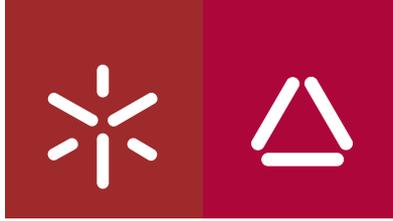


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Bruno Maciel Bezerra Cavalcanti

**Utilização de recursos tipográficos em  
vídeos promocionais e institucionais**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Bruno Maciel Bezerra Cavalcanti

## **Utilização de recursos tipográficos em vídeos promocionais e institucionais**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Ciências da Comunicação  
Área de especialidade audiovisual e multimédia

Trabalho realizado sob a orientação do  
**Professor Doutor Alberto Manuel Teixeira Sá**

Nome: Bruno Maciel Bezerra Cavalcanti

Endereço electrónico: bruno\_cavalcanti20@hotmail.com

Telefone: +351916121779

Número do Bilhete de Identidade: 68SR18887

Título do Relatório: Utilização de recursos tipográficos em vídeos promocionais e institucionais.

Orientador: Professor Doutor Alberto Manuel Teixeira Sá

Designação do Mestrado: Mestrado em Ciências da Comunicação - Área de especialidade audiovisual e multimédia – Ramo profissionalizante

Ano de conclusão: 2014

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTES RELATÓRIOS APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

### Agradecimentos:

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, que investiram tanto tempo, dinheiro e energia na minha educação, seja da minha educação básica até a conclusão do meu mestrado. Sem eles, seria impossível eu estar aqui agora.

Agradeço ao meu orientador, o Professor Doutor Alberto Sá, por me guiar neste trabalho, que com certeza me trouxe um enriquecimento pessoal, acadêmico e profissional. Sem a ajuda dele não conseguiria terminar.

Aos meus amigos e em especial aqueles que discutiram o trabalho comigo, sendo eles especialistas ou não do que se trata o trabalho. Vocês sabem quem vocês são.

Um agradecimento especial à pessoa que considero minha segunda mãe, Maria do Carmo Francisco Pinto, a quem a chamo de Carminha desde que aprendi a falar minhas primeiras palavras. Carminha, você pode achar que me ensinou pouco, mas tudo que eu sei sobre a vida devo a você. Sem você não sou ninguém.

Gostaria de agradecer também e de modo muito especial àquela que foi minha companheira em toda minha jornada neste mestrado aqui em Portugal, Ana Lima. Ana, sem seu apoio e energia não conseguiria terminar este trabalho, talvez nem conseguisse começa-lo. Você é minha fonte de confiança e me pôs para cima em todos os momentos difíceis, para você só posso dizer elogios. Obrigado.



## Utilização de Recursos Tipográficos em Vídeos Institucionais e Promocionais.

### Resumo:

O presente trabalho busca por discutir a utilização de recursos tipográficos do ponto de vista do vídeo com análise em um vídeo de caráter promocional-institucional. Serão abordados no trabalho premissas da tipografia clássica e suas componentes na criação da mensagem em conjunto com a mensagem verbal. Também é de suma pertinência ao trabalho a questão do alfabetismo visual e como a tipografia pode se comportar como uma forma visual, tudo isto baseado nas teorias *Gestaltistas*.

No âmbito profissional, o trabalho possui por premissa a relação que o editor de vídeo possui com o *designer* tipográfico. Esta relação, as vezes, não é contemplada por todas as empresas, pois, muitas vezes, como é o caso do autor deste trabalho, o editor de vídeo, o *motion designer* e o *designer* tipográfico é a mesma pessoa, principalmente no que se refere às pequenas empresas.

Ou seja, além de uma teoria substancial, o trabalho tenta remeter a sinergia que essas duas (ou três) profissões possuem.

**Palavras-chave:** Tipografia, Vídeo, Teorias da Gestlat.



## Use of Typographical Resources in Promotional and Institutional Videos.

### Abstract:

This study aims to discuss the use of typographic features from the point of view of video analysing a promotional-institutional video. Will be addressed in the work premises of classical typography and its components in the creation of the message together with the verbal message. Is also of great relevance to the work the question of visual literacy and how typography can behave as a visual way, all this based on Gestalt theory.

In the professional context, the work is premised on the relationship that the video editor has with typographic designer. This relationship, at times, is not covered by all companies, as in the case of the author of this work, the video editor, the motion designer and the typographic designer was the same person, especially in regard to small companies.

In a nutshell, in addition to a substantial theory, the paper tries to refer the synergy that these two (or three) professions have.

**Key-words:** Typography, Video, Gestalt's Theories.



## Índice

Índice de Figuras: .....	xi
Índice de Tabelas:.....	xiv
1. Introdução. ....	15
2. A Experiência de Estágio na Empresa Fusão. ....	17
2.1. A Empresa: Fusão – Comunicação e Imagem. ....	17
2.2. O Estágio. ....	18
2.2.1 O Desafio: Vídeo Promocional de Braga.....	18
2.2.2 Infineon: A Utilização do <i>Multi-PiP</i> .....	19
2.2.3 O Amadurecimento: “ <i>Spain – Small Looks</i> ”.....	20
2.3 Considerações Sobre a Aprendizagem no Estágio na Fusão. ....	22
2.4 Relação com o Tema Proposto no Presente Trabalho.....	22
3. Uma Introdução à Tipografia.....	25
3.1. Conceitos e suas Origens. ....	26
3.2. A Anatomia Tipográfica. ....	29
3.3. Uma Breve História sobre a Tipografia.....	33
3.4. O Papel e Suas Proporções. ....	38
4. Uma Abordagem da Tipografia como Elemento Visual e sua Relação com o Vídeo. ....	41
4.1. Uma Justificação da Tipografia como Meio de Linguagem Visual.....	41
4.2. A Linguagem Visual e Sua Aplicação à Tipografia. ....	44
4.2.1. Composição Visual e Sua Aplicação à Tipografia e ao Enquadramento. ....	44
4.2.2. Uma Introdução aos Elementos da Comunicação Visual e Algumas Aplicações à Tipografia. ....	51
4.2.3. Técnicas e Processos do Artista Visual: Forma Vs. Conteúdo, Criador Vs. Receptor e uma Aplicação na Tipografia. ....	60
4.2.4. Uma Visão sobre o Estilo no Visual.....	62

4.3. Explicação da Utilização das Teorias Classicistas em Relação ao Número <i>phi</i> , a Série de Fibonacci e a Proporção Áurea Aplicados à uma Tipografia Utilizada na Confeção de Vídeos. ....	65
4.4. Uma Introdução à Tipografia Cinética. ....	68
5. Metodologia. ....	71
5.1. Da Parte Tipográfica. ....	71
5.2. Da Parte da Tipografia como Elemento Visual. ....	72
5.2.1. Do Entendimento das Formas e outros Elementos Visuais. ....	72
5.2.2. Da Harmonia da Diagramação. ....	72
5.2.3. Da Tipografia Cinética. ....	73
6. Análise da Utilização de Recursos Tipográficos em Vídeos Promocionais e Institucionais sob uma Ótica de Alfabetização Visual. ....	75
6.1. Análise do Vídeo Promocional “Uma Vista sobre Braga”. ....	75
6.1.1. Análise Tipográfica do Vídeo “Um Vista sobre Braga”.....	75
6.1.2. Análise da Tipografia como Elemento Visual do Vídeo “Uma Vista sobre Braga”. ....	79
6.1.2.1. Categorização de Formas e Outros Elementos Visuais do Planos que Utilizam de Recursos Tipográficos no Vídeo “Uma Vista sobre Braga”. ....	79
6.1.2.2. Questão de Harmonização entre a Diagramação e o Ecrã no Vídeo “Uma Vista sobre Braga”. ....	100
6.1.2.3. Uma Visão sobre a Utilização da Tipografia Cinética no Vídeo “Uma Vista sobre Braga”. ....	106
7. Conclusão. ....	113
8. Bibliografia. ....	117

## Índice de Figuras:

Figura 1 – Fonte: produção própria .....	30
Figura 2 – Fonte: produção própria .....	31
Figura 3 – Fonte: Lupton, 2013 .....	31
Figura 4 – Fonte: produção própria .....	32
Figura 5 – Fonte: produção própria .....	32
Figura 6 – Fonte: produção própria .....	57
Figura 7 – Fonte: Dondis, 2007 .....	58
Figura 8 – Fonte: Knight & Glaser, 2012b.....	61
Figura 9 – Fonte: produção própria .....	76
Figura 10 – Fonte: produção própria.....	76
Figura 11 – Fonte: produção própria.....	77
Figura 12 e 13– Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	78
Figura 14 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	79
Figura 15 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	81
Figura 16 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	82
Figura 17 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	83
Figura 18 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	84
Figura 19 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	85
Figura 20 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	86
Figura 21 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	88
Figura 22 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	89
Figura 23 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	90
Figura 24 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	91

Figura 25 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	92
Figura 26 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	93
Figura 27 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	94
Figura 28 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	95
Figura 29 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	96
Figura 30 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	97
Figura 31 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	98
Figura 32 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	99
Figura 33 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	100
Figura 34 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	104
Figura 35 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	104
Figura 36 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	105
Figura 37 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	105
Figura 38 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	106
Figura 39 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	107
Figura 40 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	107
Figura 41 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	108
Figura 42 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	109
Figura 43 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	110

Figura 44 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	110
Figura 45 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem .....	111

**Índice de Tabelas:**

<b>Tabela 1 – Fonte: Inspirada em Bringhurst, 1997 .....</b>	<b>39</b>
<b>Tabela 2 – Fonte: produção própria .....</b>	<b>72</b>
<b>Tabela 3 – Fonte: produção própria .....</b>	<b>102</b>
<b>Tabela 4 – Fonte: produção própria .....</b>	<b>103</b>

## 1. Introdução.

Na atualidade é cada vez mais comum a especialização profissional em qualquer que seja a área de atuação. Contudo, devido a alguns fatores também é comum a utilização de uma mão de obra com conhecimento mais abrangente. O fator mais recorrente na contratação de um profissional com competências mais abrangentes deve-se, normalmente, à necessidade de cortar custos, algo bem comum no cenário da crise portuguesa e até internacional.

Outros motivos secundários estão relacionados com aspetos do tempos modernos. Um deles é a falta de conhecimento que algumas empresas possuem em saber distinguir certas profissões das outras (algo muito comum no ramo da comunicação) e acabam por acreditar (ou querer) que os seus funcionários sejam capazes de criar soluções fora de sua área de conhecimento. O problema, de certa forma, provém de uma percepção inexata que as empresas têm de certos cursos universitários e profissionalizantes, e, por outro lado, verifica-se uma maior especialização dos cursos universitários (principalmente na área de pós-graduação), gerando um profissional qualificado mas com abrangência mais reduzida..

Um outro motivo relaciona-se com os avanços tecnológicos. Com o advento de softwares cada vez mais práticos e eficientes na realização de atividades que outrora eram vistas como exclusivas do domínio artístico e muitas vezes artesanal, estas tornaram-se mais rápidas, fáceis e acessíveis para tal ação. Contudo, vale a pena ressaltar que a boa utilização de um programa de computador não torna um profissional competente, esta é apenas umas das facetas que devem ser obtidas no decorrer da vida acadêmica de um estudante. O conhecimento teórico e técnico devem ser conjugados.

Normalmente, este cenário encontra-se em pequenas empresas, e muito particularmente em empresas de comunicação. Estas, devido a uma maior quantidade de trabalhos aliado a um cuidado maior pela qualidade de seus produtos e serviços necessita manter uma lógica quase que *fordista* na sua produção, no qual cada componente da equipe possui tarefas e responsabilidades distintas entre si.

O presente trabalho visa analisar a concentração de funções que um editor de vídeo pode convocar ao longo de projetos que necessitem da utilização de recursos tipográficos. Devido à experiência sentida durante o estágio profissional na empresa Fusão, a análise será restrita a vídeos promocionais e institucionais, área na qual a empresa é especialista.

Em um primeiro momento do presente trabalho será apresentado a empresa Fusão e a experiência de estágio profissionalizante, sempre tentando manter o foco na problemática referida: a utilização de recursos tipográficos em vídeos institucionais e promocionais. Mesmo possuindo tal foco, por vezes, serão trabalhadas questões relacionadas ao ofício de edição em si, área pessoalmente desempenhada durante a estadia na referida empresa.

A segunda parte do relatório dedica-se à aquisição de conhecimento teórico para posterior discussão. Para um posterior entendimento da análise torna-se necessário invocar noções teóricas sobre várias facetas da tipografia clássica. Após um entendimento sobre a tipografia clássica é necessário recorrer ao modelo visual da tipografia. Será importante perceber como a utilização de recursos tipográficos pode influenciar a percepção com respeito ao vídeo, tentando analisar o papel que a tipografia assume no texto, no vídeo e, complementarmente, na mensagem veiculada. Ainda na parte teórica do trabalho serão levantadas questões relacionadas ao alfabetismo visual e sua aplicação à tipografia - a linha de explanação utilizada será a *Gestaltista*, na qual a compreensão de mundo se relaciona com a forma que pode se aplicar aos conceitos da tipografia.

Partimos da hipótese de trabalho em que a tipografia assume um caráter significativo para o realce da mensagem. Já o caráter estético da tipografia possui um valor pressuposto, principalmente se atendermos à questão da escolha de *tipografias*. A utilização de uma *tipografia* possui um caráter estético, realçando o que é o belo ou não é, mas acima disto tudo deve atender-se a que certos tipos de *tipografias* se adequam melhor a certo tipo de projetos. Nem sempre o belo é o mais funcional para um trabalho.

Muitas das escolhas feitas no ambiente de estágio levavam em consideração a beleza da *tipografia*, muito mais do que a sua funcionalidade. Contudo, nem sempre ficou explícito o que é uma *tipografia* bela de uma *tipografia* feia. Desta forma, tentar criar um juízo de valor sobre a beleza de uma *tipografia* pode criar um obstáculo insolúvel.

Após a definição teórica dos conceitos, haverá momento para a análise da experiência profissional adquirida na Fusão, apelando ao uso de exemplos de vídeos que serão usados como referência. A análise terá foco exclusivo na utilização de recursos tipográficos e na sua possível ligação com outras características dos vídeos, sempre tentando medir um entendimento de como as técnicas são usadas no mercado de trabalho dos vídeos promocionais e institucionais.

## 2. A Experiência de Estágio na Empresa Fusão.

### 2.1. A Empresa: Fusão – Comunicação e Imagem.

A empresa na qual o aluno participou como estagiário chama-se Fusão – Comunicação e Imagem. É uma empresa com mais de vinte anos no mercado audiovisual, contudo é uma empresa de pequena dimensão. A Fusão empregava, na época do estágio, três profissionais, sendo dois voltados para a produção e edição de vídeos e um na área de secretariado. Desses dois especialistas apenas um possuía licenciatura na área de comunicação, embora ambos os profissionais já se encontrassem imersos no mercado do audiovisual antes de fazerem parte do *staff* da empresa.

A Fusão também conta com um grupo de colaboradores que trabalham como *freelancers* para a empresa, a maior parte deles na área de captação de imagens. O dono da empresa, o Sr. Miguel Soares<sup>1</sup>, além de participar como comercial da empresa, ocupa a posição de realizador e, por muitas vezes, é responsável pela captura de imagens. Desta forma, o *staff* técnico da equipe limita-se, na maior parte das vezes, à edição dos vídeos.

Existe uma problemática na empresa que deve ser ressaltada: o equipamento de filmagem da Fusão ainda não é constituído por câmeras Full HD. A compra desse tipo de equipamento estava sendo estudada durante a estadia do aluno na empresa. Para suprir tal necessidade, a Fusão contava com colaboradores para o aluguer de equipamento de captura Full HD e, por vezes, os serviços nesta área.

Vale ressaltar que a especialidade da empresa está relacionada com a produção de vídeos promocionais e institucionais. Contudo, durante a estadia do aluno na empresa, pode presenciar-se projetos na área de anúncios para televisão e criação de páginas na web, sendo este último produzido em parceria com a empresa Alquimia da Cor (outro parceiro recorrente). Na página da internet da Fusão pode ser visto outros serviços propostos pela empresa, contudo o aluno não teve a oportunidade de acompanhar nenhum deles, mas teve conhecimento de que são feitos com outros colaboradores.

Em relação à problemática proposta por este trabalho, a utilização de recursos tipográficos em vídeos, os editores de vídeo sentiam-se confortáveis na escolha de *typefaces* e

---

<sup>1</sup> Orientador de estágio do aluno na empresa.

da sua utilização nos vídeos. O próprio dono da empresa era quem muitas vezes trabalhava na escolha de tais *tipografias*, negociando o uso delas com seus editores, inclusive com o aluno em seu estágio curricular.

Mesmo com a equipe sentindo-se segura em relação a esse ofício, o aluno sempre acreditou que a escolha dos tipos era feita numa questão de “bom gosto” do realizador, ao invés de serem levadas em pauta questões estéticas ou de conhecimento teórico sobre a área. Este é o maior motivador desta pesquisa.

## 2.2. O Estágio.

### 2.2.1 O Desafio: Vídeo Promocional de Braga.

Quando surgiu a oportunidade de estagiar na Fusão, foi proposto o desafio de produzir um vídeo promocional sobre a cidade de Braga, localização atual da residência do aluno. A Fusão, que é sediada em Águas Santas, possui um interesse na criação de vídeos promocionais de certas cidades do norte português. A empresa já havia proposto a produção de vídeos tanto ao setor público como ao privado, mas tal nunca foi avante dada a falta de sinergia com os clientes.

Uma das razões que a Fusão aponta como fundamental para a escolha de Braga é o forte poder que a cidade exerce no domínio do turismo religioso. Em uma opinião pessoal, o autor deste trabalho acredita que Braga é uma cidade com características próprias neste tipo específico de turismo. Pouco o autor do presente trabalho sabia de Braga, como estrangeiro<sup>2</sup>, antes de sua chegada, mas admite que a cidade possui um potencial enorme, principalmente se levar-se em conta que os destinos turísticos e religiosos da cidade possam ser desfrutados por turistas fora da Europa, que não estão habituados ao estilo arquitetónico característico.

Um vídeo foi produzido atendendo a este contexto. Além de produzir um vídeo que promovesse o carácter religioso da cidade, era necessário mostrar outros pontos turísticos. Na captura de imagens, o aluno teve a intenção de selecionar pontos históricos da cidade, e foi dividido da seguinte forma: o Sameiro, o Bom Jesus e o Centro da cidade. Também existia um conceito técnico por trás disto tudo, quando o desafio surgiu estava em questão avaliar as

---

<sup>2</sup> O autor tem nacionalidade brasileira.

competências do aluno em edição, utilização de recursos gráficos em conjunto com as imagens e na escolha e sincronismo da banda sonora. Por fim o vídeo foi finalizado e apreciado pela Fusão.

Depois do aluno produzir o vídeo-desafio da cidade de Braga, foi-lhe concedida a oportunidade de estagiar na Fusão. Contudo, ainda era necessário fazer alguns retoques sobre o vídeo. Foi-lhe pedido que fosse mudado o ritmo da edição para uma maior sincronia com a música de fundo, a inclusão de mais efeitos gráficos para uma maior dinâmica do vídeo e a utilização de recursos tipográficos para a criação de uma maior narrativa. Foi a partir deste ponto que o aluno começou a realmente trabalhar com uma tipografia mais elaborada, tendo sempre a supervisão de seu orientador na empresa.

Por fim o vídeo promocional de Braga foi terminado e finalmente recebido o aval do orientador do aluno na empresa para começar a trabalhar em outros projetos da Fusão.

### **2.2.2 Infineon: A Utilização do *Multi-PIP*.**

Depois do término do vídeo promocional da cidade de Braga, a Fusão havia começado a produzir um vídeo institucional de uma empresa de tecnologia chamada Infineon. No decorrer da estadia do aluno foram feitas algumas capturas de imagens no escritório da Infineon na cidade do Porto, contudo a Infineon mandaria um texto para a Fusão para que o vídeo pudesse ser feito. Por outro lado, a Fusão continuou a produção do vídeo institucional da Infineon mesmo sem o texto, que seria enviado pela sede na Alemanha, no intuito de mostrar a qualidades das produções da Fusão. Até o fim da estadia do aluno na Fusão o empasse dos textos não havia sido resolvido, desta forma sem contribuir com a finalização do vídeo, ou seja, o projeto havia sido temporariamente abortado.

Nesse contexto, enquanto outro editor da Fusão estava pós-produzindo o vídeo de amostragem da Infineon, entregaram ao aluno a função de pós-produzir um outro exemplar de amostragem deste vídeo da Infineon. A delegação de tal tarefa possuía também um caráter de formação, já que o orientador do aluno na empresa possuía receios em delegar responsabilidades, ele achava que o aluno teria que adquirir uma experiência maior antes de realmente começar a produzir trabalhos para a Fusão. Por outro lado se o vídeo do aluno estivesse melhor que o do outro editor, ele poderia mostrá-lo ao cliente. No final, o aluno

atrasou-se na edição do vídeo e foi apresentado a edição do outro editor, o qual elogiou o aluno dizendo que havia preferido o vídeo deste.

Quando foi passado o conceito do vídeo ao aluno pelo seu orientador na empresa, ele disse-lhe que queria um vídeo bastante dinâmico, contudo sem utilizar os mesmos recursos do vídeo promocional de Braga. O aluno acabou por utilizar os recursos de *Multi-Pip*, ou seja, criar uma edição no qual o ecrã fosse dividido em várias planos. Os planos entrariam e saíam do ecrã através de *zooms* e *wipes*, sempre em sincronia com a música. O resultado foi bastante proveitoso para o aluno e elogiado pelo resto da equipe da Fusão. O aluno também criou o texto deste projeto, no qual a finalidade seria a motivação dos funcionários da equipe da Infenion, que possui como lema “*The Best Place to Work*” (“O Melhor Lugar para Trabalhar”). O texto possuía carácter provisório, já que não era o texto que a Infenion alemã produziu, era em inglês, e não era locucionado, ou seja, foi utilizado mais uma vez de recursos tipográficos. O aluno foi elogiado pelo seu orientador da empresa a respeito da sua capacidade de redigir um texto para vídeos institucionais. Vale ressaltar que, a pedido do seu orientador, foi utilizado a mesma *typeface* nos dois vídeos, o promocional de Braga e este, neste momento surgiu uma dúvida no aluno que será analisada *a posteriori* nesse relatório: se a *typeface* escolhida necessita está ligada a um contexto ou apenas deve-se escolhê-la por uma questão de gosto ou estética?

### 2.2.3 O Amadurecimento: “*Spain – Small Looks*”.

O último projeto do aluno na Fusão foi a elaboração de um vídeo promocional sobre a Espanha, chamado “*Spain – Small Looks*”. Como o próprio nome sugere o vídeo planejava mostrar uma pequena visão sobre a Espanha e para isso foram feitas captações de imagens em quatro cidades espanholas: Barcelona, Valencia, Badajoz e Madrid.

As captações de imagens nas tais cidades espanholas foram possíveis por causa de um cliente chamado *Bee Plan*. Tal empresa está presente no ramo de iluminação de ambientes, o projeto para qual a Fusão foi contratada estava ligada à iluminação de natal de centros comerciais nessas cidades. Desta forma, a Fusão propôs que além de serem feitas as filmagens nos centros comerciais também filmariam as cidades nas quais estes centros estavam sitiadas. O resultado foi um vídeo promocional mais elaborado para a *Bee Plan* e um possível acervo de imagens de cidades espanholas para a Fusão. Por fim, os dois vídeos foram criados, o vídeo

promocional da *Bee Plan* e sua iluminação de natal e um vídeo promocional da Fusão na Espanha.

Na confecção do vídeo “*Spain – Small Looks*”, o primeiro passo foi a escolha de uma banda sonora adequada, fazia-se necessário uma música de fundo com elementos da cultura espanhola e precisava-se de uma música gratuita, já que era um projeto de custo zero. Durante a produção do vídeo institucional da Infenion, o aluno havia descoberto uma base de dados na internet que disponibilizava músicas gratuitas para qualquer uso, inclusive comercial, chamada de “*Free Stock Music*”<sup>3</sup>. A página alega que os produtores que quisessem usar essas músicas não deviam se preocupar com qualquer problema legal em relação a sua utilização. Com tal conhecimento, o aluno fez o *download* de duas das músicas e noticiou o resto da equipe sobre o *site*, o qual foi recorrido em outros projetos da empresa. As duas músicas selecionadas pelo aluno foram apreciadas pelo seu orientador na empresa e por fim uma delas foi selecionada para a produção do vídeo.

O conceito da edição foi criado pelo aluno por causa da grande quantidade de planos fixos selecionados. Foram utilizados *zooms* e *pans* digitais para um resultado mais dinâmico, contudo respeitando a banda de fundo que continha uma certa serenidade. Os *zooms* e *pans* digitais foram feitas de forma bem sutil, ao contrário do vídeo promocional de Braga, no qual os *zooms* possuíam um caráter de efeitos especiais de transição. No filme das cidades espanholas a finalidade de tais efeitos é também para o maior dinamismo do produto final, mas dessa vez criando uma ilusão que poderia ser feita *a priori* com a câmera na captação de imagens. Quase todos os planos deste vídeo possuem algum tipo de movimentação, seja o *pan* feito pela câmera na hora da captura de imagens, seja nos efeitos digitais, ou até mesmo no jogo de focos feito pelo cinegrafista. O objetivo é criar um vídeo dinâmico, mas com certa sutileza, já que as imagens escolhidas na edição estão sempre com movimentos mais lentos.

No quesito de tipografia foi escolhida a utilização da *typeface Bayer sans*. A *typeface* foi escolhida orientador de estágio do aluno na empresa, depois de ver a *typeface* ser utilizada em um outro vídeo de mesmo cunho (turismo). A princípio, o aluno achou-a de difícil leitura, mas bastante elegante, como o objetivo da fonte estava relacionada apenas a títulos (nomes das cidades) e não a textos pareceu-lhe bem escolhida, já que o espectador não necessitava ler um texto muito extenso. O maior problema desse tipo, no momento em que o aluno a utilizou, está

---

<sup>3</sup> URL do *site*: <http://www.freestockmusic.com>.

na letra “n”, que se torna de difícil leitura. Neste vídeo também foi utilizado uma animação de entrada peculiar dos textos, esta animação utilizava de efeito de *lens flare* e uma animação de entrada por máscara, contudo não é uma criação do aluno, ela partiu da observação de outro vídeo promocional de turismo espanhol.

### **2.3 Considerações Sobre a Aprendizagem no Estágio na Fusão.**

Durante a estadia na empresa Fusão, em nenhum momento foi sentida pelo aluno alguma diferença de nível técnica e criativa relativamente aos outros funcionários, mesmo ocupando a função de estagiário. Devido à formação na academia, tanto na licenciatura no Brasil como no mestrado na Universidade do Minho, aliado à formação em softwares e na investigação por moto próprio, o aluno sempre se considerou apto à função exercida na empresa. Contudo, nada o foi lecionado a respeito de tipografia e nunca investigou tal disciplina por interesse próprio - a tipografia nunca foi levada muito a sério, resumindo-se a experiência à escolha das *tipefaces* que achava elegante ou que possuíam uma afinidade com o tema dos vídeos produzidos.

Em relação ao aprendizado do aluno na empresa de forma geral, ele conseguiu por em prática aquilo que aprendeu em todos estes anos de acumulação de conhecimento. Também aprendeu técnicas novas, principalmente no que se diz respeito à prática de trabalho mais rápido e eficientes. Toda experiência é válida para a formação de um profissional.

