrizes do projeto e está relacionado aos seus requisitos técnicos e aos aspectos relacionado à composição das mensagens textuais. Em projetos de fontes customizadas, essa referência é geralmente fornecida pelo cliente. O segundo tipo, de caráter subjetivo, é composto por referências herdadas das pesquisas prévias realizadas como base para o desenvolvimento de um projeto de branding ou de design editorial.

Assim como previsto pelos autores consultados na revisão bibliográfica, foi constatado que os profissionais não possuem um fluxo de trabalho único e estruturado. As etapas citadas por Cheng (2006), Smeijers (2011), Buggy (2007) e Pohlen (2011), são realizadas, porém não existe uma linearidade em sua execução.

Os profissionais citaram que o início do projeto de uma fonte é caracterizado pelo desenho dos caracteres **n**, **o**, **H** e **O**, que por possuírem estruturas retas e curvas funcionam como uma base para o desenho dos demais caracteres. É interessante destacar que os participantes destacaram as letras **a** e **g** como as capazes de carregarem uma maior carga de informações conceituais, por possuírem formas estruturais passíveis de mudanças de desenho mais significativas. Portanto, observa-se aqui um ponto interessante para futura investigação através da aplicação de questionários com os usuários: os leitores conseguem detectar com mais facilidade diferenças entre os caracteres encarados como os responsáveis por carregarem a identidade técnica ou conceitual da fonte? As letras **n**, **o**, **a** e **g** podem ser escolhas interessantes para a análise ao longo dos questionários.

Na opinião dos designers de tipos entrevistados, as fontes de texto possuem a capacidade de carregarem e transmitirem conceitos subjetivos. Em algumas ocasiões, as possibilidades semânticas da tipografia são exploradas durante sua etapa projetual, especialmente no projeto de fontes corporativas customizadas. Foi observado que projetos dessa natureza foram citados com mais recorrência quando foram realizadas perguntas relacionadas à identidade tipográfica durante as entrevistas. Os participantes, em sua maioria, se mostraram cautelosos ao opinarem sobre a questão da semântica das fontes de texto, apesar de estarem convictos de que a tipografia é uma representação gráfica capaz de portar significados. Os designers afirmaram que as fontes de texto sempre terão algum significado para o usuário, ainda que não possuam esta intenção. Mesmo que pretendam ser neutras e não comunicarem nada em especial, a tipografia não é um fim em si mesma, e está relacionada com as características da linguagem visual que a acompanha, herdando algo de seu entorno.

4.2.3 Fase 02

Etapa 06 | Estruturação dos questionários

As informações reunidas no referencial teórico, e os dados fornecidos pelos designers de tipos foram utilizados como base para a elaboração da segunda

ferramenta de coleta de dados da pesquisa de campo: os questionários com usuários. O intuito desta fase da pesquisa é investigar se os dois grupos de usuários das fontes (os especialistas e os não-especialistas) conseguem distinguir fontes de texto, e se conseguem atribuir conceitos subjetivos à elas. Posteriormente, buscamos comparar os resultados dos dois grupos de usuários para entender as diferenças de percepção entre eles.

Desta maneira, os questionários foram divididos em duas partes. A primeira foi composta por perguntas relativas à comparação entre as fontes, e a segunda contemplou questões relativas à associação de conceitos subjetivos aos tipos. Os questionários foram estruturados e aplicados através do sistema online Qualtrics²⁹, para facilitar sua aplicação e a análise dos resultados.

Etapa 07 | Realização de questionários piloto

Após a estruturação dos questionários, foram realizados 10 questionários pilotos, com 5 usuários especialistas e 5 usuários não-especialistas, para observar se existia algum tipo de dificuldade em responder as perguntas que pudesse ser resolvida com uma nova estruturação das mesmas. Após a finalização dos questionários, foi perguntado aos participantes sobre possíveis dificuldades no entendimento das perguntas e no manuseio do sistema online.

Etapa 08 | Ajuste dos questionários

As informações fornecidas pelos participantes dos questionários piloto culminaram no ajuste da ferramenta de coleta de dados. As modificações contemplaram a quantidade e a ordem das questões, além da melhoria da qualidade das imagens. A versão final dos questionários poderá ser observada no tópico a seguir.

Etapa 09 | Realização dos questionários com usuários especialistas e não-especialistas

Foram realizados, durante o período de 1 mês, questionários com 40 usuários especialistas e 40 usuários não-especialistas (ANEXO 3). Para responder ao questionário, foram procurados designers gráficos e pessoas de

²⁹ Disponível: <http://www.qualtrics.com>

diferentes profissões (que já possuíssem ou em fase de conclusão de curso superior), com idade entre 20 e 60 anos.

Para a construção das perguntas que constituíram o questionário, foi necessária a seleção de algumas tipografias de texto. Não possuímos o objetivo de estudar as fontes em si, mas sim entender se os usuários percebem suas diferenças formais e se conseguem realizar a atribuição de conceitos subjetivos. Foram selecionadas para o estudo 12 fontes de texto presentes nos sistemas operacionais da Apple (OS X Mavericks) e da Microsoft (Windows 8), das quais metade possuíam serifa e a outra metade não. As fontes escolhidas foram (Figura 27):

Figura 27 – Fontes utilizadas nos questionários.

FONTES SERIFADAS	<i>Baskerville, Bodoni, Garamond, Palatino, Rockwell e Times New Roman</i>
FONTES NÃO-SERIFADAS	<i>Calibri, Futura Std, Gill Sans, Helvetica, Tahoma e Trebuchet MS</i>

Fonte: Elaborada pela autora

Conforme apresentado na revisão bibliográfica, este estudo pretende explorar as possibilidades semânticas da tipografia no que diz respeito ao desenho dos caracteres (referenciado por Stockl (2005) como microtipografia), ou seja, apenas em seus aspectos intrínsecos. No entanto, esses desenhos podem ser analisados de diversas maneiras, de acordo com várias situações de uso específicas. Após a análise das informações coletadas até o momento, escolheu-se abordar nos questionários três situações de uso: a fonte utilizada na composição de um texto, a fonte na composição do alfabeto em suas versões maiúscula e minúscula, e por fim, alguns caracteres individuais das tipografias.

A comparação entre manchas textuais é essencial para uma pesquisa dessa natureza, uma vez que pretendemos estudar as possibilidades semânticas das fontes de texto. Desta maneira, torna-se imprescindível questões que abordem a tipografia numa composição de texto corrido. Grande parte das pesquisas reunidas no referencial teórico se utilizam de questões de comparação entre manchas textuais, bem como da comparação das fontes no formato de alfabeto. Apenas as comparações entre caracteres específicos não foram

encontradas em outras pesquisas da área, no entanto, as informações recolhidas ao longo das entrevistas que constituíram a primeira fase do estudo, indicam que esse também é um interessante caminho a ser estudado.

Os caracteres selecionados para estudo foram o n, o, a e g. As letras n e o foram escolhidas pois os designers de tipos afirmaram que muitas vezes iniciam os desenhos de uma nova fonte por esses caracteres, que fornecem grandes informações sobre elementos estruturais que farão parte de vários elementos do conjunto tipográfico. As letras a e g foram selecionadas pois os designers afirmaram que tais caracteres são os mais passíveis de mudanças estruturais e, portanto, capazes de transmitir uma maior carga de informações conceituais.

Os questionários contemplaram, em seu primeiro momento, perguntas relativas à comparação entre as fontes. Procurava-se entender se os dois tipos de usuários conseguiriam distinguir as tipografias nas três situações de uso apresentadas acima. Por fim, foram apresentadas algumas perguntas que visavam obter informações sobre a capacidade dos dois grupos de usuários de atribuírem conceitos subjetivos às fontes, e quais as diferenças nos conceitos atribuídos entre os dois grupos de usuários.

A fim de evitar perguntas longas e cansativas para os participantes, e ainda assim contemplar todos os fatores previstos para a análise, foram definidos quatro tipos de questionários (Figura 28), a serem aplicados aos dois tipos de usuários. Desta maneira, cada tipo de questionário foi respondido por 20 usuários: 10 especialistas e 10 não-especialistas.

Figura 28 – Os quatro tipos de questionários.

Q1	Q2	Q3	Q4
Apresentação	Apresentação	Apresentação	Apresentação
Introdução	Introdução	Introdução	Introdução
Comparação	Comparação	Comparação	Comparação
Aspecto 01 Mancha textual Serif (6 imagens)	Aspecto 01 Mancha textual Serif (6 imagens)	Aspecto 01 Mancha textual Serif (4 imagens)	Aspecto 01 Mancha textual Serif (4 imagens)
Aspecto 01 Mancha textual Não-Serif (4 imagens)	Aspecto 01 Mancha textual Não-Serif (4 imagens)	Aspecto 01 Mancha textual Não-Serif (6 imagens)	Aspecto 01 Mancha textual Não-Serif (6 imagens)
Aspecto 02 Alfabeto Não-Serifadas (6 imagens)	Aspecto 02 Alfabeto Não-Serifadas (6 imagens)	Aspecto 02 Alfabeto Não-Serifadas (4 imagens)	Aspecto 02 Alfabeto Não-Serifadas (4 imagens)
Aspecto 02 Alfabeto Serifadas (4 imagens)	Aspecto 02 Alfabeto Serifadas (4 imagens)	Aspecto 02 Alfabeto Serifadas (6 imagens)	Aspecto 02 Alfabeto Serifadas (6 imagens)
Aspecto 03 Letra n Serifadas (4 imagens)	Aspecto 03 Letra o Serifadas (4 imagens)	Aspecto 03 Letra n Serifadas (4 imagens)	Aspecto 03 Letra o Serifadas (4 imagens)
Aspecto 03 Letras a Serifadas (6 imagens)	Aspecto 03 Letras g Serifadas (6 imagens)	Aspecto 03 Letras a Serifadas (6 imagens)	Aspecto 03 Letras g Serifadas (6 imagens)
Semântica	Semântica	Semântica	Semântica
Times New Roman Mancha textual	Baskerville Mancha textual	Tahoma Mancha textual	Futura Mancha textual
Helvetica Mancha textual	Calibri Mancha textual	Gill Sans Mancha textual	Trebuchet Mancha textual
Times New Roman Letras	Baskerville Letras	Tahoma Letras	Futura Letras
Rockwell Mancha textual	Palatino Mancha textual	Bodoni Mancha textual	Garamond Mancha textual

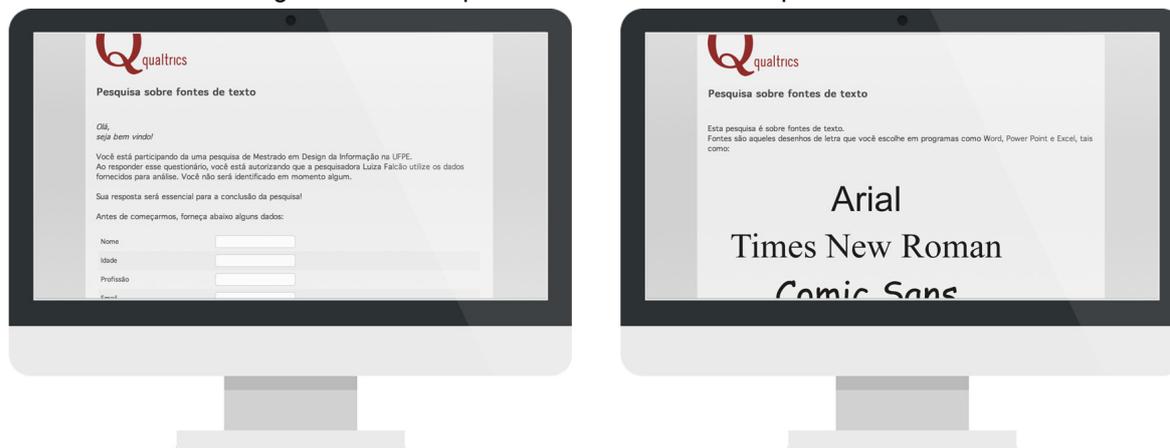
Fonte: Elaborada pela autora

Telas iniciais

A tela duas telas iniciais (Figura 29) são presentes em todos os questionários. Na primeira, é apresentado ao usuário o intuito da pesquisa e são requisitados alguns dados de identificação, tais como nome, idade e profissão. Por fim, é perguntado se o mesmo já conhece fontes de texto, através de estudo ou trabalho. Na segunda, é apresentado brevemente o universo da pesquisa ao

explicar o que é uma fonte de texto. Para tranquilizar o participante e evitar desistências ao longo das respostas, é informado que para a pesquisa não existem respostas certas e erradas, pois seu intuito é observar como os participantes percebem as fontes.

Figura 29 – Exemplos das telas iniciais dos questionários.

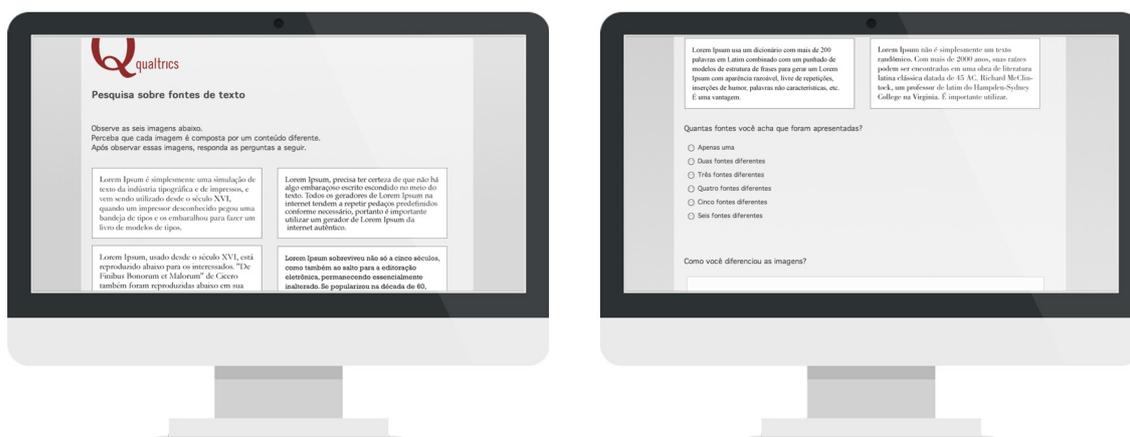


Fonte: Elaborada pela autora

Telas da mancha textual

Essa é a primeira fase de comparação entre as tipografias da pesquisa, onde cada fonte é utilizada numa mancha textual (Figura 30). Seu intuito é avaliar se os usuários conseguem perceber que as fontes utilizadas nos textos são diferentes. Essa fase é composta por duas perguntas, e cada uma delas aparece em uma tela distinta. Uma das perguntas apresenta 4 imagens, que mostram um texto composto com uma fonte diferente. A outra pergunta apresenta 6 imagens, e cada uma delas também mostra um texto composto com uma fonte diferente.

Figura 30 – Exemplos das comparações entre manchas textuais.

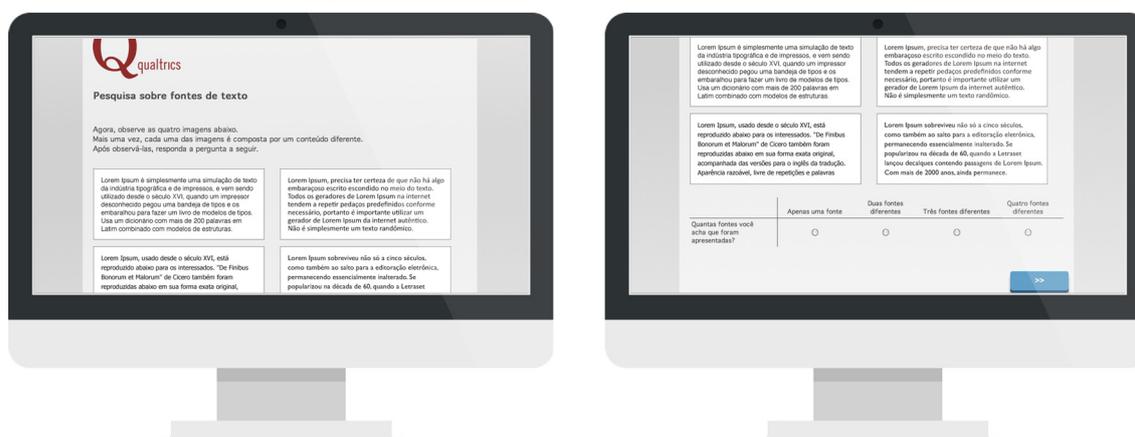


Fonte: Elaborada pela autora

Alguns grupos de participantes são apresentados a 4 imagens de fontes serifadas e 6 imagens de fontes não-serifadas, enquanto outros são apresentados ao oposto. É importante destacar que as imagens não misturam fontes serifadas com fontes não-serifadas, as comparações são realizadas dentro de uma mesma categoria de tipos. Todas as imagens apresentadas nessa questão utilizam fontes distintas.

A maneira de responder também varia entre as duas perguntas. Algumas possuem suas opções dispostas em múltipla escolha, enquanto outras possuem suas respostas dispostas em forma de matriz (Figura 31). O intuito dessas variações de quantidade e formato é evitar que o usuário responda as questões de maneira mecânica, caso desconfie que as imagens possam ser as mesmas da questão anterior.

Figura 31 – Exemplo de variação de resposta.



Fonte: Elaborada pela autora

Os conteúdos dos textos variam, porém sempre são iniciados pela expressão *Lorem Ipsum* e com as demais palavras escritas na língua portuguesa. As manchas textuais são alinhadas pela esquerda e os corpos das fontes são ajustados de acordo com suas alturas-x³⁰, para evitar grandes discrepâncias relacionadas ao tamanho. Os corpos utilizados estão localizados entre 12 e 16 pontos. A entrelinha também varia, para que as linhas dos textos ocupem uma área similar dentro da área determinada como suporte para a composição textual.

O questionário requisita a observação das imagens, salientando que cada uma delas é composta por um conteúdo textual diferente. Posteriormente, na mesma tela, é perguntado ao usuário quantas fontes diferentes ele acha que foram apresentadas. Após a primeira das perguntas dessa fase é apresentada uma pergunta aberta que questiona como o participante diferenciou as imagens.

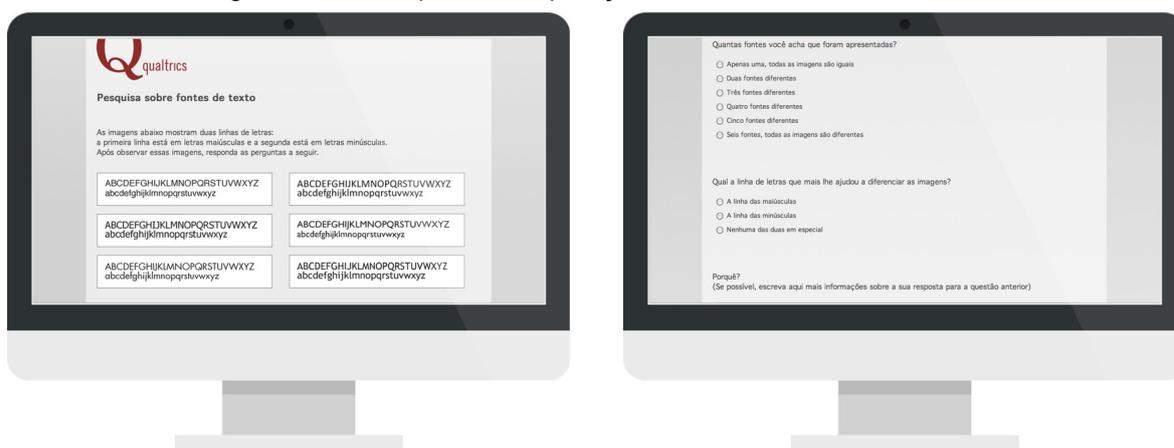
Tela dos alfabetos maiúsculos e minúsculos

Essa é a segunda fase de comparação entre as tipografias da pesquisa, onde cada fonte é utilizada na composição do alfabeto em caixa alta e caixa baixa (Figura 32). Seu intuito é avaliar se os usuários conseguem perceber que as fontes utilizadas nos alfabetos são diferentes. Também serão comparados os resultados dessas questões com os resultados das questões anteriores, para que possamos descobrir quais as situações de uso que os usuários possuem mais facilidade ou dificuldade em distinguir as fontes.

