

Uma abordagem metodológica sobre as possibilidades e limites da comunicação em multiescrita

Sérgio Antônio Silva
Sérgio Luciano da Silva

Introdução

Com a consolidação e a expansão da tipografia em meio digital, nas últimas três décadas, uma série de conceitos já estabelecidos neste campo vem sofrendo alterações. Como consequência, a terminologia específica vem sendo adaptada e ampliada, para subsidiar o discurso dos profissionais da área. Obviamente, a quantidade de expressões, que já é grande, tende a crescer juntamente com a complexidade da tecnologia. Além disso, a expansão do uso da tipografia digital na comunicação escrita mundial obrigou este campo a incorporar conceitos relacionados à linguística e à gramatologia. Assim, antes de enfrentarmos os temas do artigo, é necessário definir alguns termos: face, fonte, multiescrita e design tipográfico.

O termo face de tipo, ou simplesmente face, tem um significado preciso: uma coleção de sinais gráficos (letras, sinais diacríticos, números, pontuação e símbolos) desenhados para terem uma forma e estilo comuns (Felici, 2003: 29; Thing, 2003: 893).

Fonte tipográfica, ou fonte, é a estrutura que descreve uma face de tipo. Esta estrutura pode ser física, em blocos de liga de metal ou em filme fotográfico, ou ainda digital, em código de computador, como ocorre com a tecnologia atual. O termo fonte, em sua acepção mais recente, está associado a um arquivo digital que representa, com instruções de programação, as formas das letras e dos demais elementos de uma face de tipo (Felici, 2003: 29; Thing, 2003: 340).

Uma maneira de distinguir fonte de face é pensar seus conceitos metaforicamente. A fonte tipográfica é equivalente a um carimbo e a face de tipo sempre se mostra nas marcas feitas pelo carimbo, por exemplo, sobre folhas de papel.

O termo multiescrita é um neologismo de origem inglesa (*multiscript*), uma junção do antepositivo *multi-*, cujo significado é o de algo numeroso, e *escrita*, cuja acepção aqui é de um conjunto de signos que representa textualmente uma linguagem. São exemplos de escritas os alfabetos latino, grego e cirílico e os silábicos hiragana e katakana. Por seu lado, multiescrita, em sua função de adjetivo, significa: (diz-se daquilo) que possui várias escritas. Assim, se uma fonte tipográfica é multiescrita, ela contém mais de uma escrita em sua composição. Um exemplo de fonte multiescrita é a Times New Roman, que inclui em seu arquivo digital as escritas latina, grega, cirílica, hebraica e árabe.

Design tipográfico, devido às particularidades de seus processos internos, necessita de uma caracterização singular, que fazemos nos apoiando em dois outros conceitos: criação e produção. Os conceitos de criação e de produção têm acepções comuns e costumam ser considerados equivalentes em diversas áreas de atividades que incluem projetos. No entanto, dada a especificidade deste campo, consideramos os mesmos com sentidos distintos, com o propósito de tornar mais preciso o conceito de design tipográfico. Assim, criação aqui é entendida como o trabalho primordial do designer tipográfico. Está relacionada diretamente à cristalização de conceitos e estilos que este profissional concebe e que irão caracterizar formalmente uma face de tipo. Na atualidade, esta cristalização pode acontecer através do desenho das letras concluídas em papel ou executadas diretamente no computador. Por outro lado, produção não tem aqui o caráter inventivo da criação. Assim, diz respeito ao processo de composição (montagem) da fonte tipográfica a partir dos desenhos das letras criados pelo designer. Neste processo, compõem-se todos os elementos desenhados em um documento de estrutura matricial, dentro de um programa específico de edição de fontes. O documento matriz é o cerne gerador dos arquivos finais do produto fonte e o trabalho de produção pode ser executado pelo designer tipográfico ou por um profissional especializado em composição, ou por uma equipe, desde que supervisionados pelo designer. O que importa saber é que as etapas de criação e de produção estão incluídas num conceito mais amplo, o de design tipográfico. O fundamento deste conceito está em projetar tanto a forma, enquanto face de tipo desenhada, quanto a estrutura digital que suporta o desenho, isto é, a fonte tipográfica.

