

**CULTURA TIPOGRÁFICA NACIONAL – DESENVOLVIMENTO DE UMA
FAMÍLIA TIPOGRÁFICA BASEADA NA OBRA VIDAS SECAS**

**NATIONAL TYPOGRAPHICAL CULTURE – DEVELOPING OF A TYPOGRAPHICAL
FAMILY BASED IN THE WORK BARREN LIVES**

Ana Paula Filipi Putka

Formanda em Design Gráfico pela Universidade do Vale do Itajaí

E-mail: ana_pfp@yahoo.com.br

Carla Arcoverde de Aguiar Neves

Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Graduada em Desenho Industrial pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Docente nos cursos de Design Gráfico e Industrial da UNIVALI e UNISUL

E-mail: carcoverde@hotmail.com

RESUMO

Este artigo demonstra o processo de desenvolvimento de uma família tipográfica, em seu peso regular e na variação dingbats. Os objetivos específicos são: analisar as características e peculiaridades presentes na obra escolhida, Vidas Secas, a fim de embasar a criação da família tipográfica; desenvolver composições tipográficas com a família desenvolvida a fim de enfatizar o conceito e permitir a visualização da proposta aplicada; propor um estudo acerca da tipografia, com o intuito de incentivar o *design* e a cultura tipográfica nacional.

Palavras-chave: Tipografia. Vidas Secas. Estética da Seca.

ABSTRACT

This paper presents the developing process of a typography family, in its regular form and change dingbats. The specific purposes are to analyze the features and peculiarities in the chosen book, Barren Lives, in order to base the typography family's creation; to develop typography compositions with the developed family in order to emphasize the concept and to allow the proposal visualization's applied; to suggest a study concerning the typography, with the intention of stimulating the design and national typographical culture.

Key-words: Typography. Barren Lives. Aesthetics of Drought.

1 INTRODUÇÃO

Como forma de estudo, optou-se por desenvolver uma família tipográfica, em seu peso regular e na variação dingbats, complementando, devido sua temática, o objetivo de promover e incentivar a cultura tipográfica no Brasil. Buscou-se analisar as características e peculiaridades presentes na obra escolhida, *Vidas Secas*, a fim de embasar a criação da fonte, além de desenvolver composições tipográficas com a família criada com a intenção de enfatizar o conceito e permitir a visualização da proposta aplicada.

Como descrito acima, o procedimento de seleção da obra teve em vista um dos objetivos do projeto, que é o incentivo a cultura tipográfica no Brasil. Buscou-se deste modo, uma obra que tivesse características bastante evidentes do país, que o representasse de forma significativa. *Vidas Secas* é uma Obra notável para a literatura brasileira, servindo como estudo para diversas áreas. No design gráfico e na tipografia, vem agora como uma possibilidade a ser explorada.

Com relação as limitações da proposta, esta delimita-se ao desenvolvimento de 82 caracteres, em peso regular, sendo todas as letras do alfabeto latino, maiúsculas e minúsculas, mais os números e as pontuações: ponto, vírgula, ponto de interrogação, ponto de exclamação, acentos, til, trema, apóstrofo, hífen, dois pontos, ponto e vírgula, asterisco, parêntesis, aspas, sinal de menos, sinal de mais, sinal de igual. Para o estilo dingbats delimita-se a criação de no mínimo 15 caracteres.

Sabe-se da influência da tipografia em todos os campos do design gráfico e até mesmo da sociedade. Visto tal necessidade, é preciso que se estabeleça então uma identidade tipográfica nacional. Como solução, percebe-se a importância do estímulo, divulgação e incentivo por parte do meio acadêmico e dos profissionais da área. Com este artigo, pretende-se representar de forma coerente e inovadora a Obra *Vidas Secas*, desenvolvendo ainda composições com a família criada, fornecendo um instrumento de referência para futuras pesquisas em tipografia.

2 CONCEITOS E DEFINIÇÕES

Ao longo da história, pode-se encontrar diversas definições para o termo tipografia. “[...] algumas privilegiam as características formais, outras enfocam os aspectos técnicos; outras o aspecto utilitário. Tipografia é tudo isso, porém é mais ainda a representação visual da linguagem e, portanto, expressão de cultura.” (NIEMEYER, 2006, p.14)

Bringhurst (2005, p.24) é mais subjetivo quando coloca “Palavras bem escolhidas merecem letras bem escolhidas. A tipografia é um elo, e como tal deve ser tão forte quanto o resto da corrente, por uma questão de honra, cortesia ou puro deleite.” A tipografia precisa freqüentemente chamar a atenção para si própria antes de ser lida. Para que ela seja lida, precisa contudo abdicar da mesma atenção que despertou. A tipografia que tem algo a dizer aspira, portanto, a ser uma espécie de estátua transparente.

