

tipografia

leitura

Caderno n.º 1 de uma série de textos do atelier gigante, publicados digitalmente e de distribuição livre. Este é um espaço de reflexão, situado no intervalo entre a edição e o design. Neste primeiro momento, fala-se da tipografia e do processo de leitura.

**Texto:** Rita Ferreira  
**Revisão:** Joana Moreira  
**Design e Ilustração:** Rita Ferreira

Textos compostos com fontes e pesos de licenças livres:  
Dense Regular (CDType), Directors Gothic (Lettering Inc.)  
e PT Serif (ParaType).

A grafia adotada é a do Acordo Ortográfico de 1990.

Os cadernos gigante são uma publicação digital para ser distribuída livremente: podem ser partilhados e remisturados, numa lógica não comercial, sempre com a referência aos seus autores.

Os leitores podem colaborar nesta publicação com sugestões, questões e com propostas de textos, através do correio eletrónico [geral@gigante.com.pt](mailto:geral@gigante.com.pt)

Publicação periódica, intermitente e imprevisível  
Caderno n.º 1 – Tipografia & Leitura  
Porto, fevereiro de 2015  
gigante – edição e design

# editorial

**Quando surgiu a hipótese de falar sobre este tema, procurava-se perceber alguns dos fenómenos do Processo de Leitura, para concluir deles as noções de uma Tipografia *eficaz*.**

**Mas o que é a Tipografia *eficaz*: aquela que agiliza o modo de ler, permitindo uma Legibilidade e Facilidade de Leitura melhor?**

**Ao longo desta pesquisa foi simples encontrar algumas das respostas que se procuravam mas, ao mesmo tempo, surgiam outras questões que se aproximavam da Tipografia enquanto um sistema maior, que dá forma e vive da Linguagem.**

**A Tipografia é, mais que pontuação, notação e regras de tratamento de texto, o sistema de transcrição – senão tradução – do discurso oral. Mais do que boas maneiras e etiqueta, a Tipografia é manipulação – Semântica e Retórica – dos conteúdos dos textos.**

**Tornou-se, então, mais importante estudar esta Linguagem Visível, de que forma o leitor revê graficamente um discurso que nasce falado e de que modo o tipógrafo/designer tem o poder e responsabilidade de tratar a palavra escrita.**

**Este trabalho abre espaço ainda – e porque a reflexão assim o conduziu – a uma breve análise aos novos leitores e tipógrafos da Era Digital.**

Para o sentido que se procura neste caderno, vai-se alargar o conceito do “tipógrafo” para além do indivíduo cujo ofício é o desenho de tipos. Desta forma, o tipógrafo é, aqui, a pessoa que interage sobre a palavra escrita, manipulando-a com as ferramentas técnicas e concetuais, de forma a compor e dar sentido aos textos.

editorial

uma questão de linguagem

do mundo falado ao mundo escrito

linguagem visível

leitor-tipógrafo-leitor

a rede

hipermídia, hipertexto e utilizador

conclusão

bibliografia

do mundo

---

falado

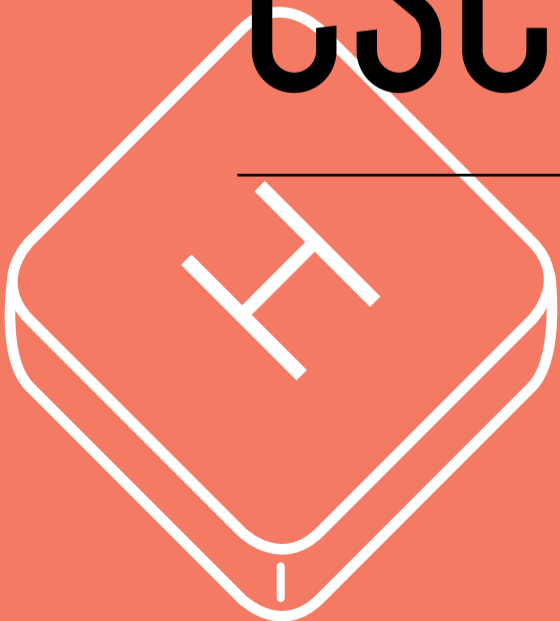
---

ao mundo

---

escrito

---





Recuar quinhentos anos não será o suficiente para falar da História da Tipografia. Esta é uma viagem de milhares de anos, pois compreender a Tipografia é mergulhar num complexo e abstrato sistema visual que representa uma história muito mais profunda — a História da Linguagem. A história que nos permite contar a História.

Lentamente, no decurso dos séculos que cabem na História, os homens construíram um padrão de sonoridades para comunicar entre si. São estas formas sonoras que constituem a Linguagem. Apesar de se referir a um sem número de expressões — como a linguagem gestual, a linguagem do cinema ou da fotografia, etc. — a Linguagem (e no sentido que aqui se pretende estudar) é o sistema de sinais sonoros que o ser humano desenvolveu em arranjos altamente estruturados para a transmissão de ideias. É o sistema mais sofisticado que usamos para comunicar, da mais simples mensagem ao mais elaborado dos discursos.

Da mesma forma que a História Primitiva trouxe a depuração e solidificação de cada um dos sinais sonoros, tratou de os agrupar para construir palavras. O mesmo conjunto de sons pode, combinado de diferentes formas, originar diferentes palavras e é esta organização que torna o sistema tão complexo e evoluído.

É o arranjo — as frases — destes padrões sonoros — palavras — em significados, que estrutura a Linguagem. Fonologia, Sintaxe e Semântica. Esta estrutura é a Gramática e é ela que identifica e distingue uma língua da outra. Como num corpo humano, a Gramática é a espinha dorsal que sustém uma Cultura. Pode-se afirmar, pois, que a Linguagem é um Sistema Cultural: uma comunidade pode não compreender o significado de uma mensagem proveniente de outra comunidade, mas por saber que essa mensagem resulta do programa fonética-sintaxe-semântica, que se apoia numa gramática, é-lhe possível estudar o código e chegar ao valor da mensagem. A História, a Arqueologia, linguístas e investigadores sabem-no e já nos revelaram mensagens da História Antiga.



