

3 – A PRODUÇÃO BRASILEIRA DE TIPOS DIGITAIS

Tendo em vista a caracterização do contexto brasileiro, a pesquisa foi feita por meio de levantamento de dados bibliográficos (livros, periódicos, anais de congressos, catálogos, publicações avulsas, websites de fundições de tipos digitais), e com base em entrevistas que realizamos com alguns designers de tipos (Anexos 2 e 3): Beto Shibata, Claudio Rocha, Eduardo Berliner, Eduardo Omine, Eduilson Coan, Fabio Lopez, Felipe Kaizer, Fernando Mello, Gustavo Ferreira, Leonardo Costa (Buggy), Marconi Lima, Priscila Farias, Tony de Marco e Yomar Augusto.

Neste processo, foi de fundamental importância o levantamento publicado em “Fontes Digitais Brasileiras: de 1989 a 2001”, de autoria de Priscila Farias e Gustavo Piqueira. Para os anos subsequentes consultamos as oito edições da revista Tupigrafia, os catálogos da Bienal da ADG, os catálogos da Bienal Latino-americana de Tipografia (Letras Latinas/Tipos Latinos), o artigo “Uns tipos novos: a nova geração da tipografia brasileira”, de Norberto Gaudêncio Junior e Gustavo Lassala, além de algumas entrevistas com designers de tipos, realizadas por terceiros e disponíveis em revistas e websites.

Como critérios para a seleção dos designers brasileiros mencionados na pesquisa foram considerados:

- Tendo em vista um projeto realizado, que existissem pelo menos 3 citações dele em publicações especializadas;
- Publicações de tipos em catálogos de bienais nacionais e internacionais;
- Premiações em concursos promovidos por associações e empresas internacionais de grande visibilidade;
- Vendas no mercado internacional, por meio de revendedores de fontes digitais.

Em relação à estratégia adotada a seguir, quanto a uma reprodução seletiva das fontes citadas, foi considerada a produção mais relevante em cada período, tendo em vista as publicações em livros, revistas especializadas e catálogos de Bienais.

Na medida em que a produção se desenvolveu no Brasil, fica evidente o crescente número de trabalhos citados. Não tivemos como pretensão mostrar todos eles, mas apenas aqueles que consideramos mais relevantes em cada momento, tendo em vista a qualidade técnica e estética. No período da década de 1990 será possível notar uma predominância dos tipos display nas imagens selecionadas. Isso se deve ao fato de ser essa a opção projetual mais recorrente na época. Na década de 2000 serão mostrados também tipos para texto de imersão, a partir do momento em que eles começaram a ser produzidos em maior quantidade relativa no Brasil. É válido lembrar que não há a pretensão de que esta seja uma versão definitiva acerca dos acontecimentos, mas apenas uma das possíveis, tendo em vista a realidade observada.

A partir da década de 1980 e especialmente de 1990, o campo do design de tipos digitais começou a crescer exponencialmente, tornando-se progressivamente uma área de especialização da programação visual. Isso se consolida na década de 2000 pelo crescente número de cursos de especialização e mestrado em design de tipos no exterior, sendo os principais deles situados na Europa, como o Master in Typeface Design na University of Reading, na Inglaterra, criado em 2000; o Master in Type&Media na Royal Academy of Arts, em Haia, na Holanda, iniciado em 2002; e a Maestría en Tipografía Avanzada, na Universidad Autónoma de Barcelona, na Espanha, em atividade desde 2003. Mais recentemente, no âmbito latino-americano, situam-se também o Posgrado en Diseño de Tipografía, na Universidad de Buenos Aires, na Argentina, e a Maestría en Diseño Tipográfico, no Centro de Estudios Gestalt, na cidade de Veracruz, México, ambos iniciados em 2008. Em um outro sentido, essa progressiva especialização da atividade se dá também em função de uma realidade de mercado, tanto no que diz respeito aos tipos feitos sob encomenda, quanto aos tipos em catálogo, distribuídos por revendedores internacionais.

Como vimos no Capítulo 2, ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000, nos países centrais da economia, surgiram novos revendedores desses produtos e as chamadas fundições de tipos digitais (*digital type foundries*) independentes, possibilitando a difusão e comercialização de novas fontes para as novas tecnologias em escala mundial.

No contexto brasileiro, é importante pontuar o papel pioneiro de alguns professores/pesquisadores no fomento dessa produção dentro das universidades, destacando: Rodolfo Capeto, na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ), cuja atividade didática subsidiou a produção de designers de tipos como Gustavo Ferreira e Fabio Lopez; Priscila Farias, na Faculdade SENAC de Comunicação e Artes (SENAC-SP), que subsidiou a produção de designers como Caio de Marco e Nikolas Lorencini; e Vicente Gil, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), estimulando designers como Eduardo Omine e Fernando Mello. Desde meados da década de 1990 podem ser registradas várias iniciativas de estudantes quanto ao estudo e desenvolvimento de tipos digitais, sendo que alguns deles posteriormente se tornaram profissionais da área.

Além disso, hoje existem disciplinas específicas de design de tipos, implementadas em cursos de graduação no Brasil, conforme poderemos ver no levantamento preliminar²⁵ feito em 2009, que consta dos Anexos dessa dissertação. Além das iniciativas no espaço formal de ensino, ao longo da década de 2000, ocorreram também várias iniciativas de promoção da atividade, conforme veremos a seguir.

3.1 – Iniciativas de promoção da atividade

As iniciativas aqui descritas servirão para situar o leitor acerca dos principais eventos que promoveram a atividade do design de tipos digitais ao longo da última década, facilitando a apresentação dos projetos mencionados. Algumas dessas

²⁵ Conforme indicado na Introdução, fazia parte de nossa intenção original investigar a situação de ensino do design de tipos como matéria específica. Entretanto, tendo em vista os limites de uma pesquisa de mestrado, um aprofundamento de nosso levantamento preliminar evidenciou-se fora do horizonte desta investigação.

iniciativas serão citadas novamente adiante, quando tratamos de alguns dos mais relevantes projetos brasileiros na área.

Como um fator de promoção, podemos citar a exposição Tipografia Brasílis (São Paulo, 2000, 2001 e 2002), como uma das importantes iniciativas de difusão da produção nacional. Foi a primeira exposição brasileira de grande divulgação e com foco no design de tipos que se tem registro. As três edições da mostra foram realizadas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e organizada por Cecília Consolo e Luciano Cardinali, da Associação dos Designers Gráficos (ADG)²⁶. Reuniu uma grande quantidade de fontes de caráter experimental, trabalhos artísticos de letreiramento, e algumas fontes feitas sob encomenda para identidades corporativas de empresas no Brasil. Em sua última edição, em 2002, contou ainda com um workshop do designer de tipos argentino Rubén Fontana, ampliando, para os participantes, conhecimentos no que diz respeito ao desenvolvimento de novas famílias tipográficas.