De modo geral, fica claro que a tipografia ou os tipos constituem uma importante ferramenta de comunicação. Farias (1998) utiliza ainda design tipográfico como sinônimo de tipografia, com o objetivo de diferenciar, no campo do design gráfico, trabalhos onde esta seja o elemento principal. No campo do design tipográfico faz-se a distinção entre design de tipos (typeface design) e design com tipos.

Quanto a definição do termo família tipográfica, Niemeyer (2006) indica ser o conjunto de caracteres que guardam as mesmas características essenciais de seu desenho, independente do peso, da inclinação e do corpo. Coloca ainda, que a família é identificada por um nome, atribuído por seu autor, casa tipográfica ou distribuidora de fontes.

Farias (1998) ainda aponta como fonte o termo mais utilizado para se referir a uma família de caracteres tipográficos.

Embora o termo original derive do latim fundere (fundir), este termo parece se adequar perfeitamente às novas tecnologias por invocar não uma matriz absolutamente fixa e concreta, mas sim um lugar – um arquivo digital – de onde ‘emana’ um conjunto de instruções capaz de construir um caractere para o qual podemos estabelecer, através de programas de manipulação de tipos, parâmetros diversos como corpo, gênero, etc. (FARIAS, 1998, p.14)

Com relação a tipografia pós-moderna, conforme Heller (1988) apud Kopp (2004, p.72), o pós-modernismo no design gráfico, em uma interpretação ampla, seria a inclusão de todas as práticas contemporâneas que não estejam baseadas na rigidez bauhausiana, envolvendo os sub-estilos dos anos 1980, tais como Neo-Dada, Neo-expressionismo, Punk e Moderno Moderado.

A tipografia, em sua condição Pós-moderna, caminha pelo solo pouco firme da ambigüidade das imagens indefinidas, das formas imperfeitas mal acabadas. De fato, não há mais distinção entre o que é tipografia e o que são imagens, formas e cores [...] é produto de um contexto social e cultural que requer uma nova sensibilidade para lidar com um universo mergulhado numa quase palpável trama de textos e imagens. (JAQUES, 1998, p.8)

Outro atributo dessa inovação estética é a de desafiar o leitor a partir de textos ilegíveis. Segundo Farias (1998), existe, sem dúvida, nestas tipografias, uma tendência a questionar os limites da legibilidade, fazendo com que a leitura deixe de ser uma atividade tranqüila, e portanto relativamente passiva, exigindo que o leitor encontre certas “chaves” para a compreensão das mensagens.

Pode-se concluir que essas novas tendências mostram que não existem mais identidades fixas ou imutáveis, que a pós-modernidade é feita de mudanças constantes, e que os valores atribuídos são efêmeros. Com relação as definições levantadas, percebe-se que cada autor privilegia algum aspecto, sendo fato comum a relevância da tipografia na representação visual da linguagem e como componente imprescindível da comunicação. Estes conceitos foram sugeridos por possuírem ligação com os itens abordados neste artigo.

3 TIPOGRAFIA NO BRASIL

Conforme Lima (1997), quando o país foi descoberto pelos portugueses, fazia apenas meio século que na Alemanha os primeiros documentos europeus haviam sido impressos com tipos móveis por Gutenberg. No Brasil colonial, os portugueses proibiram a implantação de oficinas tipográficas, com o objetivo de evitar a disseminação de idéias subversivas, contrárias ao regime, garantindo assim um melhor controle político sobre a colônia. O bloqueio continental imposto a Inglaterra pela França de Napoleão foi de certa forma responsável pela introdução da imprensa no Brasil. Somente em 1808, surge a primeira tipografia oficial no Brasil: a Impressão Régia, no Rio de Janeiro. A maior parte dos impressos era composta de documentos e atos governamentais, cartazes e panfletos. Com a fundação de diversas instituições de ensino, a Impressão Régia passou a publicar livros de ciências exatas, medicina e de assuntos militares, além de traduções de obras francesas e inglesas.

No ano de 1922 tem-se a eclosão do Modernismo no país, propondo uma renovação no entendimento da arte, mais especificamente nas esferas da literatura, das artes plásticas e da arquitetura. No entanto, “a influência modernista no dia-a-dia da vida brasileira, sob o ponto de vista da tipografia, não conseguiu espalhar-se de forma ampla”. (LIMA, 1997, p.21)

Alguns poucos exemplos, como da Revista Klaxon (São Paulo, 1922), o periódico mais importante do movimento, não foram suficientes para impor uma mudança formal do design tipográfico da imprensa brasileira, complementa ainda o autor.

