

Sans-serif: Tipografia para uma cultura universal

Sans-serif: Typography for a universal culture

Benatti, Cesar; Especialista em Design Gráfico; Centro Universitário Senac SP
cesarbenatti@terra.com.br

Resumo

Esse artigo discute o processo de ruptura com as tradições tipográficas, no que se refere ao formato dos caracteres. A partir do deslocamento motivado pelo ideal reformista dos designers modernos europeus no início do século XX, aponta o reflexo do espírito racionalista na comunicação visual contemporânea, responsável pela evolução e consolidação dos tipos sem-serifa, investigando os fatores que, aplicados tanto nos projetos gráficos quanto no desenho da letra, contribuíram para a formação dos valores da tipografia comercial neste século.

Escrita, tipografia, design gráfico

Abstract

Rupture analysis of typographical traditions, regarding shape of characters, starting from changes motivated by reformist ideal of European modern designers in the beginning of 20th century. It points the reflex of rationalist mind at contemporaneous visual communication – responsible for evolution and consolidation of sans-serif letterforms – searching into factors that when applied such in graphics projects as in design of a letter, contributed to build values of commercial typography in this century.

Writing, typography, graphic design

Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

8 a 11 de outubro de 2008 São Paulo – SP Brasil ISBN 978-85-60186-03-7

©2008 Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND|Brasil)

Reprodução permitida, para uso sem fins comerciais, desde que seja citada a fonte.

Este documento foi publicado exatamente como fornecido pelo(s) autor(es), o(s) qual(is) se responsabiliza(m) pela totalidade de seu conteúdo.

Metodologia

Esse trabalho parte da relação entre a evolução do design gráfico como atividade profissional e a introdução dos tipos sem-serifa no universo tipográfico, fenômenos de importância fundamental para a formação dos paradigmas modernos. A pesquisa bibliográfica privilegiou aspectos relevantes para a compreensão do tema, desde a origem dos tipos sem-serifa, passando pelos motivos que levaram a sua adoção como forma ideal no início do séc. XX até sua consolidação na década de 50, estabelecendo os padrões da comunicação atual.

1 . Introdução

Em outubro de 1925 ocorre a primeira manifestação da Nova Tipografia, com a edição especial da revista *Typographische Mitteilungen* (publicação mensal do sindicato dos impressores alemães). Com o nome de *Tipografia Elementar*, esse caderno de 24 páginas aborda questões objetivas que deram início ao debate sobre o importância da projeto tipográfico nas obras gráficas, propondo novos conceitos alinhados com os ideais modernistas (fig.1b). O termo surgiu de um ensaio de Lazlo Moholy-Nagy publicado no livro *Staatliches Bauhaus in Weimar* (fig.1a), publicado em 1923, que divulgava os trabalhos e a postura da escola Bauhaus (HOLLIS. 2001: 54).

Jan Tschichold, editor de *Tipografia Elementar*, assina o texto que dá nome a publicação. Dentro de uma série de princípios fundamentais, sugere que “a forma do tipo elementar é a Grottesca, com todas as suas variações” (TSCHICHOLD,1925:198). Essa afirmação expõe o ideal em resgatar a essência pura e verdadeira das letras, e representou um rompimento com as tradições tipográficas, “elevando a sem-serifa ao centro da categoria de letra” (FARIAS, 2001:48).



Fig 01. a: Capa de Bayer para Staatliches Bauhaus in Weimar b: Elementare Typography

Se por um lado não representou o abandono das formas clássicas, essa ruptura contribuiu definitivamente para o estabelecimento de uma linguagem tipográfica universal, relacionada diretamente com a cultura do século XX, caracterizada pela racionalização da produção industrial e a distribuição para um mercado internacional (MANDEL, 1998:141).

2 . A origem dos tipos sem-serifa

O termo sem-serifa é usado para designar letras lineares, sem arremates nas terminações das hastes (serifas) e pouca ou nenhuma modulação em suas espessuras. Harry Carter descreve como “a forma natural da escrita para quem escreve com qualquer utensílio que não seja pena ou pincel” (in McLEAN,1995:68), sendo o único estilo que permite variações horizontais e verticais em todas as séries de caracteres (FRUTIGER, 2002:27).

Receberam denominações diferentes conforme sua origem, de acordo com referências culturais. Na Inglaterra, por sua relação com as Egípcias, ficaram conhecidas como Sanserif (MEGGS/McKELVEY, 2000:130); na Alemanha, a princípio suas formas causaram um certo estranhamento, originando o termo Grottesca (TSCHICHOLD,1992:26). Nos Estados Unidos, devido a intensidade de peso que remetia às letras blackletter do período gótico, receberam a denominação de Góticas (NESBITT, 1950:160).