Outro importante elemento promotor do design de tipos no Brasil foi a inclusão, partir de 2002, da tipografia como uma categoria na Bienal Brasileira de Design Gráfico, promovida pela ADG. Poucos anos após sua fundação em 1989, a Associação dos Designers Gráficos passou a promover a Bienal de Design Gráfico, reunindo trabalhos de escritórios, que ficaram registrados em seus catálogos. Mas foi somente a partir de sua 6ª edição, em 2002, que os trabalhos expostos passaram a ser divididos em categorias, com uma dedicada à tipografia. Com isso, um maior número de trabalhos relacionados ao design de tipos passaram a ser inscritos, dando visibilidade para a produção nacional nesse âmbito.

A categorização por modalidade projetual continuou por mais duas edições, até o ano de 2006. Em sua 9ª edição, em 2009, deram lugar a categorias conceituais, e as fontes tipográficas passaram a fazer parte do amplo grupo chamado de “comunicação sintética”.

²⁶ Fundada por designers gráficos paulistas em 1989, a ADG sempre esteve associada a uma preocupação de organização de mercado, inicialmente ligada apenas aos profissionais de programação visual de São Paulo. Posteriormente procurou adquirir um âmbito nacional, abrindo espaço para a associação de designers de outros estados.

Ainda durante a edição de 2002 da Bienal da ADG, segundo relatos de diferentes designers, foi de importante relevância o workshop realizado no mês de março daquele ano, no Senac-SP com o designer de tipos suíço Bruno Maag, da empresa britânica Dalton Maag, especializada no desenvolvimento de famílias tipográficas feitas sob encomenda, para grandes empresas multinacionais. Nessa ocasião, o designer suíço introduziu referenciais quanto ao desenvolvimento de famílias tipográficas para textos de imersão, tendo a participação de importantes designers de tipos brasileiros e entusiastas da atividade como Fabio Haag, Luciano Cardinali, Priscila Farias, Crystian Cruz, Billy Bacon, Rafael Dietzsch, Henrique Nardi e Marina Chacur.

São registrados também alguns eventos regionais com a participação de designers de tipos brasileiros, como o “tyPE: Tipografia em Recife”, organizado por Leonardo Costa (Buggy), em 2004, com a realização de palestras e workshops. Nele palestraram designers como Claudio Rocha, Billy Bacon e Henrique Nardi, além do próprio organizador.

Em 2005 situou-se também o fórum “Tipo Assim”, organizado pelo Núcleo de Tipografia da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em Belo Horizonte, com palestras, mini-cursos, seminários e exposições. Teve a participação de palestrantes como Lucy Niemeyer, Hugo Werner, Bruno Martins, Rodolfo Capeto e Silvestre Rondon Curvo.

Ainda em relação aos eventos regionais, em 2007, aconteceu o “Tudo-TemTipo: Encontro Tipográfico de Salvador”, organizado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), na figura do professor Alessandro Farias, com workshops e palestras de Tony de Marco, Leonardo Costa, Elias Bittencourt, Adriana Valadares e Henrique Nardi.

Entre os outros importantes eventos de promoção de design de tipos no Brasil, estão os dois congressos DNA Tipográfico (São Paulo, 2003 e 2005), organizados pela revista Tupigrafia e pelo Senac-SP, com o objetivo de observar um panorama da produção nacional por meio de trocas de experiências presenciais entre os participantes. A primeira edição do DNA Tipográfico, em 2003, intitulado

também como Congresso Brasileiro de Tipografia, reuniu alguns dos principais designers de tipos brasileiros, bem como o palestrante estrangeiro Akira Kobayashi, funcionário da Linotype que desenvolveu importantes projetos em parcerias com algumas lendas vivas do design de tipos, como Adrian Frutiger e Hermann Zapf. O congresso foi de fundamental importância para a difusão de conhecimentos a respeito do design de tipos como atividade projetual e da produção nacional na área naquele momento. Por meio de palestras expositivas dos participantes e de mesas redondas, reuniu designers brasileiros como Claudio Rocha, Luciano Cardinali, Fabio Lopez, Billy Bacon, Rodolfo Capeto, Gustavo Piqueira, Fernanda Martins, Angela Datanico, Rafael Lain, Tony de Marco, Priscila Farias, Crystian Cruz, José Bessa, Cláudio Reston, Leonardo Costa, Alexandre Wollner, Claudio Ferlauto, Guto Lacaz e Jimmy Leroy.

O encontro teve sua segunda e última edição no ano de 2005 (DNA Tipográfico 2), agora com o título de Congresso Latino-Americano de Tipografia, quando reuniu os designers e palestrantes brasileiros Claudio Rocha, Tony de Marco, Priscila Farias, Fabio Lopez, Rodolfo Capeto, Henrique Nardi, Claudio Ferlauto, Hugo Cristo, Marcos Mello, Chico Homem de Melo, Bruno Porto, Billy Bacon, Herbert Baglione e Baixo Ribeiro. Nessa segunda edição, reuniu os palestrantes estrangeiros Akira Kobayashi (Japão), Pancho Galvez (Chile), Luis Siquot (Argentina), Bruno Steinert (Alemanha), Gabriel Martinez Meave (México), Jorge de Buen (Argentina), Vincenzo Scarpellini (Itália) e Massimo Gentile (Itália).

No ano de 2003, também em São Paulo, os designers Henrique Nardi e Marcio Shimabukuro criaram o projeto Tipocracia – uma série de cursos e palestras que visavam promover a produção tipográfica brasileira, estabelecendo parcerias com editoras, associações e universidades. Continuado posteriormente por Nardi e ativo até o presente ano, o projeto rapidamente percorre mais da metade dos estados brasileiros e países europeus como Portugal e Áustria. Além do esforço de fomento dessa produção nacional e de incentivo ao design de novos tipos, a política criada por Nardi, de doação de livros como contrapartida para as universidades em que o curso passaria, trouxe uma importante contribuição para a ampliação do acervo nas bibliotecas de nossas instituições.