Do som vem a escrita

Imperativos sociais, políticos e comerciais levaram o ser humano a registrar o discurso falado. As formas primitivas escritas da Linguagem foram construídas culturalmente e encontram-se bastante segmentadas pela História Primitiva, sempre resultantes do contínuo embate entre instrumento e suporte.

Mais à frente, vamos compreender como o advento da Tipografia (a máquina e o ofício que Gutenberg trouxe) tendeu a estabilizar a forma da escrita.

Mas primeiro, tratava-se de chegar ao sistema visual que representasse o sistema oral. A imaginação e o engenho de civilizações como a Suméria, a Oriental, a Egípcia e, mais tarde, a Fenícia, trouxeram a Escrita Ideográfica, Ideogramática, Pictográfica e Hieróglifos, que atingiram a sua perfeição com a invenção do alfabeto (ou dos alfabetos). O alfabeto tornou independente cada um dos sinais sonoros, permitindo a sua combinação — tal como no discurso oral — na construção da gramática das demais culturas.

O alfabeto assumiu-se como a interface entre discurso falado e discurso escrito. A escrita deu corpo à Linguagem e a Tipografia nasceu.

Se se pode atribuir à Civilização Fenícia a depuração das formas do alfabeto, legado da Escrita Cuneiforme Suméria, também se pode atribuir à Grécia Antiga a solidificação do alfabeto. Não foi mais do que a capacidade e a vontade do ser humano, das suas conquistas e sonho, que o fez viajar e aculturar-se, numa contínua troca e aperfeiçoamento das técnicas e do saber. Mas foi a Civilização Grega que fundou as bases da cultura ocidental, estruturando-a nos pilares de uma verdadeira civilização moderna: Ciência, Filosofia e Democracia. Não só um imperativo económico, social e comercial, o registo da Linguagem servia a Literatura: contou-nos a Filosofia de Platão e Aristóteles e fez-nos viajar com Homero e Virgílio.

Se a Grécia formou culturalmente, a Roma Antiga definiu as fronteiras para a Europa. A tomada de Roma sobre a Grécia tomou também um sistema de escrita, que tratou de disseminar pelos pontos que conquistava. Uma força conjunta, invisível, entre

a Cultura Grega e a Romana espalhou os alfabetos e a palavra escrita pela Europa.

Usada para fins e com tons diferentes, o alfabeto vai conhecendo novas caras, associadas ora a escritas mais formais, ora quotidianas e rápidas. Solidificam-se as minúsculas (de carácter cursivo), muito diferentes das maiúsculas (a forma original do alfabeto). Com um sistema bastante consolidado, assiste-se a uma série de aperfeiçoamentos que trazem o atual sistema de escrita. Estas mudanças prendem-se principalmente com questões de espaço e pontuação e atingem solidificação e massificação com a prensa de tipos móveis de Gutenberg.

Até meados do século IX, gregos e latinos não espaçavam entre letras. Mais tarde, e com menos frequência, romanos introduzem o “.” para espaçar palavras distintas. Até se tornar comum espaçar, algumas preposições eram somente coladas a palavras. Na Grécia Antiga, a leitura da esquerda para a direita era alternada com a leitura da direita para a esquerda. O “.” começou também a marcar o fim das frases, substituindo um anterior “—”. Uma longa barra horizontal, o *paragraphos*, marcava um novo parágrafo em textos gregos. Assiste-se também à introdução da capital inicial dos parágrafos realçada por volume, cor e avanço (*outdent*). Surge também o recuo de parágrafo (*indent*). Romanos usavam o *capitulum*, “¶”, na separação de frases. Escribas introduziram outros ornamentos, quer para citar passagens, quer no espaçamento, quer na pontuação, tais como “†” e “‡”.

Todas estas marcações, espaços e pontuação refletiam o esforço de aproximar a massa escrita ao discurso falado.

Até à prensa de tipos móveis, inventada por Johannes Gutenberg em meados do século XV, a pontuação não estava uniformizada. Foi principalmente a proto-impressão (e a necessidade de poupar espaço naquelas comitivas ambulantes) que ditaram algumas das regras de composição dos textos. Um das mais visíveis formas desta nova escrita foram os textos perfeitamente justificados. Mas foi a pontuação e a estrutura — indicações de ritmo, tom, hierarquias, etc. — que se fixaram finalmente com a prensa. Os próprios sinais gráficos de pontuação sugeriam noções e termos do âmbito da Retórica, numa história que refletia continuamente a relação entre Gramática e Lógica.

A base da família tipográfica  
(Adobe Caslon Pro)

O alfabeto maiúsculo e minúsculo herdou naturalmente a denominação de letra Romana. Enquanto que a Romana servia de molde para todo um novo ofício do desenho tipográfico condutor da História, através de expressões culturais (Humanista, Transicional, Barroca, Neoclássica, Romântica, etc.) ou pela personificação do criador (Garamond, Caslon, Baskerville, Bodoni, Didot, etc.), desenvolveu-se também um outro tipo de letra, mais apertada e com a grande vantagem de poupar espaço, a letra Itálica, por Aldus Manutius no século XVI. A Itálica, que descendia de uma escrita cursiva, *chanceleresca*, aliada aos tipos romanos (caixa alta e caixa baixa), começou a introduzir aquilo que mais tarde se constituiu como *família tipográfica*.

Ao mesmo tempo, escribas e impressores refinavam formas de enfatizar o discurso, quer pelo aumento do espaço entre letras, tratamento da cor, sublinhados, volume, espessura ou tipo. É por esta altura que, um pouco por toda a Europa, a Indústria Tipográfica se estende à Indústria Editorial. O livro assume um poder sagrado e de valor científico inegável, ora associado ao luxo, ora à Educação e à Fé. A palavra escrita persiste e ela é a autoridade.

