

Se os países periféricos querem deixar sua posição e criar uma identidade contemporânea, devem olhar para o futuro, e não para o passado. [...] Identidade cultural é transparente para aquela pessoa que vive neste contexto. [...] A identidade se constitui no olhar do outro. Por isso, parece pouco produtivo considerar a identidade cultural como um bem escondido, que deveria ser traduzido em produtos ou artefatos gráficos. (BONSIEPE, 1997, p:108)

Neste sentido, face ao discurso da busca de uma identidade nacional em oposição à tradição européia/ocidental, ganha consistência pragmática a ponderação de Claudio Rocha e Tony de Marco:

Por um lado, nos ressentimos de uma cultura tipográfica mais forte. Por outro, estamos soltos para buscar nossa identidade tipográfica, sem ignorar esse patrimônio que a própria tipografia permitiu preservar. Novas regras, novos veículos, outro tipo de leitor (ROCHA e DE MARCO In: Tupigrafia 5, 2004, p:02)

Desse modo, podemos dizer que essa, que chamamos de uma primeira fase do design de tipos digitais no Brasil, caracterizou-se fundamentalmente pela experimentação e por tentativas ora de territorialização, ora de desterritorialização, como busca da construção de identidades tipográficas locais. Com o maior contato de brasileiros com outras referências do exterior, aos poucos essas questões foram sendo relativizadas e a difusão do conhecimento propiciou outros horizontes paralelos.

3.4 – A produção na década de 2000: uma segunda fase do design brasileiro de tipos digitais – experiências internacionais e amadurecimento

Em 2001 coloca-se um novo marco qualitativo em nossa produção. A família tipográfica Houaiss, projetada por Rodolfo Capeto exclusivamente para o dicionário homônimo, cria uma nova referência, tanto por ser uma família para texto (em oposição aos tipos display), quanto pela diversidade de versões que apresenta. Apresentou-se como o mais completo e complexo projeto tipográfico sob encomenda desenvolvido no país até aquele momento, focado na reprodução tipográfica em corpos reduzidos e na leitura de consulta. Rapidamente percebe-se que é possível desenvolver projetos de alta complexidade técnica em território brasileiro.

Em pouco tempo outras famílias para texto surgiram, configurando um segundo momento na área de design de tipos digitais no Brasil.



Figura 31 – Família Houaiss (2001), de Rodolfo Capeto.

Ainda no início da década de 2000 alguns designers brasileiros vão estudar design de tipos na Europa – fato que traz novas experiências para o cenário nacional. É o caso de Eduardo Berliner, que, no ano de 2003, fez seu mestrado em Typeface Design na University of Reading, na Inglaterra, e Yomar Augusto, que fez o curso de mestrado Type&Media, na Royal Academy of Arts em Haia, na Holanda, entre os anos de 2004 e 2005.

Na segunda metade da década, outros teriam experiências semelhantes, como Gustavo Ferreira (Haia, 2005-2006), Fernando Mello (Reading, 2007), Gustavo Soares (Haia, 2007-2008), Haroldo Portella (curso de mestrado Tipografía Avanzada, na Universidad Autónoma de Barcelona, 2008) e, ainda mais recentemente, Crystian Cruz (Reading, 2009), todos desenvolvendo excelentes famílias de tipos para texto em solo europeu.

No catálogo da 6ª Bienal de Design Gráfico, em 2002, pudemos ver como destaque, entre vários projetos inscritos, a família tipográfica display Seu Juca

(citada no Capítulo 1), de Priscila Farias, representando o universo vernacular na criação de tipos.

**A TYPEFACE BY PRISCILA FARIAS BASED
ON LETTERING SAMPLES BY SIGN
PAINTER 'SEU JUCA' (1944-2006), FROM
RECIFE -PERNAMBUCO- BRAZIL.**

Figura 32 – Família Seu Juca (2002), de Priscila Farias.

Sobre o contexto de seu desenvolvimento e processo de criação, Farias relata:

Desenvolvi esta família por que fiquei muito fascinada pelo trabalho do Seu Juca. [...] Lembro-me até hoje de como fiquei intrigada ao ver a fachada da sapataria, submersa em placas coloridas, pela primeira vez. [...] Na manhã seguinte, a primeira coisa que fiz quando acordei foi voltar lá para fotografar tudo o que pudesse e conversar com o autor das placas. Voltando a São Paulo, preparei um artigo para a Tupigrafia no qual fazia uma análise dos estilos de letras pintadas pelo Juca. As letras que simulavam tridimensionalidade, com sombras curiosas, foram as que me pareceram mais originais. Comecei redesenhando algumas, que estavam pintadas em uma placa que comprei, para escrever o título da matéria, e depois me animei e completei um conjunto básico para ortografias européias ocidentais. É claro que tive que inventar muita coisa, como a arroba e o e-comercial, que o Seu Juca nunca desenhou. Trabalhei no Illustrator, traçando vetores à mão sobre algumas imagens fotografadas, depois expandindo e 'entortando' os traços. As variações dentro da família, apesar de funcionarem vinculadas às variações de negrito e itálico, não são de peso ou de inclinação, mas sim no posicionamento das sombras. (FARIAS In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010).