A revolução tipográfica só irá eclodir bem depois da Segunda Guerra, nos anos 1970. Este é também o momento em que se estabelece a moderna tipografia brasileira, oriunda das diversas experiências nacionais e estrangeiras e embasada especialmente nos conceitos de arte concreta. (LIMA, 1997)

Em 1954 foi fundado O Gráfico Amador, editora que tinha o intuito de publicar os escritos de seus próprios fundadores, já que o circuito editorial comercial não era acessível.

O Gráfico Amador reúne um grupo de pessoas interessadas na arte do livro. Fundado em maio de 1954, tem a finalidade de editar, sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores. Os trabalhos são projetados e realizados por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurenio de Melo e Orlando da Costa Ferreira. (O Gráfico Amador, 1955 *apud* LIMA, 1997, p.85)

Após o fechamento do Gráfico Amador, muitos de seus membros continuaram no ramo e contribuem até hoje para o design gráfico brasileiro, até mesmo para a tipografia. Até aqui se percebe que a tipografia era vista mais como um processo de impressão, sendo os recursos visuais pouco explorados. Tal como em outros países, a introdução do computador permitiu novas possibilidades, mudando esta maneira de pensar.

Conforme Rechenberg (1996), de modo geral, a história da tipografia decorre anos, mas ainda há muito para ser percorrida. Este afirma que o Brasil não possui tradição, somente herança tipográfica.

Os arranjos, ou melhor dizendo, o universo das possibilidades de arranjo dentro de uma cultura específica de um povo, é que levam a “nacionalização” tipográfica. E o quê falar da herança e da tradição? Existe uma unificação cultural no Brasil? [...] Se formos observar o mundo da forma como ele se apresenta hoje em dia, podemos perceber claramente que não existe um consenso a respeito do que seja “o” elemento unificador de um país. (RECHENBERG, 1996, p.61)

Com relação a esta colocação, a autora afirma que o Brasil não foge à regra, pois produz grupos populacionais todos os dias, sendo os extremos econômicos os fatores mais perceptíveis.

As tramas de palavras que surgem em placas, papelões e muros assimiladas e repassadas as mentes daqueles que as lêem. Se você pertence ao grupo com o mesmo nível de desenvolvimento fonético-formal que aquele que as escreveu, provavelmente lerá sem procurar erros ou discrepâncias. Se por acaso estiver em outro nível, lerá com olhos de quem procura sinais de pouco saber, signos básicos destas sub-culturas urbanas. (RECHENBERG, 1996, p.63)

Presentes em maior ou menor grau, estes registros tipográficos têm valor próprio e devem ser enfrentados como signos emergentes dos grandes centros, principalmente nos países em desenvolvimento. “Negar a existência destas culturas significa compactuar com a homogeneização visual, abrindo mão dos elementos que uma sociedade pode produzir. Aceitá-las, afirmar o desejo em compreender e diversificar os ícones de um povo.” (RECHENBERG, 1996, p.63)

Conforme Cecília Consolo, em texto publicado no livro *Fontes Digitais Brasileiras: de 1989 a 2001*, nos últimos cinco anos ocorreram muitos incentivos para o resgate da cultura brasileira no design gráfico e, talvez por ser a mais urgente e maior das carências, todos no campo da tipografia. Esta coloca também, que certamente a tipografia tem caminhado a passos largos no Brasil e, nas direções certas. Porém ainda é preciso que a cultura se estabeleça no país, partindo das escolas e dos profissionais. “De outra forma, será difícil explicar para um cliente por que é necessária a aquisição de uma nova fonte. E esses formarão a cultura tipográfica brasileira.” (CONSOLO, 2003)

Cláudio Rocha, em texto publicado no mesmo livro coloca que se está assistindo ao surgimento de uma expressão tipográfica nacional, com a criação de várias fontes originais. “Os designers gráficos brasileiros estão despertando para esse assunto. Se pudermos contar com a presença de tipos brasileiros em nossas peças gráficas, certamente estaremos mais próximos da resposta à questão da identidade do design gráfico nacional.” (ROCHA, 2003)

De fato, compreender o caminho da tipografia no Brasil ainda não é um fato preciso e claro, visto as considerações levantadas. Buscando estimular e criar uma identidade tipográfica pelo país, pode-se citar ainda o projeto Tipocracia. Em quatro anos, realizou atividades em mais da metade dos estados brasileiros. Em 2005 teve uma edição realizada em Viena, na Áustria, e em outubro de 2006 duas edições em Portugal.