Os primeiros tipos foram gravados no séc. XIX, quando a revolução industrial passou a exigir novos conceitos para a comunicação, e conseqüentemente, novas formas tipográficas. A tipografia no séc. XIX apresenta os primeiros sintomas de um processo de ruptura com os paradigmas do pensamento tipográfico (LUPTON, 2006: 17 e 21). A tipografia **para ler** passa a dividir seu espaço com a tipografia **para ver** – com novas formas de letras, geralmente pesadas e às vezes extravagantes (fig.2). A propagação dessas formas foi facilitada pela litografia e pelos tipos de madeira, desfigurando as formas das letras clássicas, prática favorecida pelo uso do pantógrafo que permitia a distorção vertical e horizontal à partir da mesma matriz.



Fig 02. Poster para Feira Vitoriana e Anúncio do Empire Theater

O uso desses caracteres atinge as páginas dos jornais e revistas, páginas de rostos e capas de livros (MANDEL, 1998:133). Esses tipos emergentes de grande versatilidade, conhecidos como “jobbing-faces”, tinham como principais representantes as Fat Faces, letras de serifas triangulares com extremo contraste entre grossos e finos, as Slab Serifs ou Egípcias, com serifas retangulares e as Sanserifs (NESBITT, 1950:160).

A popularização dos tipos sem-serifa tem início na Inglaterra, entre 1820 e 1830. Eram usados apenas para compor textos curtos em cartazes, bilhetes, anúncios ou tabelas. Robert Bringhurst observa a importância sócio-cultural da ascensão das grotescas, quando qualifica essas letras como **realistas**:

“Letras simples e francas, baseadas na escrita das pessoas a quem era negada a oportunidade de aprender a ler e escrever com fluência e elegância. A maior parte delas tem pesadas serifas egípcias ou não tem serifa nenhuma” (BRINGHURST, 2005:146).

Os primeiros cortes apresentavam desenho irregular, e não tinham letras minúsculas. Alfred F. Johnson afirma que “a sem-serifa é de fato uma egípcia com as serifas removidas (fig.3), e é provável que tenha sido criada dessa forma” (in MEGGS/ McKELVEY, 2000:130). A fundidora Caslon lançou em 1916 o primeiro sem serifa, conhecido simplesmente como “English Egyptian” de 28 pt. (fig.4).



Fig 3. Remoção das serifas de uma Egípcia

WILLIAM CASLON IV'S SANS SERIF

Fig 04. English Egyptian

Em 1832, Figgins publica um tipo em três tamanhos, e mais dez tamanhos no ano seguinte (fig.5). Em 1834, Thorowgood & Co. dentro de um esforço para popularizar o estilo lança um tipo sem-serifa contendo minúsculas baseados em desenhos de Thorne¹. Apresentavam um desenho ainda indefinido, pela dificuldade em transpor os nuances proporcionados pela variação de espessura nas hastes, mesmo assim, acabam tendo grande aceitação comercial, devido a sua legibilidade e facilidade de memorização (MEGGS/ McKELVEY, 2000:137).

**MODERN PRINTING TYPE FOUNDRY,
WEST STREET, SMITHFIELD,
LONDON.**

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZ

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTUVWXYZÆŒ

**PRINTING TYPES FOR HOME TRADE, AND FOR
EXPORTATION.**

VINCENT FIGGINS, LETTER FOUNDER, LONDON.

Fig 5. Tipos sem-serifa de Figgins

¹ A companhia foi a primeira a empregar o termo “grotesco”

Em 1896, a fundição alemã Berthold publica a **Akzidenz Grotesk** (fig.6), de desenho superior ao das sem-serifa da época, que viria a ser o modelo fundamental para o desenho de tipos no séc. XX (BLACKWELL, 1998:16).