Ainda em 2003, aconteceu na cidade de Minneapolis, Estados Unidos, a primeira exposição TypeCon/Letras Latinas. O projeto original foi uma idealização da revista argentina tipoGráfica, na figura do designer Rubén Fontana, com júri composto também por Pablo Cosgaya e Marcela Romero, todos argentinos. O projeto deve como objetivo selecionar os melhores trabalhos latino-americanos inscritos, para serem expostos na conferência TypeCon 2003, organizada anualmente, desde 1998, pela associação norte-americana Society of Typographic Aficionados (SOTA). Foram selecionadas e expostas, 15 fontes latino-americanas, entre elas 2 brasileiras. A primeira exposição Letras Latinas daria origem ao que viria a ser, posteriormente, a Bienal Latino-Americana de Tipografia, mais conhecida como Bienal Letras Latinas (2004 e 2006) e posteriormente mudando sua nomenclatura para Bienal Tipos Latinos (2008).

A primeira edição da Bienal Latino-Americana de Tipografia (Letras Latinas 2004) foi promovida também pela revista tipoGráfica, em continuidade ao projeto original da primeira exposição no ano anterior. Reuniu um total de 235 trabalhos latino-americanos, entre eles 50 brasileiros. O evento percorreu as cidades de Buenos Aires (Argentina), São Paulo (Brasil), Veracruz (México) e Santiago (Chile). Os tipos brasileiros expostos dividiam-se em 12 na categoria “texto”, 25 na categoria “títulos”, 11 na categoria “experimentais” e 2 na categoria “miscelâneas”.

Ao observarmos os números relativos a cada categoria, e considerando que tanto a categoria “títulos” quanto a categoria “experimentais” corresponde ao universo do que chamamos aqui de fontes display, fica bastante claro como esse modo de abordagem projetual teve um peso maior no Brasil do que em outros países. Se tomarmos essas duas linhas de trabalho – tipos para uso em texto de imersão e tipos para uso display – como um universo total a ser analisado, veremos que o balanço da produção brasileira nesse período ficou em 75% relativa às fontes display e 25% relativo às fontes para texto. A liberdade formal adotada pelos designers brasileiros, aliada a uma ausência de tradição consolidada no desenvolvimento de tipos para texto, mostra que a produção de tipos display (sejam eles para títulos ou experimentais) foi sensivelmente dominante no nosso país, nesse período.

Em sua segunda edição (Letras Latinas 2006), o júri selecionou os 70 melhores trabalhos (7 brasileiros) entre os 427 inscritos (aproximadamente 100 brasileiros). A exposição itinerante percorreu Argentina, Chile, México, Brasil, Colômbia, Venezuela e Uruguai. Reuniu, ao todo, 2 trabalhos de brasileiros na categoria “texto”, 3 na categoria “títulos”, 3 na categoria “experimentais” e 1 na categoria “miscelâneas”. O número de projetos selecionados foi visivelmente menor que na edição anterior. O motivo disso se deve ao fato de que, na edição de 2006, terem sido selecionadas apenas as 70 melhores fontes latino-americanas inscritas (na avaliação do júri), enquanto em 2004, terem sido expostos todos os trabalhos recebidos.

Com a extinção da revista tipoGráfica e o término da liderança de Rubén Fontana na organização do evento, a edição 2008 da Bienal, agora com o nome Tipos Latinos, passa a ser organizada por um novo comitê central em Buenos Aires e coordenações regionais em cada país, porém mantendo seus mesmos moldes e objetivos originais.

Na terceira edição da Bienal Latino-Americana de Tipografia (Tipos Latinos 2008), uma das novidades foi a inclusão da categoria “família”, relativa aos sistemas tipográficos com várias fontes, com variações de peso e/ou estilo. A necessidade pragmática de inclusão dessa categoria, mostra como o design de tipos tem evoluído na América Latina.

Nessa edição foram selecionados 69 trabalhos de design de tipos (14 brasileiros), entre 352 inscritos (73 brasileiros). Entre os tipos brasileiros selecionados foram 2 na categoria “família”, dedicada às famílias tipográficas para texto com vários pesos, inclinações e outras variáveis; 5 na categoria títulos; 2 na categoria “experimentais”, 1 na categoria “tela” e 2 na categoria “miscelâneas”. Foi a maior das edições em termos de abrangência geográfica, percorrendo diferentes cidades entre os países da Argentina, Brasil, México, Chile, Colômbia, Venezuela, Uruguai, Bolívia, Equador, Paraguai e Peru.

Ainda em relação aos eventos de promoção da atividade, já no final da última década surgiram uma série de encontros, inicialmente com um caráter informal, que receberam o nome de DiaTipo. O projeto foi iniciado em reuniões de designers de tipos brasileiros que participam da lista de discussão nacional na internet de tipografia e caligrafia²⁷. Posteriormente foi formalizado, com a organização de palestras com especialistas.

O DiaTipo teve sua primeira edição formal em abril de 2008, na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (ESPM-SP), organizado por Luciano Cardinali, com o tema “OpenType”. Teve palestras sobre o assunto com os designers Eduardo Omine, Fernando Caro e Tony de Marco. Reuniu na platéia ainda outros designers de tipos paulistanos como Crystian Cruz, Nikolas Lorencini, o organizador Cardinali, entre outros participantes.

A segunda edição formal do evento aconteceu em dezembro de 2008, na mesma ESPM-SP, sem um tema fixo, com o título DiaTipo Natal 2008. Nessa edição, o evento foi organizado por Luciano Cardinali e Henrique Nardi. Teve, pela primeira vez, transmissão ao vivo por vídeo-conferência via internet, e pôde ser assistido em outras partes do Brasil e do mundo. As palestras foram ministradas por alguns designers de tipos brasileiros que tiveram experiências de estudos na Europa – Gustavo Soares, Fernando Mello e Gustavo Garcia – além do veterano Claudio Rocha. Reuniu ainda, no auditório, outros designers de tipos brasileiros como Eduilson Coan, Gustavo Lassala, Rafael Neder, Luciano Cardinali e Tony de Marco. Contou ainda com uma mesa redonda entre os palestrantes, com a inclusão de Crystian Cruz, em Reading, na Inglaterra, por vídeo-conferência.

A terceira edição formalizada do DiaTipo aconteceu mais uma vez na capital paulista, em abril de 2009, como parte da programação paralela à 9ª Bienal de Design Gráfico da ADG. Recebeu o nome de DiaTipo & Tipocracia, sendo organizado por Henrique Nardi. Numa seqüência de 5 dias, contou com os palestrantes brasileiros Crystian Cruz, Fabio Haag, Fabio Lopez, Eduilson Coan, Ricardo Esteves e com a pesquisadora inglesa Catherine Dixon. Reuniu na platéia os designers Tony

²⁷ Disponível em: <<http://www.sapien.com.br/typografia>> Último acesso em 08 jan 2010.

de Marco, Luciano Cardinali, Gustavo Soares, entre outros. Teve transmissão mais uma vez por vídeo-conferência, via internet, com grande audiência do público externo que, pela primeira vez, ultrapassou numericamente o público presencial.

