

Érico Lebedenco e Rafael Neder\*

# Fundamentos do resgate tipográfico

\* **Érico Lebedenco** é carioca residente em São Paulo. Diretor de arte, designer gráfico e de tipos. Formado em Design Gráfico pelo SENAI-RJ, graduado em Desenho Industrial pela UNESA e especialista em Tipografia (Lato Sensu) pelo Centro Universitário Senac-SP. É um dos idealizadores e apresentadores do DiaCrítico, canal de design no YouTube especializado em temas relacionados à tipografia. Membro da organização do encontro de tipografia DiaTipo São Paulo nos anos 2014 e 2015. Também em 2015, teve seu projeto tipográfico Gaspar Italic selecionado como destaque na 11ª Bienal Brasileira de Design Gráfico – ADG Brasil. Desde 2010 participa de debates e realiza workshops de introdução a tipografia para estudantes e jovens profissionais.  
<ericolebedenco@gmail.com>

**Rafael Neder** é designer, professor e pesquisador. Seus principais focos de concentração são design de tipos, tipografia e design de interação. Mestre em Design pela Universidade Anhembi-Morumbi, especialista em Marketing e Comunicação pelo Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH e designer gráfico graduado pela UEMG. Atua como professor desde 2004 e atualmente leciona na Universi-

**Resumo** Esse estudo tem como objetivo investigar o processo de resgate tipográfico presente no design de tipos e na criação de fontes digitais. Embora a prática do resgate tipográfico exista na tipografia desde a impressão com tipos móveis, ela não é apresentada com a devida relevância nos livros especializados no assunto, sendo frequentemente citada como apenas uma das muitas práticas existentes no design de tipos. Portanto, por se tratar de um assunto pouco abordado com a devida densidade na literatura especializada, este estudo almeja um caráter de fundamentação para o campo. Logo, a partir de uma revisão das principais características dessa prática, de seus procedimentos metodológicos mais recorrentes e de seus limites, buscou-se elencar um conjunto de parâmetros que possa auxiliar desenvolvimento de fontes digitais desta natureza.

**Palavras chave** Tipografia; Design de tipos; Resgate tipográfico; Fontes digitais; Metodologia de design.

## The fundamentals of type revival

**Abstract** *The goal of this work is to investigate the process of type revival present in the type design field. Although this practice exists since the creation of the movable type system, it is not presented with due relevance in specialized literature and often quoted as just one of the many possible practices in type design. Because this a rare investigated subject in the design literature, this study is intended to help in the foundation of this practice. Therefore, it was set a list of parameters that may help in this kind of font development, based on the review of the main aspects of this practice, its most common methods and its limits.*

**Keywords** *Typography, Type Design, Type Revival, Fonts, Design Methodology.*

dade FUMEC (MG) nos cursos de Design, Design Gráfico e Publicidade e Propaganda e no Centro Universitário SENAC (SP) na especialização em Tipografia. Tem trabalhos profissionais publicados em periódicos especializados e já foi agraciado em premiações nacionais e internacionais. Sua dissertação “*A Prática Contemporânea da Impressão Tipográfica no Design Gráfico Brasileiro*” foi selecionada como finalista no 29º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira. <rafael@rafaelneder.com.br>

## Introdução

É possível observar que as formas dos tipos foram se alterando gradualmente desde o surgimento da tipografia. Nos primeiros impressos tipográficos do século XV os tipos copiavam a letra gótica e a letra humanista, já os subsequentes passaram a refletir sua própria materialidade, do metal à tela (WILHIDE, 2011). Bomeny (2010) observa que o desenho da letra sempre foi influenciado pelo espírito de sua época e pelos desenvolvimentos tecnológicos nela existentes.

Porém, mesmo com os padrões estéticos e culturais de um período sendo materializados em novos tipos, algumas características formais tornaram-se paradigmas projetuais, tanto no design de tipos quanto no seu uso em design gráfico. Deste modo, alguns tipos históricos passaram a ter suas formas adaptadas para novas tecnologias ou inspirando novas criações. Bringhurst observa que:

A tipografia é um ofício antigo e uma velha profissão, bem como uma fronteira tecnológica permanente [...]. Preservar o sistema significa estar aberto às surpresas e às dádivas do futuro, mas também significa manter o futuro em contato com o passado (BRINGHURST, 2005, p. 213-214).

Frente à essa complexidade, Esteves (2012) observa que o resgate tipográfico ou histórico, tema deste estudo, está entre os fatores que motivam a criação de novas fontes e não apresenta seus limites ou termos bem definidos. A maioria das suas referências se encontra em inglês, o que pode gerar divergências na interpretação de determinados conceitos. Soma-se à questão a dificuldade de articular as características intrínsecas da atividade. Shaw (2012) observa que a essência do design de uma fonte é indescritível e capturá-la em um resgate é uma realização muito subjetiva. Por isso os profissionais possuem opiniões muito diferentes sobre como descrever e classificar um projeto desta natureza, chegando a questionar a validade de se criar mais resgates (SHAW, 2012; LICKO, 1996; VANDERLANS, 1996; DOWNER, 1996).

Os designers que desenvolvem esta categoria de projeto defendem que os melhores tipos do passado devem estar disponíveis em novas tecnologias, para que se mantenha uma continuidade histórica e cultural, possibilitando o benefício do conhecimento de antigos tipógrafos (SHAW, 2012). Downer (1996) identifica a existência de dois grupos de profissionais que realizam o resgate tipográfico. O primeiro é composto por designers inexperientes, que praticam a atividade para aprimoramento técnico, desenvolvendo a percepção e a habilidade no desenho dos glifos. Já o segundo grupo, composto por designers experientes, realiza esta prática como uma maneira de homenagear grandes artistas do passado ou como estratégia competitiva de mercado.

Se esta é uma prática tão presente na tipografia, quais são seus fundamentos? É possível apontar o que define um resgate, uma adaptação, uma cópia, um projeto inspirado ou mesmo um resgate mal executado? Para res-

ponder esses questionamentos, busca-se identificar as características elementares de um resgate tipográfico e suas principais abordagens. Um conjunto de indicações para a criação de fontes digitais de resgate tipográfico é definido ao término destas análises, com a definição de uma terminologia apropriada e seus limites conceituais.