A família Seu Juca dá continuidade a umas das tendências projetuais de fontes display, iniciada na década de 1990, cujas principais influências foram referências vernaculares. A partir da década de 2000, podemos ver várias dessas tendências funcionando em paralelo – algumas no sentido do desenvolvimento de fontes display cuja expressividade fica mais evidente, outras no sentido do desenvolvimento de fontes para texto de imersão, em que a personalidade na forma atua de maneira mais discreta e mais próxima da tradição.

Na primeira exposição TypeCon 2003/Letras Latinas, citada no item 3.1, foram apresentadas as fontes para texto Nova, de Priscila Farias e a família Lira Sans, do paulistano Eduardo Omine.

No mesmo ano, Tony de Marco e seu irmão Caio de Marco desenvolveram a família para títulos Samba, inspirada em letreiramentos do ilustrador J. Carlos e no movimento Art Deco. A família Samba renderia um prêmio no International Type Design Contest, promovido pela fundidora Linotype. Juntamente com a família tipográfica dos irmãos De Marco, foi premiada também a família Beret, desenvolvida por Eduardo Omine.

Ambas as famílias viriam a ser comercializadas posteriormente pela mesma Linotype. Entre os jurados do concurso haviam nomes bastante conhecidos e respeitados como Jill Bell, Edward Benguiat, John Hudson, Erik Spiekermann, Gerard Unger e Akira Kobayashi. Esse foi, sem dúvida, mais um marco importantíssimo no processo de consolidação do design de tipos no Brasil. Imagens dessas duas famílias podem ser vistas a seguir.



Figura 33 – Família Samba (2003), Tony e Caio de Marco.



Figura 34 – Família Beret (2003), de Eduardo Omine.

Sobre o desenvolvimento da família Samba, criada a partir de uma matéria para a revista Tupigrafia nº 4, Tony de Marco relata:

Uma fonte, originalmente chamada “Melindrosa”, foi desenvolvida para ilustrar tal artigo, baseada nos minúsculos caracteres com os quais J. Carlos escrevia as datas e o preço nas capas das publicações que ilustrou. A pesquisa se deu com a ajuda do desenhista, caricaturista e pesquisador Cassio Loredano. Ao mostrar a revista na Typecon [Minneapolis, EUA] daquele ano [2003] fui estimulado por amigos a desenvolver uma família para o concurso da Linotype. As versões “Regular” e “Bold” são uma transposição das letras de J. Carlos, enquanto que a versão “Expert” é uma criação minha, desenvolvida por Caio de Marco, baseada nas formas espiraladas das ferragens de portões e grades do século XIX e início do século XX. (DE MARCO In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

A família Samba obteve, na ocasião do concurso, grande visibilidade internacional, bem como a família Beret, de Eduardo Omine. De acordo com informações fornecidas ao autor, Omine relata que começaria a desenvolver fontes digitais ainda em 1999. Em 2002 seu projeto de conclusão de curso na FAU-USP foi também um projeto de família tipográfica. Em 2003 passou a participar assiduamente do fórum na web Typophile³¹ e a comprar livros importados sobre tipografia. Dentro de sua produção, de acordo com o designer, a família Beret:

É um marco importante. Em primeiro lugar, representa a passagem de um período de estudos para um período de produção “autoral”. [...] Foi com a Beret, desenvolvida em 2003, que consegui alcançar um equilíbrio entre técnica e personalidade: o desenho “correto” das letras com a personalidade geral da família tipográfica. Acho que a UltraGótica e a Nabuco, que vieram depois, também são bons exemplos dessa conjunção entre técnica e personalidade, um aspecto que considero essencial em type design. [...] Em segundo lugar, ela representa o reconhecimento internacional e a inserção no mercado internacional. A menção honrosa no concurso da Linotype [...] foi uma grande recompensa. Depois desse prêmio, fiquei mais empolgado com o type design e decidi que passaria a vender meus trabalhos seguintes através do MyFonts. (OMINE In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010).

A família Beret se enquadra na tendência projetual de famílias com grande quantidade de variações de peso, conforme vimos explicitado no tema abordado no Capítulo 2, sobre as superfamílias tipográficas. Embora não possa ser enquadrada como uma superfamília em estrito senso (que costumam ter outras variações estilís-

³¹ Disponível em: <<http://www.typophile.com>> Último acesso em 18 jan 2010.

ticas como alternância de serifas, mudanças de contraste e de largura) essa família ilustra bem a progressiva ampliação de variáveis tipográficas em projetos produzidos por brasileiros.

Ao longo da década de 2000 são desenvolvidas famílias cada vez mais complexas em termos de variações de peso, largura, inclinação, entre outros elementos construtivos. Nesse tipo de projeto tipográfico, com certa frequência, são necessárias definições de variáveis sob as quais o desenho irá se comportar, na construção de identidade e alteridade entre diferentes fontes numa mesma família. Bons exemplos brasileiros de manifestações desse movimento de complexificação da atividade são a já citadas Beret, de Eduardo Omine, além da superfamília Elementar e da família UnB, de Gustavo Ferreira. A Elementar foi iniciada por Ferreira durante seu trabalho de conclusão de graduação na ESDI/UERJ, desenvolvida para leitura em telas de computador e a UnB, para a identidade visual da Universidade de Brasília.