O evento teve sua quarta edição formal em dezembro de 2009, na Faculdade Impacta de São Paulo, em uma seqüência de palestras condensadas em um único dia. Organizado novamente por Nardi, recebeu o nome de DiaTipo Natal 2009 e teve como palestrantes André Stolarski, Daniela Fontinele, Fabio Haag, Fernando Mello, Gustavo Lassala, Kollontai Diniz, Marconi Lima, Matheus Barbosa, Rafael Neder, Ricardo Esteves, Priscila Farias, Crystian Cruz, Marina Chacur, além do próprio organizador. Na platéia ainda estiveram presentes os designers de tipos Fabio Lopez, Fernanda Martins, Eduilson Coan, Eduardo Omine, Gustavo Soares, e Claudio Rocha. Apresentou público recorde em sua transmissão online e teve, pela primeira vez, todas as palestras gravadas para registro²⁸.

²⁸ Disponível em: <<http://www.tipocracia.com.br/diatipo/registro.htm>> Último acesso em 08 jan 2010.



























2000	 1ª Exposição Tipografia Brasilis	
2001	 2ª Exposição Tipografia Brasilis	
2002	 6ª Bienal da ADG (Inclusão da categoria “Tipografia”)  Workshop do designer Bruno Maag  3ª Exposição Tipografia Brasilis  Workshop do designer Rubén Fontana	
2003	 1º DNA Tipográfico (Congresso Brasileiro de Tipografia)  Exposição Typecon / Letras Latinas nos EUA  Início do projeto Tipocracia	
2004	 1ª Bienal Latino-americana de Tipografia (Letras Latinas 2004)  7ª Bienal da ADG  tyPE: Tipografia em Recife	Indicações:
2005	 2º DNA Tipográfico (Congresso Latino-americano de Tipografia)  Fórum Tipo Assim	 Bienal e/ou exposição  Congresso e/ou ciclo de palestras  Workshop ou criação de cursos livres
2006	 2ª Bienal Latino-americana de Tipografia (Letras Latinas 2006)  8ª Bienal da ADG	
2007	 TudoTemTipo: Encontro Tipográfico de Salvador	
2008	 3ª Bienal Latino-americana de Tipografia (Tipos Latinos 2008)  DiaTipo OpenType  Dia Tipo Natal 2008	
2009	 9ª Bienal da ADG  DiaTipo & Tipocracia  DiaTipo Natal 2009	

Figura 22 – Infográfico dos principais eventos de promoção do design brasileiro de tipos digitais na década de 2000.

3.1.1 – Publicações nacionais: a importância da produção editorial para a prática efetiva

Além das iniciativas de promoção por meio de Bienais, exposições, congressos e ciclos de palestras, apontamos para a importância das publicações de livros e revistas dedicados ao assunto, como um modo de incentivo essencial para a prática. Destacamos aqui algumas delas, em âmbito nacional.

Em setembro do ano 2000, passa a ser publicada, em São Paulo, a revista *Tupigrafia*, por uma iniciativa independente dos editores e designers de tipos Claudio Rocha e Tony de Marco. Foi de fundamental importância na difusão da produção tipográfica nacional e contou, ao longo de suas edições, com textos dos mais diversos estilos: poéticos, técnicos, históricos, de entrevistas. A revista teve, até o presente ano, 8 edições, sendo a última publicada em 2008. Na primeira edição, sem dar maiores explicações, os editores introduzem a proposta da revista com um texto construído poeticamente, sugerindo o compromisso de observar a tipografia nacional:

A ligação já foi feita. Não precisa explicar. O espaço urbano e o pensamento individual se alimentam mutuamente. Nosso território, apesar dos muitos pesares, surpreende, refaz. *Tupigrafia* é o rastro da tipografia que se movimenta corriqueira e sedutora (é bom observar que este país já tem sua produção tipográfica). [...] temos que ter consciência do espaço que ocupamos. Aliás, sem percepção não há contorno, não há nada. (ROCHA e DE MARCO In: *Tupigrafia* 1, 2000, p. 03)

Logo, *Tupigrafia* passou a ser uma palavra de ordem associada a uma observação livre da cultura tipográfica local. A revista deixou clara, ao longo de suas primeiras edições, a preocupação em se observar alguma raiz da cultura visual brasileira, ligada não somente à tipografia, mas também às diferentes manifestações da escrita, como os letramentos e a escrita manual.

Entre os livros publicados por autores brasileiros, já são vários os que tratam do tema da tipografia em geral – anatomia dos tipos, uso e aplicação. Nos últimos anos, cresce o número de publicações em português, incluindo importantes traduções de livros de autores estrangeiros.

Mas são poucas as publicações de autores brasileiros que abordam o design de novos tipos como um assunto específico. Entre as produções nesse sentido, podemos citar o livro “Tipografia Digital: o impacto das novas tecnologias”, de Priscila Farias, publicado em 1998 pela editora 2AB (1ª edição); o livro “Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais”, de Claudio Rocha, que teve sua primeira edição publicada em 2002 pela editora Rosari; o citado “Fontes Digitais Brasileiras: de 1989 a 2001”, de Priscila Farias e Gustavo Piqueira, publicado em 2003 também pela Rosari; e mais recentemente o livro “MECOTipo: Método de Ensino de Desenho Coletivo de Caracteres Tipográficos”, de Leonardo Costa (Buggy), publicado em 2007 de modo independente.

3.1.2 – Algumas referências colaborativas na Web para a troca de conhecimentos

Tendo a Web como importante meio de articulação, busca e troca de conhecimentos específicos a partir de meados da década de 1990, destacamos algumas importantes iniciativas que colaboraram com o crescimento da área do design de tipos digitais. Pelo fato de termos pouca bibliografia em português, alguns designers de tipos autodidatas brasileiros buscam conhecimentos, seja pela importação de livros em inglês, seja por fóruns de discussão que tratam da tipografia em âmbito internacional. Nesse sentido, destaca-se o site Typophile, com fóruns de discussão onde, com um inglês razoável, é possível conversar com importantes figuras do design de tipos de projeção mundial. O site possui também uma enciclopédia tipográfica (Typowiki), criada de modo colaborativo pelos próprios usuários. Fundado em 2000, o site permanece, após dez anos, como um dos mais relevantes pontos de convergência de designers de tipos em âmbito internacional. A referência ao Typophile fica explicitada como um elemento impulsionador da produção nos relatos de designers como Fernando Mello e Eduardo Omine. Teve contribuições esporádicas também de Gustavo Ferreira, além do próprio autor desta dissertação.