Durante todo o caminho da História da Prensa de tipos móveis, a Tipografia afasta-se cada vez mais do gesto caligráfico e concentra-se na geometrização (o caso incontornável da *Romain du Roi*) e na forma da letra como um desenho preciso e coerente. Se, num primeiro momento, é a individualidade do autor das letras e o seu desenho que contam a História das letras, é a forma estilizada de um conceito visual focado na forma da letra que dita o seu destino. Tornavam-se, também, mais importantes as regras da composição tipográfica. O alfabeto era um sistema semiótico, ainda por batizar.

A História caminhou com todas as suas idiossincrasias, estilos e imperativos, para chegar a um sistema organizado. Não só a nível dos alfabetos, mas ao nível da pontuação e estrutura dos textos, bem como na forma das letras. O invento de Gutenberg preconizava a globalização da palavra, do texto e da acessibilidade. À Tipografia coube organizar-se num sistema universal e, diga-se, invisível. Ao tempo coube a tarefa de respirar, ver crescer uma indústria ora altamente tecnológica e comercial, ora artística e desafiadora.





*sturm blond*



*New*



*Template Gothic Regular*



*FF Beowolf OT R21*



*Dead History Roman*



*Mrs Eaves*



*Stempel Garamond*



*Lo-Res 9 Narrow*

O *Século das Vanguardas* trouxe um julgamento natural da História: novos impulsos artísticos e científicos vieram testar os limites estruturais da Tipografia, reduzindo e (re)geometrizando os elementos tipográficos. Se, por um lado, muitas destas operações pretendiam atacar aquelas formas já familiares, outras apenas se pretendiam como teorizações da percepção visual. A *Bauhaus*, movimentos como o *De Stijl*, *Dada*, *Futurismo* e *Construtivismo* deram novas formas às letras, racionalizando e simplificando, regradas por círculos, arcos e retângulos. Movimentos aparentemente ingênuos ou irreverentes (o caso da *sturm blond*, de Herbert Bayer em 1925) só vieram comprovar o sistema semiótico tipográfico. Com *New*, Wim Crowel, em 1967, atinge aquilo que Jacques Derrida explica notavelmente: “a form or function organized according to an internal legality in which elements have meanings only in solidarity of their opposition” (DERRIDA, 1978).

Derrida (ao espelho de Saussure e das teorias da Linguística e Semiótica) e o seu Estruturalismo, a *Gestalt* e a Teoria da Percepção vão conduzir o ponto seguinte, “Linguagem Visível”. Percepção e abstração, Linguagem Visível que surge invisível, são o mote para prosseguir.

Mas, ainda antes de avançar, e porque a História não para, tempo para entrar na Era Digital. O digital trouxe novas ferramentas para o desenho de fontes, e por se distanciar de um ofício tão manual e artesanal, trouxe também a nostalgia, quer através de *revivals*, quer através de uma ironia histórica. O confronto *handmade/machinemade* (a *Template Gothic*, de Barry Deck em 1990), a discussão do aleatório (a *Beowolf*, de Erik van Blokland e Just van Rossum em 1990), o tradicional e o sofisticado (a *Dead History*, de P. Scott Makela em 1990) de algumas destas experiências combatiam a limpeza e o perfeccionismo do estruturalismo tipográfico, combinando Humano e Máquina. De lembrar, também, as homenagens (*Mrs. Eaves*, de Zuzana Ličko, em 1996) e os redesenhos (as novas *Garamonds*, *Caslons*, etc.), bem como as novas funcionalidades do ecrã e a necessidade de fontes simplificadas ao pormenor do pixel (a família *Lo-Res* de Zuzana Ličko, nos anos 1980).

linguagem

---

visível

---





A Linguagem é um sistema de probabilidades que joga com a ordenação de cada um dos seus elementos. Não só um sistema de informação, que se baseia na ordem, a Linguagem é significação e, neste sentido, quanto mais ordenada e previsível é, mais depurado o seu significado.

Mas como se opera a previsibilidade? Umberto Eco responde, com o seu estudo da *Obra Aberta: o intérprete (leitor)* carregado de experiências, memórias e da sua capacidade de interpretação, reorganiza em si o conteúdo da obra (*texto*) do criador (*tipógrafo*). Mesmo sem se referir a estes *conceitos*, diretores da nossa reflexão, Eco demonstra entusiasticamente esta equação *linguagem-texto-autor*.

Na linguagem escrita, resíduos da linguagem falada alicerçam a perceção e apoiam a previsibilidade. É a redundância da palavra escrita que permite a leitura “automática”. De facto, ao passo que “cvl” nos poderá sugerir o conceito “cavalo”, “ao” dificilmente o fará.

Esta simples demonstração é mais profundamente discutida por linguístas, pela Semiótica e Teorias da Perceção, com Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida ou pelas teorias da *Gestalt*.

No entanto, e ainda antes de avançar, pode-se observar a redundância da Linguagem no caso da escrita árabe, no “encaixe” que cada segmento da cultura islâmica atribui em termos de vogais ao mesmo documento: o Corão (que permite interpretações tão díspares!). Observe-se, ainda, a escrita rápida, abreviada e tecnocrata da nossa Era Digital, onde encontramos expressões como “nd”, “qd” ou “qm”, que automaticamente temos como “inteiras”.

A Semiótica estuda, aereamente, a lógica da cultura, focando-se, particularmente, nos signos que a civilização cria para se representar. É com Ferdinand de Saussure (na passagem do século XIX ao século XX) e com a sua obra *Curso de Linguística Geral*, que se inauguram algumas das teses da Semiótica e do estudo da Linguagem. Saussure afirmava que qualquer língua é um sistema no qual cada um dos seus elementos só pode ser

definido pelas relações de equivalência ou oposição que mantêm entre si. São estas relações que formam a estrutura da mensagem.