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
 1234567890(.,-:;!i?¿€£¥\$“”‘,‘<>»*†)
 ÅÇÉÎÑÒØÜÆŒǼçéîñòøüæœß

Fig 6. Akzidenz Grotesk Regular

3 . O carácter do século XX

No início do séc. XX, o estabelecimento do design gráfico como disciplina de comunicação começa a tomar forma, substituindo os chamados “artistas comerciais“ (layoutistas, ilustradores, tipógrafos, retocadores, letristas) como forma de atender os objetivos da indústria e dos meios de comunicação (HOLLIS, 2001: 02). A atividade projetiva entra na era do funcionalismo, com os designers, trabalhando em pranchetas e produzindo layouts com instruções para os impressores (HOLLIS, 2001: 52). Peter Behrens, reconhecido historicamente como o primeiro desenhista industrial, foi um dos incentivadores da reforma tipográfica na primeira década do séc XX. Em 1900, ele publica *Celebration of Life and Art: A Consideration of the Theater as the Highest Symbol of Culture* (fig.7), considerado o primeiro livro composto em caracteres sem-serifa para texto (MEGGS, 1998: 223).



Fig 7. Behrens – capas de livros

A primeira manifestação reformista na Inglaterra ocorre em 1915, quando a Cia. do Metrô de Londres encomendou ao calígrafo Edward Johnston o projeto de uma família de tipos que pertencesse inequivocadamente ao séc. XX (BLACKWELL, 1998:30, 31). Johnston defendia a figura do designer como um intelectual distanciado do comércio, o que significava uma natural aversão às extravagâncias tipográficas do século anterior. Inspirado no renascimento e nas idéias do *Arts and Crafts*, projetou uma letra funcional, que combinava o pensamento geométrico com as proporções das romanas, o **Underground Sans** (fig.8), considerado o primeiro alfabeto sem-serifa moderno (LUPTON, 2006:25).



Fig 8. Underground Sans

Na década de 1920, as pesquisas realizadas na escola Bauhaus geraram os ideais da Nova Tipografia. Baseado nas experiências dos artistas de vanguarda do construtivismo e neo-plasticismo (De Stijl), emergiram uma série de teorias racionalistas que passam a reorientar o pensamento com relação ao projeto de impressos e o desenho tipográfico.

A tipografia na Bauhaus revela a busca por novos parâmetros, tanto para a configuração dos elementos dentro do lay-out como pelo desenvolvimento de letras que se adequassem a esses ideais. Herbert Bayer (fig.9), que foi aluno entre de 1921 a 1923- passando em seguida a fazer parte do corpo docente- foi um dos principais articuladores da renovação tipográfica proposta pela escola. Bayer acreditava que o designer deveria estar acima dos modismos gráficos, e para isso, subordinou seu processo projetual ao que qualificava como “leis atemporais e objetivas”, afirmando ainda que “os problemas de estilo e de expressão individual devem retroceder em função da pureza da geometria e às exigências da funcionalidade” (HEITLINGER, 2007:10).



Fig 9. Lay outs de Bayer para a Bauhaus

Defendendo que a a cultura era artificial, enquanto a ciência e o raciocínio seriam puros, concluiu que as formas das letras simples e geométricas trariam benefícios para a sociedade, que não teria que se iludir com estilizações elitistas.

Entre 1925 e 1926, Bayer desenvolveu alfabetos baseados em formas geométricas elementares (**Sturm Blond** e **Universal**, fig.10) construídos a partir de círculos e linhas retas de espessura uniforme (HOLLIS, 2001: 53). A geometria era a principal referência para a 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

criação de letras desenvolvidas na Bauhaus e também para outros designers e tipógrafos alemães. Os princípios geométricos eram a maneira mais lógica para os designers funcionalistas se afastarem da estética renascentista, e da tradição germânica de formas pesadas e artesanais.



Fig 10. Herbert Bayer: Sturm Blond e Universal

Esses princípios inspiraram a criação de tipos sem-serifa na Alemanha que lograriam êxito, como o **Erbar**, de Jacob Erbar (1923), **Kabel**, de Rudolph Kock e o mais popular sem-serifa geométrico, o **Futura** de Paul Renner (fig.11), ambos em 1927.



Fig 11. Futura

Na mesma época na Inglaterra, Eric Gill, discípulo de Edward Johnston, desenvolveu um alfabeto que, como o London Underground, conciliava o pensamento racional com as sutilezas das romanas clássicas, o **Gill Sans** (fig. 12) de 1928, que se tornaria o tipo mais difundido na Grã-Bretanha nos trinta anos seguintes (HOLLIS, 2001: 93).



Fig 12 Gill Sans

4 . A formação da sem-serifa moderna

4.1. A Nova Tipografia e a negação da forma gestual

As letras sem-serifa vão gradativamente deixando sua função inicial de ganhar atenção em textos curtos de natureza publicitária, conforme observa Mandell:

“as pesquisas de Bayer na Bauhaus, Albers, Renner e Tschichold para construir a partir do modelo das capitulares monumentais, uma tipografia para texto corrido, imobilizando-a em módulos geométricos, culminaram na negação de dois mil anos de evolução da escrita latina, desde as capitulares cerimoniais estimuladas pelos gestuais da mão, até as minúsculas de nossa escrita livresca de hoje” (MANDEL, 1998:143).