A família Elementar, ilustrada abaixo, é uma das poucas produções brasileiras de grande complexidade feitas exclusivamente para a mídia tela, tendo o pixel como elemento fundamental. Atualmente parte da família é comercializada pela fundição Typotheque, do designer Peter Bil'ak, com sede na Holanda, onde Ferreira atualmente reside. Sobre esse projeto, Ferreira pontua:

[...] eu me propus a fazer uma família, ou um sistema tipográfico, que oferecesse uma maior variedade para tela. [...] No Elementar [...] os parâmetros foram baseados no pixel, então, por exemplo, as larguras eram 1 pixel no olho da letra, 2 pixels, 3 pixels. Em relação às alturas, eu comecei por 9 pixels (indo da ascendente à descendente), mas depois passei para 13 pixels, por que achei mais produtivo trabalhar nesse tamanho. Então para fazer a altura de 11 pixels eu partia do desenho de 13 e ia mudando manualmente. [...] (FERREIRA In: Entrevistas estruturadas A, Anexo 2, 2008)



Figura 35 – Sistema Elementar, de Gustavo Ferreira. A família foi iniciada em 2003 em seu trabalho de conclusão na Esdi/Uerj e continua em desenvolvimento. Alguns pesos são atualmente comercializados pela fundição holandesa Typotheque.

Outro elemento determinante para o desenvolvimento da cena tipográfica nacional foram os sistemas de comunicação instantânea na Web, conforme problematizado no Capítulo 2. No âmbito da criação de tipos para venda no varejo, nos últimos anos o mercado parece ter migrado em definitivo para a rede mundial de computadores.

Logo, mais um parâmetro de avaliação das fontes nacionais começaria a se fazer presente: as vendas. Paralelamente às grandes discussões conceituais, ainda no ano de 2004 o mineiro Eduardo Recife, com sua fundição digital Misprinted Type, sorrateiramente posicionaria sua expressiva família Great Circus, ilustrada abaixo, no topo da lista de *best sellers* do portal MyFonts. Sua família, que ao mesmo tempo sugere a manualidade e a imprecisão, seria ainda selecionada pelo próprio MyFonts como a melhor família “grunge” publicada no ano de 2004, e também entre as 10 melhores entre todas publicadas naquele ano em seu portal de vendas. Segundo Recife,

Conheço *foundries* de excelente qualidade que fazem poucas vendas no ano. Nem sempre é fácil e barato se fazer uma divulgação adequada. No caso da Misprinted Type, eu tive sorte de ter um bom número de acessos diários ao site e isso certamente ajudou na divulgação e venda de fontes. (RECIFE In: *Tipografia 6*, 2005, p:46)

Great Circus
The quick brown
fox jumps over the lazy dog.

Figura 36 – Fonte Great Circus (2004) em sua versão Dirty, de Eduardo Recife.

Na 7ª edição da Bienal da ADG (2004) estiveram presentes famílias para texto como a Colonia, de Fabio Lopez; a Cruz Sans, de Crystian Cruz, desenvolvida para publicações da Editora Abril; a Thanis, de Luciano Cardinali, desenvolvida para a Revista da ADG; a família Foco, de Fabio Haag, entre outras produções. Essa última (ilustrada abaixo) teria sido iniciada no citado workshop do designer suíço Bruno Maag, em 2002. Foi desenvolvida nos anos posteriores, quando Haag passou a trabalhar na empresa britânica Dalton Maag. Uma vez concluída, integrou o catálogo da mesma empresa, por onde seria comercializada. Em 2008, a família Foco ganhou ainda versões itálicas em 4 pesos, complementando os 4 pesos romanos feitos anteriormente.

Com formas abertas
 e arredondadas,
 a família tipográfica **Foco**
 é amigável e convidativa,

refletindo
a personalidade
do povo brasileiro

Figura 37 – Família Foco (2002-2008), de Fabio Haag. É atualmente comercializada pela fundição inglesa Dalton Maag.

colonia Hamburgefonsiv

Com um conceito híbrido e algumas peculiar
família tipográfica de texto, executada sobre ri
inicialmente na textura das letras góticas frat
perfeição do acabamento tecnológico. Conta c

Figura 38 – Fonte Colonia Regular (1999-2003), de Fabio Lopez. Foi iniciada em 1999 e modificada em 2000, durante seu trabalho de conclusão de graduação, na Esdi/Uerj.

A família Colonia foi iniciada por Fabio Pinto Lopes de Lima – o Fabio Lopez – durante seu projeto de conclusão de graduação na ESDI/UERJ, tratando de uma reflexão sobre os tipos para textos de imersão e um projeto prático que geraria a família. Sobre seu contexto de desenvolvimento, o designer relata:

Mostrei alguns primeiros desenhos de letras para o prof. Rodolfo Capeto e ele fez algumas considerações sobre a estrutura destas. Ele fez algumas correções importantes, disse que aquela seria uma tipografia para logotipo e que existiria uma diferença em relação a essa categoria e a da tipografia para texto. Fiquei instigado com aquilo, pois me parecia que a tipografia para texto seria um desafio maior. [...] Fiz uma primeira família, que chamei de Squeroway. No projeto de graduação [...] achei que seria mais interessante ainda se eu conseguisse aplicar, de forma prática, aquelas informações no desenvolvimento de uma família tipográfica. Após o término da graduação ainda ampliei a família Colonia, por volta de 2003, fazendo algumas correções, e resolvi inscrevê-la na Bienal da ADG e na Bienal Letras Latinas. A partir desse ano, foi um período muito pequeno em que a coisa mudou de nível, com vários outros designers dando saída a projetos de bastante qualidade. (LIMA In: Entrevistas estruturadas A, Anexo 2, 2008)