Essa fase é composta por duas perguntas, e cada uma delas aparece em uma tela distinta. Uma das perguntas apresenta 4 imagens, onde cada uma delas mostra um alfabeto composto com uma fonte diferente. A outra pergunta apresenta 6 imagens, onde cada uma delas também mostra um alfabeto composto com uma fonte diferente.

³⁰ Smeijers (2011 p.38), afirma que para fazer uma comparação verdadeira entre diferentes fontes, é necessário igualar suas alturas-x.

Figura 32 – Exemplo da comparação entre 6 diferentes alfabetos.



Fonte: Elaborada pela autora

Alguns grupos de participantes são apresentados a 4 imagens de fontes serifadas e 6 imagens de fontes não-serifadas, enquanto outros são apresentados ao oposto (Figura 33). É importante destacar que as imagens não misturam fontes serifadas com fontes não-serifadas, as comparações são realizadas dentro de uma mesma categoria de tipos. Todas as imagens apresentadas nessa questão utilizam fontes distintas.

Figura 33 – Exemplo da comparação entre 4 diferentes alfabetos.



Fonte: Elaborada pela autora

Assim como nas questões anteriores, a maneira de responder também varia entre as duas perguntas. Algumas possuem suas opções dispostas em múltipla escolha, enquanto outras possuem suas respostas dispostas em forma de matriz. O intuito dessas variações de quantidade e formato, é evitar que o usuário responda as questões de maneira mecânica, caso desconfie que as imagens possam ser as mesmas da questão anterior.

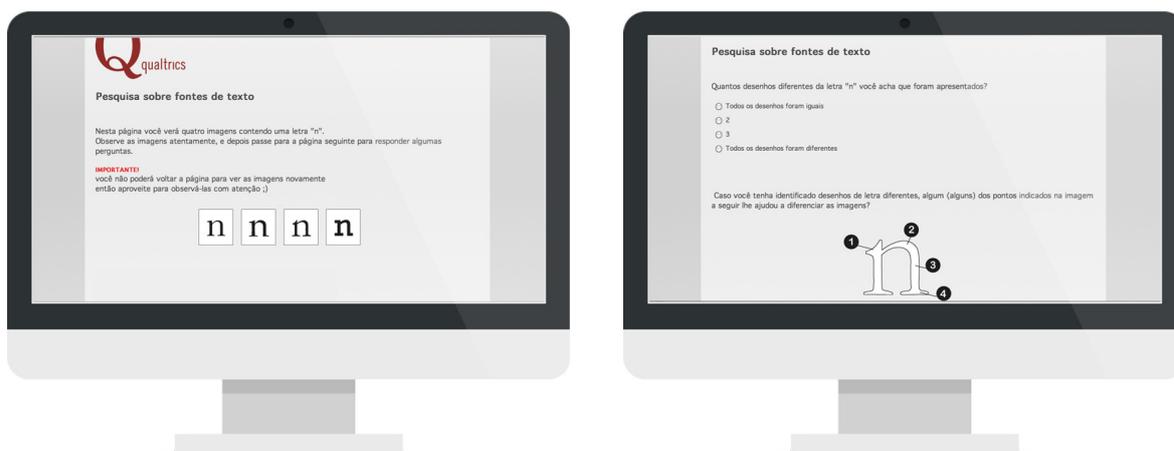
Os alfabetos são alinhados pela esquerda e tiveram os corpos das fontes ajustados de acordo com suas alturas-x, para evitar grandes discrepâncias relacionadas ao tamanho. Os tamanhos utilizados estão localizados entre 15 e 20 pontos. O entrelinhamento também varia, para que as linhas dos textos ocupem uma área similar dentro da área determinada como suporte para a composição textual.

O questionário requisita a observação das imagens, salientando que cada uma delas é composta por duas linhas de letras: a primeira apresenta apenas letras maiúsculas e a segunda apresenta apenas letras minúsculas. Posteriormente, na mesma tela, é perguntado ao usuário quantas fontes diferentes ele acha que foram apresentadas. Após a primeira das perguntas dessa fase é apresentada uma pergunta aberta que questiona qual a linha de letras que mais ajudou o participante a diferenciar as imagens, e o porquê.

Telas das letras individuais (caracteres n e o)

A terceira fase de comparação dos questionários é composta por letras individuais (Figura 34). Seu intuito é avaliar se os usuários conseguem perceber diferenças entre caracteres dispostos lado a lado em fontes diferentes, e quais as partes dos caracteres que os auxiliam a fazer essa distinção. Primeiramente são mostradas quatro imagens de uma mesma letra, utilizando fontes diferentes. As instruções do questionário sinalizam que o usuário deve observar cuidadosamente as imagens, e passar para a próxima página para responder algumas perguntas.

Figura 34 – Exemplo da comparação entre 4 letras individuais.



Fonte: Elaborada pela autora

Metade dos questionários apresenta nessa questão a letra **n** e a outra metade, a letra **o**. As letras foram escolhidas de acordo com as informações recolhidas durante as entrevistas com os designers de tipos, que afirmaram que muitas vezes iniciam os desenhos de uma nova fonte por esses caracteres, pois os mesmos fornecem grandes informações sobre elementos estruturais que farão parte de vários elementos do conjunto tipográfico.

Os tamanhos das letras estão localizados entre 62 e 73 pontos, e os caracteres aparecem centralizados dentro de um quadrado de 65 pt, um ao lado do outro.

Após a apresentação dos caracteres são apresentadas na próxima tela as questões relativas às imagens das letras individuais. A primeira delas questiona quantos desenhos de letra diferentes o usuário identificou. Logo após, são mostrados diagramas para que o usuário responda se algumas das partes específicas das letras o ajudou a distinguir os desenhos.

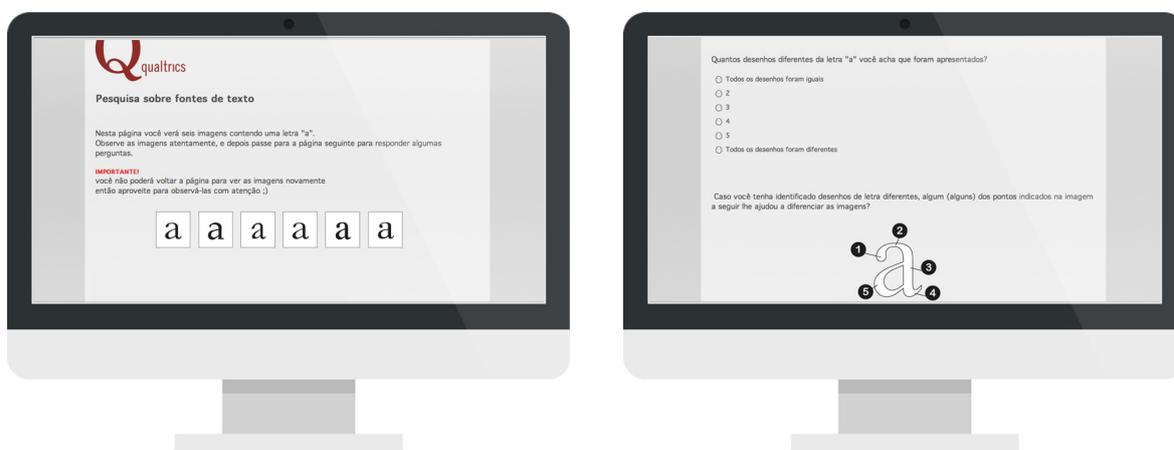
Telas das letras individuais (caracteres a e g)

Nesta pergunta, são apresentadas 6 imagens de uma mesma letra, das quais uma se repete e as demais utilizam fontes distintas (Figura 35). O intuito dessa repetição é incentivar o usuário a continuar atento às imagens mostradas. As instruções do questionário sinalizam que o usuário deve observar

cuidadosamente as imagens, e passar para a próxima página para responder algumas perguntas.

Metade dos questionários apresenta a letra **a** e a outra metade, a letra **g**. As letras foram escolhidas de acordo com as informações recolhidas durante as entrevistas com os designers de tipos, que afirmaram que tais caracteres são os mais passíveis de mudanças estruturais e, portanto, capazes de transmitir uma maior carga de informações conceituais.

Figura 35 – Exemplo da comparação entre 6 letras individuais.



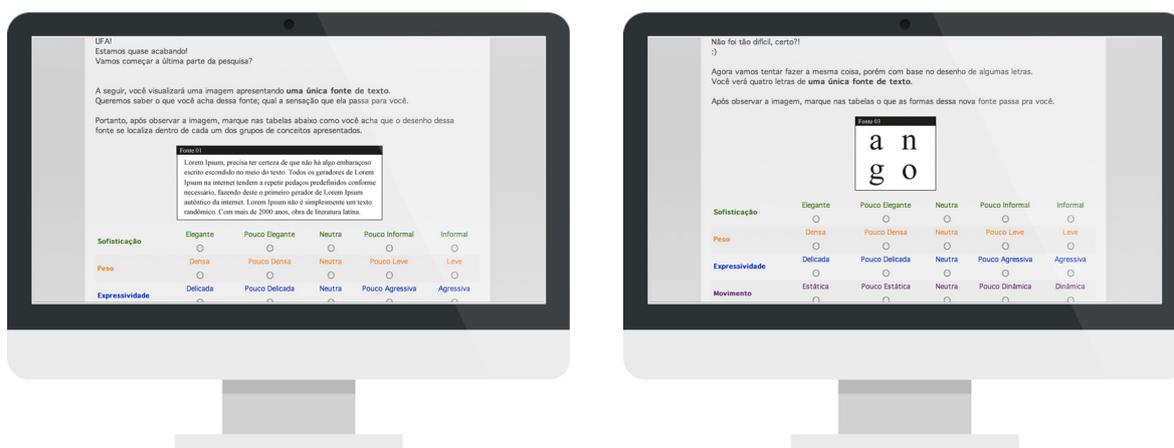
Fonte: Elaborada pela autora

Após a apresentação dos caracteres são apresentadas na próxima tela as questões relativas às imagens das letras individuais. A primeira delas questiona quantos desenhos de letra diferentes o usuário identificou. Logo após, são mostrados diagramas para que o usuário responda se algumas das partes específicas das letras o ajudou a distinguir os desenhos.

Telas das possibilidades semânticas das fontes (mancha textual)

Aqui tem início a segunda fase dos questionários: os questionamentos acerca das possibilidades semânticas das fontes de texto. Cada uma dessas questões apresenta uma mancha textual (utilizando os mesmos textos das primeiras perguntas dos questionários) ou caracteres isolados (**a**, **g**, **n** e **o**) de uma fonte específica. Cada questionário possui 3 questões que apresentam manchas textuais, e 1 questão que apresenta caracteres isolados (Figura 36)

Figura 36 – Exemplo de questões sobre as possibilidades semânticas das fontes.



Fonte: Elaborada pela autora

O intuito dessas questões é avaliar se os dois grupos de usuários conseguem atribuir conceitos subjetivos às fontes de texto, e quais são as diferenças de conceitos atribuídos entre os dois tipos de participantes.

Após as imagens, são apresentados 6 grupos de conceitos (Sofisticação, Peso, Expressividade, Movimento, Época e Espírito) numa escala de 5 pontos entre seus extremos para marcação, onde o ponto central é considerado neutro. Os conceitos foram extraídos da proposta de análise de Falcão & Aragão (2012), onde foram apresentados 8 grupos de conceitos (pessoalidade, elegância, peso, delicadeza, fluidez, tensão, época e excentricidade). Para este estudo, foram subtraídos os conceitos personalidade e tensão e revisitadas as expressões utilizadas para denominar os demais grupos, bem como os seus pólos extremos (Figura 37).

Figura 37 – Exemplo de questões sobre as possibilidades semânticas das fontes.

SOFISTICAÇÃO	ELEGANTE	POUCO ELEGANTE	NEUTRA	POUCO INFORMAL	INFORMAL
PESO	DENSA	POUCO DENSA	NEUTRA	POUCO LEVE	LEVE
EXPRESSIVIDADE	DELICADA	POUCO DELICADA	NEUTRA	POUCO AGRESSIVA	AGRESSIVA
MOVIMENTO	ESTÁTICA	POUCO ESTÁTICA	NEUTRA	POUCO DINÂMICA	DINÂMICA
ÉPOCA	TRADICIONAL	POUCO TRADICIONAL	NEUTRA	POUCO MODERNA	MODERNA
ESPÍRITO	EXCÊNTRICA	POUCO EXCÊNTRICA	NEUTRA	POUCO COMUM	COMUM

Fonte: Elaborada pela autora

As questões que apresentam os caracteres isolados utilizam a mesma fonte utilizada na primeira questão sobre semântica (que apresenta uma mancha textual). A imagem é seguida pelos mesmos grupos de conceitos das questões anteriores. O intuito dessa questão é comparar o julgamento dos usuários entre a apresentação de uma mancha textual e de caracteres isolados. As fontes contempladas pela apresentação de caracteres isolados foram a Times New Roman, Baskerville, Tahoma e Futura, cada uma delas em um dos tipos do questionário.

4.2.4 Apresentação dos resultados parciais

Os participantes dos questionários se dividiram da seguinte maneira (Figura 38):

Figura 38 – Dados demográficos dos participantes dos questionários.

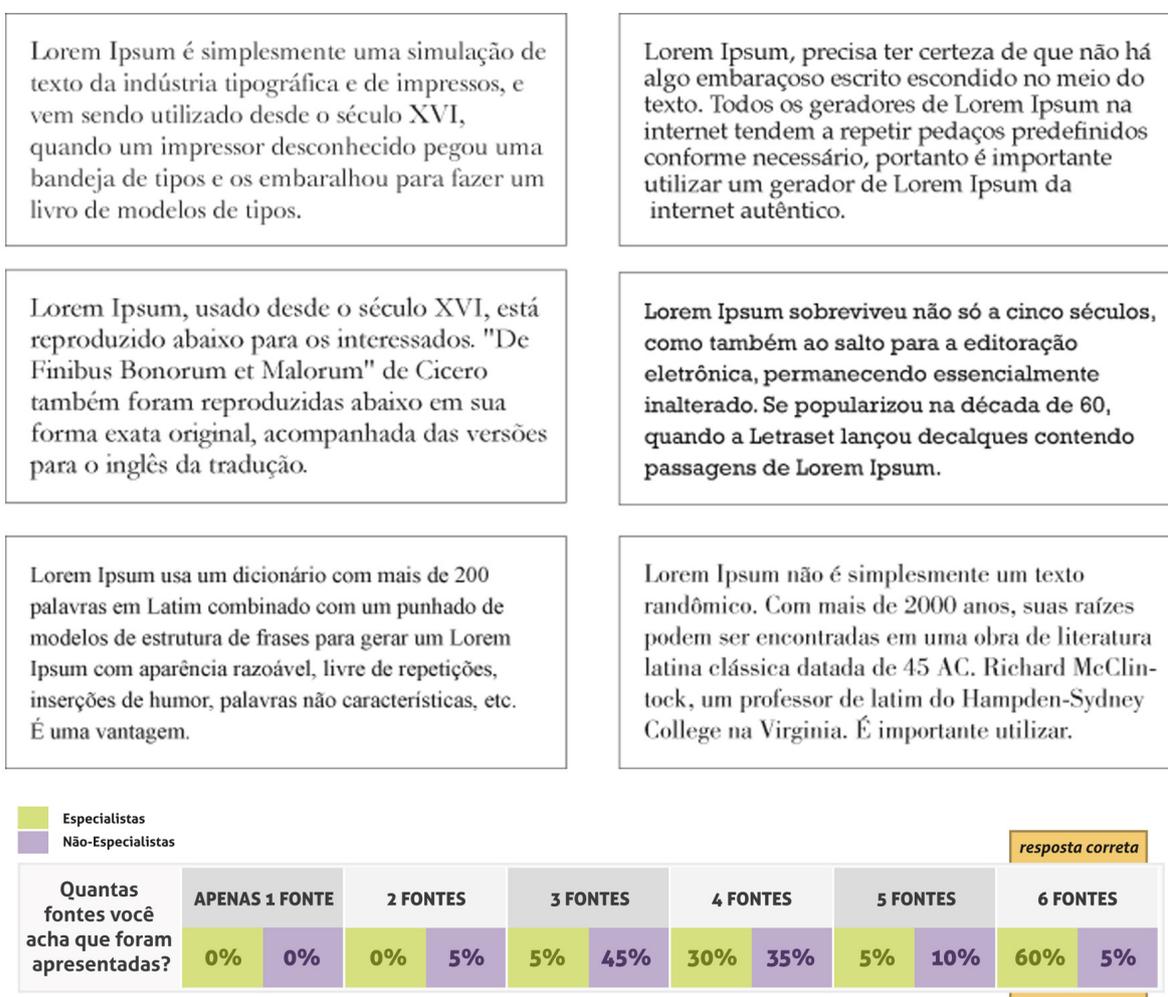


Fonte: Elaborada pela autora

Sobre a comparação de manchas textuais de fontes serifadas

A primeira comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de manchas textuais compostas por fontes serifadas distintas. Ao todo, 60% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 5% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras, enquanto grande parte dos participantes (45%) respondeu que existiam 3 fontes distintas (Figura 39).

Figura 39 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 manchas textuais serifadas e percentuais de acerto dos usuários.

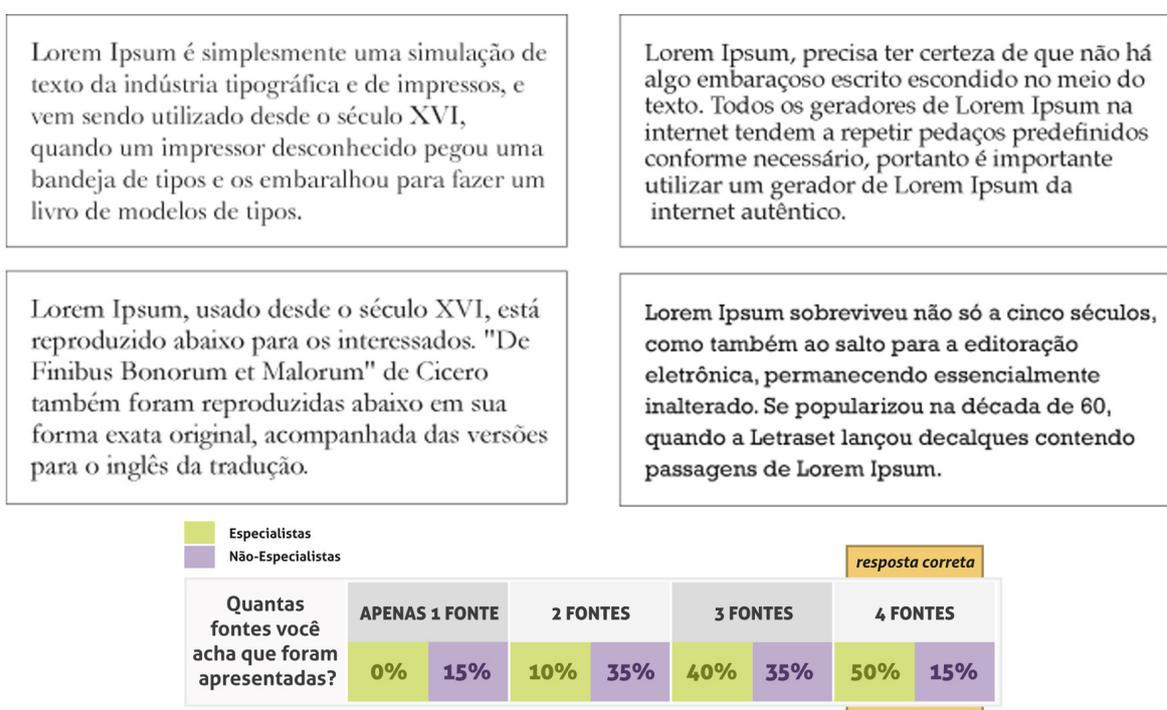


Fonte: Elaborada pela autora

A segunda comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de manchas textuais compostas por

fontes serifadas distintas. Ao todo, 50% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras, e 40% afirmaram que apenas uma das fontes era repetida. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 15% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras, enquanto 35% responderam que existiam 2 fontes distintas, e 35% que existiam 3 fontes distintas (Figura 40).