Todas estas formas de incentivo caminham rumo à formação de uma identidade tipográfica própria, visto a capacidade e potencial existente no país. Percebe-se através do estudo realizado a presença de um conjunto expressivo de profissionais, que se destacaram tanto pela qualidade como pela multiplicidade dos projetos realizados.

4 VIDAS SECAS

O Romance *Vidas Secas*, escrito por Graciliano Ramos e publicado em 1938, retrata a vida de uma família de retirantes, castigada pela miséria no sertão nordestino. É uma narrativa em treze capítulos, curtos, aparentemente independentes, que foram publicados, a

princípio como contos, mas que ao longo da história, formam um todo pela recorrência de motivos e temas. Outra divisão, em três partes, também é proposta por alguns críticos, em: fuga, permanência e fuga novamente.

A Obra é narrada em terceira pessoa e, tem no “espaço” o elemento a estruturar a história, uma vez que é em função dele que os personagens são o que são e que toda a trama se desenrola. A luta pela sobrevivência, os modos de ser, as condições precárias de existência nordestina, são contadas de forma coesa. (SIRINO, 2007)

Silva (2007, p.163) coloca que “o título do romance de Vidas Secas pode ser considerado um resumo da vida de suas personagens. O adjetivo “secas” remete a estiagem, a falta de chuva, ao problema que aflige a vida do vaqueiro Fabiano e sua família.” Barreto (2005) complementa dizendo que a obra é feita de ausências: de água, de nomes, sobrenomes, de palavras, de dinheiro, de respeito.

Graciliano ainda se utiliza de expressões regionais, adequando-os a construção gramatical tradicional. A ausência de diálogos se faz presente devido a uma carência vocabular por parte dos personagens, que se comunicam através de onomatopéias, exclamações, resmungos e gestos, enfatizando a animalização dos personagens, que são marginalizados também pelo fator lingüístico.

De acordo com Silva (2001), as personagens são indivíduos secos de vida interior, secos de aspectos físicos, secos de inteligência, pois são seres não cultivados, analfabetos. Tais comportamentos e atitudes refletem ou podem refletir a desvalorização social, ou seja, tudo neles é um reflexo de uma vida miserável por que passam os infelizes habitantes nordestinos. A autora faz ainda uma análise das personagens, conforme a seguir:

- Û Fabiano – é um vaqueiro, homem de trabalho bruto que tem enorme dificuldade em articular palavras e pensamentos; É muito simples; é um homem sujo, magro, que fica dividido entre a revolta e a passividade, optando sempre pela segunda atitude.
- Û Sinhá Vitória – reflete em sua incrível carência a posição social da mulher, dona-de-casa, como se dedicada às atividades doméstica, e do lar; cuida dos filhos, da comida quando há o que comer, e do marido, ao qual teme e respeita; sua maior aspiração era ter uma cama igual à de Seu Tomás da Bolandeira.
- Û Os meninos – a ausência de nomes e de caracteres específicos acaba por projetá-los ao anonimato. O Menino Mais Novo e o Menino Mais Velho, ambos possuem

vagas aspirações individuais; o primeiro possui como ideal de vida identificar-se com pai, ao vê-lo montar a égua alazã. Quanto ao Menino Mais Velho, vivia reclamando da vida, considerando-a um “inferno”.

Ü Baleia – a cadela que acompanha os retirantes, que consegue sentir e parece reagir com inteligência às situações nefastas. A conotação do nome Baleia ganha dois sentidos. Além de ser uma brincadeira irônica feita pelo autor, figura também como uma compensação pela carência d’água.

Seu Tomás da Bolandeira – personagem que nunca aparece a não ser na memória das outras, pois já havia morrido. É tido como referência para Fabiano e Sinhá Vitória. O primeiro admira sua linguagem culta, e tenta imitá-lo de forma desconexa. Enquanto Sinhá Vitória sonha com uma cama de couro igual à de seu Tomás.

Soldado Amarelo, o Dono da Fazenda e o Fiscal da Prefeitura – são representantes do poder, as instituições que oprimem os retirantes da seca. Assim sendo, a adversidade que inferioriza, que desumaniza Fabiano e sua família, não é só provocada pela hostilidade do meio ambiente marcado pelo fenômeno da seca, vem também do meio social.