Jacques Derrida (na segunda metade do século XX) retoma as questões de Saussure, começando por traçar as cisões entre o discurso e a escrita. O discurso, que implica o sujeito presente, é algo natural e original, e vê na escrita a sua cópia (tradução e transcrição), num registo abstrato, construído culturalmente sob a ferramenta de um intrincado sistema visual de signos. A escrita não é mais do que a memória do discurso e nasce onde ele morre. Derrida propõe o termo Estruturalismo para defender a sua tese: o significado de cada signo não reside “dentro” do signo. Não há, aliás, nenhuma ligação natural entre o significante (o aspeto concreto do signo) e o significado (o seu referente real). Assim, o sentido do signo apenas poderá surgir da sua relação com os restantes signos do sistema.

Salvo exceções como onomatopeias (*BANG!*), cujo signo revela consistentemente, pela fonética, o seu significado; expressões como “cavalo” nada dizem sobre o seu significado. É a relação entre “cavalo”, “tubarão” e “águia”, são as suas oposições internas, que revelam o valor da sua condição (o mamífero que relincha, o peixe de dentes afiados e a ave de rapina). O Estruturalismo foca-se, antes, em padrões e estruturas que originam significado, do que no conteúdo de um código e de um hábito fornecido. Neste sentido, conclui-se que, e fora do sistema que o enquadra, o signo é vazio e não tem significado.

Contudo, um sistema de representação pictórica permanece no Oriente (ainda que paralelo a outros sistemas de representação fonográficos). A Escrita Ideogramática, o *Kanji*, é uma resistente e nobre grafia que reflete as relações entre signo e significado.

Tempo ainda para retomar a discussão de Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, muito de encontro às ideias de Saussure e Derrida. A *Teoria de Sapir-Whorf* (anos 1930), ou o *Princípio da Relatividade Linguística*, demonstram que há uma relação entre as categorias gramaticais da Linguagem que uma pessoa fala e a forma como essa pessoa pensa e concetualiza o mundo. Não deixa de ser curioso, como um sistema que organizou padrões



fonéticos em conceitos, que os desdobrou em formas visuais, se vê (e à luz de Sapir-Whorf) desenhar também a forma como se percebe o mundo. Este sistema que se aprende desde que se nasce — a fala, a escrita e a leitura — este mesmo sistema que evoluiu pacientemente com toda a História da Humanidade para representar o mundo, é o que atribui também a forma de o perceber. Um primeiro momento da História ocupou-se de representar todo o mundo à sua volta para posteriormente ser ele, culturalmente genético, a dar a ideia do mundo. Se o ser humano deu palavras às formas das coisas, são essas palavras que dão agora o entendimento dessas coisas.

Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf são também contemporâneos das Teorias da *Gestalt* (*Psicologia da Forma* ou *Gestaltismo*), teorias que se relacionam tão umbilicalmente com a Semiótica e Saussure como com o Estruturalismo e Derrida. A *Gestalt* é a teoria da Psicologia que trata os fenómenos psicológicos como um conjunto autónomo e indivisível, individual e perfeitamente articulado na sua organização e configuração interna.

São nomes como o de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka que instauram a máxima *O todo é mais do que a simples soma das suas partes*.

Para o explicar, a *Gestalt* utiliza a célebre metáfora da cadeira. A cadeira é mais do que a soma dos seus componentes: pés, encosto, tampo, etc.; ela é símbolo presente na nossa mente de algo distinto dos seus elementos. De facto, pensa-se na cadeira não como o conjunto da matéria que ela evoca, mas pelo significado que ela tem para o indivíduo, e cada um tem, fruto da sua individualidade, uma “cadeira” visualmente e concetualmente díspar — mas ela é sempre a cadeira. A “cadeira” é ainda a expressão verbal cadeira, é a nossa representação imagética cadeira e é a matéria cadeira onde, enfim, nos sentamos. A *Gestalt* enumerou um conjunto de princípios para a percepção dos objetos e formas. Estes princípios permitem compreender um pouco melhor esta psicologia das formas e, assim, situá-los nesta discussão da Tipografia e Leitura:

***Tendência à Estruturação***

O indivíduo agrupa os objetos pela sua proximidade entre si.

***Segregação figura-fundo***

Ver o objeto é considerar o seu fundo.

***Pregnância, ou Boa Forma***

Quanto mais simples, regulares e simétricos são os objetos, mais fáceis são de perceberem.

***Constância Perceptiva***

A estabilidade do objeto, na sua grandeza, forma e cor, garante a estabilidade da percepção.

***Supersoma***

O todo, mais do que a soma das suas partes, supõe um outro elemento, que lhe confere características próprias.

***Transponibilidade***

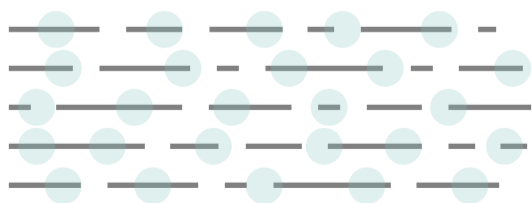
A forma que sobressai, independentemente dos seus elementos constituintes.

Psicologia, Semiótica e Linguística, bem como a própria História se encarregou, trazem conclusões importantes para o modo como se percebe o mundo, as formas, e como é o nosso Processo de Leitura.

Neste processo, os olhos do leitor “varrem” as linhas do texto. Varrem, pois não o fazem ao ritmo de cada glifo e de cada espaço, mas antes num movimento como que intuitivo e imediato. Falamos de um leitor experiente, do tal ser cultural, aquele que já possui um conjunto de memórias e hábitos adquiridos da sua gramática.

Claro que, e se se focar no Processo de Leitura de uma criança que está a aprender a ler, vai-se notar como ela “segura” nas letras e sílabas uma a uma, e como conduz as linhas com a ajuda do seu dedo. São, aliás, estas hesitações e este hábito tão inocente dos aprendizes de leitor que revelam os mecanismos elementares da composição de texto.