Figura 40 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 manchas textuais serifadas e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

De uma maneira geral, é possível observar que os usuários especialistas conseguiram distinguir mais facilmente as fontes apresentadas numa mancha textual. A comparação entre 6 ou 4 imagens diferentes não gerou diferenças significativas nos usuários especialistas, ao contrário do que foi observado nos usuários não-especialistas. Estes últimos revelaram comparar com mais facilidade um número menor de imagens, porém ainda assim, o número de participantes não-especialistas capazes de distinguir todas as fontes apresentadas em manchas textuais foi baixo.

Nesta fase de comparação, foi requisitado aos participantes comentários sobre como eles diferenciaram as imagens. Os elementos mais citados pelos dois grupos de participantes podem ser observados a seguir (Figura 41):

Figura 41 – Elementos mais citados pelos usuários após a observação das manchas textuais.



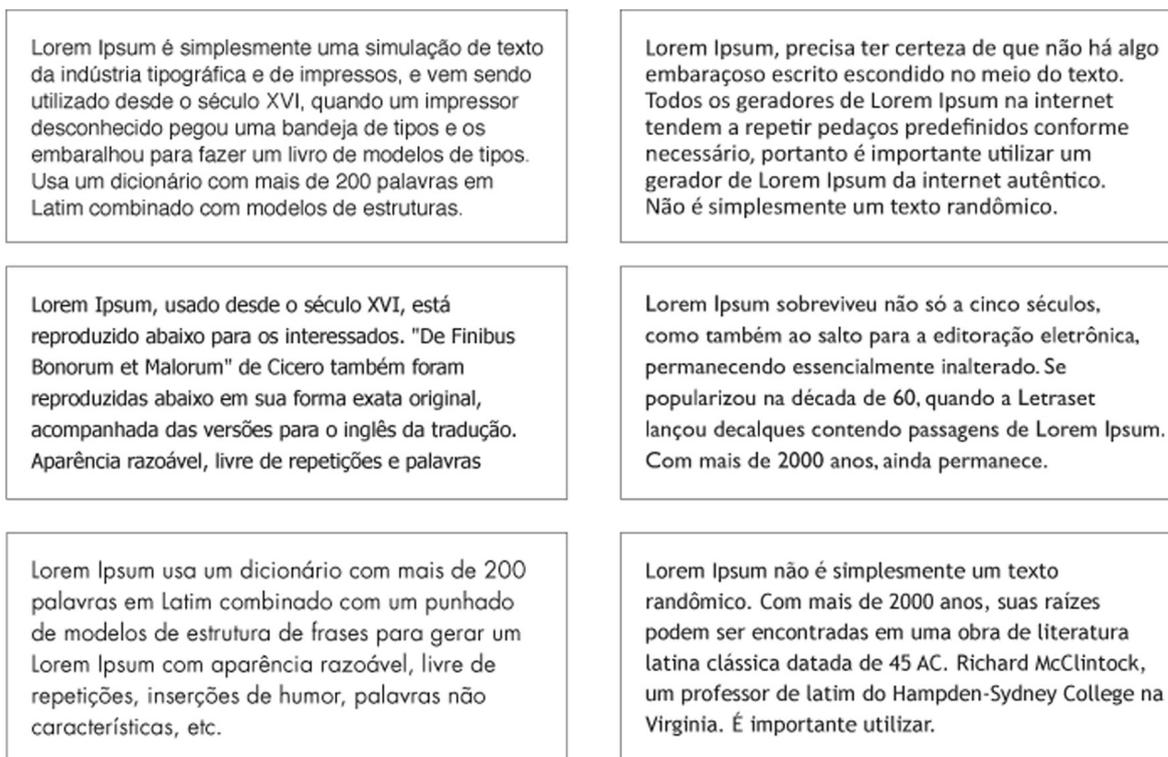
Fonte: Elaborada pela autora

Percebe-se que a comparação entre caracteres específicos foi recorrente nos dois grupos de participantes. Muitos dos usuários especialistas afirmaram ter observado a mancha textual como um todo. Os não-especialistas não utilizaram essa expressão (compreensivelmente, uma vez que este é um termo técnico), porém, muitos deles afirmaram ter comparado a cor, o tamanho do texto e a expressão Lorem Ipsum, que era comum a todos os textos, para comparação.

Sobre a comparação de manchas textuais de fontes não-serifadas

A primeira comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de manchas textuais compostas por fontes não-serifadas distintas. Ao todo, 60% desses usuários conseguiram perceber que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 20% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras, enquanto grande parte dos participantes (40%) responderam que existiam 3 fontes distintas (Figura 42).

Figura 42 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 manchas textuais não-serifadas e percentuais de acerto dos usuários.



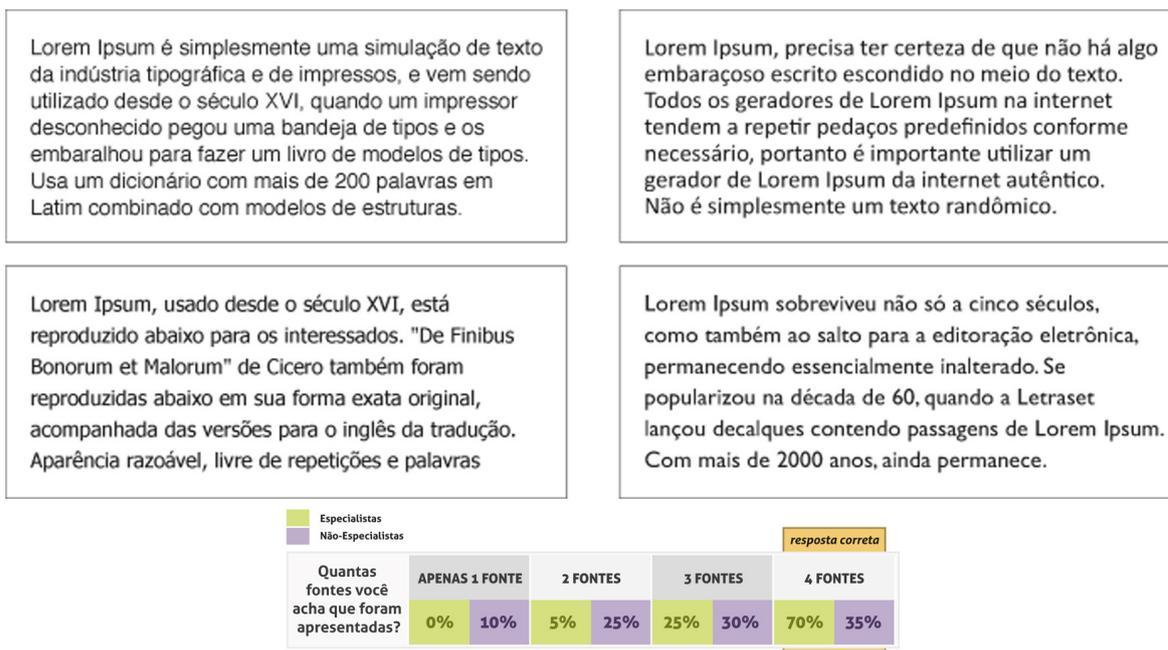
Quantas fontes você acha que foram apresentadas?	APENAS 1 FONTE		2 FONTES		3 FONTES		4 FONTES		5 FONTES		6 FONTES	
	Especialistas	Não-Especialistas	Especialistas	Não-Especialistas	Especialistas	Não-Especialistas	Especialistas	Não-Especialistas	Especialistas	Não-Especialistas	Especialistas	Não-Especialistas
	0%	10%	0%	10%	0%	40%	20%	10%	20%	10%	60%	20%

resposta correta

Fonte: Elaborada pela autora

A segunda comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de manchas textuais compostas por fontes não-serifadas distintas. Ao todo, 70% desses usuários conseguiram perceber que as fontes eram diferentes umas das outras, e 25% afirmaram que apenas uma das fontes era repetida. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 35% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras, enquanto 25% responderam que existiam 2 fontes distintas, e 30% que existiam 3 fontes distintas (Figura 43).

Figura 43 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 manchas textuais não-serifadas e percentuais de acerto dos usuários.



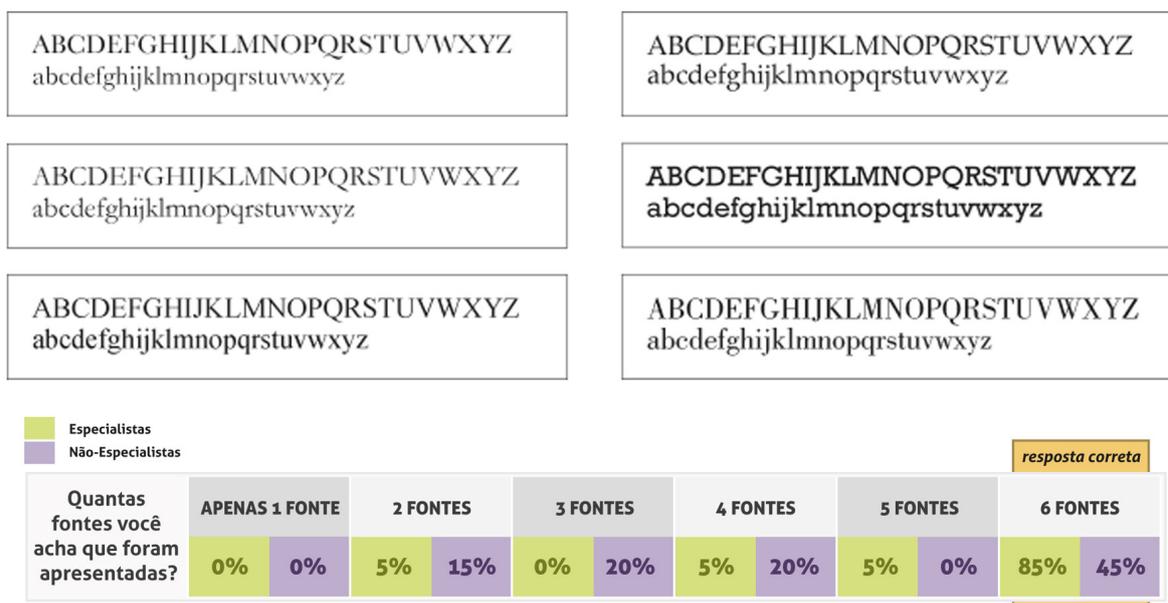
Fonte: Elaborada pela autora

Os usuários especialistas conseguiram distinguir com mais facilidade do que os usuários não-especialistas as fontes não-serifadas apresentadas nas manchas textuais. A comparação entre 6 ou 4 imagens diferentes não gerou diferenças significativas nos usuários especialistas, ao contrário do que foi observado nos usuários não-especialistas. Estes últimos revelaram comparar com mais facilidade um número menor de imagens, porém ainda assim, o número de participantes não-especialistas capazes de distinguir todas as fontes apresentadas em manchas textuais foi baixo.

Sobre a comparação de alfabetos serifados

A primeira comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de alfabetos compostos por fontes serifadas distintas. Ao todo, 85% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 45% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras (Figura 44).

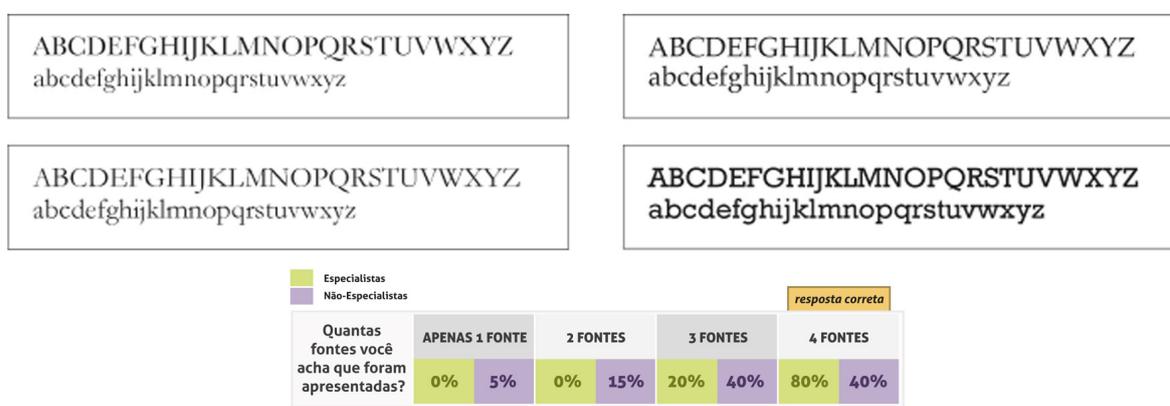
Figura 44 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 alfabetos serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

A segunda comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de alfabetos compostos por fontes serifadas distintas. Ao todo, 80% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 40% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras, enquanto 40% responderam que existiam 3 fontes distintas (Figura 45).

Figura 45 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 alfabetos serifados e percentuais de acerto dos usuários.



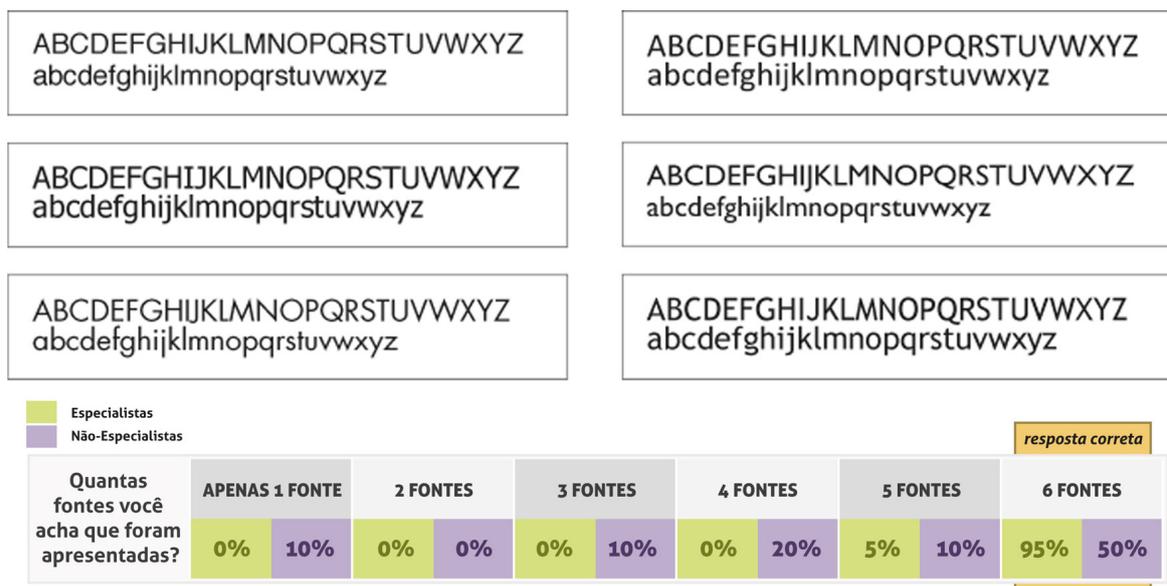
Fonte: Elaborada pela autora

Os usuários especialistas conseguiram distinguir com mais facilidade do que os usuários não-especialistas as fontes não-serifadas apresentadas no formato de alfabetos. O número de acertos dos usuários especialistas foi o dobro do número de acertos do outro grupo de usuários. A comparação entre 6 ou 4 imagens diferentes não gerou diferenças significativas dentro dos dois grupos.

Sobre a comparação de alfabetos não-serifados

A primeira comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de alfabetos compostos por fontes não-serifadas distintas. Ao todo, 95% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 20 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 50% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras (Figura 46).

Figura 46 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 alfabetos não-serifados e percentuais de acerto dos usuários.

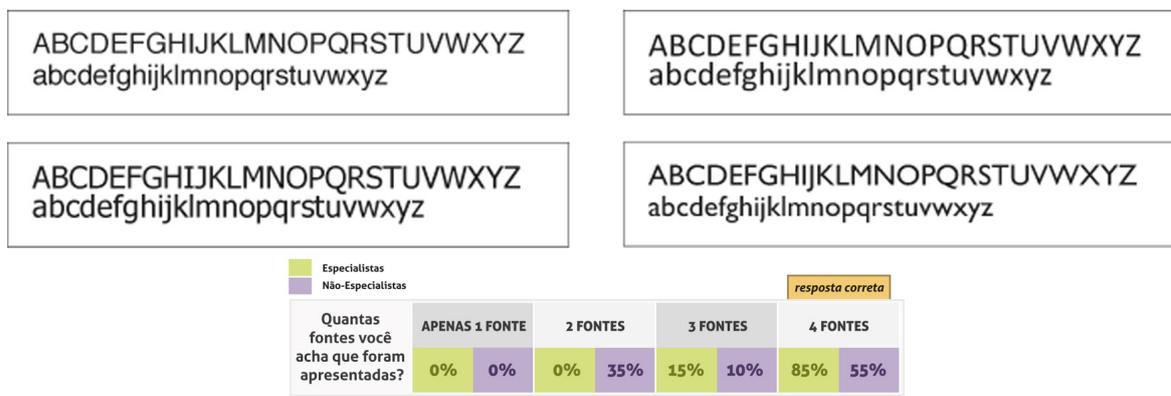


Fonte: Elaborada pela autora

A segunda comparação desse fator foi realizada por 20 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de alfabetos compostos por fontes não-serifadas distintas. Ao todo, 85% desses usuários conseguiram perceber que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 20 usuários não-especialistas que

responderam essa mesma questão, 55% conseguiram perceber que todas as fontes eram diferentes umas das outras (Figura 47).

Figura 47 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 alfabetos não-serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

De uma maneira geral, é possível observar que os usuários especialistas conseguiram distinguir mais facilmente as fontes não-serifadas apresentadas no formato do alfabeto, em comparação aos usuários não-especialistas. A comparação entre 6 ou 4 imagens diferentes não gerou diferenças significativas nos dois grupos de usuários.

Dentro do grupo dos especialistas, a observação das letras minúsculas revelou-se como de grande ajuda para a diferenciação das fontes, onde destacam-se os caracteres **a** e **g**. A letra **Q**, apesar de estar presente na caixa alta, também foi bastante citada por esse grupo de usuários (Figura 48). No grupo dos não-especialistas, não houve destaque para as letras maiúsculas ou minúsculas, uma vez que a porcentagem de escolha dos grupos foi basicamente a mesma, fato corroborado pelos comentários escritos, onde aparecem igualmente caracteres em caixa alta (com destaque para o **Q** e o **G**) e caixa baixa (com destaque para o **a** e o **g**).

Figura 48 – Elementos mais citados pelos usuários após a observação dos alfabetos.