Em 1928, Jan Tschichold dá continuidade ao debate entre o apego às formas tradicionais e a busca por novos princípios, iniciado em *Tipografia Elementar*, com a publicação de *A Nova Tipografia* (fig.13), considerado o mais importante documento do movimento moderno. Tschichold era um experiente calígrafo e tipógrafo, profundo conhecedor dos aspectos técnicos que envolviam a composição e a impressão tipográfica. Seu papel foi fundamental para divulgar de modo claro os novos parâmetros para a produção impressa. Ao contrário de Lissitzky e Moholy-Nagy que expunham seus conceitos de forma complexa, Tschichold se valeu de sua experiência prática para transmitir esses ideais de maneira didática e acessível (GAUDÊNCIO, 2004: 65).

A Nova Tipografia (NT) defendia a economia de meios, organização e legibilidade, e incentivava o uso dos tipos góticos, que segundo Tschichold, eram os mais corretamente básicos (HOLLIS, 2001: 54). Ele admirava a tipografia do final do séc XVIII, por representar a busca por um tipo mais estrutural, em detrimento às formas caligráficas e cursivas. Para Tschichold, os tipos de Bodoni representaram um grande avanço nesse sentido: por serem livres de acessórios desnecessários, eram mais adequados a natureza mecânica da tipografia².

² Tipógrafos como Bodoni e Didot deram início ao afastamento das formas caligráficas na virada do século, com suas letras de eixo vertical, serfas extremamente finas e contraste extremo na espessura das hastes, resultando em letras que parecem mais desenhadas que escritas, reproduzindo o pensamento de uma escrita modificada pelo uso da pena metálica que produzia traços mais definidos (BRINGHURST, 2005:144).

O uso da fotografia nos impressos, que também faz parte dos princípios básicos da NT, está entre os fatores determinantes para adoção dos tipos sem-serifa. A fotografia libertou o registro da imagem da personalidade do artista, exigindo que a tipografia, para dialogar com essas imagens, também se tornasse dinâmica e impessoal, rejeitando a tradição das serifas (GAUDÊNCIO, 2004: 65, 70).



Fig 13. Nova Tipografia: Convite e cartaz de lançamento do livro

4.2. A forma elementar dos caracteres

Os tipógrafos modernistas defendiam “a volta à essência pura e elementar das letras” em oposição tanto aos tipos ornamentais usados em cartazes e letreiros, quanto a revalorização das formas clássicas, promovido por movimento como o *Arts and Crafts* e o *Art-Nouveau* (FARIAS, 2001:48). Registros semelhantes as sem-serifa modernas podem ser encontrados em gravações fenícias e gregas³, que constituem a base do alfabeto romano que originou as formas da atual escrita ocidental, datando de 1.000 aC. A escrita *stoicheion* (letra ou elemento básico construtivo) formada por pequenos módulos lapidares que cobrem o muro poligonal de Delfos, obedecem uma geometria estática e cadenciada, estabelecendo uma relação entre o pensamento dos escribas gregos e os tipógrafos modernos.

Os gregos são ainda responsáveis por converter o alfabeto fenício da figuração para a abstração, ao aperfeiçoar as formas das letras, reduzindo-as a modelos geométricos simples (fig.14) – círculos, quadrados e triângulos – fazendo com que os caracteres se tornassem mais fáceis de serem memorizados (MANDEL,1998:53). Herbert Bayer retomou esse princípio, quando em 1925 apresentou o protótipo de seu primeiro alfabeto universal, o **Sturm Blond**, que buscava reduzir o alfabeto a formas simples e geométricas. Jan Tschichold também projetou um alfabeto universal (fig.15) com as mesmas características entre 1926 e 1929 (HEITLINGER, 2007:10).