De resto, e voltando ao leitor experiente, são os chamados movimentos sacádicos que conduzem a sua leitura pelos textos. Estes movimentos, estas fixações, alternam em períodos fixos de 0.2 a 0.4 segundos, numa totalidade de cerca de três a quatro fixações por segundo. Uma linha é percebida numa série de



“Dedadas” vs. “Sacadas”

movimentos sacádicos, seguida de um outro movimento para o início da nova linha. A informação é absorvida durante o período de fixação. Dependendo da fonte e corpo usado, um movimento sacádico fixa entre cinco a dez letras, o que pode corresponder a uma ou duas palavras (dependendo do grau de conhecimento das palavras, sendo que palavras estranhas podem introduzir diferenças neste processo). Em cerca de dez letras, apenas algumas aparecem focadas durante o período de fixação (normalmente as que estão isoladas e as que apresentam ascendentes e descendentes) e as restantes são percebidas pelo seu contexto.

Quando o sentido do texto não é completamente claro, o olho volta a varrer a(s) palavra(s). Neste sentido, pode-se concluir que leitores mais experientes necessitam de menos tempo — e movimentos sacádicos mais longos — para compreender os textos. Palavras pouco familiares e não guardadas na memória visual podem trazer a necessidade de serem relidas, enquanto que outras já armazenadas são integradas automaticamente nos contextos.

Não é só a forma das palavras, o seu grau de conhecimento, a experiência do leitor, etc., que fazem variar estes movimentos. Mas é também, e claro está, a forma como se compõe o texto — a Macro e a Microtipografia — que atuam em conjunto. Se a Microtipografia se refere às letras, às palavras, linhas e colunas, e seu espaçamento (*kerning, tracking, leading, gutter*), ou seja, ao que há de ofício e técnico na Tipografia, a Macrotipografia trata das questões do *layout*, do formato de impressão, das relações entre texto e imagem e das hierarquias inerentes ao texto. Pode-se associar a Macrotipografia, e ainda não mais que um ofício, à parte criativa e lógica da Tipografia.

Assiste-se, então, a um novo embate: o do leitor com o texto. Da mesma forma que nos é possível ver a imagem em movimento contínuo — o cinema — através do embate do olho (*persistência retiniana*) com a película (série de imagens em movimento), é o olho (o leitor e a sua carga cultural) e o texto (a Macro e Microtipografia) que, na sua interseção, dão sentido às letras e formam aquilo que aqui se trata por Linguagem Visível.

*um tipo descontraído*

**UM TIPO DURO**

*um tipo atrapalhado*

---

The Dude, Walter e Donny  
(*The Big Lebowski*)

Ler supõe mais informação do que a contida nas linhas de sinais gráficos. Uma série de decisões — da escolha da fonte à sensação que o papel impresso provoca no leitor — delimitam a Tipografia e são elas que diferenciam os documentos uns dos outros.

Por supor a transmissão de mensagens, por se inteirar dos seus contextos e intenções, a Tipografia não se pode limitar a um arranjo regrado de sinais. Para os decifrar, o leitor necessita de outras ordens: Retórica e Semântica. Da mesma forma, o tipógrafo deve inteirar-se da dimensão moral, social e política dos textos.

A Retórica assegura-se da factualidade da interpretação e posiciona-se num campo da manipulação e da capacidade argumentativa. Reclame-se a manipulação como enganadora, mas não será a simples escolha de uma fonte (inevitável decisão) um processo de Retórica? E não presumirá esta escolha um entendimento primeiro do discurso? Despreconceitualizando, a Retórica é uma abordagem consciente da Tipografia e ela aceita o desafio de que cada projeto procura responder ao seu objetivo.

A Semântica trata dos processos de manipulação da Linguagem e para assegurar o seu sentido o tipógrafo manipula a Linguagem, estruturando-a e hierarquizando-a. Para o fazer, o tipógrafo usa as ferramentas de alinhamento, espaçamento, volume, peso, etc. e atribui classes aos textos.

O estudo do Processo de Leitura, bem como a análise Semiótica da Linguagem, permitem concluir muitos ensinamentos para a Tipografia. Mas, talvez o mais importante desafio e aquele que deve ser objetivo do tipógrafo experiente é o que torna a Tipografia “invisível” e imediata. A boa compreensão dos textos é tão mais proporcional quanto maior for a fluidez com que são percorridos. Fala-se aqui de Legibilidade e de Facilidade de Leitura que, embora se influenciem mutuamente, não se referem à mesma coisa.

Se a Legibilidade de um texto se prende com a fonte e o seu detalhe, a Facilidade de Leitura está na forma como essa mesma fonte se apresenta na mancha de texto. Enquanto que Legibilidade se conduz por um conjunto de regras como o espaço entre caracteres, altura do x, comprimento de ascendentes e



descendentes, distinção dos caracteres entre si e contraste, enfim, tudo o que influencie a nitidez; a Facilidade de Leitura reflete o grau de automatismo que um leitor tem ao ler um texto. Trata, pois, do comodismo e previsibilidade no Processo de Leitura. Ambos se pretendem como processos invisíveis e definem-se pela suavidade e rapidez com quem lemos.

Um conjunto de boas maneiras e regras tipográficas têm o objetivo de alcançar a Legibilidade e Facilidade de Leitura dos textos. Mas, se a Tipografia pode surgir, numa aceção do termo, como um conjunto de regras para tratar o texto, também se sabe que o bom entendimento das disciplinas nos permitem esquecê-las e contrariá-las para garantir outras facetas dos textos.

Recordando agora Fred Smeijers, a possibilidade de adormecermos numa autoestrada perfeitamente alcatroada e lisa é bem maior do que quando guiamos por uma estrada mais desgastada e com solavancos. Smeijers vê na Legibilidade e Facilidade de Leitura — na suavidade e rapidez — um processo monótono, senão anestésico, e contraria o esquema. Não será mais fácil mantermo-nos atentos aos textos que apresentam também soluços, imperfeições, senão estranheza nas formas das letras entre si?