■ Especialistas
■ Não-Especialistas

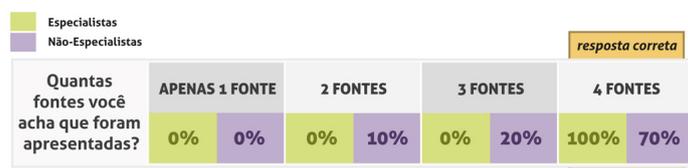


Fonte: Elaborada pela autora

Sobre a comparação dos caracteres n serifados

A primeira comparação desse fator foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de caracteres n serifados, distintos. Ao todo, 100% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 70% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras (Figura 49).

Figura 49 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres n serifados e percentuais de acerto dos usuários.

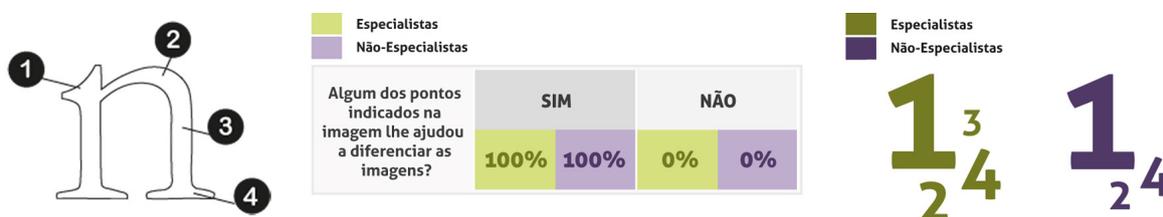


Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários das duas categorias responderam *sim*. A espora, indicada na imagem pelo número 1, revelou-se como

elemento chave para a diferenciação das fontes. A serifa também foi bastante citada nos comentários dos usuários dos dois grupos (Figura 50).

Figura 50 – Partes do caractere n serifado mais observadas pelos usuários.



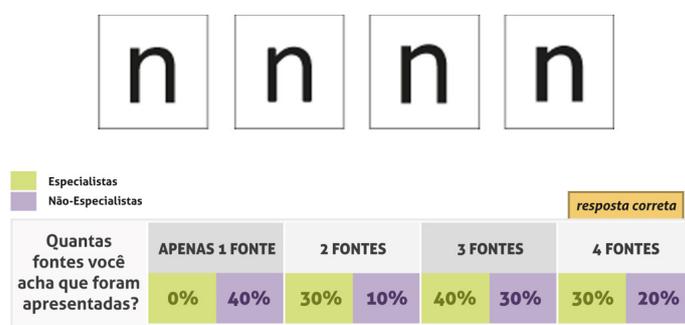
Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi bastante satisfatório, nos dois grupos de participantes. O fato revela que é relativamente simples para os usuários distinguirem os caracteres n serifados em comparação, num tamanho generoso.

Sobre a comparação dos caracteres n não-serifados

A primeira comparação desse fator foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de caracteres n não-serifados, distintos. Ao todo, 30% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 20% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras. Observa-se que a porcentagem de acerto, em comparação aos mesmos caracteres serifados, foi bem menor nos dois grupos de usuários (Figura 51).

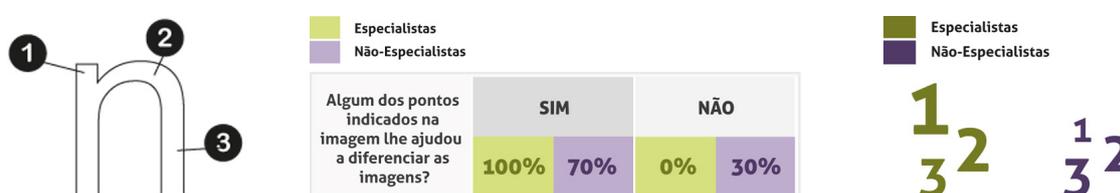
Figura 51 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres n não-serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários especialistas responderam sim, assim como 70% dos usuários não-especialistas (Figura 52). Os comentários sobre quais os pontos que mais auxiliaram na diferenciação das imagens foram mais escassos nesta questão, fato que funciona como reflexo da baixa porcentagem de acertos dos participantes. Dentro do grupo dos usuários especialistas, destaca-se a menção da espora (número 1) e dentro dos usuários não-especialistas, a haste (número 3) e o ombro (número 2).

Figura 52 – Partes do caractere n não-serifado mais observadas pelos usuários.



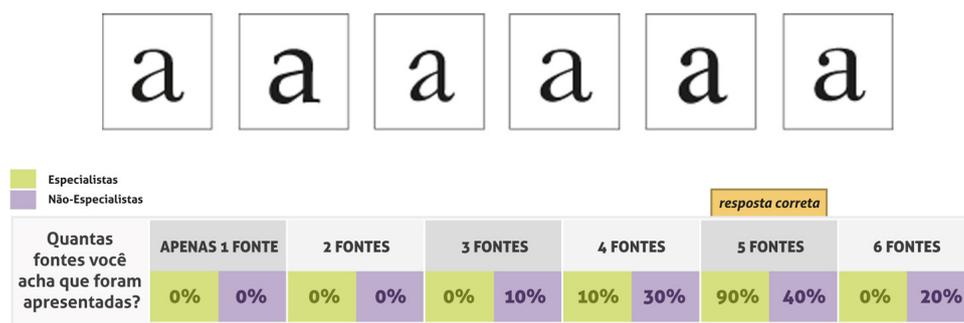
Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi baixo nos dois grupos de participantes. O fato revela que é dificultoso para os usuários distinguirem os caracteres n não-serifados em comparação, mesmo que esses sejam apresentados num tamanho generoso.

Sobre a comparação dos caracteres a serifados

Essa fase foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de caracteres a serifados, dos quais 5 eram distintos e 1 repetido. Ao todo, 90% desses usuários conseguiram distinguir que 5 fontes eram diferentes umas das outras, e 1 se repetia. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 40% atingiram o mesmo resultado (Figura 53).

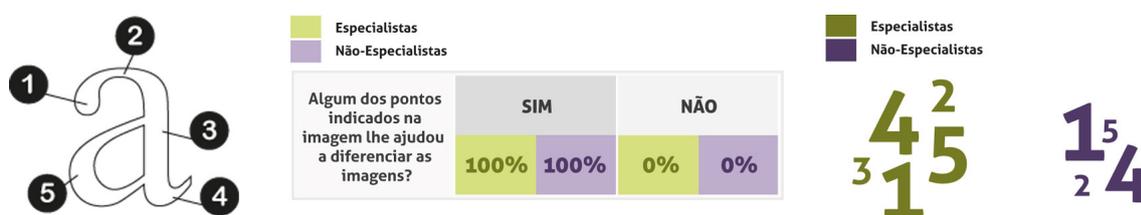
Figura 53 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres a serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários das duas categorias responderam *sim* (Figura 54). O terminal, indicado na imagem pelo número 1, revelou-se como elemento chave para a diferenciação das fontes, nos dois grupos de usuários. A espora/remate também foi bastante citada nos comentários dos usuários dos dois grupos. O bojo, representado pelo número 5, foi recorrentemente citado nos comentários dos usuários especialistas.

Figura 54 – Partes do caractere a serifado mais observadas pelos usuários.



O nível de acertos dessa questão foi bastante satisfatório no grupo dos usuários especialistas. Por outro lado, os usuários não-especialistas pareceram ter mais dificuldade para perceber as diferenças entre os caracteres.

Sobre a comparação dos caracteres a não-serifados

Essa fase foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de caracteres **a** não-serifados, dos quais 5 eram distintos e 1 repetido. Ao todo, 70% desses usuários conseguiram distinguir que 5 fontes eram

diferentes umas das outras, e 1 se repetia. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 60% conseguiram o mesmo resultado. É possível observar que na observação de caracteres **a** não-serifados, a porcentagem de acerto dos dois grupos são mais próximas (Figura 55).

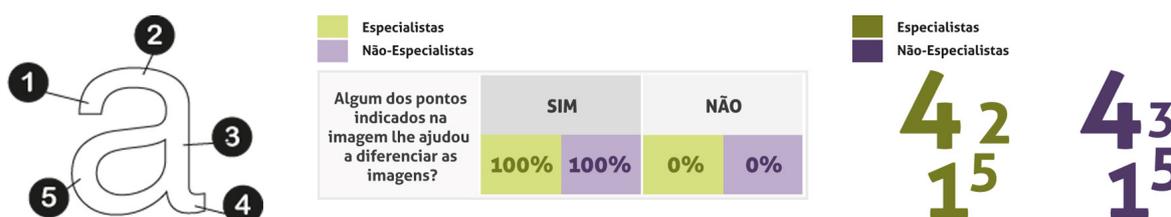
Figura 55 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres **a** não-serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários das duas categorias responderam *sim* (Figura 56). O terminal, indicado na imagem pelo número 1, e a espora/remate, indicada na imagem pelo número 4, foram bastante citados nos comentários dos usuários dos dois grupos.

Figura 56 – Partes do caractere **a** não-serifado mais observadas pelos usuários.



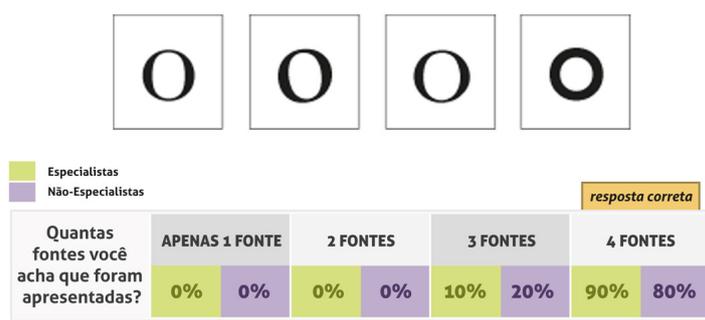
Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi alto nos dois grupos de participantes. O fato revela que é relativamente simples para os usuários distinguirem os caracteres **a** não-serifados em comparação, num tamanho generoso.

Sobre a comparação dos caracteres o serifados

A primeira comparação desse fator foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de caracteres o serifados, distintos. Ao todo, 90% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 80% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras (Figura 57).

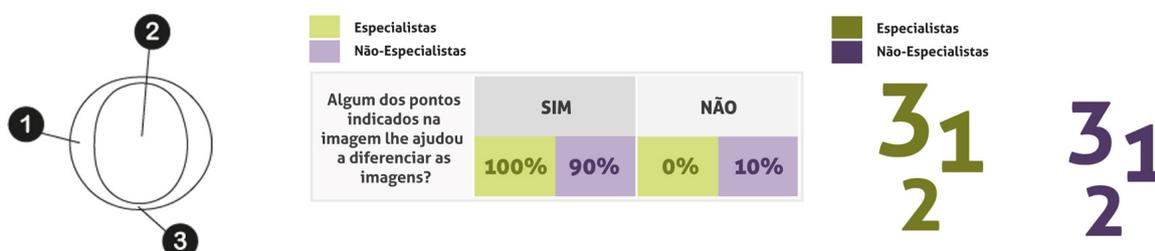
Figura 57 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres o serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários especialistas responderam sim, assim como 90% dos usuários não-especialistas (Figura 58). Todos os pontos indicados na imagem foram recorrentemente citados pelos participantes dos dois grupos. Nos comentários escritos realizados por eles, percebe-se que a observação de cada uma das partes indicadas na imagem foi essencial para a diferenciação.

Figura 58 – Partes do caractere o serifado mais observadas pelos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi bastante satisfatório nos dois grupos de usuários. O o serifado foi o caractere com o maior número de acertos dos usuários não-especialistas. O fato revela que é relativamente simples para os usuários distinguirem os caracteres o serifados em comparação, num tamanho generoso.

Sobre a comparação dos caracteres o não-serifados

A primeira comparação desse fator foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 4 imagens de caracteres o não-serifados, distintos. Ao todo, 80% desses usuários conseguiram distinguir que as fontes eram diferentes umas das outras. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 60% conseguiram distinguir que todas as fontes eram diferentes umas das outras. Observa-se que a porcentagem de acerto, em comparação aos mesmos caracteres serifados, foi menor nos dois grupos de usuários (Figura 59).

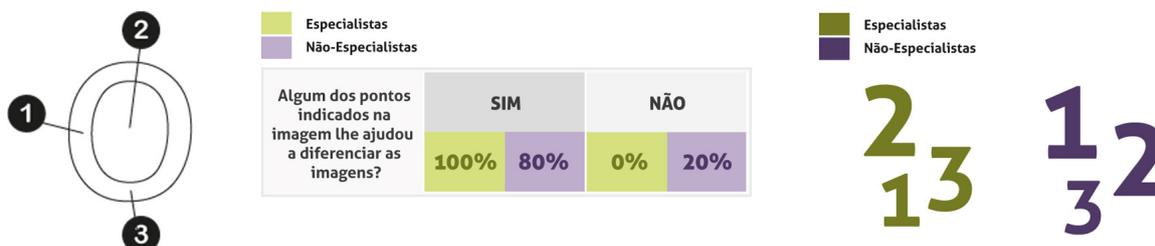
Figura 59 – Imagens utilizadas na comparação entre 4 caracteres o não-serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários especialistas responderam sim, assim como 80% dos usuários não-especialistas (Figura 60). O miolo, representado na forma do caractere pelo número 2, revelou-se como ponto citado com recorrência nos dois grupos de participantes.

Figura 60 – Partes do caractere o não-serifado mais observadas pelos usuários.



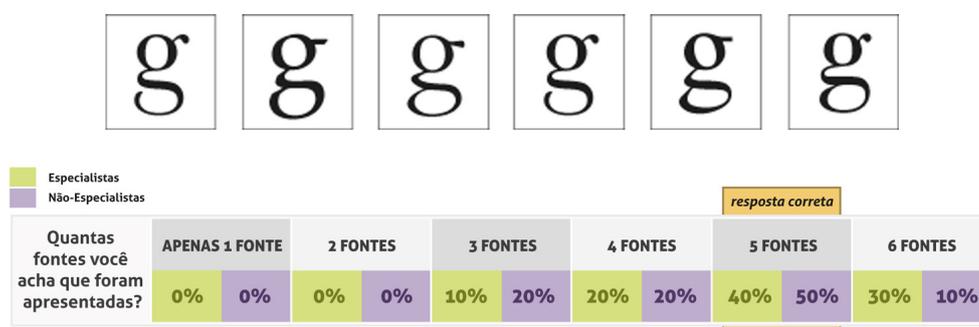
Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi satisfatório nos dois grupos de usuários. O fato revela que é relativamente simples para os usuários distinguirem os caracteres o não-serifados em comparação, num tamanho generoso.

Sobre a comparação dos caracteres g serifados

Essa fase foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de caracteres g serifados, dos quais 5 eram distintos e 1 repetido. Ao todo, 40% desses usuários conseguiram distinguir que 5 fontes eram diferentes umas das outras, e 1 se repetia. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 50% conseguiram o mesmo resultado. Apesar de apresentarem resultados próximos, esse foi o único caractere no qual o grupo de usuários não-especialistas apresentou um maior número de respostas corretas (Figura 61).

Figura 61 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres g serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere os auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários das duas categorias

responderam *sim* (Figura 62). A orelha, indicada na imagem pelo número 3, revelou-se como elemento chave para a diferenciação das fontes, especialmente no grupo dos usuários não-especialistas. O arco, indicado na imagem pelo número 4, também foi citado recorrentemente pelos participantes dos dois grupos

Figura 62 – Partes do caractere g serifado mais observadas pelos usuários.



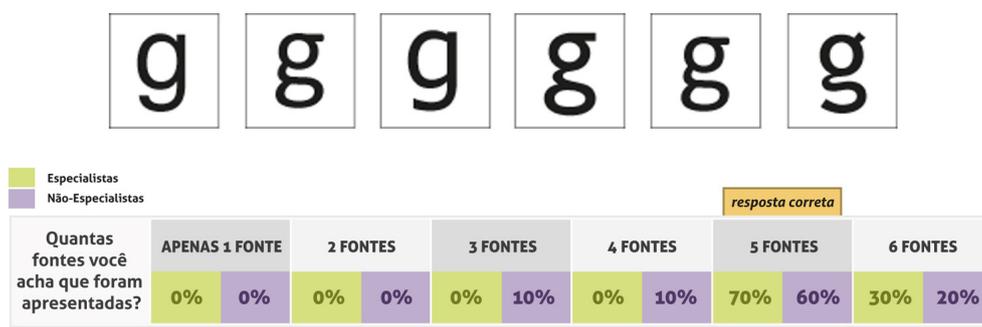
Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi baixo nos dois grupos de usuários. Curiosamente, este foi a única questão de distinção de caracteres na qual o número de acertos dos usuários não-especialistas foi maior que o dos especialistas, ainda que a diferença não seja muito acentuada. É possível afirmar que existe um certo nível de dificuldade para os usuários distinguirem caracteres **g** serifados em comparação, apresentados em tamanhos generosos.

Sobre a comparação dos caracteres **g** não-serifados

Essa fase foi realizada por 10 usuários especialistas, que observaram 6 imagens de caracteres **g** não-serifados, dos quais 5 eram distintos e 1 repetido. Ao todo, 70% desses usuários conseguiram distinguir que 5 fontes eram diferentes umas das outras, e 1 se repetia. Dos 10 usuários não-especialistas que responderam essa mesma questão, 60% conseguiram o mesmo resultado (Figura 63).

Figura 63 – Imagens utilizadas na comparação entre 6 caracteres g não-serifados e percentuais de acerto dos usuários.



Fonte: Elaborada pela autora

Quando questionado se algum dos pontos da forma do caractere o auxiliou a diferenciar as imagens, todos os usuários das duas categorias responderam sim (Figura 64). O arco e a orelha, representados na imagem pelos números 4 e 2, respectivamente, foram bastante citados pelos 2 grupos de usuários.

Figura 64 – Partes do caractere g não-serifado mais observadas pelos usuários.



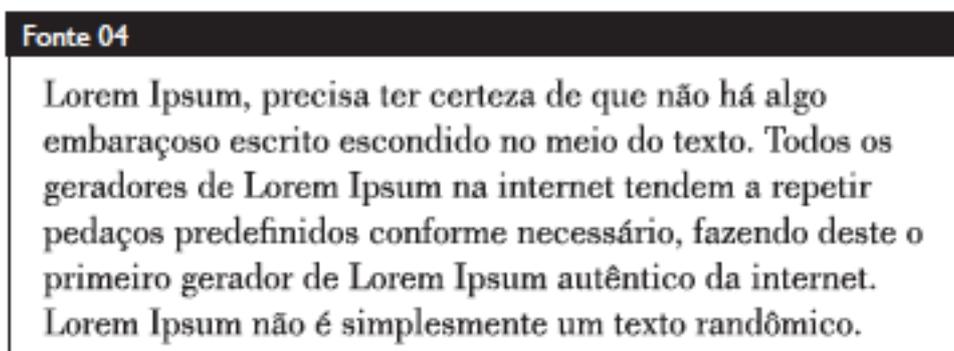
Fonte: Elaborada pela autora

O nível de acertos dessa questão foi satisfatório nos dois grupos de usuários. O fator revela que é relativamente simples para os usuários distinguirem os caracteres g não-serifados em comparação, num tamanho generoso. É interessante destacar que os caracteres g não serifados apresentados seguiam dois tipos de configuração básicos: um relacionado ao arquétipo formal da letra humanista e outro com uma configuração mais simples. Apesar de apresentar formas mais diversificadas, a porcentagem de acerto dos dois grupos não foi consideravelmente maior que do que nas outras questões que utilizavam arquétipos formais semelhantes.