2004 foi também o ano da citada primeira Bienal Letras Latinas. A Bienal reunia os trabalhos feitos por designers de tipos latino-americanos nos últimos anos, entre eles brasileiros como Luciano Cardinali e suas famílias Paulisthania, Thanis, Reich e Kashemira; Claudio Rocha e suas bem humoradas Perplexiva, Liquid Stencil e Akrylicz Grotesk; Priscila Farias com sua família para textos Nova e sua já citada família display Seu Juca; Fabio Lopez com suas Ryad, Tibhet, Bankok, Giovanna e Colonia; Crystian Cruz com as famílias Cruz Sans e Rodan, feita para a revista Quatro Rodas; Leopoldo Leal e suas Flor de Lácio, Cacografia e Caligrafia; Ericson Straub com suas Céltica, Waimiri, Noebauhaus, Palumbo, Pero Vaz, Indo-América e Free; Eduardo Braga com seus tipos Nossa Senhora de Bom Sucesso e Núcleo de

Design; Tony de Marco com a já citada Samba; Gustavo Piqueira com os tipos Final, Motordrome e Cabourg; Fernanda Martins com sua Paulista Regular; Marcio Shimabukuro, com seu tipo Heresia; Yomar Augusto com suas Virgem, Líquida e Dizain; e Eduardo Omine com sua família para textos chamada Lalo.

A produção brasileira começa a dar um salto tanto no sentido qualitativo quanto quantitativo. Outras influências de professores nas universidades brasileiras se mostraram presentes, como fica evidenciado no caso de alguns designers que tiveram sua formação na Universidade de São Paulo – USP. Segundo Eduardo Omine:

Meu primeiro contato sério com tipografia foi em 1999, quando eu cursava uma disciplina de programação visual na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) sob orientação do professor Vicente Gil. Nessa época, ele defendeu sua tese de doutorado, "A Revolução dos Tipos", um livro que mistura história da tipografia com trabalhos gráficos experimentais. Esse livro me mostrou que havia coisas mais interessantes do que fontes grunge ou pixel, e me estimulou a estudar o assunto com mais profundidade. (OMINE, 2006. Disponível em: <<http://tipograficamente.blogspot.com/2006/04/entrevista-4-eduardo-omine.html>>. Acesso em: 23 de novembro de 2008)

A influência do professor Vicente Gil apareceria novamente quando, em 2006, Fernando Mello publicaria sua família chamada Mello Sans, desenvolvida em seu trabalho de conclusão da graduação (sob orientação de Gil na mesma FAU-USP). MelloSans foi publicada na Bienal Letras Latinas de 2006, bem como na 8ª Bienal da ADG, no mesmo ano.

Segundo informações obtidas com o designer, antes da MelloSans, Fernando Mello já teria feito fontes display e dingbats, mas esse projeto, iniciado em 2004, seria sua primeira experiência no desenvolvimento de tipos para texto. A importância da publicação "A Revolução dos Tipos", de Gil, fica novamente evidenciada no relato de Mello, bem como outras influências:

[...] motivado pelas aulas e pela pesquisa de doutorado do professor de FAU Vicente Gil Filho, intitulada "A Revolução dos Tipos", resolvi encarar o desafio de desenvolver uma família sans-serif como trabalho de conclusão da faculdade. Estava trabalhando bastante com ilustração vetorial naquela ocasião, e meu controle sobre a bézier tool estava se refinando cada vez mais. Durante 9 meses, desenvolvi então 10 pesos, 5 romanos e mais os 5 itálicos complementares. [...] O modelo neo-humanista de fontes como Frutiger [de Adrian Frutiger] e TheSans [de Lucas de Groot] foi o partido

adotado pela sua praticidade e funcionalidade em diversos meios, e a idéia central do projeto foi fazer uma fonte de texto o mais simples, funcional e legível possível. [...] Baseei-me essencialmente na escassa informação presente nos não tão numerosos livros sobre typedesign ao meu alcance no momento, e também em informações e discussões disponíveis na internet, sobretudo no fórum Typophile. (MELLO In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

MelloSans, ilustrada na página seguinte, passaria ainda por outros refinamentos nos anos posteriores, após o contato de Mello com professores como Gerard Unger, durante seu curso de mestrado em Typeface Design, na University of Reading, na Inglaterra. Mais recentemente, foi incorporada como família institucional que compõe a identidade visual da Bienal Tipos Latinos 2010 (4ª Bienal Latino-Americana de Tipografia).

Zabrisky Point
os bons tempos voltarão
Peligrosa
If you hear any noise it ain't the boys it's Ladies Night
HERBIE AND QUINCY JONES
Lingüiça dynamite

If you hear any noise it ain't the boys it's Ladies Night
HERBIE AND QUINCY JONES
Lingüiça dynamite

HERBIE AND QUINCY JONES
Lingüiça dynamite
Manhatan Discothèque 1978
Sebastião
água com açúcar

Figura 39 – Família Mello Sans (2005-2009), de Fernando Mello. Selecionada nas Bienais Letras Latinas e da ADG em 2006. Sua última versão, resdesenhada, compõe a identidade visual da Bienal Tipos Latinos 2010.

