

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

João Ricardo de Souza Santos

Análise do design de tipos utilizado em projetos gráficos
de capas de CD's do gênero trance da música
eletrônica.

Orientador: Leonardo A. Costa — Buggy

**CARUARU
2011**

João Ricardo de Souza Santos

**Análise do design de tipos utilizado em projetos gráficos
de capas de CD 's do gênero trance da música
eletrônica.**

Monografia apresentada junto ao Curso
de Design da Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste,
como pré-requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Design, sob a orientação do
Professor Leonardo A. Costa - Buggy.

**CARUARU
2011**

S237a Santos, João Ricardo de Souza.

Análise do design de tipos utilizado em projetos gráficos de capas de CD's do gênero trance da música eletrônica. / João Ricardo de Souza Santos. – Caruaru: O autor, 2011.

73.: ; il. ; 30 cm.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA
DO PROJETO DE GRADUAÇÃO EM DESIGN DE

JOÃO RICARDO DE SOUZA SANTOS

***“ANÁLISE DO DESIGN DE TIPOS UTILIZADO EM PROJETOS GRÁFICOS
DE CAPAS DE CD'S DO GÊNERO TRANCE DA MÚSICA ELETRÔNICA”***

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência
do primeiro, considera JOÃO RICARDO DE SOUZA SANTOS

APROVADO

Caruaru, 05 de julho de 2011.

Prof. Leonardo Araújo da Costa
Orientador

Profª. Rosângela Vieira de Souza
1ª Avaliadora

Profª. Lia Alcântara Rodrigues
2ª Avaliadora

À Deus e meus familiares, sempre caminhando
comigo ombro a ombro.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus, por conceder-me a chance de lutar por mais uma vitória, aos meus familiares, pelo amparo imprescindível nessa caminhada difícil, porém justificada pelo valor do propósito, aos meus amigos, pessoas humanas e sempre dispostas a compartilhar o saber e ao grande mestre e motivador, o professor Leonardo Costa, que, com sua sabedoria e admirável paciência, encurtou os caminhos na busca por esta conquista.

Quando se tem sonhos grandes, a vida se expande. Sonhos
grandes impulsionam, motivam, dão energia.

Roberto Shinyashiki

Resumo

Observando o crescimento em Pernambuco do cenário da música eletrônica e do consumo de CD's da vertente trance, a análise do design de tipos é visto como uma alternativa para o auxílio na elaboração de futuros projetos gráficos de capas de CD's de artistas locais do gênero musical em questão, estabelecendo como objeto de estudo as grafias encontradas nas capas de CD's de artistas holandeses conceituados no recente cenário da música eletrônica que foram comercializados entre os anos de 2007 e 2010, esta pesquisa tem por objetivo analisar as formas tipográficas contidas nas capas dos CD's. Como resultado, a pesquisa orienta através da recorrência de aspectos nas formas dos tipos uma escolha mais segura por tipografias que atendam ao conceito do gênero musical eleito.

Palavras-chave: Design de tipos, tipografia, trance.

Abstract

Observing the growth of Pernambuco in electronic music scenery and the consumption of CD's from trance genre, the analysis of type design is seen as an alternative for assistance in developing future graphic projects for phonograms of local artists from the genre in question. Establishing as a study object, the spellings found in phonograms of dutch artists, renowned in recent electronic music scene, that were sold between the years 2007 and 2010, this research aims to examine the typographic forms contained on the phonograms. As a result, the research guides through the appeal os aspects in the shapes of types, a safer choice of typography that fits the concept of elected genre.

Keywords: Type design, typography, trance.

Sumário

| | |
|--|----|
| Introdução | 15 |
| Objeto de Estudo | 16 |
| Objetivos | 16 |
| Objetivo Geral | 16 |
| Objetivos Específicos | 16 |
| Justificativa | 16 |
| Parte 1 – Fundamentação Teórica | 19 |
| 1. Considerações sobre a história da tipografia e a relevância da Holanda neste cenário | 19 |
| 2. Origens da tipografia no Brasil e em Pernambuco | 23 |
| 3. Tipografia Século XXI | 25 |
| 4. Conceitos Sobre a Tipografia | 26 |
| 4.1. Logograma, Logotipo, Tipograma e Letreiramento | 26 |
| 4.2. Variações Estruturais | 27 |
| 4.2.1. Largura | 28 |
| 4.2.2. Peso | 29 |
| 4.2.3. Inclinação | 30 |
| 4.2.4. Contraste | 31 |
| 4.3. Anatomia dos Caracteres | 31 |
| 4.4. Classificação dos Tipos | 36 |
| 4.5. Atributos Formais e de Correlação de Formas | 41 |
| 4.6. Os Estilos nas Fontes | 44 |
| 5. A Música Eletrônica | 45 |
| Parte 2 – Desenvolvimento da Análise | 48 |
| 6. Metodologia | 48 |
| 6.1. Seleção da Amostra e Preparação das Formas Para a Análise | 48 |
| 6.2. Adaptação dos Modelos de Análise de Bringhurst, Frutiger e Dixon | 51 |
| 6.3. Análise da Amostra | 54 |
| 7. Compilação dos Resultados Obtidos | 68 |

| | |
|--------------------------------|-----------|
| 8. Considerações Finais | 69 |
| 9. Referências | 71 |

Lista de Quadros

| | |
|---|----|
| Quadro 01: Seleção das grafias..... | 49 |
| Quadro 02: Análise da grafia Richard Durand..... | 56 |
| Quadro 03: Análise da grafia Armin Van Buuren..... | 57 |
| Quadro 04: Análise da grafia A State Of Trance..... | 58 |
| Quadro 05: Análise da grafia Dash Berlin..... | 59 |
| Quadro 06: Análise da grafia First State..... | 60 |
| Quadro 07: Análise da grafia Ferry Corsten..... | 61 |
| Quadro 08: Análise da grafia Tiësto..... | 62 |
| Quadro 09: Análise da grafia Menno de Jong..... | 63 |
| Quadro 10: Análise da grafia Signum..... | 64 |
| Quadro 11: Análise da grafia Mark Norman..... | 65 |
| Quadro 12: Análise da grafia Marco V..... | 66 |
| Quadro 13: Análise da grafia Phynn..... | 67 |

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 01: Exemplo de logograma..... | 27 |
| Figura 02: Exemplo de tipograma..... | 27 |
| Figura 03: Variações na proporção da largura de um caractere..... | 28 |
| Figura 04: A proporção da largura em uma letra minúscula..... | 29 |
| Figura 05: Variações na proporção da espessura de um caractere..... | 29 |
| Figura 06: Variações ilimitadas da espessura nos traços verticais e horizontais..... | 30 |
| Figura 07: A inclinação em caracteres..... | 30 |
| Figura 08: O contraste em uma Times New Roman..... | 31 |
| Figura 09: Olho fechado em 'o' e aberto em 'c'..... | 32 |
| Figura 10: Posicionamento das ascendentes e descendentes..... | 33 |
| Figura 11: As partes anatômicas dos caracteres..... | 33 |
| Figura 12: O vértice nos caracteres..... | 34 |
| Figura 13: Serifas triangulares, em filete, quadradas e exageradas..... | 35 |
| Figura 14: Espora em destaque..... | 36 |
| Figura 15: A letra Renascentista..... | 36 |
| Figura 16: A letra Barroca..... | 37 |
| Figura 17: A letra Neoclássica..... | 37 |
| Figura 18: A letra Romântica..... | 38 |
| Figura 19: A letra Realista..... | 38 |
| Figura 20: A letra Modernista Geométrica..... | 39 |
| Figura 21: A letra Modernista Lírica..... | 39 |
| Figura 22: A fonte Futura..... | 40 |
| Figura 23: A letra Pós-Moderna..... | 40 |
| Figura 24: Os atributos formais..... | 42 |
| Figura 25: Os atributos de correlação de formas nas fontes Arial e Times New Roman..... | 43 |
| Figura 26: Variações de estilos na fonte Univers..... | 44 |
| Figura 27: O Thelharmonium, o Theremin e o Ondes Martenot..... | 45 |
| Figura 28: Capas dos CD's do gênero musical trance, comercializados entre 2007 e 2010..... | 49 |
| Figura 29: A malha interna da uma fonte Futura..... | 52 |

| | |
|--|----|
| Figura 30: Similaridades das grafias com a fonte Futura..... | 55 |
|--|----|

Lista de Tabelas

| | |
|--|----|
| Tabela 01: Ranking dos melhores DJ's..... | 47 |
| Tabela 02: Exemplo de tabela para análise..... | 54 |
| Tabela 03: Aspectos recorrentes..... | 68 |

Introdução

O crescimento do cenário da música eletrônica em Pernambuco, especificamente da vertente trance, através da realização de eventos locais, os quais artistas internacionais de destaque na cena mundial se apresentaram, juntamente com o consumo da música em si, motivaram a elaboração de um tema envolvendo o design de tipos e a música eletrônica: a análise do design de tipos em capas de CD's do gênero trance da música eletrônica.

Durante a pesquisa, foi analisado o design de tipos encontrado nas imagens de capas de cd's de trance de artistas da recente cena eletrônica holandesa comercializados entre os anos de 2007 e 2010.

A problemática da pesquisa envolve o crescimento do cenário da música eletrônica em Pernambuco, que vem recebendo desde 2007 artistas mundialmente conhecidos do cenário mundial, além de contar com uma escola formadora de DJ's e produtores musicais, o Instituto de Música Eletrônica de Pernambuco, fundado em 2005. Em algumas ocasiões, os próprios DJ's e produtores são criadores da arte gráfica de seus próprios CD's, não levando em conta a coerência entre o conceito da vertente a qual se propõem a produzir ou tocar e a escolha ideal por fontes que representem este gênero em suas capas de CD's.

Objeto de estudo

Tipografia utilizada em projetos gráficos das capas de CD's da vertente eletrônica trance.

Objetivo Geral

Analisar as formas tipográficas de projetos gráficos de capas de CD's de Trance holandês entre os anos de 2007 e 2010.

Objetivos específicos

- Compreender aspectos da macro e microtipografia das fontes utilizadas nas capas dos CD's de trance holandês lançados entre 2007 e 2010.
- Adaptar os modelos de análise de Bringhurst, Frutiger e Dixon.

Justificativa

Gradativamente, Recife tornou-se uma das principais cidades alvo da cultura da música eletrônica, promovendo na última década eventos que agregaram diversas influências de suas vertentes através da performance de DJ's e produtores da cena nacional e internacional.

O *Recife Beats*, festival de música eletrônica que propôs agrupar uma grande legião de fãs promovendo shows e eventos paralelos relacionados à moda, culinária e esportes radicais, foi um importante propulsor do crescimento pelo interesse na música eletrônica em Recife. Em sua 3ª edição, realizada no ano de 2004, reuniu DJ's e produtores brasileiros que ganharam destaque na cena eletrônica nacional que se apresentaram para um público estimado em 10.000 pessoas, como descrito no Jornal do Commercio (2010):

Sushi bar, perucas, parede de escalada e muita música eletrônica dão o tom da maior festa eletrônica do Nordeste. [...] Amantes da música eletrônica, fiquem atentos. Está aberta a contagem regressiva para a terceira edição do Recife Beats, que ocorre neste sábado (17), no Centro de Convenções de Pernambuco. Ao todo serão 23 DJ's e o público estimado para essa edição é de mais de 10 mil participantes, 2 mil a mais que no ano passado. Além de muita música eletrônica, alguns dos destaques do evento serão os eventos paralelos à festa. Os participantes deverão degustar desde um sushi até um crepe, na Praça da Alimentação e se divertir no espaço Foto Studio, onde estarão disponíveis fantasias e perucas. Além disso, vão ser montadas uma parede de escalada e uma pista de street. Para atrair o público, os organizadores prometem trazer os DJs Patife, Mau-Mau, Marky, além dos DJs Bruno V., Cecília Bradley, Lala K e muito mais.