### Sobre a terminologia utilizada

Ao traduzir o livro *Elementos do Estilo Tipográfico*, de Robert Brin-ghurst (2005), André Stolarski observa que em inglês o termo *type* pode significar tipo ou tipografia. Porém, a sutil diferença que existe entre *type* e *typography* está naquilo que enfatiza – o produto ou a atividade – e não encontra equivalente direto em português. Neste contexto, adota-se a definição feita por Farias (2004), que considera *tipografia* como o conjunto de práticas e processos envolvidos na criação e utilização de símbolos ortográficos e para-ortográficos para fins de reprodução.

O termo tipo, compatível à *typeface* é interpretado como um desenho particular para um conjunto de símbolos, reproduzidos em impressos ou em telas. Os termos *caractere* ou *face do tipo* serão considerados sinônimos. Já o termo *glifo*, neologismo originário do inglês *glyph*, pode ser entendido como "uma versão – uma encarnação conceitual e não material – do símbolo abstrato chamado caractere" (BRINGHURST, 2005, p. 357). Deste modo, compreende-se que em uma fonte digital contemporânea, um mesmo caractere pode apresentar diferentes glifos, com variações formais associadas ou não ao seu valor.

O significado adotado para *fonte* é delimitado por Farias da seguinte maneira:

[O] termo fonte deveria ser reservado a conjuntos de caracteres implementados como tal, isso é: conjuntos para os quais foram determinados não apenas os desenhos de suas faces, mas também as características métricas e de espaçamento que determinam a relação entre estes e outros glifos (FARIAS, 2004).

De encontro com a pesquisadora, entende-se uma fonte digital como um arquivo de dados eletrônicos contendo um amplo conjunto de instruções para a correta reprodução dos glifos, juntamente com informações que regulam o espaço entre as letras, palavras e linhas.

A nomenclatura em inglês do objeto deste estudo, *type revival*, também apresenta uma variação semântica que pode causar equívocos de interpretação. A tradução adotada neste texto, *resgate tipográfico*, oferece significados mais próximos ao seu equivalente estrangeiro. A palavra resgate amplia a noção de recuperação, somando-se a ela as ideias de cumprir, desempenhar ou executar novamente, algo que foi privado por perda, destituição ou destruição. Relacionando estes conceitos com os tipos, é possível interpretar o termo como a recuperação das formas dos glifos, de modo que seu uso e seu reconhecimento sejam possíveis, oferecendo a sua reintegra-

ção como material de trabalho e ferramenta de comunicação. Contemplando a área de atividade, considera-se também a recuperação das propriedades físicas ou de material intelectual relacionados à tipografia, tal como eram originalmente, bem como reintegrá-los de forma adequada para uso contemporâneo. A escolha deste termo em oposição à outros, se dá porque os conceitos e o uso da palavra *resgate* já ocorrem na literatura sobre tipografia em português (GOMES, 2010; FARIAS, 2001; WILHIDE, 2011 e BOMENY, 2010). E outros termos, como *revificação* ou *revitalização*, podem apresentar o sentido de dar maior eficiência. O que implica em uma modificação entendida como melhoria funcional e pode provocar divergências. Esta melhoria pode ser interpretada por outro profissional como falha, má execução ou interferência prejudicial ao design.

O termo *tipográfico*, por sua vez, é utilizado por oferecer uma amplitude semântica similar ao original, fazendo alusão a área de atividade completa. Em convergência com as definições de Farias (2004), pode-se adotar *resgate tipográfico* para projetos de criação de fontes, digitais ou não, relacionados à recuperação, adequação tecnológica, inspirados em letreiramentos históricos, alfabetos litografados ou de xilografuras, entre outras possibilidades. Não limitando-se apenas aos tipos originalmente produzidos em metal, madeira ou fotocomposição. Inclusive, esta variação pode auxiliar na classificação dos diferentes resgates.

## Fundamentos teóricos

É necessário analisar as diferentes opiniões sobre como se configura um resgate tipográfico para que se esclareça suas principais características. Para Licko (1996), a criação de fontes digitais de resgate tipográfico estendeu a busca pela perfeição. Embora a maioria reproduza os tipos usados em chumbo, almeja-se uma qualidade inatingível. Segundo ela, raramente os designers capturam o calor e a suavidade oferecidas pelo ganho de ponto e o acúmulo de tinta da impressão tipográfica. Assim, esta evolução se apresenta particularmente estranha considerando que o desenvolvimento tecnológico na criação de tipos reduziu as restrições e ofereceu maior liberdade de expressão.

Por outro lado, Lo Celso (2000) observa que há um sentido mais sutil de resgate implícito na história da impressão. O constante processo de imitação/inação, impulsionado pela comunidade tipográfica e mantido pelo conservadorismo dos leitores em sua necessidade de formas convencionais e imediatamente reconhecíveis. Ele reconhece que o resgate tipográfico é compreendido muitas vezes como a simples conversão tecnológica, porém esta característica isolada não define corretamente a atividade.

Muitas decisões são necessárias ao se adaptar um original para uma nova produção, abrindo espaço para interpretações (KELLY, 2011). O modo como o designer de tipos articula diferentes fatores faz com que o projeto seja considerado imitação, redesign, homenagem ou outras classificações. Bigelow e Seybold (1981) propõe que o resgate ocor-

re quando o modelo original se estende mais para o passado, além da fase tecnológica ou cultural anterior, diferente de uma adaptação.

Downer, por sua vez, define um resgate tipográfico como:

[...] uma releitura moderna de um design de tipos antigo, especialmente um que se originou em uma época inicial da história da tipografia e, portanto, representa uma tecnologia considerada obsoleta para os padrões de composição atuais. Isto implica que qualquer interpretação digital de um design original criado em um período ligeiramente mais antigo desta era digital não é um resgate, porque a tecnologia digital não se tornou obsoleta; nem mesmo a maioria dos formatos de fontes (DOWNER, 1996, p.10)<sup>1</sup>.

1 Tradução nossa. Do original: “[...] a modern rendering of an old type design, especially one that originated in an earlier era of typographic history and therefore represents a technology considered obsolete by current typesetting standards. This implies that any digital interpretation of a slightly earlier digital original is not a revival, because digital technology has not become obsolete; nor for that matter, have most fonts formats. Presently, though, type revivals are done primarily in the digital medium, whereas the faces to which they refer were not.”