Com relação a Obra cinematográfica, trata-se de uma adaptação do romance dirigida pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos. Para Bernardet (2001, p.102):

Vidas Secas tem uma expressão discreta que situa o personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e a violência, etc.

Percebe-se que o diálogo entre literatura e cinema permite nexos dinâmicos entre os aspectos formais das linguagens e os diferentes conteúdos que mobilizam temas, mitos e símbolos nacionais, promovendo o resgate e à valorização da identidade cultural brasileira. Nota-se que a Obra possui uma representação significativa do Brasil, como a proposta inicial prévia. É uma Obra notável para a literatura brasileira, servindo como estudo para diversas áreas. No design gráfico e na tipografia, vem agora como uma possibilidade a ser explorada.

5 PROPOSTA DE ESTUDO

A análise realizada da Obra, serve agora como base para a construção da conceituação e diretriz visual do projeto. Os conceitos foram relacionados entre si, objetivando o encaminhamento do projeto gráfico. Através desta análise alguns conceitos

foram considerados secundários, visto que não se enquadram aos demais, ou ainda, se tornariam redundantes. Cabe ainda evidenciar que estes conceitos (tabela 01) foram levantados com base nos autores pesquisados.

Quanto ao discurso, pode-se determinar como palavra-chave a carência vocabular, que está ligada ainda ao uso de onomatopéias e expressões regionais. No que cabe ao conteúdo, destaca-se a seca como fator principal. À ela, está relacionada as ausências: de água, de nomes, de dinheiro, de respeito, de vida interior (que de certa forma estão presentes também no discurso). Assim, as palavras-chaves determinadas para caracterizar o conceito e serem condutoras do projeto gráfico são: carência vocabular, onomatopéias, ausências, regionalismo e estética da seca.

ANÁLISE DISCURSO	ANÁLISE CONTEÚDO
Uso de onomatopéias	Fuga: as personagens estão a todo tempo fugindo das condições a que são impostas.
Respostas reduzidas	A seca: remete a estiagem, a falta de chuva, ao problema que aflige a vida do vaqueiro Fabiano e sua família. É o motivo da fuga.
Carência vocabular	Sobrevivência: luta que as personagens enfrentam diariamente.
Expressões regionais	Iminência da morte: devido suas condições estão a todo tempo com a proximidade da morte.
Exclamações, resmungos e gestos.	Ausências: de água, de nomes, sobrenomes, de palavras, de dinheiro, de respeito. São indivíduos secos de vida interior, secos de aspectos físicos, secos de inteligência. A ausência de água é vista com ironia pelo autor, com relação a personagem Baleia.

Quadro 1: Análise de conteúdo e discurso da Obra

Foram experimentadas e avaliadas diferentes possibilidades buscando a adequação ao conceito definido. A proposta adotada evidencia as ausências, assim como a estética da seca indicada. O nome atribuído à família é homônimo a obra: Vidas Secas.

Utilizou-se, para criação desta, um processo (figura 01) diferenciado, sendo que as letras foram desenvolvidas em argila, manualmente, sobre uma superfície lisa. Ainda com a argila molhada, transferiu-se o tipo para uma folha branca, que proporciona melhor contraste na digitalização, deixando que ali secasse. Para modelar foram utilizados palitos de madeira que auxiliaram no acabamento da forma. Após a secagem, algumas rachaduras foram forçadas manualmente a fim de evidenciar a textura árida. As letras foram então fotografadas, e transferidas para o computador, onde foram tratadas e posteriormente vetorizadas.

Para o tratamento das imagens (figura 02) foi utilizado o software Adobe Photoshop, que é caracterizado como editor de imagens bidimensionais do tipo raster. Para a vetorização, foi utilizado o software Adobe Illustrator, empregando o efeito de autotracing (vetorização

automática), eficaz para capturar desenhos. Só então os caracteres foram passados para o software específico para o desenvolvimento de fontes digitais, no caso o FontLab, onde foram realizados os ajustes, edição do contorno (outline) da fonte, acabamento e finalização.