Temas, referencial teórico e metodologia

Um dos mais destacados caminhos para o design tipográfico da atualidade está associado à multiescrita. Isto se deve em parte ao avanço da globalização dos meios de comunicação e a conseqüente demanda por fontes com um número maior de escritas incorporadas. A tecnologia oferece suporte: a estrutura de mapeamento do codificador Unicode (com capacidade para endereçar mais de um milhão de caracte-

teres) e o formato de fonte tipográfica OpenType (baseado no Unicode), apesar das suas limitações, propiciam os instrumentos e mecanismos tanto para a produção quanto para utilização de múltiplas escritas em meio digital.

Existem, no entanto, temas que permanecem pouco esclarecidos e pouco explorados. Tais questões giram em torno da estrutura teórica e metodológica necessária ao suporte de profissionais de comunicação escrita na tomada de decisões, como:

- Quantas e quais escritas incorporar a um projeto tipográfico, seja ele de criação, seja de aplicação?
- Qual ou quais estilos seguir?
- Qual a sequência mais adequada de criação dos elementos das diversas escritas?
- O que é essencial preservar de cada escrita?

Autores como Charles Bigelow, Cris Holmes, Maxim Zhukov e Robert Bringhurst têm reflexões que podem ser agrupadas em torno dessas questões. O propósito e a contribuição específica deste artigo são, a partir da reunião e análise crítica das ideias desses autores, buscar sistematização e estabelecer alguns critérios que subsidiem o trabalho dos designers e outros profissionais da comunicação, como editores, tipógrafos, designers gráficos e de livros. Se cada escolha feita durante o processo de criação afeta significativamente o plano geral de uma nova face, sua qualidade, e o potencial alcance comercial de seu produto final, isto é, a fonte tipográfica digital, o mesmo vale para os profissionais que fazem uso desse produto como instrumento na criação de conteúdo textual.

Este artigo envolve a investigação de três temas metodológicos que estão ligados entre si e permeiam o processo de design tipográfico, na atualidade. Como consequência desta imbricação a reflexão sobre cada tema convida a refletir sobre o seguinte. O primeiro tema, apoiado em uma análise diacrônica, trata das limitações dos sistemas de classificação de faces de tipo quanto ao suporte que oferecem à compreensão dos estilos das mesmas. O segundo, mantendo a perspectiva de uma análise diacrônica, examina os critérios adotados por designers e empresas produtoras na escolha das escritas que compõem novas fontes. O terceiro, após uma análise sincrônica dos métodos simultâneo e incremental de criação tipográfica multiescrita, incorpora através de síntese as conclusões dos dois primeiros temas, avalia e propõe critérios para a utilização desses dois métodos.

Primeiro tema – Limites de classificação de faces em escrita latina

Análise diacrônica

O presente estudo não pretende enumerar as diversas classificações, mas utilizar-se apenas de duas, que, pela própria forma de abordar a questão, põem à mostra diversos obstáculos que nos interessam. Sabemos que em tipografia um referencial teórico fundamental é o da história dos estilos das faces de tipo. Ao longo dos mais de quinhentos anos de existência da tipografia, o número de estilos criados cresceu de tal maneira que exigiu dos historiadores dessa área instrumentos de reconhecimento para as características formais das faces de tipo. A resposta tem sido dada sob a forma de classificações. No entanto, esses referenciais têm se mostrado aquém da tarefa de identificar e descrever estilos, mesmo quando se trata somente da escrita latina.

Algo que chama a atenção com relação à classificação de faces é a multiplicidade de sistemas existentes, como pode ser observado no artigo de Fabio L. M. Silva e Priscila Lena Farias (2005). Essa pluralidade indica, no mínimo, uma insatisfação por parte da comunidade tipográfica com o que está instituído. É claro que a questão é complexa, o que conduz até hoje a soluções somente parciais. Uma parte apreciável das classificações que aparece nos livros e manuais de tipografia é baseada no trabalho do historiador tipográfico francês, Maximilien Vox¹. Esse pesquisador, em meados do século XX, estabeleceu nove categorias definidas a partir de características ligadas aos períodos históricos em que as faces foram criadas, bem como aos seus aspectos visuais (contraste das linhas, estresse e formato de serifa). Porém, conforme afirma Karen Cheng, a progressão linear de Vox é incapaz de abranger a multiplicidade e complexidade das novas fontes (Cheng, 2006: 16). E isto se deve ao fato de essa estrutura estar vinculada a apenas dois fatores: ao desenvolvimento cronológico e às características visuais. A saída, segundo ela, é constituir um sistema que possa incluir outros fatores, como o tecnológico, o funcional, o cultural e o geográfico. Porém, infelizmente, mesmo que tal sistema se constitua, provavelmente será de enorme complexidade, e conseqüentemente pouco prático.