O fator histórico e o tecnológico se mostram determinantes para a classificação. O histórico é dividido em duas fases. A primeira é identificada como o momento passado, quando ocorre a criação ou o uso corrente do design original. O segundo é o momento no qual se realiza ou se propõe o resgate. Esses dois não podem ser diretamente seguidos, pois não haveria o distanciamento histórico-cultural necessário. O que configuraria a atividade como *adaptação*.

O fator tecnológico é de grande influência, pois conceitualmente não é possível resgatar algo que já está presente na tecnologia contemporânea. Caso esteja em uma diretamente anterior à predominante, novamente será considerada uma adaptação e não um resgate. Em relação à essa questão, tome-se como exemplo a Bíblia de 42 Linhas (figura 1). Em relação a ela Lo Celso observa:

[...] parece claro que a metáfora comum sobre a imitação do manual de escribas medievais feito por Gutenberg para os incunábulo poderia ser aplicado com sucesso em outros casos históricos. Situações semelhantes podem ser verificadas na mudança da composição manual para a composição mecânica, máquinas de fundição e composição de tipos para a tecnologia de fotocomposição e da fotocomposição para o meio digital (LO CELSO, 2000, p.5)<sup>2</sup>.

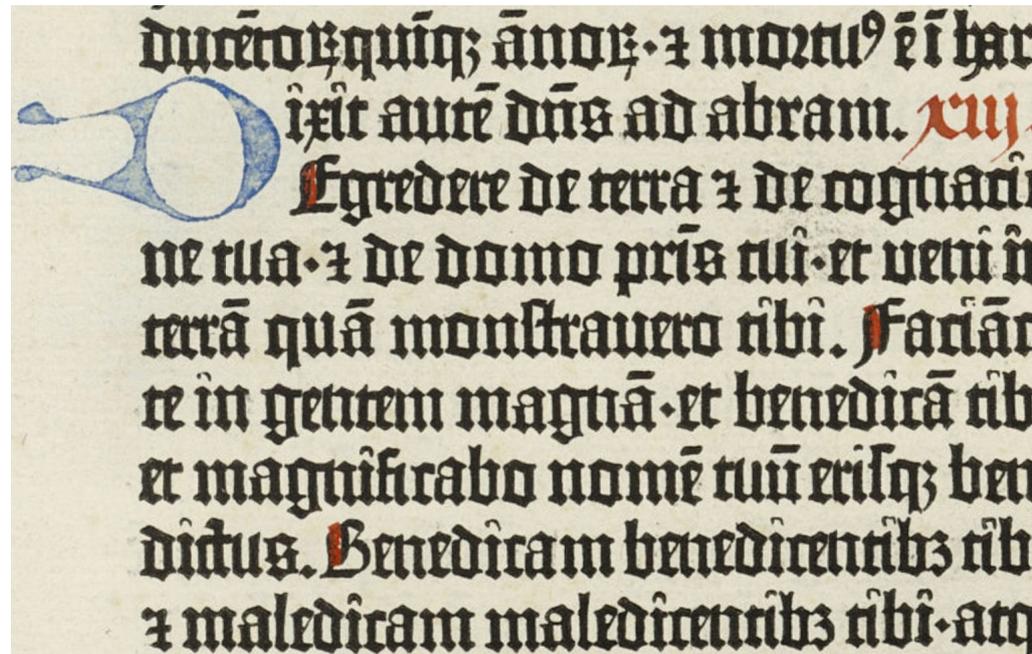
2 Do original: “[...] it seems clear that the common metaphor of Gutenberg’s imitation of medieval scribes’ handbook into the incunabula could be applied successfully in other historical cases. Similar situations can be verified in the shift from hand to mechanical composition, from licensing machines to photo-typesetting technology and from photocomposition to the digital medium.”

Shaw (2012) observa que os resgates tipográficos foram temas de muitos debates no curso dos últimos 120 anos, e tendem a ocorrer em momentos de mudanças tecnológicas abruptas, quando os profissionais discutem a melhor maneira de seguir adiante. Boa parte dos tipos antigos foi ressuscitada neste período. De 1960 a 1980, a maioria foi desenhada para fotocomposição, e a partir de 1980, projetados para o suporte digital (BRINGHURST, 2005). Muitos deles foram regravados anteriormente como tipos de fundição ou como matrizes de linotipo ou monotipo.

Percebe-se que estes avanços são causas ou consequências de mudanças de paradigmas em suas respectivas épocas. Por isso, não é possível classificar um resgate tipográfico apenas com base na tecnologia. É necessário considerar os critérios de escolha do design original e as decisões tomadas em relação a sua dualidade histórica.

**Figura 1** Detalhe da Bíblia de 42 linhas produzida por Gutenberg. Repare que os primeiros tipos impressos, criados por Gutenberg, copiavam as formas das letras góticas usadas pelos escribas até então. Além do corpo de texto em preto, é oportuno observar que, as capitulares (em azul) e as notas (em vermelho) foram grafadas à mão.

**Fonte** BIBLIOTHÈQUE MAZARINE. Disponível em: <<http://mazarinum.bibliothèque-mazarine.fr/>>. Acesso em: 01 Out. 2016.



Em muitos casos o termo *clássico* é usado como argumento para a realização de um resgate, porém esta atribuição se baseia em critérios subjetivos que podem não ser aceitos pelos pares no campo do design gráfico e de tipos. Shaw (2012) sinaliza que os resgates tipográficos envolvem questões que ultrapassam a simples indagação se deveriam existir. Ele também identifica que descrever a obtenção um resgate é a tarefa mais difícil, uma vez que existem muitos níveis de resgate, como fac-símiles, adaptações tecnológicas, atualizações e resgates puros. Desta forma, é necessário identificar quais são os níveis mais recorrentes para se propor uma classificação.

Jane Patterson expõe a seguinte opinião:

Ao criar um resgate tipográfico, eu fico definitivamente mais preocupada com a preservação do projeto original. [...] um resgate não é sobre criatividade. Trata-se de uma reprodução fiel de uma criação já existente (*apud* DOWNER, 1996, p. 13) .