Outra importante referência nesse sentido é o site TypeCulture, de origem norte-americana, iniciado em 2004. Abriga uma fundição digital, além de fontes de pesquisa acadêmica, disponibilizando artigos em inglês escritos por diferentes designers de tipos de várias partes do mundo, incluindo Eduardo Berliner e Fernando Mello, entre os brasileiros.

No que tange as iniciativas brasileiras, o maior canal de troca de conhecimentos via Web tem sido a lista de discussão nacional de tipografia e caligrafia, iniciada em 1998. Caracterizou-se como um importante mecanismo de articulação entre designers de tipos brasileiros nos últimos 12 anos. Foi de fundamental relevância para a troca de conhecimentos práticos e teóricos, bem como para a divulgação da produção tipográfica brasileira e de eventos relacionados.

A mais recente iniciativa brasileira para a difusão de conhecimentos na Web, em português, é o site Tipos do Brasil. Nasceu de discussões acerca da possível criação de uma associação nacional de profissionais ligados ao design de tipos. Devido às distâncias regionais e à ausência de uma massa crítica, nada foi encaminhado nesse sentido. Mas essas discussões deram origem ao site, que tem por objetivo divulgar a produção nacional e contribuir para discussões acerca dos temas da tipografia em geral e do design de tipos em específico. Foi fundado em setembro de 2009 por um grupo que envolve designers e pesquisadores de diferentes partes do país: Gustavo Lassala, Rafael Neder, Ricardo Esteves, Fabio Haag, Frederico Antunes, Tony de Marco, Eduilson Coan, Hugo Cristo, Marconi Lima, Yomar Augusto e Pedro Moura. Ainda mais recentemente incorporou outros designers como Marina Chacur, Fátima Finizola e Fabio Lopez.

3.2 – A produção na década de 1980: primeiras iniciativas no Brasil

Durante a década de 1980, o design de tipos digitais no Brasil ainda ensaiava seus primeiros passos. Vivíamos o paradigma em que o interesse pelo uso do computador pessoal era, em grande parte, restrito aos programadores e engenheiros, habituados com os textos das linhas de comando em monitores de fósforo verde. Mesmo depois da invenção da metáfora do desktop, seu uso demorou a ser disseminado. Nesse sentido, a posição econômica do Brasil deve ser levada em consideração. Num país historicamente inclinado a exportar matéria prima e importar tecnologia, grande parte dos equipamentos mais sofisticados deveriam ser trazidos do exterior.

Em 1984, quando o mundo vivia o pleno alvorecer da tecnologia do desktop publishing, no Brasil, vivíamos o período de transição da ditadura militar para a lenta retomada da democracia. Naquele ano foi sancionada a chamada Lei de Reserva de Mercado para os produtos de informática (nº 7.232/84). Sua intenção original seria a de proteger o mercado interno, estimulando a produção local de hardware e software. Entretanto, seus efeitos foram desastrosos, pois o que ocorreu foi uma grande discrepância tecnológica em relação aos países desenvolvidos, além do estímulo pragmático à pirataria, pois grande parte das empresas nacionais do setor acabavam copiando as tecnologias de empresas norte-americanas como Microsoft e Apple, ente outras.

O saldo dessa ação política foi de 7 anos de atraso tecnológico, pois foi somente em 1991 que a lei cairia (lei nº 8.248/91), tornando livre o acesso às tecnologias estrangeiras de ponta, amplamente difundidas no mercado mundial. Com isso uma maior quantidade de designers começaria a poder ter acesso a hardwares e softwares específicos.

Mesmo com condições adversas na década de 1980, o designer Rodolfo Capeto realizaria alguns experimentos iniciais, não no sentido da criação de tipos com desenho inédito, mas no desenvolvimento de formatos de fontes específicos para saída em legendas de vídeo em monitores CRT. É importante notar que, nos

primeiros anos da década de 1980, não existia uma padronização de formatos como temos hoje. Soluções específicas eram fornecidas por empresas como a Bitstream, mas no contexto nacional era necessário ser, ao mesmo tempo, pragmático e criativo para encontrar soluções semelhantes. Um dos primeiros experimentos de Capeto no design de tipos digitais foi a construção digital de uma Helvetica, utilizando programação que permitia criar formas vetoriais por meio de retas e arcos de círculo. Nessa época não existiam ferramentas digitais específicas como as que temos atualmente, que utilizam curvas de Bézier cúbicas e quadráticas. Dado esse contexto, foi um projeto em que as ainda limitadas possibilidades técnicas disponíveis foram os elementos mais importantes a serem levados em consideração.

Foi somente em 1989 que surgiria o que parece ser a primeira fonte digital brasileira com a intenção de se criar um desenho inédito. Com formas geométricas rígidas e pouco legíveis, a fonte chamada de Sumô, ilustrada abaixo, foi criada pelo designer autodidata Tony de Marco, num dos seus primeiros contatos com um computador Macintosh, na ocasião em que trabalhava como ilustrador no jornal Folha de S. Paulo.



Figura 23 – Sumô (1989), de Tony de Marco, é a primeira fonte digital brasileira com a intenção de se criar um desenho inédito que se tem registro.

3.3 – A produção na década de 1990: uma primeira fase do design brasileiro de tipos digitais – iniciativas independentes e experimentação

O período coberto pelo livro “Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001” (Farias e Piqueira, 2003), caracteriza-se por um desenvolvimento criativo dos tipos *display*, correspondendo, de certo modo, à liberdade formal sugerida pelas novas tecnologias, assim como à ausência de uma tradição de design de tipos para texto. Quando observamos as produções contidas nesse livro vemos que, naquele momento histórico (década de 1990 em especial), a idéia de “quebrar regras” parecia colocar-se como uma nova regra. Em muitos casos, fica clara a influência de estéticas “pós-modernas” – em especial a desconstrução²⁹ – inseridos em nossa produção tipográfica recente. Sobre essa primeira fase da produção tipográfica brasileira, o designer de tipos Gustavo Ferreira, em uma entrevista realizada recentemente, pontua:

Tínhamos muito pouca informação, muito pouco conhecimento. E na época, também, acho que todo mundo aqui no Brasil estava um pouco fascinado com a coisa de desconstruir. David Carson era herói e estava todo mundo querendo detonar as coisas. Lembro que, entre as primeiras fontes que fizemos, havia essas detonadas, que eram, ou processadas por um filtro, ou “blendadas” a partir de duas fontes diferentes. Outros temas de criação eram fontes a partir da escrita popular e fontes a partir da geometria. As pessoas, quando estão começando, geralmente têm uma tendência a fazer fontes geométricas, a partir de círculos e retas. (FERREIRA In: Entrevistas estruturadas A, Anexo 2, 2008).