Figura 1: Modelagem e secagem dos caracteres

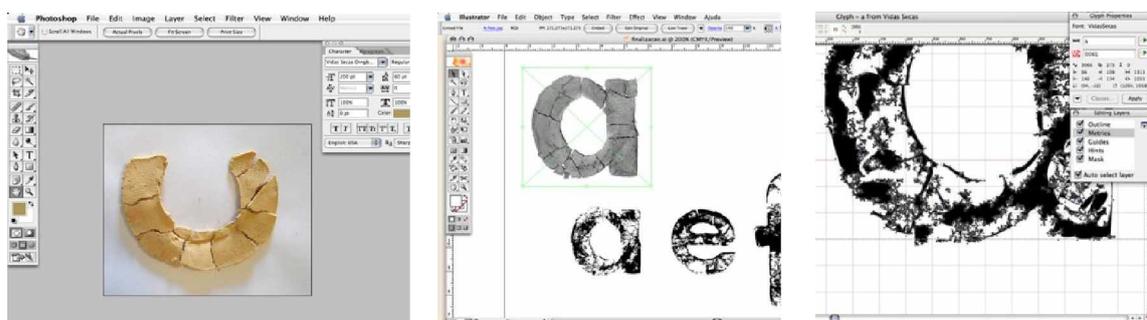


Figura 2: Photoshop, Illustrator e Fontlab

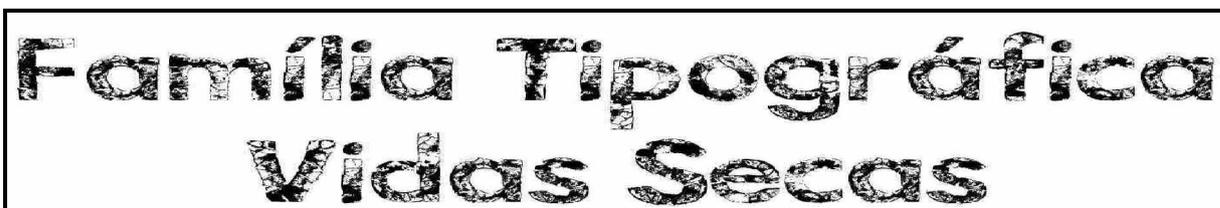
Quanto ao desenvolvimento dos dingbats (ver figura 05), foram utilizados dois processos: os balões de textos foram realizados da mesma forma que a família regular, em argila, com textos na fonte da família regular; já as personagens, foram desenhados manualmente. À princípio seriam desenvolvidas no mesmo material, no entanto, percebeu-se que não seria possível representá-las claramente devido a dificuldade em realizar detalhes pequenos na argila. Pelos dingbats não possuem todos os caracteres, foi necessário estabelecer quais deles seriam habilitados. Optou-se então, por colocá-los nas letras minúsculas, começando pelo “a” sucessivamente.

Cabe considerar a forma como foi sugerido o uso da família regular: uso em títulos ou blocos de textos menores, podendo servir também para complementar a composição de peças gráficas, nesta última entra ainda a função de uso da variação dingbats. Outro aspecto importante na sua utilização, cabe a adequação da fonte pelo usuário. É interessante que este

saiba adaptar a família tipográfica a proposta e ao conceito do trabalho que estiver desenvolvendo, como é o caso das composições desenvolvidas (ver figura 06 e 07).

Como fator secundário, a família tipográfica Vidas Secas (ver figura 03 e 04) tem como objetivo servir de incentivo e referência visual para futuros projetos em tipografia, além de estar estimulando a valorização da cultura nacional devido ao peso de sua temática.

Considera-se que a seca é uma abordagem estética que permite transmitir as características de um Brasil tanto atual quanto de 70 anos atrás, descrito por Graciliano Ramos. Vidas Secas é uma Obra em que o enredo e o espaço são fundamentais para a transmissão de sua mensagem. Assim, a eficiência e importância desta família tipográfica, quando referente ao incentivo proposto, validam um instrumento de pesquisa e referência visual, incrementando o quadro nacional da tipografia.



**Família Tipográfica
Vidas Secas**

Figura 3: Família regular Vidas Secas



A B C D E F G H I J K L M N O
P Q R S T U V X Y W Z a b c
d e f g h i j k l m n o p q r s t
u v x y w z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
- ' " ^ : ; . , ? ! # % " * < () _ - + =
Á À Ã Ä É È Ë Ì Í Ò Ö Ó Õ Ù Ü Ü Ç
á à ã ä é è ë ì í ò ö ó õ ù ü ü ç