A transposição dos glifos de uma tecnologia ultrapassada para outra mais moderna pode ser considerada como o primeiro nível de um resgate. Neste caso as formas originais são reproduzidas da maneira mais fiel possível, evitando interferências pessoais.

Matthew Carter (*apud* DOWNER, 1996) reconhece que existem diferentes níveis de fidelidade ao original, desde representações literais até *improvisações sobre o tema*. Para ele, sua fonte Big Caslon é a que mais se aproxima de uma origem histórica específica, já que os tamanhos 72, 60 e 48 pontos de Caslon foram utilizados como modelos. Ele decidiu compartilhar em sua fonte a maior parte das características presentes neste trio (Figura 2).

Carter comenta:

# Big Caslon

**Figura 2** Big Caslon, de Matthew Carter (1994).

Fonte DOWNER, 1996, p.11.

Para mim, a tarefa de projetar um resgate histórico não é fazer uma reconstrução fiel, mas capturar uma essência que deve envolver interpretação e síntese. Quer se trate de melhoria é outra questão. Eu não podia aspirar a melhorar qualquer dos originais que eu tenho revitalizado, exceto no sentido de concentrar em um tipo de letra as melhores qualidades de um conjunto maior de trabalho (*apud* DOWNER, 1996, p. 12).

Assumindo a possibilidade de interferência, um resgate pode apresentar alterações propositais na forma dos glifos. No caso de Carter, é uma opção que sintetiza um conjunto de características importantes da família tipográfica. A prática do resgate tipográfico é um exercício de compreensão do modelo original. Ainda sobre a relação entre fidelidade e a interferência deliberada, Fred Smeijers observa:

[...] a combinação das melhores qualidades de vários exemplos de um mesmo tipo ou estilo pessoal em um único tipo novo pode se tornar parte do trabalho de fazer um resgate. A síntese é inevitável, muitas vezes deliberada. Às vezes, porém, um designer de tipos resiste conscientemente ao desejo de misturar ou combinar elementos de destaque ao fazer um resgate, a fim de manter a integridade de um projeto particular (*apud* DOWNER, 1996, p.13).

Lo Celso (2000) exemplifica que os tipos Centaur, Dante, Times New Roman, Caledonia, Sabon e Galliard são casos de síntese. Resultados de pesquisas profundas em designs clássicos. Não são cópias, mas recriações executadas por pessoas que conseguiram equilibrar tradição e sentido de futuro (Figura 3).

**Figura 3** Exemplos de casos de síntese no Resgate Tipográfico. Centaur (1929), Dante (1955), Times New Roman (1931), Caledonia (1938), Sabon (1965) e Galliard (1978).

Fonte Dos autores, 2016.

Centaur

Caledonia

Dante

Sabon

Times New Roman

Galliard

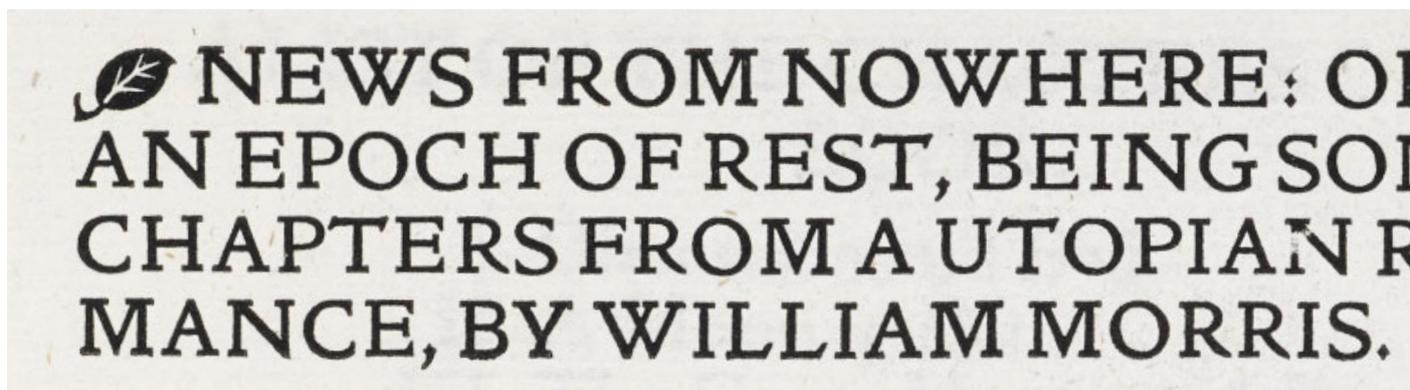
Para Jonathan Hoefler existe algo além da adaptação fiel ou desta síntese:

Mais importante do que as virtudes de uma fonte histórica é o diálogo entre o objeto original e sua restauração, no qual as intenções de ambos os designers estão articuladas [...] pode ser considerado mais como uma interpretação do que uma réplica; o objetivo torna-se não imitar as formas de um tipo, mas transmitir o seu espírito (*apud* DOWNER, 1996, p. 12).

Shaw (2012) reconhece que o verdadeiro desafio é o quão bem um resgate consegue manter o espírito do seu modelo original, mesmo adaptado para funcionar em novas tecnologias e circunstâncias. Considerando a subjetividade do trabalho, compreende-se pela proposta de Hoefler que o designer pode e deve se permitir interferir no design, de modo a expor sua interpretação daquele trabalho. Esta adaptação é resultado da percepção dos originais em um novo momento histórico-cultural, inspirando novas ideias.

As alterações realizadas no processo de resgate podem ocorrer, em maior ou menor quantidade. De forma direta, quando o designer deixa explícito que o resultado do seu projeto é uma interpretação. E indireta, porque os glifos precisam se adequar a novos suportes e mecanismos, para os quais não foram projetados originalmente. Percebe-se que o resultado nunca será 100% fiel ao original, mesmo que esta seja a intenção do designer, pois se ajustam à novos parâmetros técnicos e culturais no momento do resgate.

Um exemplo desta influência é a Golden Type, de William Morris, projetada em 1890 como uma reinterpretação do tipo romano de Jenson, mas com serifas inferiores em formas slabs (Figura 4). Por mais que Morris desprezasse as fontes usadas na publicidade de seu tempo, seu trabalho foi influenciado, conscientemente ou instintivamente, por esta tendência (TAM, 2002).