### **2.4 Relação com o Tema Proposto no Presente Trabalho.**

A área de tipografia foi com certeza a que o aluno mais aprendeu, ou pelo menos se interessou. Como dito antes, nunca o aluno emergiu nesta área, sempre a viu como uma disciplina na área de *design* e nunca acreditou que se depararia com problemáticas nesta área de conhecimento no decorrer de sua vida profissional. Também deve-se levar em conta que num ambiente perfeito o editor de vídeo ou até mesmo um *motion designer* não deveria lidar com tais problemáticas, já que tal área a princípio é função de um tipografo ou um *designer* tipográfico. Mas, como dito no início deste trabalho, muitas vezes há um acúmulo de funções de qualquer tipo de profissional, e está preparado para tais situações pode ser o diferencial numa empresa.

Na Fusão, era comum, o aluno e seu orientador na empresa discutir sobre *typefaces*. Nunca foi uma discussão muito aprofundada, o orientador somente dizia que tipos de *typefaces* ele considerava “boas” ou “más”, mas sem nunca explicar o porquê. Viam as *typefaces* em vídeos na Internet, em anúncios para televisão na hora do almoço, mas o aluno sempre achava que a discussão não era devidamente aprofundada, e este foi o principal motivo da escolha do tema deste relatório. Aprofundar o tema.

Em termos práticos, recorreu-se ao *site* “*What Font Is?*”<sup>4</sup>. Este *site* era muitas vezes utilizados pelos editores da Fusão. O *site* funciona da seguinte maneira: o usuário faz o *upload* de uma foto que contenha a fonte utilizada, e após o usuário certificar algumas letras, o *site* mostra as opções de qual *typeface* estão na foto. Não é um processo sem falhas, mas é aproximado, e como o *site* sempre apresenta mais de uma *typeface* como resposta, o usuário pode escolher aquela que melhor lhe servir.

A utilização do “*What Font Is?*” era normalmente feita após uma indicação de *typeface* do orientador de estágio do aluno. Após a escolha de alguma *typeface* de um vídeo na internet, era pedido aos editores que a utilizassem nos seus vídeos. Ou seja, na maior parte das vezes, a escolha partia dele.

O que sempre intrigou o aluno foi o critério de escolha das *typefaces*, já que a pessoa nunca havia revelado qualquer conhecimento teórico do assunto, embora o ajuizasse. Os editores que trabalhavam com ele, por outro lado, pareciam partilhar dos mesmos gostos. Como se existisse uma certeza do que é uma *typeface* “boa” e uma *typeface* “má”, independente de qualquer contexto.

---

<sup>4</sup> URL do *site*: <http://www.whatfontis.com>.



### 3. Uma Introdução à Tipografia.

A primeira questão que deve ser feita é: Qual a importância da tipografia na construção de uma mensagem? Claro que esta questão leva a outras dúvidas. Se a tipografia for de fato importante para a construção da mensagem não se deveria escolher *tipografias* e diagramações relacionadas ao assunto utilizado pela mensagem? E mais importante, por que não se fazem notar essas escolhas e técnicas a um leigo?

Segundo Robert Bringhurst (1997), “Typography (...) aspires to a kind of statuesque transparency.” (1997: 17). Contudo, o autor ainda afirma que “Typography as its best is a visual form of language linking timelessness and time.” (Bringhurst, 1997: 17), quando confrontado em relação ao que deve ser a durabilidade da tipografia. Ainda citando o autor pode-se sugerir que “Like oratory, music, calligraphy – like anything that lends its grace to language – typography is an art that can be deliberately misused.” (Bringhurst, 1997: 17).

Pode-se então sugerir três parâmetros da tipografia: transparência, forma visual da linguagem e uma arte que pode cair em uso deliberado. Se tais citações forem vistas sem um contexto, existe uma contradição quanto a “transparência” e a “ser uma forma visual da linguagem”. Tal como a música, a tipografia carrega um legado, que para os leigos não é entendida, mas sentida. Para uma música ser apreciada não é necessário saber que intervalos estão sendo tocados, ou os nomes das figuras rítmicas. A música é apreciada por ser música e por aquilo que se desperta, mesmo que o apreciador não possua conhecimento de termos técnicos. A tipografia não é diferente, para o leigo é apenas uma arte “transparente”, mas o tipógrafo, em seu trabalho, usará escalas e técnicas não reconhecidas por seus apreciadores, mas que fará uma obra ser mais ou menos apreciada por isso.

Para Bringhurst (1997) uma das principais características de um bom tipógrafo é não deixar a tipografia ser “desusada deliberadamente”, a tipografia deve ultrapassar o tempo, “not a immunity to change, but a clear superiority to fashion” (Bringhurst, 1997: 17). Tal como qualquer outra arte, entre elas, a música, o cinema e a literatura, na tipografia podem ser gerados certos modismos que podem ir e vir, e a imortalidade é a melhor solução. Mas para assegurar a imortalidade é preciso assegurar a legibilidade como maior função da tipografia, “One of the principles of durable typography is always legibility; another is something more than

legibility: some earned or unearned interest that gives its living energy to the page.” (Bringhurst, 1997: 17).

A existência de trabalhos tipográficos que atingem o imaginário coletivo do público, em geral, não é uma realidade tão longe, basta remetermos para logotipos como Adidas, Microsoft ou McDonald's. Até mesmo títulos de filmes como “*Back to the Future*” ou “*The Godfather*” fazem parte do imaginário de um determinado público. Tais títulos conseguiram transpor a barreira do tempo, mas nesse caso vale ressaltar que se está a tratar de logotipos e não apenas de tipos. Segundo Ellen Lupton (2013):

“Os LOGOTIPOS usam a tipografia e a letragem para grafar o nome de uma organização de um modo memorável. Se algumas marcas são feitas com símbolos abstratos ou ícones pictóricos, um logotipo usa letras para criar uma imagem distinta.” (Lupton, 2013: 53).

No caso de logotipos, para sua aceitação, existe por trás da letragem toda uma questão sociocultural das empresas ou dos produtos no qual ele (o logotipo) está envolvido. No caso de um trabalho tipográfico que não envolva a questão do logotipo, parece que a memória coletiva pode ser deixada de lado: será que o trabalho de um tipógrafo na edição de um livro cairia na graça dessa memória visual coletiva? É certo que não. Qual seria, então, o grau de apreciação de um trabalho tipográfico na confecção de algo como um livro? Ou um panfleto informativo? Para um leigo basta possuir um grau inconsciente de aceitação, que muitas vezes só é notada quando existe algo de errado. Um tamanho de fonte demasiada pequena, uma fonte não legível, algum problema na renderização da impressão são alguns aspectos que podem levar a uma desgraça nesta arte que por muitos não é vista.

### **3.1. Conceitos e suas Origens.**

A primeira questão para se aprofundar o entendimento sobre o que é um trabalho de tipografia bem elaborado é a letra. Talvez essa seja também a primeira questão que os tipógrafos levam em consideração quando iniciam um trabalho. Claro que o ofício de um tipógrafo pode ser diferente de um outro ‘artista’, mas, de qualquer forma, será inevitável a questão da escolha da família de fontes. Antes de entrar em qualquer conceptualização, é necessário designar o que se entende pelos termos: fonte, família, *typeface*, letra etc.

Em seu blog, *typhografia*, o *designer* Sandro Lopes (2008) explica a diferença e origem de termos usados para determinar o que muitos hoje apenas denominam como fonte, devido a uma herança do programa de edição de texto Microsoft Word. Segundo Lopes (2008), o termo tipo provem da maneira como eram concebidas as letras antes da fotografia. Elas eram concebidas em liga de chumbo, antimônio e estanho, ou seja, eram feitas em cunho, palavra que no grego se traduz por *thypos*. Esses tipos possuem uma face, que é o relevo espelhado da letra. O termo em inglês *typeface* provém deste contexto. Muitos traduzem o termo *typeface* como “tipo de fonte”, mas, para o sucesso desse trabalho, o termo não será traduzido, contudo, será definido.

Ainda utilizando como referência Lopes (2008), em seu blog pode ser encontrado uma definição que vem a calhar, no qual o autor utilizou uma opinião do fórum *Typophile* para atingir tal conceito:

"A type design is to a type designer like a song is to a composer. A song can be sung at different octaves, by various performers and cadence but essentially what you HEAR is the same song. A type design (expressed in letterform or individual typeface) is what you SEE... printed in books, on the TV or computer screen, adhered on the sides of trucks, cut or sandblasted in stone. A font is to a typeface like recorded media is to music or song. You can listen to the same “performance” of Al Jolson singing Swanee from old films, shellac and vinyl records, audio tape, eight-track or cassette, video tape, CD, DVD, Blu-ray, online or downloadable digital, and whatever the future will bring. Similar to the arguments by musicians and audiophiles – designers, typophiles will debate the loss or gains of a type design when “rendered” by different font technologies." (Norbert Florendo *apud* Lopes, 2008).

Numa opinião geral dos *designers*, o conceito *typeface* está relacionado com o trabalho criativo. Em uma analogia com a música, o *typeface* seria algo próximo da composição, da canção. A fonte, por sua vez, é a performance ou renderização da *typeface*. Esta é uma definição bastante aceita, e a analogia com a música e seus formatos de gravação é muitas vezes utilizada. Contudo, essa definição é algo que ainda é contraditório, o problema maior é que todos estes termos foram criados numa época em que o trabalho tipográfico ainda era feito utilizando tipos, prensas e *typesetters*.

Para Allan Haley (2002), em seu artigo *They're not Fonts*, a terminologia está bem definida quando se trata de fonte ou *typeface*. Mesmo com a evolução dos meios de renderização e da maneira de como são concebidas, Haley (2002) deixa claro o seu ponto de vista: “Fonts are the things that enable the printing of typefaces. Type foundries produce fonts. Sometimes designers and foundries are one and the same, but creating a typeface and producing a font are two separate functions.” O autor ainda argumenta seu ponto de vista com a

evolução dos meios pelos quais as *typefaces* criadas por John Baskerville foram renderizadas: “Over the years, there have been hand-set fonts of Baskerville type, machine-set fonts, phototype fonts, and now digital fonts. Currently, there are TrueType and PostScript Type1 fonts of the Baskerville typeface.” (Haley, 2002).

Contudo o termo fonte, ainda pode ter uma outra denotação que está caindo em desuso. Segundo o *designer* Yves Peter (2008), num artigo para o blog *The Font Feed*:

“Originally – when type still were little blocks of metal or wood and thus only fit for a specific size – a font was a single point size of a complete set of characters for setting text, so for example Centaur Roman 16 point (according to living legend Matthew Carter the most beautiful size of Centaur). With the advent of film type and eventually scalable outlines the term font became size-independent.” (Peter, 2008).

Desta forma, pode notar-se a evolução do termo fonte com a evolução de sua produção e impressão, que passou de uma aparelhagem mecânica para a utilização de negativos fotográficos e, nos dias de hoje, na sua concepção digital.

Outro conceito que deve ser exposto é o de família. Uma única *typeface* pode possuir certas características que a diferencia de outros membros de sua família. Basicamente, a questão é: a *typeface Helvetica* será sempre *Helvetica*, mas dentro dessa *typeface* existem as *Helveticas Bold*, *Helvetica Italic*, *Helvetica Roman* e assim por diante. Nesses três casos, o que está em questão é o peso da linha (*Bold*) e a inclinação da *typeface* (*Italic*). Com o decorrer do trabalho será visto que a diferença entre a família Romana e a Itálica não está apenas no valor da inclinação, podendo existir inclusive famílias Romanas com inclinação e mesmo assim não serem consideradas Itálicas.

Segundo Allan Haley (S/D), agora em seu artigo *About Typeface Families*, no site *fonts.com*:

“The person generally credited with conceiving the modern idea of a typeface family is Morris Fuller Benton, director of typeface development for American Type Founders in the late 19th and early 20th centuries. Benton’s premise was that typefaces within a family would share the basic characteristics of the parent design, but with individual variances.” (Haley, S/D).

Com o decorrer do tempo foi criada outra formas de categorizar as famílias pelo tipógrafo suíço Adrian Frutiger, este considerava os termos *Bold*, *Semi-Bold*, etc. bastante confusos, e optou pela utilização de uma numeração contendo dois números (Haley, S/D). O primeiro número seria o peso do traço e esse varia entre o número 3 (mais leve) e o número 9 (o mais pesado). Já o segundo número, se for par é uma *typeface* romana, e se for ímpar é itálico.

Existem outras formas de identificação das famílias, inclusive, existem famílias que possuem a mesma *typeface* com características como *serif* e *sans serif* fazendo parte desta catalogação. “Some typeface families are made up of two or more sub-families. ITC Stone is a good example. Its sub-groups consist of *Serif*, *Sans*, *Humanistic* and *Informal*.” (Haley, S/D).

### 3.2. A Anatomia Tipográfica.

A anatomia das primeiras *typefaces* está relacionada com a capacidade humanística de escrita, ou seja, o movimento da mão. Ellen Lupton (2013) afirma: “A origem das palavras está nos gestos do corpo. As primeiras fontes foram modeladas diretamente sobre a forma de caligrafia. No entanto, elas não são gestos corporais, mas imagens manufaturadas para repetição infinita.” (Lupton, 2013: 13). Durante o decorrer do tempo “A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato.” (Lupton, 2013: 13).

Desta forma, pode ver-se que o processo criativo na manufatura dos tipos se relaciona com o poder que a máquina possui para uma repetição perfeita, seja esta máquina cunhada em ligas de metais ou utilizando recursos digitais para a utilização de fontes. E, do outro lado desta moeda, encontra-se o poder criativo do tipógrafo, que cria uma matriz única para a posterior repetição feita pela tal “máquina”.

O técnico e o criativo sempre foram relacionados com a arte da tipografia, e no decorrer dos tempos foram criadas várias escolas desta arte, assim como a música ou arquitetura. Tais escolas serão vistas posteriormente neste trabalho, contudo, para uma melhor apreciação destes movimentos estilísticos, é necessário conhecer a anatomia das fontes.

A anatomia de uma fonte, assim como as dos seres-vivos, é basicamente os nomes dados a partes específicas das fontes para que estas possam ser apreciadas e categorizadas. No decorrer da história da tipografia, os *typefaces* constituíam-se de características semelhantes em sua anatomia, podendo assim identificar os movimentos e escolas desta arte.

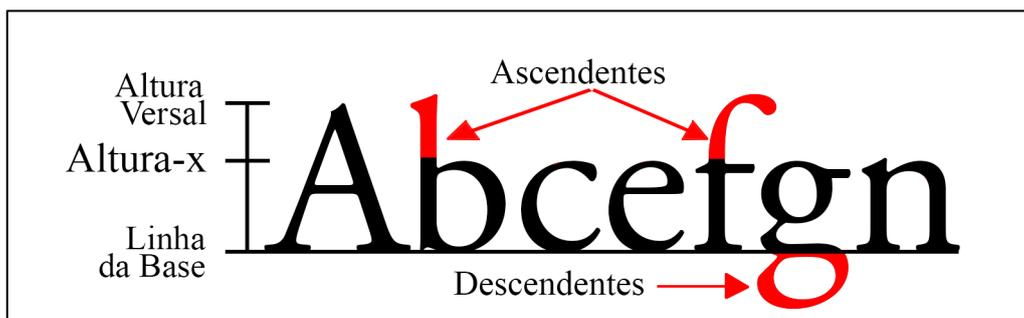
O principal fator da anatomia de uma *typeface* está no seu eixo, que pode ser humanista ou racionalista. A evolução das escolas está ligada a tal fator, as primeiras escolas optaram por um eixo mais humanista (ligado a capacidade de movimento da mão), com o decorrer do tempo o racionalismo foi sendo adotado, este sendo vinculado à razão, à máquina.



(Figura 1 – Fonte: produção própria)

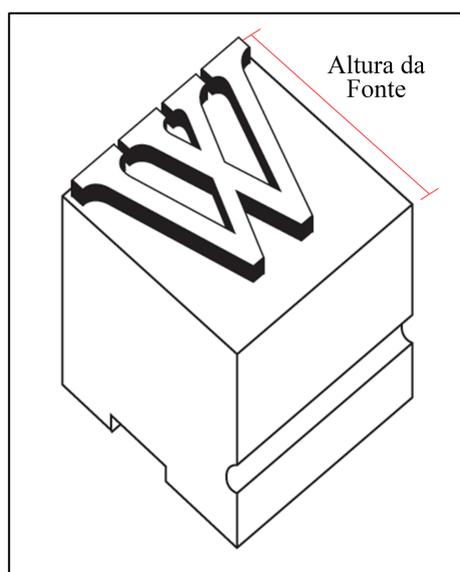
Na figura 1 a fonte *Adobe Garamond Pro* (acima), uma recriação de uma fonte renascentista concebida por Claude Garamond, expressa um eixo humanista. Seu desenho é concebido como o de uma mão deitada a escrever, gerando desta forma tal eixo. Já a fonte *Bulmer BT* (abaixo), uma recriação da escola romântica, utiliza o eixo racionalista, tal eixo mostra uma perda da capacidade de caligrafia, como se a mão que a escreve estivesse o mais perpendicular possível com o papel, gerando um efeito inorgânico na impressão da fonte.

Um tipo possui duas alturas: a altura-x e a altura de versal. A altura-x é identificada como a distância da linha da base até a altura da letra minúscula, já a altura de versal é a distância da linha da base até a altura da letra maiúscula. A linha da base é a linha imaginária por onde as letras que não possuem descendentes se comportam, a linha da base é essencial para o posicionamento de um texto, sendo ela por onde se faz o alinhamento. As descendentes são encontradas em letras que ultrapassam a linha da base, tal como: “g”, “p” e “j”. Já as ascendentes são encontradas em letras minúsculas que ultrapassam a altura-x, tais como: “b”, “f” e “j”.



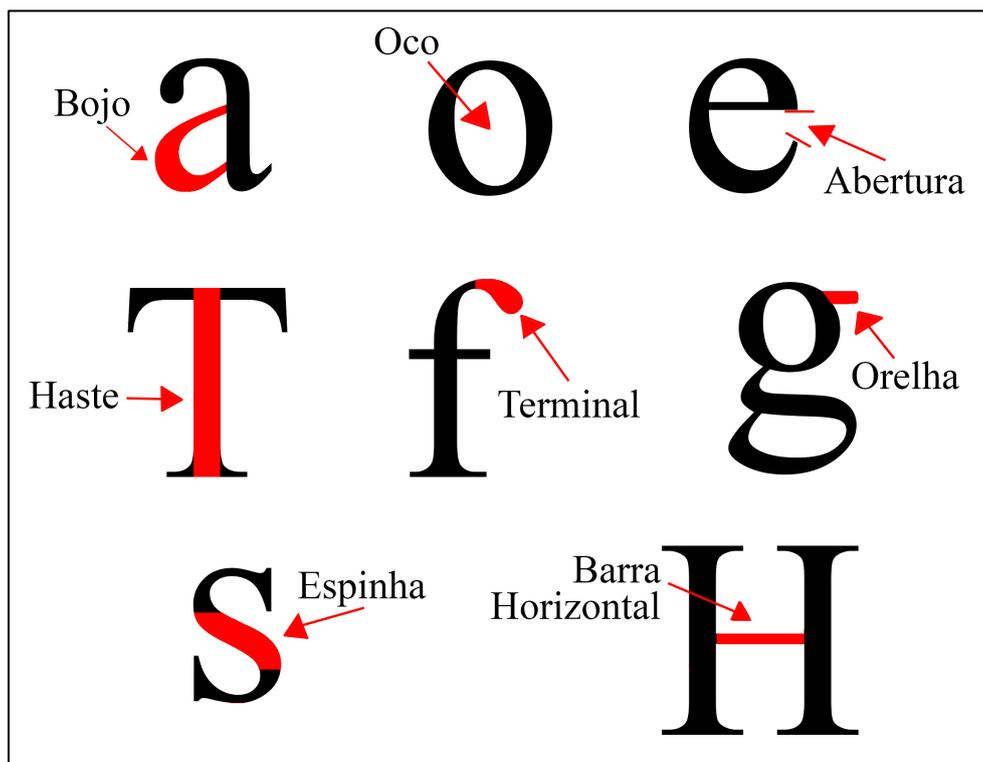
(Figura 2 – Fonte: produção própria)

Existem duas medidas normativas para medir a altura da fonte, são elas: pontos e paicas. Um ponto corresponde a 1/72 polegadas ou 0.35 milímetros. Já o paica corresponde a 12 pontos. Tanto a medida paica como a de pontos são consideradas padrões de medição. Outras medidas usadas são: polegadas, milímetros e pixels. A altura da fonte é medida do topo da versal até um pouco depois da descendente, tal designação se deve ao fato de que a medição se baseava nos tipos de metais, que possuíam uma certa distância da descendente até o fim da placa.



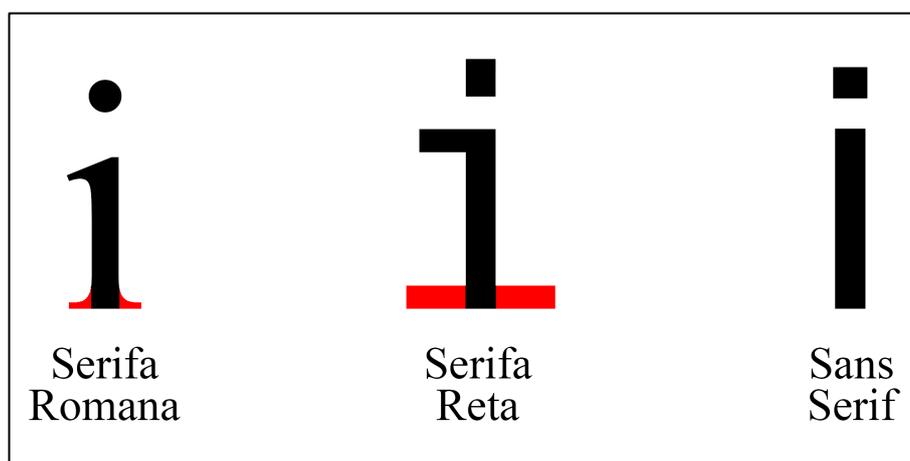
(Figura 3 – Fonte: Lupton, 2013)

Outras partes dos tipos são: bojo, oco, abertura, haste, terminal, orelha, espinha, barra-horizontal, serifa, etc. Vale ressaltar que nem todos os caracteres possuem as mesmas partes, sendo algumas destas restritas a caracteres específicos.



(Figura 4 – Fonte: produção própria)

Uma das partes que se deve ter um estudo maior é a serifa. A serifa pode possuir várias formas e normalmente estão ligadas ao valor de legibilidade da *typeface*, tal como seu valor estético. As formas das serifas derivam de suas variações romanas ou retas (*slab*). A primeira mais ornamentada que a segunda, como o nome sugere. As serifas retas foram bastante utilizadas no período do realismo, que possui também muitas *typefaces sans serif* (sem serifa).



(Figura 5 – Fonte: produção própria)

Note-se que algumas partes da anatomia da fonte foram negligenciadas para esse trabalho, pois seria um trabalho muito extenso criar um catálogo com todas partes desse tipo de anatomia. Outro argumento que pode ser considerado é que este relatório, neste ponto, preza por criar uma visão introdutória e geral sobre a tipografia clássica.

### 3.3. Uma Breve História sobre a Tipografia.

Existe um equívoco sobre a criação do tipo móvel, a maioria das pessoas no ocidente dão crédito pela tal invenção ao alemão Johannes Gutenberg nos meados do século XV. Contudo, o tipo móvel foi realmente criado na China, em meados do século XI, pelo engenheiro Bi Sheng. Devido ao alfabeto chinês ser mais vasto do que o alfabeto latino, a invenção do tipo móvel não alcançou a mesma funcionalidade no oriente comparada à sua utilidade no ocidente (Lupton, 2013: 13).

É evidente o avanço científico e humanista que foi alcançado com a utilização do tipo móvel por Gutenberg, mas, além deste avanço, houve também a criação da arte da tipografia no ocidente. Como todas as artes, a tipografia possui um contexto sociocultural, bem como um teor individual de seus artistas. Muitas vezes para entender-se as razões de escolhas na criação das *typefaces* é necessário entender tanto o contexto vivido socialmente pelo tipógrafo quanto sua vida privada.

As proporções e desenhos conseguidos na criação de uma *typeface* são alcançados num processo criativo que envolve, claro, a época em que está foi criada; e as condições de criação do autor como indivíduo também são essenciais. Levando esses dois fatores em consideração é óbvio afirmar que existe uma intenção do autor na busca por suas formas. Contudo, mais importante do que apreciar tais formas na escolha de *typefaces* ou famílias num trabalho que envolva a utilização de recursos tipográficos, é a sua importância em desvendar as intenções do autor da *typeface* e criar um contexto condizente com o seu uso.

Para entender-se um pouco mais sobre a criação na arte da tipografia é necessário conhecer a história deste ofício. Como todas as artes seculares, a tipografia passou por vários momentos estilísticos no qual leva-se em consideração muito do que a sociedade da época esteve a viver. Vale ressaltar que o alfabeto latino, o modelo ocidental utilizado nos dias de hoje, foi uma adaptação dos romanos ao alfabeto grego, contudo, até a primeira utilização do tipo

móvel na Europa por Gutenberg, a arte da tipografia não sofreu grande avanço devido à falta de padronizações para a criação dos tipos. Desta forma, um bom ponto de partida para a apreciação desta arte encontra-se no movimento estilístico do Renascentismo.

O Renascentismo, como é sabido, é um período histórico no qual a sociedade procurava uma aproximação ao antropológico, desta forma, saindo dos movimentos medievais teológicos. Porém, nesta época a Igreja Católica ainda possuía bastante influência na Europa Ocidental, inclusive, muitas das obras de arte da Renascença (em qualquer área) foram encomendadas pela Igreja.

Na tipografia da Renascença, e como visto anteriormente, o humanismo na tipografia está relacionado com as formas que são conseguidas com o movimento da mão e antebraço na escrita. Também é identificável que a “escrita” na tipografia Renascentista provém de “mãos” de pessoas destros, e que seu eixo aponta numa direção do noroeste para o sudeste.

Bringhurst (1997) traduz em sua obra as principais características da tipografia Renascentista: “Renaissance roman lowercase letters have a modulated stroke (the width varies with direction) and a humanist axis. This means that the letters have produced by a broadnib pen held in the right hand in a comfortable and relaxed writing position.” (Bringhurst, 1997: 123). O traçado modulado encontrado no Renascentismo também é outra característica que leva a humanização da letra, caracterizando a caligrafia de uma caneta de ponta larga, no qual a escrita gera tal traçado.

Uma outra invenção do Renascentismo foi as famílias itálicas. “Italic letterforms, on the other hand, are an Italian Renaissance creation. Some early italics come from Rome, others from elsewhere in Italy, and when they were first converted to type, italics were still full of local flavor and freshness.” (Bringhurst, 1997: 124). A princípio itálicas e romana nunca eram usadas em conjunto, com exceção dos textos em itálicos que utilizavam maiúsculas romanas, já que não existiam nessa época as maiúsculas itálicas. Contudo, “In the late Renaissance, typographers began to use the two for different features in the same book. Typically, roman was used for the main text and italic for the preface, headnotes, sidenotes and for verse or block quotations.” (Bringhurst, 1997: 57).

Nos dias de hoje, é bastante comum a utilização de itálicas e romanas no mesmo texto, principalmente com as condições adotadas no final da renascença (romanas no texto principal e

itálicas em notas, citações, prefácios, etc.). Outra utilização da itálica pode ser encontrada em textos com terminologias estrangeiras, tais como, inglês ou latim.

Com a invenção da tipografia digital e dos programas de edição de fontes, muitas vezes são criadas “falsas itálicas”, ou seja, formas de letra romanas inclinadas. A família itálica não é precisamente uma romana inclinada, ela possui outras ornamentações em sua construção, tal como serifas mais refinadas.