³ Os gregos costumavam dar menos importância que os romanos aos detalhes dos entalhes das letras, executando inscrições simples, racionais e ordenadas



Fig 14. Inscrições Gregas



Fig 15. Alfabeto universal de Tschichold

4.3. A letra gótica e o novo contexto econômico-social

Os objetivos sócio-econômicos das nações da Europa, que se reorganizavam após a primeira guerra mundial favoreciam os ideais da Bauhaus e da NT. A Alemanha adotou uma postura racional em sua indústria, buscando ampliar seus mercados. Era fundamental mudar sua imagem tradicional (evidenciada pelo uso de góticas), que se mostrava pouco exportável, e as formas neutras das letras sem-serifa proporcionavam uma identidade universal e moderna. Historicamente, esse realinhamento desperta um retorno às origens da escrita gótica. Surgida com a desagregação do Império Romano, revelou a polarização de duas correntes de pensamento, com suas formas de escrita distintas (fig.16).



Fig 16. Comparação entre manuscrito carolíngio (e) e gótico (d)

No sul, mais tolerante, o pensamento humanístico, motivado pela convivência acolhedora entre os povos e um maior contato com a natureza se traduziu em uma escrita fiel à carolínea e as capitulares romanas. No norte, pelo contrário, predominava uma natureza mais hostil, exigindo uma organização mais racional para garantir a sobrevivência, fazendo com que os povos que habitavam essas regiões adotassem condutas de rigor absoluto, que se reflete na forma da escrita gótica (MANDEL, 1998: 79).

O nome “gótico” designava os povos germânicos, e era usado de forma depreciativa pelos humanistas italianos no renascimento, como sinônimo de barbárie (NESBITT, 1950:35). Vertical e dominante, a escrita gótica não possui serifas na base das letras ao contrário das formas latinas, onde predomina a preocupação com equilíbrio e estabilidade (MANDEL,1998:87). Representa o rigor e o formalismo da idade média⁴, com seu aspecto solene e severo.

“Nas sem-serifas para textos modernas – que os americanos nunca deixaram de chamar de góticas - encontramos a uniformidade mais ou menos pesada da espessura dos traços estáticos e repetitivos; elementos geométricos modulares simples, idênticos na maioria das letras; capitulares e hastes encurtadas (...) tendência para a uniformidade da largura cadenciada das letras” (MANDEL, 1998:143).

Em 1900, Peter Behrens já havia realizado estudos para criar um caracter tipicamente alemão, que fosse geométricamente construído, combinando o aspecto das góticas com as proporções das letras romanas (MEGGS, 1998: 224).

Em 1933, o design funcional já estava consolidado, mas a ascensão ao poder do partido nazista afetou a N T. Os conservadores nacionalistas entendiam que os tipos Fraktur eram os legítimos representantes da cultura alemã (fig.17), e viam o uso de grotescas como manifestação da arte degenerada.



Fig 17. Cartazes de guerra alemães

Designers progressistas como Tschichold e Renner foram exilados, e a Bauhaus foi fechada (HOLLIS, 2001: 66). Os exilados acabaram por levar conhecimento para outros países, ajudando a difundir suas teorias.

⁴ Os tipos gravados por Gutenberg para a Bíblia de 42 linhas eram reproduções de góticos baseados em manuscritos dos copistas (Bringhurst, 2005: 290)

5 . A tipografia universal

A Suíça emergiu como o grande centro intelectual do design após a segunda guerra mundial. Seguindo a postura de neutralidade que a nação adotou durante os conflitos que abateram a Europa, o Estilo Tipográfico Internacional consolidou os objetivos de comunicação visual universal, eliminando todas as tendências nacionais, através do aprimoramento das teorias do De Stijl, da Bauhaus e da NT (MEGGS,1998: 320).

Fiel aos princípios elementares da NT, o design suíço apresenta layouts geométricos, com os elementos distribuídos com precisão matemática (prática favorecida pelo aperfeiçoamento do grid tipográfico) e tipos sem serifa. Destaca-se nesse período o trabalho de designers como Josef Müller Brockmann (fig.18), Carlo Vivarelli (fig.19), Max Bill(fig.20), Emil Ruder (fig.21a) e Karl Gerstner (fig.21b), onde predomina o uso do **Akzidenz Grotesk**. Essa escolha manifestava uma insatisfação com as novas formas de letras sem-serifas, que revelava uma tendência ao afastamento do construtivismo⁵.