Em sua fala, Ferreira ilustra bem o cenário nessa primeira década de desenvolvimento produtivo no Brasil, como vimos na tentativa pioneira realizada por Tony de Marco (Sumô, 1989) e em algumas das demais que veremos a seguir.

Entre 1997/1998, os designers paulistas Priscila Farias e Claudio Rocha publicaram os primeiros tipos brasileiros distribuídos por empresas internacionais.

²⁹ O termo “desconstrução” aqui se refere a uma tendência estética ligada a uma desorganização dos elementos canônicos das formas tipográficas. O termo pode ser relativizado por alguns teóricos devido a sua imprecisão e caráter excessivamente geral. NNesta pesquisa, nos referimos à desconstrução ligada especialmente às influências do design gráfico californiano na década de 1990.

Farias comercializou suas fontes Quadrada, LowTech e Cryptocomix³⁰ por meio da fundição digital norte-americana T-26, e Rocha teve suas fontes ITC Underscript e ITC Gema distribuídas pela tradicional International Typeface Corporation (ITC). Quatro das cinco fontes em questão são ilustradas a seguir.



Figura 24 – Fontes Quadrada e LowTech (Fat e Regular), de Priscila Farias, ambas comercializadas pela fundição norte-americana T-26.

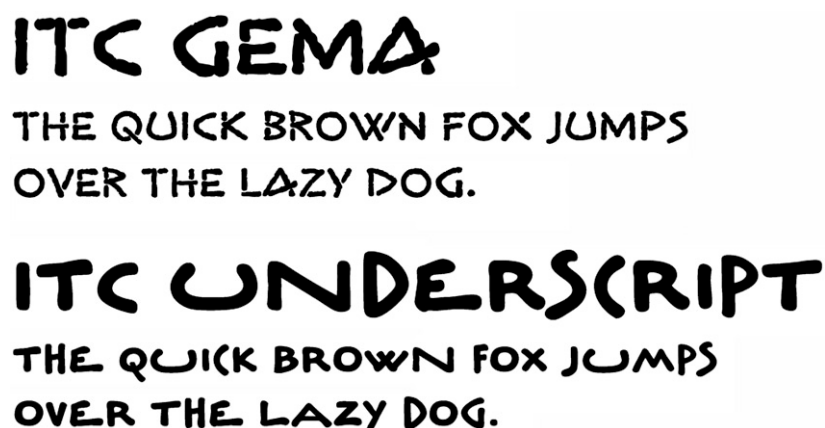


Figura 25 – Fontes Gema e Underscript, de Claudio Rocha, ambas comercializadas pela fundição norte-americana ITC.

As iniciativas de Farias e Rocha são especialmente relevantes por terem sido pioneiras no sentido da articulação com distribuidores norte-americanos, onde o

³⁰ Por se tratar de uma fonte Dingbats, não será abordada nessa pesquisa, conforme nota de rodapé número 4.

mercado de licenciamento de fontes já é bastante difundido, permitindo uma sustentação financeira muito maior do que ocorre em nosso mercado interno.

O caminho da exportação, no caso dos tipos sob catálogo, seria seguido posteriormente por vários outros designers de tipos brasileiros, configurando uma tendência geral para esse modo de abordagem projetual. Sobre seu contato inicial com a empresa T-26, Farias diz que:

Meu primeiro contato com a T-26 ocorreu quando o Carlos Segura e a sua mulher, Sun, estiveram no Brasil convidados pela Bienal de Design Gráfico da ADG. Eu mostrei as fontes que fazia para ele, e ele gostou. Depois que eles voltaram para Chicago, eu mandei amostras da Cryptocomix, da Quadrada e da LowTech, e eles concordaram em distribuí-las (FARIAS In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010).

De acordo com relatos da autora, no momento do projeto dessas primeiras fontes ela estaria especialmente interessada em abordagens experimentais para o design de tipos. Esse modo de abordagem parece ter entrado em perfeita confluência com a proposta estética da fundição norte-americana que passou a distribuí-las, bem como com o “espírito” geral do que estava sendo produzido no Brasil ao longo da década de 1990. Sobre o desenvolvimento desses projetos, Farias complementa:

A LowTech foi inspirada por desenhos de letras tridimensionais presentes em cartazes 'lambe-lambe' paulistanos. [...] A Quadrada foi desenvolvida a partir de caracteres que usei nas consoantes da Cryptocomix. Eu tentei desenhar caracteres geometricamente muito simples, sem curvas e com poucos pontos, para não deixar o arquivo da Cryptocomix pesado demais. Eles foram desenhados diretamente no Illustrator, sem nenhum esboço preliminar. De alguma maneira, o processo de desenho das letras da Quadrada me lembra o processo de desenho de letras em xilogravura, onde inicia-se com uma área preta, e o desenho surge a partir da remoção de pedaços desta área, que ficam em branco. Também acho interessante o fato dela ser muito geométrica em seus contornos, mas ao mesmo tempo orgânica em seu desalinhamento horizontal. (Idem, 2010).

Com uma experiência de distribuição semelhante, se posicionou Claudio Rocha. O designer relata que a comercialização de suas fontes pela ITC foi possível por meio de algumas de suas viagens. Tudo começou em uma visita à sede da empresa em Nova Iorque, com o objetivo de assinar a conhecida revista U&Ic, dedicada ao universo tipográfico. Posteriormente, Rocha foi ao congresso da Atypl (Associação Tipográfica Internacional) em 1996, na cidade de Haia, na Holanda,

quando teve a oportunidade de apresentar alguns de seus desenhos para o designer Erik Spiekermann – então responsável pela Fontshop – , além de Colin Brignall, da ITC, de quem obteve maior retorno. Brignall levaria os desenhos de Rocha para Nova Iorque, para apresentação à equipe da ITC. Em entrevista realizada, Rocha relata sua experiência com riqueza de detalhes:

Duas semanas depois, recebi uma carta do Colin dizendo que dois dos meus alfabetos haviam sido selecionados e seriam publicados e distribuídos pela ITC. Achei inacreditável. E pensar que antes de embarcar para a Holanda eu cheguei a hesitar em levar os meus alfabetos... ele também dizia que faríamos o desenvolvimento da fonte juntos, o que para mim era uma tremenda honra. Depois viemos a nos tornar bons amigos. [...] Primeiro trabalhamos na fonte Underscript (lançada em 1997) e depois na Gema (que foi para o mercado em 1998). Trocamos várias cartas, com um vai e vem de provas e anotações. [...] Após todos os refinamentos necessários, que funcionaram como uma espécie de curso particular por correspondência, passamos ao desenvolvimento dos arquivos de fonte, no Fontographer, com supervisão de Ilene Strizver, da ITC. No final, a fonte teve a revisão técnica do Steve Zafarana, type designer e um dos fundadores da typefoundry Galapagos. [...] (ROCHA In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

Ambas as fontes de Rocha (Gama e Underscript) seriam também as primeiras fontes brasileiras de simulação da escrita manual distribuídas internacionalmente, proporcionando uma “grata satisfação material”, segundo o designer.