O período que segue o Renascentismo é o Maneirismo. “Mannerist art is Renaissance art to which subtle exaggerations – of length, angularity or tension, for example – have been added.” (Bringhurst, 1997: 126). O Maneirismo, na tipografia, é na verdade uma transição do Renascentismo para o Barroco, é nesta escola que começam a ser criados os exageros e contrastes que posteriormente seriam usados na escola Barroca. Outra curiosidade do Maneirismo é que “It was also during the Mannerist period that sloped roman capitals were first added to the italic lower case.” (Bringhurst, 1997: 126).

A respeito do Barroco, Bringhurst (1997) afirma que:

“Baroque typography, like Baroque painting and music, is rich with activity and takes delight in the restless and dramatic play of contradictory forms. One of the most obvious features of any Baroque typeface is the larger variation in axis from one letter to the next. Baroque italics are ambidextrous: both right- and left- handed. And it was during the Baroque that typographers first made a habit of mixing roman and italic on the same line.” (Bringhurst, 1997: 127)

O Barroco diferencia-se do Renascentismo pelo seu contraste e busca do exagero, motivações que podem ser identificadas por uma cultura imersa na contrarreforma da Igreja Católica e uma vida que se divide entre o eterno e o efêmero. Na tipografia as principais diferenças entre o Renascentismo e o Barroco são:

“Baroque letterforms generally differ from Renaissance letters in the following ways: stroke axis of the roman and italic lower case varies widely within a single alphabet, slope of italic averages 15° to 20° and often varies considerably within a single alphabet, contrast increased, x-height increased, aperture generally reduced, further softening of terminals from abrupt to lachrymal, roman head serifs become sharp wedges, head serifs of italic ascenders become level and sharp.” (Bringhurst, 1997: 127).

Outra escola da tipografia é o Rococó. Basicamente, a grande diferença entre o Rococó e suas antecessoras está no desenvolvimento das formas de letra *script* e *blackletter*.

“The historical periods listed here – Renaissance, Baroque and so on – belong to all the arts, and they are naturally not limited, in typography, to roman and italic letters. Blackletter and script types passed through the same phases as well. But the Rococo period, with its love of florid ornament, belongs almost entirely to blackletters and script. Roman and italic type was certainly used by Rococo typographers, who often surrounded their texts with typographic ornaments, engraved medallions, and so on. They produced a good deal of Rococo typography, but little or not much Rococo roman and italic type.” (Bringhurst, 1997: 127).

Com o surgimento do Neoclassicismo, a tipografia buscou um conjunto de valores mais racionalistas e esteticamente calmos do que o contraste barroco. Uma das características mais evidentes desta mudança está na utilização de um eixo racionalista, as formas agora estão num contexto mais inorgânico, no qual são escritas por uma mão numa posição perpendicular ao papel, desta forma gerando um teor “maquinário” à, então, escrita fluída das escolas anteriores.

Bringhurst (1997) afirma que:

“In Neoclassical letters, an echo of the broadnib pen can still be seen, but it is rotated away from the natural writing angle to a strictly vertical or rationalist axis. The letters are moderate in contrast and aperture, but their axis is dictated by an idea, not by the truth of human anatomy. They are products of the Rationalist era: frequently beautiful, calm forms, but forms oblivious to the more complex beauty of organic fact.” (Bringhurst, 1997: 128).

Outra curiosidade que Bringhurst (1997) levanta é que “If Baroque letterforms are ambidextrous, Neoclassical letters are, in their quiet way, neitherhanded.” (Bringhurst, 1997: 128). Tudo isto está ligado ao pensamento racionalista e à desumanização na arte da tipografia.

A próxima escola, o Romantismo, coexistiu com o Neoclassicismo em vários momentos na Europa. Alguns artistas, nas diversas artes, passaram por esses dois momentos estilísticos e por vezes não acabam por serem bem definidos. Em relação à tipografia pode-se encontrar algumas características que diferencia o tipógrafo Neoclássico do Romântico.

“The most obvious difference is one of contrast. In Romantic letters we will normally find the following: abrupt modulation of the stroke; vertical axis intensified through exaggerated contrast; hardening of terminals from lachrymal to round; serifs thinner and more abrupt; aperture reduced.” (Bringhurst, 1997: 130).

Por outro lado, segundo o autor, há características que os une, tais como, “letterforms (...) both look more drawn than written.” (Bringhurst, 1997: 130). Algo relacionado a “escrita” racionalista.

O período do Realismo é marcado pela mudanças que estavam acontecendo na sociedade devido à Revolução Industrial. As precárias condições de trabalho e as jornadas diárias nas fábricas são temas recorrentes nessa escola pelos mais variados tipos de artes.

O Realismo foi um período pessimista na história da arte europeia e mundial. A tipografia realista, pelo fato de seus leitores não possuírem um nível avançado de conhecimento linguístico, era funcional. A ideia principal do tipógrafo reside na legibilidade dos caracteres e não na graça de suas formas. O eixo continua racionalista e as formas são cada vez mais desenhadas do que escritas, talvez o Realismo seja uma das escolas tipográficas que mais menospreza o belo, mas é sem dúvida uma das mais funcionais.

Bringhurst (1997), em relação aos tipógrafos realistas, afirma:

“(...) They made blunt and simple letters, based on the script of people denied the opportunity to learn to read and write with fluency and poise. Realist letters very often have the same basic shape as Neoclassical and Romantic letters, but most of them have heavy, slab serifs or no serifs at all. The stroke is often uniform in weight, and the aperture (often a gauge of grace or good fortune in typefaces) is tiny. Small caps, text figures and other signs of sophistication and elegance are almost always missing.” (Bringhurst, 1997: 132).

O Modernismo na tipografia pode ser visto em três vertentes. A primeira vertente, O Modernismo Geométrico, pouco distanciou-se do Realismo. Este primeiro período do Modernismo tipográfico é conhecido pelas formas geométricas na concepção de seus caracteres. Por isso, da mesma forma que no Realismo se desenhava seus alfabetos, os primeiros modernistas não faziam diferente.

O segundo momento do Modernismo trouxe de volta o ato da escrita para a tipografia. Estes eram inspirados nos Renascentistas pela busca do belo, e o eixo humanista volta a ser utilizado na confecção dos alfabetos pelo ditos Modernistas Líricos. Além da volta ao eixo humanista também foram resgatados a caneta de ponta larga e a escala humanista da Renascença.

A terceira vertente do Modernismo na tipografia é o Expressionismo. O artistas tipográficos desta época podem ser considerados “(...) the typographic counterparts of expressionist painters such as Vincent van Gogh and Oskar Kokoschka.” (Bringhurst, 1997: 134). Neste momento há uma busca pelo concreto na tipografia, e as *typefaces* são cortadas de forma que obtenham apenas linhas retas. Numa versão digitalizada desta época, o artista “Licko has exploited the harsh economies of digital plotting routines, slicing form control point to control point not with a knife, file or chisel but with digitized straight lines.” (Bringhurst, 1997: 134-5).

O último momento a ser estudado neste trabalho é o Pós-moderno, mesmo que ainda alguns pensadores acreditem que estamos vivendo um momento à frente da Pós-modernidade. Por outro lado, pode argumentar-se que a Pós-modernidade ainda não está bem definida, este é o pensamento que Bringhurst (1997) propõe em relação a tipografia Pós-moderna, um distanciamento do Modernismo, mas sem uma denominação que possa expressar um novo ponto na história. Simplesmente algo que vêm após a modernidade.

Muito do que é criado nas artes e pensamentos Pós-modernos é uma reinvenção do Neoclassicismo e Romantismo, o chamado Pastiche, sendo muitas vezes utilizado um teor de sátira a esses movimentos mais antigos. Para Bringhurst (1997), no contexto da tipografia:

“Postmodern letterforms, like Postmodern buildings, frequently recycle and revise Neoclassical, Romantic and other premodern forms. At their best, they do so with an engaging lightness of touch and a fine sense of humor.(...) Postmodern designers (...) have proven that it is possible to infuse Neoclassical and Romantic form, and the rationalist axis, with genuine calligraphic energy.” (Bringhurst, 1997: 135).

### 3.4. O Papel e Suas Proporções.

Para a tipografia clássica, a escolha da proporção do papel é algo essencial. Mesmo o trabalho aqui redigido, sendo voltado para a utilização da tipografia no ecrã, recorre a teorias utilizadas no papel para uma posterior analogia e análise. O papel, na tipografia clássica, é a moldura do trabalho de um tipógrafo, e a escolhas de suas proporções estão ligadas a uma harmonização com o belo.

As diversas proporções de papéis utilizadas pelas diversas culturas estão ligadas a proporções oriundas da natureza. Outro fato interessante, é que, por mais diferentes que tais culturas possam ser, a utilização das proporções no papel e sua relação com números, que demonstram proporções medidas na natureza, são semelhantes. No seu estudo, Bringhurst (1997) relaciona diversas proporções do papel com o número *phi*, suas propriedades e os intervalos musicais.

O número *phi* provém dos quocientes da série de Fibonacci, que se obtém a partir da soma de um elemento antecessor com seu próprio número, gerando um terceiro elemento (Ex: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...). O interessante desta série é justamente que a medida que se divide um elemento pelo seu sucessor vai-se obtendo uma aproximação cada vez mais exata do número *phi*, que possui seu valor em aproximadamente 1,61803.

Na tipografia, a série de Fibonacci e o número *phi* estão relacionados com duas questões. A primeira é com a proporção do papel, como veremos a seguir. A segunda é relacionada com as escalas de tamanhos dos tipos. Quando se cria uma escala da utilização do tamanhos das fontes, segundo Bringhurst (1997), o uso da série de Fibonacci pode ser um bom caminho. Uma maneira básica de se fazer isso é transformar os elementos da série respectivamente em medidas de pontos do tamanho da fonte. (Ex: 1pt, 2pt, 3pt, 5pt, 8pt, 13pt, 21pt, 34pt, 55pt...). Outra maneira de utilizar a série de Fibonacci nas escalas é multiplicá-la por uma constante, desta forma, multiplicando pelo número 2, por exemplo, poderíamos obter a escala: 2pt, 4pt, 6pt, 10pt, 16pt, 26pt, 42pt, 64pt, 110pt, etc. Vale ressaltar que esta constante

pode ser qualquer número, assim pode-se multiplicar a série por 3, 4, 6 ou qualquer outro valor desejado que a série não perderá suas características de formação.

Em relação à proporção do papel, Bringham (1997) utiliza o número *phi* numa aproximação das proporções do papel (vale lembrar que tais proporções foram utilizadas por diversas culturas em situações geográficas e temporais diferentes). Os ditos “livros estreitos”, ou seja, livros que possuem uma proporção do papel estreita, aproximam sua proporção à relação 1:1,61803 (um dividido por *phi*). Já os “livros largos” se aproximam da relação 1,61803:2 (*phi* dividido por dois). O que torna tal estudo mais interessante é que tais proporções podem vir a ser idênticas as frequências dos intervalos musicais na escala pitagórica, como visto na tabela a seguir:

Oitava	1:2	1:2	C – C'	Quadrado Duplo
Sétima Maior	8:15	1:1,875	C – B	Livros Estreitos ~ 1:φ
Sétima Menos	9:16	1:1,778	C – Bb	
Sexta Maior	3:5	1:1,667	C – A	
Sexta Menor	5:8	1:1,6	C – Ab	
Quinta	2:3	1:1,5	C – G	
Quinta Diminuta Quarta Aumentada	1:√2 (Valor na Escala Temperada)	1:1,414	C – Gb C – F#	Página Auto-Replicante
Quarta	3:4	1:1,333	C – F	Livros Largos ~ φ:2
Terça Maior	4:5	1:1,25	C – E	
Terça Menor	5:6	1:1,2	C – Eb	
Segunda Maior	8:9	1:1,125	C – D	
Segunda Menor	15:16	1:1,067	C – Db	
Uníssono	1:1	1:1	C – C	Página Quadrada

(Tabela 1 – Fonte: Inspirada em Bringham, 1997)

Na tipografia, ocorre uma inversão quando se dobra a página ao meio, gerando a proporção da contraparte da inversão, ou seja, se dobrarmos um papel com proporções da quarta, as proporções serão o do papel da quinta, e se dobrarmos ele novamente, voltará a

possuir as proporções da quarta. Na música, as inversões harmônicas são a quinta com a quarta; a sexta menor com a terça maior; a sexta maior com a terça menor; a sétima menor com a segunda maior e a sétima maior com a segunda menor.

A página cuja proporção está relacionada com a quinta diminuta (ou quarta aumentada) ao dobrar-se torna-se da mesma proporção, apenas diminuindo o seu tamanho. Este tipo de proporção de página é considerada a menos consonante, ou seja, a menos bela. Contudo, sua praticidade em termos aos meios de impressão fez com que esta proporção gerasse o formato padrão europeu de páginas (A0, A1, A2, A3, A4, A5...). Bringhurst (1997) não menospreza a praticidade deste formato de página em detrimento a sua falta de beleza, desde que se tenha um cuidado com a marginação da página para gerar novas proporções.

No decorrer deste trabalho, será novamente levantado em questão tais proporções e sua relação com a música, mas agora será analisada a relação dessa proporção no ecrã, levando em conta, claro, proposições técnicas para o assunto.

## 4. Uma Abordagem da Tipografia como Elemento Visual e sua Relação com o Vídeo.

Neste ponto do trabalho iremos conceituar a utilização de recursos tipográficos como um elemento visual. Já foi discutido aqui o valor visual da tipografia e seu valor semântico no campo da linguagem visual, contudo, agora será posto de lado a tipografia clássica e o trabalho se dirigirá à tipografia incorporada no vídeo em meios às imagens, sua diagramação e valor de mensagem visual. Mas antes disto é preciso fazer uma ressalva.

### 4.1. Uma Justificação da Tipografia como Meio de Linguagem Visual.

Importa justificar a tipografia como uma arte/ofício visual. Neste trabalho foi ressaltado o seu poder como uma estratégia de significados, e a justificativa aqui proposta não se distancia muito deste argumento. O ponto de partida para essa conceitualização parte da citação de Ellen Lupton ao afirmar que “Typography is what language looks like.” (Lupton *apud* Bear, S/D). Primeiramente, deve analisar-se a citação de uma forma mais linguística, no inglês a palavra *language* possui duas traduções para o português: linguagem e língua (idioma). A melhor tradução, com a devida licença poética à autora, poderia ser “Tipografia é como uma língua (idioma ou até mesmo alfabeto) se parece” ou “Tipografia é com o quê a linguagem verbal se parece”, já que no caso a tipografia em si é um tipo de linguagem, como outros ofícios ou habilidades.

Detalhes à parte, o que Lupton pretende com essa afirmação é transmitir o valor visual da tipografia e sua relação com a linguagem verbal. Sabe-se que a arte da tipografia é uma forma visual da “palavra”. As fontes, no alfabeto latino, são símbolos de um sistema fonético, não são o significado em si; e nos alfabetos pictóricos, as fontes também são símbolos, são signos que representam um significado (uma palavra ou frase), ou seja, esta definição passa a ser universal. Confrontando o valor simbólico (signo) de uma fonte com o seu valor semântico, pode-se chegar a conclusão que existe um aspecto visual no ofício da tipografia e que ele pode alterar o valor semântico que uma peça venha a adquirir.

Como mencionado anteriormente, a alteração deste valor semântico pode ser por vezes reconhecida por um leigo, por outras vezes não. Um exemplo em que o valor semântico da

tipografia é bastante usado, nos dias de hoje e com técnicas elaboradas, é na área da publicidade: em muitos casos dessa área as *typefaces* “falam” com o seu público. A memorização da *typeface* é um outro fator que já foi mencionado, contudo, a escolha de uma *typeface* pode e deve influenciar a mensagem que se quer passar. As opções são ilimitadas: serifa pode ser algo elegante e feminino, contraste pode ser algo grosseiro e masculino, etc. Existem todos os tipos de casos em que a utilização de uma *typeface* pode mudar o valor semântico da mensagem a ser criada.

A questão que pode ser levantada, então, é: Este valor semântico que pode ser alterado pelo uso da tipografia é de valor visual ou verbal? A resposta é mais complexa do que a mera escolha por um ou pelo outro. A tipografia é uma arte visual, citando Lupton novamente: “Typography is how language looks like.” (Lupton *apud* Bear, S/D). Em outras palavras, a tipografia é a maneira/arte/ofício que pode transformar a linguagem verbal em algo visual, criando desta forma um elo entre a palavra escrita e o imaginário que ela possa vir a produzir. O valor a ser alterado é o visual, mas com escolhas propostas pelo *designer* de tipos, pode ter-se uma semântica alterada no verbal, no significado que possui aquela palavra ou frase específica.

Uma *typeface* pode vir a colaborar ou criar um paradoxo com a mensagem verbal que se queira passar. Ambos os casos podem ser boas estratégias de comunicação, um pela ênfase o outro pela ironia. No fim das contas, a mensagem vai ter dois significados diferentes, duas intenções diferentes e duas recepções diferentes, ainda que os signos verbais sejam os mesmos. Uma outra maneira de explicar tal ação, talvez mais direta, é que com a nossa capacidade verbal (a fala como emissora e a audição como receptora) não poderíamos enfatizar tais opções de mensagem com estímulos visuais (salvo quando usamos códigos corporais como gesticulação e outros artificios). Contudo, com a utilização de recursos tipográficos podemos alcançar estes estímulos visuais que enfatizarão ou desclassificarão a mensagem.

Um outro ponto em que podemos apoiar esta justificação encontra-se no pensamento de Cal Swan. O autor, em relação a conexão que a tipografia e a mensagem possui, afirma que “These two distinct areas often come together in practice as there is clearly a very strong relationship between the conception of the words as a message and their transmission in visible form.” (Swan *apud* Knight & Glaser, 2012a). O pensamento do autor muito se assemelha ao de Lupton, acreditando que o uso da tipografia é de alguma maneira uma forma visual da palavra. Por outro lado, também se pode concluir que a utilização de recursos tipográficos não é só uma

apresentação visual da palavra, mas que possui um estreitamento entre o significado como mensagem e como forma visual, ou seja, pode criar-se significados a partir desta relação e, de certa forma, mudar nossa capacidade de cognição de uma leitura.

O contexto em que as palavras são dirigidas visualmente, através da escrita, é um aspecto relevante no entendimento da mensagem. Em uma publicação no site Smash Magazine, os autores Knight & Glaser (2012b) demonstram uma ideia de Roland Barthes aplicada à comunicação visual em relação ao contexto. “Barthes notes that a visual interpretation (sign) does not have just one meaning, (...) but that a second socially and culturally specific meaning can be gleaned from the context in which the visual treatment appears.” (2012b). Neste momento, os autores já tratam a tipografia como um elemento visual e, no caso, a questão contextual está sendo aplicada a relação que o elemento verbal possui com o elemento visual, em como os dois se conectam e aparecem. Vale ressaltar que a questão contextual, neste caso, ainda não se relaciona ao receptor.

De certa forma controverso ao que se tem justificado neste trabalho, Gunther Kress and Theo van Leeuwen atribuem um pensamento sobre o caráter visual da tipografia. “The visual component of text is an independently organized and structured message, connected with the verbal text, but in no way dependent on it and similarly the other way round.” (Kress & Leeuwen *apud* Knight & Glaser, 2012b). A questão convoca uma reflexão, sublinhada pelos autores pela dependência (ou falta dela) entre o visual e o verbal. Kress & Leeuwen acreditam na conexão entre o componente visual e o verbal (textual), sugerindo as ideias de contexto de Barthes. Contudo, os autores desassocia os dois aspectos quando relacionados com a sua dependência, ou seja, como um exemplo que foi dito antes nesta justificativa: o texto e a tipografia não precisam dizer a mesma mensagem, criando um hiato que pode vir a ser plausível e proposital. Uma outra forma de explicar este pensamento é fazendo uma dissociação entre o verbal e o visual, ou seja, pode atribuir-se a cada tipo de linguagem (ou mesmo habilidades, artes ou ofícios) uma gama de elementos que o diferem, tais como, vocabulários, estruturas e regras. No caso, o que se distancia aqui é a escrita (linguagem verbal, técnicas de escrita, poder da palavra, etc.) com a tipografia (*design*, forma, visual, etc.), trata-se então de dois ramos do conhecimento que estarão sempre relacionados, mas não dependentes entre si já que possuem características distintas. Desta maneira, a tipografia se distanciaria da escrita, pois uma mesma mensagem textual não depende da mesma mensagem visual, ou seja, um certo texto específico

pode coexistir com diferentes tipos de mensagens visuais através da tipografia, e vice-versa, podendo ou não despertar novos significados e interpretações do emissor.

## **4.2. A Linguagem Visual e Sua Aplicação à Tipografia.**

A linguagem visual está relacionada com tudo o que se pode interpretar através da visão. Muitos são os esforços para a instalação de um aprendizado da linguagem visual enquanto ainda se estiver aprendendo outros tipos de linguagens, tais como a verbal. Dondis (2007) acredita que a humanidade está longe de educar visualmente seus membros. Para o autor, tal fato deve-se a um episódio histórico: somente após a criação do cinema e, posteriormente, da televisão, é que a sociedade começou a ser familiarizada com a linguagem visual no seu dia-a-dia, enquanto a linguagem verbal já se estruturou há mais tempo (desde que se “criou” a fala).

Este desfasamento histórico é o principal motivo para tal discrepância, contudo, a falta de interesse do sistema educacional ocidental para a alfabetização de uma prática tão corriqueira aumenta esse hiato. Todos somos inundados de informações visuais diariamente: cartazes, televisão, computadores, este é um estímulo que de fato é sentido por muitos, mas, quanto disto é realmente absorvido de forma crítica? Para Dondis (2007) quase nada. Aprende-se a ver, mas não a interpretar as imagens.

No caso da tipografia, este pode ser um hiato ainda maior já que para um leigo “ver” uma fonte pode ser mais difícil. Com a palavra “ver”, neste caso, também quer dizer interpretá-la, analisar seus potenciais como ferramenta de comunicação e, em alguns casos, como modificadora/geradora de semântica. O interesse em estudar a utilização de recursos tipográficos com um apelo ao seu reconhecimento enquanto membro da linguagem visual torna-se vital para o presente trabalho, pois, desta forma, cria-se uma melhor forma de analisar a tipografia com outros recursos visuais, utilizados nos vídeos a serem analisados posteriormente.

### **4.2.1. Composição Visual e Sua Aplicação à Tipografia e ao Enquadramento.**

Normalmente, o primeiro aspecto que um artista visual trabalha quando está em seu momento de criação é a composição. São inúmeros os exemplos que podem ser citados, desde

a pintura à fotografia, passando pelo cinema - aqui, no momento de criação dos planos já se pensa no enquadramento para depois trabalhar outros aspectos, como a iluminação. Tal processo nos meios audiovisuais é esboçado no *storyboard*, onde já se possui a parte literária do produto (guião), mas o realizador (ou qualquer outro tipo de artista) precisa transformar tudo isso em imagens.

Sobre enquadramento, Aumont (2002) remete às composições visuais oriundas da pintura e posteriormente da fotografia:

“A palavra enquadramento e o verbo enquadrar aparecem com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos.” (Aumont, 2002: 153).

Aumont (2002) explica ainda a relação entre o enquadramento e a composição ao afirmar que: “A questão enquadramento também tem a ver com a da composição. Isso fica claro na fotografia, que por muito tempo procurou ser uma prática artística em torno da ideal conjugação de um enquadramento documentário e de uma composição geometricamente interessante.” (Aumont, 2002: 154).

A composição nas artes visuais é a maneira como os seus elementos estão distribuídos em um determinado espaço delimitado, podendo ser bidimensional, como no cinema, ou tridimensional, como é o caso da arquitetura. Na tipografia, a composição é um elemento fundamental, contudo, é comum que a escolha de uma *typeface* seja o primeiro passo no processo de criação desta arte visual, e se não for, mais cedo ou mais tarde será um assunto a ser tratado com urgência.

Muitas experiências já foram conseguidas no ramo da composição e em como o ser humano interpreta a disposição dos elementos visuais. O primeiro elemento que se possui em relação à composição está relacionado com o equilíbrio. O equilíbrio está relacionado a capacidade humana de se manter em um estado estático (em pé), criando desta forma uma situação de segurança. Dondis (2007) afirma que:

“A mais importante influência tanto psicológica como física sobre a percepção humana é a necessidade que o homem tem de equilíbrio, de ter os pés firmemente plantados no solo e saber que vai permanecer ereto em qualquer circunstância, em qualquer atitude, com um certo grau de certeza. O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais. O extraordinário é que, enquanto todos os padrões visuais têm um centro de gravidade que pode ser tecnicamente calculável, nenhum método de calcular é tão rápido, exato e automático quanto o senso intuitivo de equilíbrio inerente às percepções do homem.” (Dondis, 2007: 32).

O equilíbrio pode ser entendido a partir da existência dois eixos, o vertical e o horizontal. O eixo vertical é o mais importante nesse aspecto, é nele onde está o que seria o centro de gravidade do elemento visual. Para que se possa imaginar o elemento “em pé”, é necessário que haja um equilíbrio entre as partes que estão de um lado e de outro deste eixo vertical. Muitas vezes esse sentido de equilíbrio pode ser ponderado por pesos e distâncias diferentes, ou seja, não precisa haver uma simetria perfeita em relação à forma desde que esta dê a sensação que se possa manter equilibrada. O eixo horizontal aparece em segundo plano, ele é menos importante para a nossa visão que o eixo vertical. O eixo horizontal seria o “chão”, aquilo no que se pode equilibrar, é um eixo traçado horizontalmente na base do elemento visual. Dondis (2007) explica tal proposição da seguinte forma:

“Na expressão ou interpretação visual, esse processo de estabilização impõe a todas as coisas vistas e planejadas um "eixo" vertical, com um referente horizontal secundário, os quais determinam, em conjunto, os fatores estruturais que medem o equilíbrio. Esse eixo visual também é chamado de eixo sentido, que melhor expressa a presença invisível mas preponderante do eixo no ato de ver. Trata-se de uma constante inconsciente.” (Dondis, 2007: 33).

Na tipografia, pode fazer-se uma analogia com o aspecto visual do equilíbrio, no qual a linha da base seria o eixo horizontal e o centro do bloco do texto, o eixo vertical. Desta forma, o alinhamento do texto em relação ao papel, ao ecrã ou a outros elementos visuais seria de suma importância para a obtenção de um equilíbrio visual. De certa forma, tal organização é muito comum se se pensar em situações como títulos, que normalmente são centralizados; em termos de eixo horizontal, a linha da base normalmente se alinha com relação a figuras e outros elementos visuais.

Se o equilíbrio é a forma de repouso da composição visual, a tensão é o seu oposto. Na música, a tensão são momentos de inquietação que chama maior atenção; já na composição visual isto não é diferente, a tensão tem por característica uma facilidade em desviar o olhar humano. No equilíbrio, busca-se uma sensação de bem estar, já que os eixos nos deixam confortáveis; na tensão, por sua vez, obtêm-se um sentimento de inquietude. Não há um certo ou errado na utilização de qualquer uma das duas técnicas compositivas, “Não há por que atribuir juízo de valor a esse fenômeno. Ele não é nem bom nem mau. Na teoria da percepção, seu valor está no modo como é usado na comunicação visual.” (Dondis, 2007: 36). Ou seja, qualquer um dos dois tipos de composição são bem quistos, o que está em jogo é somente um questão de escolhas.

Contudo, Dondis (2007) relaciona mais uma aplicação importante em relação ao uso de composições mais equilibradas ou com mais tensão.

“Há muitos aspectos da tensão que deveriam ser desenvolvidos, mas, primeiro, é preciso levar em conta que a tensão (o inesperado, o mais irregular, complexo e instável) não domina, por si só, o olho. Na sequência da visão, há outros fatores responsáveis pela atenção e pelo predomínio compositivo. O processo de estabelecer o eixo vertical e a base horizontal atrai o olho com muito maior intensidade para ambos os campos visuais, dando-lhes automaticamente uma maior importância em termos compositivos.” (Dondis, 2007: 36).