O próximo ponto transporta algumas das conclusões do Processo de Leitura para regras de composição dos textos. É no espaço e pela manipulação do espaço que vemos a massa de sinais ganhar forma e sentido. A Tipografia é esse ofício que transforma um mundo abstrato de sinais em linguagem visual. Não é, senão, importante analisar como organizamos sinais em texto e textos em livros. Onde está e como se move o leitor.



leitor

tipógrafo

leitor





É no espaço, na sua representação e manipulação, na compreensão do vazio e do cheio — positivo e negativo — que o tipógrafo trabalha para atribuir sentido aos textos.

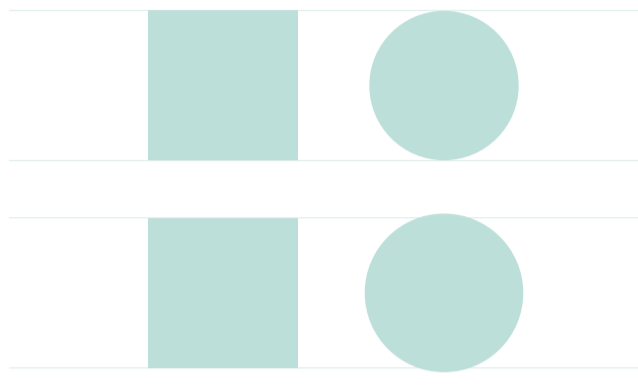
Trabalhar o espaço entre letras, entre palavras, linhas, trabalhar margens, etc., é a par da pontuação o que atribui ritmo ao discurso (podemos traçar o paralelo com a comunicação oral: os tons, a pausa ou a expressão gestual).

Neste sentido, o espaço em “branco” tem tanto valor quanto a mancha de texto. São estes dois espaços, que pela sua interação, dão forma, sentido e estrutura ao conteúdo. Por trabalhar um sistema — alfabeto — que representa o som e, logo, o discurso falado, a Tipografia converte espaço positivo e negativo — som e silêncio — em discurso escrito.

Pode-se verificar a manipulação do espaço através de uma análise das letras, palavras e linhas nos textos. Mas o tipógrafo deve ainda refletir toda uma ordem que estrutura os documentos — as margens, as hierarquias e, enfim, toda a configuração daquilo que nos parece pertinente analisar — o livro. O desenho e forma de cada letra deve viver no conjunto de letras que constituem uma fonte. Ou seja, a relação entre as várias letras do alfabeto deve ser clara e simples. Uma letra estranha introduz dificuldade no seguimento da leitura, pois exige uma nova atenção ao detalhe.

Da mesma forma, cada letra deve ser suficientemente diferente de uma outra da mesma fonte (vários glifos podem ser confundidos, “B” com “R”, “M” com “W”, “c” com “e”, etc.). De resto, a harmonia é a regra fundamental na construção da fonte e, logo, na escolha para um processo, diga-se, legível e fácil de compreender. Nas palavras de Walter Tracy: “A great typeface is not a collection of beautiful letters, but a beautiful collection of letters” (TRACY, 1986).

No seu desenho, as letras estão sujeitas a leis de ótica. O tipógrafo mais experiente sabe que, mesmo mantendo a harmonia e a regra na construção das letras, deve proceder a correções e compensações óticas. São estas correções que surgem ao leitor invisíveis mas que garantem o equilíbrio das formas. Um primeiro exemplo diz respeito às formas angulares e circulares: alinhados pela mesma linha de base e altura do x,



O que parece melhor?

um retângulo e um círculo apresentam um desequilíbrio em termos de volume, pelo que a forma circular (a que surge menor) deve crescer um pouco. Mais: espessuras iguais em traços horizontais e verticais deformam as letras, pelo que (e tomando para exemplo o “T”) a espessura da barra horizontal deve ser ligeiramente mais apertada. Outro exemplo diz respeito aos tipos utilizados em corpos muito pequenos: estes devem ficar mais largos — garantindo a visibilidade e não correndo o risco de se “perderem” na impressão.

Muitas outras compensações devem ser feitas, sempre num trabalho de minúcia que se baseia numa destreza e sensibilidade do olhar do tipógrafo. Não há, portanto, uma regra, mas antes um instinto e uma prática que diferencia o tipógrafo experiente de um tipógrafo mais ingénuo.

A análise detalhada das letras é importante, pois elas formam palavras. As palavras surgem como blocos e torna-se essencial distinguir as suas formas para acelerar e automatizar o Processo de Leitura e as fixações. Na escolha entre caixa alta e caixa baixa (e considerando um texto corrido) concluímos que a opção da caixa baixa se torna mais eficaz. Por produzir blocos retangulares mais homogéneos, a caixa alta dificulta a leitura, sendo que a caixa baixa, por evidenciar os ascendentes e descendentes, atribui ritmo e diferenciação às formas.

O espaçamento entre letras e entre caracteres deve criar um contraste entre o papel, espaço negativo, e a matéria impressa, espaço positivo, agradável para os olhos e não aborrecido. O espaço entre letras deve refletir o seu espaço interior (*counter*), ou seja: fontes *bold* devem ser menos espaçadas que fontes *light*. O espaçamento entre palavras deve ser medido tomando como referência a largura do “n”. Estes espaçamentos deverão ser ajustados aquando da criação da fonte, mas nem sempre esse é um trabalho que termina no desenho das fontes. *Kerning* e *tracking* são ferramentas que os programas de paginação trazem incorporados e às quais o designer/tipógrafo deve recorrer para trabalhar os seus textos corretamente.

Letras formam palavras e palavras constroem linhas. Linhas muito curtas ou muito largas podem quebrar o ritmo e adormecer, respetivamente. Tipógrafos recomendam cerca de 50 a 60 caracteres por linha (o equivalente a cerca de sete a 12 palavras). A entrelinha deve também refletir o peso e a espessura das fontes, bem como a altura de ascendentes e descendentes.