Fig 18. Josef Müller Brockmann



Fig 19. Carlo Vivarelli

⁵ 'Nas escolas da Basileia e de Zurich buscava-se uma expressão mais sensível, afastada da mecânica e da geometria rígida' (FRUTIGER, Adrian. 2002:32)



Fig 20. Max Bill



Fig 21.a: Emil Ruder e b: Karl Gerstner

Willberg e Forssman afirmam que “ as letras de melhor legibilidade não são as mais simples, mas aquelas em que os caracteres não se confundem entre si”(WILLBERG, 2007;21). As formas geométricas (cujo expoente maior é o **Futura**, que na época era empregada massivamente na publicidade), de certa forma, traíam o princípio de objetividade. Para Tschichold, a repetição de elementos circulares nas caixas-baixas desses alfabetos resulta em linhas mais decorativas, com perda de legibilidade em textos longos devido a falta de distinção, principalmente na parte superior em vários caracteres (TSCHICHOLD, 1992:36)

Segundo Karl Gerstner, a **AG** era a forma de letra original e mais apropriada. Ele afirma que “em lugar de desenhar novos tipos, deveríamos melhorar os originais, os melhores, os que resistiram ao tempo” (GERSTNER,1979:35). Na década de 50, percebendo essa tendência, a indústria tipográfica encomenda o desenho de novas formas, derivadas da **AG**, que viriam a ser conhecidas por “Neo Grotescas”. Esses caracteres - **Helvetica** e **Univers** - obtiveram grande sucesso comercial, e se tornaram as formas tipográficas mais emblemáticas do séc. XX (BLACKWELL, 1998:92).

A **Helvetica** (fig.22), projetada por Max Miedinger para a fundidora Haas entre 1951 e 1953, inicialmente se chamava **Neue Haas Grotesk**. Foi criada com o objetivo de refinar o desenho da **AG**, e para isso, Miedinger incorporou elementos característicos das letras

geométricas (BLACKWELL, 1998:94). Lançada em 1957, foi renomeada como **Helvetica** (Suiça em latin) em 1961, após seus direitos serem adquiridos pela fundidora alemã Stempel (MEGGS/McKELVEY,2000:138).



Fig 22. Haas Grotesk e Helvetica

Considerada a maior representante tipografia internacional, foi empregada massivamente nas décadas de 60 e 70. Durante esse período, foram desenvolvidas variações para atender as exigências do mercado, o que provocou uma perda de coesão entre alguns estilos. Esse problema foi corrigido em 1983 pela Linotype, com o lançamento de uma família atualizada com o nome de **Neue Helvética** (MEGGS, 1998: 325).

A **Univers** (fig.23) é a expressão máxima do funcionalismo aplicado à tipografia. Projetada pelo suíço Adrian Frutiger, sem as aspirações comerciais da **Helvética** (BLACKWELL,1998:94), apresenta um desenho harmônico, baseado em uma geometria inteligente, valorizando os aspectos responsáveis pela legibilidade. Profundo conhecedor da evolução da escrita, Frutiger identificou as limitações apresentadas pelas sans-serifs, em especial as de desenho geométrico. Ele solucionou esse problema por meio de compensações óticas, obtendo um perfeito equilíbrio entre as linhas verticais, horizontais e diagonais (MEGGS/ McKELVEY, 2000:171).

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀ
ÅÊËabcdefghijklmn
opqrstuvwxyzàåéî&
1234567890(\$£.,!?)

Fig 23. Univers 55

Pela primeira vez, um conjunto de caracteres foi concebido com o intuito de ser um sistema completo, cobrindo todas as necessidades de comunicação. No lugar dos termos tradicionais usados para identificar os estilos, Frutiger utilizou uma escala numérica (fig.24), tendo como centro o número 55, que corresponde ao peso normal (ficando mais leves abaixo, e mais pesadas acima) contemplando ainda valores para os condensados, expandidos e

oblíquos. Todos os 21 estilos apresentam a mesma altura nas ascendentes e descendentes, o que permite a combinação entre com total coesão.

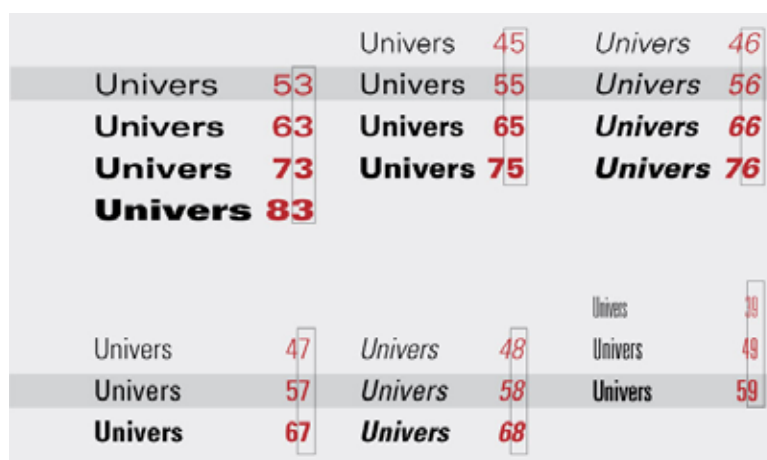


Fig 24. Escala numérica

Frutiger também obteve uma tonalidade harmoniosa de texto superior a das famílias existentes através de uma relação de proporção precisamente equilibrada entre as caixas altas e baixas (MEGGS,1998: 325). As letras “redondas” foram construídas de maneira mais retangular, para diminuir o contraste com os caracteres verticais (fig.25), resultando numa composição mais homogênea (MEGGS/ McKELVEY, 2000:172).