Em 1992, o poeta, tipógrafo e designer de livros Robert Bringhurst (2005: 133-152) propôs uma classificação, que também se mantém associada aos períodos históricos, mas ao mesmo tempo é vinculada ao mundo das artes. Bringhurst faz uso das clássicas divisões utilizadas em manuais de história da arte, para agrupar as faces de tipo. E são dois os seus argumentos para essa apropriação:

- As letras são objeto da ciência, mas também da arte.
- Como a tipografia não ocorre isoladamente, é necessário, para a conhecermos, compreendermos sua relação com o universo da cultura humana.

Portanto, as letras participam da cultura e das mudanças que ocorrem nas suas mais diversas formas de manifestação. Daí podermos aplicar à tipografia os mesmos termos que utilizamos em história da arte (tal como o estilo renascentista, o rococó, o barroco e todos os demais) e que estão associados a períodos históricos.

Resultados

Ao contrário da classificação Vox, a proposta de Bringhurst insere a tipografia numa dimensão histórica mais ampla, fundamentada, fértil e integrada às outras esferas da cultura e atividades humanas. Assim, se pensamos na origem dos critérios de Bringhurst, a dificuldade de descrever e classificar as faces criadas no período atual passa em parte pela mesma via que procura compreender a arte e a cultura de nosso tempo. Em outras palavras, a limitação não é a de somente conseguir classificar as faces, principalmente as “pós-modernas”, mas, antes, entender a arte e cultura pós-modernas em sua complexidade.

Na realidade, o modelo de Bringhurst é perspicaz o suficiente para que o autor, mesmo não tendo se posicionado explicitamente, transfira a responsabilidade da busca de compreensão para aqueles que trabalham na esfera da filosofia, da estética e demais campos ligados à teoria e história da arte e da comunicação. E se for assim, talvez não seja possível realmente construir um modelo descritivo para o período atual que seja ao mesmo tempo abrangente e simples, para poder auxiliar-nos na identificação, pesquisa e criação de faces de tipo. Por outro lado, ter consciência destas limitações é fundamental para garantir alguma ordenação nesse campo de estudo e permitir a quem cria e a quem utiliza, mesmo com restrições, fazer escolhas conscientes. Essa consciência é o ponto de partida para o segundo tema.

Segundo tema – A escolha das escritas

Análise diacrônica

Os desenvolvimentos tecnológicos na tipografia digital, nos últimos quinze anos, têm proporcionado aos profissionais de comunicação escrita, além dos instrumentos e mecanismos, maior liberdade de ação. Um avanço considerável, em relação aos padrões de indústria anteriores, foi a possibilidade de inserção de milhares de elementos em um único arquivo de fonte. Considerados estes avanços e a globalização dos meios de comunicação, um elemento complicador ampliou o descompasso dos já limitados sistemas de classificação: a possibilidade da inclusão em um arquivo de fonte de diversas escritas, como a latina, a grega, a cirílica e a hebraica, concebidas como uma única face, mas com um leque de características físicas muito mais amplas, dificultando a descrição e delimitação de seus aspectos formais essenciais. Faces de tipo que incluem mais de uma escrita vêm sendo concebidas há séculos, desde o advento da imprensa. Entretanto, a consolidação do codificador

Unicode e do formato OpenType têm impulsionado este processo a um nível jamais visto, com implicações das mais diversas ordens, desde tecnológicas e de estilo, até comerciais. Além disso, essas novas condições tornaram o processo de produção de fontes mais intrincado e com um maior número de etapas. Isto exige o domínio de áreas do conhecimento e de técnicas que não eram necessárias a quem trabalhava apenas no âmbito da sua escrita nativa.