Sobre a atribuição de conceitos às fontes serifadas³¹

A análise da fonte Bodoni Std (Figura 65) revelou que o grupo dos usuários especialistas foi mais coeso na atribuição de conceitos subjetivos. Foi comum a concentração de porcentagens entre 60% e 80% de usuários dessa categoria dentro de um mesmo conceito. O grupo de usuários não-especialistas não atingiu concentrações maiores que 40% em um mesmo conceito. Também é importante destacar que os usuários especialistas apesar de não se concentrarem em seu total numa mesma resposta, em algumas ocasiões tenderam a escolher conceitos próximos, como poderemos observar a seguir.

Figura 65 – Mancha textual da Bodoni utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

No grupo conceitual sofisticação, foi observado que os usuários especialistas se dividiram entre uma das seguintes opções: elegante ou pouco elegante. Os dois conceitos concentraram também as respostas de metade dos não-especialistas. Podemos afirmar que, de acordo com as informações coletadas, a fonte Bodoni Std transmite elegância aos usuários.

No grupo peso, o conceito pouco leve se destacou entre os demais, devido a considerável concentração de respostas de usuários especialistas: 60% dos participantes desse grupo escolheu essa opção. A maior concentração dos não-especialistas, composta por 40% desse grupo, considerou a fonte leve. As respostas para essa questão sugerem que a fonte transmite leveza aos usuários.

³¹ As tabelas com as respostas dos usuários se encontram no final da dissertação (ANEXO 4).

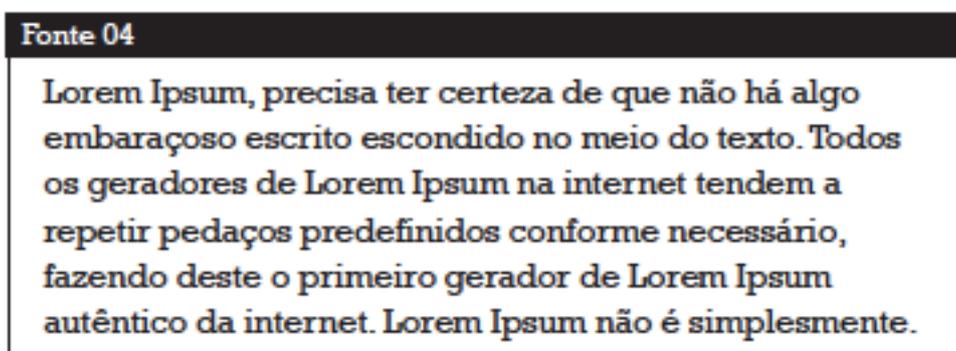
No grupo expressividade, o conceito pouco delicada concentrou 80% dos especialistas, porém não foi possível observar uma tendência nas respostas dos usuários não-especialistas nesse grupo conceitual. No grupo movimento, o conceito pouco dinâmica concentrou 60% dos especialistas, porém assim como no grupo conceitual anterior, não foi possível observar uma tendência nas respostas dos usuários não-especialistas. Desta maneira, podemos afirmar que os usuários especialistas consideram a tipografia Bodoni um pouco delicada e dinâmica, porém estas características não são atribuídas à fonte pelos usuários não-especialistas.

No grupo conceitual época, grande parte dos participantes dos dois grupos (90% dos especialistas e 70% dos não-especialistas), se concentrou entre os conceitos tradicional e pouco tradicional. As respostas para essa questão sugerem que a fonte transmite um alto grau de tradicionalidade aos usuários.

O grupo conceitual espírito não apresentou concentrações de respostas significativas, pois as mesmas foram bastante distribuídas ao longo dos conceitos nos dois grupos de usuários.

A análise da fonte Rockwell (Figura 66) revelou que os dois grupos de usuários se dividiram de maneira similar entre os conceitos apresentados. A análise das respostas referentes à esta tipografia apresentou que, no geral, as respostas dos participantes foram mais distribuídas entre as opções, como poderemos observar a seguir.

Figura 66 – Mancha textual da Rockwell utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

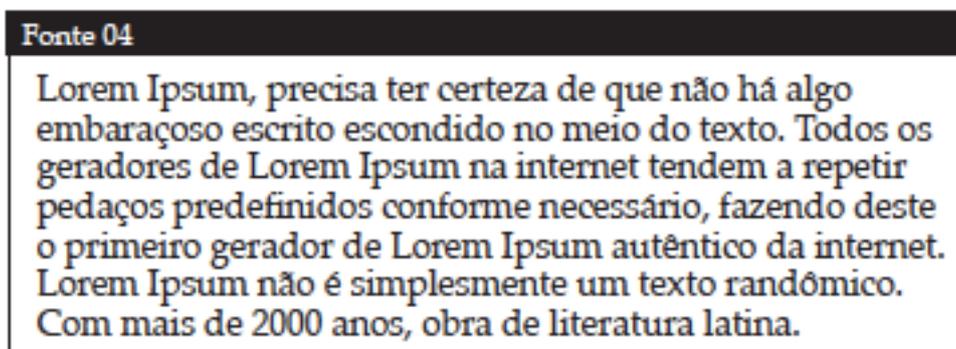
Os grupos com maiores concentrações de participantes dentro de um mesmo conceito foram sofisticação, peso e expressividade. No grupo sofisticação, é possível observar que 70% dos especialistas escolheram a opção pouco informal. No mesmo grupo de conceitos a maior concentração dos não-especialistas, composta por 50% dos participantes desse grupo, foi na opção neutra. É possível afirmar que os usuários especialistas enxergam uma ligeira informalidade nas formas da Rockwell, enquanto dos usuários não-especialistas a consideram neutra no que diz respeito à sofisticação.

No grupo peso, a maioria dos participantes se dividiu entre as opções densa (60% dos especialistas), e pouco densa (60% dos não-especialistas). No grupo expressividade, grande parte dos participantes dos dois grupos (60% dos especialistas e 50% dos não-especialistas) se concentrou na opção pouco agressiva. Podemos afirmar que, de acordo com as informações recolhidas, os usuários da Rockwell a consideram uma fonte densa e ligeiramente agressiva.

Os demais grupos conceituais não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito.

A análise da fonte Palatino (Figura 67) revelou que os dois grupos de usuários se dividiram de maneira similar entre os conceitos apresentados. A análise das respostas referentes à esta tipografia revelou que, no geral, as respostas dos participantes foram mais distribuídas entre as opções, como poderemos observar a seguir.

Figura 67 – Mancha textual da Palatino utilizada nos questionários.

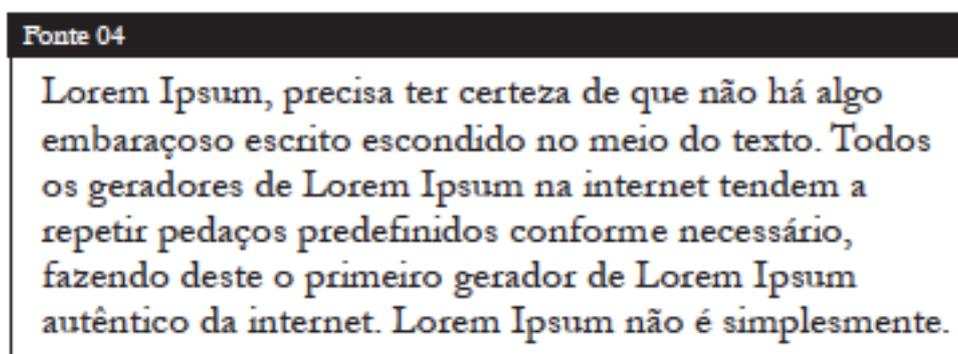


Fonte: Elaborada pela autora

Os grupos com maiores concentrações de participantes dentro de um mesmo conceito foram *sofisticação*, *expressividade* e *época*. No grupo *sofisticação*, é possível observar que 90% dos especialistas se concentraram nas opções *elegante* e *pouco elegante*, assim como 70% dos usuários não-especialistas. No grupo *expressividade*, a maioria dos participantes se concentrou na opção *pouco delicada*. Dentro do grupo conceitual *época*, 90% dos usuários especialistas se concentraram nas opções *tradicional* e *pouco tradicional*, assim como 80% dos usuários não-especialistas. Desta maneira, podemos observar que a fonte Palatino transmite elegância, delicadeza e tradicionalidade aos seus usuários. Os demais grupos conceituais não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito.

A análise da fonte Garamond (Figura 68) revelou que os dois grupos de usuários se dividiram de maneira similar entre os conceitos apresentados. A análise das respostas referentes à esta tipografia revelou que no geral, as respostas dos participantes foram mais distribuídas entre as opções, como poderemos observar a seguir.

Figura 68 – Mancha textual da Garamond utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

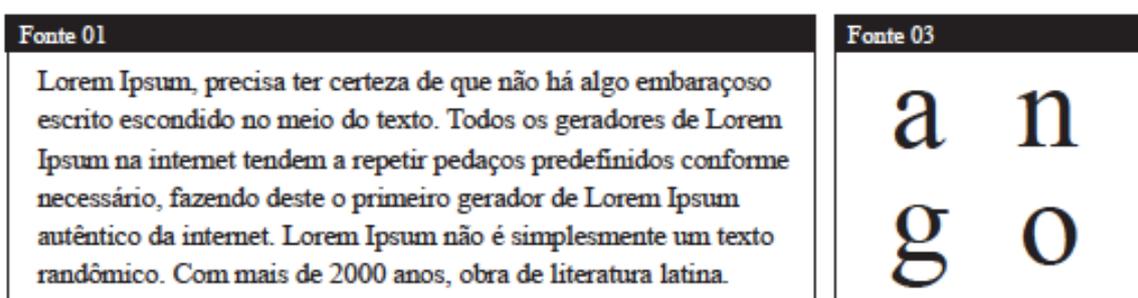
Os grupos conceituais com maiores concentrações de usuários numa mesma opção, foram *sofisticação* e *época*. Os conceitos *elegante* e *pouco elegante* concentraram 80% dos usuários especialistas e 60% dos usuários não-especialistas. No grupo *época*, os conceitos *tradicional* e *pouco tradicional* concentraram 100% dos especialistas e 70% dos não-especialistas. De acordo

com as informações coletadas, podemos afirmar que a fonte Garamond é considerada elegante e tradicional por seus usuários.

Os demais grupos conceituais não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito.

A fonte Times New Roman foi apresentada aos participantes em duas situações de uso: na composição de um texto, e apenas em caracteres específicos (**a, g, n, o**) em tamanhos mais generosos (Figura 69).

Figura 69 – Mancha textual e caracteres da Times New Roman utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

Ao serem apresentados à mancha textual, grande parte dos participantes (90% dos especialistas e não-especialistas), se dividiram entre os conceitos pouco elegante e neutra, no grupo sofisticação. No entanto, ao serem apresentados aos caracteres isolados da fonte, a mesma quantidade de participantes se alocou nos conceitos elegante e pouco elegante. O fato sugere que os desenhos dos caracteres isolados da Times New Roman transmitem mais elegância do que a mancha oriunda de um texto composto com a fonte.

No grupo conceitual peso, grande parte dos participantes se dividiram entre as opções pouco densa e neutra. No grupo conceitual expressividade, grande parte dos participantes se dividiram entre as opções pouco delicada e neutra. A observação da mancha textual ou dos caracteres isolados não refletiu em mudanças drásticas de escolha nos dois grupos de participantes, dentro dos dois grupos de conceitos.

No grupo conceitual movimento, não foram observadas tendências claras de concentração de respostas dos usuários especialistas, nas duas situações de uso apresentadas. No entanto, os usuários não-especialistas concentraram 60% dos seus participantes na opção neutra ao serem apresentados à mancha textual,

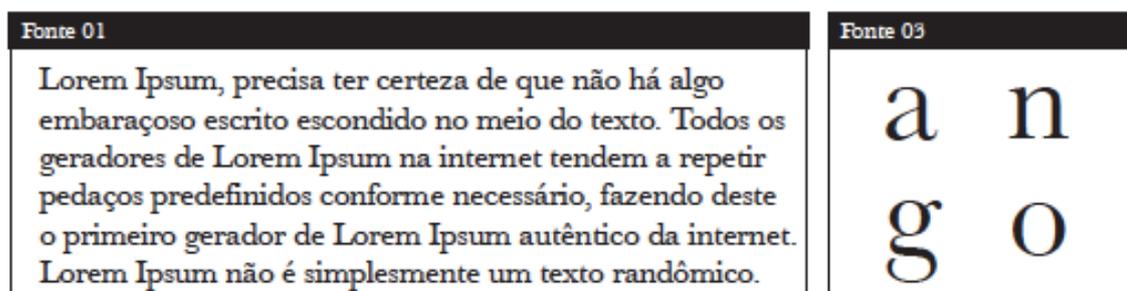
e ao serem apresentados aos caracteres isolados, a maior concentração de participantes desse grupo foi na opção pouco estática, com 50% das escolhas. O fato sugere que para os usuários não-especialistas, os caracteres isolados da fonte Times New Roman transmite uma maior sensação de imobilidade.

No grupo conceitual época, é possível observar que 90% dos usuários especialistas se dividiram entre as opções tradicional e pouco tradicional, ao serem apresentados à mancha textual. Ao serem apresentados aos caracteres isolados, essa porcentagem caiu para 60%. O fato sugere que para os usuários especialistas, a mancha textual da Times New Roman evoca um aspecto mais tradicional do que seus caracteres específicos. Não foram observadas tendências claras de concentração dos usuários não-especialistas neste determinado grupo conceitual.

Por fim no grupo conceitual espírito, os usuários se concentraram em sua maioria - 60% dos participantes dos dois grupos -, na opção comum, ao serem apresentados à mancha textual. Na observação dos caracteres individuais, essa porcentagem diminuiu um pouco, indo para 40% dos participantes especialistas, e 50% dos participantes não-especialistas. Podemos afirmar que, de acordo com as informações recolhidas, a fonte Times New Roman é considerada comum por seus usuários.

A fonte Baskerville foi apresentada aos participantes de duas formas: na composição de um texto, e apenas em caracteres específicos (**a, g, n, o**) em tamanhos mais generosos (Figura 70).

Figura 70 – Mancha textual e caracteres da Baskerville utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

Ao serem apresentados à mancha textual, grande parte dos participantes (70% dos especialistas e 80% dos não-especialistas), se dividiram entre os conceitos elegante e pouco elegante, no grupo sofisticação. Ao serem apresentados aos caracteres isolados da fonte, os números de concentração de participantes nesses conceitos subiram para 100% e 80%, respectivamente. O fato sugere que os desenhos dos caracteres isolados da Baskerville transmitem mais elegância do que a mancha oriunda de um texto composto com a fonte

No grupo conceitual peso, grande parte dos participantes (60% dos especialistas e 50% dos não-especialistas), escolheram a opção neutra na observação da mancha textual. Ao observarem os caracteres isolados, observamos que as respostas se tornaram mais distribuídas entre as opções oferecidas.

No grupo conceitual expressividade, grande parte dos participantes dos dois grupos tenderam a se concentrar nas opções delicada, pouco delicada e neutra nas duas situações de uso apresentadas. Ao observar a mancha textual, os usuários não-especialistas se destacaram por concentrar 70% das respostas na opção delicada. Na observação dos caracteres específicos, 50% das respostas ainda permaneceram nessa opção, enquanto 30% se concentraram na opção pouco delicada, assim como 70% dos usuários especialistas. De uma maneira geral, podemos observar que a Baskerville transmite delicadeza aos dois grupos de participantes.

No grupo conceitual época, grande parte dos participantes (60% dos especialistas e 70% dos não-especialistas), escolheram a opção tradicional na observação da mancha textual. Ao observarem os caracteres isolados, observamos que as respostas ainda se concentraram nesta, seguidas por uma alta concentração na opção pouco tradicional. O fato sugere que a fonte transmite tradicionalidade aos dois grupos de usuários.

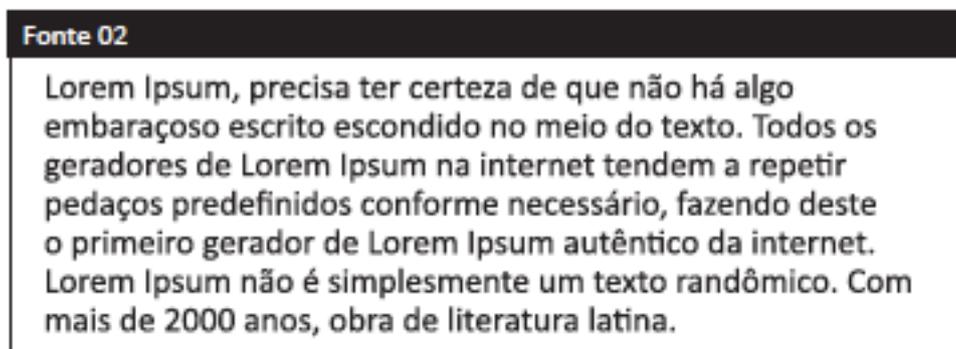
Os demais grupos conceituais não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito.

Sobre a atribuição de conceitos à fontes não-serifadas

A análise da fonte Calibri revelou uma certa dificuldade de analisar a opinião dos dois grupos de usuários, pois muitas vezes não foram percebidas

concentrações expressivas dos mesmos nas opções de conceitos subjetivos apresentadas (Figura 71).

Figura 71 – Mancha textual da Calibri utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

Nos grupos conceituais *sofisticação* e *expressividade*, é possível perceber que os usuários especialistas consideram a fonte Calibri *neutra*, uma vez que 80% desses participantes escolheram essa opção nos grupos citados. Os usuários não-especialistas se dividiram ao longo das opções apresentadas. De acordo com essas informações, podemos afirmar que essa tipografia não possui um posicionamento claro quanto à *sofisticação* e *expressividade*.

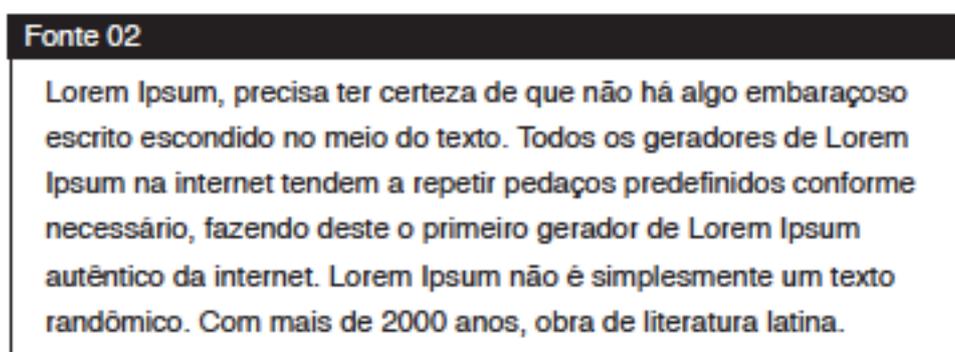
O grupo conceitual peso não apresentou grande concentração de usuários em um determinado conceito, portanto não foi possível obter conclusões acerca da posicionamento dos usuários neste grupo conceitual. Ao avaliarem a fonte quanto ao seu movimento, metade dos participantes desse questionário se concentrou na opção estática. O fato sugere que os usuários percebem a Calibri como uma fonte estática.

No grupo conceitual época, é possível perceber que os usuários especialistas consideram a fonte Calibri pouco moderna, uma vez que 60% dos participantes dessa categoria escolheram essa opção. Os usuários não-especialistas se dividiram ao longo das opções apresentadas. De acordo com essas informações, podemos afirmar que os usuários especialistas consideram essa tipografia ligeiramente moderna, enquanto os usuários não-especialistas não possuem um posicionamento claro.

No grupo conceitual espírito, metade dos participantes desse questionário se concentrou na opção comum, enquanto quase o restante dos participantes se concentraram na opção neutra. Dessa maneira, não foi possível observar um posicionamento claro dos usuários nessa questão.