Outros dois valores compositivos são nivelamento e aguçamento. Estes valores possuem naturezas antagônicas e são as bases do trabalho de um artista visual, seja qual for a especialização. Nivelamento e aguçamento são lados opostos de uma mesma moeda e estão ligados a intenção do autor. “O poder do previsível, porém, empalidece diante do poder da surpresa. A estabilidade e a harmonia são polaridades daquilo que é visualmente inesperado e daquilo que cria tensões na composição. Em psicologia, esses opostos são chamados de nivelamento e aguçamento.” (Dondis, 2007: 37). O nivelamento, no caso, é o que se procura com o previsível, já o aguçamento relaciona-se a criações de tensões através da falta harmonia.

Vale ressaltar que tanto as técnicas de nivelamento quanto de aguçamento são bem quistas dependendo do conceito visual que a obra queira atingir, contudo, existe uma terceira hipótese de composição, que segundo Dondis (2007) não é palpável e a este chamamos de ambiguidade. “Como a ambiguidade verbal, a ambiguidade visual obscurece não apenas a intenção compositiva, mas também o significado. O processo de equilíbrio natural seria refreado, tornar-se-ia confuso e, o que é mais importante, não resolvido pela fraseologia espacial sem significado.” (Dondis, 2007: 39). A ambiguidade é nada mais que um meio termo entre o aguçamento e o nivelamento, nela não existe a harmonia do nivelamento, nem a imprevisibilidade do aguçamento. A ambiguidade está num ponto que não se torna nem confortável, nem inesperada, “o olho precisa esforçar-se por analisar os componentes no que diz respeito a seu equilíbrio” (Dondis, 2007: 38).

A noção de nivelamento e aguçamento possui uma relação muito forte com o centro da imagem, nos exemplos de Dondis (2007) pode ver-se que a utilização do centro da imagem como meio de composição está relacionada com as técnicas de nivelamento, enquanto as composições que não valorizam uma simetria ou uma busca por uma focagem no centro da imagem relacionam-se com a técnica de aguçamento. Isto é uma interpretação do trabalho de Dondis (2007), mas que faz lembrar o trabalho Rudolf Arnheim no seu livro “*The power of the*

*center*” que é analisado pelo autor Jacques Aumont (2002): “A tese de Arnheim é interessante pelo grau de generalidade que lhe confere; para ele, há na imagem vários centros de diversas naturezas (...) e a visão das imagens (artísticas, no caso) consiste em organizar esses diferentes centros com relação ao “centro absoluto” que é o sujeito espectador.” (Aumont, 2002: 148). Nesta visão, um pouco menos psicológica contudo bastante existencial, nota-se que ao trabalhar o centro da imagem pode-se usar tanto técnicas de nivelamento quanto de aguçamento na interpretação e criação da obra visual. Por outro lado, tal teoria funciona melhor com imagens descentradas (aguçamento), onde existiriam vários centros e o espectador seria capaz de interpretá-los e uni-los no momento de sua interpretação como espectador.

“Essa teoria de Arnheim é sedutora, entre outras, por seu caráter dinâmico. Nela a imagem é pensada como campo de forças e sua visão como processo ativo de criação de relações, frequentemente instáveis e mutáveis; as análises excentradas ou descentradas, nas quais a competição entre centros é grande e ativa, logo correlativamente, o papel do espectador importante.” (Aumont, 2002: 150).

Existe um aspecto interessante que deve ser pensado na ocasião da criação de uma composição: como ocorre o varrimento da visão. Neste ponto, a pesquisa decorrida deste trabalho apresenta duas opiniões bem distintas e, conseqüentemente, com aplicações variadas. Para uma melhor apreciação deste trabalho, no momento em que forem feitas as análises das peças audiovisual que se destina este relatório será usada a apreciação das duas teorias aqui citadas, mas de uma forma independente uma da outra.

Primeiramente, existe a proposição que Dondis (2007) afirma em seu trabalho “*Sintaxe da Linguagem Visual*”, no qual explicitamente afirma que o varrimento feito pelo olhar possui uma preferência pelo canto inferior esquerdo:

“Além de ser influenciada pelas relações elementares como traçado estrutural, a tensão visual é maximizada de duas outras maneiras: o olho favorece a zona inferior esquerda de qualquer campo visual. Traduzido em forma de representação diagramática, isso significa que existe um padrão primário de varredura do campo que reage aos referentes verticais-horizontais e um padrão secundário de varredura que reage ao impulso perceptivo inferior-esquerdo.” (Dondis, 2007: 39).

Tal proposição leva ao fato do que o autor chama de peso, existindo assim outro elemento compositivo que acontece devido à natureza do varrimento que o olho propõe-se a fazer (segundo o autor, claro). Já que o olho possui tal preferência, os campos de ênfase do olhar (inferior-esquerdo) geram um maior equilíbrio na composição visual:

“Quando o material visual se ajusta às nossas expectativas em termos do eixo sentido, da base estabilizadora horizontal, do predomínio da área esquerda do campo sobre a direita e da metade inferior do campo visual sobre a superior, estamos diante de uma composição nivelada, que apresenta um mínimo de tensão. Quando predominam as condições opostas, temos uma composição visual de tensão máxima. Em termos mais simples, os elementos visuais que se

situam em áreas de tensão têm mais peso do que os elementos nivelados. O peso, que nesse contexto significa capacidade de atrair o olho, tem aqui uma enorme importância em termos do equilíbrio compositivo.” (Dondis, 2007: 40-41).

O problema da teoria de Dondis (2007) reside na sua explicação científica, já que se baseia em dados empíricos, ou seja, comprovada através da prática, mas o seu valor epistemológico - as funções que o lado esquerdo do cérebro exerce sobre o lado direito do corpo e vice-versa -, não possui aprofundamento científico ainda. O autor explica tal fato afirmando que os membros das culturas que escrevem da direita para esquerda também fazem o varrimento da esquerda para direita, ou seja, o que interessa é o funcionamento do lado direito do cérebro e não o antecedente cultural do espectador. Desta forma, entra-se num campo da psicologia cognitiva onde existem várias exceções à regra, como o mito de que o canhoto é mais criativo ou que possui melhores aptidões para o desenho (uma prática visual).

Jacques Aumont (2002) afirma no seu livro “*A Imagem*” o inverso das proposições referidas anteriormente, já que, para o autor, não existe, por maiores que sejam as tentativas, um padrão de varrimento dos olhos ao se depararem com uma imagem. Para o autor, a busca que o olho proporciona está ligado ao antecedente do espectador. Outra variável é a intenção do espectador, no que o autor intitula como busca: “Fala-se de busca para designar o processo que consiste em encadear diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe. É evidente que esse processo está intimamente vinculado à atenção e à informação.” (Aumont, 2002: 60).

Para o autor, o interesse do olho é voltado para pontos de fixação. Ou seja, existem vários pontos com uma demasiada informação, e o olho navega entre esses pontos, fixa-se e depois vai até outro ponto. “Quase todas as experiências concordam: no caso de uma imagem olhada sem intenção particular, as fixações sucessivas duram alguns décimos de segundo cada uma e limitam-se estreitamente às partes da imagem mais providas de informação.” (Aumont, 2002: 60-61). O autor é explicitamente contra os varrimentos visuais apresentadas por Dondis (2007):

“O que surpreende nessas experiências é a ausência total de regularidade nas sequências de fixação: não há varredura regular da imagem do alto para baixo, nem da esquerda para a direita; não há esquema visual de conjunto, ao contrário, várias fixações muito próximas em cada região densamente informativa e, entre essas regiões, um percurso complexo.” (Aumont, 2002: 61).

As duas teorias possuem premissas antagônicas, mas isto não quer dizer que uma exclua a outra. Na ideia que Dondis (2007) defende, o conceito de pesos é relevante para uma

busca por uma composição mais equilibrada. E, se utilizar-se a teoria de busca afirmada por Aumont (2002), no qual há uma fixação por pontos de regiões com densidades informacionais maiores, isto não excluiria automaticamente o conceito de pesos para uma composição mais ou menos equilibrada. Mesmo que haja uma predileção por um modelo ou outro, os resultados destes modelos (peso e ponto de fixação) não haveriam de ser excluídos. E é nisto que as bases analíticas deste trabalho serão baseadas.

Outra teoria *Gestaltista* apresentada por Dondis (2007) em nível de composição visual é a da atração e agrupamento. Basicamente, esta lei pode ser interpretada em dois níveis. No primeiro, o cérebro humano aceita como equilíbrio quando existe um agrupamento entre elementos visuais, ou seja, como o autor afirma: “No ato espontâneo de ver, as unidades visuais individuais criam outras formas distintas. Quanto mais próximas as marcas, mais complicadas as formas que podem delinear.” (Dondis, 2007: 44). Esta primeira premissa da lei faz com que o cérebro consiga agrupar elementos de uma forma conveniente a uma resolução, um exemplo seria transformar três pontos em um triângulo ou várias estrelas em um desenho (assim como foram designadas as constelações).

No segundo nível da lei, o agrupamento acontece com elementos similares, ou seja, os iguais atraem-se e os diferentes repelem-se. Desta maneira, quando se aprecia uma imagem o cérebro humano tende a agrupar elementos com formas iguais ou semelhantes e a repelir as formas diferentes. Se existisse uma imagem com quadrados e triângulos, o cérebro automaticamente agruparia os quadrados entre si, os triângulos com seus semelhantes, mas repeliriam os quadrados dos triângulos. É uma forma de categorizar a imagem. Contudo, não são só as formas que possuem esta característica, “Muitas outras afinidades visuais regem a lei do agrupamento no ato de ver, tais como o tamanho, a textura ou o tom.” (Dondis, 2007: 46).

O último tópico dos elementos de uma composição visual apresentada por Dondis (2007) é o que o autor refere de positivo e negativo. Ao contrário do senso comum, que relaciona o positivo de um fotograma a uma imagem com as cores naturais (claro) e o negativo às cores invertidas (escuro), o modelo apresentado por Dondis (2007) não se baseia necessariamente em elementos positivos como claros e negativos como escuros. Para o autor, o positivo está ligado a elementos ativos de uma composição, enquanto o negativo se relaciona com os elementos passivos.

“Tudo aquilo que vemos tem a qualidade gramatical de ser a afirmação principal ou o modificador principal - em terminologia verbal -, o substantivo ou o adjetivo. A relação estrutural da mensagem visual está fortemente ligada à sequência de ver e absorver informação. (...) Em outras palavras, o que domina o olho na experiência visual seria visto como elemento positivo, e como elemento negativo consideraríamos tudo aquilo que se apresenta de maneira mais passiva.” (Dondis, 2007: 47).

Outra forma de encarar a questão do positivo e negativo é apresentada por Aumont (2002) como a relação entre figura e fundo. Para o autor:

“Essa dupla noção, hoje incorporada à linguagem corrente, foi proposta por psicólogos da percepção para designar a divisão do campo visual em duas regiões separadas por um contorno. No interior do contorno (borda visual fechada) encontra-se a figura; ela tem uma forma, uma característica mais ou menos objetual, ainda que não seja um objeto reconhecível; é percebida como se estivesse mais perto, como se tivesse cor mais visível; é nas experiências, mais facilmente localizada, identificada e nomeada, mais facilmente vinculada a valores semânticos, estéticos e emocionais. O fundo, ao contrário, é mais ou menos informe, mais ou menos homogêneo, e é percebido como se estendendo atrás da figura.” (Aumont, 2002: 69).

A noção de figura e fundo foi muito estudada pelos *Gestaltistas*, corrente à qual Dondis (2007) baseia sua obra, e, nestes estudos, a noção de figura e fundo é assimilada como uma teoria inata. Outra corrente que desenvolveu teorias sobre tal questão é construtivista (seguida por Aumont), e, nela, a concepção de tal fenômeno é vista como adquirida pelo indivíduo.

“Para o construtivismo, a percepção do fenômeno figura/fundo na realidade corresponde ao aumento da distância real entre as duas estruturas visuais quando se transpõe o contorno do objeto. Trata-se, em compensação, no que diz respeito às superfícies visuais (logo, as imagens) de um fenômeno totalmente adquirido, cultural.” (Aumont, 2002: 70).

Na seção analítica deste trabalho, como dito anteriormente, serão levadas em conta os dois modelos teóricos. Contudo, em certas questões um modelo será mais relevante que o outro, já que objetos mais simplistas, tais como formas geométricas e, no caso, a tipografia possuem uma afinidade maior com os estudos da *Gestalt*, enquanto imagens representacionais são mais simpáticas com a teoria construtivista apresentada por Aumont (2002).

#### **4.2.2. Uma Introdução aos Elementos da Comunicação Visual e Algumas Aplicações à Tipografia.**

Na teoria *Gestaltista*, uma obra visual pode ser subdividida em vários elementos, a decomposição destes elementos pode ser um bom começo para a aplicação de uma análise. Alguns autores divergem em relação a nomenclatura destes elementos, alguns ainda adicionam outros, mas para o sucesso deste trabalho, os elementos a serem introduzidos serão os citados por Dondis (2007) em “*Sintaxe da Linguagem Visual*”. Ainda, nesta parte do trabalho, tentará

estabelecer-se a ligação destes elementos visuais com os elementos tipográficos. Vale ressaltar que estes elementos estão ligados à uma observação da natureza e suas contrapartes analógicas podem ser vistas como reinterpretações do homem em trabalhos visuais.

O primeiro e irreduzível elemento é o ponto. Na geometria euclidiana, o ponto é considerado como um elemento sem dimensões, e sua utilização em problemas matemáticos se aplica a objetos nos quais a sua dimensão se torna irrelevante em relação a outras medidas ou distâncias. É um conceito abstrato. Já na gramática visual, o ponto pode ser dimensionado, pois pode-se vê-lo, é um elemento gráfico. O ponto, normalmente, é simbolizado como um pequeno círculo sólido, mas isto não quer dizer que ele possa ter outro aspecto, como um pequeno quadrado. Um exemplo de utilização do ponto na tipografia seria o pontos dos “is” ou sua utilização na pontuação (ponto final).

Desta forma, o ponto é um elemento que chama a atenção gerando um desequilíbrio em uma composição visual, ele é um elemento de fixação visual. Vários pontos juntos podem gerar imagens mais complexas, a sua justaposição é vista em meios como a fotografia, tanto a analógica quanto a digital. Na fotografia analógica, o ponto é o grão do nitrato de prata que impregna a película fotográfica, já na digital pode ser encarado como o pixel. Uma grande experiência com justaposições de pontos foi feita pelo pintor Seurat, no qual ele utilizou pequenos pincéis e apenas quatro cores para a criação de seus quadros pontilhistas (Dondis, 2007: 54). Quando vários pontos juntos procuram por uma direção (e quantos mais juntos estiverem o efeito é maior), cria-se o segundo elemento gráfico a ser estudado: a linha.

Dondis (2007: 55) define a linha de duas maneiras. A primeira, já apresentada, é quando vários pontos juntos designam um traçado; a segunda, é quando um ponto está em movimento, da mesma forma que utilizar uma caneta (criando um ponto) percorrendo um papel. A linha possui muitas emoções do artista, seu tracejado tem a ver com o estado de espírito e sentimentos tanto despertados e propositais quanto adormecidos e inatos do seu criador, mesmo que o traço ainda possa ser trabalhado. Quando se possui uma ideia e uma superfície em branco, a linha é o primeiro elemento a transformar essa ideia em algo visual. A linha relaciona-se bastante com o traçado esquemático.

Na natureza é rara a existência da linha, já na criação do homem é maior a sua utilização, por exemplo, em cabos de alta tensão. Outra característica da linha em relação à sua existência na natureza e à sua analogia no sistema de composição visual é a da função de

borda. No desenho, por exemplo, usa-se a linha para separar cores e objetos diferentes, já na natureza, sabe-se que esta delimitação é provocada por outro elemento: o tom. Na escrita, segundo Dondis (2007), a linha é o instrumento utilizado para sua notação. Por outro lado, esta noção não é totalmente verdadeira quando se fala em tipografia. Já foi visto que algumas *typefaces* possuem características de serem escritas ou desenhadas, quando escritas as *typefaces* podem possuir o valor de linha (porém ao serem aumentadas perdem este valor), mas quando desenhadas utilizaremos a noção de outro elemento para identificar as *typefaces* e este é a forma.

A forma é a base da teoria *Gestaltista*, acredita-se que a forma na *Gestalt* está relacionada com percepção de mundo do sujeito espectador. Ressalve-se que existe mais de uma noção para o conceito de forma, e estes possuem tanto aplicações gráficas quanto cognitivas. Graficamente, a forma relaciona-se com o conjunto de linhas, é a utilização destas linhas que irá gerar algo mais perceptível, seja concreto ou abstrato, ou seja, a forma. Existem três formas básicas que podem ser conseguidas por linhas: o quadrado, o triângulo equilátero e o círculo; e a combinação destas formas pode gerar todas as formas encontradas na natureza e produzida pelo homem.

Segundo Dondis (2007), as formas básicas possuem aplicabilidade significativas, ou seja:

“Cada uma das formas básicas tem suas características específicas, e a cada uma se atribui uma grande quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas. Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção.” (Dondis, 2007: 57-58).

Desta maneira, a escolha das formas numa composição visual pelo artista está relacionado com questões não só estéticas, mas também de atribuições de valor e de informação.

Já nas questões cognitivas, as formas se relacionam em como entendemos a natureza ao nosso redor, é uma questão que Platão já mencionava no seu mito da caverna quando criou a alegoria entre o mundos das ideias e o mundos dos sentidos. A noção de forma já foi explorada em vários contextos, mas Aumont (2002) define a forma como: “Trata-se pois da percepção da forma como unidade, como configuração que implica a existência de um todo que estrutura suas partes de maneira racional.” (Aumont, 2002: 68). E, exemplifica com a forma humana: “Em uma imagem se reconhecerá a forma de um ser humano, não apenas se for

possível identificar um rosto, um pescoço, um torso, um braço etc (...), mas se certas relações espaciais entre esses elementos forem respeitadas.” (Aumont, 2002: 68).

A tipografia, como arte visual, está estreitamente ligada à forma. É pelas formas abstratas de um alfabeto, seja ele fonético ou pictórico, que pode interpretar-se as *typefaces*. Primeiramente, é interessante, fazer perceber que uma pessoa alfabetizada (ou até mesmo pré-alfabetizada) consegue perceber o valor que as formas fonéticas possuem e assimilar as letras da mesma maneira que podemos apreciar qualquer tipo de natureza visual (forma). Claro que isso é uma afirmação simplória e estritamente visual, ou seja, o que se quer aqui não é comparar a maneira como se aprende a “ler” e “ver”, mas estreitar o entendimento de mundo através do visual, ou seja, quando se vê uma letra “a” está-se disposto a entender que esta letra possui várias sub-formas (assim como foi visto na anatomia das fontes neste trabalho) tal como um corpo humano (citado no parágrafo anterior) e a junção dessas sub-formas nos remete a forma completa, tanto da letra quanto do corpo.

Outro quesito interessante a ser analisado, já mencionado neste capítulo, é o motivo pelo qual este trabalho prefere associar a escrita à forma e não à linha. A escrita convencional e “manual” é sim interpretado por uma linha, já que a faz como um ponto em movimento direcionado (assim como conceituado a linha) ao escrever no papel. Contudo, quando se fala na confecção de tipos, desde a sua era mais primitiva até a sua era digital, nota-se que os tipógrafos trabalham com formas (um conjunto de linhas) para a criação de suas fontes. Vale ressaltar que em *typefaces* mais escritas e menos desenhadas, a criação destas, mesmo em tipos, obedece a uma lógica de linhas quando talhadas. Contudo, quando este tipo de *typeface* é aumentado de tamanho, tanto digitalmente quanto em tipos, nota-se que tais linhas começam a tornar-se espessas demais e a gerar o valor de uma forma. Portanto, os motivos cognitivos (percepção da forma) e visuais (percepção do conjunto de linhas) fazem crer que, pelo menos na tipografia, a letra é uma forma.

Outro elemento da linguagem visual é a direção, que por sua vez nasce a partir das formas. O quadrado é responsável pela direção horizontal-vertical, eixo que já vimos detalhadamente neste trabalho e que, como valor de recordação, se associa ao sentimento de equilíbrio do ser humano. O triângulo é responsável pela direção diagonal, e esta é oposta a sensação do quadrado, ou seja, trata-se de uma direção instável. Já o círculo é responsável pela

criação da curva e seu significado está relacionado “à abrangência, à repetição e à calidez” (Dondis, 2007: 60).

Pode-se fazer uma analogia entre o elemento visual da direção e a anatomia das fontes. Por exemplo, o boço da letra minúscula “a” possui uma direção curva, e, em diferentes *typefaces*, tal direção pode ser mais ou menos acentuada, desta forma criando um valor estético diferente. Outro valor interessante está na inclinação das *typefaces* itálicas, a inclinação neste tipo de família está relacionada com a caligrafia, a uma letra mais escrita do que desenhada, e muitas vezes pode ser uma utilização mais sofisticada da fonte, remetendo algumas vezes ao feminino. Obviamente, as famílias itálicas representam uma direção diagonal, e, talvez, por fazer parte de uma estrutura mais orgânica e escrita do que a romana, pode levar a sensações mais instáveis, já que seu eixo visual escapa da direção horizontal-vertical.

O tom é o segundo elemento visual mais importante de todos, perdendo apenas para a noção de equilíbrio, gerada pela direção horizontal-vertical. O tom relaciona-se nas artes gráficas com a luz e é somente por ela que é possível enxergar. “Vemos graças à presença ou à ausência relativa de luz, mas a luz não se irradia com uniformidade no meio ambiente (...). Se assim fosse, nos encontraríamos numa obscuridade tão absoluta quanto a que se manifesta na ausência completa de luz.” (Dondis, 2007: 61). Na Natureza, a absorção ou incidência de luz é o que faz com que as formas possam ser diferenciadas pelo olho humano, como já foi dito aqui, em termos esquemáticos estas “bordas” estão relacionadas com as linhas, mas a sua real apreciação na natureza se relaciona ao tom.

Outra grande curiosidade sobre o tom é que, nas artes gráficas, ele é um elemento que possibilita o ser humano interpretar de forma melhor a noção de profundidade. Sabe-se que existem vastos efeitos visuais nas regras de perspectivas que auxilia o entendimento de formas tridimensionais em qualquer superfície bidimensional (papel, ecrã, fotograma, etc.), mas é somente com a utilização do tom que tais formas tridimensionais ganham um maior grau de realismo e aceitação por parte do espectador.

A graduação do tom na natureza é muito vasta, os tons de cinza existem às centenas, mas a sua representação nas artes gráficas são limitadas. Dondis (2007) explica como algumas escolas artísticas trabalham com o a graduação do tom:

“Entre o pigmento branco e o preto, a escala tonal mais comumente usada tem cerca de treze gradações. Na Bauhaus e em muitas outras escolas de arte, sempre se desafiou os alunos a descobrir quantas gradações tonais distintas e identificáveis podiam representar entre o branco e o

negro. Com grande sensibilidade e delicadeza, seu número pode chegar a trinta tons de cinza, mas isso não é prático para o uso comum, por ser excessivamente sutil, em termos visuais.” (Dondis, 2007: 61-62).

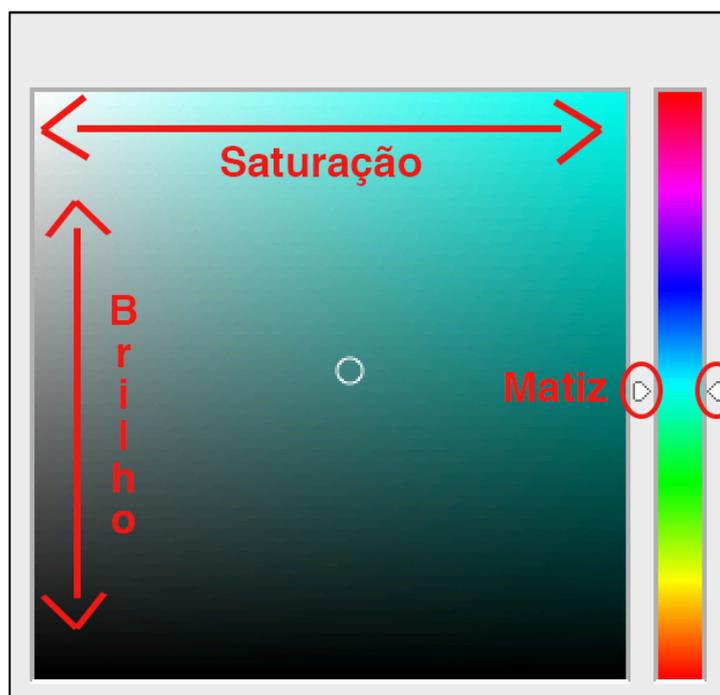
Sublinhe-se que a fotografia, o cinema e o vídeo (de qualquer espécie) em seu princípio possuíam valores monocromáticos, ou seja, não havia cores, somente tons. De qualquer maneira, este fenômeno era palpável pelo espectador, sendo creditado como real, mesmo que apenas em tons de cinza. A possibilidade dessa aceitação está relacionada com a necessidade de sobrevivência que o tom gera ao ser humano, sem ele não se perceberia a natureza ao nosso redor. “Graças a ela vemos o movimento súbito, a profundidade, a distância e outras referências do ambiente. O valor tonal é outra maneira de descrever a luz. Graças a ele, e exclusivamente a ele, é que enxergamos.” (Dondis, 2007: 63-64).

A cor é mais um dos elementos visuais a serem citados neste trabalho, “enquanto o tom está associado a questões de sobrevivência, sendo portanto essencial para o organismo humano, a cor tem maiores afinidades com as emoções.” (Dondis, 2007: 64). Existem vários estudos que aprofundam a relação entre as cores e as emoções humanas, e vários artistas em meios visuais aplicam estes estudos em suas composições, alguns de maneiras mais intuitivas outros de forma mais metódica. Vale ressaltar que a aplicação dos estudos das cores é bastante utilizadas no cinema Hollywoodiano, no qual o volumoso orçamento aliado a uma direção de arte competente resulta numa viagem do espectador por cores previamente estabelecidas para criação de emoções e sensações.

Uma cor é definida em três dimensões: matiz, saturação e brilho. O matiz é o valor primitivo da cor e está relacionado com os comprimentos de onda da luz (e seu inverso matemático: a frequência). Dondis (2007) analisa como cores (ou matizes) primárias o amarelo, o vermelho e o azul; Aumont (2002) os define como vermelho, verde e azul. Na verdade, esses são apenas dois sistemas de composição de matizes no qual se pode alcançar qualquer outra cor através de sua adição (composições aditivas). No caso, Newton desfragmentou a luz do sol nas três cores primárias indicadas por Dondis através do prisma (amarelo, vermelho e azul), mas as composições de cores eletrônicas, como as utilizadas nos ecrãs, o qual nos iremos utilizar neste trabalho, compõem as cores com vermelho, verde e azul. Existe também a composição de cores subtrativas, esta é utilizada atualmente nas impressões, mas desde a pintura já era conhecida, e se baseiam na combinação das cores amarelo, ciano, magenta e preto (CMYK). A utilização desse tipo de composição baseia-se “na mistura de pigmentos; como

cada pigmento adicionado absorve novos comprimentos de onda, trata-se então de uma subtração.” (Aumont, 2002: 26). Refira-se que a subtração de cores também era usada na fotografia e no cinema analógico.

A saturação é a segunda dimensão pelo qual a cor pode ser medida. Ela se relaciona com as purezas das cores, quanto maior a saturação de uma cor ela se aproxima mais à matiz pura da cor. Por outro lado, cores menos saturadas levam ao monocromático, deixando a cor mais próxima do cinza. O último elemento da cor é o brilho, e este está ligado a luminosidade da cor. Cores com brilhos mais elevados se aproximam do branco, enquanto o inverso faz com que a cor se aproxime do preto. Um bom exemplo de entender a composição e medição de cores está no layout de cores apresentado pelos softwares da adobe. Quando selecionada a opção *Hue* (matiz) pode-se navegar pelas matizes no campo direito e no campo esquerdo navega-se o valor do brilho na vertical e o da saturação na horizontal.