No ano de 2005, um novo projeto reuniu outros ícones da cena eletrônica nacional e regional. A *Full Control* trouxe os DJ's e produtores Márcio Zanzi e Renato Cohen. Outros artistas regionais completariam a lista de atrações do evento como os DJ's Mostarda, Bruno V e Nando Dub. Ainda de acordo com o Jornal do Commercio (2005), o *point* da música eletrônica foi realizado no hangar principal do Aeroclube de Pernambuco, do bairro de Boa Viagem. O evento contou com os renomados DJs Renato Cohen e Márcio Zanzi e com os DJs locais Rico Moura, Mostarda, Bruno V, Nando Dub. Tudo isso em uma mega-estrutura montada com telões, lasers e amplo bar. A *rave* durou 10 horas, iniciando às 22 horas do sábado e terminando às 8 horas do domingo.

Posteriormente, no ano de 2006, Recife ganhou a Club Nox, boate que revolucionaria a noite recifense. O projeto arquitetônico da autoria de João Azevedo foi uma encomenda feita por três jovens empresários, dois deles DJs de renome na cena local - DJs Leo B e Greg - com a idéia de projetar um espaço de entretenimento de alto nível, grande aceitação nacional e alcance internacional na captação de atrações. O site da Metro Arquitetura (2006), a descreve como uma casa jamais vista anteriormente em Recife, projetada com som e iluminação de excelente qualidade.

Conforme a proposta da Club Nox, artistas de outros países com destaque significativo na cena da música eletrônica mundial passaram a aportar em Recife. Entre eles os DJs e produtores Paul Van Dyk, da Alemanha e a dupla Above & Beyond, da Inglaterra.

A projeção da música eletrônica em Recife acabou ganhando destaque em uma edição da revista VEJA (2010): “Com apenas dois anos de vida, a boate já é endereço certo dos que gostam de se “jogar” na pista. Para o júri de VEJA *Recife*, trata-se do melhor bar para dançar na cidade.”

Em 2007, a cena eletrônica regional deu outro grande passo para a sua projeção, os fãs do trance puderam presenciar pela primeira vez a performance do DJ Tiësto, eleito pela revista DJ Magazine o melhor DJ e produtor musical do mundo por três anos consecutivos: 2002, 2003 e 2004.

A importância de Tiësto para a cena eletrônica, pode ser ressaltada, apontando-se alguns de seus feitos: a produção de um remix da música tema do filme *Piratas do Caribe*, da Disney; apresentações na *Love Parade* de Berlim, na abertura dos jogos olímpicos de Atenas e a abertura da temporada de Fórmula 1 em 2006.

Recentemente, outro ícone da cena eletrônica holandesa, o atual número 1 do mundo, também eleito pela revista DJ Magazine, DJ Armin Van Buuren, foi protagonista do evento *Burn Reality*, que vem promovendo festas desde 2008, trazendo DJs e produtores da cena nacional e internacional. Este marco foi referenciado pelo site do Jornal do Commercio (2010):

[...] O holandês Armin Van Buuren toca nesta quinta-feira (11) pela primeira vez no Recife. E está excitado. Talvez no fundo seja uma excitação semelhante a que seus conterrâneos tiveram no passado, quando chegaram a Pernambuco, sem conhecer ninguém, uma terra diferente, tropical, justamente na época do carnaval. Top DJ nº1, eleito pela revista de dance music MAG, desbancando o ícone Tiësto, Armin vai fazer folia na Burn Reality, no Cabanga.

A mobilização dos eventos citados atribuiu a Pernambuco um lugar de destaque entre os centros mais relevantes da cena eletrônica nacional, o que motivou a abertura do mercado regional à entrada de produtos estrangeiros, promovendo o crescimento do interesse por consumo de música eletrônica, em especial dos artistas provenientes da Europa.

Os constantes eventos que promovem apresentações de artistas internacionais estreitam a ligação de Pernambuco com a música eletrônica, atraindo não apenas o público já imerso nesse universo, como também os prováveis novos consumidores.

Diante dos eventos referenciados, considerou-se relevante analisar o design de tipos encontrados nos projetos gráficos das capas de CD's comercializados na Holanda de 2007 a 2010. Logo, se detectadas recorrências nos aspectos da macro e microtipografia de tais objetos, possíveis recomendações poderiam prover aos designers - ou aos próprios artistas caso sejam eles os responsáveis pela sua arte - um uso mais adequado da tipografia direcionada ao gênero trance.

Parte 1 - Fundametação Teórica

1. Considerações sobre a história da tipografia e a relevância da Holanda neste cenário

Compreender a relevância do design de tipos requer conhecer seu desenvolvimento ao longo da história. Definitivamente a história da tipografia revela em seus aspectos morfológicos as características de cada período, pois, através das letras, idéias e culturas se difundiam.

Segundo Lupton (2004), a história da tipografia evidencia um choque freqüente que envolve a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Esse universo representa o afloramento das letras impressas há mais de quinhentos anos e continuam inspirando a tipografia na contemporaneidade.

A história da tipografia se inicia em meados do século XV e, no seu decorrer, surgiram exemplos marcantes como as letras maiúsculas cravadas nas colunas romanas e as letras de caixa-baixa, também conhecidas como minúsculas carolíneas. (LOXLEY, 2006).

Um dos mais influentes precursores de toda a história da tipografia foi Johannes Guttenberg. Tido como o inventor da imprensa, este tipógrafo, segundo Dodd (2006), nasceu por volta do ano de 1394 na cidade alemã de Mainz, realizou importantes trabalhos em seu país, como a Bíblia de 42 linhas

ou Bíblia Mazarin, primeira grande obra impressa no mundo ocidental, com publicação datada de 1445.

Ao chegar ao período do Renascimento, a escrita romana tornava-se mais popular. Com o uso de tipos individuais de metal, Guttenberg revolucionou o processo de impressão de livros, permitindo assim, a sua produção em massa.

É importante saber que, considerando o âmbito tipográfico, os termos ‘fonte’ e ‘tipo’ possuem muitas definições na língua portuguesa. Logo, atribuir uma relação coletivo/singular tornaria a princípio mais adequada suas assimilações.

A pena rígida dava lugar à pena metálica flexível e a pena de ave com ponta fina nas mãos de impressores como William Caslon e John Baskerville. Este último caracterizava-se por seus desenhos de linhas fluidas e salientes. Suas fontes apresentavam alto nível de definição e contraste. Baskerville e Caslon firmaram-se como as maiores figuras do cenário tipográfico europeu daquele tempo.

Após o período barroco, durante o Século XIX, o italiano Giambattista Bodoni e o francês Firmin Didot aprofundaram os parâmetros de Baskerville.

A tipografia então começava a se desviar da caligrafia. A propaganda passou a acompanhar o desenvolvimento industrial, o consumo massificado e novas formas surgiam a partir das letras clássicas: distorcidas, grandes, largas, vazadas, sombreadas e mais uma série de aparências inovadoras, marcando o fim da evolução do tipo romano. (BORGES, 2004)

Ainda neste período, de acordo com Bringhurst (1997), firmava-se na cidade de Roterdã, a fundição de tipos Amsterdam Tetterode, por Nicolas Tetterode, para a qual o tipógrafo holandês De Roos realizaria vários trabalhos no século XX.

No que diz respeito à evolução e experimentação do design de tipos, o Século XX foi de fato o mais relevante. Uma série de acontecimentos e correntes influenciou a arte, a estética e as características da vida social. Entre os movimentos artísticos que refletiram no universo tipográfico, estão o Art Déco, Art Nouveau, Bauhaus, Construtivismo, Cubismo, De Stijl e Futurismo.

Subitamente a tipografia tornou-se alvo de transformações intensas, jamais experimentadas, provocadas pela descoberta dos recursos digitais, como o computador e influências provenientes de ideologias artísticas. (BORGES, 2004)

Sílvia Fernandes e Gui Bonsieppe (2008), afirmam que na Holanda, durante o século XX, destacou-se a chegada da Nieuwe Kunst – ou Nova Arte – que se percebeu nas artes visuais, materiais impressos e tipografia. A Nova Arte identifica-se em uma face por exóticas e exuberantes decorações florais e por outra, por formas construtivas e racionais. Estas foram tendências que tiveram um papel significativo em todo o desenho gráfico holandês, ainda que em períodos distintos e sob diferentes pontos de vista.

As formas construtivas e racionais foram produtos da corrente artística holandesa De Stijl, caracterizada pelas formas geométricas abstratas e organizadas segundo os princípios universais do equilíbrio na composição, delimitou o alfabeto a elementos perpendiculares. Seu maior expoente era Theo Van Doesburg, criador e difusor da corrente. O De Stijl descartou o uso de formas curvilíneas e diagonais e favoreceu a estética geométrica e moderna.

A fonte An Alphabet, uma das criações de Theo Van Doesburg, possuía formas baseadas em um quadrado e, mesmo não tendo alcançado grande êxito comercial, sua face demonstra um aspecto contemporâneo. Entretanto, a corrente mais influente na tipografia foi a Bauhaus. A partir dela, os ideais estéticos das correntes artísticas das décadas iniciais deste século foram agrupadas e direcionadas para o design.

A Bauhaus atribuía à tipografia a função de comunicar as mensagens, prezando pelo design “limpo”. Este princípio motivou a realização de uma série de experimentos, como o desenvolvimento da família tipográfica Futura, de Paul Renner, fazendo apelo às formas geométricas simples. A Futura é uma fonte constantemente utilizada em tempos atuais, destacando-se na área de publicidade, revelando economia nas formas, equilíbrio e funcionalidade. (BUSIC-SNYDER; CLAIR, 2005)

Silvia Fernandes e Gui Bonsieppe (2008) relatam que ao longo da primeira Guerra Mundial, na Holanda, as tradições clássicas das artes do século antecedente, incluindo novos ideais como os do Impressionismo, eram discutidos por cubistas, futuristas e também por dadaístas. As grandes figuras do desenho moderno - que foram influentes no desenho gráfico holandês devido a seus trabalhos com viés social – foram Gerard Kiljan, Paul Schuitema e Piet Zwart, este último se intitulava de “typotect”, ou seja, tipógrafo e arquiteto. Em seus trabalhos, sobretudo nas letras, era notável a influência da Revolução Russa.

Entre os anos de 1960 e 1970, os conflitos no continente asiático e manifestações como o psicodelismo impulsionaram a implantação de uma nova linguagem visual, atingindo até mesmo a música. Cartazes e fonogramas apresentavam uma tipografia rica em organicidade, características da Art Nouveau. (BORGES, 2004)

Durante estas décadas, na Holanda, Sílvia Fernandez e Gui Bonsieppe (2008) afirmam que prevaleceu um rigoroso funcionalismo que apoiava a objetividade, clareza e simplicidade. O design gráfico começou a ficar mais parecido no nível global. Antes disso, o design gráfico holandês tinha tantas faces quanto designers.