A análise da fonte Helvetica revelou uma certa dificuldade de analisar a opinião dos dois grupos de usuários, pois muitas vezes não foram percebidas concentrações expressivas dos mesmos nas opções de conceitos subjetivos apresentadas (Figura 72).

Figura 72 – Mancha textual da Helvetica utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

No grupo conceitual expressividade, 60% dos participantes não-especialistas consideraram a fonte pouco delicada. Dentro do grupo dos usuários especialistas não foram observadas concentrações expressivas de participantes em conceitos específicos. De acordo com as informações recolhidas, podemos afirmar que os usuários não-especialistas percebem a Helvetica como uma fonte ligeiramente delicada.

O grupo conceitual movimento obteve as maiores concentrações de participantes (40% dos especialistas e 60% dos não especialista) dentro da opção neutra. Desta maneira, é possível observar que os usuários consideram a fonte neutra quanto ao seu movimento.

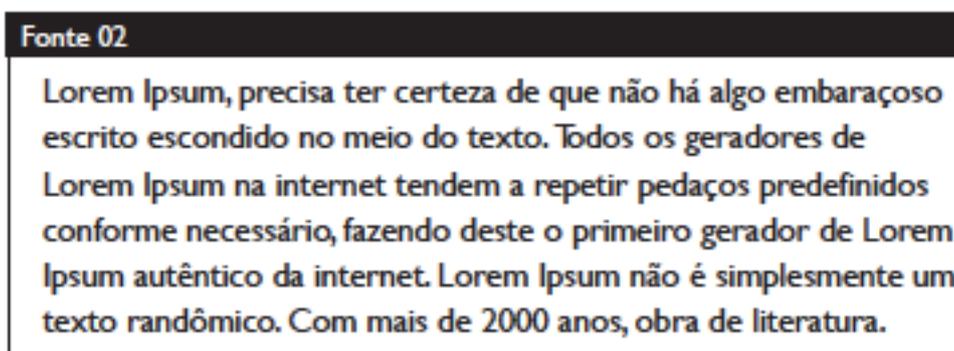
No grupo conceitual espírito, 70% dos especialistas considerou a Helvetica uma fonte comum. Dentro do grupo dos usuários não-especialistas não foram observadas con centrações expressivas de participantes em conceitos específicos. De acordo com as informações recolhidas, podemos afirmar que os

usuários especialistas percebem a Helvetica como uma fonte comum quanto ao seu espírito.

Os grupos conceituais sofisticação, peso e época não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito.

A análise da fonte Gill Sans revelou uma certa dificuldade de analisar a opinião dos dois grupos de usuários, pois muitas vezes não foram percebidas concentrações expressivas dos mesmos nas opções de conceitos subjetivos apresentadas. A análise das respostas referentes à esta tipografia apresentou que as respostas dos participantes foram mais distribuídas entre as opções ou tenderam a se concentrar na opção neutra - especialmente os não-especialistas (Figura 73).

Figura 73 – Mancha textual da Gill Sans utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

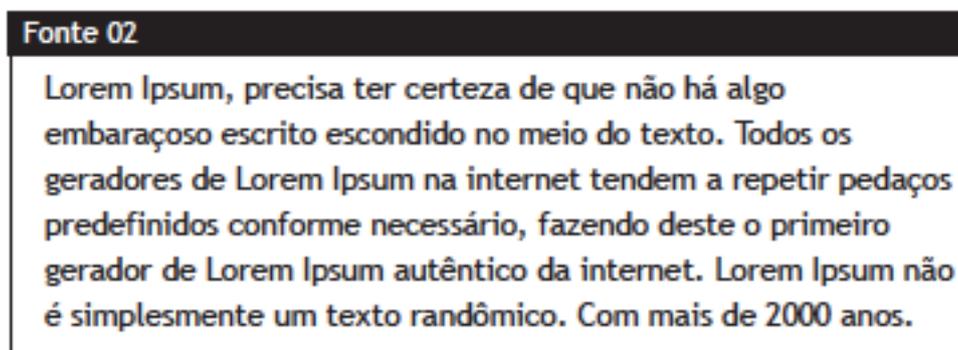
No grupo conceitual sofisticação, é possível perceber que os usuários especialistas consideram a fonte Gill Sans pouco elegante, uma vez que 60% dos participantes desse grupo escolheram essa opção. Os usuários não-especialistas se dividiram ao longo das opções apresentadas. De acordo com essas informações, podemos afirmar que os usuários especialistas percebem uma ligeira elegância nas formas dessa fonte.

No grupo conceitual época, metade dos especialistas consideraram a fonte moderna e 40% dos mesmos se concentraram na opção adjunta pouca moderna, enquanto os não-especialistas se distribuíram ao longo das opções apresentadas. De acordo com as informações recolhidas podemos afirmar que os usuários especialistas consideram a Gill Sans uma fonte moderna.

Os grupos conceituais peso, movimento, expressividade e espírito não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito. Algumas das opções desses grupos apresentaram concentrações de até 50% dos usuários de um dos grupos, porém é interessante destacar a distribuição do restante dos usuários ao longo das opções apresentadas. Desta maneira, não foi possível obter nenhuma conclusão acerca do posicionamento dos usuários nesses quatro grupos conceituais.

A análise da fonte Trebuchet MS revelou que, de maneira geral, os dois grupos de usuários não se concentraram de maneira conclusiva nas opções de conceitos subjetivos apresentadas. A análise das respostas referentes à esta tipografia apresentou que as respostas dos participantes foram mais distribuídas entre as opções ou tenderam a se concentrar na opção neutra como poderemos observar a seguir (Figura 74).

Figura 74 – Mancha textual da Trebuchet MS utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

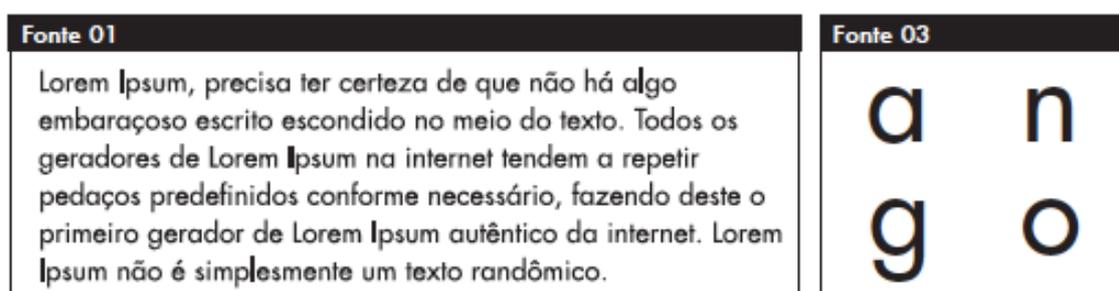
No grupo conceitual sofisticação, é possível perceber que cerca de metade dos usuários considerou a fonte neutra. No grupo expressividade, grande parte dos usuários também se concentrou na opção neutra. Desta maneira podemos afirmar que de acordo com as informações recolhidas, os usuários consideram a Trebuchet neutra quanto à sofisticação e expressividade.

No grupo conceitual peso, 70% dos usuários não-especialistas considerou a tipografia pouco densa, enquanto metade dos usuários especialistas considerou a fonte neutra. É possível observar que os participantes não-especialistas consideram a tipografia Trebuchet mais densa que os usuários especialistas.

Os grupos conceituais movimento, época e espírito não apresentaram tendências claras de concentração de usuários em um determinado conceito. Algumas das opções desses grupos apresentaram concentrações de até 50% dos usuários de um dos grupos, porém é interessante destacar a distribuição do restante dos usuários ao longo das opções apresentadas. Desta maneira, não foi possível obter nenhuma conclusão acerca do posicionamento dos usuários nesses dois grupos conceituais.

A fonte Futura foi apresentada aos participantes de duas formas: na composição de um texto, e apenas em caracteres específicos (a, g, n, o) em tamanhos mais generosos. É possível observar que o grupo dos usuários especialistas foi mais expressivo na atribuição dos conceitos, conforme podemos observar a seguir (Figura 75).

Figura 75 – Mancha textual da Futura Std utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

No grupo conceitual peso, é possível observar uma ligeira mudança de concentração dos usuários especialistas, nas duas situações de uso apresentadas. Metade desses participantes considerou a Futura uma fonte pouco leve, quando apresentada numa mancha textual. Porém ao observarem alguns de seus caracteres específicos, metade desses usuários afirmou que a fonte é neutra, enquanto 40% deste mesmo grupo a considerou pouco densa. O fato sugere que os desenhos dos caracteres isolados da Futura transmitem mais densidade aos usuários especialistas do que a mancha oriunda de um texto composto com a fonte. Não foram observadas tendências expressivas no grupo dos usuários não-especialistas, nas duas situações de uso.

Ao serem apresentado à mancha textual, 60% dos usuários especialistas consideraram a fonte pouco estática, quanto ao seu grau de movimento. Ao

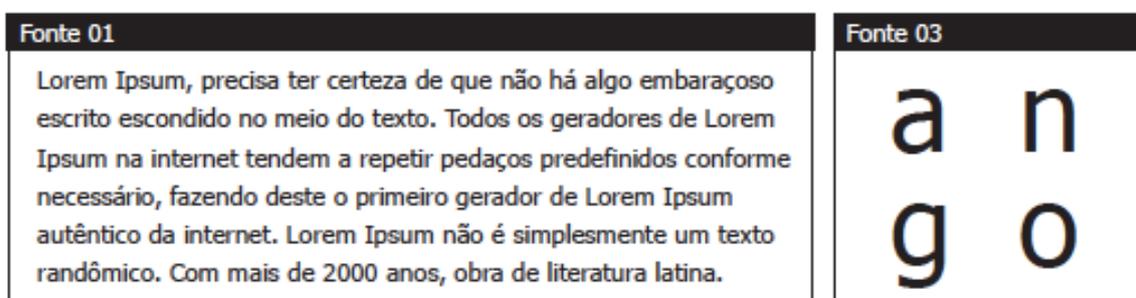
observarem os caracteres isolados, os participantes desse grupo se distribuíram ao longo das opções apresentadas. O fato sugere que a mancha textual da Futura transmite mais estaticidade aos usuários especialistas do que os caracteres isolados da fonte. Não foram observadas tendências expressivas no grupo dos usuários não-especialistas, nas duas situações de uso.

No grupo conceitual época, os usuários especialistas consideraram a Futura uma fonte pouco moderna, uma vez que concentraram 50% e 70% de seus participantes nesta opção na mancha textual e nos caracteres isolados, respectivamente. Não foram observadas tendências expressivas no grupo dos usuários não-especialistas, nas duas situações de uso.

No grupos sofisticação, expressividade e espírito não foram apresentadas tendências claras de concentração de usuários em uma mesma opção, nas duas situações de uso.

A fonte Tahoma foi apresentada aos participantes de duas formas: na composição de um texto, e apenas em caracteres específicos (**a, g, n, o**) em tamanhos mais generosos (Figura 76).

Figura 76 – Mancha textual da Tahoma utilizada nos questionários.



Fonte: Elaborada pela autora

Os usuários especialistas consideraram a Tahoma uma fonte neutra quanto a sua sofisticação, uma vez que concentraram 80% e 70% de seus participantes nesta opção, na apresentação da mancha textual e dos caracteres isolados, respectivamente. Não foram observadas tendências expressivas no grupo dos usuários não-especialistas, nas duas situações de uso. No grupo conceitual *peso*, ambos os grupos de usuários consideraram a fonte *neutra* nas duas situações de

uso. Foi observado um ligeiro aumento do número de especialistas nessa opção na apresentação dos caracteres isolados.

No grupo conceitual *expressividade*, também houve uma concentração dos dois grupos de usuários na opção *neutra*, ao serem apresentados à mancha textual. Após a observação dos caracteres isolados, houve uma redistribuição de parte dos participantes para a opção *pouco delicada*. O fato sugere que os caracteres isolados da Tahoma transmitem mais delicadeza do que a mancha resultante da composição textual com a fonte.

No grupo conceitual *época*, foi constatado que os participantes se distribuíram ao longo das opções fornecidas após a observação da mancha textual. Após visualizarem os caracteres isolados da fonte, foi observada uma maior concentração dos dois grupos de participante nas opções *pouco moderna* e *moderna*. O fato sugere que os caracteres isolados da Tahoma transmitem mais modernidade do que a mancha resultante da composição textual com a fonte.

No grupo conceitual *espírito*, os participantes tenderam a considerar a fonte com um certo nível de trivialidade. Após a observação da mancha textual, 60% dos participantes classificaram a fonte como *comum*. Ao observarem seus caracteres isolados, foi percebida uma maior distribuição entre as opções *pouco comum* e *comum*.

5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Este capítulo é dedicado à discussão das informações obtidas através da pesquisa exploratória. Seus resultados configuram as bases para uma discussão sobre o tema deste estudo: as possibilidades semânticas das fontes de texto.

5.1 AS POSSIBILIDADES SEMÂNTICAS DA TIPOGRAFIA DO PONTO DE VISTA DO DESIGNER DE TIPOS

As informações recolhidas através das entrevistas com os designers de tipos forneceram algumas pistas acerca das possibilidades semânticas das fontes de texto. Por trabalharem com tipografias diariamente e possuírem experiência na observação, construção e manipulação dos tipos, os designers proporcionaram uma visão única do processo projetual de um conjunto de caracteres.

A pergunta de número 7 (“Quais os caracteres que você considera como os representativos da identidade de uma fonte tipográfica? Eles variam de projeto para projeto?”) ofereceu um bom início para a discussão do aspecto semântico da tipografia. Ficou claro ao longo do discurso dos entrevistados que a questão conceitual é indissociável dos requisitos técnicos da fonte, especialmente porque estão sendo abordadas nesta pesquisa apenas fontes de texto. Não houve um consenso absoluto entre os participantes, porém ao longo das suas respostas, foram recorrentes menções aos caracteres n, o, H e O como as bases para o desenho das demais letras, e o a e o g como caracteres passíveis de uma maior exploração formal em seus desenhos.

Inicialmente, é interessante destacar a predominância dos caracteres em caixa baixa. A questão da relação entre a caixa alta e a caixa baixa ao longo do processo projetual já havia sido abordada nas questões anteriores, porém nesse momento ficou mais claro que a identidade das fontes de texto se torna mais presente nos caracteres minúsculos. O fato se justifica devido ao fato de tais caracteres constituírem grande parte do que se conhece como mancha textual: a textura oriunda da composição de um texto com uma tipografia.

No que diz respeito aos caracteres individuais citados anteriormente, observa-se que o a e o g, apesar de suportarem maiores mudanças estruturais, não fornecem partes anatômicas fáceis de serem transpostas para outros caracteres. Desta maneira, segundo os designers de tipos, suas diferenças

formais devem ser tratadas com atenção para que não destoem do conjunto de caracteres. Porém, ainda assim, figuram como pontos interessantes para a exploração da identidade conceitual de uma fonte.

De acordo com os entrevistados, os demais caracteres citados parecem se relacionar mais aos aspectos práticos da construção de um conjunto tipográfico, pois fornecem as bases para a determinação das métricas e das diretrizes das suas formas retas e curvas.

Ao serem questionados sobre como funciona o balanceamento entre as questões técnicas e conceituais no projeto de uma fonte de texto, os designers foram categóricos ao destacarem que numa fonte de texto, o aspecto técnico é mais importante do que o aspecto estético. Foi possível perceber que desenhos mais diferenciados e aspectos estilísticos mais explícitos são colocados em alguns dos caracteres, para que seja possível conferir os conceitos pretendidos e não prejudicar a legibilidade da fonte.

Os testes de redução e composição de texto se revelaram como uma prática primordial ao longo do projeto de uma fonte de texto. Os entrevistados mencionaram diversas vezes que os ajustes nos desenhos são feitos após esses testes, onde é possível verificar não apenas os aspectos pragmáticos da composição textual, mas também se a fonte está de fato com a estética imaginada no momento em que são desenhados os caracteres.

Com o intuito de confrontar as informações recolhidas na pesquisa bibliográfica com as informações recolhidas através das entrevistas, foi perguntado aos designers de tipos se eles desenhavam as partes dos caracteres separadamente, ou se o desenho é realizado apenas de maneira completa. A pergunta visava verificar se alguns dos aspectos distintivos apontados por Samara (2007) e Van Leeuwen (2006) seriam citados. Os designers afirmaram que desenhavam as letras por completo, e que se dedicavam mais às partes específicas das letras na fase de ajustes. É possível perceber, através das respostas de alguns dos entrevistados, que as partes específicas das letras são trabalhadas naqueles caracteres que foram percebidos dentro do conjunto criado como os passíveis de exploração formal mais expressiva. De maneira geral, foi possível perceber que o trabalho da questão conceitual nos caracteres não acontece em pontos específicos dos mesmos, mas sim no desenho do caractere

como um todo. No entanto, algumas características conceituais específicas podem ser trabalhadas em algumas das partes do desenho dos caracteres, tais como terminações, bojo, olho, entre outros. O fato fica claro em algumas das afirmações recolhidas nas entrevistas:

O briefing do Boticário foi bem fechado. (...) Eles gostariam de usar a nossa fonte, chamada Foco, que ela tinha terminações arredondadas, era bem amigável, mas faltava um pouquinho de sofisticação pra ela. Pra encaixar exatamente na marca do Boticário. E o briefing era exatamente esse, modificar essa fonte Foco, pra acrescentar sofisticação. A gente aumentou o contraste grosso e fino um pouquinho, a gente não foi ao extremo de uma Bodoni, que seria super clássica e muito chique (porque para o Boticário eles queriam um meio do caminho), e foi isso que a gente fez. Se baseou nessa característica de estilo pra dar uma cara um pouquinho mais sofisticada pra fonte. (...) Também arredondamos mais as terminações, pra distanciar mais da fonte original e criar algo que fosse só da Boticário. (HAAG, 2013. Entrevista concedida à autora)

Os designers pareceram convictos da grande gama de possibilidades semânticas das fontes de texto. Todos eles afirmaram que é possível transmitir conceitos através de tipografias dessa natureza. Muitos citaram alguns fatos históricos, que forneceria pistas acerca da conotação de certos aspectos estilísticos das letras, além de influências de significado conferidas por outros elementos gráficos que cercam as fontes.

Ao serem questionados sobre as fontes customizadas, que requisitavam uma presença conceitual maior, os entrevistados comentaram sobre as características dos textos que serão compostos com essas fontes exclusivas. Alguns deles mencionaram que as fontes customizadas com desenhos mais diferenciados, apesar de serem projetadas e adequadas para a composição de textos em tamanhos pequenos, funcionam melhor em textos no qual o tempo de imersão do usuário não é muito longo. Ao questionado sobre se essas fontes seriam display ou fontes de texto, o designer Fabio Haag comentou:

É quase que um meio de caminho, porque como são fontes corporativas, são pra clientes que encomendam fontes, por mais que a fonte tenha que ser legível em texto, ela tem que expressar um pouquinho da marca, da personalidade, do DNA da marca do cliente na fonte. Então ela não é 100% uma fonte de texto, pois se a gente fosse falar em fonte puramente de texto, a gente teria que abdicar desse aspecto comercial mesmo. (...) Quanto mais diferente for a fonte, menos legível ela vai ser, então pra gente criar uma identidade tipográfica (que faz você olhar para uma fonte e associar a determinada empresa), tem que ser algo que te chame

atenção. Isso vai no sentido oposto a fazer uma fonte legível, completamente transparente e tradicional.

- Essas fontes ainda são adequadas para textos longos?