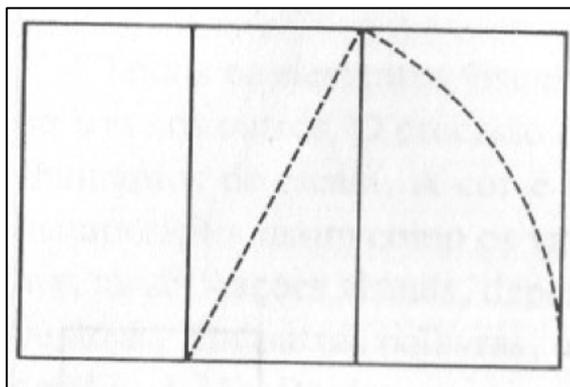
(Figura 6 – Fonte: produção própria)

Uma característica relevante na cor e no seu uso na tipografia está na legibilidade. Muito se estuda sobre a legibilidade que certas fontes com certas cores em certos panos de fundo pode possuir. Existem tabelas especializadas no assunto e que são frequentemente consultadas na utilização de recursos tipográficos, e é de suma importância conciliar os significados que as

cores possuem com a legibilidades de textos coloridos em determinados panos de fundo, sendo estes chapados, em *dégradé* ou de qualquer outro tipo.

Os elementos visuais possuem suas partes antagônicas, o claro não convive sem o escuro, as cores podem ser saturadas ou não, e “o grande não pode existir sem o pequeno. Porém, mesmo quando se estabelece o grande através do pequeno, a escala toda pode ser modificada pela introdução de outra modificação visual.” (Dondis, 2007: 72). A escala é uma forma de identificar o que é pequeno e grande, partindo de uma relação com o ambiente, ou seja, só se pode delimitar o que é pequeno ou grande se existir algo menor ou maior para ser comparado, e mesmo assim, como afirma Dondis (2007), a introdução de terceiros elementos podem modificar a concepção do que antes seria pequeno ou grande.

Os gregos utilizaram bastante a escala baseada na proporção áurea, neste trabalho tal assunto já foi visto quando se mencionou a série de Fibonacci e o número *phi*. Matematicamente, a proporção áurea é a igualdade entre um número dividido por outro menor e a soma dos dois dividido pelo maior ( $a/b = (a+b)/a$ ), assim como na série de Fibonacci a aproximação desta fração é o número *phi*. Em outras palavras, a série de Fibonacci relaciona-se com essa equação, ou seja, à medida que os números da série vão crescendo essa igualdade se torna mais próxima. Geometricamente, a maneira de se conseguir essa proporção é através da divisão de um quadrado em dois e utilizar a diagonal de um dos retângulos criados pela divisão como raio para e extensão do quadrado original em um retângulo áureo, como visto na figura a seguir:



(Figura 7 – Fonte: Dondis, 2007)

A utilização de escalas é comum na tipografia, na criação de um *layout* para um texto é interessante para o tipógrafo preencher os espaços com blocos de textos, seja na confecção de

revistas, de mensagens publicitárias ou qualquer outro tipo de composição visual. Uma das maneiras de preencher estes espaços é adequar os tamanhos do que Bringhurst (1997) chama de Escala Modular (*Modular Scale*), mas tal controle da escala não deve ser arbitrário, nem tão pouco estritamente matemático, podendo ser visualmente ajustado. A Escala Modular é a forma como blocos de textos estão diagramados em relação à altura da página. “It is perfectly feasible to create a new modular scale for any project requiring one, and the scale can be founded on any convenient of multiple proportion – a given page size, for example, or the dimensions of a set of illustrations, or something implicit in the subject matter.” (Bringhurst, 1997: 167). No fim das contas, é interessante utilizar “notas” (proporções entre blocos de textos) recorrentes para se criar uma composição mais harmônica, assim como na utilização de escalas musicais na composição de uma canção.

A dimensão é mais um elemento da linguagem visual, com o auxílio de técnicas de perspectivas o artista é capaz de projetar o mundo tridimensional num plano bidimensional, como uma folha, ecrã, etc.. O que torna possível para o ser humano enxergar o seu espaço tridimensional é a visão estereoscópica, capacidade que o homem possui de enxergar com os dois olhos. Na composição artística, o valor tonal acrescenta um grau de realismo a composições tridimensionais representadas em mídias bidimensionais (papel, ecrã, etc.).

No caso da tipografia, existem ainda a confecção de tipos tridimensionais. A ideia básica para a criação de um tipo tridimensional está em criar um terceiro eixo dimensional à fonte, dando-lhe um valor de profundidade. Existem outros trabalhos com tipos tridimensionais, que são bem mais vanguardistas do que apenas dar espessura à fonte. Contudo, basicamente, a noção de profundidade é o que caracteriza uma fonte tridimensional.

O último elemento visual é o movimento. “Na verdade, o movimento enquanto tal só existe no cinema, na televisão, nos encantadores móveis de Alexander Calder e onde quer que alguma coisa visualizada e criada tenha um componente de movimento, como no caso da maquinaria ou das vitrinas.” (Dondis, 2007: 80). Como o autor sugere, não existe movimento explícito em todas as artes visuais, contudo, é comum que algumas artes estáticas possam vir a criar uma sensação de movimento implícito, ou seja, mesmo uma foto (ou outra composição estática) pode criar a sensação de movimento, mas, na maioria das vezes, tal sensação de movimento pode gerar uma quebra com a realidade. Por exemplo, existe uma técnica fotográfica em que para se criar uma sensação, um objeto é fotografado com o fundo desfocado, este é um

tipo de composição fotográfica que se afasta do real (o fundo na realidade não se desfoca), mas cria uma sensação de movimento, de que o objeto está se mexendo a alta velocidade.

Na tipografia, as primeiras utilizações de movimento e animação foram geradas para a criação de aberturas de filmes, contudo, mesmo antes disso já se utilizava a tipografia em filmes mudos como falas dos personagens ou outros tipos de indicações verbais, como veremos no capítulo sobre tipografia cinética.

#### **4.2.3. Técnicas e Processos do Artista Visual: Forma Vs. Conteúdo, Criador Vs. Receptor e uma Aplicação na Tipografia.**

A ideia central de Dondis (2007) em seu livro *“Sintaxe da Linguagem Visual”* a respeito das técnicas na utilização de elementos visuais é a do artista não ser ambíguo. O autor já afirma isso quando trata da questão do aguçamento e nivelamento, contudo, outras características são postas em cheque, mas com a mesma noção de não fazer com que a mensagem visual seja ambígua. Claro, e o autor confirma, existem níveis intermediários entre a total harmonia e o completo desarmonico, mas para o autor é necessário que se proponha um ou outro e não o meio termo.

Segundo as teorias *Gestaltistas*, ou pelo menos de acordo com as interpretações que existem delas, o mundo visual é reconhecido pelas formas, acreditando que a interpretação do conteúdo e da forma estão interligados. Numa composição visual, existe o poder de se “contar” uma história, um motivo para que aquela composição exista, uma interpretação daquilo. Isto é o conteúdo. Pode-se dar o exemplo de uma foto no qual possui todas os elementos visuais vistos anteriormente (ponto, curva, forma, tom, etc.), com estes elementos pode construir-se o que se vê, o que se perceber, mas a partir do conhecimento de mundo, que se parte da percepção das formas, cria-se uma interpretação com um contexto, um conteúdo.

Quando se passa uma mensagem visual, o artista necessita criar relações entre o conteúdo da mensagem e sua forma. Nem sempre esta relação precisa ser harmoniosa, pode-se dar espaço para uma ironia, um paradoxo. Tal relação desarmoniosa não é tão bem quista por Dondis (2007), mas, como visto anteriormente, pode criar-se esse hiato para a confecção de uma mensagem paradoxal, mas com um sentido e senso de humor próprio. Um exemplo de

ironia e paradoxo pode ser visto no trabalho autopromocional da *designer* Alison Carmichael, no qual ela utiliza da tipografia como ofício básico ao trabalho.



(Figura 8 – Fonte: Knight & Glaser, 2012b)

O texto do trabalho é bastante ofensivo: “Michelle é uma promíscua”, mas a *typeface* escolhida pela autora possui características elegantes, principalmente no que se diz a respeito da ornamentação. De fato, é um *typeface* que possui características da escola Barroca, pode-se notar, fora a ornamentação, que possui um contraste muito forte e a escrita é ambidestra. Mas, o mais importante nessa peça, que também pode ser vista como uma crítica social ao machismo, está na mensagem que possui uma forma contraditória ao texto. A fonte está cravada numa mesa escolar, de maneira que remete a inscrições feitas por alunos em sala de aula, contudo, a utilização de uma *typeface* barroca e elegante destoia do tipo de letras que normalmente são cravadas em mesas escolares. Em outras palavras, a forma (tipografia) alterou não só o sentido do conteúdo (frase) como criou um paradoxo que leva a várias conotações.

Outro parâmetro que Dondis (2007) enfatiza a respeito da comunicação na linguagem visual, além do eixo forma-conteúdo, é o da relação do criador com o receptor. O pensamento a seguir sintetiza a ideia do autor sobre estes quatro pontos que definem a experiência visual:

“O resultado final de toda experiência visual, na natureza e, basicamente, no *design*, está na interação de polaridades duplas: primeiro, as forças do conteúdo (mensagem e significado) e da forma (*design*, meio e ordenação); em segundo lugar, o efeito recíproco do articulador (*designer*, artista ou artesão) e do receptor (público). Em ambos os casos, um não pode se separar do outro. A forma é afetada pelo conteúdo: o conteúdo é afetado pela forma. A mensagem é emitida pelo criador e modificada pelo observador.” (Dondis, 2007: 131-132).

Quando se percebe essas quatro forças o artista está pronto para compor. Existem vários métodos de composição visual, cada artista possui uma maneira de criar suas composições. Um dos métodos bastante usado, e defendido por Dondis (2007) é o da pré-visualização, no qual o artista toma os primeiros passos em construir aquilo que está em sua mente para algo visível. Existem histórias sobre a forma como o artista cria suas obras, e o momento de inspiração é um deles, de certa forma, existem atividades “intuitivas” no momento de criação, mas este nível de atividade pode ser aprendido com a experiência prática e teórica do artista.

No final de tudo, o talento do artista visual (sua capacidade de controlar a forma sobre o conteúdo) é relevante para a criação de suas obras. Deve haver objetividade na questão dos polos forma-conteúdo, para evitar a ambiguidade. Deve existir momentos de experiências aleatórias para a parte mais intuitiva da criação. E, por último, deve existir o controle do que se pretende apresentar no final, e isto chama-se talento, não é uma experiência nata, pode ser adquirida, mas é a capacidade técnica que o artista possui em transformar o que está em sua mente em algo visual.

#### **4.2.4. Uma Visão sobre o Estilo no Visual.**

O estilo está ligado a uma série de decisões do artista , mas também se relaciona com decisões grupais, pelo qual um grupo de artistas pode ser capaz de criar decisões estéticas a partir de um ambiente cultural no qual estes estão envolvidos. “O estilo é a síntese visual de elementos, técnicas, sintaxe, inspiração, expressão e finalidade básica.” (Dondis, 2007: 161). Ou seja, existem duas formas de estilo, o individual e o grupal. Individualmente, mesmo pertencendo a um grupo maior, cada artista é capaz de tomar decisões na esfera estética e possuir suas qualidades individuais. No ramo coletivo, o artista individual relaciona-se com um grupo maior, outros artistas e pensadores, que possuem semelhanças em questões técnicas e de conteúdo.

Dondis (2007) sintetiza o pensamento ao afirmar que:

“Nas artes visuais, o estilo é a síntese última de todas as forças e fatores, a unificação, a integração de inúmeras decisões e estágios distintos. No primeiro nível está a escolha do meio de comunicação, e a influência deste sobre a forma e o conteúdo. Depois vem o objetivo, a razão pela qual alguma coisa está sendo feita: sobrevivência, comunicação, expressão pessoal. O ato de fazer apresenta uma série de opções: a busca de decisões compositivas através da escolha de

elementos e do reconhecimento do caráter elementar; a manipulação dos elementos através da escolha das técnicas apropriadas. O resultado final é uma expressão individual (às vezes grupal), regida por muitos dos fatores acima enumerados, mais influenciada, especial e profundamente, pelo que se passa o ambiente social, físico, político e psicológico, todos eles fundamentais para tudo aquilo que fazemos ou expressamos visualmente.” (Dondis, 2007: 166).

No meio não só das artes visuais como das demais artes, é comum existir distinções geográficas e sociopolíticas do que se chama por escolas. Já foi referido a história das escolas tipográficas neste trabalho, e sabe-se que outras artes visuais se enquadram na maior parte daquelas escolas, sendo que algumas até provêm de períodos históricos anteriores, já que a tipografia é uma arte que no ocidente nasce no período do Renascimento. Por outro lado, Dondis (2007) propõe a distinção destas escolas por estilos, agrupando, desta forma, todas as escolas em cinco estilos majoritários:

“Ao longo de toda a história do homem, quase todos os produtos das artes e dos ofícios visuais podem ser associados a cinco grandes categorias de estilo visual: primitivo, expressionista, clássico, ornamental e funcional. Os períodos estilísticos e as escolas menores se associam, por sua característica, a uma ou algumas dessas categorias gerais e abrangentes.” (Dondis, 2007: 166-167).

O primeiro estilo, o primitivismo, está ligado ao nascimento das artes visuais em conjunto com a criação de uma tentativa de alfabetismo visual, correspondendo à única maneira de uma comunicação “gravada”, originária na pré-história. “A pintura das cavernas é uma tentativa humana de olhar para a natureza e representá-la com o máximo de realismo possível.” (Dondis, 2007: 168). Desta forma, “É um desenho feito por algum membro da tribo dotado de uma capacidade especial de expressar graficamente aquilo que via. É uma capacidade que seus companheiros não tinham.” (Dondis, 2007: 168-169). Ou seja, “Seu desenho se torna, então, uma linguagem que todos podem compreender, mas que nem todos são capazes de falar.” (Dondis, 2007: 169).

Contudo, o primitivismo não se enquadra somente na arte rupestre originada nos tempos pré-históricos. Outras artes visuais como a charge, o minimalismo e a arte infantil também se podem enquadrar neste estilo. Características como cores fortes, planura e exagero são encontradas constantemente neste tipo de arte. O interessante nesta arte “é uma espécie de desprezo deliberado pelo detalhe, na busca da apreensão do significado do objeto total. Na arte primitiva, na obra visual das crianças e em muitas outras formas de arte, a visão sincrética é um intenso e poderoso meio de expressão.” (Dondis, 2007: 170).

O estilo expressionista é uma continuação do primitivismo, e está ligado à arte espiritual ou religiosa, e também ao profundo sentimento. O expressionismo provém do primitivismo por

ainda se caracterizar como uma arte simbólica com bastante dificuldade em possuir uma representação realista, devido à falta de técnica. Desta forma, Dondis (2007) afirma que “o expressionismo está estreitamente ligado ao estilo primitivo; a única diferença importante entre os dois é a intenção”. (Dondis, 2007: 171).. Momentos encontrados no expressionismo são as artes Bizantinas e Góticas, ambas possuindo um sentimento de religiosidade e de espiritualidade exacerbados. Principalmente no período Gótico, o ser humano encontra-se em uma dualidade muito forte por causa das Cruzadas, que de certa forma invoca a religiosidade, mas também um clima bélico, ou seja, não sabem se estão a fazer o “correto”.

Dondis (2007) também leva em consideração o expressionismo como um estilo de artistas individuais e a capacidade destes refletirem sentimentos ou temas de caráter religioso ao afirmar que “O expressionismo sempre dominou a obra de artistas individuais ou de escolas inteiras cuja produção pode ser caracterizada por sentimentos intensos e por grande espiritualidade.” (Dondis, 2007: 171). Como citado anteriormente, pode existir uma fusão de estilos em artistas individuais ou escolas menores e, talvez, o expressionismo possui capacidade grande de atingir muito destes artistas, já que sua temática é bastante decorrente.

Contrapondo o Expressionismo surgiu o Classicismo, este teve seu embrião na cultura grega e romana e possuía ideais racionalistas, tanto como o amor a natureza, o super-realismo e o antropocentrismo. Os gregos foram responsáveis pela criação da seção áurea e sua forma de arte envolvia-se com outras ciências, como a filosofia e matemática. As análises guardadas para este trabalho possuirão um teor racional e matemático provindo deste estilo, como será visto na próxima seção.

O racionalismo greco-romano foi retomado após a Idade Média pelo movimento Renascentista, muitos foram os avanços científicos e artísticos dessa época, inclusive com a criação da tipografia na Europa. Outro paradigma importante quebrado foi a individualidade do artista visual, agora suas obras eram assinadas e, além disso, ele era visto como um ser educado e com conhecimento erudito.

O estilo ornamental, que possuiu seu expoente máximo na escola Barroca, remete para a extravagância. O seu principal objetivo é a ostentação, por isso Dondis (2007) afirma:

“O estilo ornamental enfatiza a atenuação dos ângulos agudos com técnicas visuais discursivas que resultam em efeitos cálidos e elegantes. Esse estilo não só é suntuoso em si mesmo, como também costuma ser associado à riqueza e ao poder. Os efeitos grandiosos que pode produzir constituem um abandono da realidade em favor da decoração teatral e do mundo da fantasia. Em outras palavras, a natureza desse estilo é frequentemente florida e exagerada, configurando um

ambiente perfeito para um rei ou imperador cujas preocupações não vão além da satisfação de seus próprios prazeres.” (Dondis, 2007: 176-177).

É importante notar que o estilo ornamental, como os outros estilos, é anacrônico, mas para este estilo existe uma proposição diferente: o que pode parecer exagero para uma cultura, pode parecer simples para outra. Dondis (2007) enfatiza esse caso em relação à cultura barroca e vitoriana, ambas ornamentais, mas com intenções diferentes.

O estilo funcional é o último desta lista e é várias vezes associado à Revolução Industrial e às Artes Contemporâneas. Contudo, como afirma Dondis (2007): “ela é na verdade tão antiga quanto o primeiro recipiente para água criado pelo homem” (Dondis, 2007: 178). O que se trata no estilo Funcional é a capacidade de dar valor artístico a objetos e necessidades que usa-se no dia a dia. Claro que, como afirma o autor, desde os primórdios o artesão ao criar ferramentas se importa em torná-las não só funcionais, mas também esteticamente apreciáveis.

Será pertinente associar o estilo funcional ao *design* industrial, contudo, o estilo também pode ser visto em outras peças visuais, que possam ser consideradas funcionais. Um exemplo já visto neste trabalho é o da tipografia realista, no qual a funcionalidade, ou legibilidade, da fonte torna-se a maior preocupação.

Sublinhe-se que todos esses estilos podem ser misturados em uma obra visual ou na coletânea de um artista, e que um artista, de modo individual, também pode pertencer a mais de um desses estilos. Outro fator importante que pode ser considerado é que os próprios períodos históricos, desta forma incluindo os seus artistas, podem possuir, também, mais de um desses estilos como possuidor de suas características. Ou seja, tal divisão de estilos é apenas um ponto de partida que se usa para a qualificação de uma peça, artista ou período histórico.

#### **4.3. Explicação da Utilização das Teorias Classicistas em Relação ao Número *phi*, a Série de Fibonacci e a Proporção Áurea Aplicados à uma Tipografia Utilizada na Confecção de Vídeos.**

Do Classicismo foram herdadas várias relações de harmonia e que até hoje são utilizadas no *design* moderno, sendo uma delas já mencionada várias vezes neste trabalho e que corresponde ao uso da seção áurea, especialmente do retângulo áureo, cuja construção já foi por nós analisada. Várias foram as experiências que matemáticos, artistas e cientistas de diversos ramos proporcionaram em relação à proporção áurea, incluindo experiências com

peças de etnias e culturas diferentes, e a conclusão é de que a proporção áurea é bem apreciada ao ser humano. Também se sabe que essa proporção se encontra em vários elementos da natureza, tais como: ramos de árvores, colmeias, membros do corpo humano, galáxias, etc. A questão principal, no caso, é que a apreciação da proporção é um fato, e por consequência, a sua utilização nas artes de forma consciente ou inconsciente é verdadeira, mas o que ainda intriga a matemáticos, artistas e cientistas em geral é o porquê da “escolha” desse número.

Do ponto de vista matemático, a proporção, ligada ao número irracional *phi*, é revelado na série de Fibonacci como descrita pelo crescimento, ou seja, a medida que a série avança, esta representa uma forma de crescimento (1; 2; 3; 5; 8, etc.) e a proporção entre elementos adjacentes se torna mais próxima do número *phi*. De um ponto de vista mais naturalístico, talvez, a série de Fibonacci, e consequentemente a proporção áurea, esteja ligada a forma como a natureza se desenvolve, cresce. Mas isto é apenas uma suposição (Bringhurst, 1997: 155). Numa relação mais mística, e menos científica, o motivo da proporção áurea encantar os sentidos humanos está ligado à glândula pineal, uma glândula localizada no meio do cérebro que, até então, cientificamente sua função é muito discutida, sendo apontados a algumas décadas atrás como um órgão vestigial (não possui função fisiológica, é um órgão que deixou de ter função com a evolução) em humanos (Lucchetti *et al*, 2013). Algumas religiões e correntes espirituais afirmam que tal glândula, já conhecida há muito tempo pelo homem, possui ligação com a alma, e é nesse ponto que a proporção áurea se encaixa, a apreciação de tal proporção se dá por essa glândula em seres humanos, segundo, claro, teorias não comprovadas cientificamente (Cantazaro, S/D) .

No *design* contemporâneo, esta proporção é bastante recorrente na criação de objetos e obras visuais. Objetos do dia-a-dia, como livros, cartões de crédito e de identidade, telemóveis, etc., utilizam a proporção áurea no seu *design*. Nas artes plásticas, a proporção foi bastante usada no Renascimento, e em outras artes foram usadas com menos entusiasmo, tais como na música e no cinema (mais recentemente). Dois exemplos interessantes, e da idade moderna, em que a proporção áurea foi usada encontra-se no cinema de Eisenstein, quando o mesmo fez o corte do “*Couraçado Potemkin*”, usando o número *phi* em relação aos comprimentos dos negativos, e também no Jazz, onde a métrica nos ritmos e entre os tempos de batidas utilizam da série de Fibonacci - esta técnica compositiva é conhecida como *Golden Mean*.

São realmente fascinantes a aplicação da série de Fibonacci e da seção áurea na arte, mas é interessante propor também um ponto de vista contraditório a utilização da matemática em obras de artes, principalmente as visuais. O problema, no caso, é que essas relações não são perceptíveis e muitas vezes não interpretadas corretamente no caso de que não haja um estudo específico da obra. De acordo com esta questão Aumont (2002) explica que:

“Em sentido mais amplo, essa “geometria secreta dos pintores” a se deu tanta importância não deve sobretudo se superestimada. A multiplicação de construções geométricas em um quadro pôde, em uns poucos casos, servir de “arquitetura” preparatória mas, na maior parte do tempo, apenas as proporções mais maciças são perceptíveis pelo espectador, e pouquíssimas telas revelam, após análise aprofundada, uma estrutura geométrica ao mesmo tempo complexa e regular. Em suma, a matemática não passa de muleta da composição” (Aumont, 2002: 270).

Na análise que será feita neste trabalho, será utilizado o uso da seção de ouro (e outros elementos naturalistas que serão vistos a seguir) em peças que a *priori* não foram construídas com o recurso consciente da série de Fibonacci, número *phi* ou seção áurea. O objetivo disto é tentar criar um paradigma entre a apreciação artística e a seção áurea, e descobrir se ela pode ser um ato inconsciente do artista. Contudo, maiores e melhores explicações serão reveladas na parte metodológica deste trabalho.

No ramo da tipografia, no que diz respeito a diagramação de textos e fontes, tanto Bringhurst (1997), quanto Lupton (2013) estão de acordo com uso da seção áurea para uma melhor harmonia entre o texto e o papel. Além do uso da seção áurea e de intervalos musicais (como visto anteriormente), na diagramação da tipografia de uma página são usados outros elementos, sendo estes geométricos: o pentágono, o círculo, o hexágono e o octógono; e são levadas em consideração suas similaridades e presenças nos elementos naturais. No fim das contas, a intenção na diagramação de uma página relaciona-se com elementos naturais (seção áurea, frequência musical e representações geométricas). A base para a diagramação dos textos na análise dos objetos de estudo deste trabalho levará em conta as questões apresentadas por Bringhurst (1997), porém aplicadas ao ecrã na proporção 16:9.

A primeira questão que pode ser levantada ao uso das proporções apresentadas por Bringhurst (1997) no ecrã é o fato de que ele usa proporções menores que 1 (um), ou seja, proporções que são utilizadas em formato retrato (livros, revistas, etc.). Quando se vai optar por o estudo de um ecrã (formato paisagem), a utilização dessas proporções precisam ser matematicamente inversas às utilizadas por Bringhurst (1997), ou seja, uma série de ajuste terá

que ser feita. A primeira consideração é de uma forma intuitiva escolher com que elemento geométrico ou intervalo musical a proporção 16:9 está relacionada.

Existem basicamente duas possibilidades de ajuste. A primeira é imaginar um livro com proporções 8:9 (intervalo de segunda maior) aberto em formato paisagem; e a segunda é pensar como um livro de proporções 9:16 (intervalo de sétima menor) deitado. Contudo, a escolha não é tão intuitiva quanto parece, já que esses intervalos são inversões harmônicas. De certa forma, aqui se prova que a escolha da proporção 16:9 como sendo padrão para o vídeo digital moderno (televisão digital, internet, cinema digital, etc.) possui características de harmonia levadas em conta. E, na análise que será proposta neste trabalho, será sempre levado em conta a questão da inversões harmônicas para a utilização das proporções assinaladas por Bringhurst (1997).

#### **4.4. Uma Introdução à Tipografia Cinética.**

Neste trabalho, designa-se por tipografia cinética o uso dos recursos tipográficos em conjunto com a animação, podendo essas animações serem espaciais, mórficas ou de aparecimento/desaparecimento, ou até mesmo podendo usufruir de combinações das três características referidas. Primeiramente, é necessário delimitar que a tipografia cinética aqui estudada está relacionada com mídias visuais que possuam qualquer espécie de movimento, por exemplo o cinema, o vídeo ou a televisão. Não se pode descartar do conceito de tipografia cinética placas e letreiros animados, mas este tão pouco será o caso de análise do presente trabalho.

Como animações espaciais serão consideradas as animações que utilizam o espaço do ecrã (já levando em conta a aplicação do trabalho) para se deslocarem de qualquer forma. Este é o princípio básico da tipografia cinética. As animações espaciais podem ocorrer nos eixos x, y e z do ecrã, ou seja, podem mover-se em qualquer direção e também no eixo z que gera um noção de perspectiva, diminuindo ou aumentando o tipo, e da combinação com a animação em outros eixos pode gerar-se novos pontos de fuga para a perspectiva. As animações espaciais também podem possuir caráter de rotação em qualquer um dos três eixos, ou seja, o tipo pode “girar” ao redor de algum ponto selecionado (ponto de âncora) de maneira que este movimento seja feito através de um ou mais eixos.