Figura 4: Caracteres família Vidas Secas

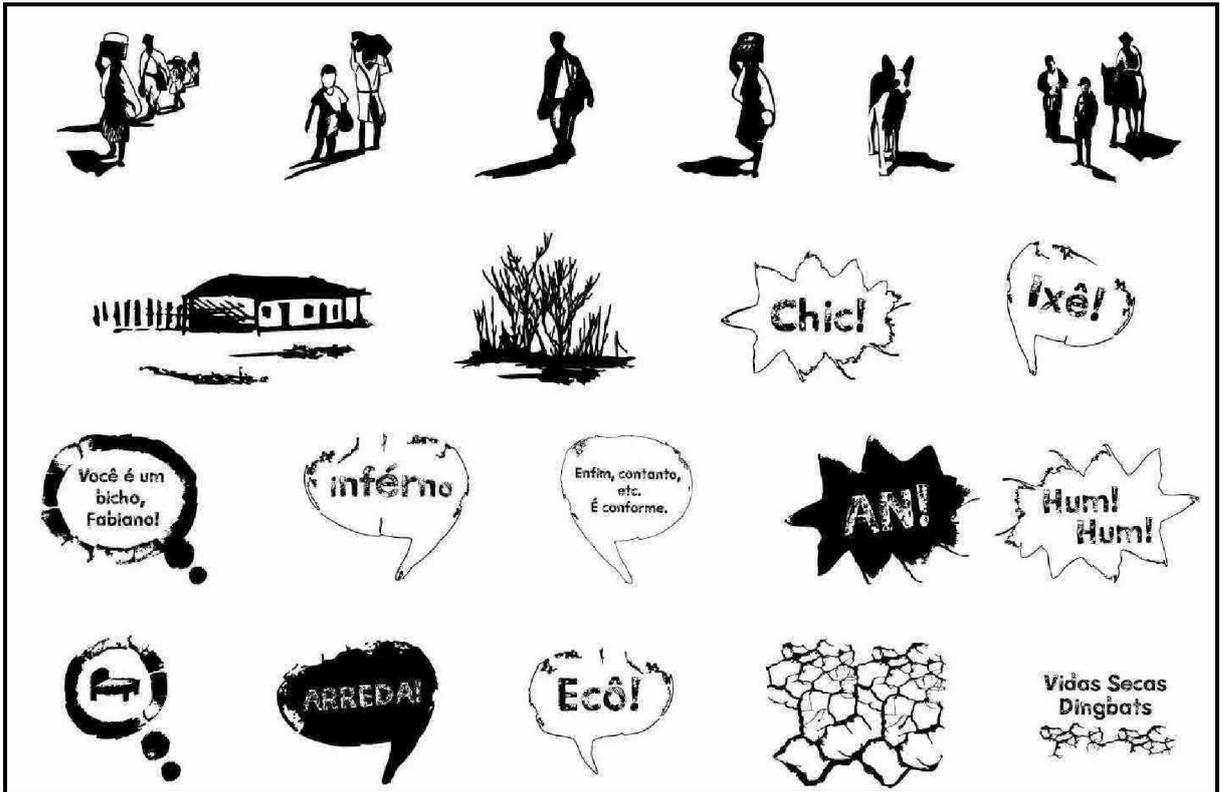


Figura 5: Família dingbats Vidas Secas

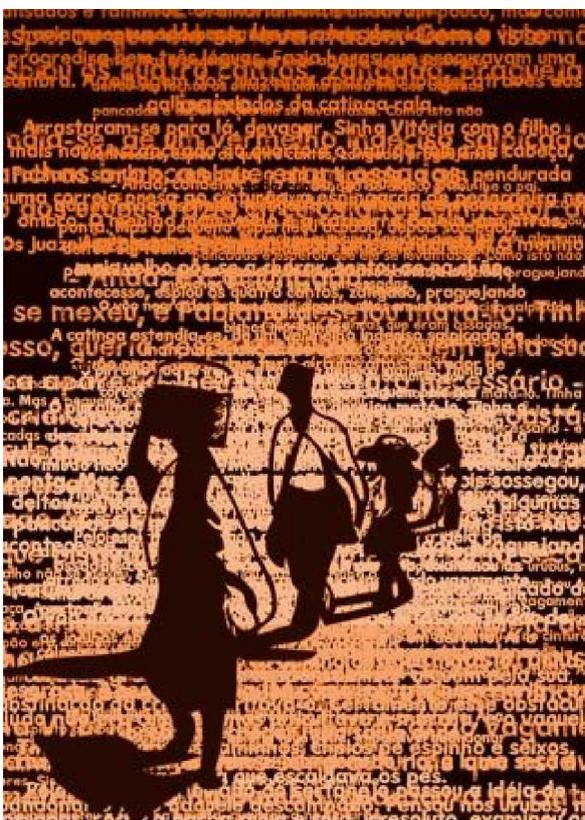


Figura 6: Composições tipográficas



Figura 7: Composições tipográficas

Torna-se relevante destacar que a família desenvolvida pode ser classificada na categoria pós-moderna, onde aspectos como legibilidade são relevantes, mas não tão importantes como os valores estéticos e conceituais do projeto.