Em 2006 ocorreu a citada segunda Bienal Letras Latinas. Além da família de Fernando Mello, a segunda edição da Bienal Latino-Americana de Tipografia reuniu também trabalhos de outros designers brasileiros como Roberto Raúl Janz, com sua família Póstuma; Gustavo Lassala com sua Boqueta; Fabio Haag, com sua FH After; Dimitre Lima, com seu tipo experimental Clave de Fá; Marcel Pereira Ursini, com seu Cubius Concretus; Rogério Lionzo, com sua Goteira, além de Yomar Augusto, com família para textos Dendekker. Os dois últimos projetos são ilustrados abaixo.



Figura 40 – A fonte Goteira, de Rogério Lionzo, é uma display experimental de grande rigor formal, selecionada na segunda Bienal Latino Americana de Tipografia (Letras Latinas 2006).



Figura 41 – Família Dendekker (2004-2005), de Yomar Augusto, em suas versões Regular, Italic e Bold. Foi selecionada na segunda Bienal Latino-Americana de Tipografia (Letras Latinas 2006).

No que diz respeito à família Dendekker, é visível que a experiência de Yomar Augusto como calígrafo influenciou diretamente seu trabalho tipográfico. Sobre sua experiência com essa família, desenvolvida no curso de Mestrado Type&Media, na cidade de Haia, na Holanda, Augusto relata:

O projeto Dendekker visava uma mistura entre a caligrafia e a tipografia no primeiro plano, com um segundo objetivo de entender um pouco mais sobre types de texto e suas particularidades de construção, e detalhes. [...] Nunca foi minha meta me tornar um "type designer" para tipos de texto, meu objetivo sempre foi desenhar logotipos customizados e tipos display de qualidade. Porém ter investido 1 ano da minha vida nesse estudo, expandiu muito minhas possibilidades. [...] Os holandeses tem a capacidade de entrar no seu cérebro muito forte, são 500 anos de tradição tipográfica. Então é importante você saber o quer fazer, ou então eles irão dizer o que você tem que fazer, que às vezes não é o melhor [...] (AUGUSTO In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

Fica claro, portanto, que essa experiência com os holandeses também influenciou, de certo modo, o trabalho de Yomar Augusto. É interessante notar como o repertório cultural de países de longa tradição tipográfica podem abacar guiando as abordagens projetuais para um determinado escopo, no caso de designers brasileiros com formação na Europa. Interpretando as palavras de Augusto, quando diz que “os holandeses tem a capacidade de entrar no seu cérebro muito forte”, é possível dizer que essa influência pode se aproximar de uma ação viral, em muitos casos, modificando consideravelmente os caminhos seguidos pelos designers de tipos. Por outro lado, esse intercâmbio cultural parece ter trazido resultados muito positivos para o resultado final da família Dendekker.

Na Bienal da ADG de 2006 vimos ainda a fonte Doo Sans, de Eduilson Coan e a Estado Serif, desenvolvida para o jornal Estado do Paraná pela empresa Straub Design, que teve na equipe os designers Ericson Straub, Eduilson Coan e Fabio Augusto. A exemplo da família Houaiss, de Rodolfo Capeto, relatada anteriormente, o projeto Estado Serif (ilustrado a seguir) é de particular interesse, por ter sido feito sob encomenda para uma situação de design específica e com grande controle sobre sua aplicação final. A esse respeito, Eduilson Coan indica alguns desafios enfrentados:

[...] [1] Curto prazo para a criação (30 dias para a criação do arquivo digital da fonte e mais 10 dias para implantação e ajustes necessários). [2] O desenvolvimento de um set de caracteres completo que até o momento eu nunca tinha projetado. [3] Adequar o arquivo final da fonte para todos os meios de impressão utilizados no jornal. [...] Junto com Ericson Straub desenvolvemos uma pesquisa inicial em jornais do Brasil e da Europa. [...] Com a mesma equipe trabalhando na reformulação gráfica e no design da tipografia foi mais fácil limitar parâmetros e o real uso para a fonte. (COAN In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

Sobre algumas características particulares dessa família, Coan ainda destaca:

[...] Iniciados os raves, a busca era por manter a identidade do jornal, somando pequenos detalhes exclusivos de tipos para títulos de jornais que foram: [1] Uma serifa mais curta, proporcionando o uso do espaço entre as letras menor, em consequência o ganho de toques para a criação de títulos pelo jornalista. [2] Ascendente e descendente mais curtas, possibilitando entrelinhas mais próximas, aumentando o ganho de espaço para as matérias. [3] Contraste das letras adequado ao uso em títulos. (Idem, 2010)

Assim, fica evidenciado que esse modo de abordagem projetual se diferencia das fontes em catálogo, não somente pelo modo como essas ferramentas são disponibilizadas, mas pela diferença pragmática envolvida no momento do projeto, em que os parâmetros de aplicação podem ser ao mesmo tempo mais rígidos e com verificação imediata.