**Figura 4** Detalhe da fonte *Golden Type* de William Morris em uso no livro *News from Nowhere* de 1892.

**Fonte** BRITISH LIBRARY. Kelmscott Press edition of William Morris's *News from Nowhere*. Disponível em: <<http://www.bl.uk/collection-items/news-from-nowhere-by-william-morris>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

Com foco nas interferências propositais, Keith Tam (2002) exemplifica que ao projetar a fonte Charter, Matthew Carter intencionava criar um resgate dos tipos de Fournier, porém acrescentou novas características ao desenho para enfrentar os novos desafios de reprodução. Neste caso, as serifas foram adaptadas para formas slabs, embora mantivesse pura a elegância dos glifos originais (Figura 5).

ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ &  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 1234567890  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890  
 ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ &  
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

**Figura 5** Bitstream Charter Regular e Italic, 1987. Quando a Bitstream pela ITC, foi renomeada como ITC Charter em 1987.

**Fonte** RE, Margaret (org.). *Typographically Speaking: The Art of Matthew Carter*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2003, p.78.

Ao lançar a família Mrs. Eaves, Zuzana Licko (1996) conta que decidiu por uma linha de projeto não explorada. Segundo ela, o acentuado contraste no tipo Baskerville era novo na época de sua criação, devido ao desenvolvimento tecnológico na impressão e produção de papel.

Um aspecto do tipo de Baskerville que eu pretendia reter é a de grande abertura e leveza do conjunto. Para alcançar este objetivo enquanto reduzia o contraste, tive que oferecer aos caracteres minúsculos uma proporção mais ampla. A fim de evitar o aumento da largura de todo o conjunto, eu reduzi a altura de x. Consequentemente Mrs. Eaves tem a aparência de ser composta em tamanho um ponto menor do que o tamanho de tipo recorrente em texto com minúsculas (LICKO, 1996, p.5).

**Figura 6** Mrs Eaves, de Zuzana Licko (1996), resgata de modo mais livre os tipos Baskerville do século 18.

**Fonte** LICKO, 2009

ABCDEF GHIJKLM  
 NOPQRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklm  
 nopqrstuvwxyz

Licko (1996) reconhece que determinados aspectos provavelmente contradizem as intenções de Baskerville, mas sua proposta foi explorar os elementos que se tornaram familiares e legíveis para o leitor de hoje, oferecendo sua própria interpretação de um tipo mais solto (Figura 6).

A aparente liberdade de adaptação durante o processo de resgate, juntamente com versões para tecnologias diferentes, geram uma confusão de nomes, atribuições e licenças em relação as fontes oferecidas no mercado. Downer (1996) observa que nem todos os tipos oferecidos pelos fabricantes como resgates autênticos são de fato genuínos.

Como a máquina de cada fabricante foi feita de modo diferente, toda adaptação de um padrão de tipos anterior que fosse oferecido, era esperado e permitido pelos tipógrafos, que houvesse variação do seu modelo de alguma maneira. Além disso, não havia forma possível para que cada fabricante protegesse seus tipos adaptados tanto na fidelidade quanto legalmente, exceto por chegar a um nome que já estava em uso e buscar uma marca registrada do mesmo. Isto explica em parte porque tantos tipos de aparência similar têm diferentes nomes comerciais e porque tantas interpretações diferentes de tipos tradicionais apresentam nomes semelhantes (DOWNER, 1996, p.16).

A ideia de clássicos revisitados adquiriu uma alta reputação durante o século XX e as demandas de uma grande indústria tipográfica na América e na Europa transformaram este revisionismo em uma atividade lucrativa para as empresas de distribuição de tipos (LO CELSO, 2000).

Esta prática é atestada pelas incontáveis Garamonds existentes. Algumas são inspiradas nos tipos do tipógrafo francês, outros em impressos de qualidades variadas e há ainda os que são atribuídos erroneamente. Por exemplo, a ITC Garamond, desenhada por Tony Stan, foi lançada em 1975 e muitos acreditavam ser um resgate dos tipos de Claude Garamond (DOWNER, 1996; CARDINALI, 2004). Porém, nesta época a ITC produzia muitos tipos com apelo para a publicidade, apresentando maior altura de x, espaçamento mais apertado, entre outros modismos. Inclusive seu material de vendas anunciava o tipo como *rephrased* (reformulada) e não *revival*. Downer (1996) comenta que o resultado dos esforços de Stan foi uma série de tipos tão distante dos originais que certos aspectos parecem ir contra a estética do tipógrafo renascentista. Esta e outras Garamonds comprovam o impacto das decisões tomadas no desenvolvimento de resgates tipográficos, tanto na escolha do original quanto nas adaptações (figura 7).

A atribuição em um projeto desta natureza pode ser uma armadilha. Kelly (2011) adverte que a origem do tipo pode ser identificada de forma errada e se atribui uma autoria equivocada, e complementa:

Mesmo quando a atribuição é correta, a escolha do tamanho do modelo original para a nova fonte pode ser um problema. Antes do advento da máquina de corte de punções pantográfica em 1880, cada tamanho de cada estilo era cortado à mão. Inevitavelmente, há variações entre os ta-

manhos, não só por causa das diferenças inerentes ao trabalho manual, mas também devido a modificações gerais introduzidas pelo puncionista para compensar as variações na percepção ótica em tamanhos diferentes. Essa variação pode ser muito significativa, e afetar de maneira relevante a aparência do texto em uma página (KELLY. 2011. p.13).

- A) Garamond Adobe
- B) Garamond Stempel
- C) Garamond Simoncini
- D) Garamond Monotype
- E) Garamond ITC

**Figura 7** Variações da Garamond. De cima para baixo em A) versão de Robert Slimbach para Adobe, 1988; B) Fundidora Stempel (versão digital Linotype), 1924; C) Francesco Simoncini, 1958; D) Fritz Max Steltzer para Monotype, 1922; e E) Tony Stan para ITC, 1970.

FONTE: LO CELSO, 2000.

Percebe-se que o material contendo a representação do tipo original e o método usado influenciam no resultado obtido. Lo Celso (2000) reconhece que o conceito de imitação se torna mais complexo e deixa espaço para várias opções.