Já na década de 1980 o movimento punk estampava seu aspecto sujo, desconstruído e rabiscado em publicações informais. Na chegada dos anos 1990, a computação e o afloramento do “desktop publishing” possibilitava a manipulação da tipografia de maneira inovadora, permitindo que novas famílias tipográficas fossem desenvolvidas no computador. (BORGES, 2004)

A Holanda tem sua relevância no cenário tipográfico. Para Middendorp (2004), o país é formado por uma comunidade de designers ávidos por formalismo, individualismo e perfeccionismo, que acreditam que o design de tipos se trata de uma especialização. Os designers de tipos da Holanda contribuíram para a determinação de certos parâmetros que auxiliaram no crescimento da tecnologia da tipografia de desktop, respeitando uma regra seguida por seus antecessores Sjoerd Hendrik de Roos e Jan Van Krimpen, na qual dizia que as novas tecnologias demandavam novas formas de letras. Os

holandeses são tidos como avessos à improvisação, ao desnecessário e ao arbitrário, são distintamente propensos a lógica simples e ao senso básico. Eles estão constantemente buscando uma linguagem visual despretensiosa e livre de ambigüidade.

Quando se trata de design gráfico, questiona-se se as características concluídas por autores refletem um estilo nacional ou um método. O pragmatismo é uma característica comum aos designers holandeses. Nas palavras de Middendorp (2004), os designers holandeses não são grandes teóricos, normalmente em suas escrituras eles apelam para métodos práticos e seu interesse não depende de que algo funcione, mas o modo como funciona e por quê. De maneira mais abstrata, o conceito do design é mais relacionado aos slogans do que a sua filosofia propriamente dita.

Observa-se, portanto, que desde o século XV, o uso de diversos materiais concedeu aos tipos uma infinidade de aspectos e estilos. Da pena rígida à máquina tipográfica, posteriormente passando pela pena metálica flexível e a pena de ave, a evolução das técnicas de impressão auxiliou a reprodução dos desenhos dos tipos, cada vez mais detalhados. A propaganda caminhou lado a lado com o desenvolvimento industrial e assim, o fim da evolução do tipo romano foi marcado pelo surgimento de derivações das letras clássicas. Com o passar dos anos, a tipografia sofreu ainda mais intervenções, sobretudo a partir do século XX, com a influência das correntes artísticas e a descoberta do computador, que segue até os dias atuais conferindo transformações no universo tipográfico.

2. Origens da Tipografia no Brasil e em Pernambuco

Cinquenta anos após o advento da importante invenção do tipógrafo Johannes Guttenberg, o Brasil era descoberto. Nos tempos coloniais, com a ocupação do estado de Pernambuco pelos holandeses, especula-se que os mesmos são apontados como responsáveis pela primeira tentativa da introdução da tipografia no Brasil. Dantas (1988) relata que:

A primeira tentativa da introdução da topografia no Brasil partiu não dos portugueses, mas do governo holandês do conde João Maurício de Nassau-Siegen (1637—1644) quando, em 28 de fevereiro de 1642, o Supremo Conselho do Governo do Brasil, sediado no Recife, escreveu à Assembléia dos Diretores da Companhia das Índias Ocidentais, em Amsterdam, solicitando o envio de uma tipografia, “a fim de que as ordenações e os editais emanados por Vossas Senhorias e deste governo, e os bilhetes de vendas, sendo impressos, obtenham maior consideração, e de ficarmos dispensados do trabalho fatigante de tantas cópias.

Entretanto, Oliveira (1986) contesta as especulações a respeito do desconhecimento da imprensa no território brasileiro, afirmando que o Brasil passou a gozar de seus benefícios logo após a chegada do Príncipe Regente de Portugal, que se mudara em razão do momento político europeu, não favorável ao reino. Esta afirmação, contudo, também se contrapõe ao que relatou Nascimento (1968), quando o mesmo assevera que no ano de 1706 surgiu a primeira tipografia em Pernambuco, utilizada para a impressão de letras de câmbio e breves orações devotas. Não foram encontrados até os dias de hoje qualquer produto proveniente desta tipografia.

Com atraso, somente em 1808 o Brasil pôde usufruir dos recursos tipográficos, pois havia o propósito do governo português em retardar o acesso a tipografia, mantendo uma ignorância cultural, que compreendia inclusive parte do sistema colonial português.

Mesmo tarde, todos os estados brasileiros obtiveram acesso aos benefícios da tipografia, a maioria deles antes ou ao longo do período regencial, com exceção de Amazonas e Paraná que tardaram ao ter contato apenas após a referida época. Inicialmente os prelos e tipos vinham da Inglaterra, posteriormente surgiram oficinas tipográficas, que direcionavam o uso da tipografia às obras literárias, periódicos, jornais e atos governamentais.

Alguns estados registraram expressivas atividades na tipografia. Caso do Rio de Janeiro, referência maior da vida política, econômica, cultural e social brasileira, que detinha até 1822, seis tipografias.

A Bahia, que possui Salvador como centro cultural, teve sua primeira tipografia inaugurada em 1811 e tinha posse da primeira empresa particular do ramo tipográfico no Brasil.

Pernambuco possuía ativa vida cultural, mantendo conexão com a Europa, contou com tipógrafos daquele continente para a implantação da tipografia no estado após a Revolução Pernambucana de 1817. Anos mais tarde, Pernambuco contava com várias tipografias, abastecendo inclusive outros estados brasileiros como Paraíba, Ceará, Alagoas e Rio Grande do Norte. (MASP, 1979)

3. Tipografia no século XXI

Quando se refere à tipografia, Farias (2000) a define como uma série de práticas implícitas à criação e à utilização de sinais visíveis referentes às letras, números e sinais de pontuação, tendo como meta a reprodução digital ou impressa.

Uma das razões que motivou a análise do objeto de estudo da pesquisa — a tipografia utilizada em projetos gráficos das capas de CD's da vertente musical trance — foi a relevância que a tipografia adquiriu a partir dos anos 1980 e 1990, quando a mesma acompanhou uma exploração de novas formas computadorizadas do design.

Foram exemplos o marketing musical, capas de disco, roupas, logos, revistas e clipes musicais, seguimentos que fizeram parte do âmbito do design gráfico digital e que foram lançados ao olhar público. Legibilidade e leiturabilidade avançada em dosagens equivalentes para criar inovação, e a adaptação das páginas de tela pavimentaram o caminho para esta nova e generalizada comunicação em massa. A linguagem visual se posicionou no caminho da tecnologia, da cultura e de novos sistemas de gravação, edição, transmitindo e captando sementes de informação para a evolução dos tipos no novo aspecto da comunicação pública, influenciando o visual e o *feeling* das formas das letras e diversificando sua relação ao resto do mundo visual.

A democratização da tipografia permitiu a amadores a possibilidade do experimento com composição e layout e armou experientes com crescente e sofisticadas ferramentas de mapear novos terrenos tipográficos. (MONEM, 2008)

As regras sofreram mutações. A recente proliferação de tipos gerados em computadores eliminou qualquer cartilha de fontes tidas como seguras para o uso dos designers. Agora, existem milhares de tipos e efeitos disponíveis os quais possibilitam criar milhões de opções. O desafio é encarar obstáculos afim de encontrar soluções ideais sem gastar tanto tempo explorando diferentes possibilidades do design.

Os recentes trabalhos desenvolvidos por designers ao redor do mundo mostram exemplos que abrangem de trabalhos extremamente pessoais a projetos mais comerciais contendo mensagens direcionadas a públicos-alvos específicos. A tecnologia se desenvolve constantemente, o potencial da tipografia digital cresce exponencialmente. (DIGITAL..., 1997)

A tipografia é portanto, nos dias atuais, livre das convenções mecânicas observadas há séculos atrás e constantemente alimentada por novos meios de composição gráfica, em sintonia com a cultura e a comunicação, seu vasto repertório permite alcançar soluções para públicos-alvos cada vez mais específicos, seja em materiais impressos ou digitais.

4. Conceitos Sobre a Tipografia

4.1 Logograma, Logotipo, Tipograma e Letreiramento

Para a análise que será realizada nesta pesquisa, é necessário previamente definir quatro conceitos distintos: logograma, logotipo, tipograma e letreiramento.

De acordo com Wollner (2003), a expressão logograma refere-se ao signo baseado em caracteres alfabéticos que recebe diferenciação visual caligráfica, monográfica, desenhada. O logotipo diz respeito a uma palavra elaborada e composta por caracteres tipográficos originais, recebendo em um dos sinais um desenho característico para realce de identificação visual em sua construção.

Figura 01: Exemplo de logograma.



Já o tipograma se trata de um signo tipográfico composto com caracteres existentes para impressão, agrupados sem alteração do tipo original.

Figura 02: Exemplo de tipograma.



O letreiramento refere-se às letras desenhadas, ou seja, suas partes mais destacadas são desenvolvidas com mais de um traço. Contudo, sua abrangência envolve muito mais que letras desenhadas em um papel. Podem ser as letras em neón em um prédio, bem como letras gravadas em uma pedra. Embora o letreiramento se assemelhe aos tipos de impressão, não é possível afirmar que suas letras desenvolvidas para formar palavras sejam tipográficas. O espacejamento e o alinhamento determinados manualmente são o que define o processo de letreiramento. (SMEIJERS, 1996)

4.2. Variações Estruturais

De acordo com Buggy (2007), os caracteres possuem estruturas que se relacionam de forma intrínseca a uma série de aspectos singulares que transmitem personalidade e originalidade aos seus desenhos, isto é possível notar nos ajustes sutis dos atributos desses aspectos.

Entre essas variações estão: a largura, o peso, a inclinação e o contraste.

4.2.1 Largura

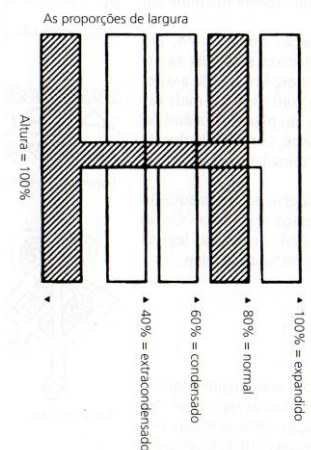
Após séculos de uso, a largura da maior parte dos caracteres obteve parâmetros padronizados em sua proporção, este padrão é formado através do comportamento dos traços verticais descendentes e dos espaços internos e intermediários que os permeiam. Frutiger (2001) afirma que tal comportamento atribui aos caracteres um termo técnico, chamado de “largura”.

Para uma melhor compreensão da variação das proporções da largura, costumeiramente usa-se a letra H, limitando-se a sua simples estrutura. As demais letras são proporcionais ao H.

Quando a largura de um H é aproximadamente um quinto menor que sua altura, seu desenho aparenta ser “normal”, ou seja, é possível afirmar que a estrutura básica de um alfabeto normal origina-se de um retângulo vertical. Da mesma maneira ocorre com as letras minúsculas, limitando-se ao contorno da letra “n” normal. Entretanto, é preciso atentar para a recorrência dos traços bold no perfil padrão e a utilização de serifas unicamente como elemento estilístico.