Essa questão do texto longo é muito relativa. Texto longo pode ser um livro (você sentado, concentrado em ler), pode ser um jornal (que você tá um pouco mais corrido no seu dia a dia), ou mesmo uma revista. São situações diferentes. (...) A maioria das nossas fontes (da Dalton Maag) não seriam utilizadas num livro, por exemplo, mas seriam muito bem utilizadas num relatório anual. Ambos são textos longos, mas o propósito é diferente. (HAAG, 2013. Entrevista concedida à autora)

Percebe-se aqui, que do ponto de vista dos designers de tipos, parece existir uma gradação de legibilidade nas fontes de texto. Também foram mencionados projetos customizados cujo briefing solicitava a resolução de aspectos práticos, em detrimento de uma personalidade mais explícita na fonte, conforme pode ser observado nos comentários realizados pelo designer Eduilson Coan a respeito das fontes projetadas para a Unimed:

O projeto da Unimed, tem mais questão de resolver problemas do que você realmente achar um desenho de fonte que tenha a cara da Unimed. Claro que você leva em consideração as fontes que ela já usou.. você sabe como eles vão usar em questão de cor, de frase... tem esse parâmetro (...) Acho que eles precisavam de uma fonte que resolvesse exatamente o que eles queriam: ter uma fonte de texto, uma versão de título com muitos pesos pra não precisar misturar fontes, ou deixar a comunicação tímida. Cada versão tem 7 pesos, pra fazer uma hierarquia melhor... Acho que foi resolvido. (COAN, 2013. Entrevista concedida à autora)

Então você acaba incorporando mais a questão de função que de estilo, você tem que lembrar que cada fonte tem que funcionar pra cada coisa. Então você consegue, por exemplo, numa slab, que era uma fonte mais pra título, fazer um espaçamento mais condensado, porque você sabe que só vai ser utilizada pra título, nunca pra texto (...) A sans, tinha que funcionar pra texto e título, então tinha que ter um espaçamento mais aberto (...). (COAN, 2013. Entrevista concedida à autora)

Ao comentarem sobre algumas de suas criações, foi possível observar ao longo do discurso dos designers, comentários relativos ao potencial semântico das tipografias. Não foi possível extrair um fórmula que facilite a conferência de determinadas características conceituais às fontes de texto, porém foi possível observar que os detalhes nos desenhos dos caracteres não são realizados de forma arbitrária. Todas as indagações realizadas sobre as partes de determinadas

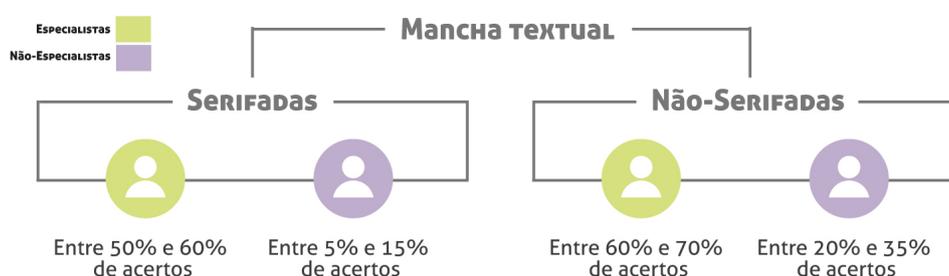
letras, ou sobre as métricas das fontes que estavam sendo apresentadas, foram respondidas claramente pelos entrevistados.

5.2 OS USUÁRIOS E AS COMPARAÇÕES ENTRE FONTES DE TEXTO

Ao longo dos questionários com os usuários, foi procurado analisar a percepção dos usuários em três situações de uso: a fonte utilizada na composição de um texto, a fonte na composição do alfabeto em suas versões maiúscula e minúscula, e por fim, em alguns caracteres individuais das tipografias. Sua primeira etapa, composta por questões de comparação entre tipos diferentes nas três situações apresentadas, revelou algumas informações relevantes sobre a percepção dos dois grupos de usuários (especialistas e não-especialistas).

A fase de comparação entre manchas textuais (Figura 77) revelou que os usuários especialistas conseguem distinguir as fontes utilizadas na composição de textos com mais facilidade do que os usuários não-especialistas. Os participantes especialistas obtiveram uma porcentagem de acertos satisfatória, entre 50% e 70%, em todas as questões relativas à comparação entre manchas textuais. As questões que utilizavam fontes não-serifadas possuíram um ligeiro aumento de acertos dos participantes desse grupo. De acordo com as informações coletadas, é possível inferir que os usuários especialistas possuem um pouco mais de facilidade para comparar manchas textuais compostas por fontes sem serifa.

Figura 77 – Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre manchas textuais.

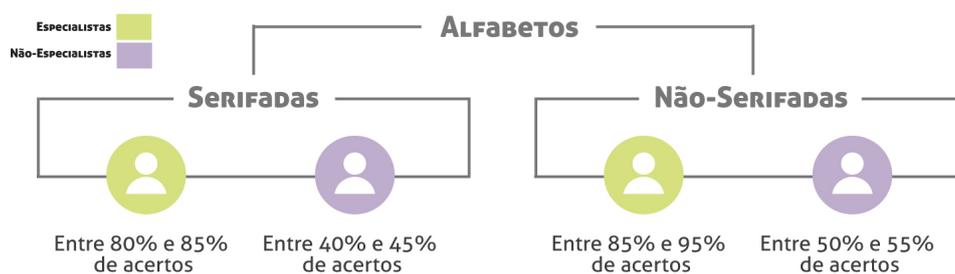


Fonte: Elaborada pela autora

Os participantes não-especialistas obtiveram um número de acertos baixo nessas questões. Na questão de comparação entre 6 manchas textuais serifadas, apenas 5% dos usuários desse grupo conseguiram perceber que as fontes eram diferentes. Dentro do grupo dos não-especialistas, a pergunta com a maior porcentagem de acerto, composta por 30% dos participantes dessa natureza, foi a da comparação entre 4 manchas textuais de fontes não-serifadas. O fato sugere que os usuários não-especialistas conseguem comparar mais facilmente um número reduzido de manchas textuais compostas por fontes sem serifa – apesar de também terem atingido um número de acertos reduzidos nessa situação. De acordo com as informações coletadas após a aplicação dos questionários, é possível afirmar que tanto os usuários especialistas quanto os não-especialistas distinguem com mais eficácia manchas textuais compostas por tipografias não-serifadas. Nos comentários escritos sobre essas questões, menções à comparação entre caracteres específicos foram recorrentes nos dois grupos de usuários. É possível inferir que em muitas situações, os participantes utilizaram como critério final para a diferenciação das manchas textuais a comparação de letras específicas.

Nas questões relativas à comparação entre alfabetos (Figura 78), foi revelado que, assim como nas manchas textuais, os usuários especialistas conseguem distinguir com mais facilidade do que os usuários não-especialistas as fontes utilizadas. Pelo menos 80% dos especialistas conseguiram distinguir que os tipos utilizados nos alfabetos eram todos diferentes, chegando a atingir o número de acertos de 95% em uma das questões. Os participantes não-especialistas obtiveram um número de acertos mais baixo nessas questões, variando entre 40% e 55%, um quantitativo considerado satisfatório. Podemos afirmar que os dois grupos de participantes conseguiram comparar com mais facilidade os alfabetos do que as manchas textuais. É importante observar que o grupo dos usuários não-especialistas se destacou por atingir número de acertos consideravelmente mais expressivo nessa situação de uso da fonte.

Figura 78 – Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre alfabetos.

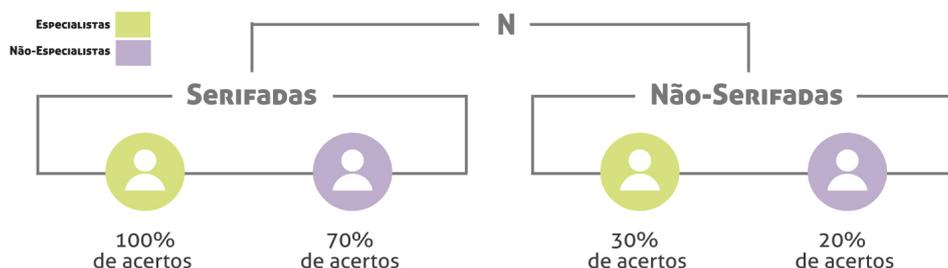


Fonte: Elaborada pela autora

Na apresentação dos alfabetos, mais uma vez foi constatado que os dois grupos de usuários conseguiram perceber com mais êxito as diferenças entre as tipografias não-serifadas. Nos comentários escritos, foi percebido que os usuários especialistas se utilizaram bastante da comparação entre os alfabetos em caixa baixa, tendência não observada na outra categoria de usuários. Menções à comparação entre os caracteres G, J, Q, a, g, j e y foram recorrentes nos dois grupos de usuários. Entre essas letras, o a, g e Q se destacaram por serem as mais citadas. É interessante recordar que a letra Q não foi citada por nenhum dos entrevistados na primeira fase da pesquisa como um caracteres capaz de carregar grande diferenciação nas suas formas. Os caracteres a e g se consolidam, nesta etapa da pesquisa, como elementos de destaque dentro do conjunto de caracteres por serem capazes de carregar uma maior carga de diferença em suas formas, conforme indicado pelos designers de tipos.

Na comparação entre caracteres específicos, os caracteres n serifados revelaram-se como fáceis de se diferenciar, especialmente pelos usuários especialistas. Todos os participantes dessa categoria que responderam essa questão conseguiram perceber que os caracteres pertenciam a fontes diferentes. No grupo dos usuários não-especialistas, 70% conseguiram diferenciar as fontes (Figura 79).

Figura 79 – Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres n.

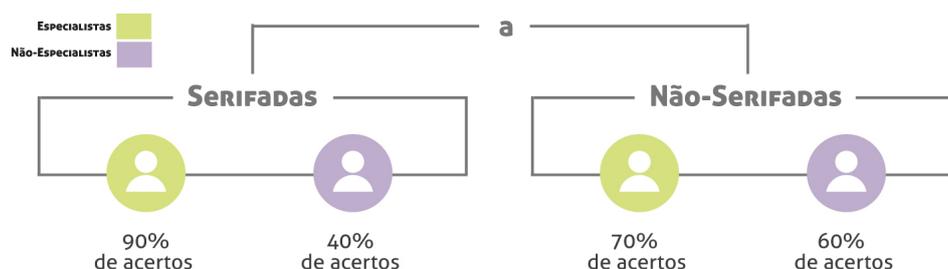


Fonte: Elaborada pela autora

Na questão que utilizou caracteres n não-serifados, o número de acertos foi consideravelmente menor, nos dois grupos de usuários, não ultrapassando os 30%. O fato sinaliza que acentuar as diferenças formais no desenho do caracteres n sem serifa, pode ser proveitoso para que a fonte adquira mais personalidade. Sobre quais os pontos da letra que mais ajudaram os usuários a distinguirem as tipografias, foi recorrente à menção à espora, nos caracteres serifados e não-serifados. Dessa maneira, é possível inferir que essa parte do desenho do caractere se revela como um local interessante para explorações formais.

Nas questões de comparação entre as letras a (Figura 80), o número de acertos dos usuários especialistas foi alto, tanto nas questões com letras serifadas quanto nas questões com letras não-serifadas. O grupo dos não-especialistas obteve uma margem de acertos satisfatória, nas duas questões. As partes das letras mais observadas pelos dois grupos de participantes (o terminal e o remate) foram as mesmas nas letras com e sem serifa.

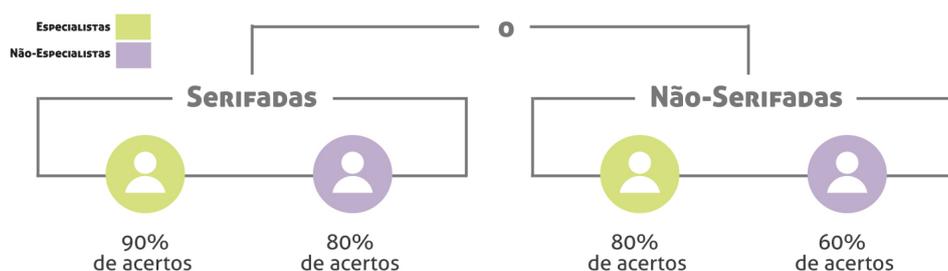
Figura 80 – Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres a.



Fonte: Elaborada pela autora

As comparações entre os caracteres o foram, de uma maneira geral, as que obtiveram um maior número de acertos nos dois grupos de usuários (Figura 81). As porcentagens de acertos ficaram entre 80% e 90% no grupo dos especialistas, e entre 60% e 80% no grupo dos não-especialistas. É interessante destacar que os especialistas se referiram a ele como uma base técnica para o desenho dos demais caracteres, mas não pareceram se deter muito a questão semântica. O fato levanta uma inquietação acerca do resultado dessa questão em especial: é difícil reconhecer até que ponto o tamanho utilizado para a apresentação dos caracteres nessa questão influenciou seus resultados, uma vez que o caractere o não foi citado pelos participantes nos comentários escritos das questões anteriores.

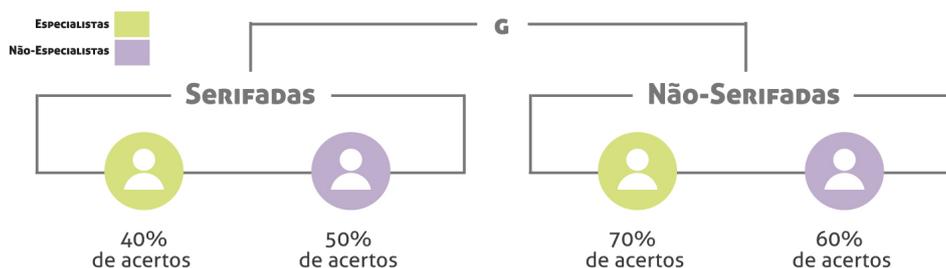
Figura 81 – Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres o.



Fonte: Elaborada pela autora

Nas questões de comparação entre as letras **g**, o número de acertos dos usuários na questão dos caracteres não-serifados foi maior do que o número de acertos da questão dos caracteres serifados, nos dois grupos de usuários (Figura 82). Ainda assim, a quantidade de acertos revela que não existiu mais facilidade de diferenciação devido aos dois tipos de configuração apresentados: o arquétipo formal da letra humanista e outro com uma configuração mais simples. Outras questões que apresentavam caracteres com arquétipos formais semelhantes, como por exemplo o **o** obtiveram um maior número de acertos. A orelha e o arco foram as duas partes dos caracteres mais citadas pelos dois grupos de participantes. Por fim, a comparação entre os **g** serifados foi a única questão na qual o grupo dos não-especialistas acertou mais que o grupo dos especialistas.

Figura 82 – Porcentagens de acertos dos dois grupos de usuários nas questões comparativas entre caracteres g.



Fonte: Elaborada pela autora

A apresentação do caractere **n** não-serifado isoladamente se destaca entre todas as situações de uso. Foi a única situação onde os usuários possuíram mais dificuldade para distinguir as imagens apresentadas quando essas utilizavam fontes sem serifa.

As questões de comparação entre as fontes de texto revelaram que os usuários especialistas conseguem diferenciar as tipografias com mais facilidade do que os usuários não-especialistas, nas três situações de uso apresentadas. No que diz respeito à percepção da mancha textual, ficou clara a dificuldade dos usuários não-especialistas em reconhecer as diferenças entre as fontes apresentadas, devido ao baixo número de acertos do grupo nas questões dessa natureza.

5.3 AS POSSIBILIDADES SEMÂNTICAS DA TIPOGRAFIA DO PONTO DE VISTA DOS USUÁRIOS

Nas questões relativas à atribuição de conceitos subjetivos às fontes, foi possível observar algumas tendências nas respostas dos dois grupos de usuários. É interessante destacar que de acordo com as informações recolhidas, os usuários pareceram atribuir mais facilmente conceitos subjetivos às fontes serifadas, em comparação às fontes não-serifadas. Desta maneira, constatamos que apesar de distinguirem mais facilmente as tipografias sem serifas, os usuários possuem mais dificuldade para julgar seus atributos de personalidade.

Nas análises das fontes serifadas foi observado que não houve divergência de opiniões entre os dois grupos de participantes no que diz respeito às atribuições de conceitos subjetivos às tipografias. Em alguns casos pontuais, apenas um dos

grupos atribuiu um determinado conceito a uma determinada fonte. No entanto, nessas ocasiões, o outro grupo se distribuiu entre as opções apresentadas ou avaliou a fonte como neutra, fato que não caracteriza uma contradição.

Dentre as fontes serifadas analisadas pelos usuários, a Garamond foi a que apresentou o menor número de conceitos atribuídos. Apenas 2 dos 6 grupos conceituais passíveis de análise revelaram um consenso entre os participantes, o grupo sofisticação e época. Na ocasião, tanto os usuários especialistas quanto os não-especialistas consideraram a fonte elegante e tradicional. A fonte serifada que apresentou o maior número de conceitos atribuídos e consenso entre os dois grupos de participantes foi a Baskerville. Os participantes a consideraram elegante, delicada, tradicional e neutra quanto ao seu peso. A fonte Bodoni também se destacou pela quantidade de conceitos atribuídos. No entanto, alguns desses conceitos foram atribuídos apenas por um dos grupos de usuários, a exemplo dos conceitos pouco delicada e pouco dinâmica atribuídos apenas pelos usuários especialistas. Os conceitos elegante, leve e tradicional foram atribuídos à essa fonte pelos dois grupos de usuários (Figura 83).

Figura 83 – Conceitos atribuídos às fontes Garamond, Bodoni e Baskerville.



Fonte: Elaborada pela autora

Nas fontes onde foram apresentadas duas situações de uso, foi observado que de maneira geral os conceitos atribuídos à mancha se mantiveram quando os usuários foram apresentados aos caracteres específicos. Muitas vezes, a gradação atribuída a uma das situações foi maior, a exemplo dos conceitos elegante/pouco elegante, atribuídos pelos dois grupos de usuários às manchas textuais da Times New Roman e da Baskerville.

Ao serem apresentados aos caracteres específicos dessas fontes, observou-se uma maior concentração dos usuários nesses conceitos, o que sugere que os participantes consideram as letras isoladas mais elegantes do que a mancha textual. O fato levanta um questionamento acerca do motivo que acarretou a situação: se os usuários consideram, de fato, os caracteres mais elegantes, ou se acham mais fácil atribuir essa característica subjetiva a caracteres isolados do que a uma mancha textual.

Dentre os 6 grupos conceituais apresentados (Sofisticação, Peso, Expressividade, Movimento, Época e Espírito), os grupos Sofisticação, Época e Expressividade se revelaram como os que possuíram maior consenso entre os participantes. Desta maneira, podemos afirmar que de acordo com as informações coletadas, os usuários são mais coesos ao atribuírem conceitos subjetivos referentes à sofisticação, época e expressividade ao analisarem uma fonte serifada. Sobre os conceitos específicos mais atribuídos a esse tipo de fontes, destacam-se as duplas elegante/pouco elegante, atribuída à 5 das 6 fontes apresentadas; tradicional/pouco tradicional, atribuída a 5 das 6 fontes apresentadas.

O grupo conceitual Espírito se destacou por possuir consenso em apenas uma das fontes apresentadas, a Times New Roman – considerada comum pelos dois grupos de usuários. Podemos afirmar que os usuários não conseguiram atribuir facilmente conceitos relacionados ao espírito à fontes serifadas.

Nas análises das fontes não-serifadas foi observado que o grupo dos usuários especialistas foi mais coeso na atribuição dos conceitos subjetivos. Em algumas tipografia, tais como na análise da Gill Sans e da Futura, a concentração de usuários em conceitos específicos aconteceu apenas com os participantes desse grupo. É importante destacar que em nenhuma ocasião a opinião de um grupo foi contraditória a opinião do outro grupo de participantes; a situação mais recorrente foi a concentração de grande parte dos usuários de um grupo em um dos conceitos e a distribuição dos usuários do outro grupo ao longo das demais opções apresentadas.