Em diversos casos são utilizadas muitas fontes de referência diferentes para que se recupere as formas dos glifos; ou ainda com a mesma referência de origem mas com métodos diferentes para traçar as letras. E além da origem dos tipos e do método selecionado, os aspectos distintivos do projeto também podem ser reforçados devido às diferentes intenções dos designers (CELSO, 2000, p.6).

O método adotado pode variar de acordo com as intenções do designer, porém Kelly apresenta os quatro passos principais usados por Morris na criação de um resgate tipográfico:

- 1º – Pesquisar os melhores exemplares do design em questão;
- 2º – Utilizar fotografia e ampliações para ajudar a revelar o verdadeiro caráter das letras;
- 3º – Buscar a essência do design; não uma mera reprodução servil de imagens fotográficas;
- 4º – Adaptar o projeto para produção e uso atual (KELLY, 2011, p.6) .

Shaw (2012) observa aspectos discutíveis nestes passos. Segundo o pesquisador, um dos mais controversos no resgate é a natureza da qualidade do modelo que se baseia. Por sua vez, Lo Celso (2000) questiona qual seria a referência mais adequada, considerando que o criador do design original desenvolveu o tipo para ser impresso sob determinadas condições. A punção, o tipo de metal ou a forma impressa?

Os critérios para a escolha dos melhores exemplares também são discutíveis. O parâmetro estético é subjetivo, dependendo do julgamento feito pelo designer. Além disso, a intenção do projeto pode variar de uma reprodução fiel, passando por uma inspiração ou interpretação, chegando até mesmo a extrapolação de características. A forma impressa é a referência mais usada para um resgate tipográfico, uma vez que esse material oferece as melhores oportunidades de acesso. Ainda assim, a aparência dos tipos está sujeita ao estado de conservação dos suportes.

Os tipos móveis ou matrizes originalmente gravados em madeira ou metal podem fornecer um maior entendimento das suas formas, complementando a observação dos impressos. Melhor ainda, seria consultar os desenhos originais, porém quanto mais antigo for o tipo, mais difícil é encontrar este material.

O segundo passo consiste na ampliação dos melhores exemplares para análise das formas dos caracteres. Sobre este ponto Kelly ressalta:

[...] o estudo informado e a seleção dos primeiros espécimes impressos é fundamental. Em primeiro lugar, o melhor impresso deve ser fotografado, e as letras são mais nítidas quando entintadas ligeiramente abaixo do normal, onde os detalhes do original podem ser mais facilmente percebidos. [...] Também deve ser determinado quais as páginas que representam a versão mais pura do trabalho do puncionista original (KELLY, 2011, p.12).

Shaw (2012) critica a colocação de Kelly quanto ao uso obrigatório da fotografia. A ampliação é necessária para a análise das formas e uma alternativa para isso é a digitalização por meio de um scanner e softwares gráficos.

O terceiro requer atenção especial porque definir a essência de um tipo é muito subjetivo. O mais recorrente é tentar compreender o desenho

dos glifos e a intenção do autor com base nos documentos impressos. Lo Celso (2000) expõe que é necessário remover o ruído e a distorção existentes para alcançar a maior fidelidade possível. Ele apresenta as sugestões de Bigelow & Seybold (1981) possibilitando a restituição da forma dos glifos por dois caminhos. Primeiro, corrigindo suas deformidades ao compreender a origem da degradação (tipos ou matrizes defeituosas, impressão ruim, papel de má qualidade, mal estado de conservação, e outros). Segundo, reconstruir os glifos a partir das deformidades, utilizando o conhecimento das reais características do design original (com base nos modelos das letras, características anatômicas, conhecimento do trabalho do autor, comparação com outras fontes e *specimens* em melhor qualidade).

O último passo apresentado, engloba um conjunto de decisões técnicas que visa a adequação dos caracteres para novos mecanismos, de modo que a fonte criada seja eficiente em tecnologia contemporânea.

O designer também deve levar em conta a ética no seu trabalho, já que não é possível recriar a atitude de outro profissional. Para Vanderlans (1996) há uma grande confusão sobre o uso de *sampling* e cópia das formas tipográficas. Ele questiona se o processo utilizado altera a concepção de cópia.

Qual é a diferença, por exemplo, entre se tomar um pedaço de papel vegetal e traçar sobre uma impressão de um specimen antigo e alterá-lo um pouco (como foi feito quando Tschihold criou a Sabon), e copiar os dados digitais de uma fonte digital existente e alterando ligeiramente as coordenadas? A diferença, claro, é a quantidade de trabalho envolvido em fazer desenhos a partir do zero, sejam eles digitais ou analógicos. Além disso, e talvez mais importante, quando as fontes se tornaram digitais, tornaram-se protegidas pelas leis de direitos autorais de software, tornando-se ilegal copiar e revender o código digital. Independentemente do quanto você pode alterá-lo, é simplesmente contra a lei fazê-lo. Mas não é impossível de fazer. (VANDERLANS, 1996, p.8).

Se uma das premissas do resgate tipográfico é copiar o design de um profissional do passado, em qual momento o designer que resgata é considerado autor do projeto? Vanderlans (1996) amplia esta questão indagando se é possível identificar o quanto é necessário mudar um projeto para reivindicar sua autoria. Como é de se esperar, não há uma resposta clara. A ética, as regras ou as normas de conduta que regem a profissão, é tudo que existe como guia.

Levando em conta o inerente diálogo entre o trabalho dos dois profissionais, quanto mais livre for a adaptação, enquanto síntese, interpretação ou extrapolação das formas, mais autoria pode ser creditada ao profissional que realiza o resgate. Neste contexto adota-se uma postura de co-autoria inevitável porque quanto mais distante do design original, menos o projeto será considerado um resgate tipográfico.

## Classificação e indicações para a realização de um resgate

As informações recolhidas estão organizadas de forma a propor uma classificação dos resgates tipográficos, seus limites teóricos e um conjunto de indicações para auxiliar o designer de tipos. Essa classificação está baseada em: distanciamento histórico, tecnologia utilizada e, principalmente, na atitude do designer em relação ao original.