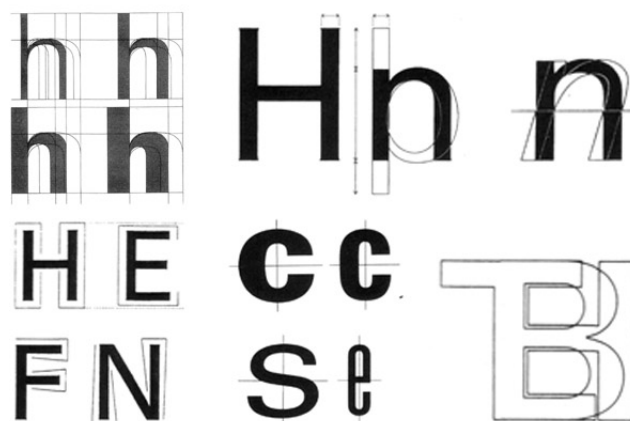


Fig 25. Aspectos construtivos da Univers

Após três anos de trabalho, a **Univers** foi lançada pela fundidora francesa Deberney & Peignot, que havia encomendado o projeto com a intenção de publicá-la para fotocomposição, que na época era uma tecnologia inovadora (BLACKWELL, 1998:96). Apesar de enfrentar a princípio uma ligeira rejeição devido ao sistema numérico, a **Univers** se estabeleceu, vindo a se tornar o padrão para o moderno design tipográfico, servindo como referência inclusive para a reorganização da **Helvetica** em 1983 (MEGGS/ McKELVEY, 2000:171).

O estilo internacional realizou o desejo de objetividade dos pioneiros do design gráfico, internacionalizando a profissão, e estabelecendo uma disciplina e uma linguagem tipográfica para o design de informação. Essa linguagem foi assimilada pelas grandes corporações, que viam em sua neutralidade o potencial para transporem fronteiras culturais e

políticas. Empregadas nos sistemas de identidade corporativa de empresas de projeção mundial, **Univers** e **Helvetica** passam a ser referência para a criação de novos tipos, fora da Suíça. O **Antique Olive** (1966) de Roger Excoffonn, na França (fig.26) e o **Eurostile** (1962), de Aldo Novarese na Itália (fig.27), são exemplos que exploraram as virtudes da **Univers** (BLACKWELL, 1998:107).

ABCDEF GHIJKLMNOP
QRSTU VWXYZÀÁÉÎÕØ
Üabcde fghijklmnopq
rstuvw xyzàáéîõøü&
1234567890(\$£.,!?)

Fig 26. Antique olive

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTU VWXYZÀ
ÁÉabcde fghijklmnop
qrstuvw xyzàáéî&12
34567890(\$£.,!?)

Fig 27. Eurostile

6 . Considerações finais

A pesquisa aponta as causas e as consequências da introdução dos alfabetos sem-serifa pelos designers modernos, identificando suas origens e processo evolutivo, assim como os fatores sociais e tecnológicos, considerando o desenho tipográfico como fenômeno intelectual que traduz a forma de pensamento de uma cultura.

Através dessa análise, verificamos na evolução das letras sem-serifa a manifestação dos ideais que nortearam a formação dos fundamentos da comunicação visual no século XX, incorporando-se ao instrumental do design gráfico contemporâneo, e estabelecendo-se como a personalização tipográfica do espírito de sua época.

Exemplos de classificação de sem-serifas

neo grotescas	
akzidenz grotesk	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1896	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
univers	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1954/57	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
helvetica	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1957	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
folio	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1957	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
humanísticas	
london underground	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1916	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
gill sans	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1928	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
optima	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1954	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
syntax	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1968	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
geométricas	
kabel	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1927	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
futura	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1927	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
nobel	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1929	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
eurostile	abcdefghijklmnopqrstuvxyzwz 0123456789
1962	ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

Bibliografia

BLACKWELL, Lewis. **20th century type**. London: Calmann & King, 1998.