Conciliar o tipo de letra, o tamanho e respeitar o comprimento das linhas não é tarefa fácil e pode, muitas vezes, contrariar todas as boas maneiras tipográficas. *Orfãos*, *viúvas* e *rios* são “pragas” em blocos de textos e evocam ainda um último esforço dos tipógrafos. Outras decisões, como a justificação ou a não justificação dos textos, o alinhamento (esquerda, direita e ao centro), são igualmente importantes e devem ser usadas com o sentido que se quer para o discurso.

É em par com as regras da Macro e Microtipografia que atuam a Semântica e a Retórica. Não só o que respeita internamente ao texto, mas também o que lhe é exterior, contribui para a sua leitura — a montagem no espaço, a grelha e as margens.

O olho crítico do tipógrafo bem como a sua capacidade de integração do discurso devem orientar as suas decisões, pois são elas que vão conduzir o leitor pelos documentos.

Robert Bringhurst comparou a Tipografia à Música: ritmo e harmonia são preocupações das duas atividades. É o “maestro” tipógrafo que coordena as camadas de texto, ora mais largas, ora mais apertadas, o seu movimento, a divisão em capítulos, as secções, toda a paginação em suma, legendas, notas e citações, na construção de um código que o leitor segue e pelo qual se orienta, ainda que não dê por ele.

Mesmo que se apresente como uma peça linear, a segmentação que o programa tipográfico promove será tudo menos isso, pelo menos na sua criação, pois é a forma como os elementos interagem que os torna unos. De resto, o livro sempre foi uma rede. É a engenharia da sua montagem que a torna uma peça linear, pois “the book is an extension of the eye...” (MCLUHAN, 2008), como Marshall McLuhan nos mostrou.

Nunca as fronteiras do livro foram fechadas e definidas. Desde o título, até às últimas linhas, através da sua configuração e sistema de outras referências, as suas hierarquias internas, o sucedâneo de folhas e sua montagem, tudo é nó de uma rede.

Roland Barthes antecipa a Internet como uma Rede descentralizada de conexões e fá-lo com o livro: “(...) woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages (what language is not?), antecedent or contemporary, which cut across it through and through in a vast stereophony. (...) the metaphor of the Text is that of the *network* (...)” (BARTHES, 1977).

hipermédia,

---

hipertexto

---

e utilizador

---





O livro é uma extensão do olho. Por concentrar séculos de História da Tipografia e de como se aprende a ler, o livro surge como uma extensão programada da forma como se lê — através da sua configuração interna e da montagem da informação. Mas, não só incorpora e automatiza o nosso Processo de Leitura, como também dita as ordens desse processo. Se o livro é esta extensão do olho, também podemos concluir que o olho é igualmente manipulado e não só “inventa” o livro, como o livro o educou.

O livro, descendente natural dos manuscritos, chega integral e intocável à atualidade, até ao advento da Hipermédia.

Por esta mesma ordem, a Hipermédia — o Hipertexto — é um prolongamento do livro. A Rede já lá estava, apenas encontrou um espaço global e um tempo imediato.

Na sua génese, a Hipermédia imita o livro: as páginas, a configuração e hierarquias dos sítios na *Web* são etimológica e morfologicamente correspondentes do livro.

O que separa então estes dois meios? Não só uma questão de Legibilidade e de Facilidade de Leitura (reconhece-se que as características do ecrã, bem como a grande lente que o separa do Utilizador, levantam problemas morfológicos de leitura, que obrigam a ajustes no tamanho dos textos e no seu contraste), a Hipermédia levanta outras questões que aqui se podem aproximar a problemáticas da Memória, do Espaço e do Tempo.

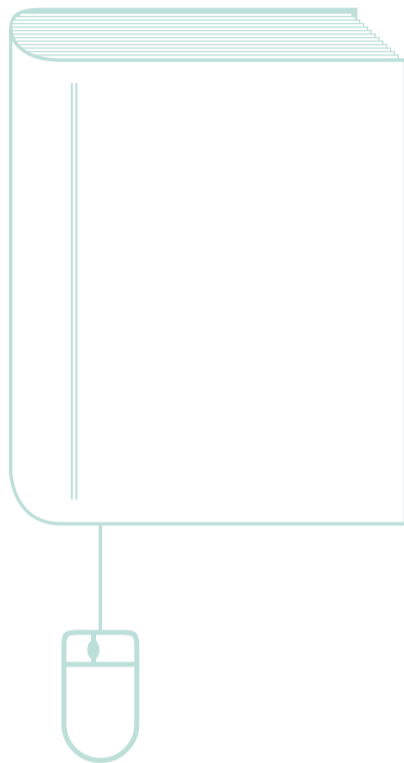
Sendo um livro um concreto de textos, massa e peso, é consciente e permanente (no Espaço e Tempo) o seu conteúdo.

No Hipertexto, o leitor percorre a informação saltando numa rede de *links* que ora o afastam ora o aproximam do seu objetivo, através da ordem que ele lhe imprime. Essa ordem, que pode apresentar um sem número de montagens, traz uma disparidade de conclusões resultando numa memória, diga-se virtual, sempre diferente e “líquida”.

Por convidar à ligação e montagem, “*linkagem*” e salto, o Hipertexto mapeia e é mapeado por processos de Memória inconstantes e sem a solidificação que o livro permite.

Esta ideia de um espaço labiríntico e de uma durabilidade incerta acelerou os modos de ler (ou não ler) do cibernauta. Sabemos como é difícil esperar pouco mais do que alguns





Do livro vem a rede

segundos para “carregar” uma nova página na *Web*. Desta forma, a *Web* desenvolveu novos modos de prender o Utilizador, não só pelo que ele lê, mas muito mais pelo que ele não lê (a combinação e incorporação de sons, de imagem em movimento, bem como a supressão de texto por ícones, etc.).