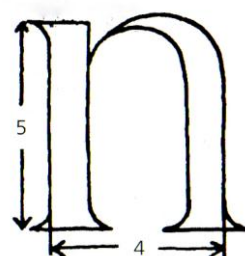
É relevante afirmar que o termo ‘bold’ refere-se à variação de uma fonte, contendo traços espessos que dão a ela uma aparência mais incorporada. (BUSIC-SNYDER; CLAIR, 2005)

Figura 03: Releitura do livro Sinais & Símbolos de Adrian Frutiger, ilustrando as variações na proporção da largura de um caractere.



Uma combinação de distintas relações de expansão permitem a exibição das proporções entre a altura e a largura, possibilitando por exemplo, classificar uma letra como “condensada” se sua largura medir a metade de sua altura, ou “expandida” quando a sua forma se encaixa a forma de um quadrado. (FRUTIGER, 2001)

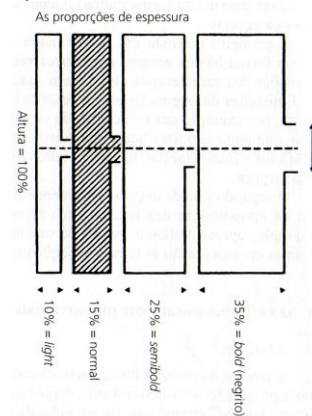
Figura 04: Releitura do livro Sinais & Símbolos de Adrian Frutiger, ilustrando a proporção da largura de uma letra minúscula.



4.2.2 Peso

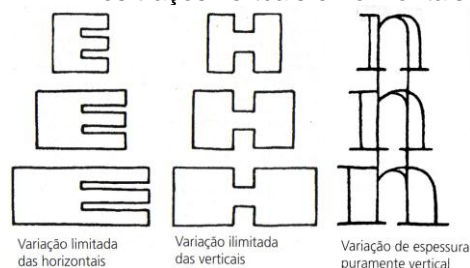
Frutiger (2001), afirma que a espessura corresponde aos traços verticais visualizados pelo leitor. Ela pode ser normal, por exemplo, quando a espessura de um “l” versal mede cerca de 15% de sua altura. Logo, o leitor consegue diferenciar um caractere normal de um caractere “light” ou “fino”, em virtude de seus traços se apresentarem de forma mais delgada, ou ainda “bold” e “semibold” quando os traços são mais espessos.

Figura 05: Releitura do livro Sinais & Símbolos de Adrian Frutiger, ilustrando as variações na proporção da espessura de um caractere.



As espessuras dos traços horizontais seguem uma lógica distinta. Em uma letra sem serifa, por exemplo, na sua versão light, as verticais e as horizontais possuem praticamente a mesma espessura, enquanto nas versões bold, as horizontais aparentam ser muito mais finas que as verticais. Isto se justifica através da disposição linear e horizontal do nosso sistema de escrita, assim, em um caractere H na versão bold, sua expansão lateral é quase ilimitada, enquanto caracteres com altura absolutamente idêntica impõem um limite que não pode ser excedido, o que é notável na espessura dos três traços horizontais da letra E.

Figura 06: Releitura do livro Sinais & Símbolos de Adrian Frutiger, ilustrando as variações ilimitadas da espessura nos traços verticais e horizontais.



4.2.3 Inclinação

Nas palavras de Bringhurst (1997), as fontes itálicas foram inicialmente criadas na Itália, por volta do século XV e seu surgimento tem origem na escrita carolíngia. Esta escrita compreende tipos mais cursivos que o romano que, costumeiramente estão ligadas através de suas serfas transitivas.

Figura 07: Releitura do livro Sinais & Símbolos de Adrian Frutiger, Ilustrando a inclinação em caracteres.



Este aspecto diz respeito a variação do ângulo de inclinação da haste e dos extensores das letras. O estilo de fonte itálico, na maioria das vezes possui inclinação de 2 a 20° para a direita.

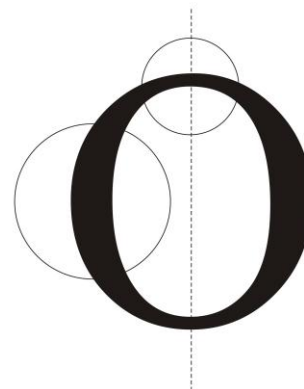
4.2.4 Contraste

São as variações de ângulo de inclinação do eixo de uma letra, como também as de espessura de seus traços que determinam o seu contraste. (NIEMEYER, 2001).

O fator contraste é referente ao grau de diferença que envolve os traços finos e grossos de um dado caractere. Pode ser alto, como ocorre em certas fontes românticas – casos da Bodoni e Bulmer –, baixo ou ausente, como na Futura e Gill Sans, fontes não-moduladas.

Na tipografia, o eixo de uma letra normalmente refere-se ao eixo do traço, este demonstra o eixo da pena ou de outro instrumento utilizado em seu desenho. Caso uma letra possua traços grossos e finos, para determinar o seu eixo – em alguns casos pode haver mais de um –, é preciso estender seus traços em linhas. (BRINGHURST, 1997)

Figura 08: O contraste em uma Times New Roman.



4.3 Anatomia dos caracteres

Os caracteres possuem diversas partes que são distintamente identificadas, e para fazê-lo é necessário compreender os termos que definem as características de toda a sua estrutura.

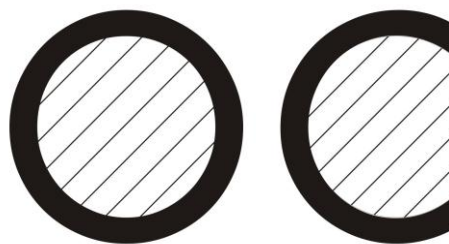
Primeiramente, é importante saber que, considerando o âmbito tipográfico, os termos 'fonte' e 'tipo' possuem muitas definições na língua portuguesa. Logo, atribuir uma relação coletivo/singular tornaria a princípio mais adequada suas assimilações.

Para Farias e Silva (2004), o termo 'tipo' – nos tempos em que a imprensa era movida a chumbo fundido – referia-se aos blocos componentes de uma 'fonte'. Já o termo 'fonte', referia-se, nesta mesma época, aos grupos de blocos metálicos que continham desenhos de um único corpo e estilo (BUGGY, 2007).

Há também os termos “caixa-alta” e “caixa-baixa” que, de acordo com Loxley, (2006) surgiram em decorrência de um processo o qual as letras eram dispostas em caixas subdivididas para reutilização, isto após passar por revisão, correção e impressão.

Para referir-se a parte visível dos tipos, utiliza-se o termo “face”, enquanto o termo “olho” diz respeito à abertura perceptível na parte interna dos caracteres, ou seja, a superfície não preenchida que é encerrada pelos traços de uma letra, ora parcialmente, ora totalmente. (FARIAS; SILVA, 2004) Busic-Snyder e Kate Clair (2005) ainda descreve que o olho pode ser fechado, como se observa nas letras ‘a’, ‘b’, ‘d’, ‘g’, ‘o’, ‘p’ e ‘q’ ou aberto, de várias fontes em ‘c’, ‘h’, ‘v’ e ‘u’. Há também o termo “contraforma”, que designa o espaço que tangencia interna e externamente a forma da letra.

Figura 09: Olho fechado em ‘o’ e aberto em ‘c’.



Quando há prolongamentos na parte superior da altura-x em certos caracteres, como em ‘b’ e ‘d’, identifica-se uma “ascendente”, em outros casos, quando essas extensões se posicionam na parte inferior da linha de base, utiliza-se o termo “descendente”.

Figura 10: Releitura do livro Manual de Tipografia, de Kate Clair e Cynthia Busic-Snyder. A imagem mostra o posicionamento das ascendentes e descendentes.

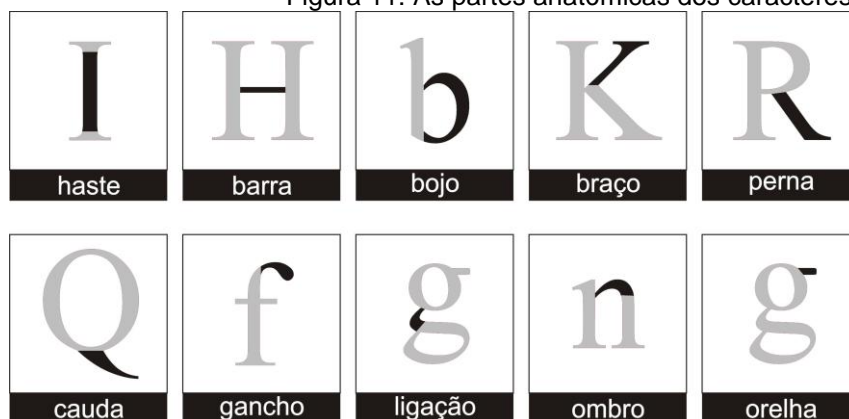


Entre os caracteres podem ser detectadas variações na largura dos seus traços, o “contraste” que se subdivide em inexistente, baixo ou modulado e alto. Vale ressaltar que em toda fonte que possui contraste, há também o “eixo de contraste”, capaz de revelar a sua direção, podendo ser inclinada à direita, inclinada à esquerda, vertical ou horizontal. (FARIAS; SILVA, 2004)

É importante ressaltar que o termo ‘modulado’, provém de modulação, que de acordo com Bringhurst (1997), na tipografia, refere-se à uma variação normalmente cíclica e previsível da largura do traço.

Adiante serão aprofundadas as definições das partes mais específicas do traço como: haste, barra, bojo, braço, perna, cauda, gancho, ligação, ombro e orelha.

Figura 11: As partes anatômicas dos caracteres.



A “haste”, refere-se ao principal traço da forma do caractere, retilíneo e na vertical, como nota-se na letra ‘l’.

Aos traços que conectam dois pontos de um caractere na horizontal, como em ‘H’, ‘A’ e ‘e’, ou intercedem uma haste, como em ‘T’, ‘t’ e ‘f’, emprega-se o termo “barra”.

O “bojo” trata-se de traços com formas elípticas que encerram a área de um caractere, como é o caso das letras ‘O’, ‘D’, ‘b’ e ‘d’.

Os traços que se projetam para fora da haste ou na direção da linha de versal são chamados de “braço”. Nota-se na diagonal da parte superior direita da letra ‘K’, nas duas diagonais superiores da letra ‘X’ e na parte inferior da letra ‘L’.

De maneira semelhante comporta-se a “perna”, que pendem para a direção da linha de base. Seriam na letra ‘K’ a diagonal da parte inferior direita, as duas diagonais inferiores da letra ‘X’ e a parte inferior direita da letra ‘R’.

Configuram-se traços freqüentemente curvilíneos que se estendem pela parte inferior da linha de base como “cauda”, perceptível em ‘g’ e ‘Q’.

Um traço que revela uma leve saliência, que parte do bojo ou da haste dos caracteres e encerra-se na parte superior como nas letras ‘a’, ‘f’ e ‘r’, caracteriza-se um “gancho”.

Observando a conexão entre o bojo e a cauda do ‘g’ e do ‘Q’ em certas fontes, detecta-se uma “ligação”, ou seja, um traço que determina a junção de duas partes de uma letra.