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

FARIAS, Priscila. **Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001

FRUTIGER, Adrian. **En torno a la tipografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FRUTIGER, Adrian. **Signos, símbolos, marcas, señales**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

GAUDÊNCIO JUNIOR, Norberto. **A herança escultórica da tipografia**. São Paulo: Rosari. 2004.

GERSTNER, Karl. **Diseñar programas**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

HEITLINGER, Paulo. **Cadernos de Tipografia nº 04**. Lisboa, 2007. Disponível em www.tipografos.net/cadernos-de-tipografia-2007

HOLLIS, Richard. **Design gráfico, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MANDEL, Ladislav. **Escritas, espelho dos homens e das sociedades**. São Paulo: Rosari, 2006.

McLEAN, Ruary. **Typographers on type - An illustrated anthology from William Morris to present day**. New York/London: W.W. Norton & Co, 1995.

MEGGS, Phillip B.. **A history of graphic design**. New York: John Wiley & Sons. 1998.

MEGGS, Phillip B. - MCKELVEY, Roy. **Revival of the fittest - Digital versions of classic typefaces**. New York: RC, 2000.

NESBITT, Alexander. **The history and technique of lettering**. New York: Dover, 1957.

TSCHICHOLD, Jan. **Tipografia elementar**. São Paulo: Altamira, 2007.

TSCHICHOLD, Jan. **Treasures of alphabets and lettering**. New York/London: W.W. Norton & Co, 1992.

WILLBERG, H.P. **Primeiros socorros em tipografia**. São Paulo: Rosari, 2007.

Referências de imagens

- Fig.1 a) www.metmuseum.org/toah/hd/dsgn2/ho_2001.392.htm#
b) www.altamiraeditorial.com.br/descricao.asp?id=2&id_livro=2&idc=2
- Fig. 2 The British Library Board
a) www.bl.uk/learning/images/whywrite/new/large7407.html
b) www.bl.uk/learning/images/changing/new/large5325.html
- Fig. 3 www.tipografos.net/tipos/egipcios.html
- Fig. 4 www.100types.com/100types.com.11caslonsans.html
- Fig. 5 [/www.anasofia.net/pdf/tipografia_01.pdf](http://www.anasofia.net/pdf/tipografia_01.pdf)
- Fig.6 www.bertholdtypes.com/bq_library/AkzidenzGrotesk.html
- Fig.7 MEGGS, P. B. **A history of graphic design**. 1998:223
- Fig.8 www.identifont.com/show?1YL
- Fig.9 www.tipografos.net/cadernos/cadernos-de-tipografia-2007.html
- Fig.10 www.tipografos.net/cadernos/cadernos-de-tipografia-2007.html
- Fig.11 www.tipografos.net
- Fig.12 www.identifont.com/show?MB
- Fig.13 www.tipografos.net
- Fig.14 www.proseandletters.com/Books/BookReviews/ArtofWrittenForms.html
- Fig.15 www.tipografos.net/cadernos/cadernos-de-tipografia-2007.html
- Fig.16 a) [www.answers.com/topic/ carolingian-minuscul](http://www.answers.com/topic/carolingian-minuscul)
b) [www.bodley.ox.ac.uk/.../ manchesterpres.htm](http://www.bodley.ox.ac.uk/.../manchesterpres.htm)
- Fig.17 a) [www.firstworldwar.com/ posters/germany.htm](http://www.firstworldwar.com/posters/germany.htm)
b) [www.iwm.org.uk/.../ CitizenInUniform/TextOnly.htm](http://www.iwm.org.uk/.../CitizenInUniform/TextOnly.htm)
- Fig.18 [www.posterconnection.com/ gallery/r_art.htm](http://www.posterconnection.com/gallery/r_art.htm)
- Fig.19 www.wtamu.edu/bcaruthers/history.html
- Fig.20 www.posterconnection.com/gallery/r_art.htm
- Fig.21 www.lemodalogue.fr/?p=381
- Fig.22 www.lemodalogue.fr/?p=381
- Fig.23 www.identifont.com/find?font=Univers&q=Go
- Fig.25 [www.users.rdc.puc-rio.br/.../ Antonia/univers.htm](http://www.users.rdc.puc-rio.br/.../Antonia/univers.htm)
- Fig.26 www.identifont.com/find?font=Antique+Olive&q=Go
- Fig.27 www.identifont.com/find?font=Eurostile&q=Go