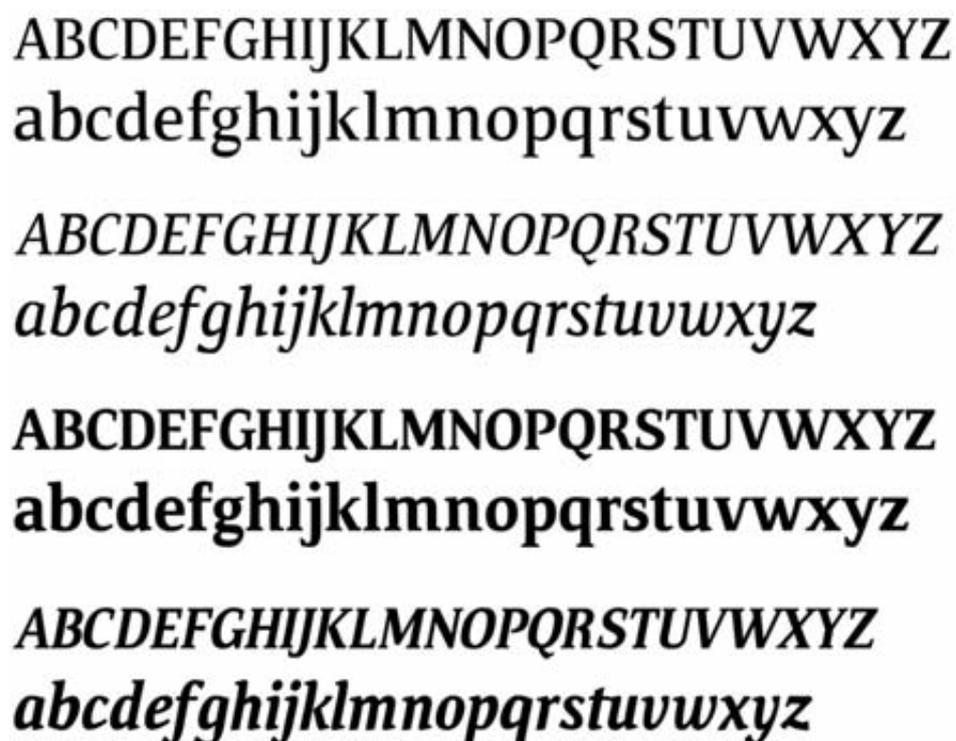


Figura 42 – Família Estado Serif (2005), de Ericson Straub, Eduilson Coan e Fabio Augusto, em suas versões Normal, Italic, Bold e Bold Italic.

Em 2008, aconteceria a citada terceira edição da Bienal Latino-Americana de Tipografia – agora intitulada Tipos Latinos. A exposição mostraria famílias tipográficas de alto nível como a Frida, de Fernando Mello, desenvolvida para uso em periódicos, durante seu curso de mestrado em Reading, e a Adriane Text, criada pelo designer autodidata Marconi Lima, do Amapá, para uso em livros.

Expuseram também na Bienal daquele ano os designers Francisco Martins, com sua Nova Sans, comercializada a partir de 2009 por meio do revendedor MyFonts; Eduilson Coan com sua família Ninfa, publicada comercialmente a partir do mesmo ano, também pelo MyFonts; Jarbas Gomes com sua Boldoni Gray; Gustavo Garcia com o tipo Flat Pipe; Anderson Machio com sua Chumbitos; Ricardo Esteves,

com suas Maryam e Jana Thork; além da equipe de Vicente Pessôa, Tiago Porto e Zed Martins com o tipo bitmap Processual.

Sobre a família Adriane Text (ilustrada abaixo), Marconi Lima relata ter sido seu primeiro projeto tipográfico. No depoimento do designer fica evidenciado o paradigma da “transparência” atuando em sua perspectiva de projeto, porém sem que esse conceito estivesse em oposição à “personalidade” no que diz respeito à concepção formal:

O desenvolvimento do projeto permitiu que houvesse a chance de realizar uma imersão em aspectos que contornam o design de tipos, sejam eles históricos, linguísticos, estéticos, técnicos, entre outros. A escolha por um tipo serifado, para uso editorial, foi o objetivo que norteou todo o movimento de pesquisa projetual. [...] De certa forma, aquilo que eu desenhei já estava sutilmente em minhas preferências visuais, apenas adicionei um pouco de personalidade ao design da fonte. Um aspecto muito importante é o fato de que a Adriane deveria 'sumir', permitindo que o leitor pudesse efetivamente ser convidado a 'passear' pela mancha de texto confortavelmente. Creio que a fonte logrou esse objetivo. (LIMA In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010)

It is important to understand
 Explains the difference between type
UPDATES TO
In science a single person can make valuable experiments
FEEDBACK
The scale would change, and the
GLYPHS AS INDIVIDUAL LETTERFORMS

Figura 43 – Família Adriane Text, de Marconi Lima, selecionada pela Bienal Tipos Latinos 2008 como um dos destaques de qualidade da mostra.

Com a estréia de sua fundição digital Typefolio, Lima comercializa a família Adriane por meio de grandes revendedores internacionais como MyFonts, Veer, TypeTrust e Fontshop. Com esse projeto, Lima gerou uma “boa repercussão obtida

no mercado e entre profissionais reconhecidos da área”, segundo as palavras do designer, em entrevista realizada.