Traços curvilíneos que saem da haste de certas letras conectando-se a um traço retilíneo no sentido da linha de base são chamados de “ombros”, é o que observa nas letras ‘h’, ‘m’ e ‘n’.

Por fim, Identifica-se uma “orelha” quando há a presença de um traço sutil projetado na parte difeira do bojo do ‘g’ em certas fontes.

O resultado de duas extremidades que se encontram denomina um ponto de encontro chamado “vértice” (FARIAS; SILVA, 2004).

Figura 12: O vértice nos caracteres.



Outra importante parte que compõe a estrutura de algumas fontes é a serifa, que Bringhurst (1997) define como o traço que é acrescentado ao início ou fim dos principais traços de uma letra. Farias e Silva (2004) completamentam que as serifas podem posicionar-se em um ou ambos os lados da extremidade da fonte, se em contato com a linha de base, são chamadas duplas, e quando se localizam nas extremidades das ascendentes, mirando a direção da linha de base, são ditas simples.

De maneira geral, considerando critérios como forma e peso, as serifas podem ser classificadas como triangulares, em filete, quadradas e exageradas. As triangulares, se revelam espessas perto das hastes e, conforme se distanciam delas vão afinando. Quando em filete possuem espessura consideravelmente mais finas que a das hastes e são contínuas. As quadradas possuem espessura equivalente à das hastes e as exageradas, como o nome sugere, apresentam formas mais esbanjadas, podendo sua espessura ser muito maior que a das hastes.

Figura 13: Serifas triangulares, em filete, quadradas e exageradas, respectivamente.



Menores que as serifas, as esporas são projeções que se localizam na direção da linha de base, como se observa na parte inferior esquerda do 'b' e na parte inferior direita do 'G' de certas fontes. Em poucos casos as caudas, ganchos e qualquer tipo de traços curvilíneos se encerram com serifas, portanto, às suas extremidades emprega-se o termo “terminais”, que podem ser classificadas como abruptas, circulares e lacrimais. As abruptas se encerram subitamente, apresentando pontas nas extremidades, as circulares apresentam formas elípticas e as lacrimais revelam curvas prolongadas, lembrando a forma de uma gota. (FARIAS; SILVA, 2004)

Figura 14: Espora em destaque.



4.4 Classificação dos tipos

Há uma diversidade de modelos de classificação de tipos. Em grande parte, estas classificações determinam uma tipologia fundamentada no surgimento ou popularidade das características do desenho dos tipos em certa altura da história da civilização ocidental, contudo, apenas alguns desses sistemas classificatórios são eficientes por sua abrangência e atualidade. (BUGGY, 2007)

Devido a grande variedade e volume de fontes na atualidade, o sistema de classificação de tipos de Robert Bringhurst (1997) foi escolhido para esta pesquisa por ser um dos menos ortodoxos e mais comuns no meio tipográfico, além de abranger amplo contexto histórico. Através deste sistema é possível detectar similaridades nas formas das fontes, ainda que aparentem ser distintas.

Bringhurst (1997) divide os tipos em oito classes. São elas: Renascentista, Barroca, Neoclássica, Romântica, Realista, Modernista Geométrica, Modernista Lírica e Pós-Moderna.

Figura 15: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico, de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Renascentista.



O tipo Renascentista, datado dos Séculos XV e XVI, caracteriza-se pelo traço modulado, o que significa dizer que possui uma variação geralmente cíclica e previsível da largura do traço, seu eixo reflete a inclinação comum à escrita manual, seus terminais são precisos, possui abertura grande e itálico igual e independente do romano.

Figura 16: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico, de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Barroca.



O tipo Barroco, do Século XVII, é dotado de traço modulado, eixo variável, terminais e serifas destacados por formas modeladas, abertura moderada, itálico dependente, estreitamente associado aos tipos romanos. Seu eixo geralmente é oblíquo, podendo surgir um segundo eixo na vertical.

Figura 17: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico, de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Neoclássica.



O tipo Neoclássico, proveniente do Século XVIII, caracteriza-se por seus traços modulados, eixo racionalista – ou vertical –, comuns também aos tipos românticos, serifas abruptas e refinadas, terminais em forma de lágrima e

abertura moderada. O aspecto romano é perfeitamente visível em sua versão itálica.

Figura 18: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico, de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Romântica.



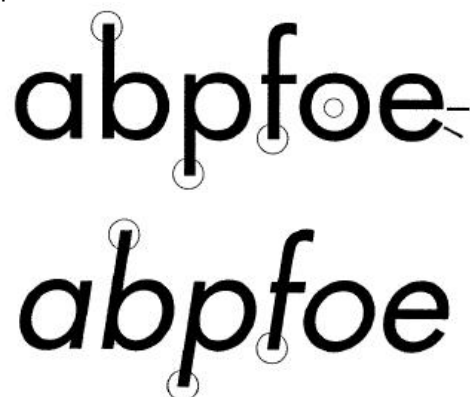
Datadas dos séculos XVIII e XIX, os tipos românticos exibem traços hiper modulado, eixo vertical mais marcante, serifa delgadas e abruptas, seus terminais lembram a forma de um botão. Sua abertura é pequena e a versão itálica é subjugada. Comumente, da mesma maneira que nas letras neoclássicas, um de seus eixos configura-se de modo vertical, enquanto o outro é oblíquo.

Figura 19: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Realista.



Com surgimento no Século XIX e começo do Século XX, os tipos Realistas, segundo Bringhurst (1997), são marcados por traços não-modulados, ou seja, possuem basicamente largura equivalente, são detentoras de eixo vertical presumido e abertura pequena. Algumas vezes as serifa não se fazem presentes, quando aparecem, são abruptas, com peso equivalente ao traço principal. Algumas vezes há ausência do itálico, em outras substituído pelo romano inclinado.

Figura 20: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Modernista Geométrica.



Bringhurst (1997) descreve a Modernista Geométrica, com surgimento no Século XX, como um tipo marcado por traços não-modulados, do mesmo modo que a Realista. É recorrente possuir arcos circulares – ou sem eixo –, abertura moderada. As serifas, quando presentes, possuem peso equivalente ao traço principal e, também assim como nas Realistas, pode haver ausência do itálico ou ser substituída pelo romano inclinado.

Figura 21: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Modernista Lírica.



No Século XX surgia a Modernista Lírica, a qual Bringhurst (1997) afirmou ser uma redescoberta da forma renascentista. Composta por traços modulados, eixo humanista, as formas de suas serifas e terminais apontavam um desenho feito com pena. Sua abertura era grande e a versão itálica em partes se desprendia do aspecto romano.

O modernismo manifestou-se inicialmente através das formas geométricas no início do século XX, nos tipos eram notáveis os desenhos igualmente geométricos, normalmente desenhados pelas mesmas pessoas. São tipos que não exibem diferenças entre o traço principal e a serifa, podendo estas ter peso equivalente ao dos traços ou até não estarem presentes.

Figura 22: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico, de Robert Bringhurst. Fonte Futura.

abcefgnop

Caracterizam-se sobretudo, pela pureza das formas circulares e da linha. Uma fonte que se enquadra nesta classificação é a Futura, desenvolvida na Alemanha entre 1924 e 1926, de autoria de Paul Renner. (BRINGHURST, 1997)

Figura 23: Releitura do livro Elementos do Estilo Tipográfico de Robert Bringhurst, exemplificando a letra Pós-Moderna.

abpfoe
abpfoe

A letra Pós-Moderna chegava ao final do Século XX e começo do Século XXI. Bringhurst (1997) afirmou que este tipo era uma recorrente paródia do modelo neoclássico, barroco ou romântico, pois possuía eixo racionalista ou variável, além de terminais e serifas com formas agudas.

4.5 Atributos Formais e de Correlação de Formas

Com base em uma estrutura descritiva proposta por Dixon (1995), a qual considera entre seus componentes, os atributos formais, é possível descrever individualmente as partes de um tipo.

Os atributos formais representam aspectos específicos e detalhados do design e da construção dos tipos, são divididos em oito categorias: construção, forma, proporção, modelagem, peso, terminais, caracteres-chave e decoração. Dentro de cada uma destas categorias, existem subdivisões que permitem uma descrição mais precisa e detalhada (BAINES & HASLAM, 2005).

Busic-Snyder e Clair (2005) afirmam que, a construção diz respeito à montagem das partes que integram as características de uma certa face de tipo, chamadas de 'traços'. É descrita através de derivações formais, tais como: contínua, na ausência de pontos de destaque na transição das gastes e ligações de um caractere; descontínua, na ausência de pontos de destaque na transição ou ruptura das ligações das letras; modulares, quando é notável a recorrência de elementos particulares idênticos ou por quantidade restrita de elementos que combinam entre si; irregulares, quando o aspecto das hastes, curvas e demais partes do caractere possuem propensão à anomalia; as referências a instrumentos que determinam a maneira como os caracteres foram construídos, como máquina de escrever, pincel ou tesoura; e por fim a caixa da forma da letra.

A forma envolve aspectos que interferem na aparência das formas das letras, como as curvas e hastes que compõem o desenho dos tipos. Através de suas combinações, bem como o tratamento gráfico que recebem, é possível detectar uma diversidade de formas tipográficas.

O atributo proporção diz respeito ao espaço o qual as formas das letras ocupam. Determinado pela relação das partes dos caracteres que imprimem ritmo e ordem à fonte, tais como altura-x, altura das ascendentes, altura das descendentes e largura.

Basicamente, a modelagem caracteriza-se pela presença ou ausência de contraste nas formas, em outras palavras, as variações de espessura entre as hastes de uma letra.. O contraste descreve a diferença relativa entre as

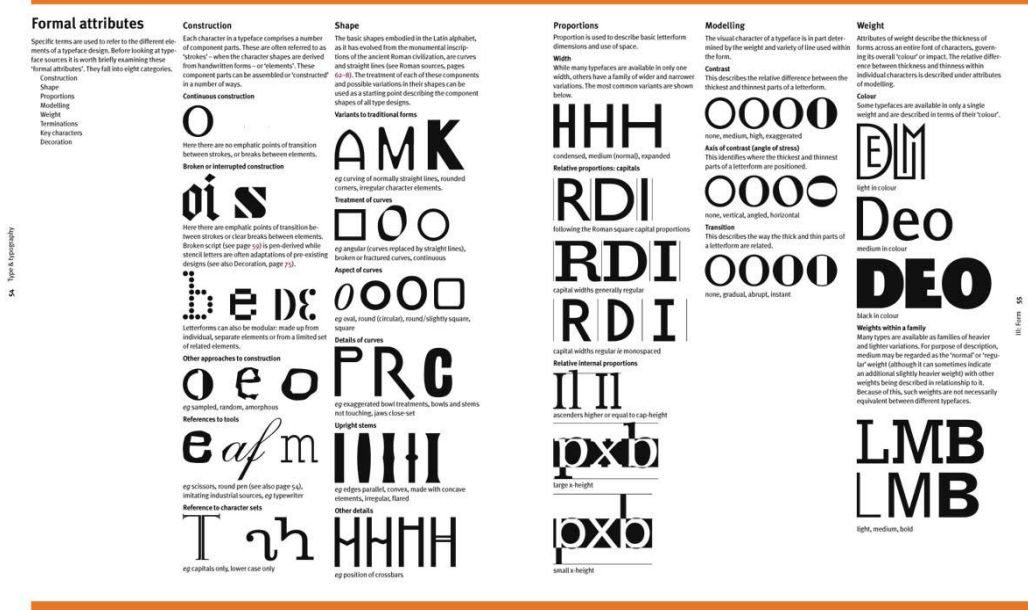
partes mais espessas e finas de uma fonte, podendo ele configurar-se de modo normal, alto, exagerado ou inexistente. O eixo de contraste detecta onde os trechos mais espessos e finos de uma letra estão posicionados, pode ser nulo, vertical, angular ou horizontal. Já a transição descreve a maneira a qual as partes espessas e finas de uma forma estão ligadas, pode configurar-se de maneira gradual, abrupta, imediata ou inexistente.