Charles Bigelow e Kris Holmes (1993: 298-299), em um artigo sobre produção de fontes, alertam-nos, com justa razão, para o fato de que designers tipográficos, proficientes em determinadas tradições podem não obter êxito em outras. Um dos exemplos apontados pelos autores (e que envolve duas culturas que utilizam a mesma escrita) é o da mudança que a face de tipos Times Roman, criada pelo inglês Stanley Morison, sofreu no redesenho de catorze das suas letras, em 1931, apenas para adequar-se ao mercado tipográfico francês. Outro exemplo que envolve uma distância cultural maior foi o da crítica que o tipógrafo de origem judaica, Henri Friedlaender, fez à face hebraica criada pelo também inglês Eric Gill, em 1937. Para concluir, os autores do artigo afirmam que a fonte Hadassah criada por Friedlaender ainda é utilizada em Israel, enquanto a criação de Gill não.

Voltando nossa atenção para o Ocidente, na atualidade, devemos considerar que existem designers independentes e pequenas produtoras de fontes direcionadas exclusivamente para o mercado do alfabeto latino. Mas isto está mudando com a expansão das comunicações escritas. Uma parte desses designers procura especializar-se em outras escritas, além da latina, aprimorando sua produção independente. Esses mesmos profissionais às vezes são contratados, para empreendimentos específicos e de maior porte, por produtoras de fontes voltadas para o mercado multiescrita ou por empresas do mercado editorial. Normalmente, estas empresas contam com mais recursos financeiros e condições de investir a longo prazo.

Num mercado cada vez mais competitivo, as escolhas sobre o que incluir em um novo projeto devem ser feitas com cuidado. Uma forma de avaliar os rumos da área, inclusive saber sobre o conteúdo de novas fontes, é consultar os catálogos que as produtoras periodicamente publicam e divulgam cada vez mais através da Internet. Nesses documentos, além de uma apresentação e divulgação dos recursos e inovações contidos no lançamento das fontes, é comum vermos uma relação das escritas que estão incluídas nos arquivos digitais. Usualmente, esta lista é encabeçada pela latina, comumente seguida da grega e da cirílica. Caso uma fonte específica incorpore mais escritas além destas três, há grande possibilidade de as mesmas serem a hebraica e a arábica. As razões para a escolha de cada uma das escritas não se baseiam somente no número de pessoas que fazem uso delas. Se assim fosse, tanto a escrita grega quanto a hebraica não fariam parte deste grupo. O alfabeto grego, por exemplo, utilizado nativamente por aproximadamente 10 milhões de pessoas, detém o mesmo prestígio do cirílico, empregado por mais de 140 milhões de russos². A importância do grego

e do hebraico se deve ao fato de os mesmos serem conhecidos e utilizados muito além das fronteiras de suas áreas nativas. O grego tem difusão mundial devido ao valor cultural de seus textos, que remontam até 2.700 anos atrás e são objeto de estudo em todo o mundo. Difusão similar ocorre com o hebraico, que conta com comunidades judaicas espalhadas em diversas regiões do planeta.

Um dos aspectos que podem favorecer o design tipográfico multiescrita é a similaridade entre as escritas que compõem um projeto. Porém, partindo de uma visão ocidental, quais escritas têm maior proximidade cultural e formal com a escrita latina? A classificação de faces, apoiando-se exclusivamente em modelos como os de Maximilien Vox ou Robert Bringhurst, aparentemente não pode nos ajudar, uma vez que abarca estritamente o alfabeto latino. No entanto, no caso do cirílico e do grego temos duas circunstâncias que permitem aproximações conceituais e culturais destas escritas com estes dois modelos de classificação, o que pode, por consequência, facilitar o trabalho de design.

A história da Rússia nos fornece a primeira circunstância. Conforme afirma o designer de faces russo Vladimir Yefimov (2002: 128-147), depois da reforma de 1708-1710 promovida por Pedro I na Rússia, além de características comuns, como altura, peso, contraste, estresse e elementos de design como serifas, hastes, barras e terminais, os alfabetos cirílico, latino e grego passaram a compartilhar entre si a forma de onze das suas letras maiúsculas. Deste momento em diante, o cirílico passou também a seguir as mudanças de estilos que ocorreram com o alfabeto latino na Europa.