Por oposição, é a autoridade do livro que separa os dois meios. De facto, pode-se assistir e acompanhar os fenómenos e as modas da *Web*, contudo nunca se sente o desgaste do papel e da tinta, os cantos rotos e toda a acumulação da sua erosão natural, como no livro. Se, por um lado, a *Web* nos parece sempre algo a estrear e, por isso mesmo convidativa e sofisticada, é, por outro lado, o desgaste do livro que lhe confere autoridade e valor científico.

Na *Web* é-se “nauta” — salta-se, viaja-se, consulta-se e monta-se a história que convém. Mas não se encontra nela o tempo e o conforto da página impressa. Lê-se na *Web* (na verdade lê-se e escreve-se mais!) mas não da forma que a História educou, não da forma como se lê por prazer uma grande obra da Literatura universal.

(Pelo menos, por enquanto.)

“Assume that in fact most information will migrate online and that it will be published in hypertext form with substantial multimedia components. What will this change imply for the publish industry and the dissemination of information in the future?” (NIELSEN, 1995), diz-nos nos anos 1990 o “profeta” da *Web*, Jakob Nielsen.

Quando Nielsen publicou em 1995 o seu *Multimedia and Hypertext: the Internet and Beyond*, colocava uma série de questões e previsões para o futuro da Hipermédia. Não só sobre a forma de ler, ou o *output*, Nielsen questionava o *input* e como se iria gerir o fluxo de informação na *Web*. Falava-nos do utilizador, não só daquele que procura e encontra, como também daquele que classifica, que interage. De 1995 até ao surgimento do *mIRC*, *Blogger*, *Hi5*, *MySpace*, *Facebook*, *Wordpress*, *Twitter* e afins, não levou muito tempo. A Rede já não é (ou nunca o foi?) o espaço que contemplamos mas também o espaço onde deixamos o nosso vestígio.

A Rede deixa ficar e armazenar a (uma) identidade do Utilizador. A possibilidade ilimitada do seu espaço — virtual — guarda a personagem, lança as suas questões e fixa o caminho que se percorre. Não termina onde as páginas do livro acabam, ela é a grande e infinita biblioteca. Uma Alexandria de perder de vista.

A discussão já não é nova: citou-se Barthes e lembra-se agora Eco e a *Obra Aberta*. Uma rede aberta, conexão de nós, segmentada e intercalada, posiciona o leitor como criador. O texto é interação. Tal como o virar de página é um montar do discurso, saltar o *link* e navegar o menu é agir sobre a palavra escrita. Tal como a pategada suja que deixamos no livro, ou o sublinhar da citação que nos desperta interesse, a *Web* arranjou soluções de interação, mesmo que num espaço virtualizado, onde se penetra e se deixa a marca de uma existência.

A *Web* deu ao termo Utilizador a designação mais eficaz para aquele que somos na Hipermédia. É este Utilizador que reúne as capacidades do leitor e do tipógrafo, que se torna independente e constrói o discurso. Um discurso que escorre morto no Hipertexto e que o utilizador reanima quando o interessa: tudo está parado, tudo é invisível, até ser alcançado. ■

# em suma

**As relações entre Tipografia e Leitura são, naturalmente, existentes e as duas disciplinas influenciam-se mutuamente. Não só a Tipografia — e a aplicação de uma série de regras na composição dos textos — agiliza o Processo de Leitura, como também a própria leitura dos textos deve refletir uma série de decisões tipográficas.**

**Conhecem-se as regras — também se sabe como elas são muitas vezes para quebrar — e, no final deste estudo, conclui-se algo mais profundo do que a conduta tipográfica: ler. Compreender o significado do discurso e interpretá-lo tipograficamente é essencial para a legitimização do mesmo. É aqui que a Tipografia, mais do que um ofício técnico, é um ofício cultural. Tipógrafos cuidadosos são também leitores atentos e formados.**

# referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1977), *Image, Music, Text*, Hill & Hang, New York, p. 160
- DERRIDA, Jacques (1978), *Writing and Difference*, Routledge, London, p. 197
- ECO, Umberto (1989), *A Obra Aberta*, Difel, Lisboa, p. 132
- LUPTON, Ellen (2006), *Pensar com Tipos: Guia para designers, escritores, editores e estudantes*, Cosac Naify, São Paulo, p. 13
- MCLUHAN, Marshall e FIORE, Quentin (2008), *The Medium is the Massage*, Penguin, London, p. 33-36 e p. 26
- NIELSEN, Jakob (1995), *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*, AP Professional, Boston, p. 353
- ONG, Walter (2002), *Orality and Literacy: the technologizing of the world*, Routledge, Oxon, p. 119
- TRACY, Walter (1986), *Letters of Credit: A View of Type Design*, Gordon Fraser, London

# outras leituras

- BARTHES, Roland (2001), *Elementos de Semiologia*, Edições 70, Lisboa
- BRINGHURST, Robert (2005), *Elementos do Estilo Tipográfico 3.0*, Cosac Naify, São Paulo
- ESKILSON, Stephen J. (2007), *Graphic Design: A New History*, Laurence King Publishing Ltd., Londres
- GILL, Eric (2003), *Ensaio sobre Tipografia*, Almedina, Coimbra
- HOCHULI, Jost (2008), *Detail in Typography*, Hyphen Press, Londres
- JURY, David (2007), *O Que é a Tipografia?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- LUPTON, Ellen e MILLER, Abbott (1999), *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*, Phaidon, London
- MANGUEL, Alberto (1998), *Uma História da Leitura*, Editorial Presença, Lisboa
- SMEIJERS, Fred (1997), *Counterpuch*, Hyphen Press, London
- SWANN, Cal (1991), *Language and Typography*, Lund Humphries, London

# em linha

- <http://www.ciberscopio.net/index.php?area=temas&tema=2&artigo=3>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Linguistic\\_relativity](http://en.wikipedia.org/wiki/Linguistic_relativity)
- <http://eric.ed.gov/?id=EJ571682>
- <http://www.gestalttheory.net/>