Em relação à velocidade utilizadas nas animações, Hostetler (S/D) afirma que “Fast movement generates a more powerful impact and creates a greater intensity of such familiar feelings as surprise, anger, hate, obsession, dynamism, emulation, tension, terror or fright. Slow movement creates a sense of relaxation where the viewer feels peace, calm, serenity or joy.” (Hostetler, S/D: 5). Desta forma, animações rotacionais rápidas são muitas vezes associadas a estéticas do anos 70 e ao oriental pós-moderno, como filmes de Bruce Lee, vídeo jogos mais antigos. O movimento rápido no eixo z também possui tais características, principalmente se for feita de forma rápida. Já movimentos lentos no eixo z podem ser uma maneira de chamar a atenção do espectador de forma serena e imponente, a medida que o tipo cresce. Por fim, são inúmeras as técnicas que podem ser usadas com movimentos de translado ou rotacional.

Por animações mórficas entende-se que são animações no qual o objeto, no caso o tipo, muda de forma. Existem duas animações mórficas clássicas utilizadas na tipografia cinética: a transformação de partículas em fontes e a transformação de uma letra em outra. Contudo, a imaginação é o limite para este tipo de animação, uma pessoa pode transformar-se num “T”, várias figuras geométricas podem acabar por formar uma letra, etc. Este tipo de animação também possui as mesmas características relativa à velocidade apontadas por Hostetler (S/D), contudo, existe outro fator em um nível mais técnico, se esse tipo de animação for feita de forma mais rápida se torna mais imperceptível suas falhas. A mudança de cor dos tipos também podem ser incluídos neste tipo de animação.

As animações de aparecimento e desaparecimento também são muito usadas na tipografia cinética, elas também possuem as mesmas características de velocidade apresentadas por Hostetler (S/D). Quando um texto aparece na tela, sem nenhum tipo de transição, é comum gerar uma surpresa ao espectador, já *fades in* (terminologia do inglês para aparecimento) mais lentos podem gerar sentimentos de calma e serenidade. Outra questão a ser levantada é que este tipo de animação pode conter outros ornamentos para deixá-la mais requintada do que uma simples transição na opacidade: o texto pode surgir desvanecido, pode ser utilizado uma luz para acompanhar o aparecimento, pode ser feito o *fade in* de letra por letra, etc.

É interessante para este trabalho também fazer um apanhado da evolução da tipografia cinética. Segundo Freitas (2006):

“Muito antes do surgir das capacidades proporcionadas pelos meios digitais e pelo desenvolvimento do computador, a tipografia já surgia animada principalmente associada aos filmes. Os *flipbooks* foram talvez das primeiras manifestações animadas, onde a tipografia se movimentava ao sabor da interação do utilizador, mas foi com o surgir do cinema que a tipografia aparece com um novo propósito.” (Freitas, 2006: 40).

Com o desenvolvimento do cinema, a tipografia era bastante utilizada na época muda da 7<sup>a</sup> Arte para representar diálogos, pensamentos e outras características narrativas que a falta do som pudesse limitar. A tipografia também foi utilizada nas aberturas dos filmes e também nos créditos finais (já numa forma cinética), esse tipo de utilização da tipografia começou de uma forma bem precária e, nos dias de hoje, devido ao surgimento dos meios digitais conseguiu avanços técnicos enormes.

Pode notar-se a utilização da tipografia cinética (ou tipografia para vídeo, como remete o nome deste trabalho) em quase todos (senão todos) os segmentos audiovisuais, seja em telejornais, publicidades, aberturas de filmes, vídeos para internet e, no que será o objetivo de análise deste trabalho, vídeos institucionais e promocionais. No âmbito profissional, a boa utilização nestes tipos de meios está na mão de vários profissionais como explica Tiago Bosco (2013) em matéria à Revista Wide: “Ao contrário de uma tipografia convencional, na qual a criação fica nas mãos de um único profissional, muitas vezes uma tipografia animada requer uma equipe envolvida.” (Bosco, 2013). Num contexto “perfeito” a equipe está composta com profissionais tanto da área do *design* para a criação de tipos, quanto do audiovisual para edição e animação, e ainda da música e sonorização para a criação da parte sonora. Contudo, como afirma Ariel Costa, *typedesigner* referência em animação no Brasil, em entrevista: “Geralmente o *typedesigner* e o *motion designer* são a mesma pessoa.” (Costa *apud* Bosco, 2013), em muitos outros casos, seja para a contenção de despesas ou por uma falta de gestão, em empresas menores, o editor e *motion design* também é responsável pela escolha de tipos. E, essa realidade é bem mais comum do que deveria ser, já que com o advento da internet existem cada vez mais produtoras menores de vídeos.

## 5. Metodologia.

Na análise de caso deste trabalho foi utilizado um vídeo na vertente do vídeo promocional e institucional, o qual foi editado pelo aluno durante o período de estágio do mesmo. O vídeo editado, sob tutela do orientador de estágio na empresa, é o “Uma Vista sobre Braga”, que será analisado já em sua versão final (lembrando que este vídeo foi reconfigurado quando o aluno aceitou o desafio proposto pela empresa em criar um vídeo promocional da cidade de Braga). Para melhor apreciação da análise é de suma importância assistir ao vídeo completo<sup>5</sup>.

A *priori* seria interessante para a utilização de um grupo de estudo para a identificação das técnicas e teorias que serão propostas na análise, como o projeto do presente trabalho não previu tal acontecimento, as interpretações dos objetos de amostragem serão feitas unicamente pelo autor do texto. O que não faz com que o trabalho seja menos forte, pois esse possui um conhecimento teórico de outros autores provinda da bibliografia utilizada na construção teórica do presente trabalho, desta forma apenas será dado um “salto” no que se diz respeito à forma de como o objeto de estudo seria avaliado. Ou seja, no lugar de aplicar as teorias ao senso comum, as teorias serão aplicadas diretamente ao *corpus*, que são os vídeos institucionais.

Por outro lado, neste momento do trabalho tem q ser explicitado o que será proposto ao fazer a análise. Basicamente, a análise possuirá dois pontos de interesse: a parte tipográfica e a parte relacionando a tipografia com o vídeo como elemento visual.

### 5.1. Da Parte Tipográfica.

A primeira abordagem será proveniente da tipografia clássica, neste momento serão analisadas as *typefaces*, descrevendo-as como escritas ou desenhadas, tentando delimitar a influencia das escolas na história da tipografia nas *typefaces*, criando um juízo de valor às escolhas das *typefaces* (algo que poderia ser melhor alcançado com uma análise grupal), uma aproximação das escalas utilizadas na confecção da tipografia do vídeo, etc. Em suma, será utilizada uma abordagem clássica da tipografia, na qual, num primeiro instantes, será separado vídeo e tipografia. Segue a seguir uma tabela para orientação das análises das *typefaces*.

---

<sup>5</sup> O vídeo pode ser encontrado no *Youtube* no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=q9MJEwkkM88>

Escola da <i>Typeface</i>	A que período histórico da tipografia a <i>typeface</i> pertence?
Anatomia da <i>Typeface</i>	Quais são as principais características anatómicas das <i>typefaces</i> utilizadas?
Eixo da <i>Typeface</i>	Humanista ou Racional? <i>Typeface</i> Desenhada ou Escrita?
Semântica da <i>Typeface</i>	A <i>typeface</i> desperta algum valor semiológico? Qual?
Tamanho da Fonte	A escala utilizada é apropriada? É de fácil leitura? É demasiado grande?
Famílias	São utilizadas famílias itálicas? Negritas? Etc.?
Mistura de <i>Typefaces</i>	Identificar se existem e se são harmoniosas.

(Tabela 2 – Fonte: produção própria)

## 5.2. Da Parte da Tipografia como Elemento Visual.

A segunda etapa da análise deste trabalho levará em conta a tipografia em junção com o vídeo, seus significados em conjunto com a imagem e serão divididas em quatro seções:

### 5.2.1. Do Entendimento das Formas e outros Elementos Visuais.

O primeiro passo para esta parte da análise é identificar os elementos visuais básicos utilizados tanto nos vídeos quanto na tipografia para que possam ser enquadrados. Com o enquadramento destes elementos teremos um pormenor de caráter descritivo nos planos que utilizam tipografia que poderão ser utilizados para análises mais interpretativas nos pontos a seguir.

### 5.2.2. Da Harmonia da Diagramação.

Nesta vertente será levada em conta a sinergia que a tipografia apresenta com o seu posicionamento espacial na bidimensionalidade proposta pelo ecrã. Na análise será merecedora de atenção a maneira como o texto se enquadra na imagem (ecrã). Para isso, será utilizada a seção áurea numa avaliação de equilíbrio composicional. Serão apresentados, também, modelos

propostos por Bringhurst (1997) na confecção desta análise, estes podem ser encontrados em sua obra "*The elements of typographic style*".

### **5.2.3. Da Tipografia Cinética.**

Nesta seção será feita a classificação do uso de animações nos textos inseridos nos vídeos em estudo, tentando determinar significados em relação à teoria apresentada neste trabalho.



## **6. Análise da Utilização de Recursos Tipográficos em Vídeos Promocionais e Institucionais sob uma Ótica de Alfabetização Visual.**

Neste capítulo, já com o conhecimento de todo material teórico, será feita a análise do vídeo indicado pelo aluno: “Uma Vista sobre Braga” (de autoria do mesmo, feito sob supervisão da Fusão – Comunicação e Imagem). *A priori* podem considerar-se algumas características interessante sobre o vídeo num patamar fora da análise proposta, mas que de certa forma é relevante para a continuação deste estudo. São elas: O vídeo possui caráter de vídeo promocional na área do turismo, sendo uma visão da cidade de Braga; o vídeos não possui locução, sendo desta forma o caráter textual exclusivo dos recursos tipográficos, e claro, possuindo caráter semântico entre imagens e texto; o vídeo ainda conta com uma banda sonora, e também possui sonoplastias, que muitas vezes são utilizadas nas “entradas” dos textos.

Como já visto na metodologia deste trabalho, as análises possuíram basicamente dois valores: o da tipografia clássica e o da tipografia inserido como um elemento visual. Os objetivos das análises serão analisados separadamente.

### **6.1. Análise do Vídeo Promocional “Uma Vista sobre Braga”.**

O vídeo a ser analisado será “Uma Vista sobre Braga”. Este vídeo de caráter promocional e turístico tenta trazer as belezas da cidade de Braga para o espectador. Ele é dividido em três partes da cidade: Sameiro, Bom Jesus e Centro, sendo que a parte do Centro não se limita ao que os habitantes de Braga clamam por centro, há um apurado pelas partes adjacentes ao centro histórico, tal como a Sé e o Arco da Porta Nova. O vídeo também possui um caráter de apreciar os monumentos religiosos da cidade de Braga, que é uma área de turismo muito forte da cidade, por isso locais como o Sameiro e Bom Jesus são essenciais.

#### **6.1.1. Análise Tipográfica do Vídeo “Um Vista sobre Braga”**

O ponto de partida de uma análise tipográfica do vídeo “Uma Vista sobre Braga” é a escolha da *typeface* utilizada ao longo do projeto: *Nimbus Sans Becker T*Lig. Segue uma amostra da *typeface*:



(Figura 9 – Fonte: produção própria)

A primeira característica aparente da *Nimbus Sans Becker TLig* é que possui um eixo racionalista, notando-se que a *typeface* é desenhada e não escrita, tendo por tanto uma forma inorgânica, conforme explicitado em capítulo anterior. Por outro lado, nota-se uma graciosidade natural na ligação de suas hastes e linhas horizontais com os seus bojos, como vistos nas letras minúsculas “b” e “g”. Seu traçado é leve, daí ser categorizada como “*Light*”, e sem dúvida possui a funcionalidade de *typefaces* demarcadas após o Realismo e a elegância de uma *typeface* com caracteres antes desta escola, tal como, as *typefaces* Românticas ou Neoclássicas. Ou seja, é uma *typeface* do Modernismo Geométrico. Vale ressaltar que a *Nimbus* é uma *typeface* que se inspira na *Helvetica*, *typeface* que possui por prioridade formas neutras, sendo apropriada em qualquer utilização.

Em relação a parte específicas de sua anatomia, pode notar-se que a altura-x e a altura versal são muito próximas, ou seja a altura-x é grande. A princípio está é uma característica que melhora a legibilidade da *typeface*, contudo se exagerada, as descendentes tendem a ficar pequenas e de difícil leitura. No caso da *Nimbus*, parece ser uma *typeface* de boa leitura, até porque, pelo fato da altura-x ser muito alta, seus ocos são grandes, sendo difícil confundir letras como “a”, “e” e “o”. O principal problema agora é descobrir se as descendentes são confusas.



(Figura 10 – Fonte: produção própria)

Nota-se por esta amostra que os pares “g” e “q”, “q” e “d” e “p” e “b” não parecem possuir problema de identificação devido às curtas ascendentes e descendentes, contudo o par “i” e “j”, que normalmente são problemáticos neste tipo de anatomia podem ser confundidos facilmente em escalas menores.

Em relação às aberturas, essas são relativamente estreitas, seguindo uma tendência das fontes mais modernas, contudo não são tão estreitas ao ponto de confundir a letra “c” e “e” com o “o”. Ou seja, neste quesito possuem uma boa legibilidade e até um ar de graça.



(Figura 11 – Fonte: produção própria)

Pelo próprio nome da *typeface* (*Nimbus Sans Becker*) e pelo seu propósito de ser uma *typeface* neutra e inspirada na *Helvetica*, resta dizer a respeito da anatomia desta que ela é uma *typeface sans serif*, ou seja, não possui serifa. Vale ressaltar que é comum em letras desenhadas o não uso das serifas, gerando assim duas características: a modernidade e funcionalidade, características já demonstradas nas escolas Realistas e adotadas pelas Modernas e Pós-modernas.

Em relação a semântica despertada pela *Nimbus Sans Becker*, a utilização da *typeface*, assim como a *Helvetica*, relaciona-se com um sentido neutro, ou seja, as formas da *typeface* são mais importantes que seu conteúdo como elemento visual. Desta forma, a *Nimbus Sans Becker*, pode ser usada nos mais diversos projetos gráficos e no caso do vídeo de Braga, ela acaba por excluir um pouco o valor religioso da cidade (valor agregado ao vídeo) para incluir um valor mais plástico e moderno.



(Figura 12 e 13– Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem )

Nota-se, nessas duas amostras do vídeo, que houve um ajuste tanto de escalas quanto de *kerning* (espaçamento entre as letras) para que a alocação do texto pudesse ser feita em um retângulo onde a largura é dada pelo texto “Braga”. Vale salientar que ao longo do vídeo o texto “Braga” aparece quase sempre com o mesmo tamanho.

A principal maneira de ajustar a tipografia do vídeo com o retângulo medido pelo texto “Braga” foi através do *kerning*, normalmente os textos secundários (“da arte”, “da história”, etc.) precisaram de um ajuste para encaixar no retângulo proposto. Alguns textos, além do *kerning*, usaram outros tamanhos de fonte, como o “da arte”, pois somente o *kerning* deixaria o bloco de texto de difícil leitura, pelo que estaria muito separado. Entretanto, outros textos tiveram o tamanho da fonte menor, pois era grande demais, e ainda outros tiveram o nome “Braga” com um *kerning* maior.

Utilizar unicamente o *kerning* para diagramar um bloco de texto num lugar específico é normalmente mal visto pelo *designer* tipográficos, a melhor solução está em variar a escala da fonte, dando assim maior quantidade de notas à “sinfonia”, em conjunto com um *kerning* razoável. Contudo, o vídeo em análise peca por uma falta de argumentos e de técnicas tipográficas na diagramação dos blocos de textos, sendo que esta parte poderia ser bem mais criativa, mesmo com algumas alterações no tamanho da fonte a técnica não foi usada devidamente. O maior problema está em possuir *kernings* demasiados grandes.

Em relação à mistura de famílias e *typefaces*, o trabalho foi bastante *clean*, umas das características dos vídeos da Fusão – Comunicação e Imagem, só foi usado exclusivamente uma família da *typeface* (*Ultra Light*). Na empresa Fusão acredita-se que o uso de mais de uma *typeface* pode deixar o trabalho mais sujo e a utilização de uma única *typeface* por vídeo é uma regra de ouro na empresa.

## 6.1.2. Análise da Tipografia como Elemento Visual do Vídeo “Uma Vista sobre Braga”.

### 6.1.2.1. Categorização de Formas e Outros Elementos Visuais do Planos que Utilizam de Recursos Tipográficos no Vídeo “Uma Vista sobre Braga”.

Este primeiro ponto da análise da tipografia como elemento visual do vídeo “Uma Vista sobre Braga” é de caráter descritivo. O objetivo aqui, como visto no capítulo da metodologia, é o de criar uma base de dados para posterior análise nos próximos tópicos. O que se procura nos planos que utilizam recursos tipográficos neste trabalho é identificar elementos visuais básicos, citados no capítulo 4, dando uma importância maior aos elementos de formas, já que estes, segundo a teoria da *Gestalt*, são um tipo de elemento que proporciona o conhecimento de mundo visual dos seres humanos. A título de recordação, os elementos visuais básicos são: ponto, linha, forma, direção, tom, cor, escala, dimensão e movimento.



(Figura 14 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Basicamente, o que se nota em relação a pontos neste plano é a construção do grafismo representado como um “raio”. Se bem visto, o “raio” é a junção de vários pontos, em alguns momentos eles estão tão próximos que se torna uma linha.

A linha, neste plano, está presente tanto no “raio” quanto na criação da textura do fundo, notando-se que existem leves traçados no pano de fundo, criando uma textura de cimento rachado, e é a partir do traçado leve da linha e da justaposição de tons e cores que este fenômeno é possível.

Em relação à forma, pode ser visto dois elementos: o elemento tipográfico e leves florais nos cantos da imagem. Se a forma for pensada num plano como um todo, ela pode sugerir um plano de abertura, sem muito ainda a divulgar sobre o vídeo. Claro que se o texto for entendido já se sabe de que cidade se trata.(Braga).

A direção mais proeminente neste plano é a direção circular que o “raio” proporciona. Refira-se que a direção circular pode remeter para os conceitos de repetição, abrangência ou entusiasmo. Como tal, a direção relaciona-se com uma abertura de um vídeo de uma cidade, podendo esta gerar expectativa para quem vê, ao passo que o título “Uma Vista sobre Braga” também pode gerar abrangência.

O valor tonal do pano de fundo torna o elemento mais realista, ao contrário do que seria feito com um pano de fundo sólido.

As cores usadas no plano são basicamente cores quentes (vermelho e laranja). Usa-se o branco nos textos, que será usado no restante do vídeo, para uma orientação mais *clean*, segundo os modelos ocidentais, já que o fator emocional da cor está ligado a modelos culturais pré-definidos e não a modelos universais (Farina, 2006: 96). Outro fator importante é o a predileção da empresa Fusão para a cor branca no uso de recursos tipográficos.

Em relação à escala e tipografia, este plano utiliza um tamanho de fonte maior que a dos outros planos do vídeo, pois contempla o valor de título. Ao longo do vídeo o nome “Braga” sempre aparece em destaque das outras palavras.

Em termos do elemento dimensão, o que se pode notar como estando em perspectiva é o “raio”, que flutua tanto pelo eixo x e y, tanto quanto pelo plano z, dando, desta forma, uma perspectiva tridimensional, mesmo tratando-se de um plano bidimensional (ecrã).

Os movimentos do plano estão relacionados à tipografia e ao “raio”, sendo este um plano estático em relação ao seu movimento de câmera. Movimentos tipográficos serão melhor avaliados quando for avaliada a questão da tipografia cinética.



(Figura 15 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Neste plano não há a visualização de pontos explícitos, eles existem somente no pingos dos “is” da tipografia, mas não aparentam nenhum motivo de análise.

A linha que mais chama a atenção no plano é a linha do horizonte formadas pelas montanhas. As formas das montanhas, das casas e o dos apartamentos são a que chamam mais atenção no plano que, juntamente com o significado do texto e a linha do horizonte, pode gerar uma sensação de calma.

A direção utilizada no plano segue o eixo horizontal-vertical, gerando estado de equilíbrio.

O tom do plano é sombrio (sub-exposto), sendo de difícil visibilidade.

As cores são frias, e em combinação com outros elementos já citados, geram o sentimento de calma.

O interessante da escala neste plano é que, vários elementos que de uma perspectiva mais próxima parecem imensos, no plano aparecem pequenos devido à distância. Algo que pode levar o espectador a associar que as “coisas” possuem um valor menor do que normalmente são atribuídas, gerando um sentimento de espiritualidade.

A tridimensionalidade do plano pode ser apreciada pela linha do horizonte e pelas montanhas que vão se distanciando.

A câmara neste plano faz um movimento da *pan* da esquerda para a direita do espectador. O movimento é relativamente longo e lento, mais uma vez comunicando o efeito de transe passado pelos outros elementos.



(Figura 16 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Sabe-se que o ponto transmite a ideia de fixação, neste plano o ponto e sua ideia de fixação é bastante visível na esfera a baixo do pássaro na coroa.

Novamente a linha do horizonte está presente neste plano, mas a linha que mais chama a atenção é a linha do chão que delimita o plano entre o próximo e o distante.

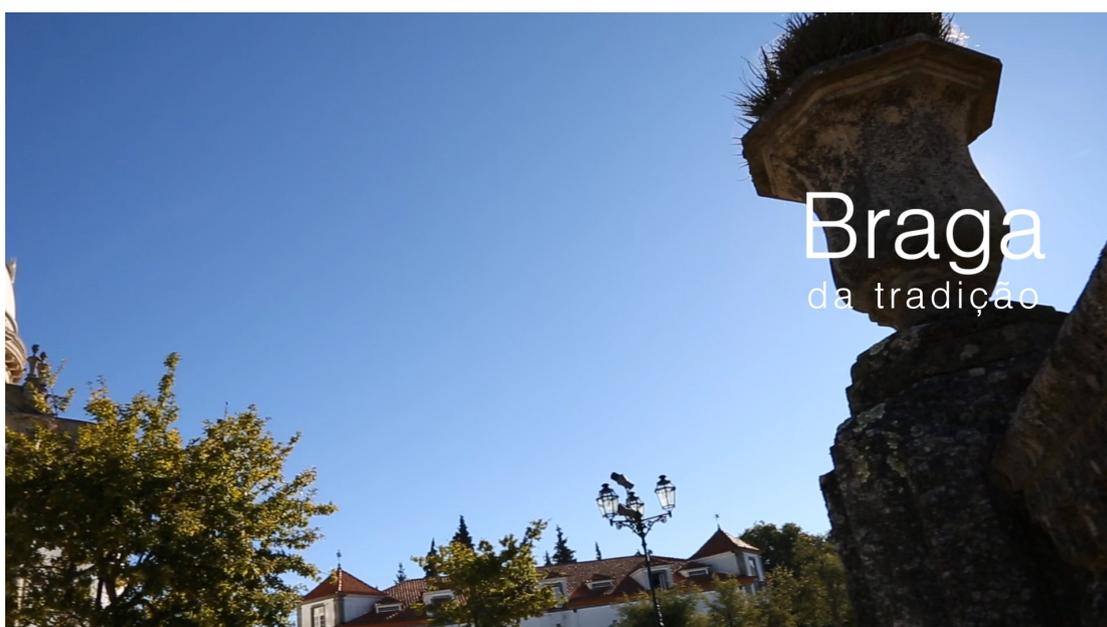
A coroa é sem dúvida a forma que mais chama a atenção no plano, primeiramente por estar em primeiro plano e depois por se aliar ao texto.

Há duas direções eminentes no plano: a da coroa, que traduz a direção circular, sendo que está mais ligada ao valor de forma do objeto, e da direção do eixo horizontal-vertical, visualizada pelo chão, o seu fim e as torres e árvores. Contudo, nota-se um valor ambíguo nesta direção, causado pelo mal nivelamento da câmara, ou seja, não é uma direção completamente horizontal, tão pouco dá a ideia de diagonal.

O tom deste plano é nitidamente mais superexposto que o anterior, dando uma melhor visibilidade. Não há também forte contraste nos tons do plano. Suas cores são frias, havendo muito azul, verde, branco e a coroa num primeiro plano de um dourado fosco.

O interessante da escala deste plano é apresentar a coroa em primeiro plano, dando notoriedade a um objeto menor. Algo que também pode ser visto no que se diz respeito a perspectiva e tridimensionalidade do plano.

O plano é um plano estático (com exceção da tipografia), mas por falhas técnicas não se encontra estabilizado. Tal falha, por outro lado, pode agregar valor de dinâmica no vídeo, a ideia que pode surgir é que foi utilizado uma grua ou algum equipamento na captura do vídeo. Tal valor (falha vs. movimento) deve ser medido pelo espectador, e vale ressaltar que devidos a tais problemas (técnicos), tal situação é recorrente no vídeo.



(Figura 17 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Antes da análise descritiva deste plano, refira-se que se trata do plano imediatamente seguinte ao apresentado na Figura 16, ou seja, o seu texto é estendido até esse plano com intuito de possuir um melhor tempo de leitura, sendo este plano possuidor de uma pior aplicabilidade ao posicionamento, semântica e legibilidade do texto.

Não existe o elemento ponto de forma singular e explícita no plano.

A linha de maior expressividade está relacionada ao contorno do jarro, que também pode ser interpretada como uma forma.

A semântica do texto possui pouca ligação com as formas apresentadas, devido ao problema citado anteriormente. As formas identificadas são as árvores, a edificação, o poste e o jarro encima do muro em primeiro plano (forma mais atrativa visualmente).

A direção do plano é diagonal, dando valor de instabilidade e desarmonia.

O plano é um contraluz, portanto, o que se apresenta atrás do vaso parece mais claro e o vaso mais escuro. E as cores continuam ser frias.

O vaso está em primeiro plano, parecendo, por isso, maior e mais importante. E a perspectiva é visto de baixo para cima.

Em relação ao movimento, o plano é feito com um *pan* da direita para a esquerda do espectador, porém de forma ligeira, fazendo que seja um plano de passagem, até mesmo pelo seu tempo de duração.

Neste plano, ainda existe a utilização de um “raio” branco (não visto na Figura 17), a relação de tal “raio” com a imagem será visto em outros planos (quando ele aparecer na figura estática), mas podemos considerá-lo como vários pontos que formam uma linha.



(Figura 18 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Os pontos neste planos podem ser representados pelas pequenas janelas na cúpula da igreja e pelos terminais dos ornamentos, que estão situados também na igreja. O pontos dos

terminais parecem possuir um valor de fixação, mas estudos mais detalhados devem ser feitos para constatar este fato.

Podem notar-se linhas no traçado da igreja, nos troncos das árvores e no traçado do chão. Todas, incluindo as linhas sugeridas pelos troncos da árvores, possuem firmeza.

Existem várias formas nas figuras, mas a principal é a igreja, sendo esta utilizadora de formas geométricas e bastante inorgânicas. O texto, outra vez, remete à forma. O plano possui também um eixo direcional horizontal-vertical, remetendo a estabilidade.

Os tons são claros, porém, nota-se um contraste alto entre o claro e o escuro, que pode ser notado através das sombras, mas a composição destes elementos não condizem com a composição geral do plano, sendo eles secundários. Ou seja, não se consegue fazer o efeito claro-escuro. As cores são outra vez frias e predominam o azul, branco (sinal de pureza) e verde.

A escala associada à dimensão tenta fazer prevalecer realismo, ou seja, não existem objetos realmente menores, parecendo serem maiores e vice-versa.

Em relação ao movimento, trata-se de um plano estático (salvo o deslize técnico já identificado), com o movimento do texto e de um transeunte, que inspira um ar de naturalidade ao plano.



(Figura 19 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Este é o plano imediato ao apresentado na Figura 18. Nota-se que a colocação do texto, por causa disso, não está devidamente feita, mas já aparece de uma forma melhor do que a apresentada pela Figura 17.

Os pontos de fixação continuam sendo as janelas na cúpula e os ornamentos da igreja.

As linhas identificadas são as da arquitetura como forma de ornamento, mas também as linhas externas da igreja, construindo uma noção de *skyline*. E, desta vez, os significados das formas exploradas se relacionam mais com o texto do que no outro plano imediato (Figura 17).