Figura 44 – Família Frida, de Fernando Mello, também selecionada pela Bienal Tipos Latinos 2008 como um dos destaques de qualidade da mostra.

No que diz respeito à família Frida (ilustrada acima), Fernando Mello relata que foi inicialmente pensada para uso em jornais e contaria com três pesos romanos e um itálico, além de uma versão no sistema de escrita Tamil, presente no sul da Índia, bem como no Ceilão, Singapura e Sri Lanka. Sobre seu desenvolvimento, Mello diz que:

[...] suas proporções foram pensadas com características de textos para jornais em mente, como espaçamento econômico, ascendentes e descendentes curtas, caráter robusto, etc. Por apresentar um caráter robusto, foram incorporadas inktraps para compensação de distribuição de peso e também para melhor desempenho em condições não ideais de impressão. Inspira-se fortemente no modelo Ionic ou Clarendon, das primeiras fontes produzidas especificamente para jornais, porém traz um aspecto mais livre e caligráfico ao modelo, o que pode ser considerado pelos mais puristas como algo não-desejável para jornais mais sérios e abrangentes, fazendo assim a família ser indicada também para outros usos como revistas e outros tipos de publicação. Procurei fugir do modelo 'institucionalizado' atualmente para fontes de jornal, que se baseia normalmente na Swift de Gerard Unger, e busquei inspiração em fontes mais antigas como Century Gothic, Ionic, etc. (MELLO In: Entrevistas estruturadas B, Anexo 3, 2010).

Conforme dito pelo designer, a família transcende alguns costumes formais adotados atualmente em fontes para jornais de grande abrangência, geralmente com serifas e terminais retos, de acabamento geometrizar. O interesse em criar alguma diferença visível, mesmo estando imerso em um ambiente altamente conservador como o de Reading, parece ter gerado um excelente resultado. A incorporação de um sistema de escrita com estrutura bastante distinta do latino, torna esse projeto particularmente interessante. No mesmo ano de 2008, a família Frida ainda rendeu a Mello uma premiação no Tokyo TDC Annual Awards.

Ainda em 2008, Eduardo Recife posicionou, pela segunda vez, uma de suas produções entre as dez melhores do ano no MyFonts, segundo critérios de seleção do próprio distribuidor, baseados no volume de vendas. Dessa vez foi o caso da fonte HandMade, em que cada letra se apresenta praticamente como uma ilustração singular, ou como capitulares, com sombras, fios, texturas e ornamentações. Suas características visuais em muito se comunicam com os demais trabalhos de Recife como designer gráfico, sempre cheios de colagens e ilustrações enigmáticas. Na fonte HandMade, ilustrada abaixo, o autor parece dedicado a causar alguma estranheza. Seus glifos parecem vir de origens distintas e, com isso, a fonte termina por manifestar uma visualidade decorativa bastante peculiar.



Figura 45 – Fonte HandMade (2008), de Eduardo Recife.

No ano de 2009, aconteceu, em São Paulo, a 9ª Bienal de Design Gráfico da ADG. Entre as fontes selecionadas para a mostra, estiveram a já citada Processual, de Vicente Pessôa, Tiago Porto e Zed Martins; a família sem serifa para textos Japiassu, de Daniel Edmundson, Eduardo Rocha e Gustavo Gusmão; a família para textos Cosac Naify, projetada por Nikolas Lorencini, iniciada em seu trabalho de conclusão de graduação sob orientação de Priscila Farias; a fonte Andarilho, uma

display de Mariana Hardly; a família Kuat, projetada para a nova identidade visual dessa marca de refrigerantes da Coca-Cola Company, por Thiago Shardong, Chris Calvet e Marcos Leme; e a fonte Knight Frank, projetada por Fabio Haag, da Dalton Maag, para a identidade visual da a agência imobiliária inglesa homônima. As duas últimas famílias são ilustradas a seguir.



Figura 46 – Família Kuat, de Thiago Shardong, Chris Calvet e Marcos Leme.



Figura 47 – Fonte Knight Frank, de Fabio Haag.

Atualmente, poucos daqueles grupos pioneiros da tipografia digital brasileira continuam em atividade. Por outro lado, aumenta o número de tipos feitos sob encomenda, por escritórios e designers autônomos. No mercado de tipos em cata-

logo, o número de novas fundições digitais independentes se multiplica, dada à facilidade para se entrar nesse mercado através de distribuidores altamente receptivos. Grande parte dessas novas fundições são constituídas por um ou dois designers, que trabalham em seus escritórios gerando produtos para o mercado. Nesses casos, cada designer costuma participar de todas as etapas do processo de concepção e produção de seus tipos – algo semelhante ao artesanato pré-revolução industrial, mas agora com equipamentos altamente sofisticados. Esse modo de trabalho frequentemente acontece de forma diferente do que estamos acostumados na programação visual, em que o designer é responsável pela concepção do produto e a parte da produção fica por conta do gráfico ou similar. Duas exceções à regra nacional são o gaúcho Fabio Haag, atual funcionário da inglesa Dalton Maag, e o paulista Fernando Mello, que trabalha na Fontsmith, também inglesa. Em ambas as empresas, as etapas de design e de produção tipográfica são bem divididas e todos os projetos são feitos em equipe.