As informações recolhidas ao longo dos questionários revelam que o grupo dos usuários não-especialistas não foi coeso na atribuição de conceitos subjetivos às fontes não-serifadas. Ao longo da primeira fase dos questionários, foi

detectado que este grupo possuiu dificuldade para distinguir as fontes quando utilizadas em manchas textuais. No entanto, apesar dessa dificuldade na fase de comparação, esse grupo de participantes atingiu altos níveis de concentração de usuários em um mesmo conceito, na observação das fontes serifadas. De acordo com as respostas dos questionários, podemos afirmar que os usuários não-especialistas possuem opinião divergente no tocante à atribuição de conceitos subjetivos às fontes não-serifadas.

Dentre as fontes não-serifadas analisadas pelos usuários, a Gill Sans foi a que apresentou o menor número de conceitos atribuídos. Apenas 2 dos 6 grupos conceituais passíveis de análise revelaram um consenso entre os participantes, o grupo sofisticação e época. Na ocasião, os usuários especialistas consideraram a fonte pouco elegante e moderna/pouco moderna. Os participantes não-especialistas se distribuíram ao longo das opções apresentadas, na observação dessa fonte.

Foi recorrente a marcação da opção neutra dentro dos grupos conceituais apresentados, especialmente nos grupos sofisticação e expressividade. A marcação dos conceitos moderna/pouco moderna no grupo conceitual época também destacou-se da marcação dos demais conceitos.

Nas fontes onde foram apresentados duas situações de uso, foi observado que de maneira geral os conceitos atribuídos à mancha se mantiveram ou apenas se deslocaram para a opção neutra quando os usuários foram apresentados aos caracteres específicos. Portanto, não foi possível detectar se a alternância da observação entre uma mancha textual e alguns caracteres específicos acarreta diferenças explícitas na percepção dos grupos de usuários de uma determinada fonte não-serifada.

Os resultados dessa fase da pesquisa revelaram que os usuários especialistas e não-especialistas conseguem diferenciar e atribuir conceitos subjetivos às fontes de texto. No entanto, os usuários especialistas atingiram com mais êxito os objetivos propostos, uma vez que atingiram números de acerto maiores, especialmente nas questões comparativas entre manchas textuais. Nas questões de atribuição de conceitos, é importante destacar que não houve contradição entre as respostas dos dois grupos de usuários, apenas foi observada

uma facilidade maior do grupo dos especialistas em atingir um consenso entre os participantes em uma determinada característica conceitual.

Sobre as duas naturezas de fonte de texto analisadas pelos participantes, é possível constatar que apesar de conseguirem diferenciar mais facilmente fontes não-serifadas, os usuários possuem mais dificuldades para atribuir conceitos subjetivos às tipografias dessa categoria. Os conceitos tradicional e moderno foram frequentemente atribuídos às fontes com e sem serifas, respectivamente. Podemos inferir que as fontes serifadas ainda são vistas pelos usuários como tradicionais, enquanto as não-serifadas carregam um aspecto de modernidade.

As fontes serifadas também foram classificadas em diversas ocasiões como elegantes – apenas uma delas, a Rockwell, foi classificada como informal. A fonte se destaca dentre as demais tipografias do conjunto pois é a única do grupo que possui serifas egípcias³², também sendo classificada pelos usuários especialistas e não-especialistas como densa e pouco agressiva. Esses conceitos não foram atribuídos a nenhuma outra fonte analisada. A marcação da opção neutra foi recorrente na análise das fontes não-serifadas, em todos grupos conceituais, com exceção do grupo época.

³² Tipo de serifa grossa surgida no século XIX.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta básica dessa pesquisa foi explorar as possibilidades semânticas das fontes de texto e entender como esse potencial significativo é encarado pelos 3 principais agentes envolvidos na sua concepção e utilização – o designer de tipos, o designer gráfico e o usuário não-especialista. Foi estudado se os profissionais responsáveis pelo desenho das tipografias buscam traduzir conceitos subjetivos em formas tipográficas e como o fazem. Posteriormente, foi investigado se os dois grupos de usuários das fontes (os especialistas e os não-especialistas) percebem as diferenças formais entre os tipos, para que em seguida fosse possível entender se eles conseguem atribuir conceitos subjetivos às fontes de texto.

Este estudo foi motivado pelo alto grau de complexidade em se entender a dimensão semântica das fontes de texto. As tipografias próprias para a composição de textos longos tendem a ser mais discretas em suas formas, de modo a possibilitarem o reconhecimento dos seus caracteres pelos leitores com o mínimo de dificuldade e o máximo de agilidade. O espaço para inovações formais onde o designer de tipos pode explorar desenhos mais diferenciados é escasso, porém como foi visto ao longo da dissertação, ainda é existente. Por fim, destaca-se o alto grau de subjetividade que permeia os estudos dessa natureza, uma vez que o significado de uma tipografia pode variar de acordo com as experiências prévias e as características culturais dos usuários, ou serem influenciadas pelo conteúdo da mensagem textual e por outros elementos gráficos que a acompanhem.

Foi determinado que o ponto de partida para um maior entendimento do aspect semântico das fontes de texto seria o estudo do processo projetual das mesmas, a partir do relato de profissionais especializados na produção de tipografias. Para tanto, foram entrevistados designers de tipos brasileiros com experiência no projeto de fontes de texto customizadas e de varejo. Foi possível obter um panorama de como a questão semântica é tratada nesses dois tipos de projeto: aqueles onde existe a figura de um cliente que encomenda a fonte, e aqueles cujas diretrizes de projeto são definidas pelos próprios designers.

Primeiramente, ficou claro que no projeto de fontes de texto o conceito de legibilidade é primordial. A tipografia funciona como uma interface entre o leitor e

a informação textual a qual este quer ou precisa ter acesso. Portanto, ela deve equilibrar da melhor maneira possível seus aspectos funcionais e semânticos de modo a não prejudicar a clareza de suas formas. Os designers de tipos foram categóricos ao afirmarem que a questão funcional é imprescindível no projeto de tipos de texto, e que os aspectos estilísticos devem ser ajustados para não prejudicá-la.

No projeto de fontes corporativas customizadas, onde as formas tipográficas devem portar características da personalidade do cliente, a equalização dos dois fatores descritos acima se torna ligeiramente mais maleável. Os designers afirmaram que as fontes onde as diferenças formais são mais acentuadas ainda são próprias para a composição de textos, porém são mais bem utilizadas em textos onde o período de imersão do usuário é menor.

As entrevistas esclareceram que os designers de tipos brasileiros que participaram da pesquisa acreditam que é possível transmitir conceitos subjetivos através das fontes de texto, ainda que não consigam racionalizar completamente essa questão. As questões técnicas pareceram ser completamente dominadas pelos profissionais, que não hesitaram em momento algum ao responderem sobre os questionamentos dessa natureza. Os questionamentos pontuais acerca dos conceitos subjetivos citados por eles durante o comentário de algumas de suas fontes, também foram respondidos.

No entanto, ao levantar essa questão de maneira mais ampla, foi observado que os designers tiveram dificuldades para fornecerem informações categóricas a respeito. O fato reflete a complexidade e a subjetividade do assunto.

Quanto ao estudo das possibilidades semânticas das tipografias junto aos usuários das fontes, foi possível obter algumas informações ao longo da segunda fase da pesquisa. Primeiramente, é interessante destacar que de maneira geral os usuários não-especialistas não conseguiram distinguir que as manchas textuais apresentadas utilizavam fontes diferentes umas das outras. Desta maneira, antes de entrarmos na esfera da interpretação semântica dos tipos de texto, podemos constatar que ao contrário dos usuários especialistas, representado nesta pesquisa por um grupo de 40 designers gráficos, os usuários não-especialistas não conseguem diferenciar fontes de texto apresentadas como

manchas textuais (principalmente as que utilizam fontes serifadas). Nas outras situações de uso apresentadas (a fonte na composição do alfabeto em suas versões maiúsculas e minúsculas, ou apresentada em alguns caracteres específicos), foi observado que esses usuários conseguiram distinguir as fontes mais facilmente.

Portanto, surge aqui um fato interessante a ser investigado em futuras pesquisas – os usuários não-especialistas não conseguem distinguir manchas textuais compostas com fontes diferentes quando apresentadas uma ao lado da outra, porém conseguem atribuir conceitos subjetivos ao serem apresentados às manchas individualmente. A partir dessa informação, é possível inferir que apesar de não perceberem que determinadas fontes são diferentes umas das outras, os usuários não-especialistas são capazes de perceber alguns conceitos subjetivos a partir delas.

No que diz respeito às diferenças de interpretação dos dois grupos de usuários frente às fontes apresentadas, foi observado que não houve divergência de opiniões entre os participantes. Na análise das tipografias serifadas, os dois grupos de usuários atribuíram os mesmos conceitos (ou conceitos afins) às fontes analisadas. Na análise das fontes não-serifadas, foi observado que o grupo dos especialistas teve mais facilidade em elencar os conceitos subjetivos capazes de descrever as tipografias.

A maior dificuldade encontrada durante essa pesquisa foi a escassez de materiais bibliográficos que abordassem as possibilidades semânticas da tipografia, especialmente se dedicados exclusivamente à fontes de texto. É possível observar que grande parte das pesquisas reunidas ao longo do referencial teórico dedicam-se ao estudo e a exploração do significado de fontes mais explícitas em suas diferenças formais. Não foram encontradas obras que tratassem do processo projetual de fontes de texto aliado à exploração do potencial significativo das mesmas.

É importante destacar mais uma vez que este estudo lidou apenas com a *microtipografia* (Stolckl, 2005), excluindo portanto a possível influência dos demais elementos que acompanham uma mensagem textual, até mesmo o conteúdo do texto. O estudo da tipografia utilizada em situações de uso reais

podem fornecer informações relevantes para os designers gráficos responsáveis em selecionar as tipografias.

Assim, percebe-se que foi possível alcançar os objetivos propostos pelo presente estudo através dos métodos empregados, ainda que não tenha sido possível esgotar a discussão sobre as possibilidades semânticas das fontes de texto ao longo desta dissertação. É possível extrair desta pesquisa possíveis caminhos para futuros estudos que tangenciem seus objetivos, tais como:

- Uma pesquisa mais aprofundada do processo projetual de uma fonte de texto, direcionada aos seus aspectos semânticos. A eliciação do conhecimento inerente aos designers de tipos pode auxiliar numa maior compreensão de como tais profissionais procuram transmitir características conceituais através dos tipos. As entrevistas forneceram um bom manancial de informações, porém a observação do processo de desenho das tipografias pode ser proveitosa para a obtenção de informações que os designers de tipos possam ter esquecido, ou para o conhecimento de práticas que os mesmos possam não perceber que exercem;
- Um estudo direcionado a um conjunto de tipografias específicas, que possuam diretrizes projetuais conceituais explícitas. Desta maneira, o confronto dos pontos de vista dos três agentes estudados na presente pesquisa poderá ser mais uniforme, e detectar se e onde ocorrem dissonâncias na percepção dos grupos de usuários;
- Analisar a fundo a morfologia das fontes estudadas na presente pesquisa, com o intuito de relacionar as características subjetivas que foram atribuídas às elas ao desenho dos caracteres;
- Um estudo maior das formas dos caracteres, e de como estas podem ser exploradas para transmitir os conceitos subjetivos definidos no início do projeto de uma fonte.

Um estudo mais aprofundado sobre a temática da presente pesquisa poderá contribuir para um melhor entendimento das potencialidades significativas das formas tipográficas, e colaborar com informações relevantes tanto ao

processo projetual de fontes de texto quanto à etapa de seleção de fontes no projeto de um artefato gráfico. Por fim, esperamos que tenhamos conseguido levantar uma discussão que transcenda os limites da área da tipografia, uma vez que esta pesquisa, em seu íntimo possui uma indagação capaz de ser aplicada a qualquer projeto de Design Gráfico: até o ponto os artefatos projetados pelos designers conseguem ser eficazes na transmissão dos conceitos subjetivos determinados em sua idealização.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADG. **Catálogo da Bienal**. 2013.

BAINES, P. & HASLAM, A. **Type & Typography**. London: Laurence King Publishing, 2002.

BEIER, S. **Typeface Legibility: Towards defining familiarity**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Royal College of Art, 2009.

BRINGHURST, R. **Elementos do Estilo Tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BRUMBERGER, E. **The Rhetoric of Typography – The awareness and Impact of Typeface Appropriateness**. Technical Communication; May 2003; 50, 2; Humanities Module, 2003.

BUGGY, L. **MECOTipo**. Edição do autor, 2007.

CDT-UBA. Disponível em: <http://www.cdt-uba.org>. Acesso em: 14 mai, 2014.

CHENG, K. **Designing Type**. London: Laurence King Publishing Ltd, 2006.

COAN in MYFONTS. **Creative Characters: the faces behind the fonts, issue #64**, 2012. Disponível em: <<http://www.myfonts.com/newsletters/cc/201211.html>>. Acesso em: 22 jun, 2014.

DALTON MAAG. Disponível em: <https://www.daltonmaag.com> <Acesso em: 13 mai, 2014>

DIXON, C. **Describing typeforms: a designer's response**. Infodesign (SBDI), n.2, v. 5, 2008.

DONES, V. **As apropriações do vernacular pela comunicação gráfica**, 2004. Disponível em: <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18266/1/R06081.pdf>>. Acesso em: 06 de novembro de 2011.

DYSON, M. & STOTT, C. **Characterizing typographic expertise: Do we process typefaces Like Faces?** Visual Cognition Volume 20, Issue 9, 2012.

ESTEVEES, R. **O design brasileiro de tipos digitais – A configuração de um campo profissional**. São Paulo: Blucher, 2010.

FALCÃO, L. & ARAGÃO, I. **Um estudo entre forma e conteúdo em livros de literatura: uma proposta de análise** In: Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, São Luís (MA), 2012.

FALCÃO, L. & ARAGÃO, I. **Um estudo entre forma e conteúdo em livros de literatura da Cosac Naify**. In: Anais do 6º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação (CONGIC), Recife (PE), 2013.

FARIAS, P. **Tipografia Digital – O impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 1998.

FARIAS, P. & PIQUEIRA, G. **Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001**. São Paulo: Rosari, 2003.

FARIAS, P. **Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica**. Anais do P&D Design 2004 – 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. FAAP: São Paulo, 2004.

FINIZOLA, M. F. W. **Panorama tipográfico dos Letreiramentos Populares: um estudo de caso na cidade do Recife**. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

FRUTIGER, A. **Sinais e Símbolos**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

GILL, E. **An Essay on Typography**, London: Sheed & Ward Gill, E, 1931

HAAG, F. **Basta uma letra para contar uma história**, 2010. Disponível em: <<http://www.bdxpert.com/2010/12/06/basta-uma-letra-para-contar-uma-historia/>>. Acesso em: 01 jun, 2014.

HEITLINGER, Paulo. **Glossário**, 2014. Disponível em: <<http://www.tipografos.net/glossario>>. Acesso em: 11/05/2014.

HENDEL, R. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

Li, Y & SUEN, C. **Typeface Personality Traits and Their Design Characteristics**. DAS '10 Proceedings of the 9th IAPR International Workshop on Document Analysis Systems, 2010.

LINOTYPE. Disponível em: <<http://www.linotype.com/catalog/categories.html> /> Acesso em: 18/09/2013.

LISTA ON-LINE DE DISCUSSÃO SOBRE TIPOGRAFIA E CALIGRAFIA. Disponível em: <<http://sapien.com.br/tipografia/>>. Acesso em: 14 mai, 2014.

LUCASFONTES. Disponível em: <http://www.lucasfonts.com/fonts/thesis-family/about>. Acesso em: 14 mai, 2014.

LUPTON, E. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACKIEWICZ, J & MOELLER, R. **Why people consider typefaces to have diferente personalities**. Professional Communication Conference, 2004. IPCC 2004. Proceedings. International, 2004.

MATTÉ, A. Palestra realizada no DiaTipo SP em 21 de dezembro de 2013.

MICHAELIS. **Dicionário On-line**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>> Acesso em: 19 abr, 2014

MONOTYPE. Disponível em: <<http://www.myfonts.com/fonts/mti/baskerville-mt/>>. Acesso em 22 jun, 2014.

MYFONTS. Disponível em: <http://www.myfonts.com/newsletters/cc/201211.html> <Acesso em: 13 mai, 2014>

NARDI, H. Palestra realizada no DiaTipo SP em 21 de dezembro de 2013.

NIEMEYER, L. **Tipografia – uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2003.

NOORDZIJ, G. **Letterletter**. Vancouver: Hartley & Marks, 2000.

NOORDZIJ, G. **The stroke: theory of writing**, London: Hyphen Press, 2005.

PINTASSILGO PRINTS. Disponível em: <<http://www.myfonts.com/fonts/pintassilgo/undersong/>>. Acesso em: 22 jun, 2014.

POHLEN, J. **The Letter Fountain**. Los Angeles: TASHEN Titles, 2011.

QUALTRICS. Disponível em: <<http://www.qualtrics.com>> Acesso em: 14 mai, 2014

ROCHA, C. **Tipografia Comparada**. São Paulo: Edições Rosari, 2004.

SAMARA, T. **Typography Workbook**. Gloucester: Rockport Publishers, 2004.

SAMARA, Timothy. **Design Elements**. Gloucester: Rockport Publishers Inc, 2007.

SENAC. **Informações sobre a grade curricular da Pós-graduação em tipografia**. Disponível em: <<http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=DYNAMIC,oracle.br.dataservers.CourseDataServer,selectCourse2&course=20158&template=1678.dwt&unit=SCI&testeira=303&loc=1>>. Acesso em 28 abr. 2014

SILVA, F. & FARIAS, P. **Um panorama das classificações tipográficas**. Estudos em Design, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.

SILVEIRA, A. **Design de Tipos em Pernambuco: estudo de uma situação de ensino**. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco. 2013.

SMEIJERS, F. **Counterpunch – making type in the sixteenth century designing typefaces now**. London: Hyphen Press, 2011.

SPENCER, H. **The visible word**. New York: Visual Communications Books, 1969.

STOCKL, H. **Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image**. Visual Communication, v. 4, n.2, 2005.

TIPOS LATINOS. Bienal de Tipografia Latinoamericana. Disponível em: <http://www.tiposlatinos.com/> Acesso em: 14 mai, 2014.

TRACY, W. **Letters of Credit**. London: Gordon Fraser, 1986.

TWYMAN, M. **The graphic presentation of language**. Information Design Journal. John Benjamins Publishing Co., v.3, n.1, pp.2-22, 1982.

VAN LEEUWEN, T. **Towards a semiotics of typography**. Information Design Journal & Document Design, 14(2), 139–155, 2006.

VAN LEEUWEN, T. **Typographic meaning**. Visual Communication, 4(2), 137-143, 2005.

WARDE, B. **The crystal goblet : sixteen essays on typography**. Cleveland : World Pub. Co, 1956.

APÊNDICES

Devido ao grande volume de anexos, os mesmos foram hospedados em um diretório online, disponível no link <<https://www.dropbox.com/sh/17oht1eidceicl7/AABu73Z1dyw1lx-JVQluE3sga?dl=0>>, organizados nas seguintes pastas:

- ANEXO 1: Proposta terminológica de Rocha (2004).
- ANEXO 2: Transcrição das entrevistas com os designers de tipos.
- ANEXO 3: Respostas dos questionários com os usuários especialistas e não-especialistas.
- ANEXO 4: Tabelas dos conceitos subjetivos atribuídos às tipografias dos questionários.