Durante os mesmos anos de 1997/1998 surgiu, no Rio de Janeiro, o grupo Subvertaípe, liderado pelo designer Billy Bacon, produzindo dezenas de novas fontes, comercializadas por conta própria. Distribuiria suas fontes em formatos para Mac e PC para escritórios de design e agências de publicidade. Algumas de suas produções, de caráter desconstrutivo, são ilustradas a seguir.

ABCDEFGHIJKLMN OPQRS

Zeb'as cao'lhas de java que'em manda' fax Pa

abc def opnijkl

ijklmn 01234567

*Zeb'as cao'lhas de java puerem
moça opante de New York.*

Figura 26 – As fontes Marola e Xibiu ilustram o caráter desconstrutivo da produção da Subvertaípe, de Billy Bacon.

Nesse caso, podemos observar uma tentativa de construção de um mercado interno de licenciamento e uso de tipos brasileiros, ainda dentro de um caráter experimental, presente na primeira década em que as tecnologias para produção de fontes estiveram consideravelmente difundidas em nosso país. Bacon, que viria a influenciar vários estudantes e profissionais no Brasil, fala ainda, em uma entrevista cedida à revista Tupigrafia, sobre as principais influências que norteavam o estilo do seu trabalho:

1990... na revista How tinha uma matéria sobre Neville Brody... ela me influenciou muito... na verdade ela foi o start, pode-se dizer, da Subvertaípe [...] e foi durante esse período [1992 a 1995] que pude conhecer a Raygun... um designer – David Carson – desenvolveu um trabalho de tipografia completamente bizarro... mexeu com a cabeça de todo mundo em função da ilegibilidade [...] a independência... a chance de fazer qualquer coisa. (BACON In: Tupigrafia 2, 2001, pp:35-36)

As produções de Bacon e sua equipe viriam a influenciar os então estudantes cariocas Gustavo Ferreira, Fabio Lopez, Guilherme Capilé, Emílio Rangel, Erik Grigorovsky e Angelo Bottino, que fundaram o grupo Fontes Carambola, com atividade entre os anos de 1998 e 2000. Estabelecendo um contraponto fundamental, o professor Rodolfo Capeto exerceria, mais tarde, uma considerável influência no sentido do aprofundamento teórico por parte de alguns dos membros do grupo, que traria reflexos para sua produção tardia.

Segundo Fabio Pinto Lopes de Lima (o Fabio Lopez),

Durante o NDesign [Encontro Nacional dos Estudantes de Design] de Curitiba [1998] me lembro de ter visto algumas tipografias desconstruídas do Billy Bacon. [...] O grupo foi aprendendo um pouco da tecnologia e desenvolvendo vários experimentos de alfabetos. Durante as aulas de Processos Gráficos tivemos uma ajuda fundamental do professor Rodolfo Capeto [ESDI], pois tentávamos extrair o máximo de informações sobre o assunto. No NDesign de Brasília [1999] já ensaiávamos uma experiência de foundry, que chamávamos de Fontes Carambola. Fizemos alguns pequenos folders e disquetes com algumas fontes nossas. Vendíamos como verdadeiros feirantes. (LIMA In: Entrevistas estruturadas A, Anexo 2, 2008).



Figura 27 – Algumas fontes produzidas pelo grupo carioca Fontes Carambola entre 1998 e 2000. Na coluna da esquerda: Fontes Montevideo Estressado, Espieky (Normal e Bold) e Baigon. À direita: Fontes Zedsded, Bebit 5 e Punheta de Bacalhau.

Segundo o relato de Leonardo Costa – que assina seus projetos como Buggy –, também entre os anos de 1998 de 1999, surgiu no Recife o Tipos do aCASO, formado a partir de um grupo de estudos dedicado à tipografia, composto por Solange Coutinho, Márcia Maia, Moema Cruz, Miguel Sanches, além do próprio Leonardo Costa. Nas publicações encontradas a respeito, consta também a participação de outros jovens designers pernambucanos como Alex Carvalho, Helder Diniz, Marcos Buccini, Rodrigo Pires, Renata Faccenda e Joana Amador. O grupo desenvolveu tipos experimentais, ora de caráter desconstrutivo, ora geométrico-modular. Produzia e distribuía suas fontes digitais também de maneira independente

em território nacional, tendo publicado um catálogo em maio de 2000. Algumas delas são ilustradas abaixo.



Figura 28 – Algumas fontes produzidas pelo grupo pernambucano Tipos do aCASO entre 1998 e 2000. Sobre a primeira fase do grupo, de acordo com Leonardo Costa,

Reverenciávamos o movimento O Gráfico Amador, mas buscávamos freneticamente entender os processos que nos levariam a produzir fontes digitais melhores. Promovemos uma série de cursos, exposições e fóruns com a generosa ajuda dos amigos Priscila Farias, Billy Bacon, Tony de Marco e Cláudio Rocha. Em paralelo, outros amigos, Cecília Consolo, Márcio Shimabukuro, Henrique Nardi, José Bessa e Cláudio Reston cuidavam de ajudar em nossa divulgação pelo eixo Rio/São Paulo. [...] No início da produção não tínhamos nenhuma referência. Pouco ou quase nada que tratasse de tipografia nos chegava. Não havia livros, catálogos, revistas. Não tínhamos acesso a nada. Falo do período que compreendeu 1995 a 2000. Mais tarde começamos a nos relacionar com designers de outros estados e países. Também o mercado editorial brasileiro tornou-se mais interessante e nossos recursos maiores. Tudo ficou mais fácil. A internet também ajudou bastante. (COSTA In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

A referência ao pouco acesso aos conhecimentos específicos é bastante recorrente em relatos de designers de tipos brasileiros, quando falam sobre a situação na década de 1990. Mas isso não impediu as iniciativas pioneiras de pessoas que pareciam querer, sobretudo, aprender fazendo.