Os quatro níveis fundamentais de resgate tipográfico existem entre dois extremos. O primeiro é a réplica, no qual o projeto é considerado uma *adaptação fiel* do design original, em uma tecnologia e/ou momento histórico diretamente posterior ao seu uso ou criação. O extremo oposto é a novidade. Um *design inédito* sem vínculo direto com projetos antigos e nem tecnologias ultrapassadas, criado em momento histórico, cultural e tecnológico distante do primeiro.

A *reprodução fiel* é o primeiro nível de um resgate. Configura-se como a adaptação tecnológica de um design pertencente a um período histórico distante, criado em uma tecnologia ultrapassada. Neste projeto, o designer pretende ser o mais fiel possível ao original, evitando ao máximo sua interferência nas formas e nas relações dos glifos.

O segundo nível é a *síntese formal ou estilística*. Esta prática vai além da adaptação tecnológica. Não se almeja fidelidade extrema a um tipo específico, mas a reprodução de características que definem uma família tipográfica ou descrevem o trabalho de um profissional de um período histórico e tecnológico antigo. O importante é perceber quais são os atributos elementares e transcrevê-los para o suporte digital de modo que respeitem os originais.

A *interpretação* ocorre no terceiro nível e o designer possui papel ativo de co-autor. O resultado não é uma representação submissa ao antigo, mas uma interpretação do design original sob a ótica contemporânea. Neste resgate, novas características são acrescentadas sem prejudicar as originais.

O último nível fundamental de um resgate tipográfico é a *exploração formal*. Assumindo que a interferência do designer é inevitável, adota-se uma liberdade de trabalho maior. Permite-se explorar as formas originais, de modo a produzir uma releitura, que extrapola características do original em detrimento de outras. É importante destacar que não se retiram características elementares, pois deste modo deixaria de se configurar como um resgate, se enquadrando no estágio de transição posterior.

A partir do momento que o designer seleciona referências antigas de um estilo, modelo de letra ou trabalho de um profissional para a criação de uma fonte nova, sem obrigação de se manter fiel as características originais, ele está fazendo um *design inspirado* e não um resgate. O profissional retira características indesejadas e utiliza apenas as que acredita serem mais relevantes. Quanto mais se afasta do modelo original, mais se aproxima do extremo de um *design inédito*. Não há atribuição direta a nenhum profissional do passado.



propriamente dito e o que é do suporte. Um cuidado especial deve ser reservado aos impressos feitos com antigos tipos móveis, pois cada fonte era projetada para o seu respectivo tamanho ótico e gravados manualmente por pessoas diferentes. Os próprios tipos podem ser estudados, como também as matrizes, punções e até mesmo os desenhos originais. Porém quanto mais antigo o design original, mais difícil é ter acesso a este material.

O último grupo diz respeito a historicidade do original. São informações sobre o período histórico, características culturais, biografia do criador e práticas profissionais da época, que podem auxiliar na compreensão do design e na correta adaptação para uma nova tecnologia, sem ocorrer anacronismos (quadro 2).

INFORMAÇÕES DO DESIGN ORIGINAL QUE DEVEM SER ANALISADAS DE ACORDO COM:			
SISTEMA USADO	MATERIAL DE ESTUDO	HISTORICIDADE	
Modelos de escritas históricas (suas formas e construção)	Desenhos originais	Biografia e trabalhos do criador	
Letreiramentos (uso comercial, industrial e métodos de produção)	Punções	Histórico do tipo, da fonte ou do modelo de letra	
Matrizes manufaturadas para impressão direta (xilografura e litografia por exemplos)	Matrizes em metal, madeira ou fotográficas	Análise dos suportes no contexto histórico	
	Tipos		
Tipos	Móveis (em metal ou madeira)		Specimens, catálogos e/ou manuais
	Mecanizados: composição a quente (Linotipo, Monotipo e outros)	Documentos impressos (devidamente identificados)	Práticas profissionais na criação e no uso dos tipos originais
	Fotográficos: composição a frio (fotocomposição e letras transferíveis)	Reproduções ou documentos digitalizados (em casos de material muito antigo ou raro)	Informações culturais e filosóficas da sociedade em que está inserido

**Quadro 2** Informações relevantes para análise e criação de resgates tipográficos

Fonte Dos autores

O conteúdo destes três grupos auxiliam as decisões tomadas pelo designer durante o processo de trabalho e oferecem um maior nível de capacitação para a avaliação de um resgate tipográfico. Quanto mais informações forem adquiridas, maior será a chance de um resultado estético e técnico de qualidade.

PASSO	OBJETIVOS	ATIVIDADES
1	Pesquisa do design original e seleção das melhores amostras.	<ul style="list-style-type: none"> <li>¶ A escolha do design original, que dependera da sua relevância estética e cultural, do acesso ao material de estudo e da disponibilidade para consulta constante durante o processo de trabalho;</li> <li>¶ Pesquisas históricas e técnicas relacionadas ao design original selecionado;</li> <li>¶ Digitalização e seleção de amostras para cada letra, número, símbolo, pontuação e outros elementos tipográficos;</li> <li>¶ Análise comparativa para a seleção das melhores amostras, levando em consideração: nitidez, proporção, coerência formal, frequência, entre outros.</li> </ul>
2	Ampliação das amostras e desenho.	<ul style="list-style-type: none"> <li>¶ Ampliação das amostras selecionadas e impressão;</li> <li>¶ Desenho manual destas amostras (é comum o uso de papel vegetal, lápis, canetas e tinta);</li> <li>¶ Estudo das formas e das relações existentes entre os elementos construtivos;</li> <li>¶ Análise comparativa com os originais;</li> <li>¶ Seleção e digitalização dos melhores exemplares.</li> </ul>
3	Vetorização e padronização anatômica.	<ul style="list-style-type: none"> <li>¶ Vetorização dos desenhos;</li> <li>¶ Adaptações técnicas para o novo suporte digital;</li> <li>¶ Padronização dos elementos anatômicos das letras;</li> <li>¶ Espaçamento básico;</li> <li>¶ Testes de impressão preliminar e comparação com o design original.</li> </ul>
4	Adaptação para uso contemporâneo, validação com o original e finalização da fonte.	<ul style="list-style-type: none"> <li>¶ Refinamentos estéticos e técnicos para aceitação contemporânea do design;</li> <li>¶ Ajustes de espaçamento e kerning;</li> <li>¶ Testes de impressão e comparação com o design original;</li> <li>¶ Programação, ajustes de hinting para visualização em tela e outras necessidades técnicas para a finalização da fonte.</li> </ul>

**Quadro 3** Principais passos para a criação de fontes digitais de resgate tipográfico

Fonte Dos autores

A metodologia pode variar bastante de acordo com o material adquirido, as informações coletadas e a proposta de trabalho. Mesmo assim, é possível definir uma sequência básica de passos usando as práticas identificadas neste estudo. No quadro 3 são apresentados os principais passos para a criação de uma fonte digital de resgate tipográfico, juntamente com seus respectivos objetivos e atividades.