A segunda circunstância histórica está relacionada à escrita grega. No alfabeto grego, das vinte e quatro letras maiúsculas, catorze têm a mesma forma das latinas, o que poupa trabalho considerável no momento da criação nessas duas escritas. Isto porque, por um lado, o alfabeto latino em sua origem está intimamente ligado ao etrusco, que por sua vez deriva-se em grande parte do grego. Por outro, a tipografia grega surgiu e se desenvolveu quase que exclusivamente fora do território grego. Gutenberg inaugura a imprensa ocidental com a produção da Bíblia (1454), um ano após a queda de Constantinopla e a consequente dominação da Grécia pelo Império Otomano. Daquele momento em diante, os editores e impressores europeus, que estavam interessados em produzir obras em língua grega, puderam e passaram a ter entre seus colaboradores os exilados gregos. Somente com a guerra da independência (1821) a Grécia voltou a possuir imprensa própria e mesmo assim sua tipografia até hoje é influenciada pelos rumos da produção em escrita latina (Macrakis, 1996, p. xiii-xxviii). Tudo isso torna essas duas escritas mais próximas entre si cultural e conceitualmente.

Resultados

No nosso entendimento, as análises de Bigelow e Holmes, apresentadas anteriormente, não têm o intuito de desencorajar os interessados no trabalho com multiescrita. Se forem interpretadas como um desafio, são informações úteis que apontam

limites a serem superados. Claro que estas fronteiras na comunicação são mais tênues quando o designer trabalha dentro do universo de seu próprio sistema de escrita. Por exemplo, é muito mais simples para um designer que tem como escrita nativa o alfabeto latino criar faces em escritas também alfabéticas, como o grego e o cirílico (que como vimos, são histórica e culturalmente semelhantes), do que em abjads³, como o hebraico ou o arábico. Partindo deste pressuposto, investir no estudo de escritas com maior semelhança estrutural e proximidade cultural com a nossa é o caminho mais fácil para iniciar projetos multiescrita. Porém, no trabalho de desenvolvimento de novas faces multiescrita está implícita uma questão crucial: como é possível conciliar características tão diversas em escritas distintas, como, por exemplo, a latina, a hebraica e a arábica? Esta questão conduz-nos ao último tema deste artigo.

Terceiro tema - Design simultâneo ou incremental: qual metodologia utilizar?

Análise sincrônica

Até um tempo atrás, o design tipográfico iniciava-se normalmente na escrita nativa do designer e depois, por várias razões, podia incorporar outras escritas em novas versões comerciais de uma fonte ou família de fontes. Este trabalho posterior nem sempre era conduzido pelo mesmo designer que criara a face original. Nestes casos, o que ocorria é o que se pode chamar de criação incremental ou derivada. No entanto, conforme Maxim Zhukov (2006), acadêmico, consultor e ex-coordenador tipográfico das Nações Unidas, o processo que é mais explorado atualmente é o da criação simultânea. Ele toma como exemplo o recente projeto da Microsoft (Microsoft Clear Type – MSCT) em que uma equipe, formada de profissionais da própria empresa e de colaboradores externos, foi constituída para a criação de seis famílias de faces que incluem as escritas latina, grega e cirílica. O propósito foi disponibilizar os arquivos das fontes para usuários de diversas partes do planeta, incluindo-as no pacote do Sistema Operacional Vista. Todas as faces foram criadas pensando-se as formas dos elementos dos três alfabetos ao mesmo tempo. Zhukov (2006) acredita que o procedimento oposto, de derivar as letras de diversas escritas a partir das letras de uma escrita matriz, torna cada novo incremento inautêntico. Considera também que o estudo deste e de outros projetos similares pode contribuir para uma revisão dos sistemas de classificação de faces. Segundo ele, tais sistemas são eurocêntricos e anacrônicos e ainda usados pela comunidade tipográfica por falta de uma melhor opção. Baseado em sua experiência pessoal, uma vez que ele fez parte da equipe do projeto da Microsoft, sugere que uma das condições para a criação de faces em multiescrita, sem o risco da perda da essência de cada escrita particular, é a adoção de um design mais genérico para as mesmas. O objetivo é preservar a harmonia do conjunto sem a perda da identidade de cada uma das escritas que compõem a face (Zhukov, 2006).

Resultados

Uma vez que cada projeto, além de único, é extenso e complexo, devemos ter cautela, para que, antes de iniciá-lo, nos perguntemos sobre as intenções e o alcance de nossa criação. No nosso entendimento, num projeto de alcance mais limitado, dirigido para a produção de textos bilíngues, de idiomas e culturas com raízes comuns, como visto no caso do alfabeto latino e do grego, o critério de Zhukov não necessariamente se aplica. Isto porque podemos ter maior liberdade para criar uma face em que a carga de expressão aplicada a uma escrita possa também estar presente na outra, sem comprometer suas características particulares. Isto independentemente de optarmos pelo método simultâneo. Em outras palavras, se o nosso idioma nativo é baseado no alfabeto latino, seguindo o método incremental, podemos conceber primeiro as letras deste alfabeto e em seguida as do alfabeto grego, ainda assim preservando a harmonia e a identidade de ambas. Mas mesmo neste caso, a preferência pelo método simultâneo assegura maior equilíbrio e harmonia.