O peso descreve a espessura das hastes de uma família de caracteres interferindo em sua cor. A diferença relativa entre os traços espessos e delgados nos caracteres individuais pode classificá-los como light, normal, semibold, bold, extrabold.

O atributo terminais determina a diversidade de terminais quanto ao acabamento de seus traços, local e maneira a qual foram aplicados. Podem assumir formas lacrimais, planas, arredondadas e muitas outras.

Os caracteres-chave em uma família tipográfica são determinantes para uma fácil identificação e distinção entre tipografias, devido aos seus aspectos singulares, enquanto a decoração se refere ao tratamento ornamental dos elementos que compõem a construção do tipo, como sombras, contornos, florais e muitos outros.

Figura 24: Releitura do livro Type & Typography, de Baines & Haslam. Os atributos formais.



Quando se cria uma estrutura de correlação entre os desenhos de um caractere, suas formas se combinam de maneira mais harmônica. Seis são os fatores que contribuem para a formação dessa harmonia.

São eles a espessura dos traços, a largura dos espaços internos e intervalos, os desenhos das linhas de conexão das curvas com as retas, o desenho das extremidades (esporas, incisões, serifas, terminais, etc.), as proporções entre a altura e largura dos caracteres e a harmonia de figuras geométricas usuais na construção dos caracteres (círculo, retângulo e triângulo). (FRUTIGER, 2001)

Figura 25: Os atributos de correlação de formas nas fontes Arial e Times New Roman. Em 1, a espessura dos traços; em 2, a largura dos espaços internos; em 3, os desenhos das linhas de conexão das curvas com as retas; em 4, o desenho de uma espora; em 5, o desenho das incisões; em 6, o desenho de uma serifa; em 7, o desenho de uma terminal; em 8, as proporções entre altura e largura dos caracteres e em 9, a harmonia de figuras geométricas usuais na construção dos caracteres.



4.6 Os Estilos nas Fontes

Por muito tempo, tipógrafos e escritores não gozavam de uma variedade de estilos de tipos para documentar suas idéias e informações. Esta limitação pode ser observada nos livros antigos, que em suas escritas eram compostos por letras maiúsculas, minúsculas, sinais de pontuação, algarismos, acentuação e algumas ligaduras. Contudo, a escrita atual passou por mudanças em sua concepção, atribuindo a ela várias divisões.

Uma família tipográfica completa pode ter variações em largura, peso, romana e itálica. A largura, que determina a quantidade de caracteres que irão ocupar uma linha de texto composto, atribui às fontes terminologias como: condensado, expandido ou largo. Estas variações são mais freqüentes nas fontes romanas com serifas e nas versões itálicas e romanas sem serifas.

Quanto a variação de peso, que define o grau de escurecimento relativo de uma fonte, entre os termos empregados estão: light, bold, book, heavy, extra bold ou até black e extra black. É comum haver variações de peso tanto nas letras itálicas e romanas serifadas como também nas fontes sem serifa. (BUSIC-SNYDER; CLAIR)

Ainda de acordo com Frutiger (2001), a tipografia pode assumir outras terminologias como "supercondensado" ou "superexpandido", "ultralight" ou "ultrabold", bem como variações do itálico que passam do "estático" ao "cursivo elegante" ou "cursivo corrente". Logo, a concepção tipografia amplificou-se de tal modo que possibilita abranger diversos campos das atividade humana, não se resumindo apenas aos livros.

Figura 26: Releitura do livro Sinais & Símbolos de Adrian Frutiger. Ilustração das variações de estilos na fonte Univers.

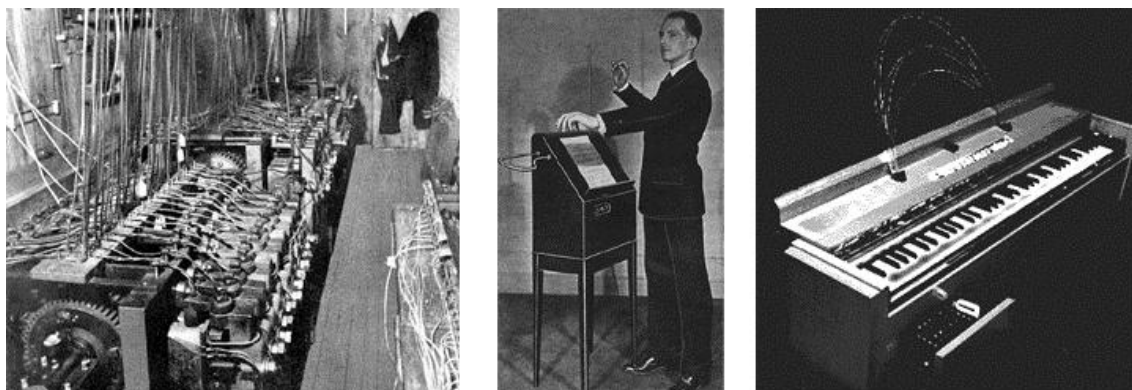


5. A música eletrônica

Algumas pessoas julgam a música eletrônica uma pobre expressão estética, outros como uma ofensa a música e a cultura, entretanto, seus fãs deleitam-se deste gênero experimentando sensações diversas.

De acordo com Demers (2010), a música eletrônica surgiu no início do século XX, através de instrumentos como o *Telharmonium*, o *Theremin*, e o *Ondes Martenot*. Durante as décadas de 1950 e 1960, ganharam maior notoriedade através das estações de rádio apoiadas pelo estado na França e Alemanha, como também nas universidades dos Estados Unidos. Na década de 1980, a queda de preço de instrumentos como o sintetizador e o sequenciador fizeram com que a música eletrônica caminhasse para o *pop* e o *hip-hop*. Na chegada da década de 1990, os softwares de áudio ficaram mais baratos permitindo que músicos amadores produzissem e gravassem em seus próprios estúdios, contribuindo para a democratização do meio.

Figura 27: O *Telharmonium*, o *Theremin* e o *Ondes Martenot*, respectivamente.



A música eletrônica em tempos contemporâneos revelou muitos aspectos, como a sua diversidade de gêneros, que seguem constantemente se aperfeiçoando e dividindo-se em subvertentes.

As produções se difundem através do impulso das jogadas da indústria fonográfica e midiática, proporcionando melhorias em termos de interpretação cultural, consumo e alcance. A música eletrônica transporta seus fãs a lembranças de ambientes cibernéticos e à estética das boates. Este cenário provocou mudanças na maneira de compor seus sons. Muitos DJ's passavam

então não só a tocar nas pistas de dança, mas a elaborar suas próprias produções em estúdios. São os ditos produtores não-musicais ou *non-musicians*.

Não necessitavam do domínio de um instrumento, como requer a música convencional. Elaboravam suas composições através de aparelhos como os mixadores, reproduzindo uma peculiar combinação de elementos sonoros.

Considerados os artesãos do som, os DJ's produtores não são reféns dos procedimentos comuns ao ensino da música convencional, ou seja, decodificam a mensagem da música, da cultura, da sociedade e do universo ao seu modo. (GERAES, 2001)

A compreensão da música eletrônica, em partes, envolve a assimilação de seus gêneros. Convém pensar em gênero como uma diversidade de vínculos sociais envolvendo músicos e ouvintes. Com experiência considerável, o ouvinte passa a acostumar-se às expectativas das características por exemplo, de uma música de *techno* – gênero essencialmente composto por sintetizadores, máquinas de bateria eletrônica e que não utilizam efeitos de músicas conhecidas – e a diferenciar seu comportamento em relação ao *house* – gênero que surgiu das boates de dance underground de Chicago e Nova Iorque no início dos anos 80, mesmo sabendo que por essência são formas similares da EDM – termo utilizado para referenciar alguns gêneros da era pós-disco da dance music. (DEMERS, 2010)

É importante apontar para a definição do gênero focado na pesquisa, o *trance*, que nas palavras de Dourado (2008), trata-se de um gênero pós-pop surgido no final da década 90, uma variante psicodélica da *house music* eletrônica.

Para apreciar a singularidade da música eletrônica, considera-se o óbvio: a música “não-eletrônica”, por definição, é composta por instrumentos não-amplificados, acústicos e voz humana. Até o surgimento da eletricidade, a música era geralmente produzida com uma quantidade relativamente pequena de instrumentos e tipos de vocais. O timbre, considerado a “cor” dos sons foi portanto, um dos elementos mais estáveis na produção musical: em outras palavras, a música “não-eletrônica” é identificada apenas como música (e isto

pode ser identificado geralmente em poucos segundos) na base de seus timbres.

Diferente da música “não-eletrônica”, a música eletrônica pode ultrapassar os limites do timbre e qualquer outra limitação existencial do discurso musical tradicional. Música eletrônica pode incorporar sons do mundo externo com facilidade e pode gerar novos timbres que definem, sua identificação como música. Como tal, ela pode ser mimética e representacional ou abstrata e obscura. Neste novo terreno, as velhas teorias sobre a separação da música dos aspectos culturais e históricos podem não ser pertinentes.

Na música eletrônica, os artistas geralmente acreditam que os sons possuem significados. Para a eletrônica, alguns sons adquirem significado com o passar do tempo através de associações particulares a temas como espaço e ficção científica. (DEMERS, 2010)

O período analisado nesta pesquisa, envolvendo os álbuns comercializados nos anos de 2007 a 2010, deve-se como anteriormente dito à inédita apresentação do então maior ícone da música eletrônica mundial à Pernambuco, DJ Tiësto, no ano de 2007.

Para esta pesquisa, tomou-se como referência a cena eletrônica holandesa, reconhecida como grande expoente mundial da música eletrônica, sendo seus artistas frequentemente classificados entre os melhores DJs e produtores anualmente, eleitos pelo renomado prêmio da revista DJ Magazine, conforme percebe-se na tabela abaixo:

Tabela 01: Ranking dos melhores DJ's. Adaptado de DJ MAG, 2010.

| 2007 | 2008 | 2009 |
|-----------------------|-----------------------|------------------------|
| Armin Van Buuren (1º) | Armin Van Buuren (1º) | Armin Van Buuren (1º) |
| Tiësto (2º) | Tiësto (2º) | Tiësto (2º) |
| Ferry Corsten (8º) | Ferry Corsten (6º) | Ferry Corsten (7º) |
| - | - | Sander Van Doorn (10º) |

Parte 2 – Desenvolvimento da Análise

6. Metodologia

O primeiro passo para a realização da pesquisa foi a seleção de uma amostra contendo 12 capas de CD's de artistas holandeses de trance. A escolha das capas baseia-se na popularidade dos selos os quais seus CD's pertencem, na popularidade de seus artistas e no período referente ao lançamento de tais álbuns. Após esta seleção, foram retiradas das capas as grafias utilizadas na análise.