Existe uma tensão entre a direção horizontal-vertical, formada pelo equilíbrio que a torre da igreja gera, e o da direção circular, encontrada na forma da cúpula. Já a escala enfatiza a cúpula, assim como o ângulo da perspectiva também. E, as cores e tons continuam suaves.

O plano não possui movimento de câmera, e nem movimento posicional na tipografia, sendo este apenas de desaparecimento. Os únicos movimentos no plano são o do “raio” branco (não identificado na Figura 19) e a “falha” técnica da estabilização, neste plano bem menos notada.



(Figura 20 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

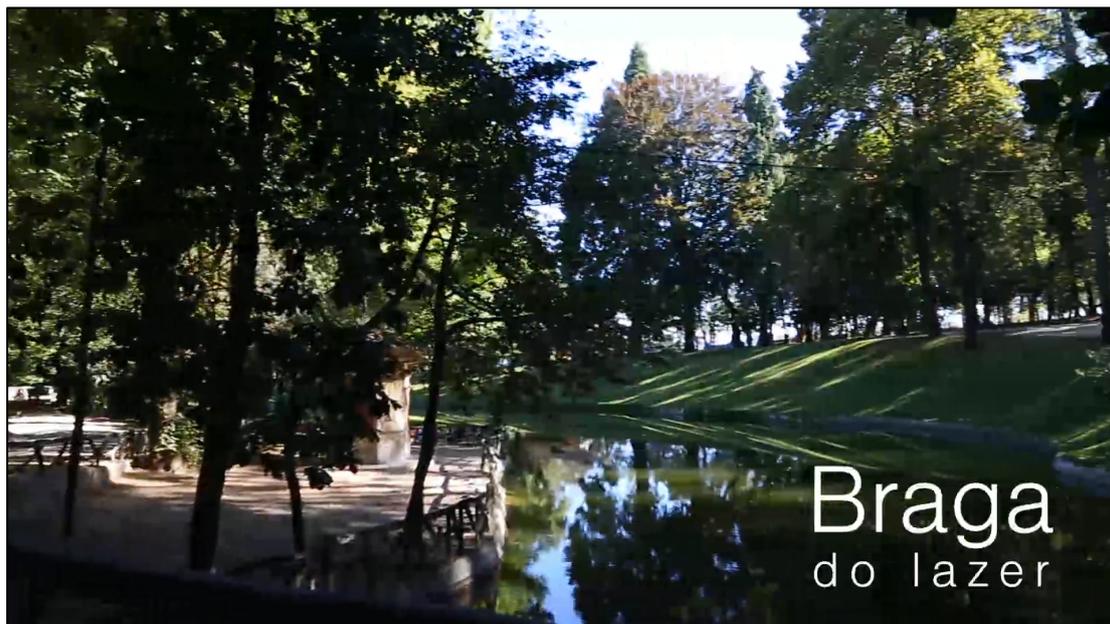
Nesta figura já se enquadra o “raio” branco utilizados nos planos anteriores. Portanto, em todas as figuras o “raio” segue um movimento um tanto quanto instável, normalmente percorrendo os objetos e utilizando todos os eixos dimensionais para o seu deslocamento. Ele é

composto por vários pontos unificados em sua extremidade dianteira e com estes pontos mais separados em sua cauda, a união destes pontos gera uma ideia de linha, mas também de forma, sendo algo indefinido. As cores e tons são claras, remetendo, no caso do vídeo, a uma espécie de espiritualidade. O “raio” é usado em sua maioria em planos que não possuem movimento de câmera, ele é utilizado como um personagem espiritual e também para gerar dinâmica ao vídeo.

Em relação ao plano, não se nota pontos e o objeto que representa uma linha é a lança do cavaleiro. Também existe a linha do horizonte. As formas mais pertinentes são as atribuídas ao cavaleiro e as flores, ambas inorgânicas. A forma de um quadrado é vista no suporte da estátua. Em relação ao texto e significância da estátua não existe uma ligação direta se o cavaleiro não possui uma identidade, e ela não é explícita no vídeo. Ou seja, o texto está ambíguo. A direção predominante é a horizontal-vertical, com ênfase na verticalidade da estátua e horizontalidade do linha do horizonte.

O tom possui um contraste maior que os planos anteriores, principalmente na parte da estátua, o que ocorre então é um uso de um contraste ambíguo. As cores agora são mais vivas, por causa das flores, mas mesmo assim ainda possuem um estado de tranquilidade e espiritualidade. Existe também uma utilização do tom como recurso gráfico neste plano, durante a batida da música o plano “clareia” e na sua transição para o plano seguinte também

O cavaleiro, em primeiro plano e em contra-picado, enaltecem o valor da figura, esses são ambos recursos de escala e perspectiva respectivamente. Em termos de movimento, o plano é estático.



(Figura 21 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Não existem pontos explícitos no plano. Pode-se ver uma força de atração nas linhas que delimitam as margens do lago, sendo estas com uma direção curva. As formas encontradas são bastante inorgânicas e com elementos remetendo à natureza e a relação entre o texto e as formas encontradas é coerente.

O plano possui uma tonalidade mais escura, mas com mais coerência dentro da palheta de tons, mesmo com uma luz “dura”. Mas, o valor tonal que este plano apresenta pode representar “negatividade”, enquanto as suas cores e formas remetem claramente a um ambiente tranquilo, natural e sadio.

Por ser um plano geral e sem nenhuma forma em primeiro plano, a escala dos objetos parecem ser realistas. As linhas de forças das margens do lago causam uma sensação maior do poder da perspectiva, sendo de fácil percepção o ponto de fuga ao fim do lago. Em relação ao movimento câmera e duração, o plano é feito com um *pan*, sua longevidade é curta, transformando-se em um plano de transição. Não há movimento de formas e objetos no plano.



(Figura 22 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

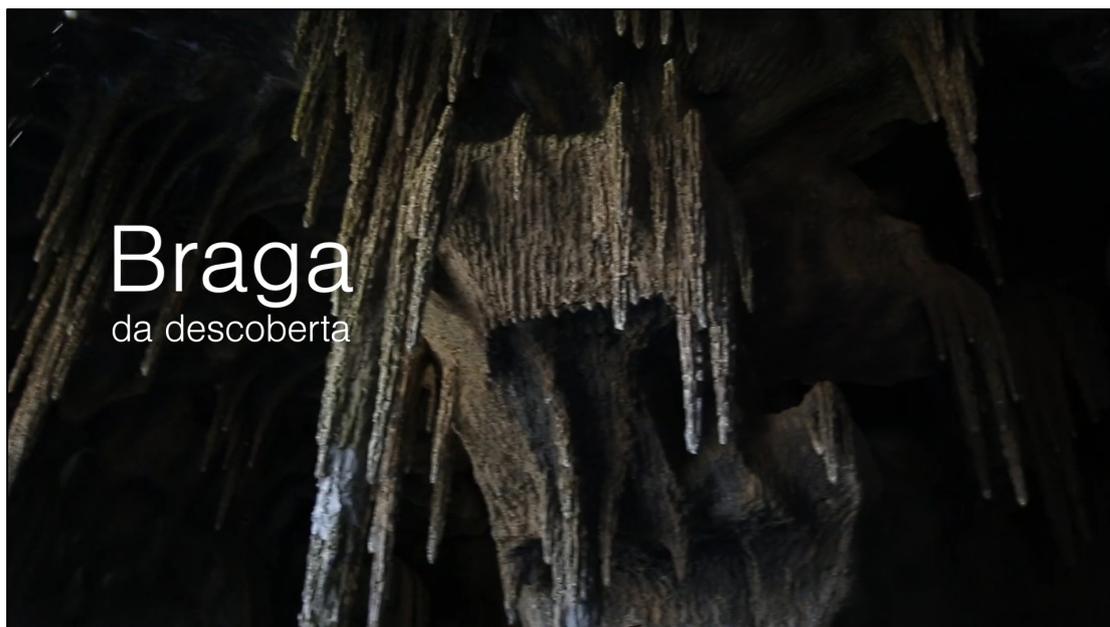
Este é o plano imediato ao plano descrito na Figura 21. A dificuldade em relação à diagramação do texto se torna quase nula nesta continuidade, sendo até mais legível que no plano original do texto (Figura 21).

Neste plano, os pontos encontrados estão relacionados ao ornamento dos barcos (pontos quadrados) e algumas folhas ao longo do lago. Já as linhas são encontradas nas ondas do lago e pode-se notar uma força delas na esquematização dos barcos. As formas são de dois barcos e são bastante inorgânicas (geométricas), são formas triangulares. O sentido de direção é condizente com as formas e é diagonal, não havendo muito equilíbrio.

O tom é levemente escuro, mas com um contraste de luzes mais eficiente. E, as cores são extremamente contrastantes, são duas cores primárias e a combinação é complementar (situadas em lados opostos do círculo de cores). Neste plano o tom é usado como efeito gráfico, existe um “clarão” para produzir um efeito de dinâmica com a música.

O posicionamento da câmera aumenta o valor de escala dos barcos, deixando-os maior. O plano picado também enaltece tal valor, os barcos são vistos mais compridos em sua horizontalidade. O plano também proporciona a imensidão do lago, já que este não cabe no enquadramento.

Em relação ao movimento, o plano não possui movimentos de câmera, mas as formas e linhas encontrados nele se mexem, flutuando no lago. É um movimento natural.



(Figura 23 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Os terminais das estalactites deste plano podem remeter a pontos pois eles aparecem com maior força de fixação do que o resto da forma. As estalactites são formas mas podem possuir a representação de uma linha e apresentam uma direção (horizontal-vertical). Contudo, é uma direção antigravitacional, gerando uma sensação de falta de equilíbrio, pois o eixo vertical está invertido. Em relação ao significado forma-conteúdo, o texto remete a algum tipo de descoberta, enquanto a forma de uma gruta (formada gerada pela estalactite, rocha, teto, etc.), muitas vezes remete a descobertas em lugares de natureza profunda, não sendo este o contexto desta gruta, já que ela se encontra em um sítio turístico no Bom Jesus, em Braga. Porém, a descontextualização do plano com o vídeo e conhecimento da área pode vir a causar uma sensação de descoberta. A gruta está muito presente também com temas ligados a religião católica.

A luminosidade do local é ligeiramente escura, influenciando na maneira como a luz e o tom se distribuem. Existem pontos onde a luz se concentra mais, mas existem outros pontos onde o preto da sombra é quase que absoluto. As cores são poucas saturadas, chegando quase a tons de cinza. No fim do plano é utilizado o recurso estético do “clarão” para a passagem de plano.

A escala e dimensão apresentada no plano faz com que ele pareça maior do que realmente é. O movimento de câmera, por outro lado, é muito rápido, não condizendo com o sentimento de espiritualidade que o lugar possui.

Existem algumas gotas de água pingando no início do plano, mas devido ao movimento rápido da câmera, só uma análise mais cuidadosa pode sugerir alguns fatores como: a força direcional horizontal-vertical sendo comprida e o significado que a forma proveniente da água possui para o entendimento de mundo do ser humano (tranquilidade).



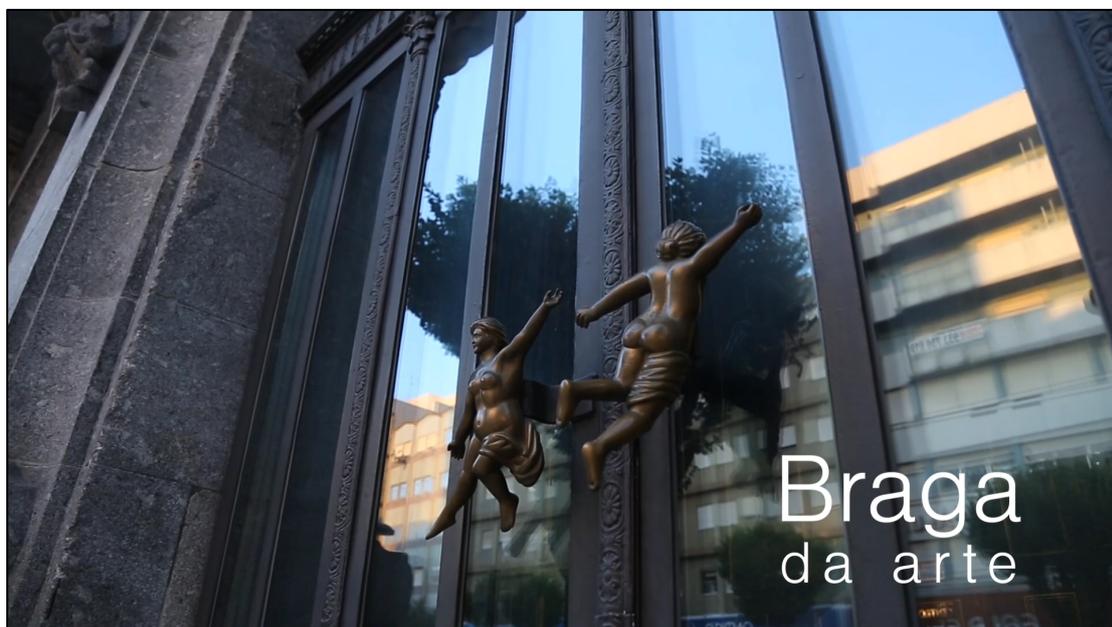
(Figura 24 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Neste plano, pode encontrar-se pontos nos ornamentos da fachada do prédio, as linhas do edifício são em sua maior parte retas e as formas da construção remetem a algum prédio de caráter histórico ou de utilização pública, o que é verificado com o nome do local: “Theatro Circo”. Todos estes aspectos remetem ao que é verificado no texto. A direção proeminente do plano é a diagonal, gerando instabilidade ao espectador.

O plano possui uma tonalidade oriunda da luz difusa, não há muitos contrastes, e as cores não são excessivamente saturadas. Desta forma, cor e luz compreendem a uma sensação de maior equilíbrio, o que não condiz com a direção.

Devido ao enquadramento do plano, o edifício ganha maior notoriedade. Outro aspecto que dá este valor ao plano é a utilização das linhas de forças geradas pelas perspectivas no

corredor ao lado do edifício e na calçada da fachada. O plano é rápido e estático, dando a sensação de plano de passagem. Existem, também, em termos de movimento a aparição dos transeuntes e das árvores.



(Figura 25 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Este é um plano imediato ao plano utilizado na Figura 24. A utilização do texto neste plano deve-se a pertinência necessária para a leitura do texto. Contudo, o texto parece ser bem diagramado em relação a imagem, gerando uma leitura razoável.

Não existem pontos explícitos na figura, mas as formas das mulheres, devido a sua natureza erótica, proporcionam o valor de fixação, que normalmente o elemento ponto possui. As linhas das portas dão orientação e força a imagem, gerando um sentimento de instabilidade devido ao desvio do eixo horizontal-vertical, que por sua vez, tal desvio é dado pelo fato da câmera estar inclinada.

A iluminação do plano é sombria e as cores não são saturadas, talvez uma iluminação claro-escuro pudesse gerar um efeito de maior contraste ao plano, fazendo uma analogia barroca à semântica deste.

A orientação da perspectiva que a câmera gera (plano picado) enaltece as formas, contudo, da maneira como o plano se apresenta, as portas, e não as estátuas, adquirem esta

sensação de grandiosidade. Em relação ao movimento, o plano é perfeitamente estático (se não se analisar o defeito técnico já mencionado), gerando uma analogia a um quadro.

A relação texto-objeto é plenamente perceptível por todos os elementos visuais, e as analogias que esses (os elementos) podem criar a partir dela (relação), acima.



(Figura 26 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

As flores, principalmente as que estão em primeiro plano, geram a sensação de pontos, mas a medida que essas se afastam, o pontilhado da lugar a formas e cores. O contexto entre formas (flores, árvores, transeuntes, etc.) e texto sugerem um local de sensações agradáveis, onde, como diz o texto, se busque o prazer. As linhas deste plano sugerem a direção diagonal, portanto, a imagem ganha força, mas não estabilidade. Contudo, as formas das árvores sugerem uma conotação ao eixo horizontal-vertical e, por isso, o sentimento de equilíbrio acaba por ser alcançado.

As cores do plano são muito contrastantes, mas a iluminação precária (o plano é sub-exposto devido a uma falha técnica no controle da luz) proporciona a uma pior percepção da cor e tons.

Os objetos apresentam forma natural em relação à escala e o posicionamento da câmera em conjunto com as linhas gera uma noção da perspectiva enfatizando o ponto de fuga.

A câmara não faz movimentos neste plano, e a movimentação dos transeuntes sugere naturalidade ao plano e lugar.



(Figura 27 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Este plano é imediato ao plano apresentado pela Figura 28 com intuito de melhor leitura do texto. A colocação do texto é baseada no posicionamento de plano anterior, mas possui boa legibilidade.

Os pontos deste plano estão nas flores mais ao fundo. As linhas encontram-se nas construções (linhas horizontais e verticais). Já as formas mais perceptíveis são geradas pelas flores desfocadas, criando um suprarrealismo no plano. A direção respeita o eixo horizontal-vertical, tornando-se um pouco ambígua devido a falha de nivelamento do plano.

O tom não apresenta grande contraste. As cores são vividas, mas também sem contrastar. Ou seja, o plano possui uma combinação harmoniosa. No fim do plano existe uma transição utilizando o recurso do “clarão”.

A escala e dimensão são de natureza contrastante, mas não entre si. Juntas elas formam uma nova visão de mundo. A escala por evidenciar as flores e a dimensão pelo jogo de foco.

O movimento é natural e balanceado, principalmente no que se diz respeito ao balançar das flores e ao movimento do transeunte ao fundo. Neste plano também aparece o “raio”, gerando maior dinâmica ao espectador.



(Figura 28 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A princípio, o plano não apresenta a utilização de pontos em sua construção visual. Também não existe o uso de linhas na composição. As formas encontradas remetem a um lugar público, como sugere o texto, mas devido à escassez de pessoas no plano o texto pode parecer impróprio. A direção mais notória é certamente a horizontal-vertical, dando uma sensação de equilíbrio.

O tom claro e as cores poucos saturadas dão um sentimento de tranquilidade ao plano, lembrando até uma pintura renascentistas.

O primeiro plano é dominado pelo lago, mas toda a atração da imagem está nos últimos planos, portanto, menores. Este tipo de enquadramento sugere um ambiente grande e expansivo.

O plano possui um *pan* como movimento de câmera, e a utilização de um *zoom* digital também faz parte da estética do plano para que haja dinâmica com a música. Outro *zoom* digital é utilizado na transição deste para o próximo plano.



(Figura 29 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Este é o plano imediato ao da Figura 28. Em relação à continuidade na colocação do texto sobre a imagem, devido a ser uma imagem escura, esse aparenta possuir uma boa legibilidade.

Não existem pontos explícitos na imagem. As linhas são representadas pelas hastes das cadeiras e dos guarda-sóis, criando uma impressão de direção horizontal-vertical. As formas contradizem de maneira maior com o texto do que no plano anterior.

O primeiro plano do plano está sub-exposto, vai se ganhando luminosidade a medida que se avança no plano. As cores continuam com pouca saturação. O que desequilibra tanto em termos de contraste de tom quanto de cor deve-se a uma falha técnica na interpretação da iluminação. Usa-se o efeito do “clarão” para criar-se mais dinamicidade ao plano.

O enquadramento sugere uma certa distorção dos elementos que se encontram a frente do plano, fazendo com que os guarda-sóis em primeiro plano pareçam maiores.

Em relação ao movimento, o plano possui uma duração curta e é utilizado um *pan* como movimento de câmera. Ainda há movimentação das pessoas e o vento nos guarda-sóis. Por fim existe um *zoom* digital para a transição ao plano seguinte.



(Figura 30 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Não existe pontos explícitos no plano e as linhas são encontradas a partir dos *skylines*. A forma principal é de uma igreja, que pode ser vista através de outras formas menores como a cruz, o relógio e até uma concepção de forma mais ligada ao estilo arquitetônico. As direções que as linhas auxiliam são de caráter diagonal, promovendo a instabilidade e o aguçamento.

A igreja encontra-se sub-exposta, e o plano possui cores pouco saturadas. Este plano utilizou-se da computação gráfica para uma substituição do céu, durante a visualização do vídeo, devido ao seu tempo exposição, torna-se muito difícil a percepção desse feito, mas com calma, com o *frame* congelado e conhecimento técnico sobre iluminação e tonalidade é possível notar que existe algo de estranho. Outro aspecto é a utilização de um *fade to black* durante a exposição do plano para maior dinamismo e sincronia com a banda de sonora.

O enquadramento sugere um enaltecer da igreja que condiz com o conteúdo do texto exibido. Em relação ao movimento é um plano estático já que o dinamismo é conseguido através do *fade to black*, como visto anteriormente.



(Figura 31 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Este plano é o imediato ao do apresentado na Figura 30. Pode considerar-se como razoável a legibilidade do texto.

O plano revela outra igreja, sem muitas linhas indicativas, mas com alguns pontos no ornamento da forma principal. A direção continua sendo diagonal. No fim do plano mostra-se melhor a faixa da igreja com arcos, que possuem formas circulares, mas sua exposição no plano é bastante curta.

O tom é contrastante, com as altas luzes demasiadas claras e as sombras escuras, há pouca transição do claro para o escuro. A cor bronzeada da igreja contrasta com o azul quase branco do céu. Há um efeito de “clarão” para dinamicidade do vídeo.

O enquadramento deste plano também enaltece as formas e aproxima-se do significado do texto. E, a câmara faz um movimento de *tilt down* (cima para baixo).



(Figura 32 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Os pontos podem ser encontrados nos ornamentos do arco neste plano, tal como um tipo diferente de ponto, o ponto quadrado, pode ser encontrado na janela do edifício branco. Há expressividade nas linhas que se direcionam para dentro do plano. A forma do arco, circular, representa abrangência, assim como o texto contextualiza. E, a direção predominante vem da forma do arco.

A luz é sub-exposta, mas o contraste de cor e luz com o pôr do sol ao fundo gera serenidade. Na transição do plano, utiliza-se do efeito do “clarão”.

Em termos de enquadramento e movimento, o que se nota é um *travelling* (movimento de câmera de aproximação ou distanciamento sem a utilização do *zoom*), que gera um efeito sereno, devido a lenta movimentação, e de aproximação do objeto em foco.



(Figura 33 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Este é o último plano do vídeo representado por um grafismo. A textura, cor e forma do pano de fundo são as mesmas do plano de abertura, desta forma, fechando um ciclo.

No grafismo ainda há uma forma de coração que é conseguida através de uma animação do “raio” branco. A forma é composta por vários pontos próximo uns aos outros e possui predominância de aspectos circulares, inclusive no que se diz respeito ao quesito direção.

Em termos de imagens representativas o plano possui poucas características, mas termos de tipografia cinética é bastante interessante, como veremos mais à frente.

#### **6.1.2.2. Questão de Harmonização entre a Diagramação e o Ecrã no Vídeo “Uma Vista sobre Braga”.**

Bringhurst (1997), em seu livro *“The Elements of Typographic Style”*, sistematiza um estudo sobre as diversas proporções encontradas nos formatos das páginas ao longo da história da tipografia (e até antes da utilização da prensa) e sua relação com proporções orgânicas, mecânicas e musicais. Nesta análise, tal estudo foi utilizado como uma forma de categorização da diagramação dos blocos de texto utilizados no vídeo *“Uma Vista sobre Braga”*. O primeiro problema encontrado, e que cria uma margem à interpretação, é que as páginas estudadas por Bringhurst são de formato retrato (altura maior que largura), enquanto no universo do vídeo, o

ecrã possui um formato de paisagem (largura maior que altura). No livro do autor, existem poucas indicações sobre páginas formatadas no modo paisagem, portanto existem duas opções para a solução deste problema: a primeira é basicamente ignorar o formato e focar-se na proporção, ou seja, inverter a fração que a proporção representa; a segunda maneira de interpretação é utilizar da inversão harmônica nestas páginas, ou seja, interpretar o ecrã ou bloco de texto como sendo um livro aberto, desta forma visualizando duas páginas espelhadas ao mesmo tempo. No universo de onde foram retiradas as proporções do ecrã (o vídeo de análise), o formato utilizado é o 16:9, ou seja, com a adaptação proposta aqui, a proporção que procura-se é a 9:16, que nos estudos de Bringhurst (1997) relaciona-se com o intervalo musical de sétima menor; ou procura-se a inversão harmônica deste intervalo, que é demonstrado pela proporção 8:9, e musicalmente representado pelo intervalo de segunda maior.

Os vinte planos que utilizaram de elementos tipográficos no vídeo proposto para análise e que foram ilustrados da Figura 14 à Figura 33 foram analisados pelo aluno gerando a seguinte tabela de resultados.

Plano	Figura	Largura (em pixels)	Altura (em pixels)	Proporção (L/H)	Proporção (H/L)	Inversão Harmônica	Representação	Observações
1	14	560	292	1,9178	0,5214	0,9589	Sétima Maior	Fontes Maiores
2	15	418	220	1,9000	0,5263	0,9500	Sétima Maior	
3	16	413	220	1,8773	0,5327	0,9386	Sétima Maior	
4	17	413	220	1,8773	0,5327	0,9386	Sétima Maior	Continuação do Plano 3
5	18	422	218	1,9358	0,5166	0,9679	Octogono Alto	
6	19	422	218	1,9358	0,5166	0,9679	Octogono Alto	Continuação do Plano 5
7	20	417	219	1,9041	0,5252	0,9521	Sétima Maior	
8	21	413	231	1,7879	0,5593	0,8939	Sétima Menor	Kerning "Braga" Menor Fonte "do lazer" Maior
9	22	413	231	1,7879	0,5593	0,8939	Sétima Menor	Continuação do Plano 8
10	23	421	219	1,9224	0,5202	0,9612	Octogono Alto	
11	24	412	240	1,7167	0,5825	0,8583	Pentagono Alto	Kerning "Braga" Menor Fonte "da arte" Maior
12	25	412	240	1,7167	0,5825	0,8583	Pentagono Alto	Continuação do Plano 11
13	26	412	233	1,7682	0,5655	0,8841	Sétima Menor	Kerning "Braga" Menor Fonte "do prazer" Maior
14	27	412	233	1,7682	0,5655	0,8841	Sétima Menor	Continuação do Plano 13
15	28	420	233	1,8026	0,5548	0,9013	5 x 9	
16	29	420	233	1,8026	0,5548	0,9013	5 x 9	Continuação do Plano 15
17	30	444	280	1,5857	0,6306	0,7929	Sexta Menor	Kerning "Braga" Maior
18	31	444	280	1,5857	0,6306	0,7929	Sexta Menor	Continuação do Plano 17
19	32	412	243	1,6955	0,5898	0,8477	Pentagono Alto	Kerning "Braga" Menor Fonte "de todos" Maior
20	33	521	291	1,7904	0,5585	0,8952	5 x 9	Fontes Maiores Diferente do Plano 1

(Tabela 3 – Fonte: produção própria)

Existem alguns aspectos desta tabela que requerem atenção. Primeiramente, ela demonstra a descrição de 20 (vinte) planos que correspondem as figuras apresentadas na segunda coluna. O quesito Largura remete à largura do bloco de texto encontrado em tal plano no eixo x em pixel. O quesito Altura remete às mesmas condições, só que utilizando do eixo y do ecrã. O quesito Proporção L/H remete a racionalização da Largura pela Altura, gerando um número maior que 1 (um), ou seja, no formato paisagem. A Proporção H/L representa o inverso da proporção anterior, é a racionalização da Altura pela Largura, gerando um número menor que 1 (um), formato retrato; este seria o número apontado por Bringhurst (1997) em suas tabelas. O quesito Inversão Harmônica, que é calculado pela fórmula  $L/2H$  (Largura dividida por duas vezes a Altura) é o número correspondente ao que seria a Inversão Harmônica da Proporção H/L, que no caso deste trabalho foi utilizado tanto em proporções musicais quanto mecânicas (ver-se a seguir). O quesito Representação relaciona-se com a representação musical ou mecânica que Bringhurst (1997) utiliza em seus estudos, vale lembrar que as representações

aqui utilizadas são relativas às Proporções H/L. O quesito Observações diz respeito à utilização de *kernings*, tamanho de fontes diferentes e a planos que possuem o mesmo texto que o plano imediatamente anterior, como foi visto nas figuras da análise anterior.