No entanto, num projeto mais amplo ou que abarca escritas com maiores distâncias culturais entre as mesmas, a opção de criar um estilo marcante (não generalista), mesmo fazendo uso do método simultâneo, conduz muito provavelmente a dois tipos de resultados, ambos sem equilíbrio:

- Ou impomos o estilo forte de uma das escritas às demais, em detrimento de suas características particulares, com conseqüente perda da identidade de cada uma delas.
- Ou criamos um estilo forte para cada uma delas e produzimos algo que não poderá ser chamado de face, uma vez que ficou sem sua unidade geral interna.

A questão é delicada e pensamos que, nessa circunstância, a via generalista de Zhukov pode funcionar. Mas com restrições e para faces que procuram cobrir um amplo espectro de escritas, como daquelas criadas para dar suporte aos sistemas operacionais. A Microsoft investe nessa ideia antes mesmo do projeto MSCT, ainda na década de 1990, com o design das faces Tahoma, Verdana e Georgia, de Matthew Carter. Mas, do nosso ponto de vista, nesse caso, temos um preço a pagar:

- Retiramos parte da força expressiva de uma face.
- Podemos exceder os limites da harmonia em direção a uma concordância forçada entre as diversas escritas, se não soubermos aplicar a dose certa de generalização.

Neste caminho mais abrangente, apesar do risco que corremos de jogarmos fora o design e ficarmos somente com a padronização de uma produção pasteurizada, acreditamos que ainda é possível ter algum controle sobre a generalização. Mas para

isso é fundamental que todos os profissionais envolvidos no projeto estejam atentos à questão, em todas as fases da criação.

Considerações finais

A inclusão de diversas escritas num mesmo arquivo de fonte vem ocorrendo, não somente nos projetos desenvolvidos para alimentar os sistemas operacionais de computadores, mas também como iniciativa de diversas empresas produtoras de fontes, interessadas no mercado multiescrita em crescimento. Por um lado, a decisão de qual direção seguir em trabalhos dessa natureza deve ser pautada por um sólido conhecimento acerca das escritas e culturas envolvidas na criação. Por outro, não se deve negligenciar os aspectos mercadológicos, sem os quais o produto (fonte tipográfica) não tem razão de ser. Se, nesses projetos o método simultâneo é o ideal, nem sempre será possível fazer uso dele. É legítima a intenção de uma empresa produtora de fontes ou um de designer querer ampliar o espectro de escritas de uma fonte já historicamente estabelecida em um nicho. Nesse caso, a saída é o uso do método incremental, mas que pelas suas próprias limitações exigirá um esforço extra, para garantir ao mesmo tempo harmonia entre a face já existente e os novos elementos das escritas acrescentadas, sem a perda das características intrínsecas dessas escritas.

Além disso, no âmbito da comunicação multiescrita, estamos envolvidos com diversas culturas e tradições, o que torna a noção de certo e errado ainda mais tênue. Mas mesmo que não exista uma forma “correta” para se pensar e atuar no âmbito da comunicação escrita, é importante elaborar conceitos e discuti-los, pois a reflexão sobre estes temas é apenas de ordem teórica a princípio. Quando um designer, seja por interesse pessoal ou por demanda de algum trabalho encomendado, é levado a projetar em mais de uma escrita, irá se deparar invariavelmente com tais questões. Da mesma maneira, quando um editor ou designer gráfico ou de livro precisa decidir sobre qual fonte tipográfica utilizar em determinado projeto editorial que envolve multiescrita, eles não podem prescindir de uma reflexão sobre tais questões. Portanto, é urgente a nossa tarefa de buscar elementos e referências para alimentar o debate e propor caminhos que subsidiem o trabalho desses profissionais.

Sérgio Antônio Silva
Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
sergio.antonio74@hotmail.com

Sérgio Luciano da Silva
Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
sergiolucianosilva@gmail.com

Recebido em outubro de 2012.

Aceito em março de 2013.