O sistema de classificação de tipos de Bringhurst foi adotado como referência, para que fossem identificadas semelhanças com as faces dos tipos contidos nas capas dos CD's.

Para a interpretação dos resultados da análise foram adotados os conceitos vistos nos tópicos de variações estruturais — largura, peso, inclinação e contraste, anatomia dos caracteres — de modo que o uso de seus termos facilitasse a identificação das partes dos tipos, dos atributos formais e de correlação de formas — tendo como referências o sistema descritivo de Dixon e os critérios mencionados por Frutiger e os estilos nas fontes — condensado, expandido, light, bold, semibold.

6.1. Seleção da Amostra e Preparação das Formas Para a Análise

A etapa que antecedeu o procedimento analítico consistiu na realização de uma amostragem de capas de CD's, respeitando o recorte da pesquisa. A escolha das 12 capas justifica-se pela popularidade dos selos pelos quais foram lançados, pela relevância de seus artistas e pelo período em que foram lançados os álbuns, ou seja, entre 2007 e 2010.


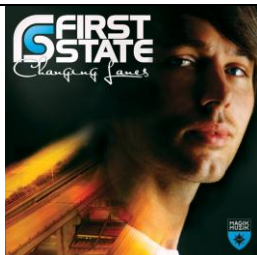




Figura 28: Capas de CD's do gênero musical trance, comercializados entre 2007 e 2010.



Em seguida, foram extraídas as grafias de maior ênfase, de modo que ficassem expostas na cor preta sobre uma superfície branca, facilitando a visualização dos caracteres, como mostra o quadro a seguir.

Quadro 01: Seleção das grafias.

| | |
|--|------------------------------------|
| | <p>RICHARD DURAND</p> |
| | <p>ARMIN VAN BUUREN</p> |
| | <p>A STATE OF TRANCE</p> |

| | |
|---|---------------------------------|
|  | <h1>DASH BERLIN</h1> |
|  | <h1>FIRST STATE</h1> |
|  | <h1>FERRY CORSTEN</h1> |
|  | <h1>TIESTO</h1> |
|  | <h1>MENNO^{DE}JONG</h1> |
|  | <h1>SIGNUM</h1> |

| | |
|--|----------------------|
|  | <h1>Mark Norman</h1> |
|  | <h1>MARSCOV</h1> |
|  | <h1>PHYNN</h1> |

6.2. Adaptação dos Modelos de Análise de Bringhurst, Frutiger e Dixon.

Esta etapa da análise consiste na comparação entre as faces dos tipos utilizados nas grafias das capas de CD's e os envolvidos no sistema de classificação de tipos de Bringhurst (1997), dividido em oito classes – Renascentista, Barroca, Neoclássica, Romântica, Realista, Modernista Geométrica, Modernista Lírica e Pós-Moderna. O objetivo desta comparação é detectar um número maior de semelhanças entre as formas das fontes encontradas nas capas de CD's e as formas dos tipos de uma dessas oito classes, permitindo estabelecer uma malha interna que auxiliará nas etapas posteriores da análise.

Em uma fonte, seus caracteres devem estar alinhados a uma linha de base, a qual se apóia as letras maiúsculas, as minúsculas sem descendente e grande parte dos números e sinais. A linha dos descendentes, abaixo da linha

de base, delimita a profundidade das letras minúsculas com descendentes. A altura-x, acima da linha de base, refere-se à distância entre a linha de base e o ponto extremo das letras minúsculas sem ascendentes, enquanto a linha dos ascendentes delimita a altura das letras minúsculas com ascendentes e das maiúsculas em alguns casos.

Em fontes mais tradicionais, a altura das maiúsculas assume uma medida pouco menor que a das minúsculas com ascendentes, sendo portanto delimitada pela linha das capitulares. A linha média é delimitada pela altura-x. (FARIAS; SILVA, 2004)

Figura 29: A malha interna de uma fonte.



É importante ressaltar que esta análise irá considerar aspectos qualitativos de formas tipográficas envolvendo os conceitos de logograma, logotipo, tipograma e letreiramento, sem contudo levar em conta suas classificações enquanto marca.

Notadamente, vários dos critérios descritos por Adrian Frutiger (2001) a respeito dos atributos de correlação de formas coincidem com os atributos formais de Dixon, são eles o peso, o desenho das linhas de conexão das curvas com as retas e o desenho das extremidades dos caracteres, contudo, para esta análise, a utilização dos critérios incomuns entre ambos são complementares a esta pesquisa.

Os critérios adotados com base nos atributos formais de Dixon foram: a construção – que divide-se em abordagem, detalhamento estrutural e conjunto dos caracteres, a forma – abrangendo o aspecto geral, as curvas e o desenho das hastes, a proporção – que refere-se à largura dos caracteres –, a modelagem – que compreende o contraste, o eixo de contraste e a transição –, o Peso – relacionado à variação de espessura dos caracteres –, as terminais –

formas que fazem parte da linha dos ascendentes e linhas de base – e a decoração, que indica o uso de ornamentos nas fontes.

Um outro aspecto proveniente dos atributos de correlação de formas descrito por Frutiger foi adotado, a harmonia de figuras geométricas usuais na construção dos caracteres, que foi enquadrado ao aspecto forma, da descrição dos atributos formais propostos por Dixon.

Como a análise está direcionada aos aspectos intrínsecos das formas das letras, de maneira individual, levando-se em conta os traços que compõem sua estrutura, alguns dos parâmetros descritos não serão considerados, como a largura da altura-x, altura das ascendentes e descendentes. O critério caracteres-chave será desconsiderado em razão de o objeto de estudo ser as grafias e não as famílias tipográficas completas, que forneceria subsídios suficientes na obtenção deste dado.

Os critérios foram arranjados em uma tabela conforme o modelo exposto na tabela da página seguinte.


Tabela 02: Exemplo de tabela para análise.

| Construção | |
|------------------------------------|--------------|
| Abordagem | Descrição 1 |
| Detalhe estrutural | Descrição 2 |
| Conjunto dos caracteres | Descrição 3 |
| Forma | |
| Aspecto geral | Descrição 4 |
| Curvas | Descrição 5 |
| Harmonia de formas geométricas | Descrição 6 |
| Hastes | Descrição 7 |
| Proporção | |
| Largura | Descrição 8 |
| Modelagem | |
| Contraste | Descrição 9 |
| Eixo de contraste | Descrição 10 |
| Transição | Descrição 11 |
| Peso | |
| Variação | Descrição 12 |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Descrição 13 |
| Terminais da linha dos ascendentes | Descrição 14 |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Descrição 15 |

6.3. Análise da Amostra

Ao comparar as faces das grafias encontradas nas capas dos CD's com as faces dos tipos envolvidos no sistema de classificação de Bringhurst (1997), foram detectados um maior número de semelhanças com a letra Modernista Geométrica, que tem como características o predomínio de traços não-modulados, contendo praticamente a mesma largura, ausência de serifas e das versões em itálico.

Figura 30: Similaridades das grafias com a fonte futura, tipo modernista geométrico.

| | |
|--|----------------------|
|  | |
| RICHARD DURAND | TIËSTO |
| ARMIN VAN BUUREN | MENNO DE JONG |
| A STATE OF TRANCE | SIGNUM |
| DASH BERLIN | Mark Norman |
| FIRST STATE | MARZCOV |
| FERRY CORSTEN | PHYNN |
| <p>○ Ausência de serifas ○ Traços não-modulados</p> | |

Como referência para as próximas etapas da análise - atributos de correlação de formas e atributos formais, adotou-se a malha interna da fonte Futura, pertencente à família modernista geométrica. As grafias apresentaram semelhanças a este tipo, por possuir certa regularidade geométrica, traços não-modulados e ausência de serifas. Conhecidos os critérios considerados para

esta etapa da análise, os mesmos foram aplicados e dispostos conforme o modelo observado na tabela 02.

Quadro 02: Análise da grafia Richard Durand.



- ❶ linha dos ascendentes
- ❷ linha média
- ❸ linha de base
- ❹ altura-x
- ❺ linha dos descendentes
- ❻ corpo
- ❼ linha das capitulares

| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas quadradas e retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 1/5 a mais que sua altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro "semibold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 03: Análise da grafia Armin Van Buuren.



- ❶ linha dos ascendentes ❷ altura-x
 ❸ linha média ❹ linha dos descendentes
 ❺ linha de base ❻ corpo
 ❼ linha das capitulares

| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas triangulares, quadradas e retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 1/5 a mais que sua altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 35% de sua altura. Tende ao parâmetro "bold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 04: Análise da grafia A State Of Trance.



- ❶ linha dos ascendentes ❹ altura-x
- ❷ linha média ❺ linha dos descendentes
- ❸ linha de base ❻ corpo
- ❼ linha das capitulares

| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Predominância de formas retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte é aproximadamente a mesma à medida de sua altura. Tende ao parâmetro “expandido”. |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro “semibold”. |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 05: Análise da grafia Dash Berlin.



| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas quadradas e retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 2/5 a mais que sua altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro "semibold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 06: Análise da grafia First State.



- ❶ linha dos ascendentes ❹ altura-x
- ❷ linha média ❺ linha dos descendentes
- ❸ linha de base ❻ corpo
- ❼ linha das capitulares

| Construção | |
|------------------------------------|---|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas retangulares e triangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente a mesma medida da altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro "semibold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 07: Análise da grafia Ferry Corsten.

| | |
|---|------------------------|
| | |
| 1 | linha dos ascendentes |
| 2 | linha média |
| 3 | linha de base |
| 4 | altura-x |
| 5 | linha dos descendentes |
| 6 | corpo |
| 7 | linha das capitulares |

| Construção | |
|------------------------------------|---|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas retangulares e circulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 3/5 de sua altura. Tende ao parâmetro "condensado". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 15% de sua altura. Tende ao parâmetro "normal". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 08: Análise da grafia Tiësto.

| | |
|---|------------------------|
| | |
| 1 | linha dos ascendentes |
| 2 | linha média |
| 3 | linha de base |
| 4 | altura-x |
| 5 | linha dos descendentes |
| 6 | corpo |
| 7 | linha das capitulares |

| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua na maioria dos caracteres. De construção interrompida em 'e'. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades ligeiramente arredontadas |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Predominância de formas retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 2/5 a mais que sua altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 15% de sua altura. Tende ao parâmetro "normal". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 09: Análise da grafia Menno de Jong.

| | |
|---|------------------------|
| | |
| 1 | linha dos ascendentes |
| 2 | linha média |
| 3 | linha de base |
| 4 | altura-x |
| 5 | linha dos descendentes |
| 6 | corpo |
| 7 | linha das capitulares |

| Construção | |
|------------------------------------|---|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, com ligação entre alguns caracteres, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas retangulares e circulares, |
| Hastes | Hastes retas e paralelas na maioria dos caracteres, exceto em 'M'. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente a mesma medida da altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 15% de sua altura. Tende ao parâmetro "normal". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 10: Análise da grafia Signum.

| | |
|---|------------------------|
| | |
| 1 | linha dos ascendentes |
| 2 | linha média |
| 3 | linha de base |
| 4 | altura-x |
| 5 | linha dos descendentes |
| 6 | corpo |
| 7 | linha das capitulares |

| Construção | |
|------------------------------------|---|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Predominância de formas retangulares, |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 3/5 de sua altura. Tende ao parâmetro "condensado". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro "semibold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifa. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifa. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 11: Análise da grafia Mark Norman.