A pesquisa histórica e o estudo de documentos são indispensáveis e podem aumentar muito a duração do projeto em comparação a outros de design de tipos. Algumas atividades – como desenho, vetorização e espaçamento – são repetidas diversas vezes até se alcançar o resultado ideal. Juntamente com a constante análise comparativa entre o original e o seu redesign.

## Considerações finais

Não é o objetivo deste estudo esgotar os questionamentos sobre o tema, buscou-se apenas fornecer subsídios que auxiliem designers gráficos e de tipos em projetos de resgate tipográfico. Para tanto, buscou-se identificar e compreender os limites metodológicos e conceituais de um resgate tipográfico. Mesmo sendo uma prática realizada desde os primórdios da tipografia, delimitar as características essenciais de um resgate é um grande e controverso desafio. As recorrências e questões levantadas na revisão da literatura permitiram um entendimento consistente sobre essa prática, identificando-se fatores que devem convergir para que o projeto seja verdadeiramente considerado um resgate tipográfico. Constatou-se que o acréscimo ou a retirada de algum fator se revela decisivo para a sua correta classificação. Por isso, maiores estudos das características complementares de um resgate se mostram necessários. Contudo, também percebe-se a possibilidade de um aprofundamento da questão a partir de novas subclassificações utilizando as informações relacionadas à tecnologia de impressão utilizada, a natureza do suporte e a historicidade do tipo original.

Mesmo com a identificação destes fatores, os limites projetuais podem se apresentar flexíveis de acordo com as intenções dos profissionais envolvidos no resgate tipográfico. Principalmente em relação à subjetividade relacionada ao reconhecimento da essência de um tipo. Para se esclarecer esta questão é necessário um estudo específico sobre como as formas tipográficas e as suas deformidades mais recorrentes nos impressos influenciam nesse aspecto tipográfico. Portanto, mais do que utilizar as informações relacionadas à anatomia geral de um tipo é necessária a adoção de uma abordagem conceitual em relação à essa essência.

As características técnicas e estruturais do desenvolvimento de uma fonte de resgate tipográfico são equivalentes as existentes na criação de uma inédita. Porém o trabalho de resgate não oferece liberdade equivalente, já que deve ser fiel às principais características da fonte original. Identificou-se uma preocupação constante sobre a atitude do designer de tipos durante o processo de trabalho. Em sua grande maioria, são as escolhas adotadas que definem o verdadeiro direcionamento do projeto e não as tecnologias utilizadas ou suportes estudados. Fica claro que um grande distanciamento da aparência original tende a descaracterizar por completo o projeto. Sendo assim, esse modelo de trabalho é reconhecido como uma co-autoria de design, ficando evidente que as questões éticas e conceituais se mostram mais influenciadoras no julgamento de qualidade do que aparentavam inicialmente.

Ao final deste estudo, constata-se que as informações coletadas e analisadas servem positivamente como parâmetros sistemáticos para a criação de fontes digitais de resgate tipográfico, bem como critérios para julgamento de qualidade do resultado obtido neste tipo de projeto.

## REFERÊNCIAS

- BIGELOW, Charles., SEYBOLD, Jonathan. **Technology and the Aesthetics of Type**: Maintaining the 'Tradition' in the Age of Electronics. The Seybold Report, 1981. Disponível em: <<http://bigelowandholmes.typepad.com/bigelow-holmes/2015/05/digital-type-archaeology-1.html>>. Acesso em: 14 nov. 2015.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. **Os manuais de Desenho da Escrita**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARDINALI, Luciano. **Garamond**: letras que bailam. São Paulo: Edições Rosari, 2004.
- DOWNER, John. Copping an Attitude. **Emigre**, Sacramento, n. 38, p. 10-19, Spring, 1996.
- FARIAS, Priscila. **Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica**. Anais do P&D Design 2004 - 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (versão em CD-Rom sem numeração de página). FAAP: São Paulo.
- \_\_\_\_\_. **Tipografia digital**: o impacto das novas tecnologias. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.
- GOMES, Ricardo Esteves. **O design brasileiro de tipos digitais**: A configuração de um campo profissional. São Paulo: Blucher, 2010.
- HENESTROSA, Cristóbal; MESEGUER, Laura; SCAGLIONE, José., **Cómo crear tipografías**. Madrid: Tipo e Editorial, 2012.
- KELLY, Jerry. **Type revivals**. Nova York: The Typophiles, 2011.
- LICKO, Zuzana. **Mrs Eaves**. Emigre, Sacramento, n. 38, p. 1-5, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Mrs Eaves**: A typeface designed by Zuzana Licko. Berkeley: Emigre, 2009.
- LO CELSO, Alejandro. **A discussion on Type Design Revivalism**. Dissertação (MA in Typeface Design). University of Reading, Reading, 2000. Disponível em: <[http://academic.typeculture.com/wp-content/uploads/2016/02/tc\\_article\\_23.pdf](http://academic.typeculture.com/wp-content/uploads/2016/02/tc_article_23.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2015.
- SHAW, Paul. **Book Review—Type Revivals**. Disponível em <<http://www.paulshawletterdesign.com/2012/09/book-review-type-revivals/>>. Acesso em: 13 ago. 2015.
- TAM, Keith. **The “revival” of slab-serif typefaces in the twentieth century**. Dissertação (MA in Typeface Design). University of Reading, Reading, 2002. Disponível em: <<http://keithtam.net/documents/slabserif.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2015.
- VANDERLANS, Rudy. Copping an Attitude. **Emigre**, Sacramento, n. 38, p. 6-9, Spring, 1996.
- WILHIDE, Elizabeth. **Como criar em Tipografia**. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.