O primeiro aspecto a salientar desta análise é que os blocos de textos possuem proporções muito próximas, mas devido a uma ineficiência técnica não possuem as mesmas representações e proporções, que era a intenção do aluno ao criar os blocos de textos. A diagramação destes blocos foram feitas sem o planejamento devido, seria interessante para o aluno utilizar apenas três proporções distintas: uma para o primeiro plano, outra para os planos decorrentes e uma proporção diferenciada para o último plano. No lugar de uma diagramação mais limpa utilizaram-se seis representações, e algumas até com ajustes, foram elas: sétima maior, sétima menor, sexta menor, octógono alto, pentágono alto e uma proporção que Bringhurst (1997) intitula 5:9 (o qual não é nem um octógono nem uma sétima menor). Claro que o trabalho poderia utilizar de aproximações, contudo elas deveriam ser mais exatas.

De frisar que estas representações estão relacionadas com a proporção invertida da razão da proporção original, em outras palavras, estão em formato retrato. Existem também as representações das inversões harmônicas, que não foram descritas anteriormente, mas que segue nesta tabela:

Representação	Representação da Inversão Harmônica
Sétima Maior	Segunda Menor
Sétima Menor	Segunda Maior
Sexta Menor	Terça Maior
Octógono Alto	Pentágono Invertido
Pentágono Alto	Pentágono Truncado
5:9	Não Existe Representação Fiel

(Tabela 4 – Fonte: produção própria)

O que foi referido nas tabelas anteriores como Representação nada mais é do que a relação entre a proporção encontrada e a proporção musical ou, no caso, mecânica. Esta última proporção é inspirada em formas geométricas, e que, por acréscimo, possuem uma representatividade na natureza, ou seja, uma proporção orgânica. De referir que todas essas

formas geométricas são regulares, por exemplo, um pentágono e a sua qualificação (alto, invertido, truncado, etc.) relaciona-se com sua posição com a página. Outro fator importante é que cada uma dessas formas geométricas possui representação orgânica, ou seja, relação com objetos naturais. Para facilitar a compreensão de onde essas formas são encontradas na natureza em relação a este trabalho, essas relações só serão dadas nas formas encontradas na análise. Outras formas e relações podem ser encontradas no trabalho do autor Robert Bringhurst (1997) "*The Elements of typographic style*", onde se evidenciam as proporções em formas numéricas e geométricas.

As representações identificadas como pentágono alto desta análise são ilustradas nas seguintes imagens:



(Figura 34 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A figura 34 é a maneira como o pentágono alto se relaciona com os blocos de texto onde sua forma é sugerida. O bloco de texto está em formato paisagem, desta forma, na ilustração, o pentágono sofre uma rotação de noventa graus para se alinhar ao bloco de texto. Uma outra maneira de interpretar as margens do bloco de texto é através do que seria a inversão harmônica desta proporção, como ilustrado na figura seguinte:



(Figura 35 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Neste exemplo (figura 35), o bloco de texto é interpretado como sendo duas páginas imediata.

Os dois pentágonos possuem as mesmas representações na natureza e que a sua construção se relaciona à seção áurea.

“In nature, pentagonal symmetry is rare in inanimate forms. Packed soap bubbles seem to strive for it but never quite succeed, and there are no mineral crystals with true pentagonal structure. But pentagonal geometry is basic to many living things, from roses and forget-me-nots to sea urchins and starfish.” (Bringhurst, 1997: 150).

Na figura a seguir encontram-se os exemplos da análise em que se utiliza o octógono alto como forma de representação:



(Figura 36 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Aqui, figura 36, o bloco de texto também se encontra no formato paisagem. No seu trabalho, Bringhurst (1997) cria uma incógnita sobre a utilização do octógono e sua relação com elementos naturais:

“Are proportions derived from the hexagon and pentagon livelier and more pleasing than those derived from the octagon? Forms based on hexagon and pentagon are, at any rate, far more frequent than octagonal forms in the structure of flowering plants and elsewhere in the living world.” (Bringhurst, 1997: 152).

O que seria a inversão harmônica do octógono alto é representado pelo pentágono invertido e ilustrado nos exemplos do vídeo na seguinte figura:

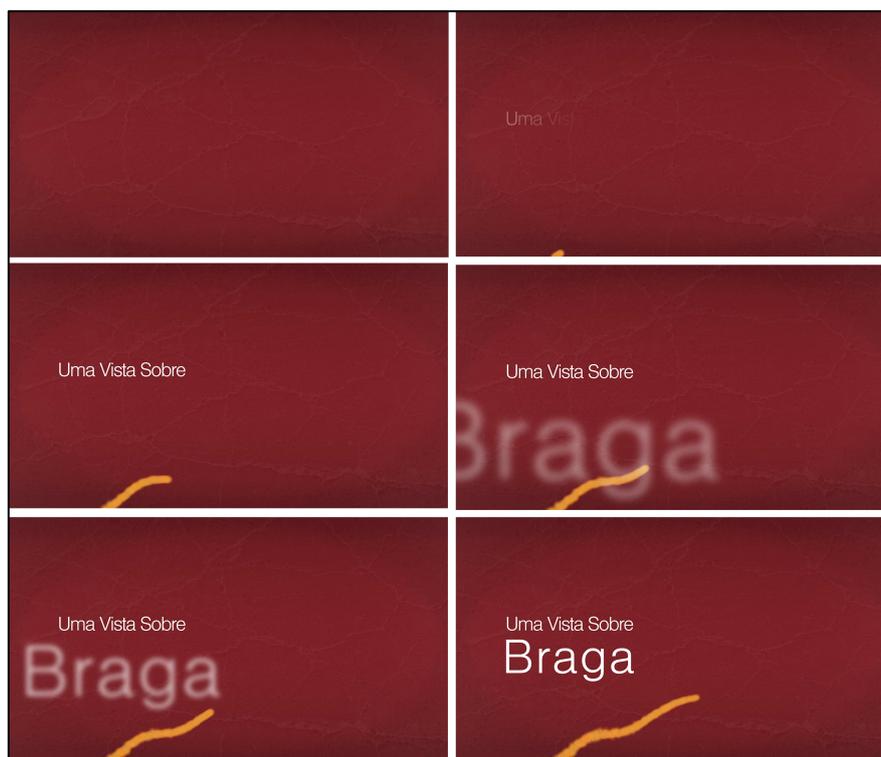


(Figura 37 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

O pentágono invertido (figura 37) relaciona-se com elementos naturais tal como os outros pentágonos, e que essa é apenas uma diagramação desta figura geométrica regular na página, ou no caso, no ecrã.

### 6.1.2.3. Uma Visão sobre a Utilização da Tipografia Cinética no Vídeo “Uma Vista sobre Braga”.

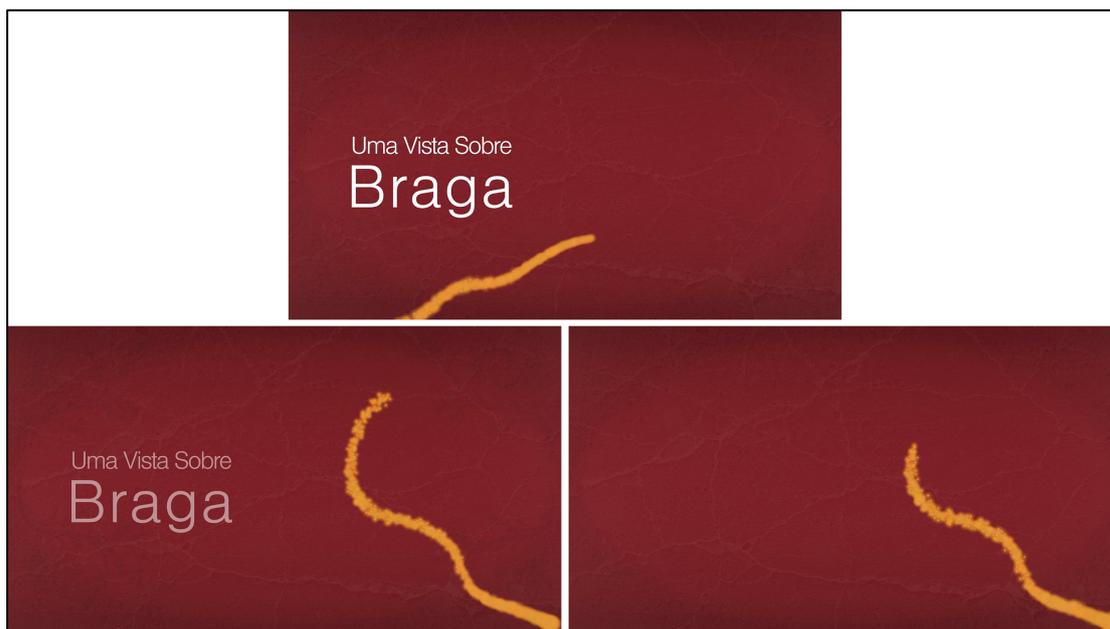
Existem quatro *presets* de animação utilizados no vídeo “Uma Vista sobre Braga”. O primeiro é encontrado na abertura do vídeo, diferenciando-se pouco do que é utilizado ao longo do vídeo, mas possui características próprias.



(Figura 38 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

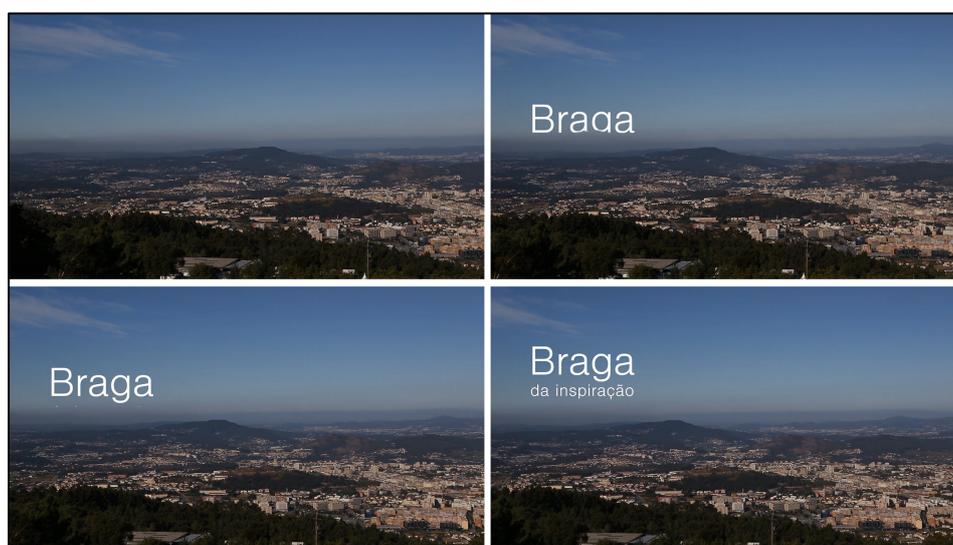
Esta (figura 38) é a entrada do vídeo, a entrada desta animação pode ser dividida em duas partes: a que interessa ao texto “Uma Vista Sobre” e a parte do texto “Braga”. Em relação ao primeiro texto, este é animado de forma a aparecer da esquerda para a direita do espectador com uma forma translúcida que se vai ajustando à medida que as letras aparecem. É, portanto, uma animação de aparecimento. Já o texto “Braga” utiliza uma animação posicional no eixo z,

e, à medida que o texto se enquadra, também há uma animação de aparecimento. A animação de entrada é relativamente rápida, com um certo intuito de dinamismo, mas não exagerado.



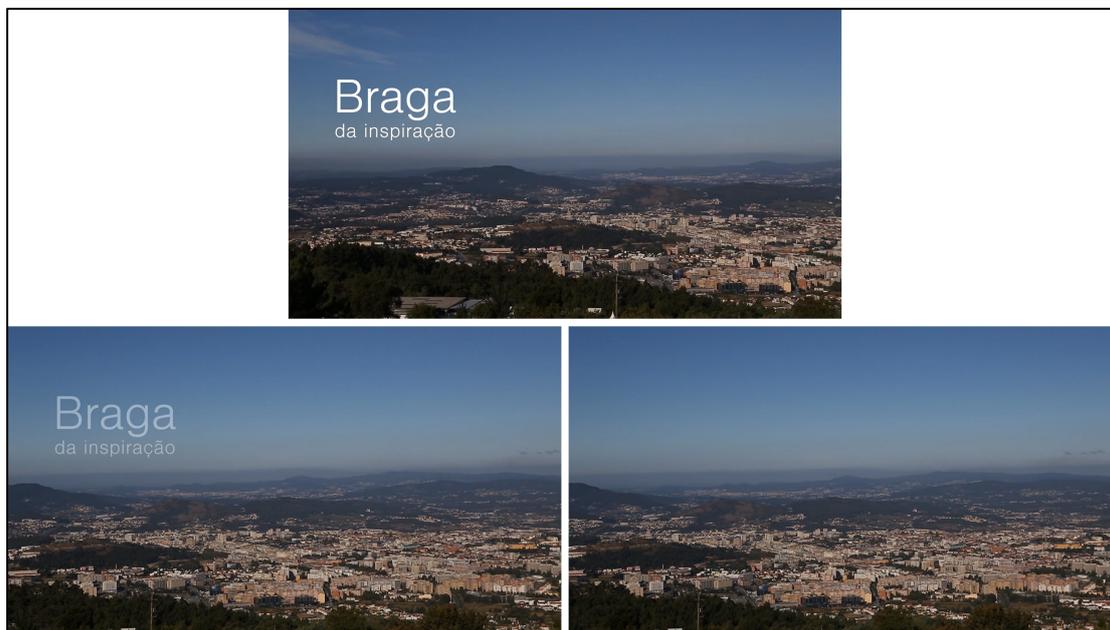
(Figura 39 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A figura 39 é a animação de saída do texto da introdução. É um *fade out* (desaparecimento) simples do texto. Em termos de velocidade, o desaparecimento não excessivamente rápido ou lento, mas propões um dinamismo, mas também não exagerado.



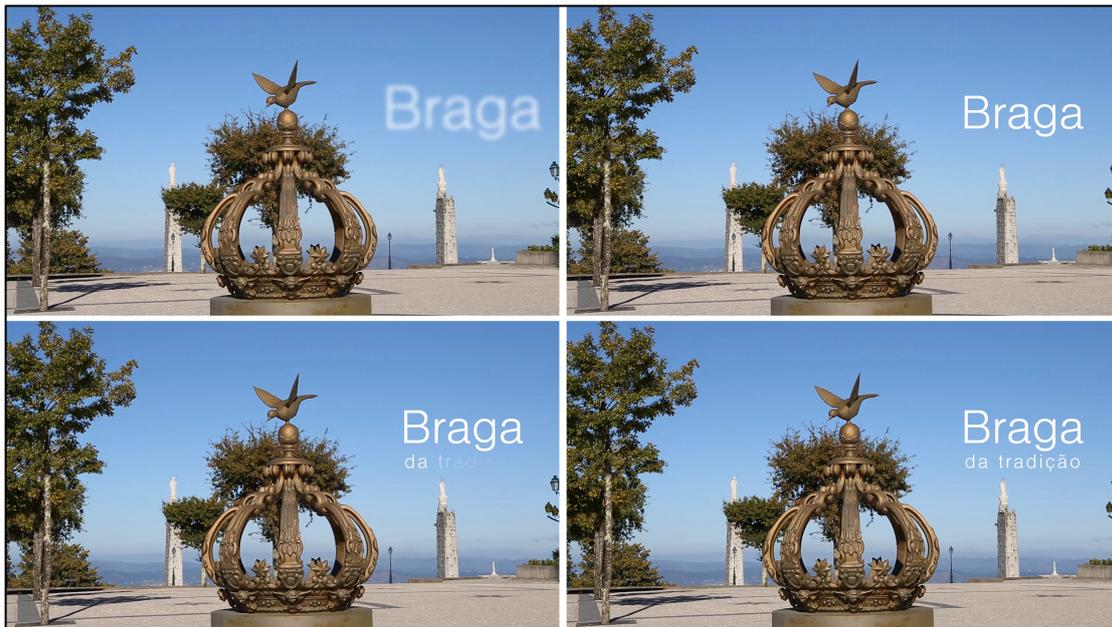
(Figura 40 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A figura 40 é a primeira animação de textos num plano filmado no vídeo, já não faz mais parte de uma cartela de abertura. Nesta animação, o texto aparece por trás das montanhas, e é portanto um tipo de animação de posicionamento, já que percorre o eixo y. Sua velocidade é rápida o suficiente para não se notar defeitos técnicos, e lenta o bastante para não se torna exagerada.



(Figura 41 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A figura 41 é a animação de saída deste plano. É utilizado um *fade out* simples e com velocidade moderada, assim como foi feito na animação de saída demonstrada anteriormente.



(Figura 42 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Na figura 42, encontra-se o *preset* de animação de entrada utilizado ao longo de todos os outros planos do vídeo. Possui as mesmas características do *preset* utilizado na animação da cartela inicial, mas com a ordem invertida, ou seja, o nome “Braga” se torna mais opaco à medida que se posiciona ‘a’ no eixo z, e, só depois, o texto complementar (nesse caso “da tradição”) é formado a partir de um varrimento da esquerda para a direita do espectador, da mesma forma que faz-se no título do vídeo. Os movimentos possuem o mesmo padrão de velocidade, categorizado como um dinamismo não exacerbado.



(Figura 43 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A animação de saída é a mesma utilizada nos outros *presets*, e decorre ao longo do vídeo inteiro (fig. 43).



(Figura 44 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

Na figura 44, encontra-se a animação de entrada do último texto do vídeo. É uma animação de carácter mórfico. As particular aparecem formando-se, depois, no texto indicado. A

animação é um pouco mais dinâmica e rápida do que as anteriores, por dois motivos. O primeiro é para gerar dinamismo e o segundo é pelo fato de que animações mórnicas muito lentas precisam de uma apuração técnica especial para passarem um tom de credibilidade. Ou seja, quanto mais rápido mais fácil de enganar o olho.



(Figura 45 – Fonte: Vídeo “Uma Vista sobre Braga” – Fusão Comunicação e Imagem)

A figura 45 é a animação de saída final do vídeo. Aqui há dois tipos de animação, o desaparecimento (*fade out*) e a aproximação no eixo z. Os dois dão-se de forma mais lenta que o resto do vídeo, gerando um sentimento de tranquilidade e potência maior, mas também de forma não tão exagerada.



## 7. Conclusão.

Este trabalho começou como uma indagação sobre o uso da tipografia, principalmente, na escolha de *typefaces*. Na sua fase inicial, era sua utilidade servir de consulta aos editores de vídeo que se desdobram no trabalho de *designer* tipográfico e de *designer* de animação, à medida que o seu trabalho se vai concretizado, como foi o caso do aluno na experiência de estágio que este trabalho relata. Mas, o mundo da tipografia é mais complexo do que aparenta ser, e a questão da escolha de uma *typeface* provou ser apenas uma de todas as questões que se deve planejar antes de trilhar a composição de um vídeo promocional.

No decorrer do trabalho foi bastante recorrente a teoria *Gestaltista* no que ao alfabetismo visual diz respeito, bem como à maneira como o ser humano é capaz de interpretar as artes visuais. Deve afirmar-se que a utilização da tipografia em qualquer ofício visual, principalmente no vídeo, deve ser tomada como um elemento visual. Claro que as palavras possuem uma componente textual e com elas significados, mas quando se aprende a “ler” e a “escrever” imagens - apesar de tudo, é isto que os artistas visuais de diversas áreas possuem em comum -, não se pode deixar de tratar os sentidos cognitivos oriundos da visão meramente como imagens.

Por que algo é mais “belo” que outro? O que é o equilíbrio? Busca-se sempre por ele? O que é uma obra visual agradável? Será que o desagradável pode nos agradar? Essas são perguntas que caem no dito popular de que “gosto não se discute”, mas, e se este provérbio estiver errado? E se existir algo que rege o belo? A seção áurea e as suas derivações podem sugerir isso. E se não se pensar apenas no belo e no agradável? Existem milhares de emoções e sensações que são conseguidas com as devidas técnicas nas artes visuais.

Portanto, existem muitas outras pesquisas que a questão proposta neste trabalho pode derivar. Recorde-se que a hipótese primária é a de se saber o que determina uma *typeface* como sendo “boa” e “ruim”? O que se pretendeu sublinhar neste trabalho foi que existe uma *typeface* para cada tarefa. No entanto, se a questão for a da existência de algo que rege os padrões de beleza de uma *typeface*, será pertinente que a resposta seja sim. Inclusive, uma das regras de ouro aprendida na elaboração deste trabalho foi a de respeitar as proporções que os *designers* de tipo elaboram para suas *typefaces* e não distorcê-las (modificando as suas proporções naturais). Por outro lado, irão existir *typefaces* menos harmoniosas, no aspecto clássico da

matéria, do que outras, mas, e quanto à sua funcionalidade? Transitamos do contexto do conteúdo e da beleza para o da dicotomia entre o funcional e o belo.

Conteúdo, beleza e funcionalidade são aspectos que sempre serão levados em conta na confecção das artes visuais, seja no vídeo, na tipografia ou em qualquer outra arte. E estes foram os aspectos que realmente foram levados em consideração na análise ao vídeo “Uma Vista sobre Braga”. O planeamento do trabalho não possuiu o mesmo percurso da análise, não se tendo começado o trabalho a partir da escolha da *typeface*, mas sim da captura de imagens, sendo os recursos tipográficos os últimos a serem inseridos.

Que resultados se podem colher após a presente análise?

Em termos laborais, no âmbito do mercado de trabalho, nota-se que houve demasiadas responsabilidades e decisões nas escolhas do editor e orientador do vídeo. Quando o vídeo foi analisado em termos de elementos visuais, verificaram-se vários pequenos erros em relação ao aspecto conteúdo-forma, ou seja, do que se está vendo e do que se quer comunicar. As dificuldades técnicas são enormes, planos mal estabilizados, carência no trabalho de correção de cor, posicionamento de textos, textos mal elaborados, etc. De qualquer forma, é um trabalho bastante apreciado por outros, sejam profissionais ou leigos. No fim das contas, é um vídeo agradável.

Mas, para além das dificuldades técnicas, existe a dificuldade de comunicação. O vídeo, como diz o seu título, trata uma visão geral sobre a cidade de Braga, o que é conseguido de forma aceitável. O que se levanta agora são duas questões que inter-relacionam prática e teoria. Vê-se que muitos aspectos teóricos levantados no decorrer deste trabalho não são respeitadas na confecção do vídeo analisado (principalmente se levado em consideração as questões aritméticas propostas pelo número *phi* e a seção de ouro), mas, ainda assim, trata-se de um trabalho de vídeo que consegue comunicar. A respeito dessa proposição pode seguir-se dois caminhos, o primeiro é concordar com Aumont (2002) e declarar que a apreciação de fórmulas matemáticas na construção do que o autor intitula como imagem não passa de muletas e que só poderão ser apreciadas por um estudo específico - no caso, o que aqui foi feito. O segundo caminho será afirmar que o vídeo, no aspecto plástico proposto por esse conjunto de regras matemáticas, poderia ser melhor. A resposta estará na aceitação de que, se houvesse um planeamento do vídeo nesse sentido, poderia ser alcançadas respostas mais harmoniosas. Outro assunto são as questões já mencionadas (iluminação, enquadramento, etc.). Em termos de

dinâmica de edição, e da relação da imagem com a música, o vídeo, a *priori*, possui um bom resultado, mas existem aspectos técnicos no ofício do editor que atrapalham o funcionamento do vídeo, e uma delas é a falta de continuidade na correção de cor.

De qualquer forma, tudo isso remete a uma simples conclusão, que possui fortes conotações com o que foi apresentado no início deste trabalho: a realidade do mercado de trabalho de pequenas produtoras. Como dito anteriormente, nas pequenas produtoras, por qualquer que sejam os motivos, existe um acumular de funções nos seus profissionais. Um exemplo claro é o vídeo exemplificado, pelo qual o editor também se tornou *designer*. A solução pode passar pela contratação de um segundo profissional, ou, no cenário de contenção de despesas, investir na formação do editor e melhorar o planeamento do trabalho de uma pequena empresa. No caso, o editor não possuía tanto conhecimento na área de tipografia na confecção do trabalho, mas se a ele fosse dado esse tipo de treinamento aliado a um planeamento criativo na confecção do vídeo, os resultados alcançados poderiam ser excelentes, algo que uma pequena empresa deve pensar para a sua condição competitiva no mercado.

Por fim, do ponto de vista académico, o trabalho apresentado recorre a teorias com aplicação em um objeto específico, pelo que pode proporcionar pistas técnico-teóricas para o estudante que pretende aprender noções tanto de tipografia básica, quanto de sua ligação com elementos visuais e, em especial, com o vídeo.



## 8. Bibliografia.

Amount, J. (1993) *A imagem*, Campinas: Papyrus.

Bear, J. (S/D) *Typography quotations: in others words... the meaning and the purpose of typography*, [[http://desktoppub.about.com/od/typography/a/Typography\\_Quotations.htm](http://desktoppub.about.com/od/typography/a/Typography_Quotations.htm)], consultado em 13/04/2014].

Bosco, T. (2013) *Tipografia animada*, [<http://www.revistawide.com.br/design/tipografia-animada>], consultado em 09/04/2014].

Bringhurst, R. (1997) *The Elements of typographic style*, Vancouver: Hartley & Marks.

Cantazaro, W. (S/D) *Proporção áurea e número de ouro*, [[http://www.wcantazaro.com/aulas/proporcao\\_aurea.html](http://www.wcantazaro.com/aulas/proporcao_aurea.html)], consultado em 24/08/2014].

Dondis, D. (2007) *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo: Martins.

Farina, M. et al. (2006) *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*, São Paulo: Ed. Edgard Blücher.

Freitas, V. (2006) *Tipografia dinâmica: contributo para a compreensão da tipografia como expressão multimédia*, Porto: Universidade do Porto.

Haley, A. (S/D) *About typefaces families*, [<http://www.fonts.com/content/learning/fontology/level-1/type-families/about-typeface-families>], consultado em 11/04/2014].

Haley, A. (2002) *They're not fonts*, [<http://www.aiga.org/theyre-not-fonts/>], consultado em 12/04/2014].

Hostetler S. (S/D) *Integrating typography and motion in visual communication*, Cedar Falls: University of Northern Iowa.

Knight, C. & Glaser, J. (2012b) *When typography speaks louder than words* [<http://www.smashingmagazine.com/2012/04/13/when-typography-speaks-louder-than-words/>, consultado em 10/04/2014].

Knight, C. & Glaser, J. (2012a) *Why subtle typographic choices make all the difference* [<http://www.smashingmagazine.com/2012/06/05/subtle-typographic-choices-make-difference/>, consultado em 10/04/2014].

Lopes, S. (2008) *Fonte ou typeface*, [<http://sdr-designer.blogspot.com.br/2008/10/fonte-ou-typeface.html>, consultado em 14/04/2014].

Lucchetti, G. *et al.* (2013) *Historical and cultural aspects of the pineal gland: comparison between the theories provided by Spiritism in the 1940s and the current scientific evidence*. São Paulo: Neuro Endocrinol Lett.

Lupton, E. (2013) *Pensar com tipos*, São Paulo: Cosac Naify.

Peters, Y. (2008) *Font or typeface*, [<http://fontfeed.com/archives/font-or-typeface/>, consultado em 15/04/2014].