Como a fonte desenvolvida possui ruídos visuais, foi necessário estabelecer para a redução máxima, um corpo que fosse adequado a sua utilização sem interferir no conjunto estético. Desta forma, foram realizados testes de redução e concluiu-se que o tamanho mínimo indicado para o corpo da fonte é 12, que possui altura de 3mm.

Com relação à fonte Vidas Secas Dingbats, sabe-se que quanto maior a proximidade da forma dos símbolos com seu significado, maior será sua compreensão e eficácia.

[...] para indicar um homem, o desenho da figura humana apresenta maior proximidade que a palavra “homem”. No caso de onomatopéias a linguagem está muito próxima do seu significado. Mas isso não é o caso da maioria das palavras, que apresentam maior grau de abstração. Vários estudos comparativos demonstraram a superioridade dos símbolos sobre as instruções verbais. Essa superioridade se traduz em maior facilidade de compreensão e maior rapidez das respostas. Contudo, não se observaram diferenças significativas no número total de respostas corretas. (Iida, 1998, p.299)

O autor complementa dizendo que, entretanto, nem todos os símbolos apresentam um significado claro aos usuários. Existem vários aspectos que podem causar divergências na interpretação dos símbolos. Entre estes aparecem os diferentes repertórios profissionais, nível de instrução, cultura, religião e outros. Buscou-se, desta forma, trabalhar com representações objetivas de símbolos que representam a Obra, voltados tanto aos usuários que possuem um repertório sobre a obra *Vidas Secas* como aos que a desconhecem. Para estes últimos, através da fonte variação dingbats, pode-se vir a conhecer a Obra através da interpretação dos símbolos elaborados.

Percebe-se que o intuito inicial de se destacar e incrementar o estudo tipográfico no país, perpassa por uma análise crítica de suas produções culturais, uma vez que estes elementos auxiliam na incorporação de características próprias e enfatizam com isso, traços nacionais.

Com o desenvolvimento deste projeto pôde-se perceber que a tipografia no Brasil trata-se de um segmento em expansão que, aos poucos se fortalece com os incentivos de novos projetos e apoiadores. Acredita-se que este estudo possa contribuir tanto para a valorização da cultura tipográfica nacional, quanto para uma melhor compreensão do design de tipos, servindo como referência para futuras pesquisas.

É evidente ainda, a importância de se estudar e incentivar o design e a cultura tipográfica no Brasil, que busca consolidar uma expressão nacional. As carências nesta área se mostraram presentes no desenvolver da etapa de fundamentação teórica, por meio da escassez de títulos encontrados voltados ao assunto no país, principalmente referente a história da tipografia nacional, comprovando a importância de se realizar estudos na área.

Como recomendação futura, pretende-se produzir outras tipografias que tenham como temática obras relevantes para a cultura nacional. Desta forma, poderia ser estabelecida uma coleção de fontes, cada qual com suas características, que dariam continuidade ao projeto.

REFERÊNCIAS

BARRETO, C. Subjetividade da linguagem em *Vidas Secas*: discurso popular e identidade. In: V CONGRESSO DE LETRAS - DISCURSO E IDENTIDADE CULTURAL, 2005.

BERNARDET, J. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRINGHURST, R. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- CONSOLO, Cecília; ROCHA, Cláudio. In FARIAS, Priscila L; PIQUEIRA, Gustavo. *Fontes digitais brasileiras: de 1989 a 2001*. São Paulo: Rosari, 2003.
- FARIAS, P. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- IIDA, I. *Ergonomia: projeto e produção*. São Paulo: Blucher, 1998.
- JACQUES, J. *Tipografia pós-moderna*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- KOPP, R. *Design gráfico cambiante*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.
- LIMA, G. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- NIEMEYER, L. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2006.
- RECHENBERG, M. *Transformações sociais e tipografia urbana: causa ou consequência?* In *Anais do PeD. Design 96. Estudos em Design*, Rio de Janeiro, 1996. VII – 61/63.
- ROCHA, C. *Projeto tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Rosari, 2002.
- SILVA, M. Casa na Duna e Vidas Secas: um estudo comparativo do olhar literário sobre a realidade social. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Julho e Setembro, 2007.
- SIRINO, S.P.M. Vidas Secas: da literatura ao cinema uma reflexão sobre suas possibilidades educativas. *Revista Científica*. FAP, 2007.