O próprio discurso dos designers de tipos digitais se torna mais maduro e mais profissional – um caminho natural de erros, acertos e aprendizado deixado por tantas pessoas que se propuseram a desbravar esse novo campo. No mercado de fontes sob catálogo, vemos atualmente algumas empresas, designers autônomos e grupos independentes que começam a se firmar, como a Omine Type, do já citado Eduardo Omine, com fontes comercializadas pelo MyFonts, Linotype e Fontshop; a Just in Type, do pioneiro Tony de Marco, com seus produtos também na Linotype, no MyFonts e na Fontshop; a Outras Fontes, de Ricardo Esteves, distribuindo suas fontes pelo MyFonts, Ascender Corporation, Linotype e Monotype; a Typefolio, de Marconi Lima, com suas fontes distribuídas pelo MyFonts, TypeTrust, Veer e Fontshop; a Neder Type, de Rafael Neder, distribuindo seus produtos pelo MyFonts e T-26; a Intellecta Design, de Paulo W, com suas fontes distribuídas no MyFonts, T-26, Monotype e outros; Yomar Augusto, com fontes comercializadas pela fundição Re-Type e revendidas pelo MyFonts; Frederico Antunes, com suas fontes distribuídas pela YouWorkForThem; Gustavo Ferreira, com fontes distribuídas pela Typotheque; Fernando Mello, atualmente desenvolvendo projetos na fundição inglesa Fontsmith; além de Fabio Haag, com fontes distribuídas pela Dalton Maag, T-26 e MyFonts. De acordo com Haag,

Criamos quebrando regras, inicialmente sem sequer saber que elas existiam. Mas hoje já passamos a fase inicial de experimentação, e estamos aliando nossa criatividade com um maior rigor técnico, conhecendo com maior rigor a arte e a técnica tipográfica, resultando em projetos inovadores e de qualidade internacional. Isso é tão verdadeiro que foi um dos motivos pelo qual fui contratado pela Dalton Maag. Nós latino-americanos somos conhecidos por sermos muito criativos em qualquer campo da comunicação, e no typedesign, não poderia ser diferente (HAAG, 2008. Disponível em: <http://www.tipografia-montevideo.info/entrevistas/archivo/e_haag.html> Acesso em: 15 de agosto de 2008)

Com fontes distribuídas exclusivamente pelo MyFonts, temos ainda a BRtype, de Gustavo Lassala; a Misprinted Type, de Eduardo Recife; o estudioCrop, de Dado Queiroz; a DooType, de Eduilson Coan; a Fictilia, de Anderson Maschio; a DMTR, de Dimitre Lima; a letraUm, de Vicente Pessoa, Tiago Porto e Zed Martins; a This Is Not Typography, de Francisco Martins; além de outros designers como Daniel Justi, Jarbas Gomes e Isac Corrêa Rodrigues.

Outros designers poderão ser encontrados atuando nesse amplo mercado de tipografia digital. Aqui, fizemos menção apenas àqueles que obtiveram visibilidade nacional e internacional, encontrados nas referências pesquisadas, tendo em vista os critérios utilizados. Com isso, esperamos estar contribuindo para estabelecer um panorama geral sobre a produção de tipografia brasileira a partir do final dos anos 1980.

É visível a evolução da atividade no Brasil, embora permaneçamos ainda muito aquém, em termos quantitativos na produção, em relação aos países centrais como Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha e Holanda. Os motivos dessa diferença podem ser atribuídos historicamente, tanto à chegada tardia da impressão no Brasil, no século 19, quanto às defasagens tecnológica (na década de 1980), econômica e de difusão de conhecimentos específicos, quando comparado a esses países. Somemos a isso, o papel da iniciativa privada, da demanda de mercado interno e o fato de ainda não termos empresas de origem nacional que se dediquem exclusivamente à atividade do design de tipos digitais.

No mercado de fontes em catálogo (que é internacional), podemos ver o crescimento quantitativo de fontes brasileiras em revendedores como o MyFonts. Mas em relação a outros grandes distribuidores, como FontShop e Linotype/ Monotype, a

quantidade é ainda bastante reduzida. O próprio fato de as principais empresas distribuidoras de tipos digitais serem norte-americanas e alemãs, já nos leva a uma conclusão óbvia. Em termos de premiação, ainda não tivemos nenhum tipo brasileiro selecionado no TDC Type Design Competition de New York – a mais respeitada premiação do mundo na área. Desse modo, é visível que, se quisermos atingir uma considerável visibilidade internacional e tornarmos a produção nacional proporcional ao que vemos nos países desenvolvidos, há ainda muito trabalho a ser feito.

Por outro lado, tendo em vista a produção efetiva na década de 2000, com a criação das citadas Bienais Letras Latinas/Tipos Latinos, pode-se observar com maior clareza como o design de tipos tem se desenvolvido ao longo dos últimos anos em diferentes países do nosso continente. Apesar da citada defasagem em relação a países europeus e norte-americanos, fica evidenciada a evolução nacional crescente, com projetos de alto nível técnico e estético. Do mesmo modo, é possível notar a crescente articulação dos designers de tipos brasileiros com o mercado internacional.