Notas

1. A classificação de Maximilien Vox pode ser encontrada em seu livro *Faisons le point*, publicado pela Larousse em 1963. Infelizmente, esta obra atualmente é rara. As referências, portanto, foram colhidas em *Fonts & Encodings* de Yannis Haralambous e em *Designing Type* de Karen Cheng, ambos citados nas Referências.
2. Este número não leva em conta os restantes países de língua eslava, que também fazem uso do cirílico em algumas de suas variantes.
3. Abjad é um sistema de escrita que, diferentemente do sistema alfabético, tem como principais letras apenas consoantes. As vogais em um abjad são indicadas com sinais gráficos nas consoantes ou são excluídas. Da mesma maneira que o termo alfabeto deriva das duas primeiras letras da escrita grega (alfa e beta), o termo abjad deriva das quatro primeiras letras da escrita arábica (alef, beh, jeem e dal).

Referências

- BIGELOW, Charles e HOLMES, Kris. The Design of a Unicode font. *Electronic publishing*, vol. 6(3), 999. 1993. 17 p. Disponível em: <<http://cajun.cs.nott.ac.uk/compsci/epo/papers/volume6/issue3/bigelow.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2011.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico – versão 3.0*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CHENG, Karen. *Designing Type*. New Haven: Yale University Press, 2006. 232 p.
- FELICI, James. *The Complete Manual of Typography: a guide to setting perfect type*. Berkeley: Peachpit Press, 2003.
- HARALAMBOUS, Yannis. *Fonts & Encodings*. Tradução para o inglês de HORNE, P. Scott. Sebastopol: O'Reilly Media, Inc., 2007.
- MACRAKIS, Michael S (Org.). *Greek letters: from tablets to pixels*. New Castle: Oak Knoll Press, 1996.
- SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe e FARIAS, Priscila Lena. Um panorama das classificações tipográficas. *Estudos em Design*, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.
- THING, Lowell. *Dicionário de tecnologia*. Trad. Bazán Tecnologia e Linguística e Texto Digital. São Paulo: Futura, 2003.
- YEFIMOV, Vladimir. Civil Type and Kis Cyrillic, 1992. In: BERRY, John D. (Org.). *Language Culture Type: international type design in the age of Unicode*. Nova York: ATypI & Graphis, 2002. p. 128-147.
- ZHUKOV, Maxim. Caractères sans frontières: some design lessons of the MSCT project. Notes towards the methodology of multilingual type design: Latin, Greek, Cyrillic. *Letterspace: The Newsletter of the Type Directors Club - Winter/Spring 06*. 2006. 5 p. Disponível em: <<http://tdc.org/downloads/tdcletterspace2006wintspring.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2011.

Resumo

Este artigo aborda questões que giram em torno da estrutura teórica e metodológica necessária ao suporte de profissionais de comunicação, no âmbito da tipografia digital. O trabalho apoia-se em três temas interligados: as limitações dos sistemas de classificação de faces de tipo quanto ao suporte que oferecem à compreensão dos seus estilos, os critérios adotados por designers e empresas produtoras na escolha das escritas que compõem novas fontes tipográficas e os métodos adequados para o design tipográfico em mais de uma escrita. O propósito e a contribuição específica do artigo são, a partir da reunião e análise crítica de ideias de especialistas como, Charles Bigelow, Cris Holmes, Maxim Zhukov e Robert Bringhurst, sistematizar e estabelecer critérios que subsidiem o trabalho de designers tipográficos e demais profissionais da comunicação escrita como editores, tipógrafos, designers gráficos e de livros.

Palavras-chave

Comunicação escrita. Design tipográfico multiescrita. Tipografia digital.

Abstract

This paper addresses matters related to the theoretical and methodological structure needed to support communication professionals in digital typography. The work stands on three interconnected subjects: the limitations of classification systems concerning the support they provide to the understanding of typefaces styles; the criteria used by designers and type foundries when selecting the scripts that make up new fonts; the methods adequate to typeface design in more than one script. Based on the gathering and critical analysis of ideas of specialists such as Charles Bigelow, Cris Holmes, Maxim Zhukov, and Robert Bringhurst, the purpose and the specific contribution of this paper are to systematize and to set criteria that can subsidize the work of typeface designers, publishers, typographers, graphic designers, and book designers.

Keywords

Written communication. Multiscript typeface design. Digital typography.