Com o tempo, o grupo pernambucano Tipos do aCASO ganhou novos contornos, passou a fazer parte de um escritório de design e a ter a sua produção inserida em outros projetos. Sobre os aspectos mercadológicos da produção, Costa complementa:

Quando a Tipos virou unidade de negócios [...] a coisa mudou de figura. Passamos a desenvolver fontes sob demanda e a cobrar alto, inserindo tipografia em projetos maiores de design. Uma experiência muito lucrativa, em todos os sentidos. Utilizamos a tipografia como pivô para várias vendas na empresa, chegando mesmo a responder por 60% de seu faturamento. [...] Atualmente não comercializo mais minhas fontes. Trabalho para que num futuro próximo possa retomar este esforço apoiado numa ferramenta como o Myfonts. (Idem, 2010)

No que diz respeito a fontes feitas sob encomenda, em 1998, a designer paulistana Fernanda Martins desenvolveu uma fonte tipográfica para a identidade corporativa da rede de postos de gasolina Graal. A fonte foi batizada com o mesmo nome e foi publicada posteriormente na Bienal de Design Gráfico, no ano de 2000.

Também dentro de seus projetos feitos sob encomenda, entre 1999 e 2000, Martins desenvolveria ainda uma família tipográfica para a identidade corporativa da empresa aérea TransBrasil. Ambos os projetos são importantes, pois mostram um movimento diferente daquele que predominou na produção tipográfica nacional durante a década de 1990. Nesse caso, tipos criados para compor as identidades visuais de grandes empresas já começariam a mostrar que, apesar de uma tendência geral de experimentação presente durante o período, outros caminhos mais focados em solucionar problemas visuais específicos também encontrariam seu lugar.

TRANSBRASIL

ABCDEFGHIJKLMN OP
QRSTUVWXYZ

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTU
VWXYZ H H É, L E V N T A S R A

1234567890
Ê, Æ, ã: Ü.!? ^ ~ " : , ; . - - / ()

Figura 29 – Fonte TransBrasil (1999-2000), projetada para a identidade corporativa da empresa homônima, por Fernanda Martins.

Seguindo o caráter desconstruído, em 1999 o designer paulistano Gustavo Piqueira publicou a fonte Bizu, distribuída internacionalmente pela já citada T-26.

Desde o ano de 1997, os designers cariocas José Bessa e Claudio Reston, que assinavam projetos como Elesbão e Haroldinho, fizeram um considerável sucesso nacional, com seu periódico “Design de Bolso”, cheio de humor e de

experimentações tipográficas. Em 1999 publicaram várias fontes de caráter experimental em um catálogo de divulgação, criando a fundição Tipopótamo Fontes, com atividades até o ano de 2001.

Dentro da produção experimental, registra-se também, na cidade de Curitiba, entre os anos de 1998 e 2000, o grupo Tipos Maléficos, formado pelos então estudantes Crystian Cruz, Beto Shibata e Marcus Colete. Foi iniciado a partir de experimentos acadêmicos em disciplinas de Tipografia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), terminando suas atividades no ano de formatura dos membros. O grupo produziu materiais de divulgação da produção, como catálogos, posters e camisetas, mas a distribuição comercial não parecia ser seu foco. Segundo Shibata, naquele contexto, “ninguém pagava para conseguir fontes”. Em entrevista realizada, o designer conta ainda sobre suas principais influências dentro do grupo:

Na época eu via bastantes coisas do Neville Brody, David Carson desconstruindo tipografias, e isto dava uma liberdade para querer estragar umas fontes também. Os catálogos e revistas como T-26, House Industries, Emigre, U&lc. Por aqui conheci e troquei muita informação com o pessoal da Subvertaípe [...], Caótica (Leonardo Eyer), e Tipopótamo [...] (SHIBATA In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

Dos três membros do grupo, apenas Crystian Cruz deu continuidade à atividade do design de tipos ao longo da década de 2000. Em âmbito profissional, desenvolveu alguns tipos customizados para revistas da Editora Abril, onde trabalhou por nove anos. Posteriormente, cursou o Master in Typeface Design na University of Reading, Inglaterra.

Em um período muito curto de tempo, vários grupos independentes foram formados. Considerando as tentativas de ocupar espaço, alguns optaram pelo caminho mais tortuoso: a aposta em um mercado nacional de consumo dos seus produtos. Outros estabeleceram contatos internacionais com empresas para distribuição de fontes nos Estados Unidos e Europa, principalmente. Outros, ainda, desenvolveram alguns projetos pontuais de fontes sob encomenda para empresas nacionais.

As redes rapidamente começaram a se formar. O grupo Gemada Tipográfica, de Brasília, fundado pelo designer Rafael Dietzsch em meados de 2000, foi mais uma manifestação dessa produção inicial da tipografia digital brasileira. Segundo o designer,

A primeira vez que vi uma fonte brasileira foi em 98, num catalogo da Subvertaípe. Produzir algo semelhante estava muito distante da realidade, pois mal tinha comprado meu primeiro computador. Quando familiarizei-me mais com o equipamento, resolvi procurar o Don [Gustavo Ferreira] e o Emílio [Rangel] da Carambola, que eu já conhecia há algum tempo. [...] Com a necessidade de divulgar todo esse trabalho, percebeu-se que era de vital importância a criação de um site para visualização e comercialização das fontes. (DIETZSCH In: Tupigrafia 3, 2002, pp. 62-64).

Embora não se tenha mais notícias sobre a produção do grupo, Dietzsch se mostrava bastante coerente, pois nos anos seguintes toda a comercialização de tipos digitais no mercado internacional passaria progressivamente a migrar para o comércio eletrônico, abandonando cada vez mais os sedutores, porém custosos, catálogos impressos.

Em paralelo aos esforços visando a consolidação profissional da área, articulam-se tentativas de caracterizar a especificidade do design de tipos digitais no Brasil. Esse tipo de preocupação pode ser observado na apresentação do livro *Fontes Digitais Brasileiras*, onde Piqueira afirma que:

[...] assistimos a uma série de designers brasileiros desenhando suas próprias fontes [...] trocando informações e, enfim, construindo a tal tradição tipográfica brasileira (PIQUEIRA In: FARIAS e PIQUEIRA, 2003, p:07).

Também já na primeira edição da revista *Tupigrafia* (2000), manifesta-se a intenção de observar uma “cultura tipográfica nacional”, mesmo antes de ela estar difundida enquanto prática profissional. Nesse sentido há uma valorização explícita do universo vernacular urbano, que inclui letreiramentos feitos à mão por pintores de placas e murais e a produção dos pichadores em São Paulo. Dentro desta mesma tendência situam-se as nove fontes, elaboradas por diferentes designers, baseadas nos painéis pintados pelo Profeta Gentileza, figura tradicional das ruas do Rio de Janeiro. Como também situam-se as tentativas de referência a um “Brasil profundo”, como no caso das fontes baseadas no alfabeto armorial proposto pelo escritor