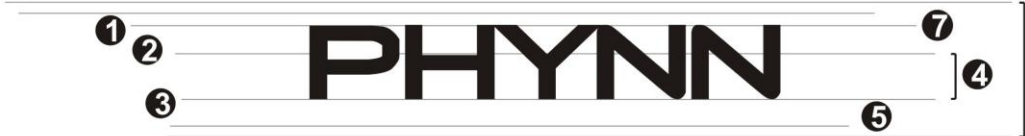
| <p> 1 linha dos ascendentes 2 linha média 3 linha de base </p> | <p> 4 altura-x 5 linha dos descendentes 6 corpo 7 linha das capitulares </p> |
|---|---|
| Construção | |
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas retangulares e circulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente a mesma medida da altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro "semibold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifa. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifa. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

Quadro 12: Análise da grafia Marco V.



| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua na maioria dos caracteres. De construção interrompida em 'v'. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta e caixa-baixa. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | As curvas dão lugar às linhas retas. |
| Harmonia de formas geométricas | Contraste entre formas quadradas e retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 2/5 a mais que sua altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 35% de sua altura. Tende ao parâmetro "bold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifa. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifa. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Presente em 'c' e 'v'. |

Quadro 13: Análise da grafia Phynn.

| | |
|--|------------------------|
|  | |
| 1 | linha dos ascendentes |
| 2 | linha média |
| 3 | linha de base |
| 4 | altura-x |
| 5 | linha dos descendentes |
| 6 | corpo |
| 7 | linha das capitulares |

| Construção | |
|------------------------------------|--|
| Abordagem | De construção contínua. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, com ligação entre alguns caracteres, de traços não-modulados. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas. Extremidades não-arredondadas. |
| Curvas | Contínuas. |
| Harmonia de formas geométricas | Predominância de formas retangulares. |
| Hastes | Hastes retas e paralelas. |
| Proporção | |
| Largura | A largura da fonte mede aproximadamente 1/5 a mais que sua altura. Tende ao parâmetro "expandido". |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente. |
| Eixo de contraste | Inexistente. |
| Transição | Inexistente. |
| Peso | |
| Variação | O peso da fonte mede aproximadamente 25% de sua altura. Tende ao parâmetro "semibold". |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Nenhum. |

7. Compilação dos Resultados Obtidos

Ao analisar a face dos tipos das grafias contidas nas capas dos CD's da vertente musical trance, foi possível identificar similaridades com as fontes classificadas como modernista geométrica – com base no sistema de classificação de tipos de Bringhurst (1997), uma vez que as fontes possuem traços não-modulados e a ausência de serifas.

Levando-se em conta os aspectos das formas dos tipos pertinentes a análise: construção, forma, proporção, modelagem, peso, terminais e decoração, foi possível detectar recorrências, como mostra a tabela a seguir.

Tabela 03: Aspectos recorrentes.

| Construção | |
|------------------------------------|---|
| Abordagem | De construção contínua em 10 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 83% do total. |
| Detalhe estrutural | Letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si, de traços não-modulados em 10 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 83% do total. |
| Conjunto dos caracteres | Letras em caixa-alta em 11 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 92% do total. |
| Forma | |
| Aspecto geral | Encurvamento com hastes normalmente retas e extremidades não-arredondadas em 11 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 92% do total. |
| Curvas | Contínuas em 11 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 92% do total. |
| Harmonia de formas geométricas | Presença de formas retangulares nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Hastes | Predomínio de hastes retas e paralelas nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Proporção | |
| Largura | Tende ao parâmetro “expandido” em 10 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 92% do total. |
| Modelagem | |
| Contraste | Inexistente nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Eixo de contraste | Inexistente nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Transição | Inexistente nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Peso | |
| Variação | Tende ao parâmetro “semibold” em 7 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 58% do total. |
| Terminais | |
| Terminais das linhas de base | Sem serifas nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Terminais da linha dos ascendentes | Sem serifas nas 12 capas analisadas. Representa 100%. |
| Decoração | |
| Tratamento ornamental | Não há tratamento ornamental em 11 das 12 capas analisadas. Representa aproximadamente 92% do total. |

Constatou-se que no atributo referente à construção, predominou em sua abordagem as formas contínuas. Quanto ao detalhamento estrutural foram recorrentes as letras não cursivas, verticais, não ligadas entre si e de traços não modulados, além de letras em caixa-alta no conjunto dos caracteres.

Quanto ao atributo referente à forma, seu aspecto geral indicou a predominância de letras contendo encurvamento com hastes normalmente retas e extremidades não-arredondadas. Com frequência, as curvas apresentaram forma contínua e, a harmonia das formas geométricas em suas estruturas obteve maior destaque com formas que lembram o retângulo. As hastes configuraram-se retas e paralelas em todos os casos.

Observou-se no atributo proporção, que sua largura tende na maior parte dos casos ao parâmetro ‘expandido’.

Em todos os casos, quando considerado o atributo modelagem, não foi detectado contraste nas formas das letras, conseqüentemente não haviam eixos de contraste ou transições.

Quanto ao peso, sua variação indicou maior tendência para o parâmetro ‘semibold’.

O atributo terminais acusou a ausência de serifas tanto na linha de base, como nas linhas dos ascendentes.

Por fim, quanto à decoração, observou-se a ausência de tratamentos ornamentais em quase todos os casos.

8. Considerações Finais

O conhecimento dos aspectos intrínsecos da tipografia, como as variações estruturais, os atributos de correlação de formas e os atributos formais, contribuem com uma descrição mais detalhada e objetiva de seus componentes, auxiliando na sugestão de alternativas mais seguras na escolha ou construção de fontes que atendam às capas de CD’s do gênero musical trance.

Apesar de acreditar que as recorrências detectadas nos aspectos morfológicos das grafias analisadas possam facilitar a escolha melhor qualificada de tipografias para este âmbito, é relevante propor o aprofundamento desta pesquisa, abarcando um maior número de critérios para a análise tipográfica em capas de CD's não apenas do gênero trance, mas também de outras vertentes da música eletrônica, de modo que seus resultados tragam contribuições aos designers e tipógrafos na escolha ou elaboração de tipografias para futuros projetos gráficos de capas de CD's dos artistas pernambucanos das diversas vertentes da música eletrônica, visto que se trata de um cenário em crescimento no estado de Pernambuco.

É importante ressaltar as limitações de pesquisa em torno do acesso a bibliografias específicas sobre o gênero trance, fato que não permitiu um maior aprofundamento do seu conceito artístico, entretanto, mesmo sendo identificadas as recorrências dos aspectos morfológicos contidas nas grafias das capas dos CD's – que dão base às recomendações sugeridas, a análise mostra uma desconexão entre a filosofia da música e a tipografia, uma vez que o trance é espontâneo, mutante, atual, de “improviso” e a tipografia, neste caso, está presa a um estilo modernista, de rigor geométrico e notória regularidade. Há, portanto uma incompatibilidade conceitual.

9. Referências

BAINES, P; HASLAM, A. 2005. **Type & typography**. London: Laurence King.

BONSIEPE, G.; FERNÁNDEZ. S..**Historia del diseño en América Latina y el Caribe**. São Paulo: Editora Blücher, 2008.

BORGES, Leonardo Vitor da Rosa. **A adequação da tipografia ao usuário: A influência da profissão no julgamento da adequação tipográfica**. 2004. 49 f. Monografia (Graduação em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual)-Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

BRINGHURST, R. **The Elements of Typographic Style**. Vancouver: Hartley & Marks, 1997.

BUSIC-SNYDER, C.; CLAIR, K.. **Manual de Tipografia: a história, a técnica e a arte**. 2ª ed. Porto Alegre: Artmed editora S.A., 2005.

BUGGY. **O MECOTipo: Método de Ensino de Desenho Coletivo de Caracteres Tipográficos**. Recife: Buggy, 2007. 175 p.

DANTAS, L. **A imprensa e a abolição**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988

DEMERS, Joanna. **Listening Through The Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music**. New York: Oxford University Press, 2010. 201 p.

DJ MAG. Disponível em: <<http://www.djmag.com/top100>>. Acesso em: 22 mai 2010.

DODD, Robin. **From Guttenberg to Opentype**: an illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts. Vancouver: Hartley & Marks Publishers, c2006.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 2.ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., p. 382.

FARIAS, Priscila Lena. **Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica.** In: Anais do CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 6., 2004, São Paulo.

FARIAS, P.L.; SILVA, F.L.C.M. Classificações tipográficas: sistemas de classificação cruzada. In: Anais do CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 6., 2004, São Paulo.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e Símbolos: Desenho, Projeto e Significado.** 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GERAES. **Revista do Mestrado e do Departamento de Comunicação Social**, Belo Horizonte, n.52, p. 84.

JORNAL DO COMMERCCIO. Disponível em: <<http://jc.uol.com.br/canal/lazer-e-turismo/noticia/2004/07/16/centro-de-concencoes-abriga-3-edicao-do-recife-beats-64849.php>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

JORNAL DO COMMERCCIO. Disponível em: <<http://jc.uol.com.br/canal/lazer-e-turismo/noticia/2005/03/05/full-control-promove-dez-horas-de-vibe-no-aeroclube-78664.php>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

JORNAL DO COMMERCCIO. Disponível em: <<http://jc.uol.com.br/canal/lazer-e-turismo/noticia/2007/01/11/melhor-de-do-mundo-esquenta-verao-de-porto-de-galinhas-120503.php>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

JORNAL DO COMMERCCIO. Disponível em: <<http://jc.uol.com.br/canal/lazer-e-turismo/noticia/2010/01/10/top-dj-n-1-armin-van-buuren-se-apresenta-pela-primeira-vez-no-recife-213627.php>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

LOXLEY, Simon. **Type.** New York: L.B. Tauris, 2006.

LUPTON, Ellen. **Pensar Com Tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes.** Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 184 p. Tradução de: Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors & students.

NASCIMENTO, Luiz do. **A História da Imprensa de Pernambuco.** 2.ed. Recife: Imprensa Universitária, 1968. 13 v.

MASP. **História da tipografia no Brasil**. São Paulo: Museu de Arte, 1979.

METRO ARQUITETURA. Disponível em: <<http://www.metro.arq.br>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

MIDDENDORP, Jan. **Dutch Type**. Tradução John Kirkpatrick. Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

MONEM, Nadine. **Font. The Source Book**. London: Black Dog Publishing, 2008.

NIEMEYER, L. **Tipografia: Uma apresentação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 98p.

OLIVEIRA, J. Gonçalves D. . **Subsídios da história da imprensa oficial em Pernambuco**. Recife: CEPE. 1986.

SMEIJERS, Fred. **Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now**. London: Hypen Press, 1996.

[S.N.]. **Digital Type**. Rockport: Rockport Publishers, c1997.

VEJA ON-LINE. Disponível em: <<http://vejabrasil.abril.com.br/recife/editorial/m554/bares#dancar>>. Acesso em 22 mai. 2010.